

Fotografie Berlin 1871 – 1914

Eine Untersuchung zum Darstellungswandel, den Medieneigenschaften, den Akteuren und Rezipienten von Stadtfotografie im Prozeß der Großstadtbildung

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten der
Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i.Br.

vorgelegt von
Miriam Paeslack
aus Heidelberg

WS 2001

Name des Erstgutachters: *Prof. Dr. Wilhelm Schlink*, Kunstgeschichtliches Institut, Universität Freiburg

Name des Zweitgutachters: *Prof. Dr. Ulrich Keller*, Department of History of Art and Architecture, University of California, Santa Barbara, USA

Name des Drittgutachters: *Prof. Dr. Joseph Jurt*, Romanisches Seminar, Universität Freiburg

Vorsitzender des Promotionsausschusses: *Prof. Dr. Ulrich Rebstock*

Datum der Promotion: 27.6.2002

Datum des Rigorosums: 27.6.2002

INHALTSVERZEICHNIS

Fotografie Berlin 1871 – 1914	1
INHALTSVERZEICHNIS.....	2
1. EINLEITUNG	6
1.1. Fragestellung und Methode.....	12
1.2. Gliederung	19
1.3. Forschungsstand/Quellen	21
2. BILDER DES GROßSTADTLEBENS	37
2.1. Die Großstadt als fotografisches Bildmotiv	40
2.2. Die Architekturaufnahme im Lichtdruck - Mappenwerk.....	45
2.2.1. ‚Neubauten der Stadt Berlin‘ – Ein Mappenwerk von Ernst von Brauchitsch.....	46
2.2.2. Der Lichtdruck als Reproduktionsmedium des Architekturbildes.....	60
2.3. Die illustrierte Zeitschrift ‚Berliner Leben‘ – Momentfotografie und Vogelschau	62
2.3.1. Der Belle-Alliance-Platz – Der festgehaltene Moment.....	65
2.3.2. Dom und Schloß – Der Blick aus der Vogelperspektive.....	77
2.3.3. Die Vermarktung des Großstadtbildes am Beispiel der Ansichtspostkarte.....	90
2.4. Berlin zwischen kunstfotografischem Anspruch und preußischer Realität.....	103
3. DIE STADT ALS PALIMPSEST	114
3.1. Ein Bildmotiv zwischen städtischer Prachtentfaltung und historischer Sensibilisierung: Die Schloßfreiheit.....	122
3.1.1. Geschichte und städtebauliche Situation.....	122
3.1.2. Die Schloßfreiheit als Bildmotiv.....	123
3.1.3. Die Fotografen	
3.2. Bilder vom Abbruch.....	137
3.2.1. Die Bildgattung	137
3.2.2. Die Fotografien	138
3.3. Das Neubaugeschehen im Meßbild	148
3.3.1. Die Bildserie vom Aufbau des Denkmals für Kaiser Wilhelm I.....	149
3.3.2. Geschichte und Eigenschaften des Meßbildverfahrens	153
3.3.3. Wirkung des Meßbilds.....	155
3.4. Das Projekt ‚Das malerische Berlin‘	158
3.4.1. Das Projekt	161
3.4.2. Die Fotografien	162
Exkurs: Heimatschutz.....	172
3.5. Zusammenfassung.....	176

4. STADT, NATUR, STADTLANDSCHAFT	179
4.1. Fotografie in Berlin zwischen „Landschaft“ und „Peripherie“	186
4.1.1. Heinrich Zille und Otto Rau – Auseinandersetzung mit tradierten Bildformen oder Wahl anderer Darstellungsformen von Natur durch den fotografischen Amateur	190
4.1.1.1. Die Landschaft	190
4.1.1.2. Der Ausschnitt.....	195
4.1.1.3 Die Peripherie.....	202
4.1.2. Die Stadtrandfotografien und Bilder des Viktoriaparks von Georg Bartels – Peripherie und Park als Gegenstand individualisierter fotografischer Stadtwahrnehmung aus der Sicht des Fachfotografen.....	207
4.1.2.1. Die Peripherie.....	208
4.1.2.2. Die ‚Panorama‘- Serie.....	213
4.1.2.3. Park.....	220
4.2. „Freizeit“ im Foto.....	228
4.2.1. Der Spaziergang.....	229
4.2.2. Das Vergnügen der Massen.....	236
4.3. Zusammenfassung.....	242
5. DAS STEINERNE BERLIN – DIE ANDERE SEITE DER GESELLSCHAFT	245
5.1. Die Dokumentation von Wohnverhältnissen in Berliner Mietskasernen durch die ‚Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker in Berlin‘	252
5.2. Vergleiche: Berlin – New York - Wien.....	254
5.3. Rezeption der Studie	273
5.4. Rahmenbedingungen der Enquête-Fotografien.....	277
5.4.1. Sozialpolitische Rahmenbedingungen	277
5.4.2. Kulturelle Rahmenbedingungen.....	279
5.4.3. Fotografische Rahmenbedingungen.....	282
5.4.4. Künstlerisch-ästhetische Rahmenbedingungen	287
5.5. Sozialdokumentarische Fotografie in deutschem Kontext.....	292
6. RESUMÉE	294
6.1. Die medialen Eigenschaften der Fotografien und ihre spezifischen Distributions-, Rezeptions-, und Herstellungsbedingungen.....	295
6.2. Die Bildsprache der Fotografien anhand ihrer unterschiedlichen Behandlung von Raum und Zeit	297
6.3. Schluß	300
7. ANHANG.....	303
7.1. Ausgangssituation und Hintergründe.....	304
7.1.1. Fotografen/Klientel der Fotografie in Deutschland und Berlin.....	304
7.1.2. Stadtfotografie der Frühzeit; Technische Entwicklungen; Fotografische Kultur in Berlin.....	307
7.2. Abbildungsverzeichnis	317
7.3. Literaturverzeichnis.....	321

7.4. Sammlungen	353
7.5. Abkürzungsverzeichnis für die Sammlungen.....	354

Danksagung

Für das Zustandekommen dieser Arbeit habe ich besonders Professor Peter B. Hales, University of Illinois, Chicago zu danken, der mir seit unserer ersten Begegnung mit Rat, Unterstützung und Ermutigung zur Seite stand. Sein Buch über die Fotografien der Urbanisierung Nordamerikas war die wichtigste Anregung für diese Arbeit. Assistant Professor Laura Katzman, Randolph Macon Woman's College, hat nicht nur entscheidende Hinweise und Anregungen gegeben, als meine erste Lehrerin in der Geschichte der Fotografie hat sie mir dieses Medium nahe gebracht. Die Expertise zur Fotografiengeschichte des 19. Jahrhunderts von Dr. Sarah Greenough und Janet Blyberg, National Gallery, Washington D.C. waren von grossem Wert. Professor Diethart Kerbs, Hochschule der Künste Berlin, war ein wichtiger Ansprechpartner und sachkundiger Ratgeber zum Thema der Berliner Fotografie. Sein Kolloquium für Promovierende der Fotografiengeschichte war ein wichtiges Forum des Austauschs. Dem Zweitgutachter meiner Arbeit, Professor Ulrich Keller, danke ich für seine Offenheit und seine wichtigen Ratschläge. Für Materialien und Informationen über die bisher nicht systematisch recherchierten Fotografen Hugo Rudolphy und Ernst v. Brauchitsch danke ich Frau Barbara-Karin Rudolphy und Herrn Eberhard von Brauchitsch.

Den hilfsbereiten und sachkundigen Betreuerinnen und Betreuern aller recherchierten Sammlungen gilt mein großer Dank, insbesondere Frau Hela Zettler, Märkisches Museum, Stiftung Stadtmuseum Berlin und Frau Christine Kühn, Kunstbibliothek Preußischer Kulturbesitz.

Besonders möchte ich ferner für Ihren Rat, Anregungen und Hinweise danken: Irini Fotiadou für ihre Hilfe bei der Strukturierung dieser Arbeit, Eva Vollmer für Diskussionen und für ihre gewissenhaften Anmerkungen und gründliche Rezension des Manuskripts, Kathrin Meyer, der wichtigsten Beraterin in der Schreibphase und der Bürogemeinschaft Kolonnenstraße, Werner und Marika Schade für die Endkorrektur und wichtige Hinweise, Andreas Krase und Martin Assig für die kritische Lektüre von Einleitung und Schluß, Sophia Paeslack, Mark Rackles, Johannes v. Gwinner und Florian Köhl für die technische Beratung, Astrid Reuther, Albrecht Conrad und Julia Pasqual für die Korrekturen einzelner Kapitel und Miriam Yegane-Arani für den Austausch über den methodischen Umgang mit Fotografie. Für wichtige Hinweise danke ich ferner Gesine Reinecke und Sebastian Conrad. Ferner danke ich Susan Strasser, Christiane Zastrow und Gundula und Anselm Tietsch.

Folgenden Personen danke ich besonders für ihre Unterstützung: meinem Partner Jordan Geiger, der mich trotz oft großer räumlicher Distanz in meiner Arbeit bestärkt hat. Sophia und Martin.

Meiner Mutter Anna-Elisabeth Paeslack danke ich für gemeinsame Gespräche und die kritische Lektüre der entstehenden Kapitel, besonders aber für ihre Unterstützung in den letzten Wochen dieser Arbeit.

Schließlich gilt mein großer Dank den Instanzen, die mich durch ihr Vertrauen in meine Arbeit unterstützt haben und ohne deren Dazutun diese heute nicht existierte: Meinem Doktorvater Professor Wilhelm Schlink und dem Evangelischen Studienwerk Villigst e.V..

Die lebendigen Schilderungen meines Vaters von seiner Kindheit und Jugend in Berlin waren die Inspiration für diese Arbeit. Seinem Andenken ist sie gewidmet.

Berlin im November 2001

Miriam Paeslack

1. EINLEITUNG

„Langsam und ganz heimlich ist eine neue Liebe zu Berlin herangereift. Jahrelang war es Mode, die Hauptstadt mit ästhetischer Nichtachtung zu strafen; mehr als sie es je verdiente. Dann kam die große historische Welle, und man begann sich zu erinnern, daß auch diese „amerikanische“ Europäerstadt eine sehr reizvolle künstlerische Geschichte hat. [...] „Alt Berlin“ wurde Trumpf, und es erwachte eine vor dem ungeahnte Zärtlichkeit für die spärlichen Zeugen und Denkmäler verklungener Zeiten. Aber über das Berlin der Gegenwart zuckte man immer noch die Achseln. [...] Die Mißachtung und der ironische Haß gegen den riesigen „Wasserkopf der Monarchie“ fangen an zu sinken, sich zu mildern. Man erkennt, daß vor unseren Augen aus dem allzu schnell gewachsenen Gemeinwesen, dem das Parvenutum und die Großmannssucht aus allen Poren schwitzten, eine wirkliche Weltstadt, aus dem Wirrwarr ein modernes Leben von Charakter, aus der Ratlosigkeit nach und nach ein Organismus entsteht. Daß durch glänzende Architekten [...] Grundzüge einer neuen berlinischen Bau- und Stadtkunst geschaffen wurden, daß die Hypertrophie einer gesetzmäßigen Entwicklung weicht. [...] Doch schon heute hat man das erquickliche Gefühl, daß die Stadt allmählich wieder eine Einheit wird, wieder ein Gesicht und eine Seele bekommt. Und nun ist mit einem Male auch zwischen unseren Beziehungen zum Alten und zum Gegenwärtigen eine Brücke geschlagen. Unser modernes Empfinden – das endlich festen Boden gefunden hat, in dem es sich verankern kann, verbindet sich mit dem romantischen. So stand es von jeher um Alt- und Neu-Paris, dessen Nebeneinander nie einen Gegensatz bedeutete, sondern immer zwei eng verknüpfte Teile einer großen logischen, organischen Einheit. So kann es, dürfen wir endlich hoffen, auch mit Alt- und Neu-Berlin einmal werden.“¹

So skizzierte Max Osborn, Kunstkritiker und Leiter eines Fotografieprojekts des Berliner Märkischen Provinzialmuseums in den Jahren 1911 bis 1914, im Jahr 1910 wesentliche Facetten des in dieser Arbeit zur Diskussion gestellten Betrachtungsgegenstands, der Großstadt Berlin: Die Reibung von Geschichte und Fortschritt und die Ambivalenz angesichts der Stadt als einer „Stadt von Parvenus“ oder einem Ort mythischer Verklärung. Osborns Darstellung gibt den Hin-

¹ Osborn, Max: Ein Berliner Bilderarchiv von Max Osborn, in: Der Tag 13.7.1910. Ohne Seitenangabe, Archiv des Märkischen Museums.

tergrund akkurat wieder, vor dem das fotografische Bild im Folgenden betrachtet wird. Anhand von Fotografien der Zeit von 1871 bis 1914 werden vier Schwerpunkte der Stadt- und Architekturfotografie Berlins näher betrachtet: Erstens die Großstadt als neuer Bildgegenstand im Sog der Massenvervielfältigung des Fotos; zweitens die Fotografie als Zeugin und Interpretin zeitgeschichtlichen Wandels der Stadt; drittens die Eigenarten fotografischer Auseinandersetzung an den „Schnittstellen“ zwischen Natur und Stadt, dem Park und der Peripherie; und viertens das Foto als politisches Mittel im Umgang mit sozialen Fragen, insbesondere großstädtischen Wohnverhältnissen.

Hält man sich die geschilderten Eigenschaften Berlins vor Augen und berücksichtigt man das, was Fotografien in der Darstellung dieser Schwerpunkte ausrichten können, so handelt diese Arbeit von den Interpretationen Berlins durch Fotografien und davon, was Stadtbilder von der Stadt und ihrer Gesellschaft entdecken lassen. Sie handelt aber auch davon, in welcher Weise diese Stadtbilder die bildlichen Darstellungsmöglichkeiten und die Möglichkeiten des Mediums in einem urbanen Umfeld selbst kommentieren.

Es werden 43 Jahre Fotografiegeschichte von den ersten Schritten der Entwicklung der Trockenplatte bis zur Veröffentlichung der Bromöldruckmappen ‚Das malerische Berlin‘ auf dem Höhepunkt der kunstfotografischen Bestrebungen behandelt. Die Untersuchung setzt in dem Moment ein, als die zweite Fotografengeneration sich anschickte, ihre Pioniere zu verabschieden und die Emanzipation der Fotografie von der Malerei ihre Artikulation fand.

Der Zeitraum, den diese Ereignisse eingrenzen, war bestimmt durch fundamentale politische und wirtschaftliche Veränderungen. Dem anfänglichen Boom von 1871 folgte schon zwei Jahre später der Gründerkrach. Immer wieder erschütterten Depressionen das Land. Das Ende der Ära Wilhelm I. und die Entlassung Bismarcks als Reichskanzler stellten wichtige Einschnitte dar, auf die die ehrgeizige Umstrukturierung des Landes durch Wilhelm II. folgte. Die gesamte Phase war geprägt durch die Landflucht vieler Menschen und, Hand in Hand mit der Industrialisierung, einem bisher ungekanntem Städtewachstum.

Berlins Situation um 1870 war problematisch: Die großstädtische Entwicklung Deutschlands hatte im Vergleich mit England verspätet eingesetzt.² Zu Beginn der 1830er Jahre zählte Berlin rund 230 000 Einwohner, zehn Jahre später bereits 333.000 und stand damit an fünfter Stelle der europäischen Hauptstädte. In dreißig Jahren – zwischen 1816 und 1846 – hatte sich die Einwohnerzahl verdoppelt. 1857 betrug sie 450.000, 1871 waren es mehr als 800.000. 1877 war die Milliongrenze überschritten, und bereits 1905 waren zwei Millionen erreicht.³ Diese dramatischen Veränderungen wurden begleitet durch den alten deutschen Zwiespalt von nationaler Identität und föderaler Autonomie. Die Ansprüche und Vorbehalte gegenüber einer zentralen Hauptstadt überdauerten das Ringen um nationale Einheit im 19. Jahrhundert.

Berlins Wirtschaft erfuhr mit dem Aufbau der Eisen- und Elektroindustrie, einen eruptiven Wachstumsschub, der mit der Kapitalisierung von Grund und Boden einherging. Für die Stadt war prägend, daß in Berlin keine städtebauliche Gestaltungskonzepte geschaffen wurden, die der massiven Bodenspekulation hätten Einhalt gebieten können.⁴ Die Grenzen der Stadt verloren durch Erweiterungen an Eindeutigkeit in ihrem Umriß, ihrer Silhouette und Form. Die städtische Physiognomie wandelte sich dramatisch durch Wohnungsneubauten für die zahlreichen Zuwanderer aus ländlichen Regionen. Das historische Stadtgewebe wurde systematisch zerstört, die überkommene Struktur der Stadt insbesondere seit dem Amtsantritt Wilhelm II. in Frage gestellt. Die Einheitlichkeit des Stadtbildes, das durch Schloß, Dom, Gendarmenmarkt und Rathaus als den wichtigsten öffentli-

² Siehe zur unterschiedlichen Stadtwahrnehmung in England und Deutschland: Lees, Andrew: 'Perceptions of Cities in Britain and Germany 1820-1914'. In: Fraser, Derek; Sutcliffe, Anthony (Hrsg.): *The pursuit of Urban History*. Edward Arnold 1983 und: Lees, Andrew: *Cities Perceived. Urban Society in European and American thought, 1820-1940*. Columbia University Press 1985. Siehe ferner die Veröffentlichung von Gerhard Brunn und Jürgen Reulecke: *Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871-1939*. Bonn Berlin 1992.

³ Ribbe, Wolfgang; Schmäddecke, Jürgen: *Kleine Berlin-Geschichte*. Hrsg.: Landeszentrale für politische Bildungsarbeit Berlin in Verbindung mit der Historischen Kommission zu Berlin. 3. erw. u. aktualisierte Aufl. Berlin 1994 (1988), S. 106. Zur Einwohnerstatistik siehe ferner: Bodenschatz, Harald: *Platz frei für das Neue Berlin! Geschichte der Stadterneuerung in der „größten Mietskasernenstadt der Welt“ seit 1871*. Studien zur Neueren Planungsgeschichte. Band 1, Berlin 1987, S. 53ff.

⁴ Zwar gab es den Straßenplan James Hobrechts für Berlin, jedoch war dieser nicht als Gestaltungskonzept zu verstehen, sondern ermöglichte lediglich die Parzellierung des Ringes um Berlin. (Siehe Ribbe, *Kleine Berlingeschichte*, S. 107ff; Bodenschatz, *Platz frei...*, S.58).

chen Bauten im Zentrum bestimmt gewesen war, löste sich auf.⁵ Damit ging auch ein Orientierungsverlust innerhalb der Stadt einher.

Gerüstet mit dem ikonografischen Erbe der Vedutisten und Architekturstecher entwickelte sich im Berlin der frühen siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts eine lebendige Fotografielkultur. Berlin wurde die bedeutendste Stadt fotografischer Entwicklungen und der wissenschaftlichen Fotografie in Deutschland. Zwischen 1860 und 1870 hatten sich wichtige Entwicklungen im fototechnischen Bereich vollzogen, die den Weg zum Massenmedium Fotografie ebneten, aber auch eine größere künstlerische Freiheit für die Fotografen bedeutete: Das nasse Kollodiumverfahren hatte die Kalotypie und Daguerreotypie abgelöst, indem es kürzere Belichtungszeiten erlaubte. Man schätzte die Vorteile der Glasplatte als Träger des Negativs. Sie ermöglichte eine noch schärfere Abbildung als die, an und für sich um ihrer besonderen Qualitäten für die Architekturdarstellung willen sehr beliebten, noch unter Verwendung eines Papiernegativs entstandenen Kalotypien. 1871 stand die Entwicklung der Trockenplatte bevor. Sie veränderte die Verbreitung, den Charakter und die Möglichkeiten des Mediums völlig, denn sie ermöglichte die Massendistribution des Fotos. Sowohl die Verwendung der Fotografie betreffend, als auch in motivischer Hinsicht hatte sich eine große Vielfalt ergeben. Das Genre der Architekturfotografie war etabliert. Das Motiv der Stadt wurde von den Fotografen aufgegriffen und ausgebaut.⁶

Ein Berufsfotografentum hatte sich entwickelt. Ein anspruchsvolles Amateurwesen begann in seinen Vereinen und Zeitschriften fotografische Fragen zu erörtern. In wenigen Jahren sollten sich die „Knipser“⁷ als Massenbewegung formieren, während sich die Malerei Berlins der Stadt gegenüber eher unentschlossen verhielt. Die traditionelle Malerei richtete ihre Aufmerksamkeit auf die Prachtbauten und die Altstadt und konzentrierte sich auf überlieferte Bildformen. Impressionistische Stadtdarstellungen eines Skarbina oder Lesser Ury folgten in

⁵ Glatzer, Ruth: Berlin wird Kaiserstadt. Panorama einer Metropole 1871-1890. Einleitung von Lothar Gall. Berlin 1993.

⁶ Die Stadt war seit der Erfindung der Fotografien 1839 sofort in das Blickfeld der Daguerreotypisten gelangt, da Bauten und Straßen die geeignetsten Bildgegenstände der noch langsamen Silberplatten waren.

⁷ Das Wort „Knipser“ tauchte um 1890 auf, als die Amateurfotografie dabei war sich in „künstlerische“ Amateure und solche, die aus reinem Zeitvertreib fotografierten, zu spalten. Es ist nicht bekannt, wer den Begriff aufbrachte. Eigentlich drückt er nichts anderes aus, als das Geräusch beim Auslösen des Verschlusses. Der Knipser, so Starl, „ist eine fotografierende Person, deren Nähe durch ein akustisches Signal offenkundig wird“ (S. 14).

den 1880er Jahren. Die Fotografie fand dagegen in der Stadt ein ideales Erprobungsfeld für unterschiedliche Darstellungsformen.

Das „Bild“ von Berlin, wie es sich – neben dem fotografischen – beispielsweise anhand zeitgenössischer Pressedarstellungen und literarischen Quellen darstellen läßt, war, wie schon Osborns Bemerkungen hatten erkennen lassen, eine äußerst zwiespältiges.⁸ Wie keine andere europäische Hauptstadt war Berlin während seiner Industrialisierung Gegenstand ambivalenter Auseinandersetzungen, die in aller Heftigkeit von Kritikern in der Presse und in anderen Veröffentlichungen ausgefochten wurden: Das zeitgenössische Urteil über Berlin, seine Expansion und die Veränderung seiner äußeren Gestalt divergierte stark zwischen Bewunderung und Ehrfurcht. Man bewunderte die wirtschaftlichen und städtebaulichen Erfolge und Veränderungen, empfand jedoch Ambivalenz gegenüber der Stadt ohne Stadtplan, Geschichte und Tradition. Sie wurde als „Emporkömmling“, als „zu neue“ Stadt verachtet. Ein gern herangezogener Vergleich für Berlin war der mit den unregelt und scheinbar planlos anwachsenden Städten Nordamerikas. Berlin habe seit jeher weit ab von deutscher Kultur, ja, von seiner Geschichte gelegen und sei daher nie ein natürliches Zentrum, niemals die vorbestimmte deutsche Hauptstadt gewesen.⁹ „Berlin ist buchstäblich geworden wie eine Kolonial-

⁸ Siehe dazu Dördelmann, Kathrin: Die Darstellung Berlins in der populären Zeitschriftenpresse, 1870-1933, in: Brunn/Reulecke: Metropolis Berlin, S. 127ff., (S. 132).

⁹ Das Attribut „amerikanisch“ oder der Vergleich mit amerikanischen Städten wie New York oder Chicago taucht im Zusammenhang mit Berlin besonders seit der Jahrhundertwende immer wieder auf und wäre eine eigene Studie wert. Hier einige Äußerungen, die eine Verbindung zwischen Berlin und Amerika herstellen: 1901 konstatiert Friedrich Fuchs angesichts des rapiden Wachstums Berlins, es spotte „amerikanischen Verhältnissen“ und habe die Architekten überrumpelt (Berliner Leben 4.1901, S. 136). Der französische Reisejournalist Jules Huret stellt um 1900 fest, die Moden wechselten „in Berlin nicht weniger rasch als in Neuyork“ (Berliner Leben um 1900 – von einem Franzosen gesehen, in: Holmsten (Hrsg.): Berlin in alten und neuen Reisebeschreibungen, Düsseldorf 1989, S. 203-211 (211)). Laut dem französischen Reiseschriftsteller und Illustrator Charles Huard ist Berlin „neu, sauber und charakterlos, ganz neu, neuer als irgendeine amerikanische Stadt, neuer als Chicago, die einzige Stadt, die mit Berlin in Hinsicht auf die erstaunliche Schnelligkeit ihrer Entwicklung verglichen werden kann“ (Charles Huard: Berlin comme je l'ai vu. Paris 1907, S. 11ff.). Karl Scheffler assoziiert mit Berlin, daß es ihm „immer noch wie Neuland“ erscheine. „Dem Willen zum Amerikanismus hielt die sekundäre Stadtkultur [Berlins] in keinem Punkte stand.[...] Höher als das Stadtgefühl stellte sie das Millionengefühl, höher als die städtische Kultur den reichshauptstädtischen Illusionismus“ (Scheffler, Karl: Berlin: Ein Stadtschicksal. Berlin 1910). Schon 100 Jahre früher hatte sich Germaine de Stael über Berlin und Deutschland folgendermaßen geäußert: „Ich fühle, dass ich in Amerika die neuen Städte und die neuen Gesetze lieben würde: dort sprechen Natur und Freiheit genug zum Gemüte, so daß es keiner Erinnerung bedarf – auf unserem alten Erdteil jedoch bedarf es der Vergangenheit. Berlin, diese ganz moderne Stadt, macht, so schön sie ist, keinen wirklich bedeutenden Eindruck: man spürt hier weder das Gepräge der Geschichte des Landes, noch des Charakters der Einwohner“ (Stael-Holstein, Anne Germaine de: De l'Allemagne. Paris 1810, Berlin 1814).

stadt, wie im neunzehnten Jahrhundert die amerikanischen und australischen Städte tief im Busch entstanden sind.“¹⁰

Neben dieser Kritik fanden sich auch – insbesondere nach der Jahrhundertwende – Befürworter der Großstadt Berlin. Die heftigen Attacken gegen Berlin und andere deutsche Städte führten scheinbar zu um so entschiedeneren Fürsprechern der wachsenden Städte in Deutschland.¹¹ Dabei wurden als positive Aspekte städtische Werte wie die der Stadt als Artefakt und der Stadt als kultureller Stimulus in der Presse und Kritik genannt. Nach 1900 gab es zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen zur Stadtkultur. Als wichtiger Beitrag zu den Errungenschaften heranwachsender Großstädte ist die große Städtebauausstellung in Berlin von 1910 zu nennen. Diese trug zum positiven Bild der Großstadt bei.¹²

Bei all diesem ambivalenten Umgang mit Berlin fand eine Mythologisierung¹³ der Stadt nicht zuletzt durch ihre mediale Präsentation statt. Hieran wurde deutlich, daß das Phänomen Großstadt sich nicht (nur) über die Zahl ihrer Einwohner, die sozialen Verhältnisse oder gar das Stadtbild manifestierte, sondern ganz stark über die Vorstellungen, Bilder, Topoi, die sich mit dem Großstädti-

¹⁰ Karl Scheffler: Berlin: Ein Stadtschicksal. Berlin 1910.

¹¹ „The fact that anti-urbanism was more passionate in Germany than in Britain does not mean that positive attitudes toward the city were more muted and weaker. Indeed, just the opposite seems to have been the case.“ Lees, Perception, S. 164.

¹² Karstädt, Otto: ‚Die sittliche Wirkung der Großstadt‘, in: Das Freie Wort XI (1911-12), S. 549f.; Hegemann, Werner: ‚Die Städtebauausstellung und ihre Lehren‘, in: Die Woche XII (1910), S. 902-3.

¹³ Mythen lassen sich im Zusammenhang mit der Stadt mit Ulrich Baehr verstehen als „projektive Bilder, als nach innen genommene Vorstellung von einer Stadt, wie sie sein soll“. Insofern sind in diesen Mythen Utopien, Wünsche und Verlusterfahrungen enthalten, die die Wahrnehmbarkeit von Stadt ebenso aufschließen wie sie ihre Sichtbarkeit verzerren oder blockieren. Die Mythen sind „geronnene Produkte einer Sehweise, die ständig erneut auf eine sich rapide verändernde städtische Umwelt reagieren und damit ihre projektiven Bilder umorganisieren müssen.“ Baehr, Ulrich (Hrsg.): Mythos Berlin – Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Berlin 1984, S. 10ff. Lothar Gall macht ebenfalls auf den Berlin-Mythos im Zusammenhang mit seinem Status als Kaiserstadt aufmerksam: „Jede Stadt, die diesen Namen [Kaiserstadt] verdient, verkörpert so etwas wie einen Mythos - im Bewußtsein seiner Bewohner wie ihrer Umwelt. Wie sich dieser Mythos bildet, wie er sich wandelt oder auch gegenüber allen unübersehbaren Wandlungen und Veränderungen erhält, ist schwer zu sagen. London sei schon längst nicht mehr London, Rom nicht mehr Rom, Paris nicht mehr Paris, lautet in entsprechenden Variationen eine beliebte Redewendung. Der Mythos wird hier gegen die Wirklichkeit ins Feld geführt, für ihn ein höheres Maß an Realität beansprucht als das, was die jeweilige Gegenwart besitzt. Im Mythos, so die dahinterstehende Vorstellung, sei der wahre Charakter, die ursprüngliche Individualität einer Stadt gleichsam geronnen und verdichtet.“ Gall, Lothar: ‚Das Berlin der Kaiserzeit‘, in: Glatzer, Ruth: Berlin wird Kaiserstadt. Panorama einer Metropole 1871-1890. Einleitung von Lothar Gall. Berlin 1993, S. 11-25. Zur Mythologie der Moderne / Großstadt ferner: Müller, Lothar: Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel. In: Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Die Unwirklichkeit unserer Städte. S. 14 – 36. Andere Äußerungen zum Mythos ferner bei Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt 1964 (1981), S. 85ff.

schen verknüpften.¹⁴ Die Großstadt galt als Inbegriff moderner Kultur, war materialisierter Ausdruck eines kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Optimismus‘.

1.1. Fragestellung und Methode

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Frage nach einer fotografischen Bildsprache in der auf diese Weise ambivalent betrachteten Stadt: Die Fotografie ist erst während der vergangenen dreißig Jahre in das Blickfeld der Kunstgeschichte gerückt. Den Pionieren der Kunstgeschichte war sie ausschließlich Hilfsmittel und als reines Dokumentationsinstrument und als ‚Kunstfotografie‘ ästhetisch nicht relevant. Die Fotografie als Diskussionsgegenstand der *Kunstgeschichte* ist trotz intensiver Auseinandersetzung mit dem Medium eher selten geblieben.

Diese Arbeit begreift die Fotografie zum einen als Medium mit eigenen, medienspezifischen Aussagen und Bedingungen, zum anderen als einen untrennbaren Bestandteil seines zeitgeschichtlichen Kontextes. Sie greift daher bei der Bildbetrachtung auf stilistische und hermeneutische Analysen zurück, betrachtet das Foto jedoch auch als apparativ entstandenes Bild. Als solches ist es auch ein unter technischen und wirtschaftlichen Aspekten zu betrachtender Untersuchungsgegenstand.¹⁶ Dabei wird die Geschichte der Fotografie im Sinne Alan

¹⁴ Padberg, Monika: Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870-1918. Bonner Studien zur Kunstgeschichte Bd.10. Dissertation Bonn. Münster 1995, S. 4.

¹⁶ Insofern reflektiert sie die, seit den 1980er Jahren zunehmend über einen streng kunstwissenschaftlichen Bild- und Künstlerbegriff hinausgehende, Theoriebildung. Siehe zur Position zeitgenössischer Fototheorie **Amelunxen**, Hubertus von: Theorie der Fotografie IV, München 2000. **Belting**, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine bildwissenschaftliche Methode. München 2001. Ders. mit **Kamper**, Dietmar: Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildrezeption. München 2000. Den hier angedeuteten Ansatz verfolgt auch **Scheurer**, a. a. O. Er betont, daß Fotografie nicht allein ein ästhetisches Produkt, sondern auch eines, das sich auf dem Markt als Ware zu behaupten hat, ist. „Massenmedien setzen ein Massenbedürfnis nach ihnen voraus. Das impliziert aber, den Herstellungsprozeß dieser Ware so preisgünstig zu halten, daß sie für eine breite Käufer-schicht erschwinglich wird. Massenmedien gehorchen aber außer einem Massenbedürfnis oder einem Massengeschmack auch den ökonomischen Möglichkeiten ihrer Käuferzielgruppe. Dies bedeutet, daß die Verbreitung der Fotografie nicht nur bild- und medienimmanent untersucht werden darf.“ (S.73).

Trachtenbergs als der Geschichte an sich zugehörig und von ihr beeinflusst betrachtet und umgekehrt auch mit Einfluß darauf, wie wir sie wahrnehmen und verstehen.¹⁷ Die Fotografie wird dabei als der Baustein eines kulturellen Systems, einer „dichten Beschreibung“¹⁸ begreifbar (siehe dazu Anm. 43), und, wie bei Heinrich Schwarz¹⁹ schon 1934 angeklungen und in jüngster Zeit von Jonathan Crary²⁰ schlüssig dargestellt worden ist, als das Ergebnis eines sich dramatisch

¹⁷Trachtenberg, Alan: *Reading American Photographs. Images and History. Mathew Brady to Walker Evans.* Hill and Wang New York 1989, S. xiii.

¹⁸ Zur Definition kultureller Systeme siehe Geertz, a. a. O.

¹⁹ Der Fotohistoriker Heinrich **Schwarz** schrieb bereits 1934 in einem Artikel *Zur Geschichte der Camera Obscura*: „Je größer der Abstand wird, der uns von dem Ablauf des künstlerischen Geschehens des 19. Jahrhunderts trennt, je höher der Blickpunkt steigt, von dem aus wir die gesamte kulturelle Entwicklung dieses Jahrhunderts immer klarer und umfassender zu überschauen vermögen, desto sinnvoller und zwingender wird für uns auch das Phänomen der Photographie innerhalb der gesamten geistigen Konstellation der Zeit begreifbar, desto eindeutiger wird uns die historische Mission dieser neuen Errungenschaft faßbar. Nicht mehr isoliert betrachtet, sondern aufs engste verbunden mit allen anderen gleichzeitigen Äußerungen wissenschaftlicher und künstlerischer, sozialer und wirtschaftlicher, technischer und ästhetischer Art, wird die Photographie als charakteristisches Symptom und unausweichliches Ergebnis einer allgemeinen Wandlung der Anschauungen und einer neuen positivistischen Fundierung des Weltbildes erkennbar.“ Heinrich Schwarz, *Zur Geschichte der Camera Obscura*, in: *Die Galerie. Monatsblätter der Internationalen Kunstphotographie*, Januar 1934, S. LXXIX. Zu diesem Phänomen ferner: **Hugger**, Paul: *Bündner Photographen als Landschaftsinterpreten*, in: Volk, Andreas (Hg.): *Vom Bild zum Text. Die Photographiebetachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis.* Zürich 1996. S. 25-43: Die Erfindung und Entwicklung der Fotografie entstand sicherlich nicht im „Reagenzglas“, im neutralen Raum. Kulturelle Phänomene, wie es Fotografien sind, sind von Vorbildern beeinflusst, entwickeln sich in einem sozioökonomischen Umfeld, entsprechen einem zeitgemäßen Diskurs, von dem sie selber Teil sind. Solche Trends sind unter anderem: Das soziale und wirtschaftliche Umfeld, in diesem Fall vor allem die Städter und die Besucher der Stadt als ökonomische und ideelle Faktoren (Zugereiste und Touristen), Vorbilder und Vordenker, also vor allem die Vedutenmaler und –stecher, die Großstadtautoren und der Diskurs über die Stadt als Symptom der Moderne, die fotografischen Parallelen in Europa und Amerika, andere bildhafte Parallelen wie die Gebrauchsgraphik (Prospekte, Postkarten, Plakate) und schließlich die populäre Rezeption oder die Auswirkung dieser Fotografie auf den Geschmack der Vielen (S. 26f.). Siehe in diesem Sinne auch **Keller**, Ulrich in seinem Vortrag „Fotogeschichten: Eigene und Andere“ anlässlich der Münchner Tagung der Deutschen Gesellschaft für Fotografien „Geschichte der Geschichte“ am 25.- 27. Oktober 1996: Er versteht die Fotogeschichte als Anwendungsgeschichte, also präferiert die historisch-kontextuelle versus die „kulinarische“ Lesart. Eine kontextuelle Lesung des Fotos sei nötig, denn die ästhetische sei zu oberflächlich. Seine Methode sei daher die der Kultur- und Sozialgeschichte. Fotografie begreife er als dokumentarisches Medium. Der Blick auf Nachbarmedien sei daher hilfreich, Intertextualität und Intermedialität gefragt (aus einer Mitschrift des unveröffentlichten Vortrags).

²⁰ „Man kann den ‚Fotografieeffekt‘ im 19. Jahrhundert nur dann verstehen, wenn man ihn als zentralen Bestandteil einer neuen kulturellen Wert- und Tauschwirtschaft versteht statt als Teil einer kontinuierlichen Geschichte der bildlichen Darstellung.“ **Crary**, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* Dresden/Basel 1996 (Englische Originalausgabe: *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Boston 1990), S. 13, 16/17, 24; Crary vollzieht seine Analyse der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts über die Untersuchung der Rolle des Betrachters. Er sei der ideale Anknüpfungspunkt, da er in ein System von zeitspezifischen Konventionen eingebunden sein, sich also in einem sich stets in Veränderung befindlichen Feld bewege. Dieser Ansatz von einer Einbettung der Handelnden während einer Epoche in einen Dialog mit den äußeren sozialen, politischen, kulturellen und künstlerischen Gegebenheiten, also seine „kulturelle Programmierung“ ist sowohl in der anthropologischen und kulturwissenschaftlichen Forschung, als auch in der Kunstwissenschaft der letzten Jahre entwickelt und übertragen worden.

wandelnden sozio-politischen Kontextes und visuellen Bewußtseins, das sich bereits seit der Aufklärung, also seit dem 18. Jahrhundert abzeichnete und im 19. Jahrhundert seine deutliche Artikulation fand.²¹

Im Rahmen dieses Denkansatzes kann die Fotografie auch als Ausdruck der im Zuge der Industrialisierung und Technifizierung enorm veränderten Bedeutung des Gesichtssinns gegenüber anderen Sinnen verstanden werden.²² Nicht nur das Wahrgenommene, also die Umwelt, veränderte sich nun, sondern auch die Art und Weise *wie* man wahrnahm und mit welchem Sinnesorgan man Veränderungen am intensivsten registrierte. Dieser Wandel wird dort deutlich, wo man Fotografien mit anderen Medien vergleicht.

Man kann das fotografische Bild, eingebettet in seinen kulturellen und historischen Kontext, auf unterschiedliche Weise mit Geschichte²³ in Verbindung bringen: Das Foto ist zum einen als Abbildung der Vergangenheit aufzufassen, als „Darstellung des Aussehens von Menschen, Ereignissen und Dingen“.²⁴ Jedoch

Ähnliche Argumentation früher bei **Kaufhold**: „Die fotografische Sehweise, das darin zur Geltung kommende fakten- und detailorientierte Sehbedürfnis, letztlich das Ideologische, prägte sich bereits vor Erfindung der Fotografie aus, so daß mit Recht darauf hingewiesen worden ist, daß man die Fotografie genau in den Jahren erfunden hat, als es eine gesellschaftlich gegründete Wahrnehmungsdisposition gab, die ihr entsprach, beziehungsweise der sie entsprach. Entscheidend wurde - und da setzten die Impulse der Fotografie ein - die Intensivierung dieser Sehweise wie deren Extensivierung: Die Fotografie intensivierte die „fotografische“ Sicht, da ihr technischer Anteil diese unausweichlich und absolut machte, und sie extensivierte sie durch die Erweiterung der Bildproduktion in bisher ungekannter Quantität.“ Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900. Marburg 1986, S. 12. Ebenso: **Hofmann**, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1960, 3. Ausgabe 1991.

²¹ Erkennbar wird diese Tendenz in der Stadt- und Landschaftsmalerei seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, insbesondere in der Verschiebung der Bedeutung und Neubewertung von Studium der Umwelt, genauer, sachlicher Beobachtung, Nachahmung und der Erschaffung von Bildern, der Erfindung, Komposition, Erzeugung von Dramatik im Bild. Siehe dazu **Bätschmann**, Oskar: Entfernung von der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln 1989, S. 33, 37, 45, und Schmoll, Josef Adolf, gen. **Eisenwerth**: ‚Die Stadt im Bild. Eine Skizze zum Darstellungswandel im Prozeß der Großstadtbildung‘, in: Grote, Ludwig: Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München 1974. S. 295 – 309.

²² Der Historiker Robert **Jütte** stellt in seiner Geschichte der Sinne fest, daß die Industrialisierung und Urbanisierung sowie technologische Neuerungen des 19. Jahrhunderts zu einer Veränderung der Wahrnehmung, von der insbesondere der Sehsinn betroffen war, führten. Siehe: Jütte, Robert: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München 2000, S. 196ff., (198).

²³ Zum Verhältnis von Fotografie und Geschichte siehe: **Tagg**, John: Der Zeichenstift der Geschichte. Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 13, Heft 49, 1993, S. 27 – 43. Ferner: **Sekula**, Allan: Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation. The Massachusetts Review, vol. XIX, Nr. 4, December 1978. **Haus**, Andreas: ‚Fotografie und Wirklichkeit‘, in: Fotogeschichte. Jg. 2, Heft 5, 1982, S. 5-12.

²⁴ Die fotografische Eigenschaft der Wahrheitstreue, als Beleg für die empirische Welt, ist ein unter verschiedensten Gesichtspunkten seit der Erfindung der Fotografie diskutiertes Phänomen. Zu einer kritischen Diskussion des problematischen Realitäts- und Wirklichkeitsbegriffs im Zusammenhang mit der Fotografie siehe insbesondere den erwähnten Aufsatz von Andreas **Haus**, der die geschichtsbildende Funktion der Fotografie untersucht und für die Fotografie den Begriff der

spielt hier eine noch tiefere Verbindung zwischen Geschichte und Foto eine zentrale Rolle, auf die Siegfried Kracauer durch die Hervorhebung der Rolle der *Interpretation* aufmerksam gemacht hat und die für diese Untersuchung besonders wichtig ist²⁶: Er legt sein Augenmerk auf die Beziehung zwischen Fakten und ihre Bedeutung, zwischen visuellen Details an und für sich und der Bedeutung, die man in ihnen und durch sie entdeckt.²⁷ Neben dem im Foto vermittelten Standpunkt verlangt also auch die Interpretation, die das Foto dem Betrachter seines Bildgegenstands erlaubt, unsere Aufmerksamkeit. Die Fotografie, wie andere Bildmedien auf ihre Weise auch, reproduziert nicht nur, sondern konstruiert.²⁸ Diese Konstruktion bedeutet gleichzeitig eine Interpretation, macht eine Aussage. Der Blick durch den Sucher wird zum „politischen Akt“,²⁹ zu einem Wertungs-

„Wirklichkeit“ als tätige Teilnahme an einer historischen Praxis, dem Begriff der „Realität“ gegenüberstellt (Vorträge der Frankfurter Fotogespräche ‚Fotografie und Wirklichkeit‘ 22./23. Mai 1982, in: Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 2, Heft 5 1982, S. 5-12); ferner: **Dubois**, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Herta Wolf. Deutsche Ausgabe Amsterdam 1998. In den Sozialwissenschaften, dort insbesondere in der Diskussion der qualitativen Forschung, hat man sich mit dem Realitätsgehalt des Bildes in den letzten Jahren ebenfalls auseinandergesetzt: Sozialwissenschaftlern, insbesondere Ethnologen, die Fotografien für ihre Studien zur Erforschung fremder Kulturen heranziehen, haben sich in besonderem Maße mit dem Zeugnischarakter der Fotografie, ihrem Realitätsgehalt und dessen Fragwürdigkeit auseinandersetzen müssen. Man erkannte, daß das Foto, wie ein Text, den man produziere, eine eigene subjektive Wirklichkeit konstituiert. Für die Fotografie gelte dies um so mehr, als die Aura des Realen, die sie vermittelt, besonders verführerisch sei: Das Gerät „Kamera“, zwischen den Beobachter und dem Objekt plziert, garantiere sozusagen die subjektlose (und damit implizit objektive) Produktion von Realitätsabbildungen (Flick 1991, S. 228). Positivistische Technikgläubigkeit habe die Kamera zu einem verbesserten menschlichen Auge gemacht und verhindere es, in ihr den bloßen Apparat zu sehen, ein Hilfsmittel, am ehesten mit einer Schreibmaschine zu vergleichen (Flick 1991, S. 228). Wie ich fremde Realitäten repräsentiere (ob im Text oder in der Fotografie), hänge in starkem Maße davon ab, wie ich glaube, sie verstanden zu haben (Flick 1991, S. 229). Daraus sei abzuleiten, daß nicht die Kamera die Bilder mache, sondern der Fotograf (Steiger, 1982, zit. nach Flick 1991, S. 230). **Flick**, Uwe u.a. (Hrsg.): Handbuch Qualitative Sozialforschung. München 2. Aufl. 1995 (1991), S. 228f. und ders.: Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Reinbeck bei Hamburg 4. Aufl. 1999 (1995), S. 168ff.

²⁶ **Kracauer**, Siegfried: History: The Last Things Before the Last. (1969). Zit. nach Trachtenberg, Reading American Photographs, S. xiv.

²⁷ Zu den unterschiedlichen Auffassung der Fotografie als abbildendes Element und als ein gesellschaftsimmanentes Phänomen siehe **Matz**, Reinhard: Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie. European Photography, vol. 2, Nr. 6, 1981, S. 6 – 15. Zu den Schwerpunkten der bisherigen Geschichtsschreibung der Fotografie, Technik und Ästhetik, siehe **Scheurer**, Hans J.: Zur Kultur und Mediengeschichte der Fotografie. Köln 1987, S.73ff.

²⁸ Zu dem hier angesprochenen Begriff der „Wahrheit“, der „Repräsentation“ oder des „Punctums“ siehe Haus, Fotografie und Wirklichkeit, a. a. O.; **Molderings**, Herbert: Argumente für eine konstruierende Fotografie, Camera Austria Nr. 4, 1980, S. 80 – 86; Sekula, Den Modernismus demontieren, a. a. O.; **Barthes**, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt 1985. Französische Originalausgabe: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980. Zuletzt: **Hämmerle**, Patricia Anna: Schattenriss der Zeit: Fotografie der Wirklichkeit. Zürich 1996.

²⁹ Damit ist der Vorgang des bewußten, wertenden Auswählens gemeint.

und Auswahlvorgang hinsichtlich der Form, die sich von Gegenwart und Zukunft bildet. Der Sucher wird zum politischen Instrument, zum Werkzeug, um die Vergangenheit der Zukunft in einer bestimmten Weise zu vermitteln.³⁰ Hierin funktioniert Fotografie- wie Geschichtsbetrachtung, beide suchen die Balance zwischen einfacher Illustration, Reproduktion der Gegenwart und Vergangenheit, ihrer Interpretation und damit auch ihrer Konstruktion. Darum fragt diese Arbeit danach, was einzelne Fotografien oder Fotografieserien über ihre Bildgegenstände aussagen und wie die Bilder die „opaque Masse an Fakten“³¹ ihrer Zeit reflektieren. Eine weitere Eigenschaft der Fotografie in ihrer Beziehung zur Geschichte ist diejenige, daß man Fotografien ordnen-, einzelne Fotos in Folgen anordnen- und

³⁰Diese von **Kracauer** vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Illustration und Interpretation durch das Foto haben sowohl Kunsthistoriker als auch Literatur- und Sozialwissenschaftler in Vergangenheit und Gegenwart immer wieder aufgegriffen, wenn die unterschiedlichen Funktionen von bildender Kunst und Fotografie kontrovers diskutiert wurden: Die meisten der nicht gerade zahlreichen theoretischen Ansätze des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verpufften im sogenannten „Kunststreit“ (**Waibl**, Gunther: ‚Fotografie und Geschichte‘ (I), in: Fotogeschichte 6 (1986a) 21, S. 10), d.h. in der Frage, ob Fotografie Kunst sei oder nicht (Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1964, S. 26-36). Das Foto geriet in Konflikt und Dialog mit den älteren visuellen Medien, der Malerei und der Graphik. Diese Auseinandersetzung findet man anschaulich dargestellt in allen einschlägigen Fotogeschichten, insbesondere bei Erika Billeter in ihrem Standardwerk zur Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute und für die Jahrhundertwende ausführlich bei Kaufhold, Bilder des Übergangs. Alan Trachtenberg rezipiert Kracaurs Idee von der Illustration und Interpretation der Welt durch das Foto direkt in seinem oben genannten Titel. Siehe zum Thema ferner: **Autsch**, Sabine: Erinnerung, Biographie, Fotografie. Formen der Ästhetisierung einer jugendbewegten Generation im 20. Jahrhundert. Potsdam 2000, S. 2: In der Praxis zeigen sich die beiden grundlegenden theoretischen Positionen der Fotografieauslegung: Ein realistischer und ein kulturelrelativistischer. Das heißt, die Fotografie wird als etwas betrachtet, was etwas darstellt, zugleich aber auch etwas verstellt. Yves **Michaud** bezeichnet das als das „Dilemma des Bildes“ (Michaud, Yves: ‚Formen des Schauens. Philosophie und Fotografie‘, in: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Paris 1995, S.731-738 (733). Das fotografische Bild ist also einerseits Medium magischer Präsenz des Verschwundenen, andererseits ein künstlich Hergestelltes, konstruiertes Bild. Unter den Sozialwissenschaftlern und Kulturwissenschaftlern ist es vor allem Uwe **Flick**, der sich mit der Dualität des fotografischen Bildbegriffs beschäftigt hat: Das Foto ist also – egal mit welcher Absicht entstanden – ein Artefakt, das sich nahe an der Realität bewegt, und das soziale Beziehungen dokumentiert, jedoch zugleich Teil dieser Beziehungen ist. Es ist aber nicht nur als ein „Wirklichkeit fixierendes Artefakt“ zu verstehen (Flick 1991.S. 230). Es ist vielmehr Resultat eines Vorgangs zwischen Subjekt und Objekt. Der Vorgang des Fotografierens ist als Methode sozialer Interaktion begreifbar (Flick, 1991, S. 228). In der naturalistischen Illusion des fotografischen Bildes ist also nicht einfach Wirklichkeit eingefangen – in dem Sinne, daß Natur sich selbst abbildet – sondern es konstituiert sich eine eigene subjektive Wirklichkeit im Foto (Flick 1991, S. 228). Realität wird durch das Foto also in verschiedenem Grade gefiltert, selektiert, strukturiert, interpretiert zum Ausdruck gebracht. Auf Clifford Geertz stützt sich der Kulturwissenschaftler Peter B. **Hales**, wenn er sinngemäß schreibt: Das Foto ist folglich nie nur eine „Dokumentation“ im engsten Sinne des Wortes, sondern ein Produkt, das auf der Basis kultureller Prägung (Sehgewohnheiten, ästhetische und dokumentatorische Regeln) und durch die Möglichkeiten der Einflußnahme auf die Bildgestaltung durch Wahl des Betrachterstandpunktes, die Art des Objektivs, Tageszeit oder das Wetter zustande kommt. (Hales, Peter B.: Silver Cities. The Photography of American Urbanization 1839-1915. Philadelphia 1984, S. 5).

³¹ Bei jeder Bildbetrachtung, so Kracauer, birgt die Beziehung zwischen Bild und unterstellten Bildbedeutungen Ungewißheiten, denn wie uneindeutige Aussagen können auch Bilder nicht einfach erklärt und interpretiert werden. Kracauer nach Trachtenberg, S. xv.

sie in verschiedenen Weisen komponieren kann, möglicherweise mit begleitendem Text, der einer speziellen Bedeutung Ausdruck verleiht.

Es ist auch ein Ziel dieser Arbeit, angesichts dieser Verarbeitung von Fakten durch das Medium Fotografie, nach dessen spezifischer Bearbeitungsweise zu fragen. Denn die spezifisch fotografischen Eigenschaften des Bildes geben auch Aufschluß über seine Funktion und Bedeutung im medialen Kontext. Der Kreis solcher Überlegungen schließt sich an der Stelle, an der bei der Fotobetrachtung neben der Bildbetrachtung als solcher und der bereits interpretatorischen Arbeit des Fotografen, auch dessen Prägung durch sein Umfeld und seine Zeit also seine „kulturelle Programmierung“ im Bildwerdungsprozeß Berücksichtigung findet.³² Daher sollen hier an erster Stelle die Fotografien selbst befragt werden. Durch eingehende Betrachtung und anhand von Bildvergleichen sollen sie die Möglichkeit erhalten, in ihrem Facettenreichtum für sich selbst zu sprechen.³³

Die Aufgabe dieser Arbeit liegt – diesen Deutungsansatz vorausgesetzt – in der Behandlung der Fotografie im großstädtischen Raum. Sie konzentriert sich auf die spezifisch urbanen Wahrnehmungsstrukturen und ihre Äußerung im Foto. Betrachtet man daher die Fotografie als Instrument und Verarbeitungsform von Stadt, dann ist Wahrnehmung zu verstehen als eine gesellschaftlich produzierte Tätigkeit, als Arbeitsprodukt, das erworben wird über die Herstellung von Objekten, über die Einrichtungen, die die Gesellschaft sich selber gibt in ihrer stadträumlichen Dimension, in ihren kulturellen Bezugssystemen. „Insofern ist die Stadt in ihren vielfältigen Dimensionen selber ein Produzent von Wahrnehmungsverhältnissen, die Voraussetzung und Gegenstand bilden für ihre subjektive Aneignung.“³⁴ Der Prozeß der Industrialisierung greift in diese Geschichte der

³² In diesem Sinne beschreibt **Goetzmann** die Rolle des Fotografen zusammengefaßt folgendermaßen: The photographer is an explorer. He is „programmed“ by the knowledge, values and objectives“ of his civilization (Goetzmann, William H.: Exploration and Empire. New York 1966, S.199). Und Hales führt weiter aus: „Understanding of environment is defined by prejudices they had been steeped since birth“; „their cultural ‚programming‘ had a profound effect on the photographs they made and the functions they served; transforming the new and unsettling world into acceptable and comprehensible patterns (as trained to see the city in culturally conservative ways)“. Die Fotografen seien „not simply reflecting their culture, but also transformers of culture and generators of a new culture. Finally also transmitters of informations, disseminators of the myths and realities of the urban past, present and future.“ Hales, Silver Cities, S. 4.

³³ Es ist der Autorin klar, daß das aufgrund der gerade erläuterten Beeinflussungsfaktoren auf das Foto ein frommer Wunsch bleiben muß. „Für sich selbst sprechen“ meint hier die eingehende Betrachtung des Bildes selbst, wie sie die Kunstgeschichte betreibt.

³⁴ Baehr, S.10.

Wahrnehmungsfähigkeit ein, indem er stadträumliche Strukturen und Verhaltensanforderungen hervorbringt, mit denen umzugehen die städtische Bevölkerung erst lernen muß: Die Erfahrung der Anonymität, Zeit- und Wahrnehmungssprünge, die durch den Schienenverkehr, die Telegraphie, die industrielle Produktion und einen Überfluß an typographischer und visueller Information verursacht wurden, die Beschleunigung der Zeit und der Verkehrsformen, die Dezentrierung der Wahrnehmung, die Gleichzeitigkeit von Regionalerfahrung und Weltläufigkeit, die Trennungsprozesse von Arbeiten und Wohnen, von öffentlich und privat, von Innen- und Außenperspektive.³⁵ Die Fotografie greift – abbildend und interpretierend – auf diese Veränderungen des städtischen Umfelds zurück, reflektiert dieses Phänomen der Epoche und ihrer Anforderungen an das menschliche Verhalten. Ein sensibles und der Epoche gemäßes Medium der Visualisierung trifft hier auf die Großstadt, ein durch zeitspezifische Wahrnehmungsverhältnisse besonders geprägtes Umfeld. Es hat das Potenzial zur Erfassung der neuen zeit-räumlichen Dimensionen vielleicht mehr als jedes andere visuelle Medium zuvor. Die Eigenartigkeit dieser Darstellungen in Berlin, aber auch ihre Allgemeingültigkeit ist Gegenstand dieser Untersuchung.

Der hier verfolgte Ansatz ist also als ein Desiderat genannter Herangehensweisen zu verstehen, mit dem der Versuch unternommen wird, sowohl bildwissenschaftliche und historische, als auch systematische Ansätze in der Betrachtung eines historischen Gegenstandes zu integrieren. Dabei bewegt sich die Untersuchung immer wieder zwischen dem Foto selbst (das Bild als Darstellungsform von Realität und als Symptom von etwas anderem), seiner spezifischen Anordnung oder Reihung und der Einordnung in unterschiedliche kulturelle, technische, urbane, künstlerische und fotografische Diskurse in der Verknüpfung von Bildbeschreibung, Bedeutungsanalyse und Interpretation.

Die Berliner Fotografien wurden auf solche eingegrenzt, die sich auf Großstadt, Leben in der Großstadt und architektonisch gebauten Raum beziehen. Gegenstand der Recherche war das typische Stadtfoto, also Ansichten bekannter Bauten, Straßen und Panoramen, aber auch das Bild vom Leben in der Mietskasernen- oder der Bewegung von Passanten auf der Straße im Momentbild. Die dieser Auswahl zugrunde gelegten thematischen Kategorien waren: Die repräsentative Ansicht, Straßenleben, Abriß, Baustelle, Neubau, Stadtrand, Natur und Stadt,

³⁵ Vgl. dazu auch Baehr, a. a. O.

die Phänomene Serie und Panorama und die Darstellungs- oder Veröffentlichungsform der Fotografie und deren unterschiedlichen Reproduktionsweisen. Aus allen gesichteten Beständen von Stadt- und Architekturfotografien wurden zunächst ca. 1500, für die Arbeit schließlich 130, Aufnahmen nach folgenden Kriterien herausgefiltert: Die besondere Häufigkeit eines Bildmotivs, Bildserien, besonders ungewöhnliche Motive und solche Photos die erkennen ließen, daß der Fotograf eine bestimmte Aufnahmestrategie verfolgte. Die Auswahl dieser Gruppen/Fälle erfolgte nach konkret inhaltlichen, nicht abstrakt methodologischen Kriterien. Identifizierbare und anonyme Fotografen wurden bei der Betrachtung nicht ausdrücklich unterschieden. Die letztlich herangezogenen Fotografien belaufen sich auf eine Zahl von etwa 50.

1.2. Gliederung

Im Anschluß an diese Einleitung folgen die vier Kapitel zur Berliner Stadtfotografie nicht streng chronologisch, aber doch gewissen zeitlichen Abhängigkeiten gemäß. Die hier unter Kapitel 2 bis 5 erörterten Phänomene sind nicht als aufeinander folgende Aspekte zu betrachten, sondern treten parallel, eventuell zeitlich leicht verschoben und in gegenseitiger Beeinflussung auf. Sie behandeln folgende Themen und Fragestellungen:

In Kapitel 2 wird die fotografische Reflexion der Großstadt als neues Phänomen und als neuer Bildgegenstand thematisiert. Während Innovationen auf dem Gebiet der Reproduktionstechnik erlauben, diese Bilder in zunehmendem Maße als Massenprodukt zu verbreiten, läßt diese Entwicklung die Kluft zwischen Berufsfotografen und unausgebildeten Amateuren, die sich von der Vermarktung der Fotos schnelle Gewinne versprechen, wachsen, und bewegt schließlich auch – wie ihre Äußerungen in der Fachpresse belegen – die Berliner kunstfotografische Szene. Dieses Kapitel zeigt den Einbruch des technischen Fortschritts in die Berliner Bildwelt. Es wird nach der Manifestation dieses Einschnitts im fotografischen Bild und dessen Auswirkung auf seinen gesellschaftlichen Stellenwert gefragt.

Mit der Verstädterung und dem Abriß vieler historischer Bauten der Innenstadt Berlins intensiviert sich die fotografische Auseinandersetzung mit der Geschichte in Form der Beschäftigung mit historischen Bauten und deren Verschwinden. In Kapitel 3 werden daher Fotografien von Altbauten und Abrißruinen

genauer betrachtet. Der Historismus, die Heimatschutzbewegung und die mit ihr kooperierende Dilettantenbewegung in der Fotografie finden zusammen in der Verbildlichung der „Stadt als Palimpsest“. Das Foto wird hier neben seinen dokumentarischen Fähigkeiten auf seine Qualitäten als Ausdruck einer historistischen, nationalbewußten, gelegentlich romantischen Weltansicht untersucht. Die Bildformen, in denen dieses Phänomen artikuliert werden, stehen hier ebenso zur Disposition, wie die Frage nach der Auswirkung des Zeitempfindens und –bewußtseins auf die fotografische Darstellung.

Das Stadtganze als im Gleichgewicht mit der sie umgebenden Landschaft war das durch die historische Stadtansicht vermittelte Bild von vormoderner Urbanität. Mit dem stetigen Wachstum der Stadt verschiebt sich dieses Verständnis. Die Stadt tritt in ein Kontrastverhältnis zur Natur, die Funktion des Umlandes und städtischer Parks als Orte der Erholung gewinnt zunehmend an Gewicht. Im gleichen Maße wie die Popularität der Naherholung, wächst auch die Tätigkeit des Knipsfotografen. Die Dynamik und das Verhältnis zwischen wachsender Großstadt und Natur ist daher Thema des vierten Kapitels. Doch nicht nur der Park, sondern auch die Peripherie als „Niemandland“ wird von Fotografen als Motiv entdeckt. Nun wird das Foto als Landschaftsfoto diskutierbar, seine Bildvorstellung anhand von Vergleichen mit der Landschaftsmalerei und der Stadtrandikonografie der Malerei besprochen. Hier wird besonders nach Motivwahl und der formalen Behandlung von Stadt und Peripherie im Foto gefragt.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird in Deutschland die schon seit der ersten Jahrhunderthälfte drängende soziale Frage Gegenstand einer öffentlichen Diskussion. Es entwickelt sich eine Bildsprache der sozialkritischen Dokumentation in der Fotografie, die in Kapitel 5 mit ähnlichen Tendenzen in den USA und Österreich verglichen wird. Die Fragestellung dieses Kapitels richtet sich an die Charakteristiken dieser Bildsprache und die durch sie übermittelte Botschaft und Intention. Ferner werden die kulturellen und politischen Rahmenbedingungen solcher Fotografien untersucht.

Die innerhalb dieser vier Diskurse herausgearbeitete fotografische Bildsprache der Beispiele ist der Schlüssel zu *einem* neben anderen möglichen Bildern der Wahrnehmung der Stadt. Sie wird aufgrund von intermedialen Vergleichen oder durch Vergleiche mit der Malerei in ein Bezugssystem gesetzt, aufgrund dessen ihre

Eigenschaften und spezifischen Aussagen deutlich werden. Durch den Rückbezug dieser Sprache auf ihr kulturelles Umfeld schafft man ein zweites Bezugssystem neben dem medialen Vergleich, das eine weitere Reflexionsfläche für den bisher ermittelten Aussagegehalt der Fotografien darstellt und behilflich ist zur Darstellung eines Gesamtbildes Berliner Stadtfotografie während des Wilhelminismus.

1.3. Forschungsstand/Quellen

Bei der Erforschung von Stadt- und Architekturfotografie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Berlin laufen mehrere theoretische Debatten zum Bildbegriff, der kunsthistorischen, historischen, urbanistischen, kultur- und sozialwissenschaftlichen Forschung zusammen.

Bisher gibt es in der europäischen Fotoforschung wenige Beispiele für einen fototheoretischen Ansatz, der aus dem Gebrauch der Fotografie heraus, also aus dem Medium selbst entwickelt wurde und eine Definition des Fotografischen jenseits fester Begrifflichkeiten der Kunstwissenschaft und Sozialwissenschaften formuliert.³⁶ Eine Anwendung solcher Methoden auf den Bereich der Stadtfotografie blieb daher ebenfalls bisher bis auf die Annäherung bei Hales (s.u.) aus. Die hier vorgelegte Arbeit versucht – insbesondere im Rückgriff auf angloamerikanische Forschung – mit einem kulturwissenschaftlichen Verständnis von Fotografie, sowohl dieser in ihren historischen Bedingtheiten und als Medium mit eigenen Charakteristika, als auch den spezifischen Eigenschaften der Wahrnehmung von Stadt durch dieses Medium gerecht zu werden:

Diese Arbeit erhielt wichtige Impulse von der Untersuchung des Chicagoer Kulturwissenschaftlers Peter B. Hales zur Stadtfotografie Amerikas zwischen 1850 und 1915 (siehe Anm. 30).³⁷ Hales nimmt in seiner Arbeit insbesondere methodische Ansätze der Anthropologie, Kulturgeschichte und Semiotik, aber auch von Fotografie und Kunst auf. Erstmals behandelte er die Stadtfotografie weder ausschließlich als reine Abbildung stadtgeschichtlicher Zusammenhänge, noch als ausschließlich ästhetisches Medium, sondern als Bestandteil eines ganzen

³⁶ Ein solcher Ansatz gelang Philippe Dubois in seiner Arbeit ‚Der Fotografische Akt‘ (s.o.). Einen Überblick über die gegenwärtige Theoriedebatte gibt Amelunxen, a. a. O. Siehe zur Frage der Unabhängigkeit der Fotografie als Forschungsrichtung und dem Stand der theoretischen Debatte im deutschen Sprachraum bei Timm Starl: Literatur zur Geschichte der Fotografie, in: Rundbrief Fotografie Vol.6, No.2/15. Juni 1999, N.F. 22. S. 5-6 (Teil X und Schluss). Starl geht jedoch nur am Rande auf die amerikanische Forschung (insbesondere die Arbeit von Rosalind Krauss) ein.

Systems von Deutungszusammenhängen.³⁸ Zentral für seine und für die vorliegende Arbeit wurde die Analyse von Fotografien als Produkte der kulturellen Prägung ihrer Erzeuger und die Untersuchung der Wirkung, die der Fotograf als „kultureller Botschafter“ auf seine Zeit und sein Milieu hat. Beide Untersuchungen definieren also das Foto von der Stadt als ein durch verschiedene Koordinaten beeinflusstes, jedoch für seine Umwelt ebenso prägendes kulturelles Gebilde. Aus der jüngeren Bildforschung floß ferner die 1990 veröffentlichte Theorie des amerikanischen Kunsthistorikers Jonathan Crary zur Rolle des Betrachters des 19. Jahrhunderts in den Grundansatz dieser Arbeit mit ein³⁹, ferner das Bildverständnis, das der Kulturwissenschaftler Alan Trachtenberg in seinem Buch über die „Leseweise“ von Fotografien und die Funktion von Bildern als Geschichte formulierte.⁴⁰ Oskar Bätschmanns Ansatz der Bildbetrachtung und ihrer Einordnung in unterschiedliche Felder, den er in seinem Buch zur Landschaftsmalerei anwandte, war ebenfalls ein wichtiger Impuls für die Strukturierung dieser Arbeit.⁴¹

Entscheidend für das Grundverständnis der Arbeit war die kulturwissenschaftlich und anthropologisch geprägte Theorie Clifford Geertz⁴², der Kultur als „selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe“⁴³ definiert. Das Foto kann auf dieser Grundlage als ein Mittel betrachtet werden, um derartige Bedeutungsgewebe zu entschlüsseln. Wichtig für die Strukturierung der vorliegenden Untersuchung war ferner die motiv- und ideengeschichtliche Annäherung an das 19. Jahrhundert in den Arbeiten des Kunsthistorikers Werner Hofmann, insbesondere in seiner Ver-

³⁷ Hales, a. a. O. (1984).

³⁸ Die Perspektive der Kunst beibehaltend, nehmen bis in die Gegenwart Betrachtungen zur Ästhetik der Fotografie weit größeren Raum in der Literatur ein, als fototheoretische Überlegungen (siehe Hinweise dazu bei: Dörfler, Hans-Diether: ‚Das fotografische Zeichen‘, in: Dörfler et al. (Hrsg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Opladen 2000, S. 11-52, Insbes. S. 11f.

³⁹ Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert Dresden/Basel 1996 (Englische Originalausgabe: Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Boston 1990).

⁴⁰ Trachtenberg, Alan: Reading American Photographs. Images as History. Mathew Brady to Walker Evans. New York 1996 (1989).

⁴¹ Bätschmann, Entfernung a. a. O.

⁴² Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Deutsche Ausgabe Frankfurt 1983; Amerikanische Originalausgabe: The interpretation of cultures: Selected essays, New York 1973.

⁴³ Geertz, S. 9. Er führt dazu aus, daß er mit Max Weber meine, daß der Mensch ein Wesen sei, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt sei, wobei Geertz Kultur als dieses Gewebe ansieht. Ihre Untersuchung sei daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen suche, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen suche. Es geht Geertz um Erläuterungen, um das Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen, die zunächst rätselhaft scheinen. Durch diese Betrachtungsweise wird auch für das Foto deutlich, daß wir uns bewußt sein müssen, daß wir es

öffentlichung 'Das irdische Paradies' über ‚Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts‘.⁴⁴ Für die Bildbetrachtung erwiesen sich ein Herangehen über das Bild selbst und über seinen Entstehungsakt, wie ihn in jüngster Zeit Philippe Dubois geprägt hat, als besonders ergiebig.⁴⁵ Grundsätzlich bot sich für das Foto jedoch eine Kombination aus diesem und einem älteren bildhermeneutischen Ansatz, der sowohl den Betrachter, als auch das sozio-kulturelle Umfeld erfaßt, an.⁴⁶

Die Einschätzung des historischen Hintergrundes dieser Arbeit ist bestimmt durch die, in der Debatte der letzten zwanzig Jahre vollzogenen, Modifizierungen der Geschichtsforschung bei der historischen Einordnung des Kaiserreichs, die sich insbesondere im Relativieren der von H.-U. Wehler in den 1970er Jahren aufgestellten „Theorie vom deutschen Sonderweg“ artikuliert.⁴⁷ Diese interpretierte die Entwicklung des wilhelminischen Deutschland im Bewußtsein der späteren Eskalation von Macht und Bürokratie im Nazideutschland als von dem restlichen Europa abweichend. Sie sei durch die rapide ökonomische Modernisierung in Verbindung mit politischer Rückständigkeit zustande gekommen. Die Geschichte des wilhelminischen Zeitalters stellt sich heute komplexer und vielgestaltiger dar.

immer mit schon interpretiertem Material zu tun haben, durch dessen Deutung man hindurch muß, um zu verstehen, wie die Dinge sich für die Handelnden dargestellt haben.

⁴⁴ Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1960, letzte Auflage 1991.

⁴⁵ Die so vorgenommene Bildbetrachtung ermöglicht, daß man die übliche Spaltung zwischen dem Produkt (der fertigen Mitteilung) und dem Prozeß (dem generierenden Akt in seinem Vollzug) nicht mehr vollziehen muß. Angesichts der Fotografie, so Dubois, könne man das Bild nicht mehr außerhalb seines konstitutiven Seinsmodus denken. Dabei verstehe es sich von selbst, daß diese *Genese* einerseits genauso ein Akt der Produktion im engeren Sinne sein kann, wie ein Akt der Rezeption oder des Vertriebs. Andererseits schließe diese Nichtunterscheidung keineswegs die Notwendigkeit einer grundlegenden *Distanz* zwischen dem Akt und dem Bild aus. (S.61).

⁴⁶ Siehe die ausführliche Bibliographie zu Aby Warburg und die Darstellung seiner Ansätze in der Biographie Aby Warburgs von Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie. Hamburg 1992. (Deutsch erstmals 1970; Originalausgabe: Aby Warburg. An intellectual Biography. London 1970). Ferner: Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975. Ders.: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980. Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Vierte aktualisierte Auflage, Darmstadt 1992 (1984). Reihe: Die Kunstwissenschaft. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnissen ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften. Und: Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983; Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985.

⁴⁷ Zur Debatte um den „Deutschen Sonderweg“ siehe insbesondere: Wehler, Hans-Ulrich: „Deutscher Sonderweg“ oder allgemeine Probleme des westlichen Kapitalismus? in: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken. 35. 1981, S. 478-487 und die Erwiderungen von Geoff Eley. Außerdem: Blackburn, David; Eley, Geoff: The peculiarities of German history. Bourgeois society and politics in nineteenth-century Germany. Oxford New York 1984. Karl Dietrich Bracher: Deutscher Sonderweg. Mythos oder Realität? München Wien 1982 und schließlich die Überblicksdarstellung zur Debatte von Helga Grebing: Der „deutsche Sonderweg“ in Europa 1806 – 1945: eine Kritik. Stuttgart Berlin 1986.

Mehr als der „Sonderweg“ rücken die Parallelen zur Geschichte anderer europäischer und westlicher Staaten ins Blickfeld. Heute charakterisiert man die Situation Deutschlands mit der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als Hauptcharakteristikum der Jahrzehnte vor und nach 1900“⁴⁸.

Um die deutsche Kulturgeschichte der Gründerzeit und des Historismus, die für diese Arbeit den wesentlichen Rahmen bildet, hat sich besonders das in den 1960er Jahren ins Leben gerufene Forschungsprojekt der Fritz Thyssen Stiftung zum 19. Jahrhundert bemüht.⁴⁹ Ziel dieses Projekts war es, in Beiträgen zur Politik, Kunst und Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, diese bis dahin sehr wenig beachtete Epoche umfassend zu erforschen. Diese kritische Aufarbeitung schuf eine Basis für nachfolgende Untersuchungen, die sich zum Teil auch mit der Situation der Fotografie während der Gründerzeit näher auseinandersetzten, wie beispielsweise der von Hermann Fillitz herausgegebene Wiener Ausstellungskatalog ‚Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa‘.⁵⁰ Wichtig zu diesem Aspekt sind ferner zwei Beiträge zum Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert.⁵¹

Aus der kaum mehr überschaubaren Literatur zur Geschichte und Situation Berlins während des Wilhemismus sind folgende jüngere Arbeiten besonders aufschlußreich für diese Arbeit gewesen: Wolfgang Ribbes Geschichte Berlins⁵², die vergleichenden Untersuchungen zu Berlin in dem 1992 von Bernhard Brunn und Jürgen Reulecke herausgegebenen Band Metropolis Berlin - Berlin als deutsche

⁴⁸ Ullrich, Volker: Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt/Main 1997, S. 13.

⁴⁹ Pevsner, Nikolaus (Hrsg.): Möglichkeiten und Aspekte des Historismus in: Historismus und Bildende Kunst. Reihe: Studien zur Kunst im 19. Jahrhundert, Band 1. Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte. München 1965; Böhringer, Hannes; Gründer, Karlfried (Hrsg.): Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel. Studien zur Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts Band 27 Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung. Ffm. 1976.

⁵⁰ Fillitz, Hermann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Band I, Beiträge. 24. Europarat Ausstellung. Redaktion Werner Telesko. Beiträge Künstlerhaus Akad. d. Bild. Künste, Wien 1996/1997. Hier zur Fotografie insbesondere der Beitrag von Monika Faber: ‚Im Realitäten – Kabinett. Fotografie und Historismus‘, S. 181-185.

⁵¹ Conze, Werner; Kocka, Jürgen: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1985 (1. Bildungssystem und Professionalisierung im Vergleich); 1990 (2. Bildungsgüter und Bildungswissen); 1992 (3. Lebensführung und ständische Vergesellschaftung); 1989 (4. Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation). Glaser, Hermann; Broszat, Martin (Hrsg.): Bildungsbürgertum und Nationalismus. Politik und Kultur im Wilhelminischen Deutschland. München 1993.

⁵² Ribbe, Wolfgang (Hrsg.): Geschichte Berlins. 2 Bde. Bd.2: Von der Märzrevolution bis zur Gegenwart. München 1987. Ribbe/ Schmäddecke: Kleine Berlin-Geschichte. Ferner: Ribbe, Wolfgang; Schmäddecke, Jürgen: Berlin im Europa der Neuzeit. Ein Tagungsbericht. Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin Bd.75. Publikationen der Sektion für die Geschichte Berlins. Berlin New York 1990.

Hauptstadt im Vergleich 1871-1939, Harald Bodenschatz' Veröffentlichungen zur Stadtgeschichte⁵³ und Ruth Glatzers zweibändiges Werk zur Berlingeschichte der „Kaiserzeit“.⁵⁴ Einen guten Einblick in die kulturhistorische Situation Berlins um 1900 gab der Katalog einer Ausstellung der Berlinischen Galerie aus dem Jahr 1984.⁵⁵ Dem in dieser Arbeit aufgegriffenen Gedankengang vom Mythos Berlin schenkte man im Vorfeld und anlässlich des 750jährigen Jubiläums der Stadt in Ausstellungen und Katalogen besondere Aufmerksamkeit.⁵⁶

Aufschlußreich zur zeitgenössischen Wahrnehmung Berlins waren insbesondere die Äußerungen des Kritikers Alfred Kerr über die Reichshauptstadt aus den Jahren 1895 bis 1900⁵⁷, aber auch andere zeitgenössische Berlindarstellungen, wie diejenigen Georg Brandes, Robert Springers, Hans Ostwalds, Paul Lehnhards, August Endells, Karl Schefflers und Hans Mackowskys und anderer Zeitgenossen, ferner Fontanes Berlinromane.⁵⁸

Jürgen Reuleckes Darstellung der Urbanisierung in Deutschland⁵⁹ bot einen guten Einstieg in die Materie Großstadtentwicklung und Verstädterung. Das

⁵³ Bodenschatz, Harald: Platz frei für das neue Berlin! Geschichte der Stadterneuerung in der „größten Mietskasernenstadt der Welt“ seit 1871. Berlin 1987 und ders. mit Engstfeld, Hans-Joachim und Seifert, Carsten: Berlin auf der Suche nach dem verlorenen Zentrum. Berlin Hamburg 1995.

⁵⁴ Glatzer Ruth: a. a. O. Siehe Fn. 5. Dies.: Das Wilhelminische Berlin. Panorama einer Metropole 1890-1918. Berlin 1997.

⁵⁵ Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen 1984. Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984.

⁵⁶ Baehr, Ulrich (Hrsg.): a. a. O. Siehe Fn. 13. Ders.: Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni – 20. September Berlin 1987. ‚Mythos Berlin‘, in: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung. Heft 52, Jahrgang 14. 1983. ‚Politik der Städte, Diskussion: Mythos Berlin‘, in: Ästhetik und Kommunikation. Heft 56, Jahrgang 16. 1985.

⁵⁷ Rühle, Günther (Hrsg.): Alfred Kerr, Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt. 3. Auflage Berlin 1997.

⁵⁸ Brandes, Georg: Berlin als Deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877-1883. Aus dem Dänischen von Peter Urban-Halle. Herausgegeben von Erik M. Christensen und Hans-Dietrich Look. Berlin 1989. Springer, Robert: Berlin wird Weltstadt. Ernste und heitere Kulturbilder, Berlin 1868. Ostwald, Hans: Dunkle Winkel in Berlin. Reihe: Großstadt-Dokumente. Berlin und Leipzig um 1905. Lehnhard, Paul R.: Moment-Aufnahmen aus der Großstadt. Eine Reihenfolge lebender Bilder mit erläuterndem Text. Mühlhausen i. Thüringen 1907. Endell, August: Die Schönheit der großen Stadt. Berlin 1908. Scheffler, Karl: Berlin: Ein Stadtschicksal. Berlin 1910. Mackowsky, Hans: Häuser und Menschen im alten Berlin. Menzels Impressionen aus dem alten Berlin. Berlin 1923, und die Äußerungen von Besuchern Berlins, wie dem Journalisten Luc Gersal (‚Berlin vom Rathausurm betrachtet 1892‘, S. 193-195), Jules Huret oder Henry Vizetelly's, Berlin under the new Empire' (Bde.1-2. London 1879), veröffentlicht in Holmsten, Berlin in alten und neuen Reisebeschreibungen, Düsseldorf 1989. Fontane, Theodor: Irrungen Wirrungen, Dresden 1888. Ders.: Frau Jenny Teibel. Berlin 1893. Ders.: Die Poggenpuhls. Berlin 1896.

⁵⁹ Reulecke, Jürgen: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt/Main. 1997. Ferner: Brunn, Gerhard (Hrsg.): Berlin. Blicke auf die deutsche Metropole. Essen 1989; Schieder, Theodor (Hrsg.): Hauptstädte in europäischen Nationalstaaten. München/Wien 1983. Glatzer, Dieter

Thema Großstadt und „Großstadtkultur“ ist als Kategorie von ästhetischer Erfahrung mittlerweile zum festen Bestandteil kulturtheoretischer Reflexion, während der neunziger Jahre gar eine Modeerscheinung geworden. Die Frage nach dem „eigentlichen Fixpunkt einer kulturellen Topographie der Stadt“ stellten 1990 Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr in ihrer Untersuchung zur ‚Metropole als kulturtheoretischer Kategorie‘.⁶⁰ 1988 hatte Klaus R. Scherpe als Herausgeber ebenfalls nach dem Begriff und der Vorstellung der Großstadt gefragt, ihre „Unwirklichkeit“, ihre „Immaterialität“, ihre „organisierte Komplexität“ zum Thema seiner kulturwissenschaftlichen Veröffentlichung gemacht. Die Autoren näherten sich der Stadt aus verschiedenen Perspektiven wie der soziologischen, journalistischen oder künstlerischen.⁶¹ Manfred Smudas Band ‚Die Großstadt als „Text“‘⁶² trug zu dieser Debatte durch eine Großstadtbetrachtung als „Diskurs“, als „Sprache“, also auch als „Schrift“ bei. Wer sich in ihr bewege, sei „eine Art Leser“. Sie sei ein komplexes „Textgewebe“, ein „Palimpsest“, und wie ein literarischer Text habe die Großstadt so viele Interpretationen, wie jener Leser habe. Weitere Aspekte dieser vielseitigen Großstadtdebatte, die ursprünglich in den Literaturwissenschaften entstanden war, wurde von Architekten, Stadtplanern und Kunsthistorikern aufgegriffen.⁶³ Einen umfassenden Einblick in die politisierte Auseinandersetzung um die Großstadt der Jahrhundertwende und ihre Ursprünge bot ferner Klaus Bergmanns Dissertation ‚Agrarromantik und Großstadtfeindschaft‘.⁶⁴

Zentral für den Blick auf die Großstadtrezeption als Kategorie ästhetischer Produktion und für die Einordnung der Stadt als Betrachtungsgegenstand unter-

und Ruth: Berliner Leben, 1900-1914: Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten, Berlin 1986.

⁶⁰ Steinfeld, Thomas; Suhr, Heidrun (Hrsg.): In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie. Frankfurt/Main 1990. Darin insbesondere: Haxthausen, Charles W.: ‚Eine neue Schönheit. Ernst Ludwig Kirchners Berlinbilder‘, S. 71-96 (Einer dieser Veröffentlichung sehr ähnliche englische Ausgabe erschien unter Herausgabe von Heidrun Suhr und Charles W. Haxthausen bei der University of Minnesota Press, Minneapolis and Oxford 1990).

⁶¹ Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Die Unwirklichkeit der Städte, Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988.

⁶² Smuda, Manfred (Hrsg.): Die Großstadt als „Text“. München 1992.

⁶³ Argan, Giulio Carlo: Kunstgeschichte als Stadtgeschichte. München 1989; Cullen, Gordon: Townscape. Das Vokabular der Stadt. Basel, Berlin, Boston 1991; Boyer, Christine: The city of collective memory. Boston 1996.

⁶⁴ Meisenheim am Glan 1970 (Marburger Abhandlungen zur Politischen Wissenschaft, Bd. 20. Hrsg. Wolfgang Abendroth): Diese Arbeit verfügt über eine gute Bibliographie zum Thema. Zur Einführung in die Probleme der Großstadtforschung wird vor allem hingewiesen auf: Elisabeth Pfeil, Großstadtforschung, Bremen-Horn 1950 und das aus soziologischer Sicht geschriebene Buch von Hans Paul Bahrdt: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau. Reinbek b. Hamburg 1961. In beiden Büchern finden sich Abrisse der bisherigen Großstadtforschung, der Großstadtfeindschaft und eine ausführliche Bibliographie.

schiedlicher, insbesondere visueller Medien, war Monika Padbergs Dissertation über die Großstadtmalerei und Großstadt Wahrnehmung während der wilhelminischen Ära.⁶⁵ Ferner diente die umfassende Untersuchung zur Darstellung Berlins in der Malerei im Rahmen der Ausstellung ‚Stadtbilder‘ des Berlin-Museums als eine wichtige Quelle und Anregung für Vergleiche zwischen Malerei und Fotografie.⁶⁶ J. A. Schmoll gen. Eisenwerths Aufsatz zur ‚Stadt im Bild‘ war hilfreich für das Verständnis darstellerischer Parameter in der Stadt, die Fotografie und Malerei teilen.⁶⁷ Wichtig für die Relativierung eines deutschen Großstadtverständnisses waren außerdem die vergleichenden Untersuchungen amerikanischer und europäischer Äußerungen und Darstellungen zur städtischen Gesellschaft von Andrew Lees.⁶⁸ Robert Jüttes ‚Geschichte der Sinne‘ trug zum Verständnis der sich wandelnden Wahrnehmung im Verlauf der Industrialisierung und Verstädterung bei und ermöglichte den Beleg der wachsenden Bedeutung des in der Fotografie exemplifizierten Gesichtssinns, gerade im urbanen Umfeld.⁶⁹

Es ist – neben den Franzosen⁷⁰ – das Verdienst von angloamerikanischen Autoren, die Fotografie sehr früh als Betrachtungsgegenstand aufgegriffen und analysiert zu haben. Hier sind insbesondere die Arbeiten von Susan Sontag, Joel Snyder und

⁶⁵ Padberg, Monika: Großstadtbild und die Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870 – 1918. Münster 1995. Sie geht insbesondere auf die ästhetischen Veränderungen der Stadtbilddarstellung ein und stellt fest, daß sich um die Jahrhundertwende in Deutschland eine neue Bildgattung, die des Großstadtbildes, entwickelt habe. Eine Dissertation zum Stadtbild Berlins zwischen 1870 und 1930 war zuvor von Joseph Czaplika in Hamburg mit dem Titel ‚Prolegomena zu einer Typologie des Großstadtbildes. Die bildliche Darstellung von Berlin 1870-1930‘. Hamburg 1984 erschienen. Czaplika fragt nach bildlichen Repräsentationsmustern für die Stadt, ist an Archetypen, an bildlichen Metaphern für die Großstadt interessiert. Er nimmt dabei Bezug auf die bildnerischen und historischen Entwicklungen, strukturiert seine Arbeit jedoch weder chronologisch noch monografisch, sondern anhand phänomenologischer Kategorien wie ‚urban archetypes, urban icons‘, ‚urban symbols‘, ‚the modern city as death/death in the city‘, ‚altstadt and the sense of loss‘ oder ‚on staging the city working‘. Zur Berliner Stadtmalerei siehe ferner: Wirth, Irmgard: Berliner Maler sehen eine Stadt: Malerei und Graphik aus drei Jahrhunderten, Berlin 1963.

⁶⁶ Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Katalog der Ausstellung ‚Stadtbilder‘ im Berlin-Museum, Berlin 1987. Siehe insbesondere der Beitrag von: Bothe, Rudolf: Stadtbilder zwischen Menzel und Liebermann. Von der Reichsgründungs-epoche zur wilhelminischen Großstadt, S. 173-242.

⁶⁷ Schmoll gen. Eisenwerth, Die Stadt im Bild, a. a. O.

⁶⁸ Lees, Andrew: ‚Perceptions of Cities in Britain and Germany 1820-1914‘. In: Fraser, Derek; Sutcliffe, Anthony (Hrsg.): The pursuit of Urban History. London 1983 und Ders.: Cities Perceived. Urban Society in European and American thought, 1820-1940. New York 1985.

⁶⁹ Jütte, Robert: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München 2000.

⁷⁰ Eine kritische Fotoanalyse vollzogen Vertreter des französischen Strukturalismus und der aus ihm hervorgehenden Semiotik, gefolgt von den Poststrukturalisten.

Neil Walsh Allen, Allan Sekula, John Szarkowski, Alan Trachtenberg und Rosalind Krauss zu nennen.⁷¹

Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts im allgemeinen und in Deutschland im besonderen sind die beiden Kataloge Kölner Ausstellungen zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, „In unnachahmlicher Treue“ Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern⁷² und der von Bodo v. Dewitz und Roland Scotti 1997 herausgegebene Band ‚Alles Wahrheit! alles Lüge!‘ zur Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert⁷³ hervorzuheben. Zur Frühzeit der Fotografie zwischen 1839 und 1860 im deutschen Sprachraum erschien das Kataloghandbuch ‚Silber und Salz‘.⁷⁴ Der Titel ‚Photographie und Apparatur‘, der die apparativen Eigenschaften der Fotografie betont, war wichtig für ein nicht-künstlerisches Verständnis des Mediums.⁷⁵ In den vergangenen Jahren sind ferner eine Reihe von Fotografiengeschichten erschienen, die die Fotografie des 19. Jahrhunderts in einem bestimmten Kontext referieren: entweder als Teil einer neuen allgemeinen Fotografiengeschichte⁷⁶ in einem speziellen Land⁷⁷ oder mit verschiedenen Themenschwerpunkten.⁷⁸ Rein deskriptive, nicht-wissenschaftliche Versu-

⁷¹ Sontag, Susan: Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, München Wien 1978. Engl. Originalausgabe: On Photography. New York 1977. Snyder, Joel; Walsh Allen, Neil: Photography, Vision and Representation, In: Reading into Photography. Selected Essays 1959-1980. University of New Mexico at Albuquerque 1982; Sekula, Allan: On the Invention of Photographic Meaning (1975), in: Photography in Print. Writings from 1816 to the present. Hrsg. Goldberg, Vicky, University of New Mexico at Albuquerque. 1990 (1981); Szarkowski, John: The Photographer's Eye. The Museum of Modern Art New York 1966; ders.: Photography until now. New York, Museum of Modern Art 1989; Alan Trachtenberg: The American Image. Photographs from the National Archives, 1860-1960. Washington D.C. New York 1979. Ferner wichtig für die methodische Debatte sind u.a.: Richard Bolton (Hrsg.) The contest of meaning. Critical histories of Photography, Cambridge, Mass. 1992. Hier insbesondere der Artikel von Allan Sekula: ‚The Body and the Archive‘ (S. 343-389), und Rosalind Krauss: ‚Photography's Discursive Spaces‘ (S. 287-302).

⁷² Köln 1979.

⁷³ Köln, Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum.

⁷⁴ Dewitz, Bodo v. (Hrsg.): Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839 – 1860. Kataloghandbuch zur Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie. Köln 1989.

⁷⁵ Hesse, Wolfgang: Photographie und Apparatur. 1998.

⁷⁶ Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Paris 1995.

⁷⁷ Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970. Hrsg. Von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit Klaus Honnef, Rolf Sachsse und Karin Thomas. Köln 1997 Insbes. Kapitel I. ‚1870-1918‘, S. 21-61; Boom, Mattie; Roseboom, Hans: A New Art. Photography in the 19th century. The Photo Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1996.; Sandweiss, Martha A. (Hrsg.): Photography in Nineteenth-Century America. With Essays by: Alan Trachtenberg, Barbara McCandless, Martha A. Sandweiss, Keith F. Davis, Peter Bacon Hales, Sarah Greenough. Fort Worth 1991.

⁷⁸ Westerbeck, Colin; Meyerowitz, Joel: Bystander. A History of Street Photography. USA, Little, Brown & Company, 1994, S. 39-115. Billeter, Erika: Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Mit Beiträgen von Prof. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Bern 1977 (1979). Weise,

che, die wilhelminische Fotografie in ihrer Vielseitigkeit darzustellen, unternahmen erstmals in den siebziger Jahren Franz Hubmann mit seinem Fotoband ‚Deutsches Familienalbum‘ und Kurt Glaser Anfang der achtziger Jahre mit seiner Veröffentlichung ‚Ein deutsches Bilderbuch 1870-1918‘.⁷⁹ Sie sind die bisher einzigen Versuche, diese Epoche, über eine monografische Darstellung hinaus in ihren Bildern vorzustellen.⁸⁰

Seit den siebziger Jahren diskutierte man verstärkt den Bereich der sogenannten „sozialdokumentarischen“ Fotografie in Deutschland, bei der die Großstadt als auslösendes Moment und als Ort der dargestellten Bauten indirekt thematisiert wird. Gesine Asmus‘ Band über die sozialdokumentarische Fotografie in Berliner Mietskasernen ist ein Pionierwerk und bildet die Grundlage für eines der Kapitel dieser Arbeit.⁸¹ Ein wichtiger Autor, der in der vorliegenden Arbeit einige Male zu Wort kommt, ist Winfried Ranke, der nicht nur über den Fotografen und „Rinnsteinmaler“⁸² Heinrich Zille schrieb, sondern auch über das Phänomen sozialdokumentarische Fotografie.⁸³ Prinzipielle Überlegungen zur sozialdokumentarischen Fotografie finden sich in den einschlägigen historischen Gesamtdarstel-

Bernd (Zusst.): Fotografie in Deutschen Zeitschriften 1883-1923. Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis Heute. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart 1991. Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland von 1880 bis 1980. München Berlin 1995.

⁷⁹ Hubmann, Franz: Das Deutsche Familienalbum. Die Welt von gestern in alten Photographien. Von der Romantik zum Zweiten Kaiserreich. Texte von Janko Musulin. Wien München Zürich 1972. Glaser, Hermann; Pützstück, Walther (Hrsg.): Ein deutsches Bilderbuch 1870-1918. Die Gesellschaft einer Epoche in alten Photographien. München 1982. Glaser strukturiert die von ihm gezeigten Aufnahmen (die zum Großteil vom Ullstein Bilderdienst in Berlin zur Verfügung gestellt wurden) in die Kategorien Klassengesellschaft, Arbeitswelten, Verstädterung, Vergnügungen, Schulen, Krieg und Revolution. Jeder Kategorie geht eine historische Einführung zum Thema voran, die jedoch nicht auf die Fotografien im Einzelnen eingeht.

⁸⁰ Eine umfassende Zusammenstellung über den aktuellen Stand fotografischer Standardwerke und Arbeiten zu Einzelgebieten der Fotogeschichte im deutschen Sprachraum gibt der Fotohistoriker Timm Starl in mehreren Artikeln in der Zeitschrift ‚Rundbrief Fotografie. Starl, Timm: ‚Literatur zur Geschichte der Fotografie‘ Rundbrief Fotografie Vol. 4, No.1/ 15. März 1997, N.F.13 – Vol. 6, No. 2/ 15. Juni 1999, N.F.22, in 10 Teilen. Starl hat die dort in extenso ausgeführten Gedanken anlässlich eines Vortrages 1996 zu einem Symposium zur Geschichte der Fotogeschichte im Stadtmuseum München zusammenfassend geäußert.

⁸¹ Asmus, Gesine (Hrsg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. Die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker. Reinbek bei Hamburg 1982. Sie befaßt sich mit den Fotografien dieser Veröffentlichung: Kohn, Albert (Bearb.): Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1901-1920. Im Auftrag des Vorstandes der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute u. Apotheker. Berlin 1901, 1902ff. (Jährlich erscheinende Dokumentation; ab 1903 mit Fotografien).

⁸² Diese Bezeichnung gab Wilhelm II. dem Akademiemitglied.

⁸³ Ranke, Winfried: Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900. In: Kritische Berichte. Mitteilungsorgan des Ulmer Verbands für Kunst- und Kulturwissenschaften. Jg.5 1977 Heft 2/3, S. 5-36.

lungen, jedoch bezeichnenderweise vor allem in Veröffentlichungen der späten siebziger Jahre.⁸⁴

Die Architekturfotografie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist in der deutschen Fachliteratur durch Rolf Sachsse, Uta Grefe und Ursula Peters, in jüngerer Zeit durch Ulla Dornberg vertreten.⁸⁵ Uta Grefe⁸⁶ untersuchte das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Architekturmalerei und –fotografie, ging dabei jedoch von der vereinfachenden und nur für die Frühzeit der Entwicklung gültige These aus, daß die „Architekturfotografie unbewußt von den Erkenntnissen der Architekturmalerei“⁸⁷ zehrte. Damit konzentrierte sie sich auf die Abhängigkeit der beiden Medien, nicht auf spezifisch fotografische Eigenschaften. Im anglo-amerikanischen Bereich ist dagegen besonders die Arbeit von Richard Pare, ‚Photography and Architecture: 1839-1939‘ hervorzuheben, die, ausgehend von der fotografischen Sammlung des ‚Canadian Centre for Architecture,‘ eine medienkritische, am kulturellen und technischen Kontext orientierte Analyse durchführt, ferner der methodisch ähnlich angelegte Band zur Architekturfotografie von Cervin und Herschman.⁸⁸ Einen jüngeren Einblick in die Architekturfotografie gibt Roswitha Neu-Kock, die auch der Stadtbilddokumentation Platz einräumt. Sie bemerkt bei aller Vielschichtigkeit des Genres letztlich die „überraschende Gleichförmigkeit“ des fotografischen Architekturbildes, die daher rühre, daß „die aus der Kunstproduktion abgeleiteten Bildtypen“ unverändert über Jahrzehnte beibehalten worden seien. Repräsentative Motive seien über Jahrzehnte von den einmal gefundenen „idealen“ Standorten aus aufgenommen worden. Nur ganz

⁸⁴ Neben den einschlägigen Fotografiegeschichten wie Helmut und Alison Gernsheim, Beaumont Newhall, Michel F Braive, Peter Pollack und Michel Frizot, siehe: Tendenzen 13/1973 (Nr.86): ‚Fotografie und Parteilichkeit‘, dort: Hiege, Richard: How the Other Half Lives / wie die andere Hälfte lebt. S. 5-13; Sansom, William: Victorian Life in Photographs. London 1974. Rambow, Gunter u.a. (Hrsg.): „...das sind eben alles Bilder der Straße“. Die Fotoaktion als sozialer Eingriff. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main 1979.; Günter, Roland: Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie. Reinbek bei Hamburg 1982.

⁸⁵ Sachsse, Rolf: Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts in der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang. Berlin 1988. Ders.: Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der dt. Architekturphotographie im 20. Jahrhundert. München 1984. Grefe, Uta: ‚Architekturfotografie im 19. Jahrhundert‘, in: „In unnachahmlicher Treue“ - Photographien im 19. Jahrhundert - ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern, Ausstellungskatalog Köln, 1979. Peters, Ursula: Architekturphotos aus dem 19. Jahrhundert. Von der Heydt Museum Wuppertal, Ausstellung 1980. Dornberg, Ulla: Stadt- und Architekturfotografie. Amsterdam 1996.

⁸⁶ Grefe, Uta: Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts. Architekturfotografie - Architekturmalerei. Diss. Köln 1980.

⁸⁷ a. a. O., S. 1, 9.

⁸⁸ Pare, Richard: Photography and Architecture: 1839-1939. Introduction by Phyllis Lambert. Centre Canadien d'Architecture. Montreal 1982; Robinson, Cervin; Herschman, Joel: Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the present. New York 1987.

allmählich sei das Motivrepertoire erweitert worden ohne dabei die Darstellungsweise zu ändern.⁸⁹ Diese Feststellung gilt sicherlich für die Bildproduktion der Fach- und Berufsfotografen, weniger jedoch für die Amateure unterschiedlicher Couleur.

Neben der eingangs erwähnten Arbeit zur Stadtfotografie und zu Großstadtdarstellungen in der Fotografie von Peter B. Hales gibt es nur wenige Darstellungen, die sich überhaupt mit dem Thema befassen. In Deutschland stammen alle derartigen Untersuchungen aus den 1980er Jahren: Veronika Schmidt-Linsenhoff besprach ohne bild- oder gar kulturwissenschaftliche Diskussion einzelne Fotografien verschiedener Städte im Zusammenhang mit einer Ausstellung.⁹⁰ Drei Jahre später erschien Harald Goergens und Alfred Loers Band zur Bremer Photographie im 19. Jahrhundert, ebenfalls im Rahmen einer Ausstellung.⁹¹ Im selben Jahr versprach der Titel der sozialwissenschaftlichen Dissertation von Michael Kroeger ‚Belebte Szenen. Städtische Photographie des späten 19. Jahrhunderts im Kontext sozialer Zeiterfahrung‘⁹² einen eingehenden Umgang mit dem Bild und dessen Ansiedlung im historischen Kontext, was jedoch im Hinblick auf das Foto nicht eingelöst wurde. Zwei Veröffentlichungen aus dem angloamerikanischen Raum scheinen hier noch erwähnenswert, zum einen der denkmalpflegerisch motivierte, jedoch rein deskriptive, Band Nathan Silvers ‚Lost New York‘⁹³ und ferner die bereits stärker auf Fragen der Möglichkeiten des fotografischen Mediums eingehende Veröffentlichung zur viktorianischen Stadt von Dyos und Wolff.⁹⁴ Schließlich hat in jüngster Zeit Issam Nassar in einem Aufsatz die Jerusalemer Stadtfotografien des 19. Jahrhunderts durch eine semiotische He-

⁸⁹ Neu-Kock, Roswitha: Stumme Zeugen Architekturphotographie und Stadtbilddokumentation im 19. Jahrhundert. In: v.Dewitz, Bodo; Scotti, Roland (Hrsg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Köln 1996, S. 165 – 189 (174).

⁹⁰ Schmidt-Linsenhoff, Veronika: Architekturphotographie und Stadtentwicklung 1850-1914. Stuttgart 1982. Eine Ausstellung organisiert vom Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart. Gezeigt wurden Fotografien von Hamburg, Berlin, Frankfurt/Main, München und Köln.

⁹¹ Goergens, Harald; Löhr, Alfred: Bilder für Alle. Bremer Photographie im 19. Jahrhundert. Bremer Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte (Focke-Museum). Bremen 1985.

⁹² Kroeger, Michael: Belebte Szenen. Städtische Photographie des späten 19. Jahrhunderts im Kontext sozialer Zeiterfahrung, Osnabrück 1985.

⁹³ Silver, Nathan: Lost New York. Boston 1967 (Reprint, Avenel 1982).

⁹⁴ Martin, G.H.; Francis, David: The Camera's Eye. In: Dyos, H. J.; Wolff, M. (Hrsg.): The Victorian City. Images and Realities, London 1973. Bd.1, S. 222-246. Die Autoren heben bereits 1973 hervor, daß neben der Eigenschaft der Fotografie als observierendes Medium, auch deren Qualitäten als historische Quelle in Abhängigkeit ihrer technischen Möglichkeiten und Absichten ihres Autors bei der Fotobetrachtung zu berücksichtigen sind.

rangehensweise untersucht.⁹⁵ Keine dieser Darstellungen hat sich jedoch in einer dem hier herangezogenen Ansatz methodisch wie inhaltlich ähnlich umfassenden Weise mit diesem Thema auseinandergesetzt.

Berliner Stadtfotos genießen seit den 1980er Jahren wachsende Aufmerksamkeit und wurden vermehrt veröffentlicht. Eine Behandlung jenseits derjenigen als historische Bildquelle zur Unterstützung topographischer und stadtgeschichtlicher Fragen⁹⁶ oder als Bildmonographie eines einzelnen Fotografen ist bisher jedoch ausgeblieben. Diese bisher geleistete Einordnung wird mit der vorliegenden Arbeit in Frage gestellt.⁹⁷ Im Einzelnen haben sich in den letzten zwanzig Jahren zunehmend Historiker und Kunsthistoriker, aber auch Archivare, meist aus dem Museumsmilieu, daran gemacht, die Geschichte der Berliner Fotografie zu erforschen.⁹⁸ Neben Darstellungen zu unterschiedlichen Abschnitten der Fotogeschichte Berlins (vor allem seiner Frühzeit)⁹⁹ oder bestimmter Themenbereiche, wie ‚Berlin am Wasser‘,¹⁰⁰ hat man seither auch verstärkt einzelnen Fotografen-

⁹⁵ Nassar, Issam: *Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography*. Columbia University Press New York 1997.

⁹⁶ Das Foto fungiert in der vorliegenden Untersuchung auch als *historische Bildquelle*. Im Unterschied etwa zu einer sozialgeschichtlichen Vorgehensweise werden künstlerische und kulturelle Produkte, wie die Fotografie, aber „nicht nur als historische Quellen betrachtet, mit denen sich geschichtliche Entwicklungsprozesse dokumentieren lassen, sondern selber als Instrumente und Verarbeitungsformen angesehen, die eine *Sichtbarkeit* der Umwelt, i.e. der Stadt erst herstellen“ (Baehr, S. 10ff.).

⁹⁷ 1990 hatte sich eine Gruppe von Berliner Fotohistorikern, Galeristen und Kuratoren zusammengetan, um in der Projektgruppe „BerlinFoto“ ein Ausstellungskonzept für die Berliner Großstadtfotografie zu entwickeln. Mangels Finanzierung ist dieses Projekt jedoch nicht realisiert worden.

⁹⁸ Wichtig waren hierbei insbesondere Ausstellungsinitiativen, die sich eine Überblicksdarstellung Berliner Stadtfotografien zum Ziel gesetzt hatten, wie die Ausstellung der Fotogalerie am Helsingforscher Platz mit dem Katalog ‚Berlin in historischen Fotografien‘. Mit einem Text von Andreas Krase und Stefan Raum. Berlin 1987, S. 3-6. Diese Ausstellung versuchte anhand bekannter Berliner Fotografen wie F. A. Schwartz, Max Missmann oder Heinrich Zille, „die enge Verknüpfung der Stadt Berlin und ihrer Geschichte mit der Fotografie in ihrer Vielschichtigkeit und Spezifität“ darzustellen. Zuletzt die Ausstellung ‚StadtBlicke‘ mit Berlinfotografien der Jahre 1850-1918 und der Gegenwart aus der fotografischen Sammlung des Stadtmuseums Berlin. Hrsg.: Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 2001. Außerdem: Berlin um 1900. Fotografiert v. Lucien Levy. Mit Beschreibungen von Herbert Kraft. Ismaning bei München 1986. Klünner, Hans-Werner: *Metropole Berlin, Historische Photographien einer Weltstadt 1900-1939*. Berlin 1985.

⁹⁹ Frécot, Janos: *Berlin fotografisch. Fotografie in Berlin 1860-1982*. Berlin 1982. Frécot, Janos; Geisert, Helmut: *Berlin in frühen Photographien 1857-1913*, München 1984. Mauter, Horst; Zettler, Hela; Lehmann, Christel: *Berlin in Fotografien des 19. Jahrhunderts. Miniaturen zur Geschichte, Kultur und Denkmalpflege Berlins*. Nr.13. Hrsg. vom Kulturbund Berlin 1985. Krüger, Heinz: *Erste Lichtbilder in Berlin*. In: *Berliner Geschichte*, No.8/1987, S. 38-44. Zettler, Hela und Horst Mauter: *Berlin in frühen Photographien 1844 – 1900*. Berlin 1994. Eine der frühesten Veröffentlichungen über die Berliner fotografischen Sammlungen ist Wilhelm Dosts ‚Die Daguerreotypie in Berlin 1839-1860. Ein Beitrag zur Geschichte der photographischen Kunst‘. Unter Mitarbeit von Dr. Erich Stenger. Berlin 1922.

¹⁰⁰ Hansen, Jost (Hrsg.) u. Mauter, Horst: *Berlin am Wasser. Fotografien 1857-1934*. Berlin 1993. Berlin, die Stadt am Wasser: *historische Fotografien 1900-1940*. Melzer, Hans-Joachim (Hrsg.), Berlin 1989. Frécot, Janos; Gottschalk, Wolfgang: *Märkische Ansichten 1865-1940*. Berlin 1990. Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hrsg.): *Unter den Linden. Historische Photographien*. Mit Texten

persönlichkeiten monografische Darstellungen gewidmet. Auf diese Weise wurde den Fotografen Friedrich Albert Schwartz,¹⁰¹ Georg Bartels,¹⁰² Hermann Rückwardt,¹⁰³ Waldemar Titzenthaler¹⁰⁴, Max Missmann¹⁰⁵ und Heinrich Zille¹⁰⁶ wieder verstärkt Aufmerksamkeit zuteil, und die Existenz ihrer Fotografien ging in das Bewußtsein vieler Interessierter ein. Auch hier fehlt, wie für die Phase des

von Dieter Hildebrand, Hans-Werner Klünner, Jost Hansen. Berlin 1991. Zettler, Hela; Mauter, Horst: Das Berliner Schloß. Eine Fotodokumentation der verlorenen Stadtmitte. Berlin 1991. Berlin-Mitte um die Jahrhundertwende. 103 Fotos aus dem Bildarchiv der Berliner Verkehrsgesellschaft (BVG) Berlin 1991. Und die Veröffentlichungen von Diethart Kerbs in der edition photothek. Zuletzt: Bienert, Michael; Senf, Erhard: Berlin wird Metropole. Fotografien aus dem Kaiserpanorama. Berlin 2000.

¹⁰¹ Erste Erwähnung außerhalb des Inventars des Märkischen Museums oder Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz fanden seine Arbeiten unter Auflistung von 368 Titeln bei Werner Kiewitz: Berlin in graphischen Darstellungen 1592-1930. Berlin 1937. Einen Werkkatalog der in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz vorhandenen Arbeiten Schwartz' hat Sabine Schilfert 1993 (Verzeichnis Berliner Stadtfotografien von Friedrich Albert Schwartz (1836-1906), Stabi Kart LS Ce 4371 = 1 B 35713) zusammengestellt. Die wichtigsten Buchveröffentlichungen sind: Klünner, Hans Werner: Berlin 1856-1896. Photographien von F. Albert Schwartz. Mit Bilderläuterungen von H-W Klünner und einer Einführung von Laurenz Demps. Berlin 1991, Lizenzausgabe Augsburg 1997. Brost, Harald; Demps, Laurenz: Berlin wird Weltstadt. Mit 277 Photographien von F. Albert Schwartz Hof-Photograph. Leipzig Stuttgart 1981. 2. überarb. Aufl. Berlin 1997. Die größten Konvolute schwartzscher Fotografien beheimatet heute die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin und das Landesarchiv. Zahlreiche Aufnahmen von ihm befinden sich ferner in der Stiftung Stadtmuseum, Märkisches Museum, Fotografische Abteilung.

¹⁰² Zettler, Hela; Hansen, Jost: Das Berlin der Jahrhundertwende. Photographien aus den Jahren 1886-1907 von Georg Bartels. Hrsg.: Märkisches Museum Berlin, Berlin 1990.

¹⁰³ Märkisches Museum Berlin (Hrsg.): Berlin zwischen Residenz und Metropole. Photographien von Hermann Rückwardt 1871-1916. Mit Texten von Michael Neumann und Janos Frécot. Vorwort von Renate Altner, Bilderläuterungen von Hela Zettler und Jost Hansen. Berlin 1994. Schiller, Hans (Einleitung und Nachwort): Hermann Rückwardt. Das kaiserliche Berlin. 53 Photographien aus dem Jahre 1886, Bibliophile Taschenbücher Nr.170. Dortmund 1980 (3.Aufl. 1986) (Photographien aus dem Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz). Schubert, Regina: 'Architekturphotographie. Die Mappenwerke von Hermann Rückwardt' Magisterarbeit Berlin, Freie Universität, 1992/1993. Dies.: 'Lichtdruck-Mappenwerke: Fotografische Motivsammlungen und Vorbildwerke in der Zeit des Historismus', in: Fotografie gedruckt. Beiträge einer Tagung der Arbeitsgruppe „Fotografie im Museum“ des Museumsverbands Baden Württemberg e.V., Sonderheft 4, Rundbrief Fotografie, Göppingen 1998, S.17-22.

¹⁰⁴ Terveen, Friedrich (Hrsg.): Waldemar Titzenthaler. Berlin in Photographien des 19. Jahrhunderts. Berlin 1968. Grothe, Jürgen: Berlin. Fotografien von Waldemar Titzenthaler. Berlin 1986 (Landesbildstelle). Kaufhold, Enno: Berliner Interieurs 1910-1930. Photographien von Waldemar Titzenthaler. Berlin 1999.

¹⁰⁵ Gottschalk, Wolfgang: Max Missmann. Alt-Berlin. Historische Photographien von Max Missmann. Leipzig Weimar 1987. Gottschalk, Wolfgang: Max Missmann. Photograph für Architektur, Industrie, Illustration, Landschaft und Technik. Hrsg.: Berlinische Galerie, Photographische Sammlung (Ausstellungskatalog), Berlin 1989. Gottschalk, Wolfgang (Hrsg.): Bahnhöfe in Berlin. Photographien von Max Missmann 1903-1930. Mit einem Essay von Peer Hauschild. Berlin 1991. Klünner, Hans-Werner (Hrsg.): Berliner Plätze. Mit Photographien von Max Missmann. Nachwort v. Wolfgang Gottschalk. Berlin 1992. Gottschalk, Wolfgang: Max Missmann. Das große Berlin. Photographien 1899-1935. Berlin 1993.

¹⁰⁶ Ranke, Winfried: Heinrich Zille Photographien Berlin 1890-1910. München 1975 /1985. Fischer, Lothar: Heinrich Zille mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Lothar Fischer. Reinbeck b. Hamburg 1991 (1979). Flügge, Matthias (Hrsg.): Heinrich Zille, Fotografien von Berlin um 1900. Leipzig 1987. Kaufhold, Enno: Heinrich Zille, Photograph der Moderne. (Photogr. Nachlaß - Verzeichnis) München 1995.

Wilhelminismus im allgemeinen, eine Arbeit, die diese Fotografen, und ebenso unbekannt Gebliebene, in Bezug zueinander setzt.

Zeitgenössische Sekundärquellen der Fotografiegeschichte sind heute wertvolle Quellen zur Fotogeschichte neben dem eigentlichen Bildmaterial. Die Untersuchungen zur vorliegenden Arbeit stützen sich in vielen Teilen auf die Auswertung der Jahrgänge 1871 bis 1914 der wichtigsten deutschen und österreichischen fotografischer Zeitschriften des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁷ Als Organe der Berufsfotografenvereinigungen und später auch von Amateurvereinen, stellen sie einen unschätzbaren Fundus zu fotografischen Tendenzen und Aussagen zur Fotografie dar. Ferner spielen fotografische Alben von Stadtansichten und Ansichtspostkarten eine wichtige Rolle bei der Ermittlung von Verbreitungsmustern und gängigen Motiven. Die am häufigsten vorkommenden Alben sind die im Globus-Verlag erschienenen ‚Alben von Berlin‘ aber auch die Sammelpostkartenreihen aus dem Verlag von F.A. Schwartz.

Am wichtigsten sind schließlich die Fotosammlungen selbst: Recherchiert wurden die ältesten fotografischen Sammlungen Berlins. Die Sammelaktivität für Fotografien mit Stadtsituationen oder Architekturen begann zu sehr unterschiedlichen Zeitpunkten und mit unterschiedlicher Motivation: Die *Kunstabibliothek* der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (ehemals Königliche Museen) sammelte seit 1868 für Studienzwecke Exponate, erhielt 1910 ein großes Konvolut an künstlerischen Fotografien und 1912 allein 6000 Stadt- und Architekturaufnahmen der Sammlung Wasmuth (Bestand heute ca. 50 000 Aufnahmen in der Sammlung Fotografie). Das *Märkische Museum* (heute Stiftung Stadtmuseum) sammelte und bestellte Stadtphotos als stadtgeschichtliche Dokumente seit den 1880er Jahren auf Anregung von Mitgliedern des Photographischen Vereins zu Berlin (Bestand heute ca. 17 000 Exponate). Die Sammlung des *Landesarchivs* schließlich verfügt über eine Sammlung von ca. 30 000 Nummern und geht auf eine Anregung des Kunsthistorikers Wilhelm von Bode zurück. Ferner wurden die Fotobestände des *Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz*, der Fotografischen Sammlung der *Berlini-*

¹⁰⁷ Photographische Mitteilungen, Berlin 1. 1864-48. 1911 (H.W.Vogel). Photographische Rundschau, Halle 1. 1887 – 17. 1903 (Wien), (Charles Scolik, Carl Srna). Photographische Chronik, Halle 1.1894 – 40.1943 (A.Miethe). Photographische Correspondenz, Wien Leipzig 1.1864 – 107.1971 (E.Hornig). Photographische Wochenblatt, Berlin 1. 1875 – 44. 1918 (A.Miethe). Photographisches Centralblatt, Karlsruhe 1.1875 – 10.1904 (F.Schmidt).

*schen Galerie*¹⁰⁸, der *Landesbildstelle*¹⁰⁹, des *Meßbildarchivs*¹¹⁰, des *Geheimen Staatsarchivs*¹¹¹ und schließlich des *Archivs für Kunst und Geschichte*¹¹² punktuell eingesehen. Die Fotobestände des Deutschen Historischen Museums wurden nicht berücksichtigt, da deren Sammelschwerpunkt überwiegend deutsche Zeitgeschichte seit den 1930er Jahren umfasst.¹¹³ Auch die Heimatmuseen der einzelnen Berliner Bezirke konnten zunächst nicht berücksichtigt werden.

Die Auswahl der Fotografien wurde folgendermaßen getroffen: Mit dem Blick auf die Großstadt wurden nach der Erarbeitung eines Vorwissens zur kulturellen und politischen Situation und zur künstlerischen Bewegung der Zeit zwischen 1871 und 1914, Themenschwerpunkte, Problemkomplexe, Diskurse ermittelt, wie sie sich anhand der Sichtung der Berliner Stadtfotografien in den genannten Sammlungen ergaben. Alle Fotografien, die hier zur Diskussion stehen, wurden an den Prämissen a) ihres Kontextbezuges (als Produkt privater oder offizieller Absichten, als privat oder öffentlich Rezipiertes, als Unikat oder Massenprodukt, als repräsentativ für bestimmte Phänomene der Stadtwahrnehmung) und b) ihrer Bildsprache (in Reflexion oder Negierung zeitgenössischer künstlerischer Ausdrucksweise, als selektiv, momenthaft, ausschnitthaft, überblicksartig, hierarchisierend) gemessen. Die ausführliche Diskussion relativ weniger Bilder wurde hier einer weit gestreuten Besprechung vieler Fotografien vorgezogen.

Es ist ein problematisches Unterfangen, die hier gestellten grundsätzlichen Fragen zur fotografischen Wahrnehmung der Stadt Berlin anhand einer unweigerlich vielfach durch Materialschwund, Sammelpolitik der jeweiligen Sammlun-

¹⁰⁸ In dieser 1979 eingerichteten Abteilung befindet sich u.a. der fotografische Nachlaß Heinrich Zilles und ein Konvolut von Fotografien des Architekturfotografen Max Panckow (siehe den Übersichtskatalog ‚Photographie als Photographie.‘ Zehn Jahre photographische Sammlung 1979 - 1989. Hrsg. Janos Frécot, Berlin 1989).

¹⁰⁹ Die Landesbildstelle beheimatete 1967 etwa 160 000 Fotografien zur Geschichte Berlins im 19. und 20. Jahrhundert. Diese Sammlung geht auf die Vereinigung zur Pflege der Liebhaberphotographie (seit 1916) zurück, die wiederum aus dem Amateur-Photographen-Verein Berlin (gegr. 1898) hervorgegangen war. 1952 erwarb die Landesbildstelle das gesamte noch vorhandene Bildarchiv aus dem Nachlaß Waldemar Titzenthalers.

¹¹⁰ Dieses wurde 1885 gegründet, ausführlich dazu siehe unten.

¹¹¹ Das Geheime Staatsarchiv verfügt über ein zersplittertes Repertoire an einzelnen Momentfotografien, Stahlstichen und Holzschnitten (in Reproduktionen oder Alben).

¹¹² Im AKG, einem privaten Archiv, befinden sich die Aufnahmen der ‚Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker in Berlin‘.

¹¹³ Das DHM verfügt über ein umfangreiches Bildarchiv, das Archive von Fotografen des 20. Jahrhunderts enthält, Aufnahmen und Negative zweier Bildagenturen (seit 1926), ferner Bildmaterial zur Dt. internat. Arbeiterbewegung seit 1848, DDR-Geschichte und die Militariasammlung. Eine Postkartensammlung mit ca. 7000 Objekten beinhaltet zahlreiche Postkarten des Wilhelminismus.

gen¹¹⁴ und nicht zuletzt durch die persönliche Auswahl der Autorin verlesenen und selektierten Gruppe von Fotografien vornehmen zu wollen. Immer entschied eine spezifische Sammelstrategie oder ein bestimmtes ästhetisches Verständnis über die Ablehnung oder Aufnahme einer Fotografie in die jeweilige Sammlung. Allein schon während der Entstehungszeit der betreffenden Aufnahmen ist ein Großteil, sofern er nicht als Postkarte oder in einer Bildmappe veröffentlicht wurde, verloren gegangen. Auch Fotografien, die veröffentlicht wurden, wurden zunächst selten durch Archive und Museen aufbewahrt, weil sie dazu ursprünglich nicht bestimmt waren. Sie wurden vielmehr als „Gebrauchsgegenstände“ oder Memorabilia erworben, verschickt, in das private Familienalbum geklebt oder in Mappen und Büchern aufbewahrt. Nachdem man angefangen hatte, Fotografien in fotografische oder grafische Sammlungen und in Bibliotheken aufzunehmen, waren sie genauso wie andere Sammlungsstücke nicht sicher vor Witterungs- und Kriegsschäden. Der heute auf uns gekommene Bestand an Fotografien der Stadt Berlin entspricht also bereits einem selektierten, einem überlieferten Blick, der nur solche Aufnahmen berücksichtigen konnte, die von den Fotografen zugänglich gemacht wurden. Dazu gehörten fast ausschließlich Fotografien von Berufsfotografen oder ambitionierten Amateuren, nicht jedoch die Knipserfotografie. Die schließlich ausgewählten Photos beanspruchen daher nicht, für bestimmte Autoren, für die Fotografie im allgemeinen, oder gar für Berlin repräsentativ zu sein, jedoch spiegeln sie bildkompositorische und motivische Phänomene, einen bestimmten Entwicklungsstand des Mediums, des Umgangs mit dem Foto und seine Verbreitungsweisen wieder.

¹¹⁴ Zur Frage der Beeinflussung fotografischer Bestände durch eine spezifische Sammelpolitik siehe: Becker, Karen: ‚Das Bildarchiv und die Konstruktion der Kultur‘, in: Zeitschrift für Volkskunde 93. Jg. 1997. II. Halbjahr, S. 235 – 253.

2. BILDER DES GROßSTADTLEBENS

Das „Bild der Großstadt“ ist, das werden die fünf folgenden Kapitel in unterschiedlichen Diskursen zeigen, kein einheitliches, sondern ein äußerst facettenreiches. Diese Vielfalt ist nicht allein bedingt durch die Vielzahl an Schauplätzen, an denen sich großstädtisches Leben ereignet, sie kommt auch durch die in Berlin exemplarisch vollzogenen Einordnungen dieser Motive in den fotografischen Prozeß und dessen Wertung zustande. Der Anspruch des fotografischen Bildes wurde aufgrund seiner Erzeugung mit Hilfe einer technischen Apparatur, aber auch dadurch in Frage gestellt, daß die Fotografie sich seit dem späten 19. Jahrhundert durch ihre Vervielfältigung immer weiter von der künstlerischen Wertvorstellung eines Bildes als Unikat entfernte. Die Großstadt war somit nicht nur eine ästhetische Herausforderung für den Fotografen, sondern auch Gegenstand von in vielen Fällen zur Formel erstarrter, massenproduzierter Bilder. Aber nicht nur die Bilder von der Stadt, sondern auch die Protagonisten, die Fotografen Berlins und ihre Debatten sind Teil des „Bildes der Großstadt“. Auch sie und – nicht zuletzt – seine Rezipienten müssen daher zu Wort kommen, soll ein umfassendes Bild der sich an seiner Modernisierung und Industrialisierung reibenden Metropole entstehen.

Das Großstadtleben, welches in seiner fotografischen Behandlung in diesem ersten Kapitel Untersuchungsgegenstand sein soll, war ein höchst problematisches Motiv. Die Diskussion der Manifestation des „Großstädtischen“ im Foto und die Auswirkung dieser Darstellungen auf den gesellschaftlichen Stellenwert der Fotografien und Reproduktionen ist daher ein Thema dieses Kapitels.

Die Fortschritte der Reproduktionstechnik und die Entwicklung des reproduzierten Berlinbildes wirkten sich stark auf den Charakter der Bildproduktion aus. War es zunächst der Lichtdruck, der die Verbreitung der Fotografie in Form von Mappenwerken ermöglichte, so war es etwas später die Autotypie (Alben, Bildbände) und schließlich die sogenannte „Kilometerfotografie“ (Postkarten) die dem Medium zur Massendistribution verhalfen: Hier wird daher zunächst über die Verbreitung von *Architekturaufnahmen* von Berliner Neubauten in Lichtdruck-

mappenwerken gesprochen werden. Diese „Porträts“ und Muster, die im Gegensatz zum Bild vom Großstadtleben, weiterhin mit Hilfe der schweren Stativkameras größeren Formats hergestellt wurden, fanden sich in qualitativ hochwertiger Ausprägung unter anderem in dem Mappenwerk ‚Neubauten der Stadt Berlin‘ des Fotografen Ernst von Brauchitsch für den Stadtbaurat Heinrich Hofmann. Neben Neubauten wurde auch die Errichtung technischer Errungenschaften der Stadt wie der Hoch- und U-Bahn oder moderner Brückenbauten in Mappenwerken und Alben vertrieben.¹¹⁵ Architekturaufnahmen wurden schließlich auch im Auftrag von Hausbesitzern, Immobilienverkäufern, Architekten und von Bauzeitschriften hergestellt und eben dort veröffentlicht und vertrieben. Das Mappenwerk Brauchitschs gibt Aufschluß darüber, mit welchem Vokabular und welchen Absichten Lichtdruckmappenwerke Berliner Architektur operierten.

Für die Großstadtfotografie der Zeit nach 1890 werden exemplarisch zwei klassische und weit verbreitete Berlin-Motive aus der Illustrierten Zeitschrift ‚Berliner Leben‘ und ihr Vorkommen als Alben- und Postkartenmotiv in Form der Autotypie (siehe Anm.178) und der Kilometerfotografie (siehe Anm.245) besprochen: Der Belle-Alliance-Platz in *Momentaufnahmen* als fotografische Manifestation von städtischem Leben auf der Straße, als Kristallisationspunkt großstädtischen Lebens, und die Vogelschau-Perspektive auf Dom, Lustgarten und Schloß als Beispiel für den Typus der „Grand Style urban Photography“¹¹⁶, der Prachtbilder des offiziellen Berlin für den Tourismus. Anhand der ikonografischen und formalen Eigenschaften dieser Aufnahmen wird erarbeitet, welche „Botschaft“ die offizielle Berlinfotografie an Besucher der Stadt weitergeben sollte.

Schließlich werfen wir einen Blick auf die zeitgenössischen Debatten, die die Fotografen angesichts dieser ästhetischen und technischen Fragen führten.¹¹⁷

¹¹⁵ Siehe beispielsweise die 60x45cm-Mappe mit Lichtdrucken als lose Blätter mit dem Titel: ‚Die Architektur der elektrischen Hoch- und Untergrundbahn in Berlin‘, Herausgegeben von Paul Wittig, Verlag Ernst Wasmuth Berlin 1904, mit einer handschriftlichen Widmung Wittigs an den Stadtbaurat Krause („Als erste Auslese“). Keine Nennung des Fotografen (LA Album 80); ferner Hermann Rückwardts ‚Das Geschäftsgebäude der Viktoria zu Berlin. Allgemeine Versicherungs-Aktiengesellschaft‘. Lose-Blatt Heliogravurealbum, erste Folge à 14, beziehungsweise 15 Heliogravuren (45x30cm/20x25cm) 1892-1908. (LA Album 111) oder seine ‚Berliner Brückenbauten‘ (LA); und schließlich Friedrich Albert Schwartz ‚Städtische Wasserwerke Müggelsee‘ ca. 60x40cm, Kollodium-Abzüge 35x25cm, Stempel 1906 (LA Album 55).

¹¹⁶ Der Begriff wurde von Hales in ‚Silver Cities‘ für die repräsentative, das Stadtbild affirmativ stützende Fotografie geprägt.

¹¹⁷ Es sei hier hervorgehoben, daß bis in die 1920er Jahre das Fotografenhandwerk von Männern dominiert blieb, daher im Folgenden nur von Männern die Rede sein wird. Frauen konnten die Fotografie zwar schon seit den 1880er Jahren am Berliner Letteverein erlernen, meist wurden sie jedoch als schlechtbezahlte Retoucheusen eingesetzt. Nur in wohlhabenden bürgerlichen Kreisen

Das Foto als Massenprodukt, ließ eine Kluft zwischen Fachfotografen und Amateuren entstehen, die für die weitere Entwicklung des Fotografenstandes und seines Selbstverständnisses von entscheidender Bedeutung sein sollte.¹¹⁸ Mit einem Blick auf Berlin als Fotostadt wird dieses Kapitel enden. Seine Rolle im nationalen und internationalen Vergleich wird Aufschluß darüber geben, mit welchem Impetus der Stadt- und Architekturfotograf in der Hauptstadt fotografierte und wodurch er sich von seinen Zeitgenossen in Hamburg, Dresden oder New York unterschied.

Nach dem Sieg im deutsch-französischen Krieg und mit dem sich daran anschließenden Gründerboom der frühen 1870er Jahre hatte sich die Entwicklung Berlins zur Großstadt dramatisch beschleunigt. Der neue Status Berlins als Hauptstadt des Deutschen Reiches und die das Land mit Kapital überschwemmenden Reparationszahlungen bewegten sowohl offizielle als auch private Stellen, in die Stadt zu investieren. Ungeplantes Wachstum, Spekulation mit Grund und Boden, Zuzug von Arbeitssuchenden, wachsender Wohlstand, ständig sich steigende Geschwindigkeit des Lebens durch den Ausbau öffentlicher Verkehrsmittel und eine anfängliche Euphorie waren die Folge. Einen zweiten Wachstumsschub erfuhr Berlin nach dem Regierungsantritt durch Kaiser Wilhelm II., nach 1888. Seine auf Repräsentation und Selbstdarstellung zielende Politik wirkte sich entscheidend auf das Gesicht Berlins aus. Zu dem Gründerboom und dem Bau von Villenvierteln gesellte sich nun ein Ausbau der Berliner Innenstadt im Sinne des Historismus: Neobarocker Dom und Reichstag, antikisierendes Kaiser-Friedrich-Museum, neo-romanische Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, um nur einige zu nennen.

Städtische und private Neubauten, die Hochbahn, Brückenneubauten, der tosende Verkehr an Berlins Hauptverkehrsknotenpunkten und die Menschen auf der Straße, aber auch die Monumente, Straßen und Plätze Berlins, wie das Schloß, die Museumsinsel, die Straße Unter den Linden, der Dom, der Gendarmenmarkt

finden sich in Deutschland, insbesondere jedoch in England, auch fotografierende Frauen. Zur Situation von fotografierenden Frauen in Deutschland siehe: Foth, Heike: ‚Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)‘ in: Herz, Rudolf; Bruns, Brigitte (Hg): Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästhetien, Emanzen, Aristokraten. Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum, München 1985. S. 153 – 170.

¹¹⁸ Siehe zur Abgrenzung der Begriffe „Liebhaberfotografie“, „Knipser“ und „Berufsfotografie“ bei Stenger, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während hundert Jahren. Leipzig 1938. Nachdruck 1992, S. 186-190. Vgl. ferner: Starl, Knipser, S. 33ff., insbes. S. 41.

und der Belle-Alliance-Platz, wurden in diesem Rahmen als Reflektoren dieser unterschiedlichen Haltungen zentrale Bildgegenstände für Fotografierende.

2.1. Die Großstadt als fotografisches Bildmotiv

Seit der Erfindung der Fotografie war die Stadt und das Gebäude ein ausgesprochen beliebter Bildgegenstand. Bauten und Straßen waren „immobil“ und daher gerade in der Anfangszeit, als noch lange Belichtungszeiten dazu führten, daß bewegte Gegenstände nicht von der Kamera erfaßt werden konnten, ideale Motive. Bei der Dokumentation des Stadtbildes und einzelner Architekturen zog man das bildnerische Repertoire der Architektur- und Vedutendarstellungen heran, ging es doch jetzt wie schon in den Jahrhunderten zuvor um die repräsentative Dokumentation der Stadt. Der Einsatz der Fotografie führte zur Ablösung der Zeichner und Stecher, denn ihre Geschwindigkeit und Präzision bei der Erfassung städtischer Motive konnte von keinem Vedutisten überboten werden. Mit der wachsenden Etablierung der Fotografie und der Herausbildung der künstlerische Fotografie veränderte sich auch das Verständnis der Fotografen von ihrem Bildgegenstand. Er galt jetzt nicht mehr ausschließlich als Objekt einer möglichst objektiven Abbildung, sondern rückte in das Blickfeld einer subjektivierten Betrachtungsweise. Doch tat man sich nun - anders als seitens der tradierten Stadtdarstellung - schwer mit dem Motiv Großstadt.

Diese gespaltene Auseinandersetzung mit dem Bildmotiv Großstadt wird uns in allen folgenden Kapiteln in unterschiedlicher Akzentuierung begegnen. Der einzige Ort, an dem sie ausdrücklich artikuliert wurde, waren einigen Artikel kunstfotografischer Autoren. Bevor wir uns den unterschiedlichen Ausprägungen der Großstadtfotografie zuwenden, soll daher hier ein kurzer Einblick in diese Debatte um das Motiv Großstadt gegeben werden.¹¹⁹

In seinem Artikel ‚Die Schönheit der großen Stadt als künstlerisches Problem für den Photographen‘ führt Willi Warstat 1909¹²⁰ zur Darstellung der modernen

¹¹⁹ Fachfotografische Zeitschriften diskutierten in erster Linie technische Fragestellungen. Anschließend in den Organen der Amateurfotografen mit künstlerischen Absichten findet man Selbstäußerungen zur Wahrnehmung der Großstadt.

¹²⁰ Warstat, Willi: Die Schönheit der großen Stadt als künstlerisches Problem für den Photographen. In: Die Photographische Kunst im Jahre 1909. Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. Achter Jahrgang. Halle 1909, S. 14-20 (14).

Großstadt im Foto aus: „Es fällt (dabei) ohne weiteres auf, daß eine so eigenartige und gerade für unsere Zeit so charakteristische Erscheinung wie das moderne Großstadtleben bisher in der photographischen Kunst so gut wie gar keinen, jedenfalls aber bei weitem nicht den ihm gebührenden Ausdruck gefunden hat. Das nimmt um so mehr wunder, als dieses unruhige, aber doch kraftvoll lebendige Wesen, die Großstadt mit ihrem Treiben, auf anderen Gebieten der Kunst schon längst ihre Propheten gefunden hat. [...] Ferner scheint sich gerade im jetzigen Augenblick die Bedeutung der Großstadt für das moderne Leben einerseits und das Streben nach allseitiger ästhetisch künstlerischer Kultur in weiten Volkskreisen andererseits bis zu der Stufe entwickelt zu haben, daß eine allgemeine Entdeckung auch der ästhetischen Werte im modernen Großstadtleben als die natürliche Folge erscheint.“

Der „Eroberung jenes ästhetischen Neulandes“ Großstadt stünden wohl „tief im Wesen der photographischen Kunst begründete Schwierigkeiten entgegen“. Ein wesentlicher Problempunkt sei, daß die moderne Großstadt keine „malerischen“ Eigenschaften habe, also nicht eigentlich „schön“ sei. Damit beinhalte ihre Erscheinung, ihre formale Gestaltung, keinen ästhetischen Wert, habe keinen ästhetischen Ausdruck. Das habe dazu geführt, daß man bisher allein „architektonisch reizvolle oder „malerische“ Straßenpartien, Plätze, Gebäude“ als Stadtbilder, oder als „landschaftlich reizvolle Ausschnitte aus Städten“¹²¹ geliefert habe. Dieser Klasse von Aufnahmen gehörten vor allem solche Motive an, die „infolge ihres historischen, ihres Vergangenheitswertes romantisch auf uns wirken“ oder „in unmittelbarer Nähe der Landschaftskunst“ lägen.

Warstat entdeckte neben dem „ästhetischen Unwert der Erscheinung der modernen Großstadt“ jedoch deren „Schönheit als arbeitende, von Verkehr und Leben durchflutete Organisation, als ‚Wesen‘.“ In dieser Hinsicht scheine „die fotografische Kunst, was ihre technischen Mittel anlangt, sich in besonders glücklicher Lage zu befinden.“ Sie scheine im ersten Augenblick als besonders dazu befähigt, mit Hilfe schneller Momentverschlüsse einzelne Momente und Phasen aus dem schnell dahinflutenden Leben der Großstadt festzuhalten, „und so zu zeigen, wie dieses gigantische Wesen atmet und sich regt, wie es arbeitet und kämpft.“¹²² Die Schwierigkeit und der Grund, warum es bisher nur sehr wenige Fotografien gäbe, die das Leben einer Verkehrsstraße, das Innere einer Fabrik, die

¹²¹ a. a. O., S. 15.

„genießende Großstadt“ oder aber auch die abgeschiedenen Winkel der Großstadt, „wo die Ausscheidungsprodukte, die bei einem so großen und stark arbeitenden Organismus nur eine ganz natürliche Erscheinung sind, zutage treten und modern“, darstellten, lägen in der Erfassung des richtigen Augenblicks. Es gälte, den „ästhetisch fruchtbaren Moment für die künstlerische Darstellung“ herauszufinden,¹²³ also „der Flut der Bewegung [...] im geeigneten Moment sein künstlerisches ‚Halt‘ entgegenzurufen.“ Dazu bedürfe es vor allem eines ästhetischen und künstlerischen Gespürs, aber auch der „Schnelligkeit der ästhetischen Auffassung und ihrer Exaktheit.“¹²⁴

Damit thematisierte Warstat ein wesentliches Kriterium fotografischer Großstadterfassung: Die Möglichkeit des Festhaltens eines Augenblicks, den Zeitaspekt der Großstadtbetrachtung.¹²⁵ Diese Qualität bot zum einen Anlaß, die apparative Eigenschaft der Fotografie in den Vordergrund zu stellen, die die Herstellung eines fotografischen Bildes für jeden möglich machte, zum anderen eröffnete sie auch die Chance für gestalterische Experimente, die letztlich erst eine von tradierten Motiven abweichende, ausgeprägte fotografische Bildsprache in Bezug auf die Großstadt ermöglichte.

Willi Warstat, Kenner der kunstfotografischen Szene im Deutschland nach der Jahrhundertwende und Autor wichtiger Werke der Fotografie und von Beiträgen für fotografische Zeitschriften¹²⁶, wußte, wovon er sprach, als er die Großstadtfotografie noch 1909 für praktisch nicht existent bezeichnete.¹²⁷ Er hob her-

¹²² a. a. O., S. 16.

¹²³ a. a. O., S. 18.

¹²⁴ a. a. O., S. 19.

¹²⁵ Auch die impressionistische Malerei war bestrebt, den momenthaften Eindruck festzuhalten, jedoch geschah das mit anderen Mitteln, von denen hier nicht die Rede ist.

¹²⁶ Siehe u.a.: Warstat, Willi: Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Halle/Saale 1909. Ders.: „Die Photographische Staatssammlung zu Hamburg“, in: Photographische Rundschau und Mitteilungen. Jg.49, 1912, H.1., S. 41-44. Ders.: Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Leipzig 1913. Ders.: Ernst Juhl †. In: Photographische Rundschau und Mitteilungen Jg.52. 1915, H.8, S. 183f. Ders.: „Die Entwicklung der künstlerischen Kultur in der photographischen Kunst. Ästhetische Betrachtungen zum Jahrbuch ‚Die photographische Kunst im Jahre 1908‘“, in: Photographische Rundschau und Centralblatt 23.1909, S. 65-68.

¹²⁷ Die heutige Fotogeschichtsschreibung bestätigt diese Feststellung Warstats und deutet diese Tatsache folgendermaßen: „Die Poetisierung alltäglicher Lebenssituationen und die Entrückung ihrer Akteure ins zeitlos Gültige erstreckten sich kaum auf den eigentlichen Lebensbereich der Fotografen. Die Großstadt erschien ganz selten auf Fotografien und war dort nur Träger interessanter Lichtreflexe. Der gestalterische Ehrgeiz und die handwerkliche Sorgfalt, die die Kunstfotografen aufbrachten, gingen auf eine ästhetische Überhöhung der als nüchtern empfundenen Umwelt hinaus. Darin äußerte sich die kompensatorische Funktion der Kunstfotografie.“ (Krase, Andreas: ‚Fotografie‘, in: Olbrich, Harald (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918. Leipzig 1988, S. 203-215 (213)).

vor, daß die Großstadt als *Bildgegenstand* nicht in den hergebrachten Kanon des Schönen passe und daher von den Fotografen bisher weitgehend ignoriert worden sei.¹²⁸ Vergleicht man diese Feststellung mit der Großstadtmalerei, so fällt auf, daß bereits um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert eine Aufwertung des Bildgegenstandes Großstadt in der Malerei stattgefunden hatte, wohingegen die Kunstfotografie sich offensichtlich nach wie vor schwer tat, obwohl beide Medien insbesondere die ästhetischen Qualitäten ihrer Bildmotive zu berücksichtigen beanspruchten. Offensichtlich lag hier ein unterschiedliches Verständnis im Umgang und der Verwendung beider Medien vor. Zentrales Thema der an einem ästhetischen und kunsterzieherischen Maßstab orientierten kunstfotografischen Debatten war die Anwendung von Edeldruckverfahren und die Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten. Diese Schwerpunkte traten angesichts der als nicht bildwürdig empfundenen Großstadt und aufgrund der intensiven Beschäftigung mit der technischen Reproduktion der Fotografie in den Hintergrund.

Warstat erkannte jedoch auch die Möglichkeiten für die Großstadtfotografie durch die *technischen Neuerungen* in Form der Moment- oder Augenblicksaufnahme. Ja, hierin sah er die Chance für die Verbildlichung des lebendigen und bewegten großstädtischen Lebens.

Die in Vereinen tätigen Amateure waren es, die Warstats Ermunterung, die Großstadt als Motiv zu berücksichtigen, aufgriffen und konkretisierten: Anton Mayer schrieb 1909 in den ‚Photographischen Mitteilungen‘: Man solle künstlerische Bilder in der Stadt schaffen, denn „jedes Stück der uns umgebenden Außenwelt kann künstlerisch behandelt werden, es kommt nur auf die Ausführung an.“¹²⁹ Der Städter, so Mayer, übersehe die Reize der vertrauten Straßen, schlendere er jedoch einmal in der eigenen Stadt mit Muße umher und stelle aufmerksame Betrachtungen an, so könne er auch die Reize der eigenen Heimatstadt entdecken.¹³⁰ Als künstlerischer Amateurfotograf grenzte auch Mayer sich von den „üblichen Ansichtskarten-Motiven“ als Vorbild ab und propagierte solche Stadtansichten mit „kleinen intimen Reizen“, die „unser künstlerisches Empfinden“ befriedigten.

¹²⁸ Daß die Momentfotografie in der Stadt keine künstlerische Weihen erlangte, zeigt auch die Bemerkung eines Berliner Rezensenten angesichts der Berliner Photoausstellung 1896, daß „Szenen aus dem täglichen Leben“, wie sie mit kleinem Apparat unbemerkt speziell im „Gewühl der Großstadt“ zu photographieren seien, fehlten. Er hätte gerne Bilder mit „lebendiger Frische“ gesehen, die den Photographien „dann anhaftet, wenn man ins volle Menschenleben hineingreift.“ Neuhauss, Richard in: Die Kunst für Alle, 12./1896-1897, S. 32.

¹²⁹ Mayer, Anton: ‚Bilder des Großstadtlebens‘, in: Photographische Mitteilungen 46.1909, S. 235-237; 249-252.

Anders als dem Dokumentator oder Fotografen für Ansichtskarten-Verlage kam es dieser Großstadtbetrachtung nicht auf die Identifizierbarkeit des abgebildeten Gebäudes oder der Straße an, sondern die Bilder sollten, so Mayer, so beschaffen sein, „daß sie auf den Beschauer wirken, auch ohne daß er weiß, ob das auf dem Bilde sichtbare Haus das Polizeigebäude zu Stettin oder das Reichsgericht in Leipzig ist.“¹³¹ Ausdrücklich riet er, belebte Tageszeiten für die Fotografien nicht, wie die Architekturfotografen, zu meiden. Allerdings solle man die Menschen unbemerkt – mit der Handkamera – also nicht ins Objektiv starrend, aufnehmen. Das „Typische“ der Großstadt solle erfaßt werden, also beispielsweise das Aufreißen der Straßen, ein Regentag in der Stadt (als Ausdruck von Melancholie), Schneefall, Pferde in der Stadt oder das „elegante Leben der Großstadt.“¹³² All dies sei nur gelungen, nähme man es in einem vom Objekt unbeobachteten, also spontanen Moment auf. Schließlich thematisierte der Autor den Konflikt zwischen dem Zufälligen, Spontanen, der notwendigerweise in derartigen Aufnahmen Ausdruck findet, und dem dadurch behinderten Wunsch, „den Vorgang klar darzustellen und dabei die Gesetze der Komposition nicht außer Acht zu lassen.“ Auch das Verkehrsleben einer Großstadtstraße sei Wert, daß man sich damit befasse, jedoch solle man sich hier davor hüten, „daß einzelne Personen zu nahe an die Kamera kommen und unscharf dargestellt werden“. Wichtig sei die genaue Beobachtung der Szene bevor man abdrückt, um nicht eine verwischte Figur im Bild zu haben:¹³³ „Will man eine erfolgreiche Straßenaufnahme erzielen, so muß man vor allen Dingen eine gewisse Zeit aufwenden, um den geeigneten Moment in aller Ruhe abwarten zu können, dann aber entschlossen zugreifen, um sich die gute Gelegenheit nicht entgehen zu lassen.“¹³⁴

Warstat propagierte die Großstadt als kunstfotografisches Bildmotiv, Anton Mayer wurde noch konkreter und beschrieb, was er sich unter Großstadtfotografie, die er für ein lohnendes Objekt der Amateurfotografen hielt, vorstellte. Beide Autoren thematisierten das Augenblicksbild als die geeignete Artikulationsmöglichkeit des Großstädtischen in der Fotografie (siehe Abb.1). Auch wenn man sehr bemüht war, sich von dem Heer der Berufsfotografen und Knipsern zu distanzieren, war

¹³⁰ Mayer, S. 236.

¹³¹ a. a. O.

¹³² Mayer, S. 250.

¹³³ Mayer, S. 251.



Abb. 1 Elliot, Nichol: Blick auf den Dom in Berlin, Mattalbumin 7x10cm, reproduziert in: Photographische Mitteilungen 46.1909, S. 97

gerade die Momentfotografie das Mittel auch ihrer Stadtdarstellung. In der Tat war das Augenblicksbild, wie wir gleich sehen werden, ermöglicht durch die Erfindung der Trockenplatte, das „Einfallstor“ in die Großstadt für die Masse der Fotografenschaft – kommerziell arbeitender genauso wie von Amateuren und Knipsern.

Sie fotografierten nun in der Großstadt mit Hilfe der leicht bedienbaren Hand- oder Reisekameras oder auch mit der traditionellen Stativkamera.¹³⁵ Die fachfotografischen Aufnahmen mit Hilfe neuerameratechnik und deren Verbreitung durch stetig verbesserte Reproduktionsverfahren dominierten bald die visuelle Welt. Beispiele künstlerischer Berlinfotografie blieben jedoch ausgesprochen rar.

2.2. Die Architekturaufnahme im Lichtdruck - Mappenwerk

Ein zweites Genre der Großstadtfotografie neben dem Momentbild war die Architekturdarstellung. Diese traditionsreiche Form der Dokumentation zeigte einen isolierten Ausschnitt, ein sorgfältig arrangiertes „Porträt“ eines festen Elements inmitten des großstädtischen Treibens. Gerade nicht der Zufall, der kaum faßbare Moment, sondern der klar definierte Raum wurde in sorgfältigem Arrangement festgehalten.

Die Architekturfotografen der Gründerzeit dokumentierten auf vielfältige Weise den Bauprozeß und die fertigen Neubauten des sich verändernden Berlin. Es entwickelten sich unterschiedliche Formen der Präsentation dieser Aufnahmen,

¹³⁴ Mayer, S. 252.

¹³⁵ Zur Klientel und der Verwendung der Stativ- oder Reisekameras siehe: Photographische Mitteilungen 33.1896 September, Heft 11, S. 169f: Über Reiseapparate. Der Autor unterscheidet zwischen dem Fachfotografen, der fast ausschließlich mit der schweren Stativkamera unterwegs sei, wohingegen der Amateur entweder auf eine solide gebaute Stativ-Reisekamera Format 9x12 bis 18x24cm oder auf eine „Geheimkamera“ (Handkamera) mit Bildgröße 6x9 bis 9x12cm zurückgreifen solle. 1903 bricht Ferdinand Nicolai eine Lanze für die Handkamera, die „noch nicht diejenige Würdigung in den Kreisen der zielbewussten Photographen“ erfahren habe, „die ihr gebührt“. Photographische Mitteilungen, 40.1903, S. 90-92, 121f, 136f (90f). Ferner ein allgemeiner Überblick über die „Knipser“ bei Starl, Knipser.

die sich an den Bedürfnissen der Betrachter und des beabsichtigten Kundenkreises der Fotos orientierten: Der Magistrat der Stadt war an solchen Aufnahmen, die die Veränderungen, also den Abriß und den Neubau dokumentierten, in wachsendem Maße interessiert. Andere Ziele verfolgten Lehrmittelsammlungen der vielerorts neu entstehenden Zeichen- und Gewerbeschulen, Bauakademien und Kunstgewerbemuseen, die begannen, systematische Vorbilder- und Motivsammlungen u.a. für Architektur anzulegen. Die Verbreitungsform dieser Fotografien war der Lichtdruck in Form einer losen Blattsammlung im Mappenwerk.

Mit den Lichtdruckmappenwerken eröffneten Fotografen wie Hermann Rückwardt, gefolgt von Ernst von Rauchitsch, die erste Runde fotografischer Reproduktion, die zur Massenverbreitung des Mediums führte und damit den Status des Berufs- und des Amateurfotografen auf den Prüfstand stellte. Mit der 1881 entwickelten Autotypie (siehe Anm. 178) und der seit 1894 praktizierten Kilometerfotografie (siehe Anm.245) erreichte diese Entwicklung zwei Höhepunkte, die im Zentrum des dem diesem Kapitelteil folgenden Teils stehen werden.

Die Lichtdrucke selbst waren üblicherweise auf weiß-mattes kartonstarkes Papier im Folio- oder Großfolio-Format, also über 30x40cm Blattgröße, gedruckt. Das Bildfeld entsprach im Format in der Regel der Plattengröße des Negativs, von dem die Druckform im Kontaktverfahren abgenommen wurden und besaß Titel und Bildlegende. Die im Folgenden besprochene Lichtdruckmappenserie ‚Neubauten der Stadt Berlin‘ des Fotografen Ernst von Rauchitsch für den Stadtbaurat Ludwig Hoffmann erschien in dunkelbraunen Mappen. Den auf weichem Karton gedruckten Lichtdrucken ging ein kleines Heft mit Beschreibungen von Hoffmann voran, das ebenfalls Aufnahmen Rauchitschs enthielt. (siehe Abb. 2).¹³⁶

2.2.1. ‚Neubauten der Stadt Berlin‘ – Ein Mappenwerk von Ernst von Rauchitsch

In den zehn Jahren zwischen 1902 und 1912 schuf der Architekturfotograf Ernst von Rauchitsch (1856 – 1932) eine Serie von 11 Mappenwerken mit Licht-

¹³⁶ Einige andere Lichtdruck-Sammelwerke, die heute noch in Berliner Sammlungen zu finden sind, waren beispielsweise ‚Die Neuzeit‘, ‚Ausgeführte Backsteinbauten‘, ‚Hervorragende Moderne Bauten‘ und ‚Neue Berliner Bauten 1890-91‘. Aber auch Zeitschriften für Architekten, Ingenieure, Künstler und interessierte Laien, wie die ‚Blätter für Architektur und Kunsthandwerk‘¹³⁶ oder die ‚Bau- und Kunstgewerbezeitung für das Deutsche Reich‘ und schließlich die große Veröffentlichung ‚Berlin und seine Bauten (Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieurverein, Berlin. Verl. Wilhelm Ernst und Sohn, Berlin München Düsseldorf zuerst 1877, dann 1896. Bd.I:

den ‚Neubauten der Stadt Berlin‘- Bänden repräsentativ zur Geltung gebracht wurden.¹⁴² Leider blieb dieses Werk unvollständig, denn die erschienenen 11 Bände erfaßten nur jene Bauten, die unter Hoffmanns Amtszeit als Stadtbaurat bis 1912 entstanden. Bedingt durch den Kriegsausbruch und die damit verbundenen Sparmaßnahmen konnte die Reihe nicht mehr fortgesetzt werden und lebte auch nach Kriegsende nicht mehr auf.¹⁴³ Brauchitsch arbeitete nicht ausschließlich für Hoffmann, auch wenn diese Aufgabe sicherlich entscheidend für seine Existenz als Fotograf gewesen sein dürfte. Es finden sich heute vereinzelt auch Reproduktionen von Brauchitsch in Architekturzeitschriften, aber auch Originalabzüge in Berliner Sammlungen.¹⁴⁴

Ab 1902 entstand annähernd regelmäßig jedes Jahr ein neuer Band des Mappenwerkes ‚Neubauten der Stadt Berlin‘, das die „Gesamtansichten und Einzelheiten [...] der bemerkenswertesten Teile der seit dem Jahre 1897 in Berlin errichteten städtischen Bauten“ Hoffmanns umfaßte.¹⁴⁵ Jede Mappe beinhaltete 50 Tafeln und einen einleitenden und beschreibenden Text von Hoffmann.¹⁴⁶ Nachdem die ersten beiden Mappen noch im Verlag Bruno Hessling¹⁴⁷ erschienen waren, verlegte Ernst Wasmuth¹⁴⁸ die übrigen Bände.¹⁴⁹ Die jeweilige Mappe war entweder meh-

¹⁴² Das vermerkt Otto v. Brauchitsch in dem genannten Brief.

¹⁴³ Hinweis: Schäche, Wolfgang (Hrsg.): Ludwig Hoffmann Stadtbaurat von Berlin 1896-1924. Lebenserinnerungen eines Architekten. Reihe: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1984, S. 28.

¹⁴⁴ Das Märkische Museum/Stiftung Stadtmuseum besitzt mindestens 71 Fotografien von Brauchitschs (MM 3494V, IV 64/IV 65/1098, IV 65/1231, IV 69/464V, o. A., 12876-12883, 23460-23519); Die Kunstbibliothek Preußischer Kulturbesitz bewahrt sowohl die Einzelblätter der ‚Neubauten‘, als auch eizelne Aufnahmen Brauchitschs auf: BI, BVA2, BVA-B, BVD1, BVD2, BVD3, BVD4, BVD5, BVD-E und BVI; Das Landesarchiv führt neben den Originalmappenwerken mindestens zwei Einzelaufnahmen: LA 66/759 und 66/760. Das Märkische Museum besitzt die Photogravurenmappe ‚Das Tafelsilber ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen und der Kronprinzessin Friedrich Wilhelm von Preussen. Festgeschenk zu höchsteren Vermählung am 3. Juni 1905. Dargebracht von Preussischen Städten‘. Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt. Photographische Aufnahmen von E.v.Brauchitsch, Berlin 1916, ca.30x40.

¹⁴⁵ Diese Abbildungen der ‚Neubauten‘ umfaßten sowohl „nach den mit Massen versehenen Original-Zeichnungen der Fassaden und der Innenräume“ als auch „Naturaufnahmen“, also die Fotografien Brauchitschs. Band 1 erschien 1902, der 2. Band 1903, der 3. Band 1904, der 4. Band 1905, der 5. Band 1907, der 6. Band 1907, der 7. Band 1908, der 8. Band 1909, der 9. Band 1910, der 10. Band 1911 und schließlich der 11. Band 1912.

¹⁴⁶ Dieser war dort als Autor mit seinem Titel, „Geh. Baurat Dr. Ludwig Hoffmann Stadtbaurat und Mitglied der königlichen Akademie der Künste“, angegeben.

¹⁴⁷ Verlag Bruno Hessling, Buchhandlung für Architektur und Kunstgewerbe, Berlin SW Anhalterstr. 16/17, New York, 64E 12th Street.

¹⁴⁸ Ernst Wasmuth Architekturverlag, Architekturbuchhandlung und Kunstanstalten A. G. Berlin W.8. Markgrafenstr.35. Ernst Wasmuth kommt als einem der ersten Buchhändler und Verleger von Architektur-, Kunst-, und Kunstgewerbeeditionen in Berlin, der sich konsequent den neuen Reproduktionstechniken zuwandte, eine besondere Rolle zu, wie Regina Schubert eingehend in ihrer Veröffentlichung zu Lichtdruck-Mappenwerken beschrieben hat (insbes. S. 22).

rerer städtischer Bauten mit unterschiedlichen Funktionen¹⁵⁰ gewidmet oder einem einzelnen Bau oder Baukomplex, wie dem Rudolf-Virchow-Krankenhaus (6.Band), dem Irrenhaus in Buch (7.Band), dem Märkisches Museum (8.Band) und dem Neuen Stadthaus (10.Band).

Betrachten wir einige Fotografien aus der Serie zum Stadthaus, dem Virchow-Klinikum und der Nervenheilanstalt Buch, so fallen bestimmte formale und ästhetische Phänomene auf: Eine Aufnahme des Beamtenwohnhauses in Berlin-Buch zeigt von leicht nach links versetztem Betrachterstandpunkt den Eingangsbereich des Backsteinbaus. Im Vordergrund rechts ist eine geöffnete Gartenzauntür zu erkennen, noch junge Büsche bilden die künftige Gartenhecke. Ein Kind hat sich links neben dem Portal mit einem Puppenkinderwagen aufgestellt (siehe Abb. 3).¹⁵¹ Es steht dort, erwartungsvoll in Richtung Kamera blickend, beide Hände am Griff des Wagens. Das in frischem Weiß gekleidete Kind mit Sonnenhut wirkt reinlich wie das Gebäude. Das Kind in Sonntagskleidung erinnert an die impressionistischen Szenen von Wochenendausflügen ins Grüne, dem widerspricht jedoch die leicht verkrampfte Haltung des Kindes. Eine weitere Aufnahme wurde vor der Kapelle in Buch aufgenommen (siehe Abb. 4).¹⁵² Diesmal ist das ganze Gebäude gezeigt. Brauchitsch stand rechts von der schmaleren Gebäudefront. Wir erkennen das „Portal“, eine kleine, durch Säulen auf einem Sockelbereich gegliederte „Paradies“-Zone. Die Längsseite des Baus ist durch einen jungen Baum größtenteils

¹⁴⁹ Das geht aus einer Akte des Landesarchivs hervor, genauer, aus einem dort abgelegten Brief Wasmuths an Hessling vom 10.4.1904. Daraus ist ersichtlich, daß die Edition der ‚Neubauten der Stadt Berlin‘ den Verlag wechseln, warum ist jedoch nicht ersichtlich. (LA: LAB STA Rep. 10-01/1 (alte Signatur); Nr. 10989, Bd.2: Publikation städtischer Bauten, ohne Paginierung (Magistrat)).

¹⁵⁰ Kinderasylen, einem Volksbad, dem Straßenreinigungsdepot, div. Schulen und Gymnasien, einem städtischen Wohnhaus, zwei Feuerwachen, zwei Standesämtern (1.Band), dem Kandelaber vor dem Brandenburger Tor, zwei Amtsgebäuden (u.a. 4. Band), einer Turnhalle (5. Band), div. Verwaltungsgebäuden, einer Apotheke, einigen Badeanstalten, einem Waisenhaus, einem Alte-Leute-Heim (9. Band), einer Fachschule.

¹⁵¹ Berlin-Buch, Nervenheilanstalt, Beamtenwohnhaus, Portal, KB: VD, 2 KBB 7470.

¹⁵² Berlin-Buch, Heilanstalt-Kapelle. KB: VD, 1 KBB 7428.



Abb. 3 Berlin-Buch, Nervenheilanstalt, Beamten-
wohnhaus, Portal, KB: VD, 2 KBB 7470



Abb. 4 Berlin-Buch, Heilanstalt-Kapelle.
KB: VD, 1 KBB 7428

verdeckt. Im Bildvordergrund führt ein Sandweg von der unteren Bildkante links nach leicht rechts oben und tritt noch im unteren Bildviertel wieder aus dem Bild heraus. Zwei Krankenschwestern oder Damen des Küchenpersonals in weißen Schürzen sind auf der Wiese vor dem Kapelleneingang scheinbar ins Gespräch vertieft. Tatsächlich sind sie wohl nur gegenüber gestellt und warten auf das Signal zum „rühren“. Zwei weitere, motivisch unterschiedliche Aufnahmen sind nach einem ähnlichen Schema inszeniert: Vor dem Maschinenhaus des Klinikums



Abb. 5 Berlin-Buch,
Nervenheilstation, Ma-
schinenhaus. ca. 16x7cm,
KB: VD, 1 KBB 7444

Buch haben sich zwei Jungen auf einer Wiese niedergelassen (siehe Abb 5).¹⁵³ Sie spielen nicht etwa, sondern sitzen, sich bei der Hand haltend und mit ineinander verschlungenen Beinen, auf dem Gras. Der Bildausschnitt wurde dramatisch zum Hochformat beschnitten, möglicherweise um die Aufnahme in das Layout des Einleitungstextes zu dieser Mappe einzufügen. Durch diese Beschneidung entsteht eine strenge Achsensymmetrie, die durch die Anordnung der beiden Jungen im unteren Bildbereich und einen mächtigen Schornstein, dessen Ende nicht erkennbar ist, auf der vertikalen Mittelachse besonders betont wird. Das Maschinenhaus selbst, mit leichter Untersicht von links aufgenommen, schiebt sich wie ein massiver Block zwischen Himmel und Erde und gewinnt dadurch einen schweren Charakter.

Eine stark horizontal ausgerichtete Fotografie zeigt den Park des Rudolf Virchow-Krankenhauses (siehe Abb. 6).¹⁵⁴ Der sorgfältig geschnittene Rasen erstreckt sich flach in den Bildhintergrund. Von rechts und links schieben sich im Mittelgrund Büsche und Bäume ins Bild. Zwei Trauerweiden rahmen die schmalste Stelle, an der die Bepflanzung zusammenkommt und gestatten den Blick auf ein Dachtürmchen im Hintergrund. Die Horizontlinie markiert den goldenen Schnitt. Die Längsachse wird dadurch und durch das Querformat betont. Zwei Menschengruppen, drei Kinder im Vordergrund links im Bild und ein Mann, eine Frau und ein Junge mittig im Hintergrund, sind effektiv von Brauchitsch arrangiert worden. Ihre Anwesenheit betont die Raumentiefe (die Kinder im Vor-

¹⁵³Berlin-Buch, Nervenheilstation, Maschinenhaus. ca. 16x7cm, KB: VD, 1 KBB 7444.

dergrund tragen alle weiße Kleider, die andere Gruppe ist dunkler gekleidet).



Abb. 6 R. Virchow-Krankenhaus, Park, ca. 8x17cm, KB: VD 1 (5 KBB 7582)

Solche Repoussoir-Figuren lassen Brauchitschs gestalterische, ja, künstlerische Absichten erkennen. Ein lebloser Gegenstand wird durch menschliche Figuren aufgewertet, verlebendigt. Wie die impressionistischen Gemälde eines Skarbina, Ury oder Liebermann, versucht Brauchitsch nicht allein Architektur zu dokumentieren, sondern auch einen – bürgerlichen – Lebensraum, eine Atmosphäre darzustellen. Nie zeigt Brauchitsch die Pavillons in Buch und des Virchow Krankenhauses ohne sorgsame Dramaturgie. Selten verzichtet er auf Statisten. Daran läßt er seine Ambitionen als Kunstfotograf erkennen, der, wie sein Kollege Otto Rau, vor allem „Stimmungen“ erzeugen wollte, sich hier also gleichermaßen als Architekturfotograf und als Künstler verstand.¹⁵⁵

Mal gab das Foto einen Bau aus der Schrägansicht, mal frontal wieder. Dramatische Beschneidungen seiner Aufnahmen, die wohl mit der Text-Bildgestaltung zu tun hatten, scheinen Brauchitschs Vorliebe für grafische Bildorganisation und Symmetrie entgegengekommen zu sein. Neben der Aufnahme der Maschinenhalle in Buch, des Virchow'schen Parks zeigte er auch einen Teil der

¹⁵⁴R. Virchow-Krankenhaus, Park, ca. 8x17cm, KB: VD 1 (5 KBB 7582).

¹⁵⁵ Siehe die Äußerungen Otto Raus zu seinen Aufnahmen für ein Potsdam-Album anlässlich einer Mitgliederversammlung des Vereins zur Förderung der Photographie in: Photographische Mitteilungen 29.1892-93 Vereins-Mitteilungen, S. 347: „[...] Redner berichtet über die Schwierigkeit, welche die Zusammenstellung dieses Albums ihm bereitet hätte, da einerseits die wünschenswerten Punkte gegeben waren und er andererseits eine Architekturaufnahme vermeiden wollte. Durch allerlei Beiwerk und Zierraten, Stimmungsbilder, Benutzungen des Teleobjektivs, Vergrößerungen nach 9x12, Aufnahmen mit der Anschütz-Camera bemühte er sich, dem Ganzen einen künstlerischen Anstrich zu geben, was ihm trefflich gelungen ist“.

Heimstätte für Brustkranke in starkem Längsformat.(siehe Abb. 7)¹⁵⁶ Das Bild ist ein schmaler Bildstreifen, dessen Vordergrund schräg von links nach rechts ansteigend von einem Trakt des Gebäudes durchschnitten wird.



Abb. 7 Berlin-Buch, Heimstätte für Brustkranke, ca. 16x6cm, KB: VD, 1 KBB 7589

Etwa zwei Drittel des Bildes sind dadurch besetzt. Im oberen Bilddrittel, weiter entfernt, erkennt man ein von Bäumen umstandenes Gebäude. Der Bildmittelgrund ist durch den dominierenden Gebäudeteil mit einer Balustrade versperrt. Durch die Beschneidungen, aber auch seine Bildkomposition, erzeugte Brauchitsch den Eindruck von Flächigkeit, von Zweidimensionalität, was eigentlich nicht der Zweck einer Architekturaufnahme im herkömmlichen Sinne sein konnte. Er scheint sich hier wieder an den bildenden Künstlern seiner Zeit orientiert zu haben, insbesondere an der Vorliebe der Fauve-Maler für japonistische Flächigkeit. Es kam hinzu, daß der Architekt Hoffmann nach eigener Aussage besonders an einer „klare[n], ungezwungene[n] und den Bedürfnissen in einfacher Weise Rechnung tragende[n] Grundrißdisposition“ interessiert war, also auch seitens der Architektur der Wunsch nach Klarheit und nach deutlicher Struktur bestand. Sei diese Grundla-

ge gut, so bedürfe es nur weniger Kunstmittel, um das Gebäude zu einer angenehmen künstlerischen Wirkung zu bringen.¹⁵⁷ Der „absolute Maßstab, die Behandlung des Materials und die Linienführung der Profile“ seien bei der mit künstlerischen Mitteln bestimmten Wirkung von entscheidender Bedeutung.¹⁵⁸ Diesem Bedürfnis nach Klarheit und dem eindeutigen Bezug zwischen einzelнем architektonischen Element und der beabsichtigten Wirkung verhalf Brauchitsch in Fotografien zum Ausdruck.¹⁵⁹ In der sorgfältigen Bildkomposition und der sorgsamsten Behandlung der Details betonte der Fotograf die sachliche, nicht auf oberflächliche Dekoration, sondern auf Zweckmäßigkeit gerichtete Haltung des Ar-

¹⁵⁶Berlin-Buch, Heimstätte für Brustkranke, ca. 16x6cm, KB: VD, 1 KBB 7589.

¹⁵⁷ Aus dem Vorwort Hoffmanns zum ersten Band der ‚Neubauten der Stadt Berlin‘ 1902 (LA Album 51).

¹⁵⁸ ebenda.

chitekten. Dabei verlieh er dem Architekturbild eine Stimmung, wie sie in den damals sonst üblichen Beispielen des Genres nicht zu finden waren.¹⁶⁰

Neben diesen durch die formale Bildgestaltung bestimmten Eigenschaften der Fotografien griff Brauchitsch zu anderen Mitteln, die die Bildwirkung beeinflussten: Er verlieh den Pavillonanlagen in Buch und des Virchow-Krankenhauses in allen Aufnahmen den Charakter einer ländlich-idyllischen Welt. Am Rande der Großstadt hatte der Architekt Hoffmann – angelehnt an die Pavillonstruktur der Weltausstellungen von Philadelphia und Paris in den 1870er Jahren¹⁶¹ – eine Gartenidylle geschaffen, eine Kleinstadt neben dem Moloch, die wie eine Antithese zur Großstadt wirkte. Hier schien die Welt in Ordnung. Der Friede, den die Patienten genossen, war eine dem Städter inzwischen fremde Empfindung. Die Veränderungen, die die Großstadt mit sich brachte, waren hier vergessen.

Brauchitsch stilisierte einige Bauteile wie einer Durchfahrt des Virchow-Krankenhauses oder die Innenwand der Halle des Stadthauses durch die Art der Wiedergabe zu nahezu sakralem Charakter: Auf den ersten Blick wähnt man sich beim Anblick der Durchfahrt des Virchow-Hauptgebäudes und eines Details der Halle des Stadthauses in einer Klosteranlage, beziehungsweise in einem Kirchenraum. Die tonnengewölbte Durchfahrt (siehe Abb. 8)¹⁶² wird durch eine frontale Aufnahme, die die Licht- und Schatteneffekte kunstvoll erfaßt, zur Paradiespforte (im Hintergrund erkennt man den Park, Bäume und das Torhaus). Die Aufnahme, die

¹⁵⁹ ebenda.

¹⁶⁰ Siehe beispielsweise die Arbeiten des eine halbe Generation älteren Architekturfotografen Hermann Rückwardt, insbesondere seine Mappenedition ‚Berliner Neubauten‘ (s.u.) und die Architekturaufnahmen in den oben genannten Mappenwerken und Zeitschriften. Die Güte der Kamera und ihrer Objektive bestimmt den Grad der Verzerrungen der Architekturen, die Aufnahmen von eleganten Berliner Wohnhäusern von C. Brasch aus der Zeit um 1889 beispielsweise, sind stark verzerrt (KB: IV (A4)A2, KBB 8383; KB: IV (A4)A2, KBB 8382; KB: (A1)A2, KBB 8522; KB: IV (A1)A2, KBB 8524). Typisch ist die Aufnahme vom Bodenniveau aus von der gegenüberliegenden Straßenseite, oder aber der erhöhte Betrachterstandpunkt. Dabei entstehen – je nach den Möglichkeiten des Fotografen – Schräg- oder Frontalansichten. Häufig wird das betreffende Gebäude durch Wegretuschieren des Hintergrundes und des Umfeldes isoliert, gelegentlich fügt man der Fotografie kollageartig einen Grundriß oder eine andere Ansicht desselben Gebäudes in kleinem Format bei.

¹⁶¹ Das Pavillion-System wurde erstmals anlässlich der Weltausstellung in Philadelphia 1876 verwendet. Man griff es erneut in Chicago 1893 und Paris 1900 auf. Zu Ende des Jahrhunderts war dieses System zur anerkannten Methode der Strukturierung einer Ausstellung geworden. Aus: Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture – the growth of a new tradition*. 5. Revised and enlarged edition, Cambridge, Mass. 1967, S. 264.

¹⁶² R. Virchow-Krankenhaus, Hauptgebäude-Durchfahrt. KB: KBB 7511.



Abb. 8 R. Virchow-Krankenhaus, Hauptgebäude-Durchfahrt. KB: KBB 7511



Abb. 9, Halle Detail', LA Album 47, Lichtdruckblatt, J 44, Nr.47/3.

die Wand der Eingangshalle des Stadthauses zeigt (siehe Abb. 9)¹⁶³, wurde durch eine Rundbogenöffnung hindurch aufgenommen und gibt den Blick frei auf eine durch Pilaster und Attikagesims deutlich gegliederte Fassade. Der Fotograf verlieh ihr so die Wirkung der Innenwand einer Kathedrale. In beiden Aufnahmen unterstützte er das Bestreben des Architekten, durch „klassische“ Gestaltungsmittel eine als allgemeingültig und angemessen empfundene Architektur zu schaffen. Hoffmann war bemüht, Zeitloses und zugleich Zweckmäßiges zu bauen. Brauchitsch, sein Freund, der persönliche Fotograf des Architekten im Dienst der Stadt, setzte diese Absichten im Bild noch einmal verstärkt in Szene. Er wußte um Hoffmanns Konzept und war daher in der Lage, diese Ideen durch seine Aufnahmen, die Wahl des Standpunktes oder der Tageszeit umzusetzen und zu untermauern.¹⁶⁴

Es ist nicht bekannt, wo und bei wem Brauchitsch seine Ausbildung als Fotograf erhielt. Offenbar wird in seinen Arbeiten jedoch, daß der verhinderte Architekt sein Handwerk technisch sehr gut beherrschte und offensichtlich mit den Fotografien, der während der Entstehungszeit der Aufnahmen in Deutschland erstarken, kunstfotografischen Bewegung vertraut war.

Brauchitsch war selbstverständlich nicht der einzige Architekturfotograf in Berlin, der derartige Mappenwerke mit Fotografien bestückte. Ja, er blieb trotz der technisch hochwertigen Aufnahmen, die er für Hoffmann schuf, relativ unbekannt und war weitgehend vergessen. Über den Verbleib seines Nachlasses ist nichts bekannt, es wird jedoch vermutet, daß er bei einem Bombenangriff vernichtet wurde. Ernst von Brauchitsch starb 1932, noch immer freundschaftlich mit Ludwig Hoffmann verbunden, der ihn nur um wenige Monate überlebte.¹⁶⁵

¹⁶³ ‚Halle Detail‘, LA Album 47, Lichtdruckblatt, J 44, Nr.47/3.

¹⁶⁴ In den zwanziger Jahren, zu Ende der Amtszeit Hoffmanns, galt seine Idee von Architektur als nicht mehr zeitgemäß, wie eine Äußerung des Architekturkritikers und Autors Kenneth Frampton zeigt: „By 1925, [...] no division between the various positions had appeared, as their collective energy was devoted to overcoming the reactionary policies of the Berlin city architect, Ludwig Hoffmann.“ (Frampton, Kenneth: *Modern Architecture. A critical History*. Third revised and enlarged edition London 1992 (1980), S. 122).

¹⁶⁵ Aus einem Brief der Ehefrau Hoffmanns, Marie Hoffmann an Otto von Brauchitsch anlässlich der Beerdigung seines Vaters Ernst vom 18.5.1932 erwähnt sie, daß Hoffmann wohl einer der ältesten Jugendfreunde Brauchitschs gewesen sei aber aufgrund seines hohen Alters habe er nicht zur Beerdigung kommen können (Nachlaß Brauchitsch).

Sein eine Generation älterer Kollege Hermann Rückwardt (1845-1919)¹⁶⁶ war dagegen nicht nur zu Lebzeiten ein international bekannter Architekturfotograf, sondern ist auch heute eine durch Publikationen bedachte (Ausnahme-) Erscheinung.¹⁶⁷ Rückwardt kann als der einzige Berliner Architekturfotograf betrachtet werden, der über deutsche Landesgrenzen hinaus während seiner Zeit große Bedeutung errang. So interessant ein Vergleich der rückwardtschen und brauchitsch-schen Aktivitäten und Arbeiten wäre, so muß doch auf eine derartige Untersuchung hier verzichtet werden. Es sei nur so viel gesagt, daß Rückwardt sich im gründerzeitlichen Berlin als Fachfotograf auf Architektur- und Kunstfotografie höchster Qualität spezialisiert hatte. Seine wachsende Bekanntheit ist jedoch nicht allein auf die Qualität seiner Fotografien zurückzuführen, sondern auch auf seinen stark ausgeprägten Unternehmergeist. Bereits in den 1870er Jahren schuf er mehrere Prachtmappen mit Lichtdrucken, die die Entstehung und das Aussehen der Hauptstadt des deutschen Reiches zeigten. Eine seiner erfolgreichsten Publikationen wurden die ‚Architektonischen Studienblätter‘ (1884-1890), 3 Bildserien à 150 Blatt. Für die Architektonischen Studienblätter fand eine speziell Auswahl äußerst schmuckreicher und repräsentativer Bauten statt. Aus dem Zusammenhang genommene Ausschnitte waren für Architekten und Studierende im Baufach gedacht und orientierten sich an den im Architekturbetrieb konventionalisierten Darstellungsweisen. Die fotografische Wiedergabe zeichnete sich dabei durch eine sachlich kühle Präsentation der Objekte aus. Charakteristisch waren perspektivisch aufgenommene Gesamtansichten, Detailaufnahmen, orthogonale Frontalansichten, die den Aufrißzeichnungen der Architekten zu entsprechen suchten und damit aufgrund ihres großen Formats und ihrer Klarheit und Kantenschärfe in der Wiedergabe als direkte Kopiervorlagen für Einzelmotive dienen konnten. „Historische Originale ebenso wie historistische Kopien erfuhren ihre Abbildungswür-

¹⁶⁶ Rückwardt eröffnete 1868 sein erstes eigenes Atelier in Berlin. Seit Mitte der 1870er publizierte er die eigenen Arbeiten in Mappenwerken zunächst mit Originalfotografien. Um 1883 installierte er eine Lichtdruckwerkstatt und konnte so die Kommerzialisierung seiner fotografischen Arbeiten in beträchtlichem Maße vorantreiben. Rückwardt war ein klassischer Architekturfotograf. Ihn interessierte das Detail, die Konstruktion, aber auch die tektonische Bildgestaltung seiner Aufnahmen. Er fotografierte mit dem Blick eines klassischen Architekturzeichners und mit ähnlichen Absichten. Schon als Jugendlicher hatte er den Wunsch geäußert, ins „Baufach“ zu gehen und besuchte vermutlich die königl. Gewerbeschule in Berlin. Im Alter von 23 Jahren ließ er sich gewerblich als Fotograf nieder und spezialisierte sich sehr bald auf die Architekturfotografie und topografische Ansichten (Neumann in: Berlin zwischen Residenz und Metropole, S.10 – 22 (12f.)). Er fotografierte sowohl im Auftrag der Industrie, für Architekturbüros, aber auch – gemeinsam mit F. A. Schwartz – im Auftrag des Preußischen Ministeriums für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten.

¹⁶⁷ Siehe Schubert, Architekturphotographie, und Lichtdruck-Mappenwerke; Neumann a. a. O.

digkeit somit nur noch aus formalen Kriterien und gemeinsamer handwerklich-dekorativer Qualität. Mit Hilfe der Fotografie waren sie aus ihren realen raumzeitlichen Bedingungen herausgelöst und als Versatzstücke verfügbar für jeden neu zu bildenden Kontext.¹⁶⁸ Diese Mappen waren prototypisch für historistische Vorbildwerke und unterschieden sich hierin von den Arbeiten Ernst von Brauchitschs. In seiner, sich den ‚Studienblättern‘ anschließenden, Mappenedition ‚Berliner Neubauten‘ (siehe Abb. 10 und 11)¹⁶⁹ setzte Rückwardt auf dem Gebiet der Darstellung der Bautätigkeit in Berlin Maßstäbe.

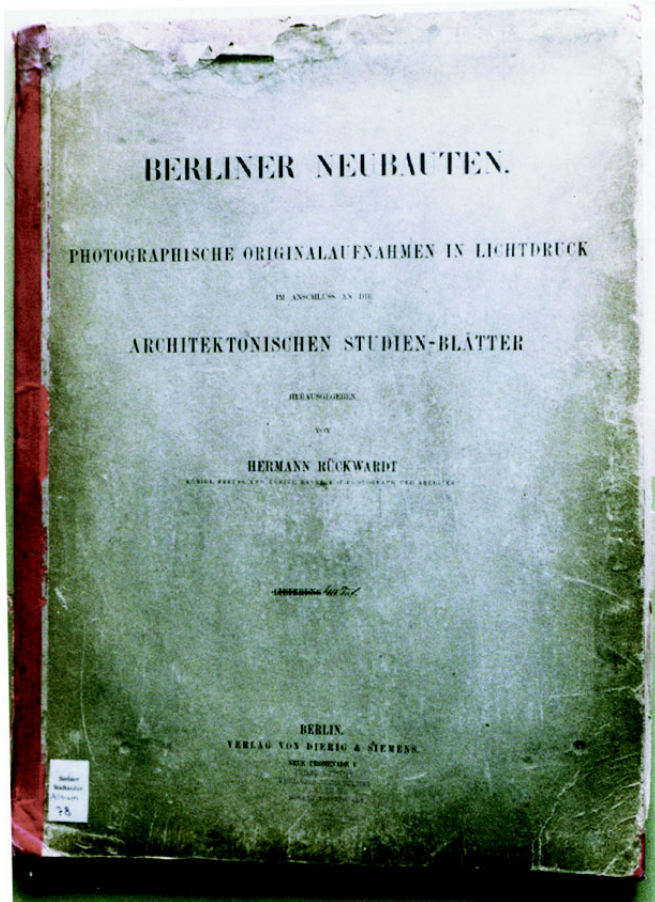


Abb. 10 Deckblatt aus: ‚Berliner Neubauten‘ (LA Album 78)



Abb. 11 Lichtdruck ‚Orchester in R. Zenner’s Restaurant, Treptow‘ aus: ‚Berliner Neubauten‘ (LA Album 78)

¹⁶⁸Schubert, Lichtdruck-Mappenwerke, S. 19-20.

¹⁶⁹ Deckblatt und Lichtdruck ‚Orchester in R. Zenner’s Restaurant, Treptow‘ aus: ‚Berliner Neubauten‘ (LA Album 78), Photographische Originalaufnahmen in Lichtdruck im Anschluß an Architektonischen Studien-Blätter. Herausgegeben von Hermann Rückwardt königl. Preuss. u. königl. Bayer. Hof-Photograph und Architekt. 40 Tafeln; Berlin Verlag von Dierig & Siemens, Neue Promenade 1 (1890), oder Georg Siemens, Verlagsbuchhandlung, Berlin W. Nollendorfstr.42 (ab 1891); Format ca. 60x45cm, harte Aussenpappe, mit eingelegten, losen Blättern 1890, 1891, 1892. Publiziert als Lichtdruckmappen durch die Buchhandlung Paul Schommewitz, Leipzig: Berliner Neubauten 1893, Villen-Neubauten 1894, Architekturschatz 1901. Herausgabe in Zusammenarbeit mit dem Baurat Hermann Ende, der die Auswahl traf.

Absicht des Fotografen und der Art der Darstellung am meisten den, wenige Jahre später entstandenen, ‚Neubauten der Stadt Berlin‘ von Brauchitsch.

Beide Fotografen, Hermann Rückwardt und Ernst von Brauchitsch, waren Fachfotografen, die auf Aufträge von Architekten, Hauseigentümern oder von seiten der Stadt angewiesen waren. Beide hatten ursprünglich die Absicht gehabt, selber „ins Baufach“ zu gehen, waren dann jedoch aus unterschiedlichen Gründen davon abgekommen. Ihre Arbeiten sind Beispiele dafür, wie die Fotografie zwischen Handwerk und Kunst als kommerzielles Gut Eingang in das Bewußtsein vieler fand und wie die Fachfotografen zunehmend abhängig wurden von den Bedürfnissen ihrer Auftraggeber einerseits und von den Regeln von Angebot und Nachfrage andererseits. Die Tatsache, daß Brauchitsch dem kulturellen Gedächtnis weitgehend verlorenging, wohingegen Rückwardt heute wieder, und schon zu Lebzeiten außerordentlich bekannt war, zeigt, wie wichtig die Vermarktungsstrategie für die Berufsfotografenschaft angesichts einer wachsenden Kommerzialisierung ihres Metiers wurde. Eine wichtige Rolle spielte auch die Aktualität des gewählten Reproduktionsmediums, des Lichtdrucks. Während dieser just im Jahr von Rückwardts Ateliereröffnung, 1868, praktikabel gemacht worden war (s.u.) und um 1895 auf dem Höhepunkt seiner Popularität stand, setzte von Brauchitschs Aktivität erst um die Jahrhundertwende ein, als billigere Reproduktionsmethoden bereits weite Verbreitung gefunden hatten.

Ein fundamentaler Unterschied zwischen beiden Architekturfotografen bestand in ihrer formalen und ästhetischen Architekturinterpretation. Auch dieser hatte mit dem Generationenschnitt zwischen beiden zu tun: Während Rückwardt in die Tradition der klassischen Architekturdokumentatoren gehörte, die sich die Qualitäten des fotografischen Mediums geschickt zunutze machten, jedoch stark an der Architekturzeichnung orientiert waren, reflektierte von Brauchitsch darüber hinaus zum einen ästhetische Tendenzen der Kunstfotografie und damit des Impressionismus und zum anderen die pastoralen Motive des Heimatschutzes. Er distanzierte sich jedoch von den Piktorialisten durch die kommerzialisierte, also auftragsgebundene Herstellung seiner Fotografien und ihre Verbreitung im Lichtdruck.

2.2.2. Der Lichtdruck als Reproduktionsmedium des Architekturbildes

Das Lichtdruckverfahren¹⁷⁰, mit dem sowohl Rückwardt, als auch Brauchitsch ihre Fotografien reproduzierten, war die erste ausgereifte und wirtschaftlich rentable Möglichkeit, fotografische Vorlagen unter Beibehaltung ihres ganzen Tonwertumfanges und ohne wahrnehmbare Bildzerlegung mechanisch zu reproduzieren.¹⁷¹ Es wurde, aufbauend auf dem Verfahren Alphonse Louis Poitevins von 1855, erst im Jahre 1868 von Joseph Albert in München praktikabel gemacht.¹⁷² Von einer Druckplatte konnte nun, bei relativ geringem Kostenaufwand, bis zu 2000 Abzüge gedruckt werden, insbesondere nach Einführung der Schnellpresse im Jahre 1873 auch in gleichbleibender Qualität. Hauptanwendungsgebiet des Lichtdruckes wurde bald der Bereich der fachbezogenen wissenschaftlichen Publikationen sowie das Reproduktionswesen, wo eine möglichst unverfälschte und detaillierte Wiedergabe der Vorlage, also des betreffenden Objektes, erwünscht war.¹⁷³

Innerhalb kürzester Zeit etablierten sich in allen größeren Städten Lichtdruckanstalten; waren es in Deutschland im Jahre 1873 erst 13, so 1890 bereits 117 und 1894 über 200. Viele dieser Unternehmen spezialisierten sich auf fotografische Kunstreproduktionen und Faksimiles von Aufsichtsvorlagen aller Art. Darüber hinaus stellte auch die Produktion von illustrierten Produktkatalogen, Werbedrucken sowie von fotografischen Bildpostkarten ein bedeutendes Marktsegment dar.

Der Lichtdruck erweiterte die editorischen Möglichkeiten für die Publikation von Fotografien in beträchtlichem Maße. Zunächst imitierte man dabei häufig die Präsentationsformen von Originalfotografien. Insbesondere wenn die Ausgaben kostbar erscheinen sollten (z.B. Galeriewerke und Prachtbände), wurden die Lichtdrucke wie Albuminkopien auf dünnes Papier gedruckt, mit einer Hoch-

¹⁷⁰ Siehe dazu: Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Lichtdrucken, Heliogravuren und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren. Berlin 1984. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie Bd. 2, S. 591-629.

¹⁷¹ Einen Überblick über die Entwicklung der fotomechanischen Druckverfahren und ihre Verwendung in Publikationen in: Heidtmann, Wie das Photo..., S. 591-628. Dort auch umfassende bibliographische Angaben. Ferner bei: Schubert, Lichtdruck-Mappenwerke, S. 17-22. Dort auch ausführlich zum Verfahren selbst.

¹⁷² Zur gleichen Zeit entwickelten auch Jakob Husnik, Max Germoser und Johann Baptist Obernetter jeweils ähnliche Verfahren.

¹⁷³ Siehe Schubert, Lichtdruck-Mappenwerke, S. 17.

glanzschicht versehen und auf Kartonblätter mit einer rahmenden Lineatur geklebt.

Das Themenspektrum der Lichtdruckpublikationen blieb zunächst, ganz in der Tradition der Editionen mit Originalfotografien, schwerpunktmäßig auf die Kunst und den Kunsttopographie-Bereich beschränkt. Daneben fanden sich allerdings vermehrt nun auch naturwissenschaftliche und medizinische Titel.¹⁷⁴ Regina Schubert hat darauf hingewiesen, daß das neue Publikationsmedium einen besonderen Stellenwert jedoch vor allem im Bereich von Architektur und Kunstgewerbe¹⁷⁵ erhielt, denn gerade hier traf das Druckverfahren auf ein stetig steigendes Bedürfnis nach Anschauungsmaterial seitens der kunstgeschichtlichen Forschung, aber auch aus den Reihen der Kunstproduzenten selbst. Angebot und Nachfrage bedingten sich dabei gegenseitig und führten im ausgehenden 19. Jahrhundert zu einer wahren Flut von Lichtdruckeditionen. Man ermöglichte den Verkauf zu einem vergleichsweise niedrigen Preis, der es auch kleineren Einrichtungen und Institutionen erlaubte, solche Aufnahmen zu erwerben. Im Zuge des Historismus wuchs der Bedarf an Vorbild- und Motivsammlungen. Die fotografischen Lichtdruckpublikationen schlossen sich dabei sowohl in Aufmachung und Layout, als auch in ihrer inhaltlichen Zielrichtung an eine lange Tradition grafischer Tafelwerke an.¹⁷⁶ Aber auch ganze Bauten und ihre Umgebung, die atmosphärische Schilderung von Bauten und baulichen Anlagen war nicht unüblich und wuchs – wie von Brauchitschs Arbeiten zeigen – als Genre nach der Jahrhundertwende.¹⁷⁷ Als solche dienten die Mappen nun nicht mehr dem Handwerk als Vorlage, sondern der Werbung für das Schaffen eines Architekten und der Vermittlung eines positiven Stadtbildes.

Um die Jahrhundertwende erwuchs dem Lichtdruckverfahren durch die sich langsam verbreitende Autotypie¹⁷⁸ und durch den Kupfertiefdruck (siehe

¹⁷⁴ Eine Übersichts-Bibliographie für die ersten zehn Jahre Publikationen mit Lichtdrucken bei Heidtmann, *Wie das Photo...*, S. 598ff. .

¹⁷⁵ Siehe hierzu insbesondere Schubert, *Architekturphotographie*.

¹⁷⁶ Als einflußgebende Gattungen können zum einen Veduten-, Antiken- und Architekturpublikationen, zum anderen Ornamentstichwerke und Musterbücher gelten. (Siehe Schubert, *Lichtdruck-Mappenwerke*, S. 19).

¹⁷⁷ Siehe Brauchitsch, aber auch die in Kupfertiefdruck reproduzierten Mappen ‚Das malerische Berlin‘, die vom Märkischen Museum herausgegeben wurden und im folgenden Kapitel eingehend besprochen werden.

¹⁷⁸ Dieses die illustrierte Presse revolutionierende Verfahren war 1882 von Georg Meisenbach zur Praxisreife entwickelt worden. Mit Hilfe einer fotografischen Druckplatte, der Autotypie, konnte ein erheblich höheres Maß an Präzision aus der Fotografie in die reproduzierten Bilder der illustrierten Zeitschriften übertragen werden. 1883 veröffentlichte die Leipziger *Illustrierte Zeitung* die

Anm.380) eine scharfe Konkurrenz. Die Tafelwerke erhielten nun zunehmend größer werdende vorgeschaltete Textteile oder eigens dazu gelieferte Textbände, die zum Teil auch schon mit kleinen Autotypen illustriert waren. Die Publikationsform Mappenwerk wandelte sich auf diese Weise allmählich zum Bildband in Buchform.¹⁷⁹

2.3. Die illustrierte Zeitschrift ‚Berliner Leben‘ – Momentfotografie und Vogelschau

Neben die großformatigen, auf feste Kartons aufgezogenen, dokumentierenden Einzelbilder als Bestandteil aufwendiger Atelierprodukte und luxuriöser Mappenwerke traten gegen Ende des 19. Jahrhunderts solche Fotografien, die dem Augenblick, dem Ereignis verpflichtet waren. Diese Aufnahmen fanden als „Illustrationsfotografien“, später als „Pressefotos“ Eingang in die nach 1900 enorm expandierende Illustrierte Presse.¹⁸⁰ Berlin war die deutsche Hochburg dieser Zeitschriften, hier erfolgten die ersten Neugründungen von Illustrierten. Die Verleger Rudolf Mosse, August Scherl und Leopold Ullstein hatten im Berlin der 1870er und 1880er Jahre Zeitungsverlage gegründet, die zu den größten Pressekonzernen in Deutschland heranwuchsen.¹⁸¹ So gab es im Jahre 1887 bereits 497 registrierte Zeitungen und Journale in Berlin. Schon 1883 hatte August Scherl mit dem völlig neuen journalistischen Konzept seines ‚Berliner Local Anzeigers‘, der mit einer Startauflage von 200 000 erschien und auf kurze Berichte und Lokales setzte, für Furore gesorgt. Zahlreiche „Lesecafes“ wurden in der Stadt eingerichtet

erste Autotypie in der deutschen Presse. In den 1890er Jahren vollzog sich dann der allgemeine Wechsel von den traditionellen Verfahren der Xylographie und des Lichtdrucks zur Autotypie. Um die Jahrhundertwende war sie zur etablierten Technik der Illustrationspresse geworden. Angaben aus: Weise, Bernd: Reproduktionstechnik und Medienwechsel in der Presse, in: Fotografie gedruckt, S. 5-12 (6-7). Siehe ferner Heidtmann, Wie das Photo..., S. 668-689.

¹⁷⁹ Zu diesem Zeitpunkt wurde auch die Kritik am geistlosen Kopieren und Kombinieren historischer Stile zunehmend lauter. Neue Strömungen im Kunst- und Architekturbereich brachten schließlich das Ende des historistischen Stileklektizismus, und so verlor auch die Gattung der Motiv- und Vorbildersammlung nach der Jahrhundertwende langsam an Bedeutung. Schubert, Lichtdruck-Mappenwerke, S. 21.

¹⁸⁰ Eine gute Übersicht über die deutsche, insbesondere die Berliner Situation der Illustrierten Presse bietet der Ausstellungskatalog: ‚Fotografie in Deutschen Zeitschriften 1883-1923‘, insbes. der Artikel: ‚Illustrierte Zeitschriften in Deutschland 1883-1923‘, S. 16-19, mit zahlreichen bibliographischen Angaben. Einen Einblick in die zeitgenössische Diskussion um die Illustrationsfotografie findet man u.a. in Paul Knoll's ‚Die Photographie im Dienste der Presse‘. Halle/Saale 1913 (s.u.). Knoll war der Leiter der „Illustrations-Centrale“ des August Scherl Verlages. In seinem Buch äußern sich ausserdem Rudolf Dührkoop (zum „Weg, der den Photographien zu einem lukrativen ‚Geschäft‘ mit der Presse führt“), Paul Dobert (Chefredakteur der ‚Woche‘) und Martin Gordan, erster Vorsitzender des Verbandes Deutscher Illustrations-Photographen.

und erfreuten sich wachsender Beliebtheit. 1891 erschien die erste Ausgabe der ‚Berliner Illustrierten Zeitung‘ bei Ullstein, die mit Hilfe der Autotypie Bild und Text gemeinsam massenreproduzierten.

Neben diesen äußeren Gegebenheiten konnte gegen Ende des Jahrhunderts die wachsende Aufmerksamkeit der Reporter, aber auch der Maler, für das Thema Großstadt als Massenphänomen ausgemacht werden.¹⁸² Man stellte Menschen im Gedränge auf dem Weg zur Arbeit dar, als Passanten und Flaneure, an Vergnügungsstätten oder Ausflugszielen. Ursula Peters konstatiert in ihrer ‚Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900‘, die Vielzahl dieser Darstellungen zeuge von einem „Bewußtwerden der fortschreitenden Vermassung des Großstadtlebens“.¹⁸³ Weniger soziopsychologisch als eher stadtgeschichtlich stellen Andreas Krase und Stefan Raum fest, angesichts des Mangels an architektonischen Sehenswürdigkeiten in Berlin hätten insbesondere die Aktivitäten auf der Straße und die sichtbar werdenden Veränderungen des Stadtbildes bei der Darstellung der Stadt in Berlin eine große Rolle gespielt.¹⁸⁴

Hier soll ein Beispiel für die Verwendung von Stadtfotografie in einem derartigen Journal, das sich auf das ‚Berliner Leben‘ spezialisiert hatte, herausgegriffen und besprochen werden: Zwischen 1898 und 1928 erschien in Berlin monatlich die illustrierte Zeitschrift ‚Berliner Leben. Zeitschrift für Schönheit und Kunst‘ (siehe Abb. 12). Diese Zeitung war überwiegend mit Fotografien von Persönlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens, Momentaufnahmen oder Architekturfotos ausgestattet. Sie sollten das ‚Berliner Leben‘, also insbesondere das kulturelle Leben, repräsentiert durch Theater, Kunstausstellungen, politische Ereignisse oder monumentale Ansichten, vermitteln. In den Worten der Redaktion verzeichneten die Bände ‚Berliner Leben‘ „in vollendeter künstlerischer Weise“ „alles, was es [das leuchtende Berliner Leben] Schönes, Anregendes, Eigenartiges und Bedeutendes bietet, sei es in Hof und Gesellschaft, Wissenschaft, Kunst und Litteratur, dies alles und noch viel mehr“. Zunächst gab es in jedem Heft einen kurzen Essay ‚Unsere Bilder‘, der die gezeigten Fotografien erläuterte. In späteren Ausgaben

¹⁸¹ Fotografie in Deutschen Zeitschriften, S. 17.

¹⁸² Zu diesem Thema vergleiche Hamann, Richard; Hermand, Jost: Naturalismus. Epochen Deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart 2. 1. Auflage 1959, München 1972, S. 143-163.

¹⁸³ Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Dumont-Dokumente Köln 1979, S. 206-212.

¹⁸⁴ Krase/Raum, S. 3.

verzichtete man auf diese Erklärungen. Jetzt fand man Kurzgeschichten, Gedichte und Anekdoten zwischen die fotografisch illustrierten Seiten eingestreut. Der Aufbau der bebilderten Seiten war unterschiedlich: Entweder waren es ganzseitige Aufnahmen, seltener fand man doppelseitige Ansichten, teilweise waren zwei bis vier Bilder unter- und nebeneinander angeordnet, oder man kombinierte verschiedenen große Fotos zur Collage. Gelegentlich waren auch Architektur- oder Genrezeichnungen enthalten. Der Verkaufspreis betrug 50 Pfennige pro Heft. Nicht alle Fotografen wurden namentlich genannt, doch arbeiteten nachweislich Hugo Rudolphy, Waldemar Titzenthaler, Max Missmann, Conrad Hünrich, F. Kullrich, Ed. Scherner, Franz Kühn, Georg Busse, Max Ziesler, Hermann Boll, Ottomar Anschütz, die Gebrüder Haeckel und das Fotoatelier Zander & Labisch für die Zeitschrift.



Abb. 12 "Berliner Leben" Deckblatt 4.1901, 1.Heft

Dieses sich an ein bürgerliches Publikum wendende („Hausfreund in Stadt und Land, in Palast und Bürgerhaus“) „Zeitgeist“-Magazin veröffentlichte in seinem vierten Jahrgang 1901 eine Serie von vier mal vier Weitwinkelaufnahmen (7,4 x 26 cm), die ‚Neu-Berlin‘ vorstellen sollten. Die Auswahl und Zusammenstellung dieser Aufnahmen, deren Autor nicht angegeben wurde, wirkt zunächst willkürlich: Neu-Berlin I.: Ein Blick über den Mühlendamm Richtung Sparkassengebäude, das Schloß rechter Hand, die Burgstraße links; darunter: Das Hallesche Tor, Hochbahn, Blücher-Platz; auf der gegenüberliegenden Seite: Savigny-Platz und die S-Bahn Halensee. Neu-Berlin II: Alexanderplatz und die Hochbahn in der

Skalitzerstraße an der Oranienstraße, gegenüber: Dom, Lustgarten, Schloß, National-Denkmal und Potsdamer Platz. Neu-Berlin III.: Der Pariser Platz mit frontalem Blick aufs Brandenburger Tor, der Lehrter Bahnhof mit der Alsenbrücke, daneben ein Blick über die Linden mit Universität, Opernplatz, Oper und Hedwigskirche, darunter die Kronprinzenbrücke, Lessing-Theater und Spree. Berlin IV. schließlich: Jannowitzbrücke und Moritzplatz; Mariannenplatz und Lützow-Platz.

Bei genauerem Hinsehen wird jedoch erkennbar, daß diese Standorte verkehrstechnisch oder stadtgeschichtlich wichtige Punkte markieren. Ihre Streuung folgt einer West-Ost Linie von Halensee im äußersten Westen der Stadt bis zum Mariannenplatz im Südostbezirk Kreuzberg. Diese Linie verläuft zweireihig: eine Südlinie folgt streckenweise dem lennéschen Bebauungsplan¹⁸⁵ über Lützowplatz, Hallesches Tor, Moritzplatz und Mariannenplatz. Die Nordlinie folgt der Spree, den Linden über das Schloß bis zum Alexanderplatz: Lehrter Bahnhof, Kronprinzenbrücke, Pariser Platz, Linden, Dom, Schloß, Mühlendamm und Alexanderplatz.

Das „neue“ Berlin war nach dem Dafürhalten der Bildredaktion des ‚Berliner Lebens‘ angesichts dieser Bildauswahl an seinen verkehrsreichen Plätzen, der Hochbahn, den Bahnhöfen, den Wasserwegen und Prachtstraßen festzumachen. Im Verkehr, also dort, wo sich das beschleunigte Leben abspielte, sah man die ideale Verkörperung des Neuen. Alle Aufnahmen wurden aus der Vogelperspektive aufgenommen und unter Zuhilfenahme eines Weitwinkelobjektivs.

2.3.1. Der Belle-Alliance-Platz – Der festgehaltene Moment

Greifen wir nun eines der hier gezeigten Motive heraus und untersuchen die Behandlung des Motivs in der Fotografie, seine Verbreitung als Reproduktion, aber auch die Interpretation des Motivs in Malerei und Graphik: Ein Bild der Reihe ‚Neu Berlin‘ war in der zweiten Gruppe dieser Aufnahmen die Ansicht von Blücher Platz, Hochbahnhof Hallesches Tor, Belle-Alliance Brücke und Halleschem

¹⁸⁵ Peter Joseph Lenné schuf 1839 den Bebauungsplan für die südliche Berliner Vorstadt, das sogenannte Köpenicker Feld, später Luisenstadt. Dieses Areal erstreckte sich über die Stadtmauer nach Süden bis an den Landwehrgraben. Zu diesem Plan siehe: Günther, Harri; Harksen, Sibylle (Bearb.): Peter Joseph Lenné. Katalog der Zeichnungen. Hrsg. von Heinz Schönemann, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. Katalog zur Ausstellung. Tübingen Berlin 1993. Insbes. S. 115 u. 338/339.

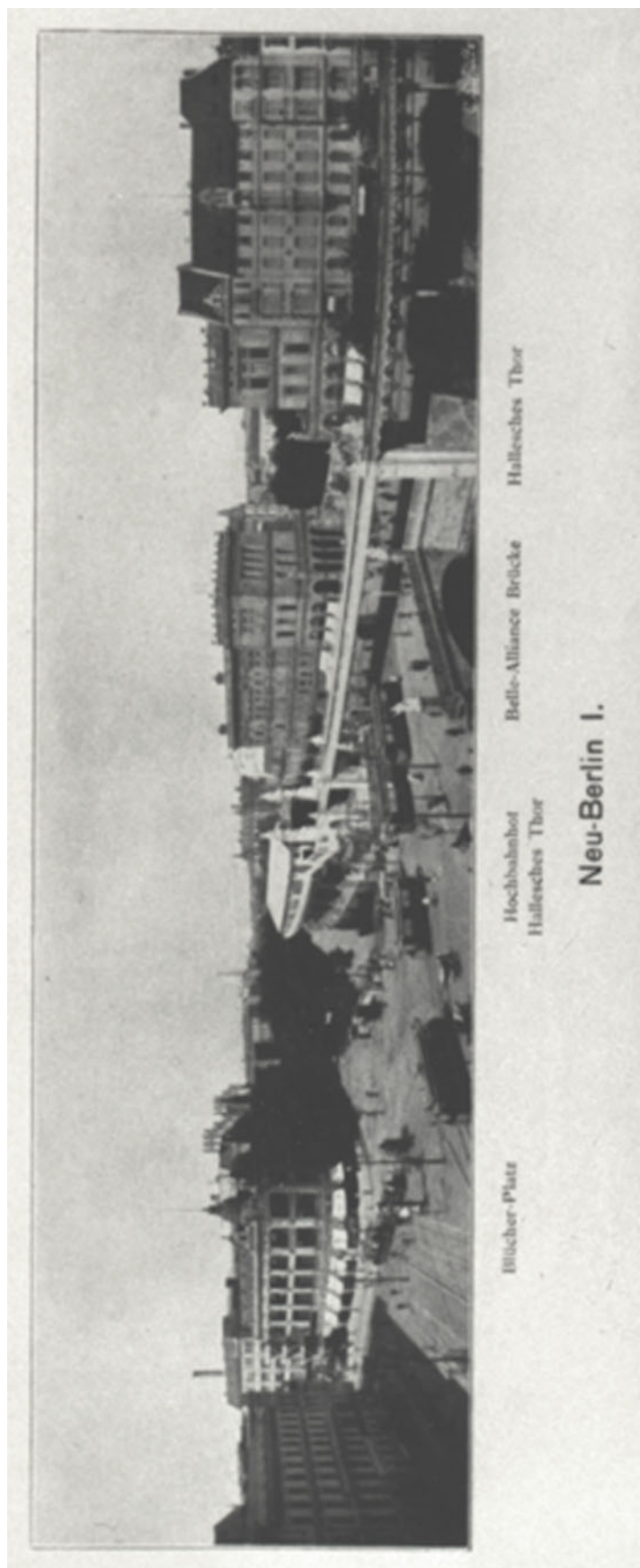


Abb. 13 Berliner Leben 4.1901, Neu-Berlin I, Blücher Platz, Hochbahnhof Hallesches Tor, Belle-Alliance Brücke und Hallesches Tor, S. 142

Tor. (siehe Abb. 13)¹⁸⁶ Hinter dem Tor verbarg sich der Belle-Alliance-Platz ein, gemeinsam mit dem ihn begrenzenden Halleschen Tor, sehr häufig aufgenommen und im Bild reproduzierter Platz am Süden der Friedrichstraße. Wie alle Aufnahmen dieser Serie wurde auch diese vermutlich aus zwei bis drei Aufnahmen zusammengesetzt. Durch die Verwendung eines starken Weitwinkelobjektivs entstand eine stark verzerrte Ansicht, die die genannten Plätze und Straßen gewissermaßen vor dem Betrachter aufspannte. Das gezeigte Panorama von Häusern und Hochbahn ist durch die Verzerrung und den niedrigen Horizont entsprechend flach, die Horizontale erfährt zusätzlich zu dem extremen Querformat eine starke Betonung. Der Fotograf schuf diese Aufnahme an einem sonnigen Tag um die Mittagszeit. Die „Elektrische“ fuhr, Passanten flanierten auf der Straße.

Der kreisförmige Belle-Alliance-Platz markierte den Punkt, an dem man noch wenige Jahre vorher durch das Hallesche Tor die Stadt Richtung Süden verließ, beziehungsweise betrat. Das Tor hatte 1879 zwei mächtigen Flügelbauten von Johann Heinrich Strack weichen müssen. Jenseits des Tores war die Stadt inzwischen stark gewachsen. Bürgerliche Mietshäuser waren im nahen Stadtteil Kreuzberg entstanden, der Kreuzberg mit dem Viktoriapark bot Wochenendausflügen Erholungsmöglichkeiten.

Die Motivgeschichte des Belle-Alliance-Platzes mit Halleschem Tor reicht von Dismar Dägens Gemälde der ‚Friedrichstadt mit Rondell und Halleschem Tor in Berlin aus der Vogelschau (um 1735) bis zu Ernst Ludwig Kirchners ‚Der Belle-Alliance-Platz in Berlin‘ von 1914. Dägens Bild hing mit königlichen Bauvorhaben zusammen und zeigt die geplante Erweiterung der Friedrichstadt in Verbindung mit einer Ansicht der Festung (siehe Abb. 14¹⁸⁷).¹⁸⁸ Erkennbar ist hier schon die charakteristische Form des Rondells, das Hallesche Tor am Süden des Platzes und die drei vom Platz nach Norden ausstrahlenden Achsen der Wilhelm-, Friedrich- und Lindenstraße. Man blickt von hoch oben entlang der drei mächtigen Straßenachsen gen Norden. Der untere Bildrand markiert zugleich die damalige Stadtgrenze nach Süden hin. Berittene Soldaten sind eben dabei, in einer bestimmten Aufstellung den Platz zu überqueren, eine weitere Gruppe marschiert im Gleichschritt. Am Tor hat man soeben einen Wagen hereingelassen. So stellte sich

¹⁸⁶ Berliner Leben 4.1901, Neu-Berlin I, S. 142.

¹⁸⁷ Dägen, Dismar: Friedrichstadt mit Rondell und Halleschem Tor in Berlin. Berlin Märkisches Museum (verschollen) Abb. in Stadtbilder, S. 23.

¹⁸⁸ Wellmann, Thomas: ‚Das Auge schweift über das Weichbild der Stadt‘, in: Stadtbilder, S. 9-94 (19).

Friedrich Wilhelm I. seine Soldatenstadt vor: Ein in jeder Hinsicht klar strukturiertes, durch militärisches Regiment geordnetes Gebilde.

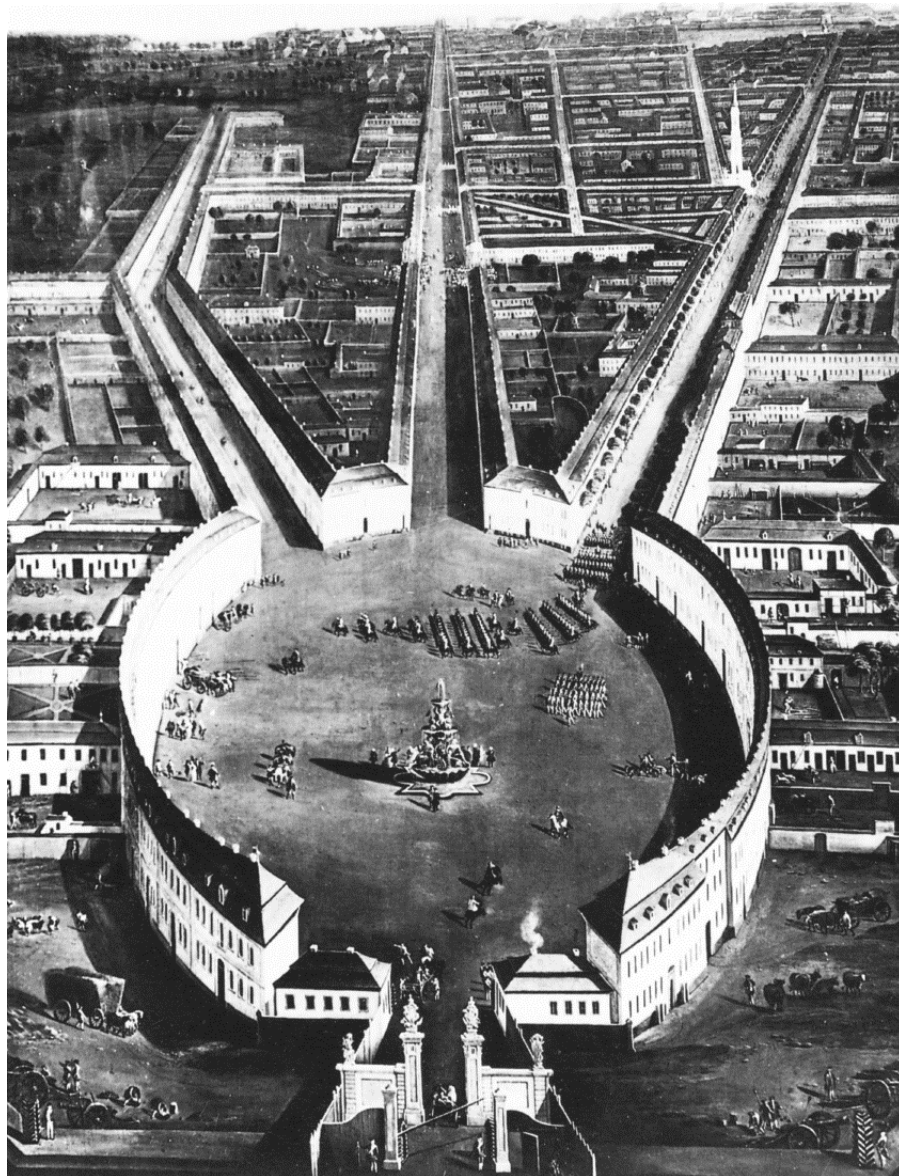


Abb. 14 Dägen, Dismar: Friedrichstadt mit Rondell und Halleschem Tor in Berlin. Berlin Märkisches Museum (verschollen)

Knapp 180 Jahre später schuf Ernst Ludwig Kirchner ein hinsichtlich der Perspektive dem dägenschen Bild nicht unähnliche Ansicht des Belle-Alliance-Platzes. (siehe Abb. 15)¹⁸⁹ Man blickt wieder auf einen scheinbar nach oben geklappten Kreis, also nicht auf eine perspektivische Darstellung des Platzes. Auffälligster Unterschied ist die Verschiebung des Horizonts weit an die obere Bild-

¹⁸⁹ Kirchner, Ernst Ludwig: Belle-Alliance-Platz. Öl/Lwd. 96x85 rückseitig signiert „E. L. Kirchner“. Berlin, Nationalgalerie, SMPK, Inv. B 129. Abb. in Stadtbilder, S. 282, und in: Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München 1968, S. 328. Dort auch Erwähnung der zweiten, verschollenen Version, ebenfalls von 1914. Zuletzt in: Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. München 1998, S.101.

kante, so daß der einzige Ausgang aus dem Platz das im Vordergrund angedeutete Hallesche Tor scheint. Diese Komposition des Platzes hat Kirchner so angelegt, wie sie sich am ehesten bei der Überquerung des Straßenzuges Belle-Alliance-Straße (heute Mehringdamm)/Friedrichstraße aus der Sicht von einem Waggon der Hochbahn aus ergeben haben muß.



Abb. 15 Kirchner, Ernst Ludwig: Belle-Alliance-Platz. Öl/Lwd. 96x85 rückseitig signiert „E. L. Kirchner“. Berlin, Nationalgalerie, SMPK, Inv. B 129.

Die strenge Symmetrie der auf den Platz zulaufenden Wege erscheint allerdings aus der Achse gerückt und die historische Bedeutung der Anlage als südlicher Abschluß der Friedrichstadt ist damit verwischt.¹⁹⁰ Desweiteren bedient sich Kirchner einer sehr lebendigen Farbskala zwischen Maisgelb, Hellgrün und Mittelblau. Kirchners Berlinbildern wurde von Donald Gordon nachgesagt, sie böten uns, besser als die Vision irgendeines anderen Künstlers im zwanzigsten Jahrhundert, Einblick in eine hoffnungslos kranke europäische Gesellschaft, deren Tage

¹⁹⁰ Bartmann, Dominik: ‚Das Großstadtbild Berlins in der Weltsicht der Expressionisten‘, in: Stadtbilder, S. 243 – 294 (284).

gezählt seien.¹⁹¹ Entgegen dieser häufig vertretenen These argumentierte Charles Haxthausen dahingehend, daß Kirchners Gemälde in Berlin Ausdruck einer im Grunde affirmativen Haltung zur Großstadt seien.¹⁹² Er sah in ihnen Kirchners „Entdeckung jener ‚neuen und besonderen Schönheit‘, die Baudelaire für Paris in der Mitte des 19. Jahrhunderts reklamierte.“ Kirchner habe seine Kunst weniger als Ausdruck urbaner Entfremdung und Angst, denn als Element einer Ästhetisierung städtischen Lebens betrachtet. Eine derartige visuelle Realität sei von der zeitgenössischen deutschen Kunst weitgehend abgelehnt worden.¹⁹³

Im Vergleich dieser äußerst unterschiedlichen Gemälde mit der Fotografie aus ‚Berliner Leben‘ ist wichtig, daß man in beiden gemalten Bildern des Belle-Alliance-Platzes Darstellungen einer städtischen Situation vorfindet, die entweder eine Vision, eine Planung waren, oder aber ein Stimmungsträger, der Ausdruck eines Gefühls. Damit taugen beide Gemälde als Beleg einer zeitgenössischen Bewertung nicht nur des Platzes, sondern des Städtischen an und für sich. Der Belle-Alliance-Platz fungierte als Ausdruck einer positiven Stadtvision oder als Artikulationsmedium der Verzweiflung an der modernen Stadt.

Anstatt nun ebenfalls von Süden nach der Friedrichstraße zu blicken und auf diese Weise die Öffnung Berlins, seine Strukturiertheit oder das Gefühl von Bedrängnis angesichts von Platz und Tor zu suggerieren, stellte sich der Fotograf der Reihe ‚Neu-Berlin‘ „quer“. Auch er blickt von erhöhtem Standpunkt auf die städtische Situation, doch vermittelt er nicht das Verständnis von einer geplanten, geordneten oder auch hermetischen Stadt, sondern die Dynamik, Lebendigkeit des Verkehrs an diesem vormaligen Ein- und Ausgang aus der Stadt. Nicht die geraden Straßenachsen oder der runde Platz dominieren die Ansicht, sondern die gewundenen, durch die Verzerrung der Optik noch stärker gebogenen Straßenzüge, Straßenbahn- und Hochbahnlinien. Menschliche Figuren treten hier nicht – wie noch bei Dägen – in geordneten Gruppen auf, sondern scheinen willkürlich auf der Fläche verteilt. Sie folgen – meist allein – einem anderen Tempo, einem anderen Ziel als noch die preußischen Soldaten.

¹⁹¹Gordon, Kirchner, S. 92.

¹⁹²Ähnlich vor ihm: Glaser, Curt: Die Graphik der Neuzeit: Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1923, S. 540 und Paul Westheim, Helden und Abenteuer: Welt und Leben der Künstler, Berlin 1931, S. 212: er bezeichnet Kirchners Stadtbilder wohl nach dem gleichnamigen Film von Walter Ruttmann als „Symphonie der Großstadt“.

¹⁹³ Haxthausen, Neue Schönheit, S. 75.

Den Gemälden im Bildaufbau sehr viel ähnlicher ist jedoch das Gros der typischen Postkarten- oder Albenaufnahmen desselben Motivs: Das Foto aus dem ‚Berliner Leben‘ wich hiervon ab, markierte jedoch durch seine überspitzte Komposition und die dadurch hervorgerufene Bildaussage eine Tendenz, die sich anhand anderer fotografischer Aufnahmen bestätigen läßt:

Dynamik entstand auch auf einem Belle-Alliance-Motiv, das von nur leicht erhöhtem Standpunkt auf dem Platz stehend aufgenommen wurde und das sowohl im Berlin-Album des Globus-Verlages (siehe Abb. 16)¹⁹⁴, als auch als Postkarte (siehe Abb. 17)¹⁹⁵ veröffentlicht wurde. Hier sind es die Passanten, die sich zur Mittagsstunde über den Platz bewegen, die den Eindruck von großstädtischer Lebendigkeit vermitteln. Die Aufnahme entstand im Juli 1901 durch einen Fotografen des fotografischen Ateliers Lautz & Isenbeck: Von einem leicht nach links versetzten Standpunkt wurde der Blick in die Friedrichstraße, vorbei an der Friedenssäule festgehalten. Die Straße zieht sich scheinbar endlos bis weit in den Bildhintergrund und mündet, je nach Beschneidung des Motivs, etwas unterhalb des Bildmittelpunktes. Während im Vordergrund nur Passanten, in Gruppen oder allein gehend, erkennbar sind, ist die Straße im Hintergrund stark befahren - Droschken, motorisierte Fahrzeuge und Fußgänger bewegen sich auf der Straße. Der Platz ist von vier- bis fünfstöckigen Bauten umgeben. Bäume säumen den kreisförmigen Weg, der die Säule umgibt. Junge Herren tragen Strohhüte, ältere Bowler. Es sind überwiegend Männer, vereinzelt Kinder unterwegs. Man bewegt sich zielstrebig.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Belle-Alliance-Platz und Friedrich-Strasse. Album von Berlin Globus Verlag 1903. STABI 50 MB 241.

¹⁹⁵ Lautz&Isenbeck (Postkarte): ‚Bellealliance-Platz mit Friedenssäule, Berlin 24.7.1901‘ (Privatbesitz). Dies.: Auf dem Belle-Alliance-Platz mit der Friedenssäule, um 1900 (BPK St 116 b 1).

¹⁹⁶ Bevor man Momentaufnahmen zur Bildberichterstattung, also zur Dokumentation von Ereignissen oder auch zur Darstellung von großstädtischen Straßenszenen verwendete, waren es zeichnende Bildreporter, die Ereignisse in freier Gestaltung in der Art traditioneller Schlachtenbilder oder auch von genrehaften Ereignisbildern darstellten. In den 1870er und 1880er Jahren entstanden daher vor allem Tonholzstiche, sogenannte Xylographien, von Großstadt- oder Straßenszenen nach Zeichnungen. Noch um 1900 kann man in Alben oder illustrierten Zeitschriften „Momentfotografien“ von Straßenszenen finden, die man im Stil solcher Zeichnungen mit aus einem anderen Zusammenhang herausgegriffenen Fotografien von Passanten oder Personen kollageartig ergänzt hat, um den Eindruck von Belebtheit zu steigern. Siehe zu den Holzschnitten die Veröffentlichung Berliner Straßenszenen in Holzschnitten von Klünner, Hans-Werner: Die Berliner. Von der Gründerzeit bis 1900 (Holzstiche von 1870-1900) Berlin 1988, und Ders.: Berlin von den Gründerjahren zur Weltstadt. Holzstiche 1870-1900. Berlin 1987. Collagefotos findet man u.a. in der Illustrierten ‚Berliner Leben‘, dort beispielsweise ‚Unter den Linden‘ (Aufn. von Georg Busse 1901), 4.1901, oder in der ‚Markthalle in der Friedrichstraße‘ (Lindenhalle) (Aufn. von Georg Busse mit einem Goertz Doppel-Anastigmat 1900), 4.1901.



Abb. 16 Belle-Alliance-Platz und Friedrich-Strasse. Album von Berlin Globus Verlag 1903



Abb. 17 Lautz&Isenbeck (Postkarte): „Bellealliance-Platz mit Friedenssäule, Berlin 24.7.1901“ (Privatbesitz)

Eine andere Aufnahme des Platzes befindet sich in einem von drei Stadthalben mit originalen Silbergelatine-Aufnahmen unterschiedlicher Fotografen, die Stadtfotos von 13 europäischen Städten und ihrer Umgegend enthalten. (siehe Abb. 18)¹⁹⁷



Abb. 18 Berlin Belle-Alliance-Platz, Sammlung Paul Sack, San Francisco. Aus dem Besitz George Biegelow Freeland (18x24cm)

Sie stammen aus dem Besitz eines George Biegelow Freeland, vermutlich ein wohlhabender Amerikaner, der eine Europareise auf diese Weise hatte dokumentieren lassen. Berlin wird mit 30 Fotografien der weitaus größte Raum gegeben.¹⁹⁸ Die Fotografie des Belle-Alliance-Platzes ist diesmal vermutlich von einem der Torbauten aufgenommen worden, zeigt also nicht die Torbauten selbst, sondern man blickt direkt auf den kreisförmigen Platz. Vorn leicht rechts aus der Mittelachse (Friedrichstraße) versetzt sehen wird den Platz, einige Passanten und im Hintergrund die Ausläufer der Friedrichstraße. Der im oberen Bilddrittel liegende Horizont verleiht dem Bild mehr Ruhe und Würde als die Aufnahme von Lautz & Isenbeck. Jedoch strahlt auch sie durch die Großzügigkeit der Perspektive auf den Platz, die mehrstöckigen Bauten und die Flaneure, etwas großstädtisch-lebendiges aus.

Eine weitere Fotografie des Platzes von Max Missmann¹⁹⁹ aus dem Jahre 1907 (siehe Abb. 19)²⁰⁰ betont ganz besonders die Ordnung und Achsialität der

¹⁹⁷ Diese Alben befinden sich heute in der Sammlung Paul Sack in San Francisco. Sie stammen laut ex libris aus dem Besitz George Biegelow Freeland (18x24cm).

¹⁹⁸ Paris ist mit 22, München mit 19, Edinburgh mit 18, Salzburg mit 15, Wien mit 12, Fontainebleau mit 9, Dresden mit 8 und andere Orte mit weniger Fotografien vertreten.

¹⁹⁹ Max Missmann (1874-1945) wuchs in Berlin-Kreuzberg auf. Um 1900 wurde er Lehrling in dem 1895 gegründeten Fotografischen Atelier von Zander&Labisch. 1903 legte er die Meisterprü-

Friedrichstraße, spielt jedoch auch mit der gekrümmten Linie: Von hoch oben aus einem Gebäude an dem dem Halleschen Tor gegenüberliegenden Ufer des Landwehrkanals hielt Missmann den Moment fest, als eines der beiden am Halleschen Tor in Garnison stehenden Garde-Grenadier-Regimenter²⁰¹ seinen Weg von links unten in weitem Bogen nach rechts ins Bild nahm. Die in gleichmäßiger Formation Marschierenden richten sich an einem Punkt im rechten unteren Bilddrittel in die Senkrechte, auf den Platz zu, in Richtung Friedrichstraße. Diese deutet in der Ferne schon die Marschlinie der Soldaten an und setzt visuell die Marschrichtung fort. Der Verkehr, Omnibus und Pferdedroschken sind zum Halt gekommen, Passanten setzten entweder ihre Route fort oder sind stehengeblieben, um dem Spektakel zu folgen. Über dieser Szene durchkreuzt die Hochbahn das Bild mittig und schneidet den Linienfluß des Soldatenzuges. Er scheint an der Hochbahnlinie abzusetzen (der Zug ist gerade bis kurz jenseits der Bahnlinie vorgedrungen).



Abb. 19 Missmann, Max. Hallesches Tor 1907, MM IV 65/650V

fung bei der Handwerkskammer Berlin ab und richtete sich sein erstes fotografisches Atelier in den ehem. Werkstattsräumen seines Vaters in der Skalitzerstraße 45 ein. Er begann bald, seine Negative mit ‚MM‘ zu signieren und fortlaufend zu nummerieren. Seine Atelieradressen wechselten mehrfach. Er spezialisierte sich auf „Architektur, Industrie und Illustration“, 1906 wies er sich auch als Landschaftsfotograf aus. Seine Kundschaft setzte sich zusammen aus Behörden, Großindustrie, Bildverlagen, Museen, Kunsthandlungen und Zeitschriften. Sein Ziel war wirtschaftliche Unabhängigkeit und ein eigener Stil, den er durch die Organisation seines Ateliers als Familienbetrieb, in dem allein er alle fotografischen Arbeiten ausführte, gewährleistete. Mit dem verminderten Interesse an der klassischen Architekturfotografie in den 1930er Jahren übernahm er zunehmend Dienstleistungen wie Reproduktionen von Gemälden und Illustrationen. Sein Hauptinteresse konzentrierte sich aber weiterhin auf die Architektur- und Landschaftsdarstellung.

²⁰⁰ Missmann, Max. Hallesches Tor 1907, MM IV 65/650V.

²⁰¹ Gezeigt wird möglicherweise der Ausmarsch zur jährlichen großen Parade, deren Ablauf und Formation Ernst Friedell, Direktor des Märkischen Provinzialmuseums und großer Berlinkenner, in seinem Werk über Berlin, „Berlin, eine deutsche Kaiserstadt“, Berlin 1882, beschreibt.

Max Missmann, versierter Fotograf für Berliner Motive, hat hier, mehr noch als seine vorgenannten Kollegen, sowohl kompositorisch als auch hinsichtlich der Bildwirkung, eine technisch und kompositorisch ausgewogene Arbeit geschaffen. Stärker als seine Kollegen spielt er mit den linearen Strukturen der Hochbahn, der Straßenbahnstraße und dem Soldatenzug und verwendet sie geschickt als formale Gestaltungsmittel seiner Fotografie. Es ist bekannt, daß Missmanns vorrangiges Ziel war, den jeweiligen Darstellungsgegenstand aus der günstigsten Perspektive und im vorteilhaftesten Moment zu fotografieren, so daß der Betrachter einen optimalen Eindruck von dem betreffenden Objekt bekam. Er war stets um eine ausgewogene Bildkomposition bemüht, das Wesentliche, das Charakteristische und die zeitbedingten Veränderungen eines Gegenstandes lagen ihm am Herzen. Kennzeichnend für Missmann sei jedoch, so ein Biograph, daß er auf Experimente verzichtete und sich auf hohe technische Bildqualität konzentrierte.²⁰² Er hat mit dieser Aufnahme primär ein sorgsam komponiertes Stadtbild, einen Ausschnitt von Großstadt geschaffen, aber zugleich eine typische und einprägsame Szene Berliner Lebens im Momentbild festgehalten.

Die hier beschriebenen fotografischen Aufnahmen näherten sich dem Belle-Alliance-Platz und Halleschen Tor aus der selben Richtung wie die Maler: Von Süden, entweder mit dem Blick zwischen den Kopfbauten des Halleschen Tores hindurch Richtung Friedrichstraße oder direkt auf den Platz. Auch die Mehrzahl anderer Aufnahmen aus den Beständen Berliner Sammlungen wurde von leicht über Bodenniveau oder sogar höher aufgenommen. Damit entsprechen sie einer tradierten Bildkonvention. Alle aufgefundenen Fotos entstanden nach 1887 und zeigen regen Pferdedroschken- und Straßenbahnverkehr, Passanten oder auch mehrfach das Militär auf dem Weg zwischen einer Parade und der nahe gelegenen Kaserne. In Aufnahmen nach 1902 schiebt sich die seitdem betriebene Hochbahn wie ein Riegel vor die Aussicht, scheint jedoch die Popularität des Motivs nicht gemindert zu haben. Bei den Bildern mit Hochbahn war man bemüht, auch den Bahnhof mit einzubeziehen, was zu einer leichten Asymmetrie führte. Stand also zunächst der frontale oder leicht versetzte Blick entlang der mächtigen Nord-Süd-Achse Friedrichstraße im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, verlagerte sich das Interesse nach 1901 auf das moderne Verkehrsmittel. So erfaßt auch die panoramaartige Ansicht aus dem ‚Berliner Leben‘ den Verlauf der Hochbahn und ihr

²⁰² Berlinische Galerie (Hrsg.): Max Missmann. Photograph für Architektur, Industrie, Illustration,

Münden in den Hochbahnhof Hallesches Tor von einer, nach rechts aus der diagonalen Blickachse auf den Platz verschobenen, Perspektive als eine großzügige Kurve, die sich vom Bildmittelgrund (dem Bahnhof) in den unteren rechten Bildbereich erstreckt. Durch den starken Panoramaeffekt der Aufnahme wird die Bild-
dynamik gesteigert. Der Verkehr durchkreuzt das Bild in weiten Bögen. Die Strukturierung des Bildes ergibt sich durch diese leicht gekrümmten, nie linearen, Bildelemente: Hochbahnlinie, Straßenbahnlinien, geschlossene Häuserreihen entlang der Spree.

Allen diesen Aufnahmen ist gemeinsam, daß sie eine bestimmte Idee der Großstadt am Beispiel des Halleschen Tores/Belle-Alliance-Platzes/Friedrichstraße mit spezifischen formalen Mitteln umsetzten: Strenge Achsialität verlieh der Ansicht mit Blick von den mächtigen Torgebäuden bis zum fernen, nur erahnbaren Ende der Friedrichstraße, den Anschein von unermesslicher Ausdehnung. Die Stadt war angesichts ihres enormen Ausmaßes nicht in einem Bild erfassbar, dem Betrachter wurde jedoch mit der Achse der Friedrichstraße ein unmittelbarer Zugang hinein gewiesen, eine Orientierung gegeben. Neben diesem Eindruck von Größe und Pracht, die der Platz und der anschließende Boulevard als pars pro toto Berlins vermittelten, wurde das momenthafte Element der Aufnahmen zu einem zweiten sprechenden Bildmittel: Verkehrsbewegung, Passanten auf der Straße und den Trottoirs oder auch die Truppe, die sich wie eine Schlange in die Straße einfädelt, waren Indizien für das unermüdliche Treiben in der Großstadt, das nie zum Stillstand zu kommen schien. Hier kamen dem Fotografierenden unmittelbar die technischen Neuerungen, die die Momentfotografien ermöglichten, zugute. Schließlich löste die Darstellung der Hochbahnlinie mit Bahnhof, die die Achse der Friedrichstraße diagonal schnitt, diese als prägendes Bildelement ab. Entweder noch in Anlehnung an den achsial gefaßten Bildkanon, den man schon bei Dägen beobachten konnte, oder aber experimentell aus der Mittelachse verschoben und mit Weitwinkelobjektiv aufgenommen und im überlangen Format präsentiert, wurde das technische Wunderwerk wirkungsvoll und dynamisch ins Bild gesetzt. Bei wachsender Verflachung des Raumes (die deutlichsten perspektivischen Koordinaten, die geradlinigen Straßenachsen wurden durch die sie kreuzende Hochbahn unterbrochen, im Weitwinkelbild war man zu einer Bestimmung des

Bildes durch Kurvenstrukturen übergegangen) gewann die Zeit, genauer die Darstellung von Geschwindigkeit, in der Momentaufnahme die Oberhand. Die Zeit wurde im Bild durch den wachsenden Verkehr repräsentiert, welcher überhaupt für die Bestimmung der Bildmotive der Neu-Berlin-Serie ausschlaggebend gewesen war. Auf diese Weise übertrug man die Zeitperspektive, artikuliert durch die Darstellung ihrer Beschleunigung, auf den städtischen Raum. Wie in der Malerei, beispielsweise bei William Turners ‚Regen, Dampf und Geschwindigkeit‘ von 1844, wurde die Zeit zum ersten Faktor in der Bilddarstellung. Die Zeit besetzte nun die Funktion des Raumes, während dieser nur noch als Faktor Strecke, hier wortwörtlich als Hochbahnkurve, auftrat.²⁰³ Auch das Chaos, der Zufall und ein gewisser Grad an Subjektivität flossen mit in diese Bilder ein. Geschwindigkeit und Unübersichtlichkeit waren in dem sicheren Rahmen des Fotos, dessen Blickperspektive sich aus konventionellen Vorgaben speiste, gestattet. Im momenthaften Bild manifestierte sich das „Großstädtische“.

Es ist bezeichnend, daß nicht die Kunstfotografen die hier genannten Phänomene impressionistischer Weltschau fortsetzten, sondern die berufsbedingten Dokumentatoren des Vorhandenen. Während diese das offene Bild und den Verkehr, also die Geschwindigkeit als Hauptbildgegenstand einsetzten, bezogen sich die sogenannten Kunstfotografen trotz optimistischer Stimmen eines Warstat oder Mayer hinsichtlich der Großstadt als Bildmotiv, zurück auf einen durch die Landschaftsmalerei geprägten Kanon. Damit entzogen sie ihrem Medium seine eigentlichen Eigenschaften wie die Momenthaftigkeit oder die Geschwindigkeit der Erfassung und tauschten sie gegen eine formalästhetisch ansprechende Bildgestaltung aus.

2.3.2. Dom und Schloß – Der Blick aus der Vogelperspektive

Paul Knoll nennt in seinem Pionierwerk zur Pressefotografie ‚Die Photographie im Dienste der Presse‘²⁰⁴, in dem er 1913 erstmals die wichtigsten Regeln und Prinzipien der Pressefotografie festhielt, unter den „photographischen Illustrationen [...]“, die für die Presse hauptsächlich in Frage kommen“, unter Punkt 8 „Städtebilder aus der Vogelschau, am besten aus Freiballons oder Luftschiffen

²⁰³ Siehe dazu die Gedankengänge zum Verhältnis von Raum und Zeit in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts bei Bättschmann, Entfernung, S. 99ff. und 111ff.

²⁰⁴ Knoll, Paul: Die Photographie im Dienste der Presse. Von Paul Knoll, Leiter der Illustrations-Centrale des Verlages August Scherl G.m.b.H. in Berlin. Mit einem Geleitwort von Paul Dobert und mit 26 Abbildungen und 13 Tafeln. Halle/Saale 1913.

aufgenommen“.²⁰⁵ Und ferner führt er als ein Beispiel für eine gute Momentaufnahme für die Presse ein ‚Panorama von New York, vom Turm der Brooklynbrücke aus gesehen‘ an. Es sei sehr charakteristisch, außerdem aber besonders malerisch und technisch gut gelungen.[...] Die ganze Aufnahme lasse „das charakteristische Stadtbild von New York mit seinen Wolkenkratzern, seinen Hafenanlagen und der riesenhaften Brücke außerordentlich scharf und deutlich zur Geltung kommen.“²⁰⁶

Wichtig sei für die Illustrationsfotografie, so Knoll, das „Wesentliche“ und „Typische“ im Momentfoto²⁰⁷ zu bannen. Das sei die schwierigste Aufgabe eines Pressefotografen.²⁰⁸ Daß hier jedoch noch ein anderer Anspruch des Fotografen für wichtig befunden wurde, läßt eine andere Äußerung Knolls zu Ballonaufnahmen erkennen, in der es heißt, die Aufnahmen seien „nicht nur hinsichtlich ihrer Authentizität bemerkenswert“, sondern sie dürften Anspruch darauf erheben, vollendete Kunstwerke zu sein.²⁰⁹ Damit verlieh Knoll dem ‚authentischen‘, also im traditionellen Sinne ‚nicht künstlerischen‘, Foto die Würdigung beides zu sein, historisches Dokument und Kunstwerk. Er hob einen weiteren Aspekt der Pressefotografie hervor, die für die Aufnahmen der ‚Neu-Berlin‘-Reihe aussagekräftig sind: Die Fotografie aus der Vogelperspektive, insbesondere jedoch die Ballonfotografie, hebt er als einen wichtigen neuen Zweig der Momentfotografie für die Presse hervor. Erstere gewinne „in unserer Zeit der lenkbaren Luftschiffe“ immer mehr an Wert. Während man mit der gewöhnlichen Momentaufnahme, auch mit Bildern aus der Vogelperspektive, von Türmen usw. aufgenommen, immer nur Ausschnitte eines Stadtbildes habe geben können, sei es bei Aufnahmen aus Luftschiffen in sehr vielen Fällen möglich, „große Komplexe des Stadtbildes auf die

²⁰⁵ Knoll, S. 8. Knoll spricht hier die Leidenschaft für die Ballonfahrt an, die seit der ersten Ballonfahrt der Gebrüder Mongolfiere im Jahre 1783 ungebrochen war. Insbesondere Frankreich und England wurden damals vom Ballonfieber erfaßt. In Deutschland sorgte der Zeppelin für Begeisterung für die Luftschiffahrt.

²⁰⁶ Knoll, S. 12/13.

²⁰⁷ Zur Geschichte und Entwicklung des Momentfotos neben den einschlägigen Werken zur Fotografiegeschichte siehe: Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 7 München 1970, S. 115ff. Die Begeisterung über eine Momentaufnahme des bewegten Meeres von 1851 sei fast so groß gewesen, wie die über die erste Fotografie überhaupt, denn während die ersten Fotografien lediglich bislang übersehene Dinge in den Blick gerückt hätten, hätten die Momentaufnahmen etwas zugänglich gemacht, das bis dahin tatsächlich unsichtbar gewesen sei und auch bei aller Aufmerksamkeit nicht habe wahrgenommen werden können (S. 118).

²⁰⁸ Knoll, S. 13.

²⁰⁹ Knoll, S. 14f.

Platte zu fixieren“.²¹⁰ Die Erfahrung des Sehens im Blick nach unten und in die Runde erweiterte die Perspektive des Fotografierenden. Der bewegliche Betrachterstandpunkt ermöglichte die Überschau, die „Erfahrung von Weltlandschaft“.²¹¹

Die Anstrengung der Verschmelzung der Vogelschau²¹², die immer nur die Darstellung des Ausschnittes des inzwischen unüberschaubaren Stadtkörpers gewährleisten konnte und der Luftaufnahme, die den Betrachter wieder nahe an die Gesamtschau der Stadt heranführte, unternahm der Fotograf des Panoramas von Altem Museum, Lustgarten und Schloß aus der ‚Neu-Berlin‘-Reihe. Diese Ansicht des traditionellen Stadtzentrums, wie die übrigen Ansichten dieser Reihe, auch ein extremes Querformat und Weitwinkelbild, erfasste als konstruierte Vogelschau den gesamten Blick vom Alten Museum im Norden über Schloßbrücke, Dom, Lustgarten, Schloß, Schloßfreiheit bis zum National-Denkmal im Süden und war schon bei Stadtmalern äußerst beliebt gewesen. (siehe Abb. 20)²¹³ Auch als fotografisches Postkarten- und Albenmotiv erfreute es sich großer Beliebtheit. Ein gewisser ‚C.Schütte‘ war der Fotograf oder der Reproduzent. Sein Name findet sich in der rechten unteren Bildkante. In starker Verzerrung breitet sich die repräsentative Berliner Innenstadt vor dem Betrachter aus. Mit dieser Ansicht gelang es dem Fotografen, die wichtigsten und symbolträchtigsten Bauten Berlins auf einmal zu zeigen: Das Museum Schinkels, der massive neobarocke Dom und das Kaiser-Denkmal, die beide erst kürzlich, auf Wunsch Wilhelm II.‘s, ihre Vorgänger, den alten Dom von Schinkel und die Häusergruppe der Schloßfreiheit, verdrängt hatten, und schließlich der schwere Baukörper des königlichen Schlosses von seiner Schauseite mit Eosander-Portal und dem Kuppelturm. Besonders die massiven Baukörper des Domes und des Schlosses mit vorgelagertem Denkmal scheinen sich, wie im Panorama um den Betrachter, kreisförmig um den Horizont zu bündeln, der etwa auf halber Bildhöhe angesiedelt ist.

²¹⁰ Knoll, S. 14f.

²¹¹ Bättschmann, Entfernung, S. 77.

²¹² Siehe zum Thema den Katalog: Sehnsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Anlässlich der Ausstellung „Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert“ vom 28. Mai bis 10. Oktober 1993 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg.: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Basel Frankfurt/Main 1993.

²¹³ Berliner Leben, 4.1901, Heft 9, S. 169.

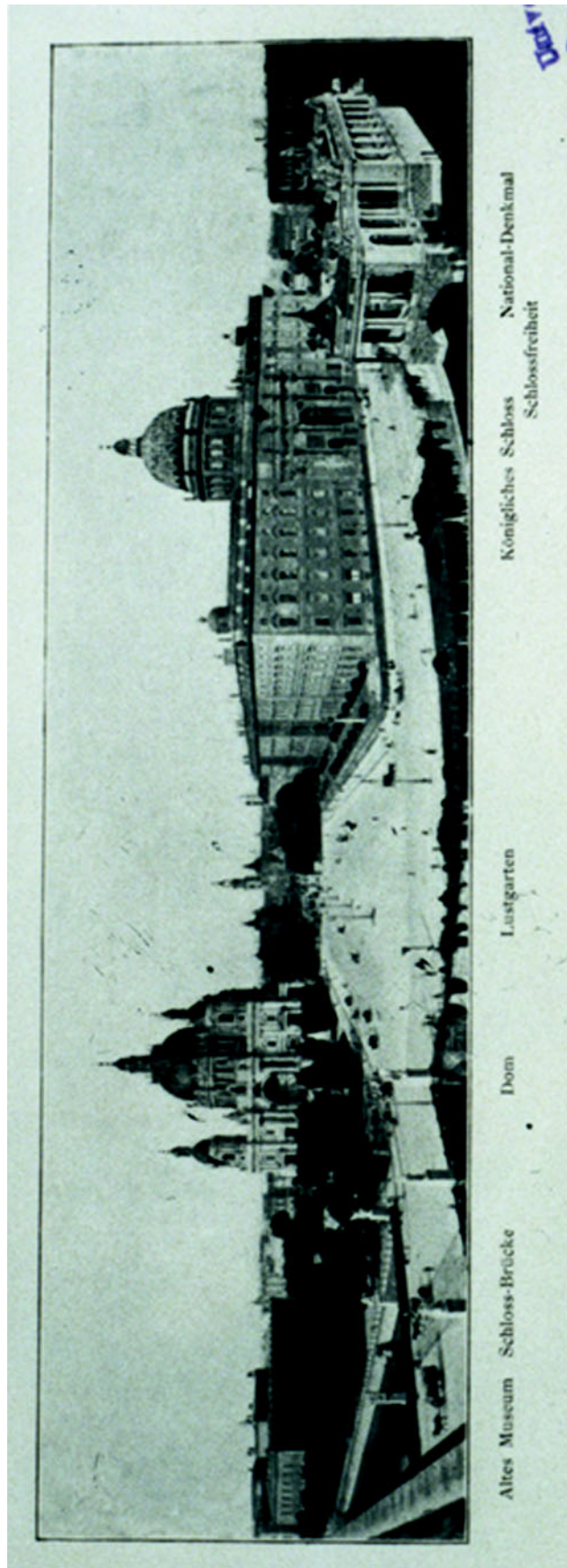


Abb. 20 Blick vom Alten Museum über Schlossbrücke, Dom, Lustgarten, Schloß, Schloßfreiheit bis zum National-Denkmal, Berliner Leben, 4.1901, Heft 9, S. 169

Der Standort des Fotografen ist für diese Vogelschau, die einen ungewöhnlich großen Ausschnitt der Stadt erfasste, schwer zu bestimmen. Der weite Blickwinkel läßt an eine Ballonaufnahme denken, vermutlich ist sie aber vom Dach der Darmstädter Bank oder auch Bank für Handel und Industrie (östlich der Kommandantur) aus entstanden, denn ganz links im Bild erkennt man eine Art Balustrade, und die Position des Fotografen nahe der Spree deutet auch auf diesen Aussichtspunkt hin.²¹⁴ Sicherlich entstand das Foto nicht von einem der klassischen Aussichts-Punkte, die eine „Allaussicht“²¹⁵ ermöglichten, wie dem Roten Rathaus, dem Französischen Dom oder dem neuen Dom am Lustgarten.²¹⁶ Die Ausichtsstelle des biedermeierlichen Stadtmalers Eduard Gärtners für seine Panoramen von Berlin, das Dach der Friedrichswerderschen Kirche, lag ebenfalls zu weit südlich und bot keinen Einblick auf den Spreearm.

Mehr noch als bei den Aufnahmen des Belle-Alliance-Platzes spielt der Überblick bei diesem Motiv eine wichtige Rolle: von hoch oben konnte man den größtmöglichen Bildausschnitt erzielen. Der Standpunkt war so gewählt worden, daß die wichtigsten Bauten der Innenstadt im Foto Platz finden würden, was von dem weiter südöstlich gelegenen Rathausurm aus nicht möglich gewesen wäre. Der durch diesen Standpunkt bewirkte Eindruck kam Panoramabildern oder Bildserien, wie sie Gärtner geschaffen hatte, aber auch von der Königlichen Meßbildanstalt durchgeführt wurden, sehr nahe, doch bestand die 120°-Aufnahme für das

²¹⁴ Siehe auch den Hinweis zu einer Aufnahme von Dom und Altem Museum von Max Missmann (1905), das eine ähnliche Brüstung erkennen läßt: Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hrsg.): Unter den Linden. Historische Photographien. Mit Texten von Dieter Hildebrandt, Hans-Werner Klünner, Jost Hansen. Berlin 1991, S. 19, 21.

²¹⁵ So bezeichnet J. A. Breysing (1798-1801) sein dem Panorama entsprechendes Bildkonzept, das er um 1800 in Berlin realisierte. Hinweis aus: Buddemeier, Panorama, S.16.

²¹⁶ Der am häufigsten gewählte Standpunkt für Panoramen war der Turm des zw. 1861 und 1869 nach Plänen von Hermann Friedrich Waesemann (1813-1879) errichteten „Roten“ Rathauses. Ein frühes Panorama der Staatlichen Bildstelle von 1868 wurde von hieraus aufgenommen (KB: 266, C 5556,1-8). Weitere Aufnahmen der Bildstelle folgten später (KB: 266, C 5556.2; 266, C 5556.3 (IA KBB 6547)). Es gibt zieharmonikaartig gefaltete Panorama Postkarten, z.B. „Panorama vom Rathaus“ (Dr. Trenkler & Co, ca.1900) (Privatbesitz). Besonders häufig findet man vom Rathausurm aus den Blick Richtung Schloß: Staatliche Bildstelle ca.1880 KB: 639, D 5678.1; Anonym, Ende 19. Jh., KB: IA KBB 6545; Anonym, o. J. KB: IA KBB 6677; Die Neue Photographische Gesellschaft fotografierte 1908 eine fünfteilige Panoramaserie vom Rathausurm (BPK St2); Während seines Baues in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstanden Aufnahmen vom neuen Dom am Lustgarten aus (teilweise mit dem Baugerüst im Bild): Sechs Aufnahmen um 1898, BPK St 1 c 1; Zwei Aufnahmen 1897, BPK, N; Eine Aufnahme vom Französischen Dom aus von 1865 stammt von F. A. Schwartz. Sie zeigt die Friedrichswerdersche Kirche, das Stadtschloß und den im Bau befindlichen Rathausurm (BPK St 1 c 1).

„Berliner Leben“ möglicherweise aus einer einzigen Aufnahme.²¹⁷ Durch die Verwendung eines starken Weitwinkelobjektivs entstand ein kreisförmig zusammengezogener Blick in die Runde, der, wie die Ballonaufnahme, einen weit größeren Überblick der Stadt gewährleistete, als das Vogelschau-Bild.

Die besonderen Qualitäten des durch das Weitwinkelobjektiv dramatisch verzerrten und „zusammengerafften“ Prospekts²¹⁸ treten auch bei einer Panoramafotografie mit dem identischen Motiv von Max Missmann in dem für den Berlinitouristen bestimmten „Album von Berlin“ von 1903 auf. (siehe Abb. 21)²¹⁹ Anhand eines Originalabzugs desselben Motivs ist hier jedoch erkennbar, daß die Reproduktion in diesem Fall nicht aus einer Aufnahme bestand, sondern aus drei Fotografien geschickt zusammengesetzt war.²²⁰

²¹⁷ Eine Anleitung zur Herstellung guter Panoramabilder für Amateure, die u.a. vorschlägt, von erhöhtem Betrachterstandpunkt und unter Vermeidung von vielen Objekten im Bildvordergrund zu fotografieren, findet man im „Amateur-Photographen“: „Panoramabilder“ von Emil Jordan, Jg.7/1893, Nr.78, S. 87-89. In seinem 14. Jahrgang, 1900, Nr.166 findet sich in dem Artikel „Das Panorama“ auch eine Erklärung für das ungewöhnliche Längsformat: Die Kodak-Gesellschaft hatte eine sog. panoramische Kamera, „die bisher zum großen Luxus gehörte“, auf den Markt gebracht. Die „Panoram“ kostete 51 Mark für das Format 6x18cm und war ein praktischer Handapparat mit den Maßen 20x18x12cm. Dadurch, daß der Film im Radius der Brennweite um einen Kreisteil gebogen wurde, gab es keine Verzerrungen. Der von der Kamera erfaßte Winkel betrug 120° (S. 145-147). Stattete man eine solche oder ähnliche Kamera mit einem Weitwinkelobjektiv aus, so erhielt man eine Aufnahme wie die hier besprochene. Den Gang der Entwicklung von Panoramakameras erläutert Hermann Wilhelm Vogel in seinem Artikel über „Panorama-Bilder“ in den Photographischen Mitteilungen Jg.28.1891/92, S. 151f: Er berichtet von einer neuen, wieder zylindrisch abbildenden Panoramakamera, die mit Momentverschluß arbeite, jedoch dieselben Fehler (beispielsweise Verzerrung, unterschiedliche, irreführende Ausrichtung von Straßenachsen) habe, wie die herkömmlichen Panoramakameras. Einige wichtige Untersuchungen zum Panorama oder auch zum Diorama sind: de Kuyper, Éric; Poppe, Émile: „Voir et regarder“, in: Communications 34, 1981, S. 85-96. Ferner: Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. München 1980. Buddemeier, Panorama; Gernsheim, Helmut und Alison: L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype. New York 1968. Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1981. Barnes, John: Precursors of the cinema: Peepshows. Panoramas and Dioramas. St. Ives 1967. Neite, W.: „Cologne diorama“, in: History of Photography 3, Nr.2, April 1979, S. 105-109.

²¹⁸ 1891 war der „bekannte Fehler der Weitwinkelobjective, die perspectivische Verzeichnung“ Gegenstand eines Artikels im „Amateur-Photographen“ gewesen. Dort wurde noch die allgemeine Auffassung vertreten, daß ein Weitwinkelobjektiv nur „im Nothfall zur Umspannung eines grossen Gesichtsfeldwinkels angewendet werden“ sollte und selbst dann dürfe man nicht darauf rechnen, eine Aufnahme zu erhalten, welche den Namen Bild verdiene. Dann differenzierte der Autor jedoch: Bei topographischen Aufnahmen sei Wahrheit die Hauptbedingung, also das, was man sieht, wenn man mit einem einfachen Objektiv fotografiere. Bei „künstlerischen Landschaftsaufnahmen“ verlange man dagegen in erster Linie „Schönheit“, die Verwendung des Weitwinkelobjektivs sei also legitim. Der Berliner Fotograf hatte diese Idee schon weiterentwickelt und der „Schönheit“, die man noch 1891 mit diesem Objektiv erzielen wollte, noch eine gewaltige Portion an Suggestion durch die Übertreibung der Verzerrung beigegeben. Siehe: Amateur-Photograph, Jg.5.1891 Nr.54, S. 84-88.

²¹⁹ Album von Berlin 1903, Globus Berlin 1902. STABI 50 MB 241.

²²⁰ Missmann, Max: „Das Schloß vom Schinkelplatz aus“. Kollodiumpapier. 1904. SIng. MM.

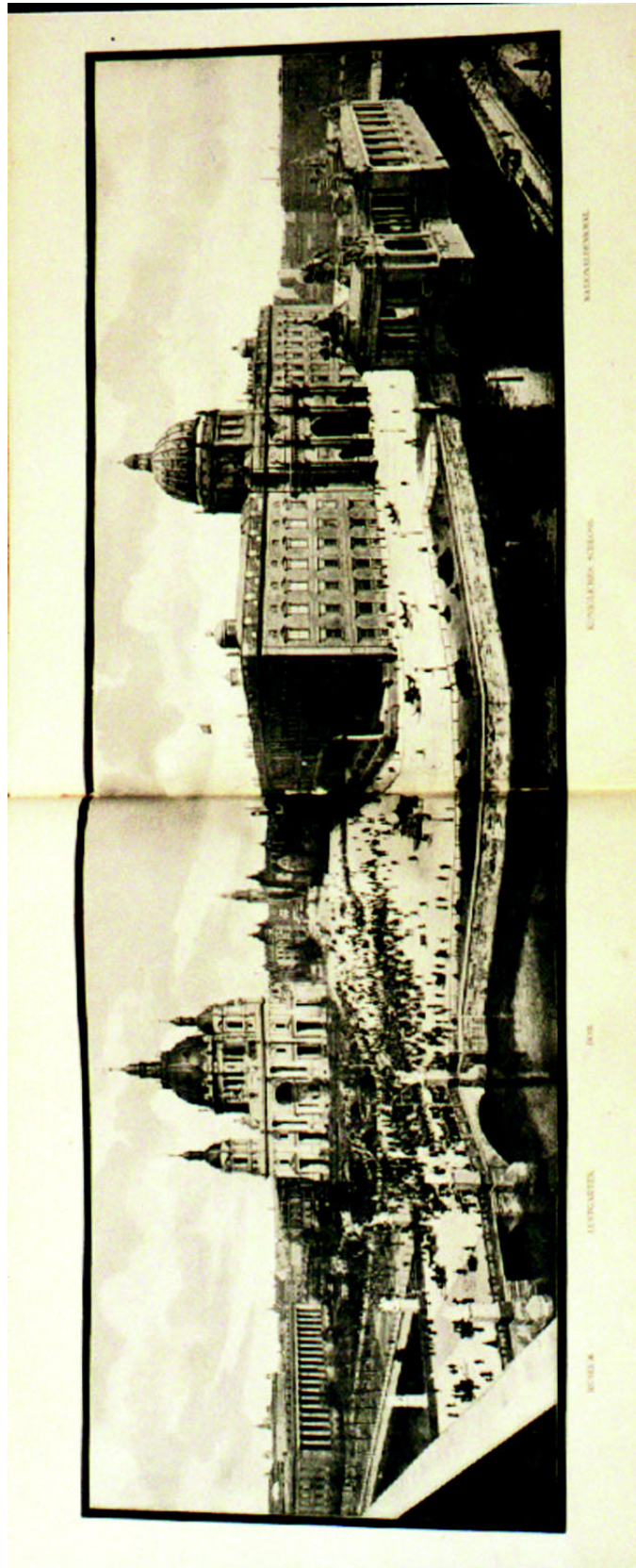


Abb. 21 Missmann, Max: „Das Schloß vom Schinkelplatz aus“. Kollodiumpapier. 1904. SIng. MM

Die Passanten in diesen Momentaufnahmen hatten eine andere Wirkung und Funktion als diejenigen, die den regen Verkehr des Belle-Alliance-Platzes ausmachten: Hier waren sie nicht mehr als Einzelpersonen erkennbar und als solche Parameter von Dynamik und Geschwindigkeit. Sie verschmolzen nun aufgrund ihrer Kleinheit zu einer wimmelnden Masse. Die Architektur gewann dadurch an Dominanz und ließ die Menschen um so unbedeutender erscheinen. Besonders plastisch wird diese Wirkung der im Foto vorhandenen Personen in der Fotografie Max Missmanns, in dem das „Ameisenhafte“ der Menschen im Massenaufmarsch anlässlich der Wachablösung vor dem Schloß noch stärker hervortritt.

Die spezifischen Eigenschaften dieser beiden sehr ähnlichen Aufnahmen, der Ansicht in der Illustrierten ‚Berliner Leben‘ und derjenigen aus dem ‚Album von Berlin‘, werden bei einem Vergleich mit dem zweiteiligen Gemälde ‚Panorama von Berlin‘ Eduard Gärtners von 1832 (siehe Abb. 22)²²¹ deutlich: Gärtner experimentierte mit dem Panorama, als er 1832 versuchte, die Form eines Panoramas auf das Format eines Gemäldes, also damit auf die Zweidimensionalität der Leinwand, zu übertragen. Das unvollendet gebliebene, zweiteilige Ölbild wurde aufgrund ihrer Länge auf aneinandergenähte Leinwände gemalt. Gärtner hatte sein Rundblick noch ohne das, in alle späteren Fassungen einbezogene, Dach der Friedrich-Werder’schen Kirche angelegt. Er gab, wie die Fotografen, den Standpunkt nicht an, von dem aus er die Ansicht aufgenommen hatte. Der Betrachter wurde unmittelbar mit dem Einblick in die umliegenden Höfe konfrontiert, und erst dann glitt der Blick über die Dächer im Vordergrund zu den bedeutenderen Bauten der Residenz. Der eine Teil bot den Überblick über Berlin von der königlichen Münze ganz links im Bild, über die beiden Kuppeln des Deutschen und Französischen Domes, die katholische Hedwigskirche und schließlich die Rückseite der Oper Unter den Linden.

²²¹ Gaertner, Eduard (1801-1877) ‚Panorama von Berlin, aufgenommen von der Friedrich-Werder’schen Kirche‘, um 1832. Zweiteilig. Öl/Lwd; je 74x279. Berlin, Berlin Museum, Inv. GEM 79/12-13. Ein zweites Panorama, ein Winkelpanorama von 1834, befindet sich heute im Schinkel-Pavillon des Charlottenburger Schlosses, eine weiteres wurde von der russischen Zarin 1837 gekauft und befindet sich heute im Schloß Pawlowsk bei St. Petersburg. Abbildung und Nachweis in: Stadtbilder, S. 149ff. Der aktuelle Forschungsstand zu Gaertners Panoramen ist dargestellt in: Bartmann, Dominik (Hrsg.): Eduard Gaertner 1801-1877. Stiftung Stadtmuseum. Ausstellungskatalog 23. März – 4. Juni 2001 Stiftung Stadtmuseum Museum Ephraim Palais, Berlin 2001.

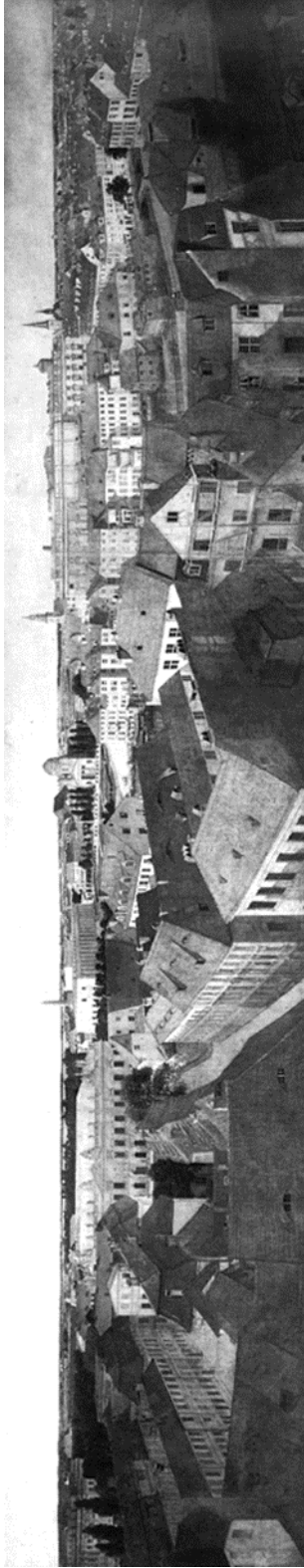


Abb. 22 Gaertner, Eduard (1801-1877) ,Panorama von Berlin, aufgenommen von der Friedrich-Werder'schen Kirche', um 1832. Zweiteilig.
Öl/Lwd; je 74x279. Berlin, Berlin Museum, Inv. GEM 79/12-13

Der andere Teil schloß dort mit dem Kronprinzen- (damals königlichen-) Palais an und umfaßte weiter das Zeughaus, in der Ferne das Alte Museum mit Lustgarten, altem Dom, Schloßfreiheit und dahinter das Schloß selbst. Weiter entfernt waren die Türme der Marien- und der Nikolaikirche erkennbar. Im Vordergrund befanden sich die Dächer und Höfe von Bürgerhäusern. Menschen waren auf dieser ersten Fassung nicht dargestellt. Erst in den beiden späteren Fassungen bezog Gärtner sowohl Passanten auf den Straßen und Plätzen, als auch Ausflügler oder Handwerker auf dem Dach der Kirche mit ins Bild ein.

Um die hier aufgenommene Rundsicht zeigen zu können, mußte Gärtner eine große Zahl von Skizzen anfertigen und die auf diese Weise gewonnenen Teilansichten zu einem einheitlichen perspektivischen System zusammenfügen. Daß Gärtner diese erste Fassung nach Anfertigung der beiden späteren wegen ihrer ästhetischen Unzulänglichkeit und Problemen bei der Möglichkeit zur Aufstellung des Rundbildes verwarf, hat Sybille Gramlich herausgearbeitet und erläutert.²²² Gründe waren zum einen die anfängliche Einbeziehung der wenig repräsentativen und für die Stadt unwichtigen Wohnbauten im Vordergrund (die in den späteren Versionen durch die Einbeziehung des Daches der Kirche verdeckt wurden), welche von den Repräsentationsbauten ablenkten. Zum anderen war die geschlossen kreisförmige Präsentation der Bilder in diesem Fall unmöglich, da das Format eine uneingeschränkte Betrachtung des Panoramas nicht erlaubt hätte und man, um es überhaupt betrachten zu können, unter der Leinwand hätte hindurchkriechen müssen.²²³ Eine getrennte Hängung der beiden Leinwände würde den beabsichtigten Effekt des Bildes gemindert haben.

Die Reproduktionen von Fotografien der Berliner Innenstadt, die im ‚Berliner Leben‘ und im ‚Album von Berlin‘ veröffentlicht wurden, ziehen annähernd all die Informationen, die auch Gärtner auf einer seiner Leinwände festhielt, in der Fotografie von Altem Museum bis Nationaldenkmal, zusammen. Hier sieht man im Miniaturformat den Teil Berlins, den der Fotograf für am wichtigsten hielt, nämlich den mit Dom und Schloß. Mit dem Bild der Berliner Innenstadt durch das fotografische „Fischauge“ erzielte man die Projektion eines Blickfeldes in die

²²²Gramlich, Sybille: ‚Königliches Spree-Athen. Berlin im Biedermeier‘, in: Stadtbilder, S. 95 – 172 (149ff.).

²²³ Natürlich gab es auch funktionierende Panoramen, wie beispielsweise die späteren Ausfertigungen Gaertners auf vier Leinwänden zeigen.

ebene Fläche, das zu Gärtners Zeiten und auch in den großen Dioramen und Panoramen der ersten Jahrhunderthälfte eine Ausstellung in Kreisform erforderlich gemacht hätte. Die Perspektive aus dem Ballon oder Luftschiff und durch das den Bildgegenstand in weite Ferne versetzende Weitwinkelobjektiv, vervollkommnete die Möglichkeit eines alles umfassenden Bildausschnitts. Man konnte zwar auch Postkarten-Leporellos mit dem Panorama Berlins finden, die ebenfalls plan waren, aber ihre Wirkung war bei weitem nicht dieselbe, wie die dieser, durch das spezielle Objektiv manipulierten und den hohen Standpunkt, bestimmten Ansicht. Hier schien sich das Blickfeld vor unseren Augen im Bildzentrum zusammenzuziehen und durch die dadurch hervorgerufene Krümmung der äußeren Bildebene das Betrachterspektrum an den seitlichen Bildrändern stark auszudehnen.

Vergleicht man diese Aufnahmen mit dem kleineren Bildausschnitt desselben Motivs auf einer missmannschen Fotografie (siehe Abb. 23)²²⁴, die lediglich den Ausschnitt mit altem Museum und Dom zeigt, so wird sichtbar, was ein reguläres Objektiv darzustellen in der Lage war (diese Aufnahme wurde mit einem Objektiv aufgenommen, das vermutlich eine Brennweite hatte, die einem heutigen 28-50 mm- Objektiv entspricht), wie weit das menschliche Auge diese Ansicht des Lustgartens von einem einfach erreichbaren Standpunkt zu erfassen in der Lage war und ab wann uns das fotografische Bild eine neue Realität schuf. Der Fotograf ersparte dem Betrachter also zum einen den Blick auf Unwichtiges im Vordergrund, wie das noch Gärtner in seinem ersten Versuch unterlaufen war, zum anderen ermöglichte diese Aufnahme einen Panoramaeffekt auf planem Untergrund, der einer „Weltlandschaft“ nahe kam.

Mit dieser Ansicht des großstädtischen Berlin breitete der Fotograf in einem Zug den wichtigsten Teil der „Kaiserstadt“ vor dem Betrachter aus. Durch die Reduktion des Bildinhaltes auf die großen Prachtbauten und das handliche Format des Bildes war eine eindeutige Aussage gemacht. Auch verlieh das Bild einem gesellschaftlichen Phänomen des 19. Jahrhunderts Ausdruck, dem bürgerlichen Streben nach Erweiterung des Horizontes und überblicksartiger Vergewisserung über das Vorhandene, dessen Instrument die Fotografie wurde.²²⁵ Die Popularität der Ballonaufnahme sprach für den Wunsch der Illustrationsfotografen nach solchen eindeutigen Aussagen. Diese Fotografie vermittelt bei allem Überblick

²²⁴ Max Missmann, Lustgarten mit Altem Museum, Schloßbrücke und Dom, Silbergelatine-Abzug 1905. MM 67/280Vb.

²²⁵ Krase, Fotografie, S. 204.

auch einen Eindruck von der Marginalität menschlicher Existenz, denn die Menschen auf beiden Aufnahmen wirken wie Ameisen, deren Bewegungen in dem weiten Raum von einer unsichtbaren Kraft gesteuert scheinen. Wohnhäuser, die Berliner „Mietskasernen“, enge Straßen oder Hinterhöfe sucht man auf diesen Fotografien vergeblich.



Abb. 23 Max Missmann, Lustgarten mit Altem Museum, Schloßbrücke und Dom, Silbergelatine-Abzug 1905. MM 67/280Vb

Gärtner hatte noch mit der Darstellungsweise der Stadt und der Abbildung des Realen gerungen. Der Fotograf brachte mit seiner Aufnahme die Aussage auf den Punkt; das Wesentliche wurde sofort und unmißverständlich ins Blickfeld gerückt: Die große, selbstbewußte und durch Wilhelm II. zu höchster Macht stilisierte Nation. Die Distanz, in die der Betrachter durch die Art der Aufnahme zum großstädtischen Geschehen versetzt wurde, war dazu geeignet, Respekt, aber auch Fremdheit und Anonymität zu vermitteln. Sie war jedoch nicht, wie das für die Panoramalandschaftsmalerei konstatiert werden konnte, Ausdruck eines „fotografischen Anthropozentrismus“.²²⁶ Dieses Bild schuf nicht, wie beim Blick von einem Berggipfel etwa, ein Gefühl von Freiheit oder suggerierte die Beherrschung des Bildgegenstandes durch visuelle Besitznahme.²²⁷ Es warb nicht um ein „Heimatgefühl“, suchte nicht, Realität abzubilden, sondern forderte durch die selekti-

²²⁶ Das ist eine Qualität der Panorama-Ansicht, die den Betrachter in die Mitte projiziert. Bättschmann, *Entfernung*, S. 80.

²²⁷ Das sind Eigenschaften, die der statische Rundblick von einem Berggipfel aus zu suggerieren vermochte. Siehe zum Phänomen: Bättschmann, *Entfernung*, S. 77ff.

ve, hierarchisierende Reduktion der Bildinhalte Ehrfurcht und Bewunderung. Hatte Gärtners Panorama, aber auch das gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mode kommende kreis- oder halbkreisförmige Panoramabild dem Betrachter noch ermöglicht und auferlegt, seine Position und damit die Ansicht, die sich ihm jeweils bot, zu verändern, war er nun angesichts eines vorgefügten, „zweidimensionierten“ Panoramas zum „Stillstehen“ veranlaßt.²²⁸ Das hier für die Massen erzeugte Halbrund-Berlinbild hatte die Eigenschaft des Panoramas als „Schule des Blicks“²²⁹ auf die heroisierende Perspektive eines Weitwinkelbildes reduziert. Die Tatsache, daß es sich bei diesem Bild um den Bestandteil eines fotografischen, für den Tourismus geschaffenen Albums handelte, legt schließlich nahe, eine Funktion der panoramaartigen Ansicht als der eines „ökonomischen Surrogats für die Reise“²³⁰, zu sehen, also eines Ersatzes für das Aufsuchen der Stadt durch das umfassende Bild (welches zugleich eine Wertung des Angeschauten nahelegte). Ein Halbrundbild wie dieses verzichtete, anders als eine perspektivische Darstellung, die den Standort des Betrachters berücksichtigt und damit die Suggestion eines bestimmten Gegenübers schafft, auf die Suggestion. Der Blick begann zu schweifen, wurde ruhelos.²³¹

In beiden Aufnahmen des ‚Berliner Lebens‘ verhinderte der Fotograf ein „Mitgerissenwerden“ in der Flut des Neuen oder den Verlust der Suggestion des Überblicks. Neben das Gefühl von Distanz zum Geschehen trat beim Betrachter jedoch auch der Eindruck der eigenen Kleinheit. Durch die extremen Weitwinkel wurde suggeriert, beim Aneinanderfügen der Aufnahmen die „ganze“ Stadt erfassen zu können, ein Panorama Berlins vor Augen zu haben. Die Bilder ließen keinen Zweifel: Berlin war eine Metropole, die mit allen Attributen einer Großstadt ausgestattet war, den Prachtbauten und –straßen einer Residenz und den technischen Errungenschaften der modernen Industriemetropole. War sie auch seit dem Zeitalter der Veduten und Stadtansichten dermaßen expandiert, daß de facto eine meriansche Übersicht nicht mehr möglich war, so verhalf die Bildtechnik in Gestalt des richtigen Objektivs und die Aneinanderreihung mehrerer fotografischer Auf-

²²⁸ Auch hierin entspricht dieses Weitwinkelbild einer Ballonaufnahme.

²²⁹ Diese Funktion des Panoramas kam zustande, indem das Panorama die Funktion eines „optischen Simulators“ übernahm, in dem der zunächst extrem erfahrene Sinneneindruck, das sensationelle, weil ungewohnte Erlebnis immer wieder geübt werden konnte, bis es zur Selbstverständlichkeit und zum alltäglichen Bestandteil menschlichen Sehens wurde. Jütte, S. 210f.

²³⁰ Bätschmann, Entfernung, S. 93.

nahmen oder die Verwendung einer Panoramakamera zur Vermittlung des Gefühls von solchem Überblick, indem man die Landschaft in einem Bild zusammenzog. ‚Berliner Leben‘ war ein frühes Beispiel für eine illustrierte Zeitschrift, die fast vollständig auf die Botschaft und Suggestivkraft der Bilder vertraute und auf erläuternde Texte schließlich ganz verzichtete. Der affirmative Charakter der Fotografien war hier besonders stark. Im Momentbild des Belle-Alliance-Platzes ist eine Prioritätenverschiebung gegenüber dem traditionellen Architekturbild erkennbar: Hatte man Menschen bei Architekturaufnahmen oder Straßenansichten vor und noch während der Ära der Trockenplatte gerne im Bild vermieden²³², so waren sie nun integraler Teil des Momentbildes, das ja gerade die neue und faszinierende Fähigkeit besaß, sogar Bewegung, also auch Passanten, festzuhalten.

Wie anders ein Beobachter Berlins aus der Vogelperspektive ohne den Filter des fotografischen Bildes über die Stadt urteilen konnte, zeigt abschließend das Urteil Luc Gersals beim Blick vom Rathausturm auf Berlin im Jahr 1892:

„Man fühlt, daß man sich in einer auf Kommando entstandenen und gleichzeitig in einer mit Rücksicht auf den Nützlichkeitsstandpunkt gebauten Stadt befindet. Es ist die moderne Stadt, wie sie im Buche steht; keine andere Hauptstadt Europas ist so jung wie sie.“²³³ Aber sie hat sich nicht aus freien Stücken dazu verstanden, modern, praktisch und amerikanisch zu sein. Anstatt der Natur zu folgen, will sie sich ein elegantes Aussehen geben, das sie schlecht kleidet.“²³⁴

Hier hatte der Betrachter im Rundblick wieder die Oberhand gewonnen, ließ sich nicht durch ihren im Foto so deutlich inszenierten monarchischen Prunk einschüchtern. Gerade nicht die vermeintliche Ordnung, der Überblick, wurde von Gersal als auffällig empfunden, sondern das, was unschlüssig, inkonsequent, unehrlich an diesem äußeren Bild der Ordnung war.

2.3.3. Die Vermarktung des Großstadtbildes am Beispiel der Ansichtspostkarte

Die Fotografien des Belle-Alliance-Platzes und von Dom, Lustgarten und Schloß erlebten die klassische „Karriere“ als brauchbare Motive der einsetzenden Bildindustrie: Solche und ähnliche Vorlagen, die sowohl von Berufsfotografen (siehe

²³¹ Bättschmann, Entfernung, S. 96.

²³² Siehe dazu u.a. in den ‚Photographischen Mitteilungen‘ 26.1889/1890, S. 246f und 261, wo erklärt wird, wie man Menschen auf Architekturbildern „verschwinden lassen“ kann.

²³³ Da übersah Gersal jedoch die noch jüngere Großstadt St. Petersburg (Hinweis W. Schade).

Abb. 24, 28-32)²³⁵, als auch von Amateuren stammten (siehe Abb. 25-27)²³⁶, wurden in Form des Stereofotos²³⁷, als Zeit-

²³⁴ Gersal, S. 194.

²³⁵ Siehe beispielsweise folgende Momentaufnahmen von Fachfotografen aus den Sammlungen Berlins: Eine sehr frühe ist eine Ereignisfotografie von 1869, die eine große Menschenansammlung auf dem Schinkelplatz anlässlich der Einweihung des Schinkeldenkmals zeigt (Photographisches Institut Eduard Müller, MM IV68/1226V; 4859). Wichtige professionelle Moment- und Ereignisfotografen in Berlin waren u.a. Hugo Rudolphy, Zander&Labisch, Lucien Levy, Max Ziesler, Waldemar Titzenthaler. Von Rudolphy siehe beispielsweise: ‚Potsdamer Platz‘, ‚Konditorei Teltschow‘ 1909 (MM IV 68/174V (15624)), ‚Stralauer- Ecke Jüdenstr.‘, 1898 (MM VI 65/829V (IX.8812) und LA 61/3302), ‚Spandauer Straße Ecke Eiergasse (Blick aufs Rathaus)‘, 1898 (MM 69/140V (XI.8815) und LA 61/3275). Lucien Levy: ‚Brandenburger Tor, Tiergarten-seite zur Siegesallee‘ ca.1900 (AKG 5-B1-D1-1900-2), ‚Potsdamer Platz/Bellevuestr.‘ Ca.1900 (AKG 5-B1-D2-1900).

²³⁶ Beispiele für Amateuraufnahmen dieser Art aus Berliner Sammlungen sind beispielsweise die folgenden Aufnahmen unbekannter Fotografen: ‚Spittelmarkt‘, o. J. (MM IV79/197V) ‚Der tierfreundliche 5 Pf.-Omnibus am Blücherplatz zu Berlin‘, o. J. (LA 61/2126), 2x ‚Zeughaus Unter den Linden von SO‘, vor 1893 (LA 62/1291, 62/1295). ‚Brandenburger Tor, Festdekoration‘, o. J. (AKG 5-B1-D1-1913). Ein solcher Amateur, der sich die Momentfotografie zunutze machte, war strenggenommen auch der Maler und Zeichner Heinrich Zille, aber auch der heute vergessene Max Hilbrecht oder E. Salingré, die ihre Aufnahmen dem Märkischen Museum schenkten.

²³⁷ Das Stereofoto oder die Stereoskopie, zwei mit einer zweiäugigen Kamera, also von leicht versetztem Standpunkt aufgenommene Ansichten eines Gegenstandes, die bei Ansicht mit Hilfe einer eigens dafür entwickelten Halterung eine starke räumliche Tiefenwirkung erzeugten, erreichte seine größte Popularität in Deutschland in den 1880er Jahren. In dieser Zeit kamen die für diese Geräte hergestellten Bildserien auf eine Stückzahl von mehreren Millionen (Jütte, S. 210). Neben der Fotografie war die Stereoskopie die am weitesten verbreitete Form der Bilderzeugung im 19. Jahrhundert. Nach 1890 übernahm das ganze Gebiet der „optischen Unterhaltung“ die Postkarten-industrie. Bereits in den frühen 1870er Jahren war die Stereoskopie modern geworden und ihre Produktion – auch in Berlin – vorangetrieben worden. In der seit 1861 bestehenden Werkstatt von Julius Moser und in der 1862 gegründeten Fabrik von E. Linde wurden Stereoskope fast aller Art hergestellt (Zettler/Mauter, Berlin in frühen Photographien, S. 24). Auch der Kunstverlag S. P. Christmann in Berlin verzeichnete zahlreiche stereoskopische Motive in seinem seit 1864 erscheinenden Katalog (Stenger, S. 197). Die Stereobild-Herstellung in Deutschland verlief jedoch nach ihrer letzten Blüte in den 1890er Jahren eher schleppend. Das belegen drei Artikel eines Dr. Holm aus Wiesbaden im 37. Jg 1900 der Photographischen Mitteilungen, in denen er zwar den Reiz des dreidimensionalen Effektes der Bilder betont, jedoch bemerkt, daß die Stereoskopie trotz dieser Reize, u.a. wegen ihrer hohen Kosten nicht sehr populär sei (vgl. a. a. O., S. 93ff.). Auch findet man die Klage eines Vereinsmitglieds des Vereins zur Förderung der Photographie in Berlin, Herrn Fuhrmanns, daß es ihm noch nicht gelungen sei, gute Berliner Straßenschilder – „natürlich Moment-Aufnahmen“ – als Glas-Stereoskope aufzutreiben. Seine Bilder der Sächsischen Schweiz habe er beispielsweise aus Paris bezogen, und es werde jetzt wohl der „eigenthümliche Fall eintreten“, daß er Berliner und sonstige deutsche Ansichten aus Amerika beziehen werde, in dem bekanntlich der Fotograf Kilburn (ein Amerikaner, der den Verein besucht hatte und allein bei diesem einwöchigen Aufenthalt 200 Berlinaufnahmen für Stereofotos anfertigte) in diesem Jahre (1885) 1500 Berliner Aufnahmen gemacht habe. Photographische Mitteilungen 21.1885, S. 191f und S. 81, Vereinsbericht. Einen letzten Anlauf in Sachen Stereofotografie unternahm ein ungenannter Autor im ‚Photographischen Wochenblatt‘, 1904: ‚Pfleger der Stereographie!‘: Sie solle für wissenschaftliche Zwecke, für architektonische Innenräume, aber ganz besonders für das Porträt mehr gepflegt werden. Sie sei eine Marktlücke, die es zu schließen gälte (Photographisches Wochenblatt, Jg. 30.1904, S. 346). Vgl. zur Stereoskopie: Earle, Edward W. (Hrsg.): Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History, Rochester 1979; Gill, A. T.: ‚Early Stereoscopes‘ in: The Photographic Journal 109, 1969, S. 545-599, 606-614, 641-651 und Krauss, Rosalind: ‚Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View‘, in: Art Journal 42, Winter 1982, S. 311-319. Zuletzt: Hentschel, Linda: Dissertation über die Relation von Geschlechter- und Raumbildern in visuellen Apparaten der Moderne, Karlsruhe 1999; dies.: Habilitationsprojekt über virtuelles Reisen im Panorama, Diorama und die Stereoskopie und Bienert/Senf, a. a. O.



Abb. 24 Photographisches Institut Eduard Müller, Einweihung des Schinkeldenkmals, 1869. MM 68/1226V; 4859

schriftenillustration²³⁸, in Alben und Mappenwerken²³⁹ und schließlich als Postkarte verbreitet. War es mit dem Lichtdruckverfahren und der Heliogravure in den 1860er und 70er Jahren gelungen, Fotografien unabhängig von dem handwerklichen Geschick des Re-Produzenten auf fotomechanischem Wege, also direkt, wiederzugeben, war man seit dem 1880er Jahren bestrebt, ein Verfahren zu finden, mit dem es erlaubt sein würde, Bilder gleichzeitig mit dem Text auf der Buchdruckpresse zu drucken. Mit dem Lichtdruck war es nur möglich gewesen, Einzelblätter zu drucken und entweder zu Mappen zusammenzufassen (s.o.) oder als einzelne Bildseiten in Bücher einzuschalten. 1881 ließ Georg Meisenbach (1841-1912) als erster mit seiner Autotypie, die auch das Reproduktionsverfahren der Illustrierten ‚Berliner Leben‘ darstellte, ein praktikables Verfahren patentieren, mit dem fotomechanische Halbtöne für den Auflagedruck reproduziert werden konnten.²⁴⁰



Abb. 25 Unbekannter Fotograf, ‚Der tierfreundliche 5 Pf.-Omnibus am Blücherplatz zu Berlin‘, o. J. (LA 61/2126)

²³⁸ Dazu siehe u.a.: ‚Die Photographie und die Zeitungs-Illustrationen oder der Lichthochdruck‘ in: Photographische Mitteilungen 21.1885, S. 109ff. Eine aktuelle und klare Übersicht über Reproduktionsverfahren bei Veit, Günther: Chronologie der fotomechanischen Druckverfahren, in: Fotografie gedruckt, S.81-89. Ferner: Heidtmann: Wie das Photo...

²³⁹ Siehe die seit ca. 1900 fast jährlich erscheinenden Bände ‚Album von Berlin‘ des Globus Verlages, aber auch Edmund Gaillards ‚Album von Berlin‘ (Photogravure und Verlag von E. Gaillard, Berlin S. -W.). Dazu ein Hinweis in den Wiener Photographischen Blättern: ‚Von diesem Album werden vorläufig vier Collectionen herausgegeben. Es enthält Abbildungen von den wichtigsten Bauten, Denkmälern und Anlagen Berlins. Gelegentlich der Berliner Gewerbe-Ausstellung wird das Album gewiss viele Käufer finden: denn es ist thatsächlich sehr preiswürdig. Eine Collection von 16 Bildern im Cabinetformat kostet nämlich bloß 50 Pfg.‘ (Wiener Photographische Blätter, III.1896 Wien, S. 132). Eine besondere Rarität sind die oben bereits erwähnten 3 Alben mit Silbergelatine-Aufnahmen unterschiedlichster Fotografen, die Stadtfotos von 13 europäischen Städten und ihrer Umgegend enthalten (18x24), die sich heute in der Sammlung Paul Sack in San Francisco befinden, aber auch F. A. Schwartz‘ Alben, die sich heute in der Fotografischen Abteilung der Stiftung Stadtmuseum und der Kunstbibliothek Preußischer Kulturbesitz befinden.

²⁴⁰ Eine ausführliche Darstellung zu Meisenbach und seinem Kontrahenten Carl Angerer (1838-1916) in: Peters, Dorothea: ‚Ein Bild sagt mehr als tausend Punkte: Zur Geschichte, Technik und Ästhetik der Autotypie‘, in: Fotografie gedruckt, S. 23-30. Mit umfassender Bibliographie.



Abb. 26 Unbekannter Fotograf, 2x ‚Zeughaus Unter den Linden von SO‘, vor 1893 (LA 62/1291, 62/1295)



Abb. 27 Unbekannter Fotograf, ‚Brandenburger Tor, Festdekoration‘, o. J. (AKG 5-B1-D1-1913)



Abb. 28 Rudolphy, Hugo, ‚Stralauer- Ecke Jüdenstr.‘, 1898 (MM VI 65/829V (IX.8812) und LA 61/3302)



Abb. 29 Rudolphy, Hugo, ‚Spandauer Straße Ecke Eiergasse (Blick aufs Rathaus)‘, 1898 (MM 69/140V (XI.8815) und LA 61/3275)



Abb. 30 Rudolphy, Hugo, ‚Potsdamer Platz‘, ‚Konditorei Telschow‘ 1909 (MM IV 68/174V (15624))



Abb. 31 Levy, Lucien: ‚Brandenburger Tor, Tiergartenseite zur Siegessäule‘ ca.1900 (AKG 5-B1-D1-1900-2)



Abb. 32 Levy, Lucien, ‚Potsdamer Platz/Bellevuestr.‘ Ca.1900 (AKG 5-B1-D2-1900)

Die Postkartenproduktion erlangte außergewöhnliche Popularität und löste als optische Vergnügung die bisher beliebten Medien wie das Stereofoto oder das Album, aber auch die Fotokarte in Visitformat und Kabinettformat ab.²⁴¹ In ihren vielfältigen Formen – von der Jahrmarktsfotografie bis zur thematischen Albumserie – richtete sich diese Art der Fotografie an eine anonyme, meist bürgerliche Käuferschaft. So wie zuvor die Stereofotografie erlebten die thematischen Albumserien, die neben der Familienchronik den Hauptinhalt der Fotoalben bildeten, in den 90er Jahren eine Blüte.²⁴² Fotografisch illustrierte (Lithographische-, dann Lichtdruck-) Postkarten waren bereits in den 70er Jahren aufgekommen und fanden seit den 1880ern eine enorme Verbreitung als Kommunikationsmittel.²⁴³ Ein erster Durchbruch der Ansichtspostkarte gelang, als die Hersteller begannen, Fo-

²⁴¹ 1878 wurden Postkarten in fast allen europäischen Ländern zugelassen. Ab 1885 durften von privaten Herstellern gedruckte Postkarten grenzüberschreitend verschickt werden. Zunächst war die (Original-)Fotokarte als Sammelbild (Visitformat (58x94/63x102) ab ca. 1865-1880), dann im Kabinettformat (100x150/110x170) ab ca. 1885) populär gewesen. Ab 1892 fanden die mit dem Bromsilberdruck vervielfältigten Karten, denen ein Fotonegativ zugrunde lag, starke Verbreitung, aber auch zahlreiche Arten des Hoch-, Tief- und Flachdrucks dienten der Postkartenherstellung. Besonders häufig war zunächst der Lichtdruck, später setzte sich die Ansichtspostkarte im Rotationsdruck durch, bis der heute noch verwendete Offsetdruck eingeführt wurde. Angaben in: Goergens, Harald; Löhr, Alfred: Bilder für alle. Bremer Photographie im 19. Jahrhundert. Bremen 1985, S. 58. Dort auch zu den Preisen einer Visitenkarte im Jahre 1890: 30 Pfennig, was dem Stundenlohn eines Handwerkers entsprach. Ferner Dieter Vorsteher auf der Website des Deutschen Historischen Museums Berlin.

²⁴² Zum Wandel der in Deutschland fabrizierten Alben vor und nach 1887 siehe die Ausführungen Timm Starls in Knipser, S. 35.

²⁴³ Krase, Fotografie, S. 208, und Walter, Karin: ‚Bromsilberpostkarten: Fotografien am laufenden Band‘, in: Fotografie gedruckt, S. 31-36 (31).

tografien nicht mehr nur als Anregungen und Vorlagen für grafische Umsetzungen zu verwenden, sondern direkt auf Postkarten zu kopieren.

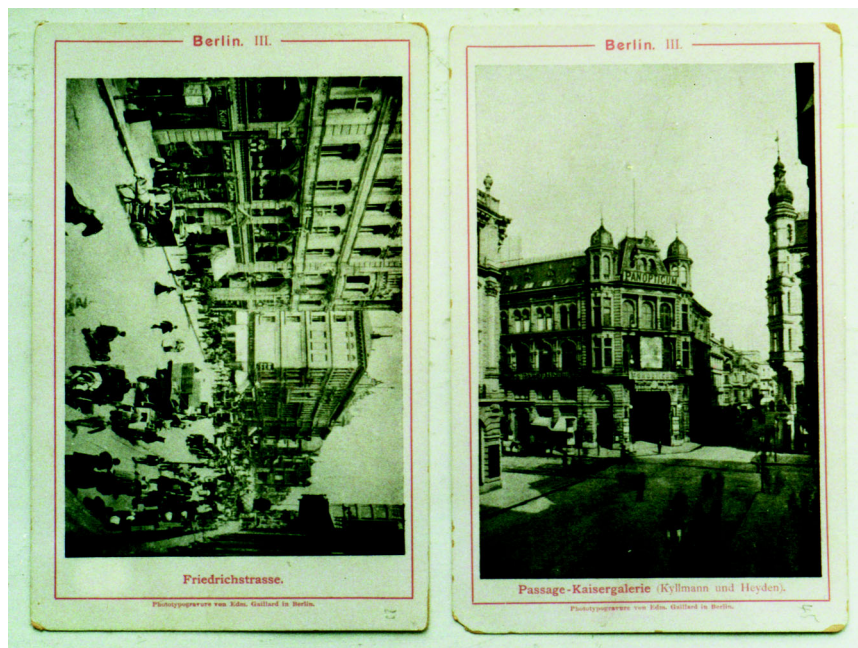


Abb. 33 Edmund Gaillard, Berlin-Sammelansichtskarten (Friedrichstraße und Passage-Kaisergalerie (LA Nr. 61/2301; LA Nr.61/2319)), o.J.

Die Zahl der Firmen, die Postkarten mit Städteansichten produzierten, stieg sprunghaft an: Fanden sich 1892 nur 18 derartige Firmen in den Papier-Adreßbüchern, so waren es 1904 bereits 280 Unternehmen.²⁴⁴ Der große Durchbruch der Postkarte erfolgte, als die eine Berliner Reproduktionsanstalt, die ‚Neue Photographische Gesellschaft‘, kurz N.P.G. genannt, 1894 dazu überging, anstelle der damals gebräuchlichen Kabinettbilder Fotopostkarten als ‚Kilometerfotografie‘, das heißt, fotografisches Entwicklungspapier im Rotationsdruck herzustellen.²⁴⁵ Nun wurde der Berliner, bald der deutsche, und schließlich der internatio-

²⁴⁴ Pieske, Christa: Das ABC des Luxuspapiers: Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860-1930. Berlin 1983, S. 86.

²⁴⁵ Ihren Namen erhielt die Kilometerfotografie dadurch, daß man zu ihrer Herstellung vollautomatische Kopiermaschinen verwandte, die ermöglichten, fotografischer Rollenpapiere bis zu 1000 m Länge zu verarbeiten. Anlässlich der Berliner Gewerbeausstellung 1896 äußert J. Gädike zur Neuen Photographischen Gesellschaft, die dort einen eigenen Ausstellungspavillon mit ihren „Kilometer- oder Rotationsphotographien“ eingerichtet hatte: „Diese Ausstellung umfasst 200 m Contactphotographien für Kunst, Industrie und Reclame. Sie beweist, dass die Idee der Photographie auf Rollenpapier, nachdem verschiedene ähnliche Unternehmungen schon vor Jahren gescheitert sind, jetzt endlich lebensfähig geworden ist, weil „die Zeit erfüllet ist“ und die Methoden reif geworden sind. Unter den Vergrößerungen auf Bromsilberpapier sind bemerkenswerth ein Panorama von Berlin, vom Rathaus thurm aus gesehen, das 18m lang und 2, 5 m hoch ist.“ Photographische Correspondenz 33.1896, Nr.432, S. 464. Das neue Verfahren der N.P.G. bestand darin, Bromsilber-Entwicklungspapier maschinell herzustellen, zu belichten und zu entwickeln. Damit konnte das Anfang der 1880er Jahre auf den Markt gekommene Bromsilbergelatinepapier für die Massenanfertigung von Originalfotografien genutzt werden. Es gab nun eine Alternative zu den fotomechanischen Druckverfahren wie Lichtdruck oder Autotypie. Ausführlich über die Bromsilberpostkarte siehe: Walter, in: Fotografie gedruckt, S. 31-36. Siehe zur ‚Kilometerfotografie‘ auch:

nale Markt mit zahllosen Reproduktionen von Ansichten aller Art überschwemmt. Die „goldenen Jahre“ der Postkarte währten von ca. 1894 bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Verbunden damit war ein heute unvorstellbarer Postkartenboom. Millionen von Karten wurden produziert und – nicht zuletzt als Feldpostkarten – verschickt.²⁴⁶ Das Sammeln von Postkartenserien wurde zum Volkssport und die Postkartenproduzenten ersannen immer neue Veröffentlichungs- und Vermarktungsformen (siehe Abb. 33-35)²⁴⁷.



Abb. 34 Schwartz, F. A., Potsdamer Platz und Blick entlang der Leipziger Straße, 1910, MM IV 68/173

Die Fachfotografenschaft empfand diese Entwicklung als zunehmend bedrohlich, bedeutete die Kommerzialisierung des Bildes doch auch ein sinkendes Niveau der Aufnahmen, eine geringere Nachfrage nach neuen und ausgefallenen Motiven und häufig den Mißbrauch und widerrechtlichen Gebrauch von Negativen, die Fotografen den Herstellern von Postkarten zu Billigpreisen überließen. Franz Stolze (1836-1910) brachte diese Besorgnis in einem Artikel der Photographischen Chronik aus dem Jahr 1898 zum Ausdruck, in dem er eine neue Geschäftsidee, „Die Welt in Photographien“, eine „Serienfolge

Stenger, S. 99. Die Firma Kodak in Rochester hatte bereits seit 1884 die Massenproduktion von fotografischen Entwicklungspapieren betrieben.

²⁴⁶ Walter, Fotografie gedruckt, S. 31.

²⁴⁷ Siehe beispielsweise die von dem fotografischen Atelier F. Albert Schwartz herausgegebene Reihe von Berlin-Postkarten (z.B. MM IV 68/173, des Potsdamer Platzes mit Blick entlang der Leipziger Straße von 1910), Edmund Gaillards Berlin-Sammelansichtskarten (z.B. Friedrichstraße und Passage-Kaisergalerie (LA Nr. 61/2301; LA Nr. 61/2319)); Robert Pragers, später, Schultz & Schlenners Postkartenproduktion (z.B. das Motiv der königstädtischen Dampf-Waschanstalt, Berlin S. O., Cuvry-Straße 1, MM IV 65/288V) und schließlich eine Postkartenreihe ‚Berlin‘ einer nicht genannten Fotografenfirma mit Verkehrsmotiven wie der ‚Auffahrt zum Tunnel zum Hochbahnhof Danziger Straße‘ (LA 65/1844), ‚Am Bahnhof Danziger Straße‘ (LA 65/1845) und ‚An der Kastanien-Allee, Übergang zur Untergrundbahn‘ (LA 65/1846), alle um 1910.

landschaftlicher Photographien in Kabinett[format], die zu je zehn Stück inkl. Mappe nur 2 Mark kosten sollen“ ausdrücklich ablehnte: „Es scheint, als sollte der Ansturm auf den Besitzstand der Photographen kein Ende nehmen.



Abb. 35 Prager, Robert (Schultz&Schlenner), Die königstädtischen Dampf-Waschanstalt, Berlin S. O., Cuvry-Straße 1, MM IV 65/288V

Abermals tritt uns ein Unternehmen entgegen, welches in der That geeignet scheint, den Landschaftern noch einen schlimmeren Stoß zu versetzen, als es durch die Ansichtspostkarten bereits geschehen ist. Es wird niemanden Wunder nehmen, daß auch dieses Unternehmen, [...] in letzter Linie von der N.P.G. ausgeht, die durch ihre Kilometerphotographie nach und nach den photographischen Kunsthandel in die Hände zu bekommen sucht.“²⁴⁸ Diese „Gruss- und Erinnerungsphotographien“ sollten nicht nur dem „Sammelsport“ und dem „Bedürfnis, auf der Reise sich zu äußern“ dienen, sondern auch als „illustriertes Reisetagebuch“ verwendbar sein. Stolze vermutete, man wolle sich bei diesem Unternehmen die Kosten für eigens engagierte Reisefotografen ersparen und rechne darauf, die nötigen Negative von den unbedarften Fotografen geliefert zu erhalten. Für die kostenlose Überlassung des Negativs bot man ihnen „100 Bilder zu dem gewöhnlichen Preise dafür abzulassen“. Das bedeutete de facto ein lächerlich geringes Honorar für den Fotografen, billigste Herstellung für die Postkartenfabrikanten und letztlich keinerlei Vorteile für die Autoren dieser Negative. Stolze verglich diese Praxis für den Fotografen mit Harakiri: Das ganze laufe auf den Versuch hinaus, „die Photographen dazu zu bewegen, nach japanischer Sitte, sich selbst den Bauch aufzuschlitzen, um so eines edlen Todes zu versterben.“²⁴⁹

²⁴⁸ Stolze, Franz: „Die Welt in Photographieen, herausgegeben von Joseph Kürschner, gedruckt von der Neuen Photographischen Gesellschaft (N.P.G.)“, in: Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung 1898, S. 266-268 (266).

²⁴⁹ a. a. O., S. 268. Zur „Postkartenfrage“ siehe ferner: Vereinsbericht Verein zur Förderung der Photographie 1883. In: Photographische Mitteilungen 19.1883, S. 157. Photographische Mitteilungen 38.1901, S. 149-150. 1904 heißt es im Photographischen Wochenblatt (30.1904, S. 412),

Auch Amateure entdeckten die Postkartenproduktion als technisch einfach umsetzbare Verbreitungsform ihrer Aufnahmen. Nachdem Verfahren entwickelt worden waren, mit denen man Postkarten leicht mit lichtempfindlichen Emulsionen behandeln und so zu Ansichtskarten machen konnte, boomte die Eigenproduktion der Ansichtskarte durch Amateure.²⁵⁰ Bromsilberpostkarten entwickelten sich zu einer neuen Art von Fotoabzügen: Sie waren vergleichsweise billig und konnten versandt werden. Sie lösten nun auch auf dem privaten Sektor eine wahre Bilderflut aus, denn plötzlich war es jedermann möglich, seine private Welt auf Fotos verfügbar zu haben. Vom kleinsten Dorf, selbst vom eigenen Wohnhaus, konnten Fotopostkarten erworben werden. Darauf spezialisierte Häuserfotografen klingelten ohne Voranmeldung an den Türen und baten die Bewohner, aus den Fenstern zu blicken – jeder „Fenstergucker“ war ein potenzieller Kunde. Mit diesen individuellen Karten konnten in der Zeit zunehmender Mobilität in der Ferne weilende Angehörige und Bekannte gleichermaßen über Wohnverhältnisse als auch über das Erwachsenwerden der Kinder und neuen Familienmitglieder informiert werden. Das es schnell gehen mußte, sieht man den Karten noch heute oft an. Der Fotograf machte sich keine Gedanken über die gewählte Perspektive, stürzende Architekturlinien empfand er nicht als Mangel. Sein Interesse lag allein darin, die Hausfront raumfüllend zu erfassen. Neben Privatgebäuden zeigten diese Art von Karten vor allem Geschäfte und Gaststätten.²⁵¹

die erste Ansichtspostkarte sei von einem Fotografen in Passau gedruckt worden, der eine gewöhnliche Postkarte lichtempfindlich präparierte und darauf eine Ansicht seiner Vaterstadt druckte. Nirgends sei heutzutage der Verbrauch von Ansichtspostkarten so hoch wie in Deutschland: um 1900 war der Bedarf bereits 736 Mio., heute bereits ca. 1000 Mio. Photographisches Wochenblatt 26.1901, S. 268-269. A.D.: ‚Grossstadt Moment-Aufnahmen‘, in: Photographisches Wochenblatt 31.1905, S. 442-444. Photographische Chronik 1906, Nr.26, S. 165-167. Nach den Schätzungen der Fachpresse würden, so der Artikel, im Deutschen Reich jährlich durchschnittlich etwa 800 bis 1000 Millionen Ansichtspostkarten hergestellt, von denen 500 Millionen der Post innerhalb der Reichsgrenzen zur Beförderung übergeben würden. Die Deutsche Postkartenindustrie habe sich gerade erst mühevoll einen Platz auf dem Weltmarkt erobert, dürfe also durch eine geplante Postkartensteuer jetzt nicht „zerschlagen“ werden. 1914 schließlich stellt man fest, daß die deutsche Postkartenindustrie durch den Niedergang der Konjunktur nicht besonders zu leiden habe. Man habe den Export wesentlich ausgedehnt und die Zukunftsprognosen seien günstig. Jedoch habe die „den ganzen Sommer anhaltende Geldversteifung“ auch in der Postkartenindustrie zu großem Schaden geführt. (Photographisches Wochenblatt 40.1914, S. 105).

²⁵⁰Dazu u.a.: Liesegang, Hermann: ‚Photographische Ansichtspostkarten‘, in: Der Amateur-Photograph 1898, Nr.133, S. 10-11 und von einem ungenannten Autor in Nr.144, S. 181-182 desselben Jahrgangs zu Herstellungsverfahren von Ansichtspostkarten durch Amateure in Eigenproduktion.

²⁵¹Walter, Fotografie gedruckt, S. 33/34.

Begeistert schreibt Ernesto Baum in der ‚Photographischen Korrespondenz‘ von 1908²⁵², die Ansichtspostkarte sei, wie er glaube, für den Amateur eine der dankbarsten Verwendungen seiner Arbeit. Ihr bleibender Wert sei aufgrund der Kartonunterlage gesichert, sie fänden Platz im beliebten Postkartenalbum, seien das ideale Erinnerungsgeschenk für einen Freund, ein bescheidener, anspruchsloser Gegenstand, der zwischen „kleinem photographischen Kunstwerk“ und „einfachem Augenblicksbild“ variieren könne. Gerade auf Reisen habe der Amateur sicherlich das größte Vergnügen an seiner Arbeit, wenn er sich ausschließlich mit der Postkarte beschäftige. Ihre Verwertung sei „gewiß die ansprechendste und dabei einfachste“. Das häufigste Sujet war die Landschaft. Bei der Auswahl des Sujets, so Baum, müsse der Amateur sich klar werden, daß er in seiner Arbeit mit den „ungezählten Tausenden von Ansichtspostkarten des Handels in die Schranken zu treten hat.“²⁵³ Er müsse es also besser machen, was, wenn er nur etwas Geschmack habe, sicherlich nicht schwer sein werde. Die Trennlinie zwischen den „Operateuren“, die für die Ansichtskarten-Produzenten auf die Reise geschickt wurden und dem Amateur zog er zwischen dem instinktiv nach dem selben Prinzip entstandenen, „dokumentären“ Erinnerungsbild, das der Fachfotograf herstellt und dem künstlerischen, individuellen Bildausschnitt des Amateurs. Das Interesse an einer reinen Landschaftsfotografie beschränke sich auf die Einwohner und Besucher eines Ortes, wohingegen ein mit „Kunstverständnis“ auf der Ansichtskarte wiedergegebener Bildausschnitt durch sich selbst fessele.²⁵⁴

Baum griff hier die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Berufsfotografen, der für die Postkartenindustrie arbeitete und dem „Liebhaberfotografen“ auf, das, auch wenn die Intentionen und die Verarbeitung der Bildmotive jeweils andere waren, seit der wachsenden Emanzipation der Amateure und mit der vermehrten Kommerzialisierung des Bildes immer konfliktreicher wurde.

Wichtig ist abschließend festzuhalten, daß ganz besonders die Stadt Berlin zum Objekt der hier geschilderten kommerziellen und privaten, massenhaft produzierten und verbreiteten Verbildlichung wurde. Auch das Berlinbild der Postkarte war Teil der fotografischen Bildkultur des Wilhelminismus.

²⁵² Baum, Ernesto: ‚Amateur-Postkarten‘, in: Photographische Korrespondenz 45.1908, Nr.570, S. 100-106.

²⁵³ a. a. O., S. 104.

²⁵⁴ ebenda.

2.4. Berlin zwischen kunstfotografischem Anspruch und preußischer Realität

Das oben schon mehrfach angeklungene Verhältnis zwischen Amateuren und Fachfotografen wurde ein zentrales Thema der Fachpresse, im Hinblick auf die Massenvermarktung der Bilder, aber vor allem in Bezug auf das professionelle und künstlerische Selbstverständnis der Fotografen.²⁵⁵ Dieser Konflikt spiegelt nicht nur das Ringen zweier Interessengruppen wieder, sondern ist auch exemplarisch für die durch die Moderne als ökonomische, technische und als künstlerische Kraft heraufbeschworene Infragestellung des Bildbegriffs. In dieser Konfrontation reflektiert sich aber vor allem eine grundlegende Fragestellung, der Status Berlins als Fotografiestadt. Daher soll dieser Frage hier Raum gegeben werden. Anhand der fotografischen Fachpresse jener Tage läßt sich dieses Ringen der verschiedenen Kräfte in der fotografischen Welt Berlins gut rekonstruieren:

Mit dem anfangs zitierten Artikel Willi Warstats zur stiefmütterlichen Behandlung der Großstadt durch die Kunstfotografie sprach er gewollt oder ungewollt einen „wunden Punkt“ Berliner Fotogeschichte an, denn auch wenn man in der Hauptstadt des deutschen Reiches intensiv bemüht war, dem eigenen Anspruch als Vorreiter und Vorbild in allen Bereichen des Lebens nachzukommen, so wollte dies im Hinblick auf die künstlerische Fotografie nicht recht glücken. Während besonders in Hamburg und Wien, aber auch in Dresden und München lebendige Zentren piktorialistischen Schaffens entstanden, kam Berlin nicht weg von seinem Image als fleißige, wissenschaftlich und fototechnisch angesehene, wirtschaftlich florierende, jedoch im Bereich der Künste unterentwickelte Metropole.

Deutschlands Amateurbewegung war erst nach derjenigen Englands und Frankreichs entstanden. Berlin versuchte nun, so wie in anderen Bereichen auch, diesen Rückstand – mit doppelter Geschwindigkeit – aufzuholen. Faktum war, daß Berliner Amateure, meist Wissenschaftler wie Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898)²⁵⁶ und Albrecht Meydenbauer, aber auch Rudolf Virchow, der Stadt zu großem Ansehen bezüglich fototechnischer und -chemischer Erfindungen und

²⁵⁵ Siehe zum Thema die Darstellung bei Starl, Knipser, S. 12-17, 22 ff., 33-44.

²⁵⁶Roell, Eduard: Hermann Wilhelm Vogel. Ein Lebensbild. Diss. Borna-Leipzig 1939. Ein Teil des Nachlasses von Hermann Wilhelm Vogel befindet sich heute im Archiv des Agfa Foto-Historamas. Siehe dazu: Wolf, Werner: „Die zweite Hälfte des Lichts. Hermann Wilhelm Vogel

Verbesserungen verholten hatten. Auch exportierten die fotografischen Reproduktionsanstalten und Papier- und Kamerahersteller einen Großteil der deutschen Produktion ins Ausland. All das hatte man bei der Gewerbeausstellung 1896 in Berlin stolz präsentiert.²⁵⁷ Kunstfotografen fanden sich hier trotzdem nur sehr wenige²⁵⁸, und zu den Schwierigkeiten der Kunstfotografie in Berlin im Allgemeinen kamen die Probleme des künstlerischen Umgangs mit diesem „ästhetischen Neuland“ Großstadt durch die Kunstfotografen. Bei der Instanz, die sich in Berlin seit den 1880er Jahren für die Fotografie verstärkt einsetzte, dem Märkischen Provinzialmuseum, rührte sich, das soll nicht verschwiegen werden, der Wunsch, auch die künstlerische Fotografie mit in die Bestände der bis dato eher dokumentarisch oder momentfotografisch ausgerichteten Sammlung zu integrieren. Ein erster Versuch ging von dem Porträt- und Historienmaler Prof. Curt Stoeving aus, der das Märkische Provinzialmuseum zu veranlassen suchte, in ähnlicher Weise wie die Stadt Hamburg künstlerische Fotografien zu sammeln.²⁵⁹ Man antwortete ihm jedoch, man sammle bereits seit über zwanzig Jahren, nicht alle Arbeiten könne man als „künstlerisch“ bezeichnen, sie reichten für den gewünschten Zweck jedoch völlig aus. Erst Max Osborn gelang es, sich zwischen 1911 und 1914 durch die Herausgabe der Bände des ‚malerischen Berlin‘ für das Museum, die wir im folgenden Kapitel kennenlernen werden, für den Piktorialismus einzusetzen.

Zeitgenossen erkannten, daß Berlin sich „nicht an führender Stelle in der künstlerischen Amateur-Photographie“²⁶⁰ befand. Interessant sind die Erklärungsversuche für dieses Manko, die sich in der fotografischen Presse seit den 1890er Jahren immer wieder fanden. Dort heißt es beispielsweise 1896: Zur künstlerischen Amateurfotografie gehöre neben den erforderlichen Mitteln auch die erforder-

(1834-1898) – Förderer der Photographie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts‘, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln 1/1995, S. 15-27.

²⁵⁷ Siehe die ausführlichen Berichte, u.a. in der Photographischen Correspondenz 33.1896, Nr.430, S. 352-355, Nr.432, S. 461-465, und in den Photographischen Mitteilungen Jg.22.1896, S.21f., 93f., 100, 108ff., 128ff., 141ff., 217f.

²⁵⁸ J. Gaedicke legt den Fachfotografen anlässlich der Berliner Kunstaussstellung 1896 nahe, sich die Kunstaussstellung sorgfältig anzusehen. Die Berufsfotografen unterhielten sich nach seinem Dafürhalten nur über technische Fragen oder die Rekrutierung neuer Vereinsmitglieder, nicht aber über künstlerische Aspekte ihrer Arbeit. (‚Die große Berliner Kunstaussstellung von J.G.‘, Photographisches Wochenblatt 22.1896, S. 161ff.).

²⁵⁹ In einem Schreiben vom November 1909 an den Berliner Bürgermeister Dr. Georg Reicke schildert Stoeving seinen Standpunkt. Nach: Zettler, Hela; Hansen, Jost: Das Berlin der Jahrhundertwende. Photographien aus den Jahren 1886-1907 von Georg Bartels. Hrsg.: Märkisches Museum Berlin, Berlin 1990, S. 27.

derliche Zeit und die fehle den Berlinern. Dort werde zu hart gearbeitet. In Wien, einer Hochburg der künstlerischen Fotografie, lebe man bequemer.²⁶¹ Der Autor, Max Allihn, fährt fort: „In Berlin gibt es ja auch Leute, die Zeit haben, diese aber beschäftigen sich nicht mit der Photographie, es fragt sich auch, ob sie darin etwas leisten würden. Hiermit hängt zusammen, das die eigentliche Vertretung Berlins nicht im Gebiete der Kunstphotographie, sondern in der wissenschaftlichen Photographie zu sehen ist, denn dies sind ja Berufsarbeiten.“²⁶² Diese Äußerungen stießen verständlicher Weise dem zitierenden – Wiener - Organ, der ‚Photographischen Correspondenz‘, mit „herbem Beigeschmack“ auf.

Fritz Hansen äußert sich über die Lage in Berlin in einem Artikel zur ‚Amateurfotografie und ihre Pflege in der Reichshauptstadt‘²⁶³: Die geringe Ausbreitung der Amateurfotografie in Deutschland im Vergleich zu den USA, England und Frankreich sei wohl mit dem „bei uns besonders tief eingewurzelten Vorurteil gegen jede Art von Liebhaberkunst“ zu erklären. „Man ist durch den ganzen einseitigen Entwicklungsgang in Deutschland gewohnt, jeden, der auf dem betreffenden Gebiete thätig ist, ohne es günstig erlernt zu haben, als „Pfuscher“ verächtlich zu behandeln.“²⁶⁴ Diese Haltung ist auch ein Indiz dafür, warum Amateure und Fachfotografen in Deutschland überhaupt Probleme miteinander hatten. Amateuren haftete hier leicht der Beigeschmack des Dilettanten, ja des Pfuschers an. Zur Frage des Verhältnisses zwischen Amateuren und Profis in anderen Ländern räsionierte man in Deutschland, daß „in England und Amerika [...] man die Sache viel ruhiger an(sehe), als bei uns; dort sind Fachphotograph und Amateur in den meisten Fällen gute Freunde, da man sich gegenseitig zu schätzen weiss. Beide lernen und gewinnen, ideal, pecuniär, aneinander.“²⁶⁵

²⁶⁰ ‚Berliner Nachrichten‘ zur internat. Amateur-Ausstellung in Berlin, zitieren M. Allihn aus dem ‚Photographischen Centralblatt‘, in: Photographische Correspondenz 33. 1896, Nr.435, S. 610.

²⁶¹ An anderer Stelle hatte man eingeräumt, daß „das warmblütige Wien“ diesen Bestrebungen (den künstlerischen) „instinctiv früher Ausdruck gegeben, als der Norden, der, kühl bis ans Herz hinan, längere Zeit braucht, um in die nöthige Temperatur zu kommen“ (Gaedicke, J.: ‚Ausstellung für Amateurphotographie in Berlin‘, in Photographisches Wochenblatt 22.1896, S. 330).

²⁶² Allihn, S. 510.

²⁶³ In: Photographisches Centralblatt 4.1898, Heft 2, S. 42-45.

²⁶⁴ a. a. O., S. 43.

²⁶⁵ o.A.: ‚Photograph pro Amateur‘, in: Photographisches Wochenblatt XVI.1890, S. 253-256. Interessant ist in diesem Zusammenhang die unbedarfte Schilderung eines amerikanischen Fotografen, wie er beim Fotografieren vorgeht: „Ich habe viel Erfahrung. Photographische Journale oder dergleichen lese ich nicht; ich denke aber, ich mache ebenso gute Bilder als Andere. Da schreiben sie über Entwickler, Proportionen und wer weiss was noch alles; ich aber komme am besten mit dem zurecht, was ich selber herausfinde. Zwischen den Platten selbst ist meistens kein grosser Unterschied. Die Zeit der Exposition finde ich instinctmässig und treffe auch meistens so ziemlich das Richtige. Um den Entwickler herzustellen, löse ich ein halbes Pfund Soda und ein

Hansen bestätigt die These, daß die Berliner Amateurfotografen auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Fotografie „die ersten Kräfte“ seien, was dagegen die künstlerische Fotografie anbetreffe, habe man in der „Reichshauptstadt das Vorwärtstreben in dieser Richtung lange Zeit mit angesehen, ohne sich aktiv daran zu beteiligen.“ Erst in allerletzter Zeit bemühe man sich, „auch auf diesem Gebiete erfolgreich mit dem Auslande zu konkurrieren“.²⁶⁶ Bei dem Vergleich deutscher Amateuraufnahmen mit denen der Engländer, Franzosen und Amerikanern bei der I. Internationalen Ausstellung für Amateurfotografie in Hamburg (1893) sei aufgefallen, daß die Aufnahmen der Deutschen wohl Klarheit und Schärfe zeigten, es fehlte ihnen aber zum großen Teil die „malerische Wirkung, die Stimmung“.²⁶⁷

Anläßlich der Ausstellung für künstlerische Fotografie in Berlin 1899 stellte Dr. Konrad Biesalski fest, daß die Berliner Kunstfotografie seit 1896 besser geworden sei, jedoch liege die eigentliche künstlerische Fotografie den Berliner Vereinen verhältnismäßig fern, die Pflege anderer wichtiger Gebiete der Amateurphotographie bilde ihre Hauptaufgabe.²⁶⁸ Der Autor wehrt sich vehement ge-

halbes Pfund schwefelsaures Natron in 8 Pfund Wasser [...]. War die Exposition richtig, so kommt in drei bis fünf Minuten ein brillantes Bild heraus.[...] Unterexposition vermeide ich, wenn es irgend geht, und selbst kleine Kinder exponiere ich lieber zu lange als zu kurz.“ John Nicol, Ph.D., der diese Befragung für das ‚British Journal‘ durchgeführt hatte, kommentierte: „Wie wir sehen, hält mein Freund, ohne viel zu studieren, an einem Recept und einem System fest, und das ist auch in der That zu empfehlen. Die Recepte, welche die Plattenfabrikanten geben, weichen ganz bedeutend voneinander ab“. Eine derartige Haltung stieß in deutschen Amateur- und insbesondere Fachfotografenkreisen auf deren ausgeprägten Standesdünkel und wurde mit etwas Herablassung vom Herausgeber des Artikels kommentiert. Abgedruckt in: ‚Photographische Studien in Amerika von John Nicol, Ph.D.‘, Photographische Mitteilungen 22.1886, S. 183ff. – Das entspannte Selbstverständnis im Umgang mit vermeintlich fachfotografischen Standards seitens der Amateure bei den Amerikanern verrät auch ein Leserbrief des jungen amerikanischen Amateurfotografen, Alfred Stieglitz, den er 1888 an die Redaktion des ‚Amateur-Photographen‘ sandte und in dem er einen deutlich hohen – technischen wie künstlerischen – Anspruch an die Amateurfotografie formulierte: Im Zusammenhang mit der Ankündigung einer ‚Concurrenz von Amateuren‘ schreibt Stieglitz, daß er selbst einen Preis stiften wolle, jedoch darauf bestehe, daß nur Amateure teilnehmen dürften, die auch alle Arbeit allein gemacht hätten. Wichtig sei, daß möglichst keine Retouches stattfänden, bei Landschaften gar nicht, denn der Zweck der Concurrenzen sei ja der, „die Amateure dazu anzuregen, möglichst künstlerisch aufgefasste Bilder zu verfertigen, welche auch von ihrem technischen Geschick zeugen.“ Der Amateur-Photograph 2.1888, Nr.16, S. 59f.

²⁶⁶ Hansen, S. 43.

²⁶⁷ Hansen, S. 44. Dort nennt er als Berliner Amateurfotografen, die sich besonders auszeichneten: Otto Rau, L. Russ und Frau A. Lessing. Bei der Berliner Ausstellung 1896 fand er gute Arbeiten von Hildegard Lehnert, Marie Kundt, Frau A. Lessing, A. Niemann, F. Görke, Lewinsohn, Otto Rau, Meyerstedt u.a.

²⁶⁸ Berlin hatte zwei Amateurfotografen-Vereine, die 1887 gegründete ‚Deutsche Gesellschaft von Freunden der Photographie‘, die sich insbesondere Gruppenausstellungen, sog. „Scioptikon-Abende“ und die Organisation der Sammlung von Bildern aus der Mark Brandenburg zur Aufgabe gemacht hatte. Der zweite Verein war die ‚Freie photographische Vereinigung‘, gegründet 1889, die ihren Schwerpunkt bei der Projektionskunst hatte. Ihr Schriftführer, Franz Goerke, war zugleich Herausgeber der Zeitschrift ‚Die Kunst in der Photographie‘ und Veranstalter einer „Anonymen Ausstellung“ für Amateurphotographie 1897 in Berlin. Biesalski, Konrad: ‚Die Ausstel-

gen den allgemeinen Pessimismus angesichts der Berliner Amateurfotografie, und sein Kommentar läßt einen Nationalchauvinismus und subtilen Minderwertigkeitskomplex erkennen, der auch in der Gegenüberstellung mit Wien anklang: „Es ist ja nichts leichter, wie das so oft geschieht, als im Ton des Besserwissens festzustellen, dass es mit den Berliner Arbeiten mal wieder nichts ist.“ Er sieht die Berliner ungerecht behandelt und anstatt „in edler Selbstverleugnung stets das eigene Nest schlecht“ zu machen, halte er es für die „Pflicht eines jeden, der es mit der Berliner Kunst gut meint und der sie aus der demütigenden Stellung gegenüber dem gepriesenen und ‚an Intelligenz überlegenen‘ Ausland befreien möchte“, dem „scheuen, tastenden Versuch etwas zu leisten hilfreich entgegen“ zu kommen.²⁶⁹

Ein speziell Berlin-empfindlicher Nerv klingt bei Biesalski an, wenn er fortfährt, daß man Berlin keine gute kunstfotografische Vereinslandschaft zutraue und als erfolgreichen Vergleich Hamburg ins Feld führt: „Aber das soll ja in Berlin nicht angehen, denn es steht geschrieben: Eine Konzentration wie in Hamburg wird in Berlin nie möglich sein. Die Zersplitterung der Kräfte ist nun einmal ein Fluch der Weltstadt, besonders einer Weltstadt, die so schnell emporgewachsen, aus so heterogenen Elementen zusammengesetzt ist. An ein derartiges systematisches Vorgehen, wie es in Hamburg von so grossem Erfolg gekrönt war, dürfen wir in Berlin nicht denken, aber trotzdem wollen wir an der Sache, die wir anstreben, nicht verzagen.“ Und dazu kommentiert er: „Bedeutet dieser gönnerhaft vorgetragene Phrasenschwall nicht eine Kränkung aller Strebenden in Berlin? Ich würde aus der Tatsache, dass Berlin Millionenstadt ist, folgern, dass hier in noch weit höherem Masse Intelligenz, Kunstverständnis und Streben vorhanden sind und dass uns eben nur der richtige Mann fehlt, der die vorhandenen Kräfte sammelt und zu künstlerischen Thaten führt. Das würde besser sein als leere Worte.“²⁷⁰

Versöhnlicher und konstruktiver resümiert schließlich Ernst Schur die Berliner Situation und die der kunstfotografischen Bewegung in Deutschland im Jahr 1909²⁷¹: „Die Bewegung hat von den künstlerischen kleineren Zentren ihren

lung für Künstlerische Photographie, Berlin 1899“, in: Photographische Mitteilungen 36.1899, S. 77ff., 99ff., 109ff.

²⁶⁹ a. a. O., S. 112/113.

²⁷⁰ a. a. O., S. 115.

²⁷¹ Schur, Ernst: ‚Amateur und Berufsphotograph‘, in: Photographische Rundschau und Centralblatt 23.1909, S. 226-230.

Ausgang genommen. Es ist interessant, zu verfolgen, welche Rolle Berlin in dieser Entwicklung spielt. Wir begegnen einer parallelen Entwicklung wie wir sie vom Amateur zum Berufsphotographen beobachteten. Es ist bekannt, daß Berlin in der künstlerischen Photographie keine hervorragende Stellung einnahm. Von anderen Städten ist die Bewegung, die im Ausland schon mehr Anhänger hatte und eine schnellere Verbreitung fand, in Deutschland unterstützt und weitergeführt worden.“²⁷² Unleugbar sei Berlin in künstlerischer Hinsicht hinter Städten wie München oder Dresden zurückgeblieben, ja, habe sich feindselig ablehnend verhalten. Das Niveau sei auf dem Stand einer Kleinstadt geblieben. Neben dem Mangel an künstlerischer Tradition führt auch Schur wirtschaftliche Gründe für die schwache kunstfotografische Position Berlins in Feld: „Eine Stadt, die, wie Berlin, in so rasendem Tempo sich entwickelt hat, ohne künstlerische Tradition ist und immer mit Massenmitteln operieren muß, kann auf so subtile Reize nicht achten.“ Berlin solle auf dem von kleineren Kunstzentren Geschaffenen aufbauen und zwar unter Nutzbarmachung eines typischen Phänomens der Großstadt: In Berlin werde Gutes nicht um seiner selbst Willen gesucht und gepflegt, sondern nur darum, „weil es eine gute Reklame mehr ist, weil zu erwarten steht, daß der Zulauf der Kunden sich einstellen wird.“²⁷³ Sobald das Eis (für die Kunstfotografie) erst einmal gebrochen sei, werde Berlin zeigen, worin seine Stärke liege: In der Nutzbarmachung erkannten Fortschritts für breite Kreise. Die Idee der Kunstfotografie werde so einem viel größeren Publikum zugänglich: „Darin wird dann die Bedeutung Berlins für die künstlerische Photographie liegen, daß sie der umfassendsten Allgemeinheit den Fortschritt nutzbar macht. Nicht der künstlerische Gesichtspunkt ist hier maßgebend, sondern die Interessen.“²⁷⁴

Eine positive und optimistische Haltung gegenüber der Berliner Kunstfotografie, die sich vor allem bewundernd für die Leistungen der Hamburger Kollegen, insbesondere für Ernst Juhls und Alfred Lichtwarks Engagement, aussprach, nahm zuletzt Max Osborn ein: In seinem bereits zitierten Artikel für die Zeitung ‚Der Tag‘ veröffentlichte er 1910 folgende Worte, mit denen diese Debatte ausklingen soll: „Anfeuernd wirkte zugleich das Beispiel einer anderen Stadt. In Hamburg hat seit Jahren ein unermüdlicher Kunstfreund, Herr Ernst Juhl, erst auf eigenen Faust, dann mit Unterstützung und schließlich im Auftrage des Staates

²⁷² a. a. O., S. 228.

²⁷³ a. a. O., S. 229.

²⁷⁴ a. a. O., S. 229.

eine ähnliche Sammlung von etwa 400 Blättern aufgestellt, zu denen er in erster Linie den Meisterphotographen R. Dührkoop heranzog. [...] und damals wie jetzt wieder, da Herr Juhl seine eigene großartige Sammlung von ausgewählten internationalen Photographien an derselben Stelle vorführte, stieg die Frage auf: Warum besitzen wir in Berlin nicht dergleichen?

Die Hamburger Sammlung ist die erste eigentliche ihrer Art. Die Berliner wird die zweite sein. Etwas ähnliches existiert nur noch in London, wo ein Privatmann, Sir Benjamin Stone, ein Archiv von etwa 2000 Blättern zusammengebracht hat, das die meisten historischen Gebäude, Trachten, Volksfeste usw. Englands enthält; aber er hat sein Augenmerk mehr auf Vollständigkeit als auf die künstlerische Wirkung der Aufnahmen gerichtet. Ohne Zweifel wird jedoch der jetzige Entschluß der Berliner Museumsverwaltung weithin anregend wirken. Zunächst denkt sie selbst daran, künftig ihre Kreise weiter zu ziehen und die Mark Brandenburg hinzuzunehmen, wo sich auch für das Kulturhistorische und Ethnologische ergiebige Motive zeigen werden, deren Juhl in Hamburg mehr fand, als in Berlin möglich ist – obschon sie auch hier nicht völlig fehlen.“²⁷⁵

Berlin also die „Berufsfotografin“ unter den der Fotografie gegenüber aufgeschlossenen Städten, den „amateurhaften Klein- und Mittelstädten“ in Deutschland? Berlin die gewissenhaft fleißig forschende Wissenschaftlerin, die keine Zeit und Mittel für die schönen Künste erübrigen kann? Berlin die „Unterschätzte“, „Herabgesetzte“? Berlin als zweck- und profitorientierte Großstadt, die zu „unruhig“ ist, um sich tiefergehend mit künstlerischen Problemen zu beschäftigen? Oder einfach Berlin das „Interessenzentrum“, nicht das Kunstzentrum?

Sicherlich ist das in diesem Kapitel dargestellte Spektrum an industriell gefertigten kommerziellen Fotografien und Reproduktionen Zeugnis für eine interessen geprägte, wirtschaftlich orientierte Metropole. Ihre Menge und der Erfolg der diesen Industriezweigen und den davon abhängenden Fotografen beschert war, bestätigen das. Die Äußerungen über Berlin im Zusammenhang mit der künstlerischen Fotografie lassen jedoch auch die Sonderrolle der Stadt innerhalb Deutschlands erkennen: Sie war Hauptstadt eines vormals zersplitterten Reiches mit starken Subzentren geworden. Sie war sehr schnell gewachsen und hatte dabei Teile ihrer Geschichte verworfen und überbaut (siehe das folgende Kapitel). Sie

²⁷⁵ Osborn, Bilderarchiv 1910.

war dafür bewundert worden, aber auch, ambivalenter, als die „amerikanische Europäerstadt“ bezeichnet worden. Ebendies, das affirmative wie skeptische Bild, war auch das, welches die Fotografen in Berlin, ob Amateur, Knipser, Fachmann, ob Kunstfotograf oder Bilderfabrikant, von ihrer Stadt erzeugten: Die Rauschende, die Unnahbare, die Mächtigen, die Rastlosen, eben die Moderne und zugleich auch Autoritäre, also Wilhelminisch-Konservative. Warstats und Mayers eingangs besprochene Artikel zur Reflektion der Großstadt im künstlerischen Foto lassen jedoch auch erkennen, daß die Stadt als Bildgegenstand der Kunstfotografie noch mehr als die Kunstfotografie an sich, ein in ganz Deutschland problematisches Motiv war.

Die „Entdeckung der Großstadt“ vollzog sich in Berlin im Spannungsfeld zwischen objektivem Abbildungsbestreben und subjektivem Darstellunswillen. Künstlerische Fotografie war schwach vertreten, die künstlerische Großstadtfotografie marginal. Die gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen, die künstlerische Bestrebungen beeinflussten, wurden anhand der Lichtdrucke Ernst von Brauchitschs deutlich: Anders als bei seinem Vorläufer Rückwardt errang Brauchitsch nie internationale Bekanntheit. Das ist darauf zurückzuführen, daß seine Lichtdruckmappen erst entstanden, als der Lichtdruck als populäres Reproduktionsmittel seinen Zenit überschritten hatte. Hinzu kam, daß Brauchitsch viel weniger als Rückwardt auf Ausstellungen und Weltausstellungen in Erscheinung trat und seine Aufnahmen weniger aggressiv vermarktete. Sie lassen eine stärkere künstlerische Orientierung des Fotografen erkennen, die durch die zeitgenössischen Strömungen des Piktorialismus und des Heimatschutzes geprägt sind. Im Gegensatz dazu blieb Rückwardt stärker an das Vorbild traditioneller Musterbücher gebunden. Wie ein ausgeprägterer kunstfotografischer Umgang mit dem Motiv Großstadt damals sein konnte, belegen die Aufnahmen der amerikanischen Piktorialisten: Alfred Stieglitz, Edward Steichen (New York) und Alwin Langdon Coburn (London) zelebrierten die Metropole und entwickelten ihre Darstellung zu einem eigenen Genre siehe Abb. 36-38²⁷⁶). ²⁷⁷

²⁷⁶ Stieglitz, Alfred: *Wet Day on the Boulevard – Paris, 1894*, carbon print, NGA 1949.3.108; Photogravure. SIng. Dorothy Norman, Philadelphia Museum of Modern Art, PA. 67-285-4 (Weber, S. 28, Aperture, S. 21). Ders.: *The Flat Iron Building*, New York, veröffentl. 1903 als Photogravure in *Camera Work*, The Metropolitan Museum of Art, New York, NY (33.43.420-469) (Weber, S. 33, Aperture, S. 29). Ders.: *Old and New New York, 1910*, Photogravure (*Camera Work*, 1911), Spencer Museum of Art, The University of Kansas, (Peter T. Bohan Fund) 86.44.(Weber, S. 49, Aperture, S. 41). Abb. In: Weber, Eva: *Alfred Stieglitz*. Avenel, NJ, 1994.



Abb. 36 Stieglitz, Alfred: Wet Day on the Boulevard – Paris, 1894, carbon print, NGA 1949.3.108; Photogravure. SIng. Dorothy Norman, Philadelphia Museum of Modern Art, PA. 67-285-4

Dem Abbild städtischen Lebens kamen technische Neuentwicklungen zugute, derer der Fotograf in Berlin als „Element eines neuen und homogenen Territoriums des Konsums und der Verbreitung“²⁷⁸ leicht habhaft wurde. Die neuen Objektive, Schlitzverschlüsse, Platten und Kamertypen waren über lange Zeit Hauptthemen der Berliner Fachpresse. Die unzähligen Reproduktionsanstalten der

Aperture Masters of Photography. Alfred Stieglitz. New York 1989, Deutsche Ausgabe, Köln 1997.

²⁷⁷ Die Stadtfotografen in den wachsenden Großstädten Nordamerikas griffen das Thema Großstadt bereits während der 1870er Jahre mit größerem Selbstverständnis auf als ihre deutschen Kollegen. Ihre Aufnahmen waren geprägt von den enormen baulichen Veränderungen in den Städten und deren Transformation zu Großstädten, also ganz generell von der Entwicklung Amerikas von einer Agrar- zu einer Industrienation. Die Fotografen der USA schrieben ihre „visual history“ indem sie die Veränderungen der Stadt zu einem Industriestandort zelebrierten. Ihre Fotografien transformierten das Gesehene, die wachsenden und zunehmend unübersichtlichen Großstädte, durch einen WahrnehmungsfILTER zu etwas, was akzeptabel und verständlich war, tatsächlich aber als unangenehm und fremd empfunden wurde. Damit gewährleisteten sie jedoch – ganz ähnlich wie die Chronisten und Interpreten Berlins – einen Selbstschutz vor der tatsächlichen Unordnung und Verwirrung, indem sie ihr Stadtbild in einen ordnenden Rahmen stellten. Siehe dazu insbesondere Hales, Silver Cities, S. 4f: „As protectors against disorder and its dislocating effects, they took the sprawling ooze of the city and placed it, diminished and now orderly, within the frames of their photographs“ (S. 5). Die Piktorialisten Amerikas, unter ihnen besonders Alfred Stieglitz und Edward Steichen, nahmen seit den 1890er Jahren das Bild der Großstadt, von Alt und Neu, aber insbesondere von den Beeindruckenden architektonischen Leistungen, erneut in ihr Repertoire auf, diesmal jedoch als Gegenstand kunstfotografischer Auseinandersetzung. Damit wurden sie zu Vorbildern der Stadtdarstellung im Kunstfoto für die Deutschen Kunstfotografen. Siehe in diesem Sinne auch Kaufhold, Enno: Heinrich Kühn und die Kunstfotografie um 1900. Berlin 1988, S. 14. Ferner ausführlich zum Thema der amerikanischen Kunstfotografie und die Großstadtdarstellung bei: Keller, Ulrich: The myth of art photography: an icolographic analysis, in: History of Photography Bd. 9, H1 1985, S. 1 – 38, insbes. S.10ff.

²⁷⁸ Crary, S. 24.



Abb. 37 The Flat Iron Building, New York, veröffentl. 1903 als Photogravure in Camera Work, The Metropolitan Museum of Art, New York, NY (33.43.420-469)



Abb. 38 Old and New New York, 1910, Photogravure (Camera Work, 1911), Spencer Museum of Art, The University of Kansas, (Peter T. Bohan Fund) 86.44

Stadt erleichterten, das Bild der Stadt, so, wie man es massenhaft verbreitet wissen wollte, millionenfach zu reproduzieren. Im Bild des Belle-Alliance-Platzes wurde deutlich, daß ein topographisch wichtiger Ort schon in der malerischen Darstellung für die Stadt an und für sich stehen konnte. Damit wurde er zum Träger von Informationen zur Stadtwahrnehmung. Während des Wilhelminismus übernahm das Foto des Belle-Alliance-Platzes die Aufgabe der Vermittlung von Dynamik durch Hervorhebung und Abstrahieren der Verkehrsstränge Hochbahn und Straße. Im Momentbild manifestierte sich das „moderne“ Großstädtische, jedoch verblieb die Bildkomposition in einem konventionellem Rahmen. Während man hier versuchte, der traditionellen Gesamtschau so nahe wie möglich zu kommen, konfrontierte man sich zumindest in der Fachpresse der Kunstfotografie mit dem Unvermeidbaren: Die Großstadt war nicht mehr als Ganzes erfassbar. Das Fragment, der spontane Augenblick hätte Gegenstand der Kunstfotografie in der Großstadt werden können (wir werden später erleben, daß das in einem anderen Bereich passierte). Die Kombination aus Vogelschau und Luftbild, des Fotos von Dom, Schloß und Lustgarten stellte einen solchen Versuch der Gesamtschau dar. Als Bild, welches den Anblick zentraler monarchischer Bauten zusammenzog und auf das „Wesentliche“ konzentrierte, zeigte es einen affirmativen Blick auf die Hauptstadt. Nicht die Dynamik und Geschwindigkeit war maßgeblich, sondern die Macht und Imposanz der Stadt. Innerhalb dieses Kosmos geriet der Mensch zum Teil eines „Ornaments der Masse“, wirkte klein und unbedeutend. Dieses, wie auch das erste Bild der ‚Neu-Berlin‘-Serie bescherten auch ein Zeugnis oder den Ersatz für die Reise in die Hauptstadt für die Reisenden und Daheimgebliebenen

In welchen Konflikt diese Stadtwahrnehmung die Berliner Fotografenschaft angesichts der neu erwachten National- und Geschichtsbegeisterung des Wilhelminismus bringen sollte, wird das folgende Kapitel zu erhellen versuchen.

3. DIE STADT ALS PALIMPSEST

„In the image of the palimpsest, one sees the city as a compound of succeeding layers of building or „writing“, where previous strata of cultural coding underlie the present surface, and each waits to be uncovered and „read“.“²⁷⁹

„Palimpseste sind alte Handschriften, auf welchen die ursprüngliche Schrift durch Copisten späterer Zeit gelöscht wurde, um solche durch eine andere zu ersetzen. Die Lesung der ursprünglichen Schrift ist oft nur mit Hilfe chemischer Reagentien möglich, die sich aber nur bei der metallischen Tinte des Mittelalters wirksam erwiesen. In neuerer Zeit gelang es aber, die ursprüngliche Schrift, welche wegen der danebenstehenden neueren schwer entzifferbar war, mit Hilfe der Photographie zu isolieren und lesbar zu machen“.²⁸⁰

Ohne die Gedankengänge des modernen Kulturwissenschaftlers zu kennen, beschreibt Pizzighelli 1896 nicht nur die wissenschaftliche Leistung der Fotografie, die ältere Schrift eines Palimpsestes zu entziffern, sondern ermöglicht auch die folgende Synthese: Mit Hilfe der Fotografie wurde es nicht nur möglich, tatsächliche Palimpseste zu entziffern, sondern auch, Teile der sich immer wieder durch Abriß und Neubau verändernden Lagen, der „Texte“ der Stadt, zu „isolieren und lesbar zu machen“. Von diesem Dechiffrierungsprozeß handelt dieses Kapitel.

Berlins Umbau zur Hauptstadt des wilhelminischen Kaiserreiches war mit einer enormen Abriß- und Neubauwelle verbunden. Große Teile von Berlins Zentrum, insbesondere der historischen Altstadt, wie der sogenannte Krögel, wurden für den Abriß vorgesehen. Aber auch andere, intakte Bauten, wie der alte Schinkel'sche Dom, die Münze, das barocke Fürstenpalais oder die Schloßfreiheit mußten den Bauplänen für die neue Reichshauptstadt weichen. Ganze Straßenzüge des Stadtzentrums und der angrenzenden Bezirke wurden im Rahmen der Stadterneuerung unter Wilhelm II neu errichtet, durch Neubauten ersetzt oder um-

²⁷⁹ Im übertragenen Sinn hat man die Stadt als Palimpsest bezeichnet und wollte sie damit als ein Gebilde beschreiben, das aus aufeinanderfolgenden Lagen von Gebäuden oder „Texten“ besteht, in denen frühere Pfade kultureller Kodierung unter der gegenwärtigen Oberfläche ruhen und jede dieser Lagen darauf wartet, entdeckt und „gelesen“ zu werden. Aus: Sharpe, William; Wallock, Leonard: From „Great Town“ to „Nonplace Urban Realm“: Reading the Modern City, in: Sharpe, Wallock eds. Vision of the City, Baltimore, London 1987, S. 5ff. Zit. nach Manfred Smuda: Die Großstadt als „Text“, München 1992, S. 11.

²⁸⁰ G. Pizzighelli: ‚Die Aufnahme von Palimpsesten, von E. Guillaume‘ in: Photographische Correspondenz 1896, Nr.429, S. 279f.

gestaltet (Königstraße, Neubau der Mühlendammbrücke, die Bebauung der Rosenstraße, die Bebauung der Kreuzbergstraße). Berlin wurde – wie heute wieder – zur Großbaustelle.²⁸¹ Gerade zur Regierungszeit Wilhelms II. trat die Selbstdarstellung gegenüber den sachlichen Fragen in den Vordergrund, denn der Kaiser neigte zur Theatralik. „Das Stadtbild im Zentrum rings um das Schloß wurde aufgeräumt, pomphaft verschönert und der Mitwelt wie ein dynastischer Tafelaufsatz serviert.“²⁸² Um für den Dom und das Denkmal Kaiser Wilhelms des Großen Platz zu schaffen, wurden Teile des alten Berlin abgetragen. Die Ausdehnung von Büros, Geschäften und Hotels führte schon kurz nach 1871 zu einer erheblichen Schrumpfung der Bewohnerzahl der eigentlichen „City“ Berlins. Um die Jahrhundertwende kam es im übrigen alten Stadtgebiet zu ähnlichen Entwicklungen.²⁸³ Die Beseitigung von historischen Bauten und von ganzen Stadtteilen war in diesem Umfang bis dahin ein in Berlin wenig beachtetes und kaum existentes Phänomen gewesen. Die Stadt war, seit sie Residenz der preußischen Monarchen geworden war, kontinuierlich gewachsen. Bisher war eine Auseinandersetzung mit dem Wandel des Stadtbildes durch Niederlegung und Neubau, also auch die Reflexion über Historisches, nicht notwendig gewesen. Zu den faktischen Notwendigkeiten der Auseinandersetzung gesellte sich in den Jahren nach der Reichsgründung ein starkes Identifikationsbestreben der Deutschen, das man insbesondere durch den Rückgriff auf die Historie, vor allem die Geschichte des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“ zu befriedigen trachtete und das in Historismus und Denkmalkult seine Artikulation fand. Dieses „nationale Bewußtsein und das Streben, aus der eigenen Geschichte die Identität der Gegenwart zu gewinnen“²⁸⁴, teilte man mit anderen jungen europäischen Nationalstaaten, formulierte es jedoch, insbesondere unter Wilhelm II., anders als die Nachbarn. Diesem Bewußtsein entsprangen in Frankreich und Deutschland besonders ausgeprägte Denkmalschutzbestrebungen, die vor allem um das mittelalterliche Kulturerbe des jeweiligen Landes bemüht waren. Das Zusammenspiel von nun auflebendem Na-

²⁸¹ Die Abriß- und Bauphase der Gründerjahre sollte nur die erste von insgesamt fünf Metamorphosen der Stadt sein. Sie vollzogen sich außerdem anlässlich der versuchten Transformation Berlins in eine Hauptstadt der Nationalsozialisten, „Germania“ durch Albert Speer, nach Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg, durch die Umgestaltungsansätze für Berlin zu einer „autogerechten Stadt“ in den 1960er und 1970er Jahren und schließlich gegenwärtig in der wiedervereinigten Stadt und neuen Hauptstadt seit 1989.

²⁸² Roters, *Emporgekommen*, in: Berlin um 1900, S. 46f.

²⁸³ Der damals getätigte Aufwand ist vielleicht am ehesten mit den einschneidenden stadtplanerischen Aktivitäten Hausmanns im Paris der 1850er Jahre vergleichbar.

²⁸⁴ Fillitz, *Traum vom Glück*, S. 20.

tionalgefühl und dem Interesse an „vaterländischer Geschichte und den Denkmälern der Vergangenheit“²⁸⁵ ließ die bildliche Manifestation dieser Zeugnisse der Vergangenheit und ihre Dokumentation besonders wichtig werden

Auf solchen Grundlagen ergaben sich mit dem Neuaufbau Europas nach den Napoleonischen Kriegen neue Aufgaben für die Kunst im Sinne der Gewinnung einer „Identität der Gegenwart aus der Reflexion der Vergangenheit“.²⁸⁶ Auch bei der fotografischen Dokumentation und Deutung historischer Bauten ging es um mehr als um die Darstellung um der Dokumentation willen: die fotografische Fixierung der Vergangenheit ermöglichte die Verunsicherung der Gegenwart über die eigene nationale Identität, aber auch hinsichtlich der eigenen Befindlichkeit zu lindern. Die Stadtfotografie spiegelte nicht nur die Existenz von Geschichte in ihren historischen Zeugnissen wieder, sondern unterlag auch den Projektionen der Nationalgeschichte, die man verwandte, um zukünftige Zielvorstellungen zu demonstrieren und zu untermauern. Anhand dieser „erfundenen Tradition“ glaubte man in der Lage zu sein, eine Einheit, eine gesicherte Identität des Volkes herzustellen. Die historische – auch unschöne – Realität unterschied sich da deutlich von den Visionen für die Zukunft der Nation. Ein – auch im Foto – zur Schau getragenes historisches Bewußtsein lief hier Gefahr, zum puren Konstrukt nationaler Ideologie, ja, Utopie zu werden.²⁸⁷

Bereits in der frühen Diskussion um Fotografie war als einer ihrer Effekte das Bannen der Vergänglichkeit²⁸⁸ benannt worden. Was entsprach also mehr den Intentionen eines Zeitalters, „dem der Mut zum Vergessen können, zum wissenlosen Handeln verlorengegangen war“, als sich diesem Medium anzuvertrauen, das sozusagen die ganze Welt in kleine oder größere Bilder und Alben einzufangen in der Lage war?²⁸⁹ Wolfgang Kemp umschreibt die Funktion der Fotografie in diesem Zusammenhang folgendermaßen: „Einem historisierenden, sammelnden, zerstörenden und renovierenden Jahrhundert war mit einem Mal die Furcht genom-

²⁸⁵ Zelle, im Vorwort zu Borrmanns ‚Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin‘ (s.u.).

²⁸⁶ ebenda.

²⁸⁷ Rambow, „...das sind eben alles Bilder der Straße“, S. 153. Siehe dazu auch Moritz Csáky: ‚Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus‘, in: Traum vom Glück, S. 27–31 (31).

²⁸⁸ Götsch, Silke: ‚Die schwere Kunst des Sehens.‘ Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900. In: Lipp, Carola (Hrsg.): Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Frankfurt/New York 1995, S. 395–405 (400).

²⁸⁹ Faber, Traum vom Glück, S. 183.

men, irgend etwas verlieren zu können“.²⁹⁰ Gerade der Angst vor dem Vergessen, aber auch dem um eigene Formfindung verlegenen Zeitalter kam das Foto entgegen: Während die Malerei angesichts des Historismus in Bedrängnis geriet und sich von sezessionistischen Strömungen vorhalten lassen mußte, keinen eigenen, zeitgemäßen Stil hervorzubringen, sondern sich lediglich an Historischem zu orientieren, erwartete man von der Fotografie bis in das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts nichts dergleichen. Als abbildendes und – dem Historismus entsprechend – sicherndes Medium, war die Fotografie – insbesondere im Falle der Stadt- und Architekturdarstellung – willkommenes Hilfsmittel. Architekturfotografie konnte also auf die Gattung Stadt- oder Architekturfoto bezogen, nicht „historisieren“, sie konnte aber gemäß ihrer ältesten anerkannten Tugend, Historistisches und Historisierendes wiedergeben und verewigen. In der interpretativen Betrachtung des Abgebildeten im Foto fand nun jedoch ein Deutungsprozeß statt, der das Foto zum Werkzeug historistischer Geschichtsinterpretation werden ließ.²⁹¹ Aber auch eine zweite Eigenschaft der Fotografie, ihre Fähigkeit, das Veränderliche genau und vergleichsweise schnell erfassen zu können, prädestinierte sie für die Erfassung des Auf und Ab des Palimpsestes Großstadt.

Diese Situation vor Augen, begann man in Berlin, seine Aufmerksamkeit der Altstadt und historischen, häufig abbruchbedrohten Bauten zuzuwenden: Schon Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre hatte im Zuge der Denkmalsbewegung bei interessierten Berlinern die Klage begonnen, daß die notwendigen Modernisierungen der Stadt Berlin zum Verlust des historisch gewachsenen Stadtbildes führten.²⁹² Erst jetzt, nach der Reichsgründung, fanden diese Stimmen sowohl in offiziellen als auch in privaten Versuchen Ausdruck, das Gedächtnis an das historische Berlin durch Dokumentationen mit Hilfe fotografischer Aufnahmen zu

²⁹⁰ Kemp, Wolfgang: *Theorie der Photographie I. 1839-1912*. München 1980, S. 40.

²⁹¹ Die Fotohistorikerin Monika Faber gibt jedoch auch zu bedenken, und da denkt sie von der Warte einer sich als Kunst verstehenden Fotografie, daß „wenn die Unmittelbarkeit der Gegenstände abgelehnt“ werde „und die entliehene Form den Ausschlag“ gebe, „die Fotografie keine selbstverständliche Rolle innerhalb der Kunst des Historismus spielen“ könne. Die Fotografie sei einerseits an eine äußere „Wirklichkeit“ gebunden, andererseits habe es in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch keine Geschichte der fotografischen Form gegeben, es habe daher auch keine Möglichkeit gegeben, daraus zu zitieren. (Dennoch existierten in den Arbeiten der Engländer Julia Margarette Cameron (1815-1879) und Henry Peach Robinson (1830-1901) Beispiele, die das Gegenteil zu beweisen, und eine historistische Haltung in der Fotografie zu belegen scheinen. Faber, *Traum vom Glück*, S. 181.

²⁹² Klünner, Hans-Werner und Demps, Laurenz: *Berlin 1856 – 1896. Photographien von F. Albert Schwartz*. Lizenzausgabe Augsburg 1997, S. 7.

wahren. Bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg sollte sich dieses Bedürfnis intensivieren.²⁹³ Die Erfassung von Bauwerken in öffentlichem Auftrag in Preußen begann jedoch – insbesondere im Vergleich zu Frankreich – zaghaft und vor allem spät.²⁹⁴ Das hing mit der historischen Entwicklung zusammen, die ja erst 1871 die deutschen Staaten und Kleinstaaten unter einem Kaiser vereint hatte.

1874 regte der Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine die Erforschung und Erhaltung deutscher Baudenkmäler an. Die in diesem Zusammenhang herausgegebene Denkschrift über die Erforschung und Erhaltung der deutschen Baudenkmäler veranlaßte „die Regierungen der Einzelstaaten, die größeren Städte und namentlich die Provinzial-Verwaltungen im preußischen Staate, vielfach unterstützt von Geschichts- und Alterthums-Vereinen“ zur Erforschung

²⁹³ Diese einzelnen Organe waren beispielsweise: Franz Goerke, Direktor der Gesellschaft Urania in Berlin, der seit 1891 versuchte, bei der ‚freien Photographischen Vereinigung‘ die Schaffung eines „Sammelwerkes von photographischen Aufnahmen aus der Mark Brandenburg“ zu veranlassen (Siehe Sitzungsprotokoll der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg XII.1903/04, S. 378 – 383. oder auch in der Photographischen Rundschau 21.1907, S. 141f). Waldemar Titzenthaler hatte sich schon vor den Bemühungen des Märkischen Museums mit den historischen Stadtteilen Berlins beschäftigt. Zwei Briefe, die er 1907 und 1908 an das Märkische Museum richtete belegen, daß er ein starkes persönliches Interesse am historischen Berlin hatte (Stiftung Stadtmuseum, Fotografische Abteilung). Auch Zeitungs- und Zeitschriftenartikel zum Thema, spiegeln ein wachsendes Interesse an Historischem und seiner Bewahrung wieder: 1907 schreibt Georg Voß: „Abermals ist in Berlin eins der alten monumentalen Bauwerke niedergefallen, welches einem ganzen Stadtteil ein ehrwürdiges Gepräge gegeben hat; der Turm der Waisenhauskirche in der Stralauerstraße. [...] Überall in Stadt und Land sucht man die bedeutungsvollen Monumentalbauten aus früheren Jahrhunderten zu retten und mit der architektonischen Entwicklung der Neuzeit harmonisch in Einklang zu bringen. Aber in Berlin steht man diesen Bestrebungen in der Regel gleichgültig gegenüber [...]“ (Voß, Georg: Die Waisenhauskirche – ein Wahrzeichen von Berlin. in: Berliner Kalender 1908, Berlin 1907, Zit. aus: Gottschalk, Missmann Alt-Berlin, S. 185). Stadtbaurat Kothe beanstandete in einem Artikel in der Vossischen Zeitung vom 8. 2. 1909, daß schon viele Bauten aus dem Berliner Stadtbild verschwunden seien. Architekten sollten vor der Projektierung eines Neubaus die alten Häuser fotografisch aufnehmen. (Hinweis aus: H. Brost, L. Demps (Hrsg.): Berlin wird Weltstadt. Photographien von F. A. Schwartz. Berlin 1997, S. 12). 1913 schickte der Berufsfotografen Walter Seegert einige Aufnahmen an das Märkische Museum (IX.20327.73). Er bat Osborn, die für das Museum brauchbaren Motive herauszusuchen. Es wurden Amateurfotowettbewerbe für Berlin ausgeschrieben, deren beste Resultate in die Sammlung des Museums aufgenommen werden sollten. (Stiftung Stadtmuseum, Archiv) (1913 Spree-Havel-Dampfschiffahrts-Gesellschaft „Stern“).

²⁹⁴ In Frankreich machten sich größere und kleinere Unternehmungen zur Erfassung von Baudenkmalen die dokumentarischen Eigenschaften der Fotografie zunutze: Nicolas-Marie Lerebours sandte bereits 1840 Daguerreotypisten für seine „Excursions daguerriennes“ zur Architekturdokumentation nach Ägypten (Paris 1840-42). Während der 1850er Jahre hatte man mit der ‚Mission Héliographique‘ der Commission des Monuments Historiques eine groß angelegte Initiative begonnen, mittelalterliche Bauten in Frankreich in Kalotypien zu dokumentieren: 1851 sandte die Commission fünf Fotografen zur systematischen Erfassung französischer Baudenkmale aus. Frühe Beispiele diese Nutzung des Mediums waren ferner in dem Kalotypienband ‚The Pencil of Nature‘ des Briten Henry Fox Talbot zu finden. (Siehe Pare, S. 7. Meyerowitz/Westerbeck, S. 67). Die staatliche Förderung denkmalschützender Projekte war jedoch in Europa nicht die Regel: in den meisten anderen Ländern neben Deutschland blieb die „optische Bestandssicherung“ auf Einzelaktivitäten und Privatinitiativen angewiesen. (Neu-Kock, Roswitha: Stumme Zeugen Architekturphotographie und Stadtbilddokumentation im 19. Jahrhundert. In: v.Dewitz, Bodo; Scotti, Roland (Hrsg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Köln 1996, S. 165 – 189 (168)).

ihrer Kunstdenkmäler und der Herausgabe von Denkmalverzeichnissen. Ab 1886 entstand ein Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Mark Brandenburg, in dem Berlin jedoch nicht enthalten war. Noch im selben Jahr beantragte der Magistrat der Stadt bei der Stadtverordnetenversammlung die Genehmigung zur Herausgabe eines mit Abbildungen versehenen Inventars der Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin auf städtische Kosten, das, bearbeitet von R. Borrmann, 1892 veröffentlicht wurde.²⁹⁵ Das Preußische Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Bauten hatte ebenfalls u.a. mit den Fotografen Hermann Rückwardt und F. A. Schwartz begonnen, Berliner Bauwerke im Foto zu erfassen.²⁹⁶

1887 entschied sich der Berliner Senat für ein Inventar in Berlin, das auch eine genaue Festlegung der Maßgaben für die fotografische Dokumentation der Denkmale, also für die „Abbildung der Außenteile“²⁹⁷ denkwürdiger Gebäude mit sich brachte, die in der „Herausgabe eines eigenen bildlichen Werkes über die Baugeschichte Berlins im Anschluß an die [...] Inventarisierung der [...] Denkmäler Berlins“ erfolgen sollte: Per Magistratsbeschluß vom 4.1.1886 stellte man einen jährlichen Etat für den Ankauf von Lichtbildern durch das Märkische Museum von mindestens 1500 Mark zur Verfügung. Unterstützend wurde hervorgehoben, daß „die Institute, Magistrats-Bibliothek, Stadtarchiv, Märkisches Museum, Staatsarchiv und der Berliner Geschichtsverein, auch der hiesige Architektenverein“ eine große Menge Abbildungen sowohl von einzelnen Gebäuden, wie von Prospekten Berlins [...] befürworteten. Dazu gehörten neben Zeichnungen, Kupferstichen, Lithographien und Aquarellen „neuerdings auch Photographien“. Ziel sei es, „die Erinnerung an denkwürdige Gebäude Berlins, an die charakteristischen Prospekte ganzer Stadtgegenden der Nachwelt zu überliefern“.

Ab 1885 erfüllte die königliche Meßbildanstalt ebenfalls eine wichtige Aufgabe in der systematischen Erfassung Berliner Bauten – zumindest ihrer Bestimmung nach, denn eine gezielte Dokumentation Berlins durch die Meßbil-

²⁹⁵ Borrmann, R. (Bearb.): Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Im Auftrag des Magistrats der Stadt Berlin. Mit einer geschichtlichen Einleitung von P. Clausewitz. Mit 28 Lichtdrucktafeln, zahlreichen Abbildungen und 3 Plänen. Berlin 1892. Die Lichtdrucke sowie die ihnen zugrundeliegenden Fotografien stammten von Hermann Rückwardt. Ferner beinhaltete die Veröffentlichung Zinkätzungen (Fa. Riffarth) von Federzeichnungen.

²⁹⁶ Während zuerst Berliner Bauwerke im Vordergrund standen, wurden diese Dokumentationen im Lauf der Zeit auf das gesamte Verwaltungsgebiet des preußischen Staates ausgeweitet. Das preußische Ministerium bevorzugte Berliner Fotografen (Neumann, in: Berlin zwischen Residenz und Metropole, S. 12).

²⁹⁷ So formulierte der Magistrat den Darstellungsschwerpunkt der Fotografien bei der Inventarisierung Berliner Baudenkmäler in seiner Sitzung vom 4. 1. 1886. LA Rep.10-02, Nr. 16 355.

danstalt fand erst während und kurz nach dem Ersten Weltkrieg statt. Zahlreiche wichtige Bauten wurden jedoch auch vorher schon im Meßbild festgehalten.

Auch entwickelte sich geradezu eine Altstadt-Euphorie, die ihren Ausdruck u.a. anlässlich der Gewerbeausstellung 1896 fand, in der man eine Berliner Altstadt in der Art rekonstruierte, wie sie sich die Bürger idealer Weise vorstellten.²⁹⁸

Eine wichtige Kraft waren in diesem Zusammenhang die seit dem letzten Drittel des Jahrhunderts entstehenden fotografischen-, aber auch Heimat- und Geschichtsvereine²⁹⁹, die fotografierend die Mark Brandenburg und Berlin dokumentierten und deren Mitglieder häufig ihre Aufnahmen dem Märkischen Museum zur Verfügung stellten oder zum Kauf anboten. So waren die Fotografen F. A. Schwartz³⁰⁰ und Heinrich Zille Mitglieder des Vereins für die Geschichte Berlins. Der Fotograf Georg Bartels stellte seine Aufnahmen als Mitglied der Redaktion der ‚Brandenburgia‘, dem Monatsblatt der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg zu Berlin, dem Märkischen Provinzialmuseum und dem städtischen Archiv zur Verfügung.³⁰¹

²⁹⁸ Siehe zu diesem Projekt der Gewerbeausstellung den Text ‚Alt-Berlin‘ (S. 186f) und zwei Reproduktionen ‚Am Georgentor‘ und ‚Spandauer Straße‘ nach Originalaufnahmen von Ottomar Anschütz, in dem ‚Pracht-Album der Berliner Gewerbe Ausstellung‘ Berlin 1896. Ferner zwei Reproduktionen von Fotografien des Äußeren der ‚mittelalterlichen Trutzburg‘ Berlin und des Innenhofes während eines Künstlerfestes am 9. Mai. 1896 in dem Band ‚Die Berliner Gewerbeausstellung 1896 in Bildern. Berliner Debatte. Bezirksamt Treptow v. Berlin (Hrsg.) zur Ausstellung 1996, S. 20, 21. Die Architekturfotografen Franz Kullrich und Max Ziesler fertigten eine große Anzahl an Fotografien von der Gewerbeausstellung im Auftrag des ‚Verlags des Verbandes für Photographie und deren Vervielfältigungsarten für die Gewerbeausstellung 1896 G.m.b.H. zu Berlin‘ an (heute im Märkischen Museum, Stiftung Stadtmuseum). Siehe ferner das Pracht-Album Photographischer Aufnahmen der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Herausgegeben auf Grund der alleinigen Autotypie-Vervielfältigungsrechte sämtlicher Photographieen der Gewerbeausstellung. Text von Paul Lindberg unter Mitwirkung von u.a. Prof.Dr.H.W.Vogel. The Werner Company Berlin (Chicago) 1896, Aufnahmen von Anschütz. Ansonsten bis auf Berlin-Bilder in der Einleitung (von der Photographischen Gesellschaft und Dr.E.Mertens&Co) findet man fast ausschließlich Aufnahmen des ‚Verbandes für Photographie und deren Vervielfältigungsarten für die Berliner Gewerbeausstellung 1896‘. Ferner existierte ein Leporello-Album der Ausstellung (Stabi Oo3765/42). Schließlich: Berliner Gewerbe Ausstellung 1896: Bildbändchen. Eigentum und Verlag des Verbandes für Photographie und deren Vervielfältigungsarten für die Gewerbeausstellung 1896, G.m.b.H., Berlin 1896. 30 Aufnahmen von der Ausst. gezeichnet meist mit Abkürzungen (F&Dr.B, Bx, M).

²⁹⁹ Von Bedeutung war die Aktivität der Heimatvereine auch im Hinblick auf die Sammeltätigkeit des Märkischen Museums in Berlin. Die Brandenburgia, Organ der ‚Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg zu Berlin‘ wurde unter Mitwirkung des Märkischen Provinzial-Museums herausgegeben.

³⁰⁰ Im Landesarchiv Berlin befinden sich zwei Alben von Schwartz (Nr. 81 und 81A), die Fotografien von den Wanderfahrten des Vereins für die Geschichte Berlins in Berlin und im Umland enthalten (ca. 40x30 cm) aus den Jahren 1870-1889.

³⁰¹ Zettler/Hansen, Bartels, S. 26.

Die Abriß- und Neubauwellen Berlins, die die Stadt seit 1871 erfassten, veranlaßte neben den öffentlichen Stellen bald auch einzelne Fotografen aus privater Motivation zu fotografieren.³⁰² Sie verstanden ihr Medium primär als Sicherungs- und Dokumentationswerkzeug.³⁰³

Es lassen sich grob zwei Phasen der historischen und urbanen Entwicklung Berlins erkennen, die Grundlage der Zweiteilung dieses Kapitels sind: Für die erste Phase starker wirtschaftlicher Konjunkturschwankungen, doch politischer Stabilität, die etwa durch die Regierungszeit Wilhelms I. umrissen wird, jedoch hinsichtlich des Wandels der Stadt bis in die 1890er Jahre währte, wird hier die Entstehung des Palimpsestes Großstadt in seinem Nachvollzug durch das Foto beschrieben: Die alte Schicht der Stadt wurde registriert und abgetragen, eine neue wurde auf der alten errichtet. Exemplum für diese Schritte ist der Gebäudekomplex der Schloßfreiheit, an dessen Stelle das Wilhelm I.-Denkmal errichtet wurde. Diese erste Phase läßt sich in einzelnen chronologischen Schritten darstellen, die in ihren Grundzügen den Aufbau der ersten drei Unterkapitel bestimmen: 1. Die Verbildlichung der vorhandenen historischen Bausubstanz der Schloßfreiheit, 2. die Dokumentation des Abrisses (Fotografien, die während des Abrisses eines Hauses entstanden. Dabei werden – da von dem Abbruch der Schloßfreiheit nur Fotografien des abgeräumten Areals existieren – Aufnahmen von diversen Berli-

³⁰² Die wohl spektakulärste Initiative auf diesem Gebiet zeigte Friedrich Albert Schwartz, der ein ganz besonderes Augenmerk auf gefährdete historische Bauten, auch die wenig ansehnlichen, legte und bereits 1866 dem Magistrat Berlins antrug, ihn doch mit einer systematischen Dokumentation der von Verfall oder Abriß bedrohten Bauten zu beauftragen (Magistratsakten des Landesarchivs Berlin: LA Rep. 01/27 279, Bl. 45 u.290). Das gelang ihm jedoch nicht in der Konsequenz, in der er es erhofft hatte. Erst 1887 begann das Museum, systematisch Fotografien Berlins anzukaufen und zu sammeln. Die Berliner Barockbauten bedachte Hermann Rückwardt mit seinen in mehreren Lieferungen veröffentlichten Lichtdruckmappen ‚Berliner Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts‘, in dem er sowohl Privathäuser, als auch öffentliche Gebäude, Brücken, Kolonnaden und Türme inklusive zeigte.

³⁰³ Beim Nachbar Frankreich machte sich um die Jahrhundertwende insbesondere ein Fotograf um die Darstellung des historischen Paris verdient, Eugène Atget (1857-1927). Wie die Architektur- und Stadtfotografen Berlins fotografierte er im Auftrag unterschiedlichster Kunden (beispielsweise von Historikern, Handwerkern, Ingenieuren und Künstlern). Wie die Berliner benutzte er die fotografische Technik primär zu praktischen, dokumentierenden Zwecken. Im Gegensatz zu diesen erstreckte sich das Spektrum seiner Parisfotografien jedoch nicht nur auf Bauten und Straßen, sondern auch auf eine Vielzahl anderer Aspekte des Städtischen, und entfaltete – ganz anders als bei den Deutschen – insbesondere durch die intensive Rezeption seines vielseitigen Werkes durch die französischen Surrealisten in den 1920er Jahren, eine unvorhersehbare Wirkung und Bekanntheit. Seine Schaffensvielfalt geht aus den unterschiedlichen Kapiteln seiner ‚sieben Alben‘ hervor: ‚L’Art dans le Vieux Paris‘, ‚Interieurs parisiens‘, ‚Métiers, boutiques et étalages de Paris‘, ‚Zoniers‘ und schließlich die ‚Fortifications de Paris‘. Nesbit, Molly: Atget’s Seven Albums. Yale University Press New Haven and London 1992. Ferner: Nesbit, Molly: Der Fotograf und die Ge-

ner Wohnhäusern genauer untersucht.) und 3. die Darstellung der Neubauphasen des Kaiser-Wilhelm-Denkmal und die Präsentation des Neuen.

Während der zweiten Phase, nach 1900, herrschte in Berlin eine andere politische und wirtschaftliche, aber auch städtebauliche und künstlerische Situation: Der Abriß war ein vertrautes Phänomen geworden. Jetzt war es weniger das Vergehen und Werden historischer und moderner Bauten, sondern die Auseinandersetzung mit dem Alten, was die Fotografen thematisierten. Die Bildermappen des ‚malerischen Berlin‘ wird als Ausgangspunkt für die Erörterung der Stadtwahrnehmung aus dieser – dem Piktorialismus und der Heimatpflege verpflichteten – Perspektive Berliner Fotografen in Aufnahmen für eine Reihe von Mappenwerken analysiert, die das Märkische Museum zwischen 1911 und 1914 herausgab.

3.1. Ein Bildmotiv zwischen städtischer Prachtentfaltung und historischer Sensibilisierung: Die Schloßfreiheit

3.1.1. Geschichte und städtebauliche Situation

Mit Schloßfreiheit war eine Gruppe von etwa zehn Häusern bezeichnet, die sich entlang des Kupfergrabens zwischen dem Westflügel des Schlosses und dem Wasser auf ganzer Breite des Schlosses erstreckte.³⁰⁴ Ihr stark gegliedertes und durch unterschiedliche Traufhöhen strukturiertes Aussehen verdankte die Zeile vor allem dem 18. Jahrhundert. Die ursprünglich sehr gliederungsreiche und unregelmäßig strukturierte Rückseite des zwei- bis dreigeschossigen Baukörpers (die direkt zum Wasser hin lag) war im Laufe des späten 19. Jahrhunderts durch Umbauten vereinfacht und erhöht worden. Anstelle der Werder'schen Mühlen des 17. Jahrhunderts am südlichen Abschnitt der Häuserreihe war 1876 ein flacher Bau entstanden, das sogenannte Helms'sche Restaurant, das sich diagonal an die Schloßfreiheit anschloß. Im 19. Jahrhundert beherbergten die Gebäude vor allem

schichte. Eugène Atget. In: Frizot, S. 399. Zu Atget siehe ferner: Szarkowski, John; Morris Ham-bourg, Maria: The Work of Atget. New York 1981 – 1983. München 1981-1985.

³⁰⁴ Ursprünglich war mit der Schloßfreiheit der Bezirk am Schloß bezeichnet, der mit besonderen Privilegien, also mit der Befreiung von bürgerlichen Lasten und Abgaben, ausgestattet war. In diesen Häusern vor der Westseite des Schlosses, die auf eine Ansiedlung aus dem Jahre 1672 zurückgeht, lebten die Bediensteten des Schlosses, die keine Steuern zahlen mußten (Hinweis Manfred Krause, Archiv des Märkischen Museums und Hans-Werner Klünner in: Klünner, Hans-Werner; Demps, Laurenz: Berlin 1856 – 1896. Photographien von F. Albert Schwartz. Berlin 1991, Lizenzausgabe Augsburg 1997, S. 48).

Lager und Gewerberäume.³⁰⁵ Als „Riegel“ zwischen administrativen oder repräsentativen Bauten wie dem Schloß, der Kommandantur und der Bauakademie jenseits des Kupfergrabens, dem Lustgarten im Norden und der sogenannten Stechbahn und einem geschlossenem Wohngebiet im Süden (Breite Straße, Bröderstraße), nahm die Schloßfreiheit städtebaulich und funktional eine Sonderstellung ein. Sie verweigerte sich Wilhelms II. Konzept für Berlins repräsentatives Zentrum. Zum Stein des Anstoßes wurde sie, da der Gebäudekomplex den Blick auf die repräsentative Westfassade des Schlosses mit dem römischen Triumphbogen des Septimus Severus nachgebildeten Eosanderportal und der Schloßkuppel verstellte. Zwischen 1893 und 1897 ließ der Kaiser die Schloßfreiheit daher abreißen und an ihrer Stelle ein monumentales Denkmal für seinen Großvater Wilhelm I. in neobarocken Formen errichten.³⁰⁶ Damit war zum einen dem Personenkult um den alten Kaiser und seiner Heroisierung Rechnung getragen, zum anderen aber auch ein vermeintlicher städtebaulicher Schandfleck beseitigt worden.³⁰⁷

3.1.2. Die Schloßfreiheit als Bildmotiv

Chronisten Berlins, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert die Stadt im Kupfer- oder Stahlstich festhielten, hatten die Schloßfreiheit als eigenständiges Motiv weitestgehend ausgespart.³⁰⁸ Interessant wurde die Ansicht der Schloßfreiheit erst für die Maler des Biedermeier, die in ihr, insbesondere in ihrer zum Wasser gelegenen Westseite, ein malerisches, pittoreskes, ja, „italienisches“ Motiv entdeckten. Der während der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts ausgesprochen populäre Stadtmaler Eduard Gärtner stellte die Schloßfreiheit in zwei Gemälden dar (siehe Abb. 39):³⁰⁹ Die beiden annähernd gleichen Fassungen der

³⁰⁵ Das waren elegante Läden, Tee- und Seidenwarenhandlungen, die Haude & Spener'sche Buchhandlung sowie die renommierte Weinhandlung der Gebrüder Palmié, später auch die ‚Photographische Gesellschaft‘. Angabe aus: Waldemar Titzenthaler. Berlin in Photographien des 19. Jahrhunderts. Berlin 1968, S. 75.

³⁰⁶ Der Entwurf für das Denkmal stammte von Reinhold Begas (1831, Berlin –1911, Berlin), dem „berlinischen Michel Angelo“ (Zit. aus einem Brief Alfred Kerrs vom 25. Dezember 1898, Kerr, S. 458).

³⁰⁷ Das Denkmal wurde während des Zweiten Weltkriegs beschädigt, jedoch erst nach dem Krieg abgetragen. Die dazugehörigen vier Löwen von Gaul befinden sich heute im Tierpark Friedrichsfelde und zeigen, wie gut es den Krieg überstanden hatte (Hinweis von W. Schade). Bis heute ist der ehemalige Standort der Schloßfreiheit eine Baubrache.

³⁰⁸ Siehe die Serien von Ansichten Berlins der Stecher Friedrich August Calau, Peter Ludwig Lütke und seines Sohnes Ludwig-Eduard Lütke (1791 – 1850) und die Panoramen von Ferdinand von Laer (vom französischen Dom). Hinweise von Manfred Krause, Archiv des Märkischen Museums Berlin.

³⁰⁹ Gaertner, Eduard: ‚Ansicht der Rückfront der Hauser an der Schloßfreiheit‘, Öl/Lwd; 57x96; bez. U.l.: „E. Gaertner 1855“, u.r.: „E. Gaertner“. Privatbesitz. Zweite, fast identische Fassung als

„Ansicht der Rückfront der Häuser an der Schloßfreiheit“ von 1855 wurden von dem der Schloßfreiheit gegenüberliegenden Ufer, der Unterwasserstraße, an der Ecke zur Schloßbrücke in biedermeierlich-beschaulicher Stimmung erfaßt. Lichtführung und dynamische Komposition wurden wirkungsvoll umgesetzt, einzelne menschliche Figuren mit ins Bild einbezogen.



Abb. 39 Gaertner, Eduard: „Ansicht der Rückfront der Häuser an der Schloßfreiheit“, Öl/Lwd; 57x96; bez. U.l.: „E.Gaertner 1855“, u.r.: „E.Gaertner“. Privatbesitz

Bei aller Unklarheit über die Entstehungshintergründe dieses Bildes³¹⁰ ist anzunehmen, daß Gärtner Gefallen an der malerischen Fassade der Schloßfreiheit fand und an ihrer Lage am Wasser. Die Hauptveranlassung für ihre Darstellung war jedoch kaum das Motiv Schloßfreiheit selbst, sondern die neu errichtete Schloßkuppel, die in den Jahren nach ihrer Erbauung viele Maler veranlaßte, das Schloß und seine Umgebung von bisher unbeachteten Standpunkten aus aufzunehmen, um mit der Kuppel einen kompositorischen Höhepunkt im Bild zu haben. Diese Vermutung wird durch andere Gemälde bestätigt, die bisher ungekannte Standpunkte und Ausblicke in der Stadt wählten, allein weil man die Schloßkuppel auf diese Weise gut ins Bild setzen konnte.³¹¹ Die Stecher und Maler des frühen 19.

Dauerleihgabe in der Neuen Galerie der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel. Stadtbilder Kat. No.77, S. 155.

³¹⁰Über das Motiv des Bildes, die Absicht mit der es gemalt wurde und den Käuferkreis herrscht keine Klarheit und ist viel gemutmaßt worden. Vor allem die Tatsache, daß Gaertner die Rückseite, „deren kleinteilige Bauanordnung zwar reizvoll, aber nicht repräsentativ ist“, malte, stieß auf Unverständnis. Das Motiv ließ kein besonderes Kaufinteresse erwarten, die Motivwahl war darum nicht erklärbar (Gramlich, Stadtbilder, S. 155f und Gaertner-Katalog 2001).

³¹¹ Diese These läßt sich untermauern, vergleicht man dieses Gemälde Gaertners mit dem sechs Jahre zuvor entstandenen „Blick auf das Kronprinzenpalais von der Neuen Wache aus“: Wieder steht die Schloßkuppel, wenn auch weit in der Ferne, im Mittelpunkt, ja, befindet sich im Bild-

Jahrhunderts legten Wert auf repräsentative Darstellung der prominenten Bauten. Wichtig war während der Jahrhundertmitte, die Stadt, insbesondere ihre bedeutenden Straßen und Bauten, aber auch wichtige historische Ereignisse, atmosphärisch, auch idyllisch darzustellen. Die weder durch ihre Funktion noch durch ihr Erscheinungsbild repräsentative Schloßfreiheit entsprach diesem Bild nur bedingt.

Auch am Ende des Jahrhunderts hatte sich an der marginalen Rolle des Motivs Schloßfreiheit nichts geändert. Jetzt wurde sie lediglich von einem wenig bekannten, akademisch arbeitenden Maler, Albert Kiekebusch (1861 - ?), in seinem Gemälde ‚Blick auf das Berliner Schloß von der Schleusenbrücke aus, 1892‘ (siehe Abb. 40) ³¹² dargestellt.

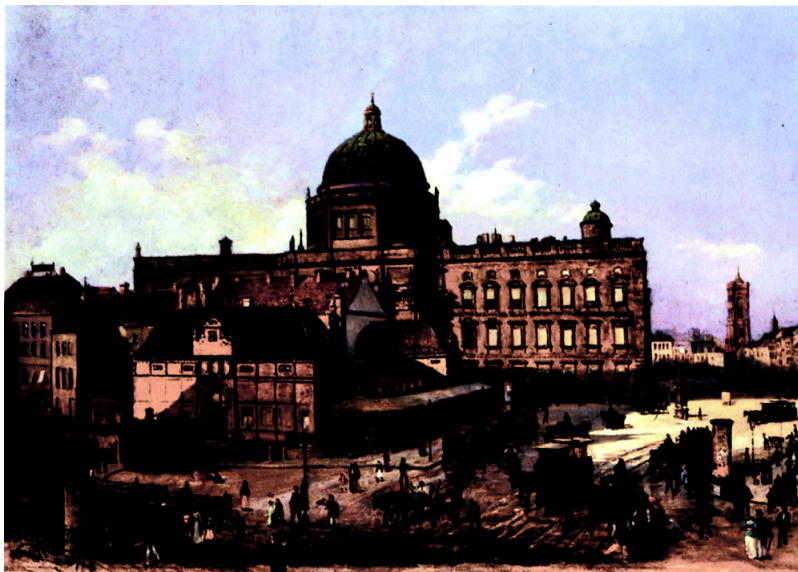


Abb. 40 Kiekebusch, Albert: ‚Blick auf das Berliner Schloß von der Schleusenbrücke aus‘, 1892. Öl/Lwd; 72x100; bez. U.I.: „A.Kiekebusch 1892“. Berlin H.I. und W.Fischer. Berlin Museum

Kiekebusch orientierte sich sowohl inhaltlich, als auch formal an der biedermeierlichen Arbeitsweise ein halbes Jahrhundert zuvor, unterschied sich also deutlich

mittelgrund. Betrachtet man beide Bilder nebeneinander, so scheint die ‚Schloßfreiheit‘ wie der nahe herangeholte Ausschnitt mit bewußter Konzentration auf den Schloßkuppelturm, während die Ansicht von der Neuen Wache wie eine Überblicksdarstellung mit dem selben zentralen Thema: „Schloßkuppel“, wirkt. Für die Annahme, daß es nicht etwa um die Schloßfreiheit, sondern um das Schloß selbst ging, spricht auch die Interpretation eines Gemäldes Albert Schwendys (1820-1902) ‚Blick über den Mühlengraben auf die Schloßkuppel‘ von 1849 (Öl/Lwd; 63,4x53,2cm; bez. u. links: „A. Schwendy. 1849“. Berlin, Berlin Museum, Inv. GEM 87/2, Stadtbilder, S. 157f.). Gramlich weist darauf hin, daß Schwendy die verwinkelten Häuser vereinfachte und – wie an einer zwanzig Jahre zuvor aufgenommenen Fotografie von F. Albert Schwartz erkennbar sei (F. Albert Schwartz: Der Mühlengraben, um 1870, Berlin Museum) – die Kuppel zu hoch und zu schlank zeigte, um ihre Bedeutung hervorzuheben. Im Zusammenhang mit Schwendys Gemälde wird betont, wie wichtig die neue Schloßkuppel im Stadtbild Berlins war und welch hohen Stellenwert sie in der Gunst der Betrachter erlangte. Auch der Mühlengraben habe bis dahin als wenig darstellenswert gegolten, daher sei die Schloßkuppel für die Entstehung des Bildes ausschlaggebend gewesen.

³¹² Kiekebusch, Albert: ‚Blick auf das Berliner Schloß von der Schleusenbrücke aus‘, 1892. Öl/Lwd; 72x100; bez. U.I.: „A.Kiekebusch 1892“. Berlin H.I. und W.Fischer. Berlin Museum.

von den sezeessionistischen und impressionistischen Malern seiner Zeit. Er wählte noch dazu einen auch für den Maler der Jahrhundertmitte ungewöhnlichen Betrachterstandpunkt insofern, als die Häuser der Schloßfreiheit den Blick auf das barocke Gebäude weitgehend verdeckten. Schon seit den siebziger Jahren hatte man aus diesem Grund den Abriß dieser Häuser gefordert.³¹³ Auch hier ging es, wie schon bei Gärtner und wie der Titel des Gemäldes belegt, um das Stadtschloß und nicht um den ihm vorgelagerten Baukörper.

Wir können festhalten, daß ein nicht-repräsentatives Motiv wie die Schloßfreiheit keinen häufig gewählten Bildgegenstand der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts darstellte. Er war nur dann abbildungswürdig, wenn er als pittoresk galt oder integriert war in die Darstellung eines symbolträchtigen Baus.

3.1.3. Die Fotografen

Anders war das hinsichtlich der in demselben Zeitraum entstehenden Fotografien: Hier wurde die Schloßfreiheit, aus Gründen, die im Folgenden erörtert werden sollen, um ihrer Selbst willen ein ausgesprochen populäres Motiv.

Die wohl älteste, heute noch bekannte Daguerreotypie des Komplexes stammt aus dem Jahre 1847 (siehe Abb. 41)³¹⁴ und wurde von demselben Standpunkt aus aufgenommen, von dem aus Gärtner seine Ansicht der Schloßfreiheit malte. Sie ist jedoch – als Daguerreotypie – seitenverkehrt. Während der folgenden Jahre lassen sich Aufnahmen der Schloßfreiheit grundsätzlich von vier unterschiedlichen Betrachterstandpunkten finden: Die wohl am wenigsten spektakuläre Ansicht der Schloßfreiheit ist ihre vom Lustgarten aus, also von Nordosten aufgenommene Vorderansicht.³¹⁵ Ähnlich wie Kiekebusch wählten einige Fotografen die Ansicht von Schloß und Schloßfreiheit von der Südwestseite.³¹⁶ Ein weiterer

³¹³ So Max Schasler in: ‚Architektur. Der Umbau der Schloßfreiheit nach dem Projekt der Herren Baumeister Ebe und Benda (Schluß)‘, in ‚Dioskuren‘, 17, 1872, S. 302 – 04.

³¹⁴ Diese Daguerreotypie stammte ursprünglich aus der Sammlung Wilhelm Dost. Abb. in: Terveen, Titzenthaler, S. 9.

³¹⁵ Schwartz, F.A.: Die Schloßfreiheit vom Lustgarten her gesehen um 1895 (eher 1892/93) (Berlin wird Weltstadt, S. 77). Unbekannter Fotograf: Die Schloßfreiheit von NO. 1891. KB: IA KBB 8511.

³¹⁶ Rückwardt, Hermann: Die Schloßfreiheit vor dem Stadtschloß am Kupfergraben. An der Stelle der alten Mühlen vorn das Café Josty. Um 1890. Plansammlung der TU Berlin. In: Berlin in frühen Photographien 1857 – 1913, S. 16. Staatliche Bildstelle: Schloßfreiheit (kngl. Meßbildanstalt; Ansicht von SW). o. J. KB: 639, D 5678, 13. Schwartz, F.A.: Die Westseite der Schloßfreiheit, 1890. In: Berlin 1856 – 1896. Photographien von F. Albert Schwartz. Mit Bilderläuterungen von Hans-Werner Klünner und einer Einführung von Laurenz Demps. Berlin 1991, Lizenzausgabe Augsburg 1997, S. 48.

Standpunkt war der Blick vom Schloßplatz, also von Südosten.³¹⁷ Am häufigsten vertreten ist die Ansicht von Nordwesten, die am Wasser gelegene Rückseite, also diejenige, die auch Gärtner gewählt hatte. Hier werden vier Fotografien dieser Kategorie, ihre jeweilige Machart und Intention besprochen:

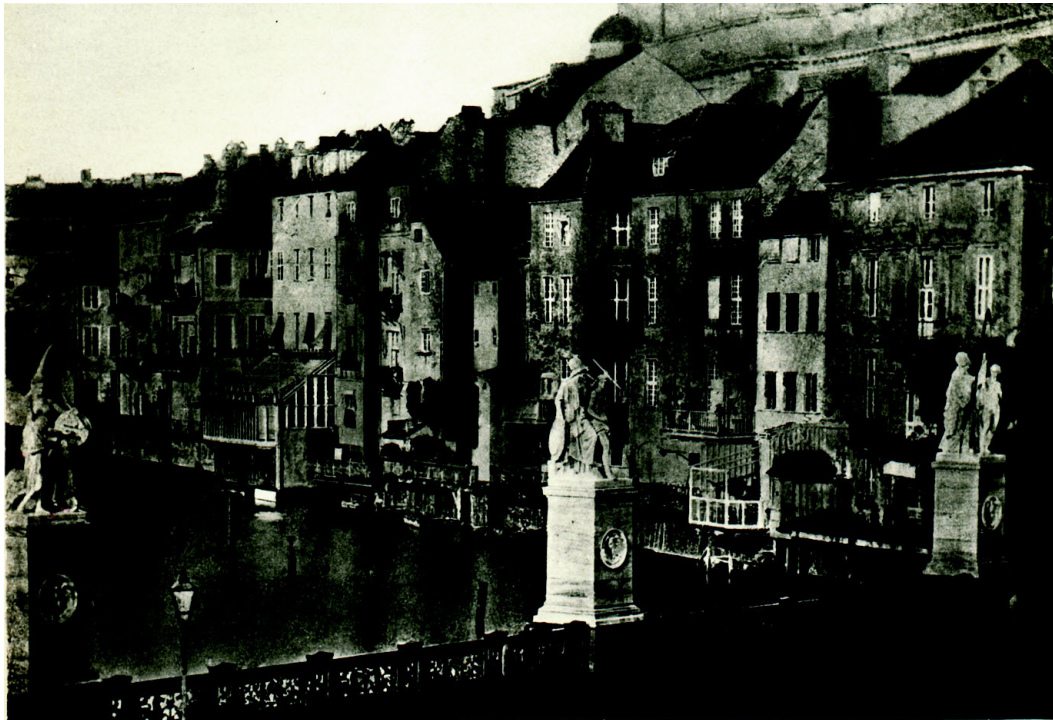


Abb. 41 Unbekannter Fotograf, Die Schlossfreiheit von der Schlossbrücke aus. Daguerreotypie 1847, urspr. Sammlung Wilhelm Dost

F. A. Schwartz (1836 – 1906)³¹⁸ fotografierte die Schloßfreiheit bereits in den 1860er Jahren von Nordwesten aus mit der Schloßbrücke im Bild (siehe Abb. 42).

³¹⁷Postkarte: ‚Die Schloßfreiheit vom Schloßplatz aus, im Jahre 1888; links im Vordergrund das bekannte Café Helms, 1882/83 erbaut und 1893 abgebrochen. Die Schloßfreiheit mußte in den Jahren 1892/93 dem Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms I. weichen.‘ Serie ‚Alt-Berlin‘ Nr.19, Privatbesitz. Rückwardt, Hermann: Schloßfreiheit, vom Schloßplatz aus gesehen. Um 1890. Plan-sammlung der TU Berlin. In: Berlin in frühen Photographien 1857 – 1913, S. 17. Unbekannter Fotograf: Die Schloßfreiheit von SO. 1891. KB: IA KBB 8510.

Rudolphy, Hugo: ‚Schloßfreiheit (von SO mit Café Josti)‘, 1893. MM IV 68/1266V; 13506.

³¹⁸ Friedrich Ferdinand Albert Schwartz wurde in Berlin geboren und verließ die Stadt bis zu seinem Tode nicht. 1855 erlernte er das Fotografierenhandwerk im Atelier seines Onkels, Heinrich Ferdinand. Er arbeitete zunächst mit dem nassen Kollodiumverfahren. Neben eigenen Arbeiten schuf er sich ein finanzielles Standbein durch Auftragsfotografien für städtische und private Unternehmen. 1860 eröffnete er sein eigenes Atelier in der Friedrichstraße 73, zog jedoch im Laufe seines Berufslebens, bedingt durch seine wirtschaftliche Situation, einige Male um. Schwartz stellte keine Massenware her, hatte keine Massenproduktion, denn das Herstellungsverfahren war noch sehr teuer, also nicht für viele erschwinglich. seine Maße waren 9x12, 12x18, 18x24, 24x30, Glasnegative. Das waren Kontaktabzüge vom Glasnegativ. In der Stadt war er mit seiner schweren Kamera unterwegs, draußen mit einem 12x18-Format. Es ist bekannt, daß Schwartz Personen auf seinen Bildern wegretouchierte. Neben der Architekturfotografie schuf er Fotos für Verlage, für Privatpersonen und für die Zeitschrift ‚Der Bär‘. Seine Technik blieb über 50 Arbeitsjahre hinweg fast gleich, eine Datierung ist daher oft schwer. Sein Ideal war die saubere, klare Abbildung auf mattem bis halbgänzenden Papier. Meist wurden sie auf grünem Karton aufgezogen. Den Höhe-

³¹⁹ Dabei hielt er den Bildausschnitt so fest, daß nur der Kuppelturm des Schlosses im Hintergrund, ja fast gedrängt und sogar leicht beschnitten am linken Bildrand erschien.



Abb. 42 Schwartz, F.A.: Die Rückseite der Schloßfreiheit um 1860

Der Westflügel des Schlosses war wohl nicht Zentrum des schwartzschen Interesses, auch die Kuppel nicht. Diese fungierte als bildstrukturierendes Element, als Abschluß des Bildes auf der linken Seite. Man blickt über die Brücke hinweg auf die Schloßfreiheit, die damals noch vorhandenen Werder'schen Mühlen und die Häuser „An der Stechbahn“. Ganz anders als bei Gärtner wirken die fünf im Bild erkennbaren Brückenskulpturen beinahe wie Statisten: Sie beleben die Bildstruktur, ja beunruhigen sie fast, denn sie bilden den kleinteiligen Vordergrund für die in sich verschachtelte und unregelmäßige Rückfassade der Schloßfreiheit. Bei Gärtner war die Nike durch Licht- und Schattenführung dramatisch inszeniert

punkt seines Schaffens erreichte Schwartz mit der wachsenden Aufmerksamkeit der Berliner für das historische Gesicht ihrer Stadt in den 1880er Jahren und seiner Tätigkeit für die von ihm selbst angeregten Dokumentationsinitiative des Magistrats. Um 1900 hatten ihn die nachrückende Generation von Fotografen eingeholt, die Hochschätzung des historischen Wertes seiner Bilder blieb und bleibt jedoch über seinen Tod 1906 hinaus bestehen. Zu Schwartz' Werk ist anzumerken, daß es große Popularität schon zu Lebzeiten des Fotografen genoß. Sein Sohn Rudolf führte nach dem Tod des Vaters, 1906, den väterlichen Betrieb fort, jedoch paßte er ihn in einem Maße an das inzwischen schnellelebige und konsumorientiertere Klima an, daß das Flair und der spezielle Charakter der Arbeiten des Vaters schon bald dahin waren. Ohne Berücksichtigung des tatsächlichen Entstehungsjahres legte der Sohn die Aufnahmen seines Vaters massenhaft wieder auf und versah sie mit einem jeweils dem Jahr der Neuauflage entsprechenden Stempel. Friedrich Albert Schwartz' Berlinfotos waren die erste große Entdeckung eines fotografischen Oeuvres der „Kaiserzeit“ in den fotografischen Sammlungen Berlins während der letzten zwanzig Jahre.

³¹⁹ Schwartz, F.A.: Die Rückseite der Schloßfreiheit um 1860 (Berlin wird Weltstadt, S. 77.

worden und überragte in der Bildkomposition sogar die Kuppel des Schlosses. Hier sind die Skulpturen durchaus nicht imposant, sondern eher strukturierende Teile des Ganzen. Auch diese Aufnahme entstand am Nachmittag, verzichtete jedoch auf ein Himmelsspektakel wie bei Gärtner.³²⁰

Aus etwas größerer Distanz ist die Fotografie eines unbekannten Fotografen (siehe Abb. 43) ³²¹ vermutlich während der späten 1860er Jahre, sicherlich aber vor 1876, aufgenommen worden. Die stark vergilbte Aufnahme auf Albuminpapier bezieht einen Teil der Nordfassade des Schlosses mit ein und läßt einen größeren Teil der Brücke und des Kupfergrabens erkennen.



Abb. 43 Unbekannter Fotograf, Schloßfreiheit mit Schloßbrücke. 1870er MM IV 78181 V.

Wie der bekannte Dokumentator der Stadt, Schwartz, wählt auch der unbekannte Fotograf diesen Standpunkt, jedoch kommuniziert letzterer etwas anderes: Indem er einen größeren Teil der Umgebung mit in das Bild einbezieht, erlaubt der Fotograf, die Schloßfreiheit in ihrem städtebaulichen Kontext zu erfassen. Wir erkennen ein harmonisches Beieinander der Wasserstraße, des die Schloßfreiheit schützend hinterfangenden Schlosses und schließlich der Schloßfreiheit selbst. Hier wird ein Stadtensemble dargestellt. Geht man von der Entstehung der Aufnahme in den frühen siebziger Jahren oder gar in den späten sechziger Jahren aus, so ist

³²⁰ Das wäre zwar fotochemisch gar nicht möglich gewesen, jedoch hatten britische und französische Fotografen (Henry Peach Robinson (1830-1901), Oskar Rejlander (1813-1875) und Gustave le Gray (1820-1882)) zu diesem Zeitpunkt bereits mit dem sogenannten Kombinationsdruck experimentiert, bei dem man durch das Übereinanderlegen unterschiedlicher Negative ermöglichen konnte, sowohl einen wolkenigen Himmel, als auch andere Bildelemente, die eine andere Belichtung erforderten, abzubilden.

³²¹ Fotograf unbekannt: Schloßfreiheit mit Schloßbrücke. 1870er MM IV 78181 V.

anzunehmen, daß der Fotograf in erster Linie eine ihm „malerisch“ erscheinende Stadtlandschaft zeigen wollte, also einen ähnlichen Ansatz wie der, den Vedutenmaler und Lithografen verfolgten. Noch hatte die Umstrukturierung Berlins zur Hauptstadt des Deutschen Reiches nicht eingesetzt, und auch die bereits vor den Toren der Stadt entstehenden Industrieunternehmen prägten die Stadt noch nicht in dem Maße, wie das zehn Jahre später der Fall sein sollte. Wie bei Gärtner entstand das Bild eines (vermeintlich) vorindustriellen Berlin, dessen malerischer Istzustand dem Abbildenden darstellenswert erschien und dabei der Schloßfreiheit besondere Aufmerksamkeit schenkte. Er gab ohne Mühe das optisch Sichtbare wieder und orientierte sich am Darstellungskanon der Maler und Stecher.

Schwartz dagegen abstrahierte stärker, grenzte ein, selektierte. Damit erreichte er, daß die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Einheit der Schloßfreiheit und die sich ihr im Süden anschließenden Gebäude gelenkt wurde. Die Wirkung, die von seiner Aufnahme ausgeht, ist weniger romantisch als eher beengend, denn Schwartz verstellt uns die Sicht in die Ferne. Angesichts des schon in den frühen sechziger Jahren durch Schwartz artikulierten Bemühens um die Dokumentation des historischen Berlin und unter Berücksichtigung seines Engagements für die systematische Aufzeichnung solcher Stadtbereiche, die durch Sanierungspläne gefährdet waren, ist anzunehmen, daß Schwartz mit einer besonderen Sensibilisierung für historische Bauten in Berlin und der schon damals als unschön geschmähten Schloßfreiheit handelte.

Ebenfalls dem Gärtner'schen Bild ähnlich ist eine Fotografie, die von dem der Schloßfreiheit gegenüberliegenden Ufer an der Unterwasserstraße aufgenommen wurde.(siehe Abb. 44)³²² Sie unterscheidet sich von dem Gemälde jedoch durch ihre auffällige Behandlung des Wassers: Die glatte Oberfläche des Gewässers bildete hier den unteren Bildabschluß. Die Wasserreflexion der hier blockhaft geschlossen wirkenden Schloßfreiheit wurde zum bildgestaltenden Element. Das Diktum Berlins als Stadt am Wasser, die durch ihre vielen Brücken und Kanäle an Venedig erinnere, wurde hier effektiv ins Bild gesetzt. Die Aufnahme entstand um 1890 und ist von hoher technischer Qualität. Der Architekturfotograf Hermann Rückwardt, der Autor des Fotos, hat ein vor Anker liegendes Frachtschiff in die rechte untere Bildecke integriert. Das Bild ist frappierend detailgenau. Alles,

³²² Rückwardt, Hermann: Wasserseite der Schloßfreiheit am Kupfergraben, im Hintergrund die Schloßkuppel. Um 1890 Plansammlung der TU Berlin. In: Berlin in frühen Photographien 1857 – 1913, S. 15.

was sich nicht bewegt, ist gestochen scharf und erzeugt daher einen um so schärferen Kontrast zu wenn auch nur leicht bewegten, also verschwommenen Bildteilen, wie beispielsweise dem Wasser und einer Person, die auf dem am Ufer festliegenden Kahn rechts unten im Bild steht.



Abb. 44 Rückwardt, Hermann: Wasserseite der Schloßfreiheit am Kupfergraben, im Hintergrund die Schloßkuppel. Um 1890 Plansammlung der TU Berlin

Der Kontrast zwischen scharf und verschwommen potenziert den Eindruck von Detailschärfe und verwirrt das Raumempfinden: Während das Wasser flächig, zweidimensional wirkt, ist die räumliche Illusion bei der Architektur durch die Schärfe sehr realitätsnah. Gärtner, der den Himmel und das Licht besonders für die Bildstimmung einsetzte, hatte auf das Wasser als atmosphärisches Element verzichtet. Anders als Rückwardt waren ihm die Menschen an der Uferpromenade wichtig gewesen. Erst diese kleinen beschaulichen Szenen vervollständigten die Wirkung des Gemäldes: Die Existenz der Protagonisten schien sicher und zufrieden. Ihr Schicksal wirkt wie getragen von der prächtigen, strahlenden Stadt, in der sie leben. Dagegen wurden Wasser und Reflexion erst bei den Impressionisten, den Franzosen, aber auch beispielsweise bei Lesser Ury, ein zentrales Thema.³²³

³²³ Siehe beispielsweise: Lesser Ury: ‚Berliner Straßenszene (Leipziger Straße)‘, 1889, Öl/Lwd; 107x68cm; bez. u.l.: „L.Ury“. Berlin, BG, Inv. BG-M 1340/78. Ders. ‚Am Bahnhof Friedrichstraße‘, 1888. Deckfarben auf Pappe; 65x45cm; bez.u.r.: „L.Ury88“. Berlin, Berlin Museum.

Rückwardt vermied – anders als Gärtner, aber auch als die Maler und andere Fotografen der 1890er Jahre – Menschen im Bild. Zwar gestattete er den Kahnfahrer im unteren Bildteil, doch verwendete er ganz bewußt eine damals schon längst durch Moderneres übertriffene fotografische Technik, das nasse Kollodiumverfahren³²⁴, das bei einer vergleichsweise langen Belichtungszeit eine sehr hohe Detailschärfe erlaubte, jedoch jedes bewegte Element verwischen ließ. Daran wird deutlich, daß es ihm um die Architektur und deren Dokumentation ging, nicht aber um ein stimmungsvolles, genrehaftes oder „impressionistisches“ Berlinbild. Er und sein Kollege Schwartz griffen in manchen Fällen sogar zur Retouche³²⁵, um ungewollte Protagonisten aus dem Bild zu entfernen. Rückwardt betonte jedoch gelegentlich, daß er bei Bildern, die „keine architektonischen Zwecke“ hätten, durchaus von seinen sonstigen professionellen Prinzipien abwich und „in erster Linie auf malerische Wirkung und naturgetreue Darstellung“ achte.³²⁶

Die letzte Aufnahme in der Reihe der Fotografien, welche die Schloßfreiheit von der Nordwestseite zeigt (siehe Abb. 45)³²⁷, ist Eduard Oertels (1854 – 1933) Ansicht. Sie ist nicht datiert, dürfte aber ebenfalls in den frühen 90er Jahren entstanden sein, der Hauptschaffenszeit Oertels und der Zeit unmittelbar vor dem Abriß der Schloßfreiheit.

Oertels Aufnahme entstand annähernd von der Stelle, von der aus Gärtner seine Ansicht der Schloßfreiheit gemalt hatte. Bis auf die bei Gärtner im Bild eingefügte Repoussoir-Figur der Nikeskulptur Schinkels auf der Schloßbrücke entsprechen sich die Betrachterstandpunkte. Man blickt über die Straße hinweg auf die Häusergruppe der Schloßfreiheit. Besonders interessant wird der Vergleich der

³²⁴ Siehe Vereinsberichte des Vereins zur Förderung der Photographie in den Photographischen Mittheilungen bei der F. A. Schwartz und H. Rückwardt ihre Aufnahmen mit Trockenplatte (Schwartz) und nasssem Verfahren (Rückwardt) vergleichend präsentierten: Sitzung am 16. Februar 1883 (S. 285ff.). Schließlich kommt es zu einem unmittelbaren Vergleich zwischen Schwartz' mit Trockenplatte gefertigten Aufnahmen und Rückwardts Fotos, die auf nassen Platten aufgenommen wurden. Man debattiert ausführlich die Vor- und Nachteile beider Techniken, ist jedoch letztendlich der Meinung (S. 286), daß „die Bilder beider Künstler“ vorzüglich seien und legt sich nicht auf eine Technik fest. Man kommt schließlich zu dem Ergebnis, und das ist für die Beurteilung der Fotografien und ihrem kreativen Gestaltungsspielraum besonders wichtig, daß „die Verschiedenheiten im Charakter der Bilder“ augenscheinlich „weniger von der Natur der Platten, als vielmehr von deren Behandlung her“ rührten, „welche wiederum den persönlichen Intentionen“ entsprechen. So werde denn auch bei der „vergleichenden Beurtheilung der Bilder die individuelle Auffassung des Künstlers in erster Linie massgebend sein.“

³²⁵ Siehe dazu u.a. in den Photographischen Mittheilungen 26.1889/1890, S. 246f. und 261, wo erklärt wird, wie man Menschen auf Architekturbildern „verschwinden lassen“ kann.

³²⁶ Photographische Mittheilungen 19.1882/83, Vereinsbericht des Vereins zur Förderung der Photographie vom 16. Februar 1883, S. 286.

³²⁷ Oertel, Eduard: Schloßfreiheit von NW mit Menschengruppe am Kupfergraben. Ca. 1890. LA 63/1645.

Aufnahme Oertels mit Gärtners Gemälde durch eine Parallele: Beide Bilder halten den Städter im Bild fest.



Abb. 45 Oertel, Eduard: Schloßfreiheit von NW mit Menschengruppe am Kupfergraben. Ca. 1890. LA 63/1645

Während Gärtner jedoch die Menschen in idealer, genrehafter Weise und auch sicher nicht wie in der Natur beobachtet in sein Bild einbezog, ließ Oertel ein allseits bekanntes Phänomen der Fotografie in seiner Aufnahme Niederschlag finden: Die Neugierde der Passanten, die sich dort in Scharen versammeln, wo ein Fotograf seine allseits sichtbare und schwerfällige Großbildkamera installierte. Oertel hielt sich zwar an die allgemeinen Regeln einer guten „Landschaftsfotographie“, knüpfte also wie seine Kollegen an das malerische Vorbild an, indem er, wie seine Zeitgenossen und auch die Vedutenmaler, eine „perspektivische“ der „Vorderansicht“ eines Gegenstandes vorzog, was laut des Lehrbuchs der Photographie von Hermann Vogel von 1870 mit den „gegebenen Kunstregeln vollständig in Einklang steht“.³²⁸ Aber die Menschentraube im Bildvordergrund war laut Vogels Diktum für eine Architekturaufnahme absolut inakzeptabel: „Der Vorder-

³²⁸ Vogel, Hermann: Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie. Berlin 1870, S. 445.

grund darf nie mit Gegenständen überfüllt sein, die die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. Ganz abscheulich sind sich in diesen drängende Gaffer.“³²⁹

Was wollte Oertel mit dieser Aufnahme? Von einem künstlerischen Standpunkt aus hatte er wohl das „richtige“ Motiv gewählt. Aus der Perspektive des Architekturfotografen verstellten jedoch die Schaulustigen im Bild die Sicht auf die Schloßfreiheit, beziehungsweise lenkten von dem eigentlichen Bildgegenstand ab. Zu offensichtlich wirkte auch ihr Posieren. Sie konnten nicht etwa als zufällige Passanten der Szene etwas städtisches Flair verleihen.

Wie viele andere Fotografen seiner Generation entstammte Oertel nicht mehr dem Großbürgertum, sondern dem unteren Mittelstand, er war gelernter Hufschmied. Dieser Kreis von Fotografen ergriff in den späten 1880ern und frühen 1890ern, größtenteils ohne künstlerische Vorbildung, das Fotografengewerbe, vor allem aus wirtschaftlichen Gründen.³³⁰ Sie reagierten im Zuge der expandierenden Industrialisierung und dem damit einhergehenden Anwachsen und der Differenzierung des Bürgertums auf die damit verbundenen neuen kulturellen Bedürfnisse. Ihnen gemeinsam war, daß sie nun alle an der Verbreitung von Bildern und an dem allgemeinen Boom derselben partizipieren konnten. Wie viele seiner Mitstreiter fotografierte Oertel die gängigen Motive Berlins, die die damaligen Modeströmungen reflektierten und einen guten Absatz versprachen, also beispielsweise Denkmäler, Repräsentationsbauten, weltbekannte Straßen und Plätze, Brücken, Brunnen, Kulturbauten und Ereignisse von allgemeinem Interesse wie Paraden, Staatsbesuche oder Trauerzüge. Neben den touristischen Reiz des Bildes trat der Aktualitätswert dieser frühen reportageartigen Momentaufnahmen.

Die Verbildlichung der Schloßfreiheit war angesichts des bevorstehenden Abrisses von lokalem und nationalem, aber auch touristischem Interesse. Da Oertel kein Architekturfotograf war, sondern ein Momentfotograf, der wie ein Vorläufer des Fotoreporters, überall dort fotografierte, wo etwas Wichtiges in der Stadt geschah, nahm er die Schloßfreiheit auf, um sie vor ihrem Abriß fotografisch zu fixieren, faßte sie jedoch mehr als Gegenstand einer „street photography“, denn als ein zu dokumentierende Objekt auf. Er fertigte ein Bild an, das als Vor-

³²⁹ a. a. O., S. 446.

³³⁰ Oertel eröffnete in den 1870er Jahren ein Fotostudio im Brandenburgischen Osterfeld. Durch seinen Schwager, F. Albert, der ihn mit der Fotografie vertraut machte, kam er in Kontakt mit der Berliner Fotografenschaft. Im Laden seines Schwagers in den Lindenpassagen hatte Oertel eine Vertriebsstätte in Berlin. Biografische Angaben nach einem internen Bericht des Landesarchivs Berlin, Harald Brost, E. Schmidt.

lage für eine Ansichtskarte oder als Bild in einem Reproduktionsalbum würde dienen können. Die Passanten waren potenzielle Kunden. Ihren Bedürfnissen entsprach die Absicht des Bildes, das momenthafte Festhalten eines Eindrucks als Memorandum.

Oertels Aufnahme entsprach ihrer Zeit auch in technischer Hinsicht: Sie waren auf Großformat-Glasnegativplatten im trockenen Kollodiumverfahren aufgenommen, das inzwischen sehr kurze Belichtungszeiten erlaubte und vor allem billig war. Auch der Typus des Fotografen, den Oertel vertrat, war eine typische Erscheinung der späten 1880er und 1890er Jahre. Aufgrund ständig vereinfachter Fotoverfahren und der Verbilligung der Fotoausrüstung war die Fotografie nicht mehr das Privileg des wohlhabenden Bürgertums, beziehungsweise auch des mit Liebe zum Detail und dem Bildgegenstand arbeitenden Fachfotografen. Einem Mann wie Oertel, vom Lande kommend und aus einfachen Verhältnissen, war es nun auch möglich, das Fotografenhandwerk zu erlernen.³³¹

Hier schließt sich der Bogen, der die in den 1870er bis 1890er Jahren in Berlin anzutreffenden Stadtfotografen, vom Architekturfotografen bis zum Momentfotografen, in der Erfassung der historischen Stadt und deren Verschwinden umfaßt.

Die institutionalisierte oder durch einzelne Fotografen durchgeführte Erfassung historischer Stadtteile und abrißbereiter Bauten und Stadtteile Berlins war, das zeigen die Aufnahmen der Schloßfreiheit, eine Initiative, die in der Stadt vermehrt in den 1880er und 1890er Jahren einsetzte. Neben Schwartz und Rückwardt waren es in diesen Jahren auch die Fotografen Georg Bartels und Waldemar

³³¹ Ein heute ebenfalls weitgehend vergessener Repräsentant dieser Fotografenspezies war der Momentfotograf Hugo Rudolphy. Er war Gastwirtssohn aus Demmin, der ab 1896 in den Adreßbüchern Berlins als Photograph und Maler mit der Adresse Neue Wilhelmstraße 10 (NW IV), ein Jahr später unter der Nr. 9, (I) verzeichnet war. 1908 bezieht er ein neues Atelier in der Dörnbergstraße 7 (W 10). Damit beginnt eine Phase häufigen Umziehens, die ihn weiter in den Westteil der Stadt führt: 1910 wird er mit der Adresse Bendlerstraße 18 (W 10) genannt, 1912 zieht er in die Kleiststraße 9 (W 62), 1914 in die Von der Heydt-Straße 15 (W 10). Zuletzt findet man seine Namen 1915 als „Maler und Fotograf“ in der Schellingstraße 5 (W 10). Er bezieht meist Wohnungen im Parterre oder Souterrain. Die Spezialisierungen, mit denen er für sein Geschäft wirbt, wandeln sich - der jeweiligen Mode und technischen Entwicklung entsprechend - über die Jahre: Zunächst deklariert er sein Atelier als eines für „Porträt-, Moment- und Innenaufnahmen“ inklusive eines Kunstverlages (1897), später kommen „Blitzaufnahme, Illuminationen und Zeitereignisse“ (1899) mit hinzu. 1900 bietet er auch „Nachtbilder“, 1901 dann ganz generell „Aufnahmen jeder Art in und außerhalb des Hauses“ an. 1912, als das Familienporträt durch den Piktorialismus en vogue gekommen war, annonciert Rudolphy auch „Familienszenen“. Anhand der Adressen kann geschlossen werden, daß er einen größeren Kundenkreis in den traditionell bürgerlichen Westbezirken Berlins erwarten konnte. Heute besitzt das Märkische Museum/Stiftung Stadtmuseum das mit Abstand größte Konvolut an Rudolphy-Fotografien (zwischen 1895 und 1911 erwarb es mindestens 463 Aufnahmen zu Preisen zwischen 1,25 M und 8,5 M pro Foto).

Titzenhaller, die sich – auch als Privatmänner - besonders um die Dokumentation der Berliner Altstadt und zum Abbruch vorgesehener Gebiete verdient machten, aber auch weitgehend unbekannte Fotografen, wie Hugo Rudolphy, Otto Wohlberedt und viele anonym gebliebene Fotografen, darunter auch ein unbekannter Chronist, der zwischen 1910 und 1914 eine große Menge verfallender Häuser fotografierte.³³²

Fassen wir zusammen: Die Ausgangsfrage war, warum die Schloßfreiheit zu einem populären Motiv der Fotografen wurde, während die Malerei sie nur selten darstellte. Wie konnte ein nicht repräsentatives Motiv so viel Aufmerksamkeit seitens der Fotografie erfahren? Der Schlüssel liegt in dem Charakter des Baukomplexes: Ihm haftete die Aura des Alten, Vergänglichen an, er war bekanntermaßen dem „Tod“ geweiht. Er stand für eine vergangene Epoche monarchischen Selbstverständnisses, das sich nun durch die Wucht der Reichsgründung gewandelt hatte. Schließlich war er nach wie vor ein ansehnliches, „malerisches“ Motiv, gefiel daher auch einem großen Abnehmerkreis fotografischer Reproduktionen. Entsprechend dieser Eigenschaften wurde die Schloßfreiheit auf vielfältige Weise im Foto inszeniert und interpretiert: Auf der Grundlage des gestalterischen Repertoires der Vedutenstecher und -maler vollzogen die Fotografen nun nicht mehr nur die Erfassung des Repräsentativen oder Malerischen. Schneller und akkurater gelang ihnen die umfassende, genaue Dokumentation des Komplexes von allen Seiten. Sie zeigten die intakte Stadtlandschaft, das Ensemble (der unbekannte Fotograf), selektierten und abstrahierten mit Hilfe der Kameratechnik, indem sie einen Ausschnitt der Stadt, die isolierte Schloßfreiheit allein zeigten (Schwartz). Der Profi Rückwardt modifizierte ein Architekturfoto zum atmosphärischen Bild durch geschicktes Einbeziehen des bewegten Wassers. Oertel hielt sich zwar auch wenig erfinderisch an die tradierte „perspektivische“ Darstellungsform, war jedoch hinsichtlich seines Zieles, der Vermarktung für den Tourismus und des Einsatzes der Momentfotografie anstatt der Architekturaufnahme, exemplarisch für eine neue Fotografengeneration der 1890er Jahre.

³³² Das umfangreiche Konvolut dieser Fotografien, die fast ausschließlich auf dunkelfarbige Pappen aufgezogen, und mit Monat und Jahr der Aufnahmen versehen wurden, wurden von einem gewissen „v. Brandmann“ aus Rixdorf (bei Berlin) durch das Märkische Museum zwischen 1912 und 1914 erworben. Der Inventarband der Sammlung verzeichnet mehrfach den Erwerb von 40-50 Stück für einen Stückkaufpreis von etwa einer bis drei Mark.

3.2. Bilder vom Abbruch

3.2.1. Die Bildgattung

Neben der so gearteten Betrachtung noch intakter historischer Bauten dokumentierte man unterschiedliche Stadien ihrer Niederlegung. Der, der Dokumentation der Schloßfreiheit folgende, Abbruch wurde bedauerlicherweise nur durch Aufnahmen des bereits geräumten Geländes dokumentiert.³³³ Fotografien des eigentlichen Abrisses fehlen. Um diese „Lücke“ in der Darstellung von historischen Bauten, der Beseitigung von Altem und Errichtung von Neuem auch analytisch zu schließen, werden an dieser Stelle eine Anzahl von Abbruchfotografien vorgestellt, die zum einen über den Charakter dieser Aufnahmen Aufschluß geben, aber auch von der speziellen Faszination für das Motiv Abbruch sprechen sollen.

Der Abriß alter und jüngerer Bauten war ein fester Bestandteil des Berliner Alltags geworden. Der Autor Friedrich Fuchs schreibt in seinem Artikel Neu-Berlin in der Illustrierten ‚Berliner Leben‘: „Nunmehr wird – so wiederholt sich’s beinahe alltäglich in den Spalten der Berliner Tageszeitungen – wieder eines der ältesten Häuser Berlins der Spitzhacke zum Opfer fallen. Damit schwindet eines der letzten Ueberbleibsel aus der guten alten Zeit, um einer jener ungeheuren Miethskasernen oder Geschäftshäuser Platz zu machen, die heutzutage wie Pilze aus dem Boden schießen.“³³⁴ In Berlin taten sich einige Fotografen, die eben jene Zeitungsberichte sorgfältig lasen, die auf den vorgesehenen Abriß eines Hauses hinwiesen, um wenigstens noch einige Bauten aufsuchen und fotografieren zu können, als besonders engagierte Abbruchfotografen hervor: der bereits erwähnte F. A. Schwartz, ferner Georg Bartels³³⁵, der vor allem in den zentrumsnahen neu-

³³³ Rückwardt, Hermann: Die für den Bau des National-Denkmals Kaiser Wilhelms I. abgeräumte Schloßfreiheit, um 1894. Plansammlung der TU Berlin. In: Berlin in frühen Photographien 1857 – 1913, S. 18.

Photograph unbekannt: Stadtschloß. Portal u. Kuppel der Westseite, 1893, KB: III, 1. Photograph unbekannt: Baustelle für das National-Denkmal, um 1896, LA. In: Berlin in frühen Photographien 1857 – 1913, S. 19. Photograph unbekannt: Baustelle für das National-Denkmal, Blick auf den Schloßplatz, um 1896, LA, in: Berlin in frühen Photographien 1857 – 1913, S. 20. Rudolphy, Hugo: ‚Schloßfreiheit. Fundamentierung des Kaiser-Wilhelm-Denkmals, 11.7.1895‘, MM XI. 6647.

³³⁴ Friedrich Fuchs: ‚Neu-Berlin‘, in: Berliner Leben 4.1901, S. 135ff.

³³⁵ F. A. Schwartz und Georg Bartels waren wohl die größten Zulieferer von Abrißfotos an das Märkische Provinzialmuseum. Seit 1905 wurde auch Hugo Rudolphy als Berufsfotograf zur Dokumentation des Berliner Abrißgeschehens hinzugezogen. Ab 1909 war er, nach dem Tod Bartels‘ alleine tätig. Georg Bartels‘ Werk und sein Verdienst um die fotografische Dokumentation der baulichen Veränderungen Berlins um 1900 ist erst 1990 durch die Veröffentlichung seiner Arbeiten durch das Märkische Museum gewürdigt worden. Dort erfahren wir die wenigen Informatio-

en Stadtteilen fotografierte, und schließlich die Königlich Preußische Meßbildanstalt. Sobald sich herausstellte, daß der Abbruch bevorstand, packte der Fotograf seine großformatige Plattenkamera (18x24, 24x30) oder auch die Meßbildkamera (30x30, 40x40) und versuchte, noch rechtzeitig eine Aufnahme anzufertigen. Diese Veröffentlichungen waren jedoch keineswegs vollständig oder gar flächendeckend.

Das fotografische Abbruchbild kann, angesichts der unüberschaubaren Mengen an Berliner Aufnahmen, auf die diese Bezeichnung paßt, durchaus als eine hier typische und eigene Bildgattung bezeichnet werden. Es zeigt die verschiedenen Stadien des Abrisses von Häusern, Straßen, Brücken oder Quartieren. Im Einzelbild oder in der Serie wird das meist schon entvölkerte Haus oder der menschenleere Wohnblock fotografiert. Bei Serien sind verschiedene Stadien des Abbruchs, oder dann auch des Aufbaus des an selber Stelle entstehenden Neuen nachvollziehbar. Schutt, Bauzäune, hohle Fensteröffnungen, nackte Brandwände, Tapetenreste und klaffende Öffnungen in Mauerwerk und Dachstuhl sind typische Elemente der Abbruchsbilddramaturgie. Besonders häufig wurden die gezeigten Wohnhäuser, aber auch der Abbruch offizieller Bauten, wie der des alten Domes, in Serien und Einzelbildern dokumentiert.³³⁶

3.2.2. Die Fotografien

Zwei Aufnahmen der Meßbildanstalt zeigen zum einen die Abbrucharbeiten an einem kleinen klassizistischen Stadthaus, Blücherstraße 22, zum anderen den Frontteil des Hauses Oberwallstraße 3 während des Abbruchs. Entstehungszeitraum beider Aufnahmen ist nicht bekannt, war vermutlich aber um die Jahrhun-

nen, die über sein Leben und seine Tätigkeit als Fachfotograf rekonstruiert werden konnten: Das erste gesicherte biografische Datum zu Bartels ist das Jahr 1886, zu dem Bartels gemeinsam mit dem Fotografen Krüger ein Fotoatelier in der Kreuzberger Oranienstraße 81/82 betrieb. 1889 finden sich erste Registrierungen von Ankäufen von Aufnahmen Bartels durch das Märkische Museum. Diese hatten das selbe Format wie Aufnahmen von F. A. Schwartz, wurden jedoch zu einem deutlich geringeren Preis erworben. Bis 1907 kauft das Märkische Museum etwa 1360 Fotografien Bartels mit Haus- und Straßenansichten Berlins, die baulich verändert werden sollten. 1904 wechselt Bartels seine Wohn- und Arbeitsadresse in die Stendaler Straße 13. Bis 1908 hat er gemeinsam mit Hugo Rudolphy Fotoaufträge für das Märkische Museum erledigt, muß dann aber erkrankt und arbeitsunfähig geworden sein. Georg Bartels starb vermutlich 1912.

³³⁶ Schwartz, F.A.: ‚Abbruch des alten Doms‘. Serie von vier Aufnahmen vom März 1893, BPK St 75a. Hugo Rudolphy: ‚Abriss des alten Domes‘, 4 Aufnahmen: Abriß, ca. 1893, MM IV 83/181, XI.6488. Die Spitze des Domturmes auf dem Boden, 1898 MM15328. Dom im Bau, o. J. MM XI.8405. M. Beyer: ‚Abriss des alten Domes‘, 1893, MM. Anton Mayer: ‚Alter Dom Abrissarbeiten‘, 1893, BPK St 75a. Unbekannter Fotograf: ‚Blick über die Schloßbrücke zum Rumpf des abgetragenen Domes‘, 1893, BPK St 75a. Unbekannter Fotograf: ‚Alter Dom‘ 1885, BPK St 75 a.

dertwende. Die Aufnahme des Hauses in der Blücherstraße (siehe Abb. 46)³³⁷ ist typisch für das Architektur- und Abrißfoto:



Abb. 46 Staatliche Bildstelle: ‚Blücherstr.22 übereck von links (abgebrochen)‘, o. J., 1865 Umbau KB: 263, 2469.1 (18x24)

Von der Straße aus hat der Fotograf das Gebäude mit leichter Verschiebung aus der Mittelachse aufgenommen. Auf diese Weise erhalten wir einen perspektivischen Eindruck des gesamten Hauses. Vor dem Gebäude ist ein Bauzaun errichtet worden, um das Betreten des Grundstücks zu verhindern. Passanten erscheinen nicht im Bild. Das Gebäude wurde geräumt, in den meisten Fenstern fehlen die Fenstersprossen. Offensichtlich stand der Abbruch unmittelbar bevor.³³⁸ Rechts im Bild, unmittelbar an das zum Abbruch vorgesehenen Haus anschließend, befindet sich ein vierstöckiger Gründerzeitbau. Seine kahle Brandmauer erstreckt

³³⁷ Staatliche Bildstelle: ‚Blücherstr.22 übereck von links (abgebrochen)‘, o. J., 1865 Umbau KB: 263, 2469.1 (18x24).

³³⁸ Ganz ähnlich sind viele der Aufnahmen der Bildstelle komponiert, aber auch die Aufnahmen von F. A. Schwartz (z.B. aus seinem KB-Album Berliner Straßen und Häuser das Abbruchhaus Friedrichstr.98, Ecke Georgenstr., S. 13, No. 1057).

sich tief in den Hintergrund. Das kleine, etwa aus dem ersten Jahrhundertviertel stammende Haus wirkt wie das Überbleibsel aus einer anderen Zeit, wie ein Vorstadt-, oder Landhaus. Im Kontrast zu dem Nachbarhaus wird deutlich, daß die Zeit den Bau überlebt hat, vieles hat sich bereits am Gesicht der Umgebung geändert.

Die zweite Aufnahme der Meßbildanstalt zeigt den noch verbleibenden, zweistöckigen und vierachsigen Teil einer Hausfassade in der Oberwallstraße.(siehe Abb. 47)³³⁹



Abb. 47 Staatliche Bildstelle: Oberwallstr.3, Frontteil während des Abbruchs, o. J., KB: 263, 2471.2 (24x30)

Drei Fensteröffnungen ragen wie Teile einer Kulisse in den Himmel. Man denkt angesichts der freistehenden Wand und der leeren Fensteröffnungen für einen Augenblick an die Ruine des Heidelberger Ottheinrichsbaus, wird aber sofort durch einen unschönen, bis auf die Höhe des ersten Stocks hochgeführten Bauzaun von der Renaissancesfassade in die Realität zurückgerufen. Wir befinden uns im Abbruch. Die Kapitelle der die Fenster voneinander trennenden Pilaster über-

³³⁹ Staatliche Bildstelle: Oberwallstr.3, Frontteil während des Abbruchs, o. J., KB: 263, 2471.2 (24x30).

ragen die obere Kante der noch übrigen Fassade. Weder erhält man einen Gesamteindruck des noch stehenden Bauteils, noch wurde der Abriss des Gebäudes in seinen verschiedenen Phasen in einer Bildserie festgehalten. Das Bild ist ein Fragment und es zeigt ein Fragment. Durch die ausschnittshafte Darstellung abstrahierte der Fotograf. Das Bild, das keinen Überblick und keine Orientierung erlaubt, hinterläßt lediglich das Gefühl von Hilflosigkeit angesichts des Geschehens. Der Fotograf kam zu spät.

Das Bild von einem aufgerissenen Haus, das Einblick in die innere Struktur des Gebäudes erlaubte, ist neben der Gesamtansicht und dem Detail eine weitere Darstellungsweise des Abrisses. F. A. Schwartz hielt in der Spandauerstraße, Ecke Kaiser-Wilhelm-Straße 1887 solch eine Situation fest (siehe Abb. 48)³⁴⁰: Man erkennt die Geschoßzwischenwände, Türen führen ins Nichts und Zickzacklinien kennzeichnen den früheren Verlauf von Treppen. Die unterschiedlichen Tapeten der jeweiligen Wohnungen sind erkennbar. Hier wurde die linke Seite eines vierstöckigen Wohnhauses abgerissen. Die andere Hälfte wurde mit Holzbalken abgestützt. Ein hölzerner Bauzaun sichert die Baustelle. Schwartz fotografierte von erhöhtem Standpunkt aus, eine Perspektive, die er häufig für Überblicksansichten von Straßenzügen oder die offiziellen Bauten Berlins wählte. Für ein Abbruchhaus ist dieser Stadtpunkt ungewöhnlich, denn das Einnehmen dieser Stelle erfordert ein größeres Engagement und mehr Zeit als der Fotograf in den meisten Fällen beim Ablichten der Abrissbauten hatte.

Eine ganz ähnliche Situation hat 1898 Hugo Rudolphy in der Jagowstraße 30 festgehalten.(siehe Abb. 49)³⁴¹ Das am 4ten Mai 1898 Abends 11,50 Uhr gesprengte Haus ‚Jagow Straße No.30‘. Hier wurde jedoch aus sicherer Entfernung von der Straße aus von jenseits der Absperrung fotografiert.

³⁴⁰ Spandauerstr. Ecke Kaiser-Wilhelm-Str. 1887, 35x25, LA 61/3261.

³⁴¹ Jagow Straße 30, 1898, MM IV. 65/791V.



Abb. 48 Schwartz, F. A., Spandauerstr. Ecke Kaiser-Wilhelm-Str. 1887, 35x25, LA 61/3261



Abb. 49 Rudolphy, Hugo, Jagow Straße 30, 1898, MM IV. 65/791V

Durch den tiefen Standpunkt treffen die Fluchtlinien der noch vorhandenen Straßenbebauung steil im Hintergrund zusammen. Im Bild verlaufen sie nach unten rechts. Wie eine Wunde klafft links die offene Seite des gesprengten Hauses. Anders als das Abrißszenario von Schwartz hat Rudolphy jedoch vermutlich den Tatort einer Gasexplosion festgehalten, denn „Abends 11,50 Uhr“ scheint nicht die Tageszeit einer regulären Sprengung. Auch ist der stehengebliebene Rest des Baus neueren Datums. Es bestand also kein Grund für den Abriß eines eigentlich intakten Gebäudes. Rudolphy betätigte sich hier weniger als Chronist denn als Ereignisfotograf. Beide Aufnahmen zeigen jedoch, welchen Reiz das Motiv des aufgerissenen Hauses mit freigelegten Wänden und anderen Details hatte. Ein derartiges Interesse am Fragment mit Innenschau belegte schon das Aquarell Adolph Menzels eines Abbruchhauses vom Ende der 1850er Jahre (siehe Abb.50), das Irmgard Wirth folgendermaßen beschreibt: „Nach dem Abbruch ist nur noch wenig Mauerwerk im Erdgeschoß übriggeblieben und an die einstige Wohnlichkeit erinnern farbige Ta-



Abb. 50 Menzel, Adolph: Haus im Abbruch. Aquarell Aus dem Kinderalbum. Ende 1850er

petenreste an der Brandmauer.“³⁴² Als Aquarell scheint dieses Motiv jedoch ein Einzelfall zu sein, als Zeichnung mag es häufiger existiert haben, als Fotografie kam es dagegen oft vor.

Zuletzt seien noch zwei Fotografien Georg Bartels aus der Rosenstraße³⁴³ (siehe Abb. 51 u. 52) erwähnt. Die erste der beiden zeigt von sehr hohem Standpunkt in einer Über-

³⁴² Menzel, Adolph: Haus im Abbruch. Aquarell Aus dem Kinderalbum. Ende 1850er. In: Wirth, Irmgard: Mit Adolph Menzel in Berlin. München 1965, Abb.11, S. 39, Text, S. 30.

³⁴³ Rosenstraße östliche Seite, 2.11.1894, LA 61/3170. Ders.: Rosenstraße Blick Richtung Süden, nach 1894, LA 61/3169.

blicksaufnahme die ‚Rosenstraße, östliche Seite, während des Abbruchs, Übersicht über das ganze Bauterrain. 1894‘, die zweite wurde aus leicht nach Westen verschobener Perspektive aufgenommen, so daß man nun die Rosenstraße in der Mittelachse des Bildes sieht, jetzt allerdings mit bereits fertiggestelltem Baukomplex an der östlichen Straßenseite. Bartels hat, anders als sein Kollege Schwartz, gerne das Chaos von Großbaustellen fotografiert. Ob die Bautätigkeit am Kreuzberg, die Montage der Neuen Fischerbrücke oder den Abriß und Neubau der Mühlendammbrücke, Bartels fotografierte Aufgerissenes, Gesprengtes, Halbfertiges – gelegentlich in Serien. Hier hielt er den „Vorher-Nachher-Effekt“ fest und betont damit, wie bei seinen Serien, die Wirkung des Abrißvorgangs auf den Betrachter. Diese Baustellen zeigen am besten die drastischen „Einschnitte“ in die Gestalt Berlins. Die Abfolge der Bauschritte, die beinahe wie zwei Filmausschnitte vor uns auftauchen, bringen die Auswirkung dieser Eingriffe jedoch besonders lebendig zu Bewußtsein. Das Zeigen des fertigen, wieder bebauten Terrains, der geschlossenen Baulücke, vervollständigt die Dokumentation und versöhnt den Betrachter mit dem vorher geschehenen Eingriff.



Abb. 51 Bartels, Georg, Rosenstraße östliche Seite, 2.11.1894, LA 61/3170



Abb. 52 Bartels, Georg, Rosenstraße Blick Richtung Süden, nach 1894, LA 61/3169

Die hier als „Abbruchbild“ bezeichnete Bildgattung ist – abgesehen von vereinzelten Beispielen aus der Malerei, wie dem erwähnten Aquarell eines Abbruchhauses von Menzel, Friedrich Wilhelm Klosers Aquarell ‚Von der Lottumstraße nach der Schönhauser Allee gesehen, 1871‘ (siehe Abb. 53)³⁴⁴ und dem Ereignisbild ‚Die Sprengung des Alten Doms von Fritz Gehrke von 1893 (siehe Abb. 54)³⁴⁵ – ein rein fotografisches. Grundsätzlich orientierten sich diese Aufnahmen an der Architektur- Straßen- und Fassadenfotografie, nur gestand man dem leeren, fragmentarischen oder ruinösen Haus einen so hohen Stellenwert zu, daß dies zur Fotografie berechtigte. Die Erfassung der meist in letzter Minute fotografierten Bauten war – außer in der Skizze oder im Aquarell - nur mit dem schnellen Medium Fotografie zu bewältigen. Gerade das Foto konnte serielle Darstellungen liefern und damit zugleich ein Gefühl für den prozessualen Charakter dieser Vorgänge geben

³⁴⁴ Klose, Friedrich Wilhelm: Von der Lottumstraße nach der Schönhauser Allee gesehen. 1871. Aquarell auf Papier. Abb. in: Berlin von der Kurfürstlichen bis zur bürgerlichen Großstadt des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Werke der Malerei und der Graphik aus drei Jahrhunderten. Märkisches Museum 1987, S. 25.

³⁴⁵ Gehrke, Fritz (1855-um 1916): Die Sprengung des alten Doms, 1893. Öl/Lwd; 123x84; bez. l. „Fritz Gehrke 1893“ Berlin, Berlin-Museum, Inv. GEM 84/9.



Abb. 53 Klose, Friedrich Wilhelm: Von der Lottumstraße n. der Schönhauser Allee gesehen. 1871. Aquarell auf Papier

Daß die Abbruchfotografie ein Genre geworden war, mit dem sich die Fotografen auch praktisch auseinandersetzten, beweist ein Artikel des Fotografen Carl Abt, „Gebäudeaufnahmen in verkehrsreichen Straßen“, in dem er auf ganz pragmatische Fragen der Fotogra-

fie alter Bauten eingeht: „An mich tritt öfters die Aufgabe heran, Gebäude von kunst- und kulturhistorischem Wert, die dem Abbruch geweiht sind, photographisch aufzunehmen. Zuweilen stehen dieselben in engen Straßen mit ungünstigen Lichtverhältnissen oder sie sind vom Zahn der Zeit und Schmutz dunkel in Farbe, und endlich herrscht noch Personen- und Fuhrwerksverkehr, der nicht unterbrochen werden kann.“³⁴⁶ Neben der Aufgabe der Dokumentation ist den hier beschriebenen Aufnahmen jedoch auch die Faszination für das Morbide, „Mementohafte“ dieser Ruinen anzumerken.³⁴⁷

Da wir es hier mit „Ruinen“ zu tun haben, sei abschließend ein vergleichender Blick zurück an den Anfang des Jahrhunderts auf die Ruinenbilder Caspar David Friedrichs genommen, die die romantischen Faszination für dieses Motiv zeigen: Werner Hofmann sah in diesen Bildern dem Gefühl der Fremdheit und Verlassenheit des geschichtlichen Menschen im 19. Jahrhundert Ausdruck verliehen. Er bemerkt, daß „die elegischen Ruinenlandschaften Friedrichs“ die Landschaft dem



Abb. 54 Gehrke, Fritz, Die Sprengung des alten Doms, 1893. Öl / Lwd; 123x84. Berlin-Museum, Inv. GEM 84/9

³⁴⁶ Photographische Mitteilungen 48.1911, S. 142f.

³⁴⁷ Siehe zur Bedeutung der Ruine in der Malerei des 18. Und 19. Jahrhunderts bei Hofmann, Paradies, S. 41ff.

Vanitas-Erlebnis öffneten. „Der nach Vergänglichkeit verlangende Blick des Malers besitzt zerstörende Kraft: Friedrichs Phantasie stellt sich vollkommen erhaltene Bauwerke – die Jacobikirche in Greifswald und den Meißener Dom – im Zustand des Verfalls vor.“³⁴⁸ (s. Abb. 55)

Derartige Vorwegnahmen künftigen Unterganges zählten zu den Merkmalen einer tragischen Geschichtsschau, deren Skepsis alles menschliche Handeln von Zerstörung bedroht sieht: Hubert Robert malte die Große Galerie des Louvre als Ruine (s. Abb. 56), Sir John Soane stellte sich die Überreste der Bank of England vor. Flaubert stellte sich in der Phantasie Paris nach einem Erdbeben vor und dachte an Bilder von John Marin, dessen *Last Man* (1849) ebenfalls in diesen Vorstellungskreis gehört. „Der bedrohte, in seiner schöpferischen Selbstgewißheit gestörte



Abb. 55 Friedrich, Caspar David: Die Greifswalder Jacobikirche als Ruine. Verschollen



Abb. 56 Robert, Hubert: Die Grande Galerie des Louvre als Ruine, 1796. SIng. J.Camponar, Buenos Aires

Mensch blickte gebannt auf die destruktive Gewalt der Natur.“³⁴⁹

Auch wenn das Abrißfoto oder das moderne Ruinenfoto primär dem „Bannen“ einer traurigen Realität, also nicht der Zerstörung, der Demontage eines Baus durch das Bild diente, so liegt beiden doch die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, der Vergänglichkeit der Dinge und mit der Zukunft zugrunde. Auch das Abbruchbild trägt das Merkmal

„tragischer Geschichtsschau“, das Hofmann dem romantischen Maler nachsagte. In eklatanter Weise unterschieden sich jedoch das Ruinengemälde und das Abriß-

³⁴⁸ Hofmann, *Paradies*, S. 178.

foto darin, daß die Maler den „Abbruch“ in der Phantasie betrieben, also eine ideologische, grundsätzlich pessimistische Haltung zum Ausdruck brachten, wohingegen die Fotografen ihre Bilder primär als Dokumentation verstanden, die durchaus nicht weltanschaulich-pessimistisch verstanden werden mußte. Retrospektiv gewinnt das Abbruchfoto eine weitere Note: Die Spuren der Vergangenheit können in der Fotografie noch ein letztes Mal in Augenschein genommen und festgehalten werden. Die schwarzen Fensteröffnungen mancher Abbruchhäuser lassen heute das Gefühl aufkommen, man betrachte ein totes Gebilde oder wohne – bildlich gesprochen – einer Leichenschau bei. Diese „Lust am Gruseln“ hat das Abrißfoto mit dem Ruinenlandschaften eines C. D. Friedrich gemein.³⁵⁰ Wie der Polizeifotograf Weegee in den Straßen New Yorks der dreißiger Jahre die Verbrechensopfer ablichtete, so dokumentierten die Berliner der Jahrhundertwende die Tatorte, den „Mord“³⁵¹ ihrer Stadt. Ganz umfassend sah das Walter Benjamin, der fragte: „Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? Nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht die Photographie – Nachfahr der Augurn und der Haruspexe – die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen?“³⁵²

3.3. Das Neubaugeschehen im Meßbild

Wir kehren nun an die Stätte der Transformation des Platzes „An der Schloßfreiheit“ in jenem Moment zurück, als Wilhelm II. sich anschickte, auf dem nun geräumten Standort der Schloßfreiheit das Denkmal für seinen Großvater bauen zu lassen.

³⁴⁹ Hofmann, Paradies, S. 178.

³⁵⁰ Zeitler, Rudolf, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Werke dualistischer Struktur, S. 56ff. (69). Frankfurt/Main Berlin 1990.

³⁵¹ Das Bild von der „gemordeten Stadt“ nimmt Bezug auf einen gleichlautenden Buchtitel von Wolf Jobst Siedler, in dem er in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts auf den Kahlschlag und die Verödung autogerechter Städte reagierte.

³⁵² Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Ffm 1963 (1977), S. 64.

3.3.1. Die Bildserie vom Aufbau des Denkmals für Kaiser Wilhelm I.

Der Aufbau des Denkmals für Wilhelm I. ³⁵³, beginnend mit der Baubrache vor dem Westflügel des Schlosses, über die Fundamentierung des Baugrundes, bis zur Fertigstellung der Kolonnaden und des Reiterstandbildes wurde in einer Bildserie von sieben Aufnahmen³⁵⁴ (s. Abb. 57-61) systematisch im Meßbild erfaßt.³⁵⁵ Man blickt frontal auf die Rückseite des wachsenden Denkmals. Im Bildhintergrund links ist die gleichzeitig stattfindende Errichtung des neuen Domes erkennbar. Das Anwachsen des Denkmals wurde in gewissen zeitlichen Abständen und immer vom gleichen Standpunkt aus fotografiert, höchstwahrscheinlich sogar direkt vom Fenster der Meßbildanstalt aus, die damals in der Bauakademie gegenüber dem Westflügel des Schlosses untergebracht war. Man blickte also von dort direkt Richtung Osten auf die Baustelle.

Besonders interessant ist diese Serie von Aufnahmen, weil sie einerseits die klassische Darstellungsweise eines Aufrisses, also einer Architekturzeichnung oder eines Architekturholzstiches wählte: Strenge Frontalität, hohe Detailgenauigkeit. Andererseits führte sie aber in der Serie, ähnlich einem Film, den Prozeß der Errichtung des Denkmals vor und unterschied sich hierin von der gängigen Praxis der Architekturdarstellung. Ziel dieser Bildserie war, wie schon bei den Abrißfotografien, die Dokumentation des (Bau-)vorgangs, also eines Prozesses, eines in Zeit und Raum ablaufenden Geschehens. Vermutlich hatte der Bauherr, der Kaiser, diese Aufnahmen in Auftrag gegeben, um über die Fortschritte bei der Denkmalserrichtung „im Bilde“ zu sein.³⁵⁶ Das fotogrammetrische Verfahren bot

³⁵³ Alfred Kerr beschreibt die pompöse Einweihung und die aufwendigen Vorbereitungen dazu in seinen Briefen: Brief vom 17. Januar 1897: „Besonders lustig scheint das neue Jahr siebenundneunzig nicht zu werden. Wenigstens der Anfang wirkt so. Das deutsche Volk, insbesondere das berlinische, schreitet zwar mit geschwellter Brust der nationalen Feier entgegen, welche die Enthüllung des Monarchendenkmals mit der weggelassenen Wahlurne an der Schloßfreiheit bringt; auch haben studentische Vereine schon jetzt begonnen, sich zu Ehren dieses Festes in gemeinsamer Sitzung, Kommers genannt, rechtzeitig zu bezechen. Aber die Stimmung, die allgemein im Innern herrscht, ist flau.“ Kerr, S. 232f.; ferner am 21. März 1897, Kerr, S. 253ff.

³⁵⁴ Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240. 1475. 2, 3, 3a, 4, 5, 6, 7, 8. Gezeigt werden fünf der sieben.

³⁵⁵ Von der Staatlichen Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt) existieren auch Fotografien der Schloßfreiheit selbst:

Schloßfreiheit und Schloß. Ansicht von Süden, KB: 639, D 5678, 3. Dies.: Schloßfreiheit von Südwesten (ohne Helms'sches Restaurant) o. J. KB: 639, D 5678, 13. Dies.: Schloßfreiheit vom Schloßplatz aus gesehen (von SO) (Dargestellt ist nur das Helms'sche Restaurant), o. J., KB: 639, E 6653.1.

³⁵⁶ Es wird beispielsweise berichtet, daß die Meßbildfotografie zur Baukontrolle bei der Errichtung des Londoner Güter-Bahnhofs, des „Great Eastern Railway“ verwendet wurde. Die Lieferanten der massiven Eisenteile wurden beispielsweise nur bezahlt, nachdem durch die Fotografie des

sich hier außerdem als Mittel an, um nun endlich die sonst immer durch die Schloßfreiheit verborgen gebliebene Schauseite des Schlosses, die Westseite mit dem Eosanderportal und der Kuppel der Schloßkapelle, aufzunehmen.



Abb. 57 Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240. 1475. 2

betreffenden Tages bewiesen war, daß sie an Ort und Stelle fertig montiert waren. Photographisches Wochenblatt 7.1881, S. 154.



Abb. 58 Staatliche
Bildstelle (kngl.
Meßbildanstalt):
Errichtung des
Denkmals Wilhelm
I. Serie KB: 240.
1475. 3



Abb. 59 Staatliche
Bildstelle
(kngl. Meßbil-
danstalt): Er-
richtung des
Denkmals Wil-
helm I. Serie
KB: 240.1475.4

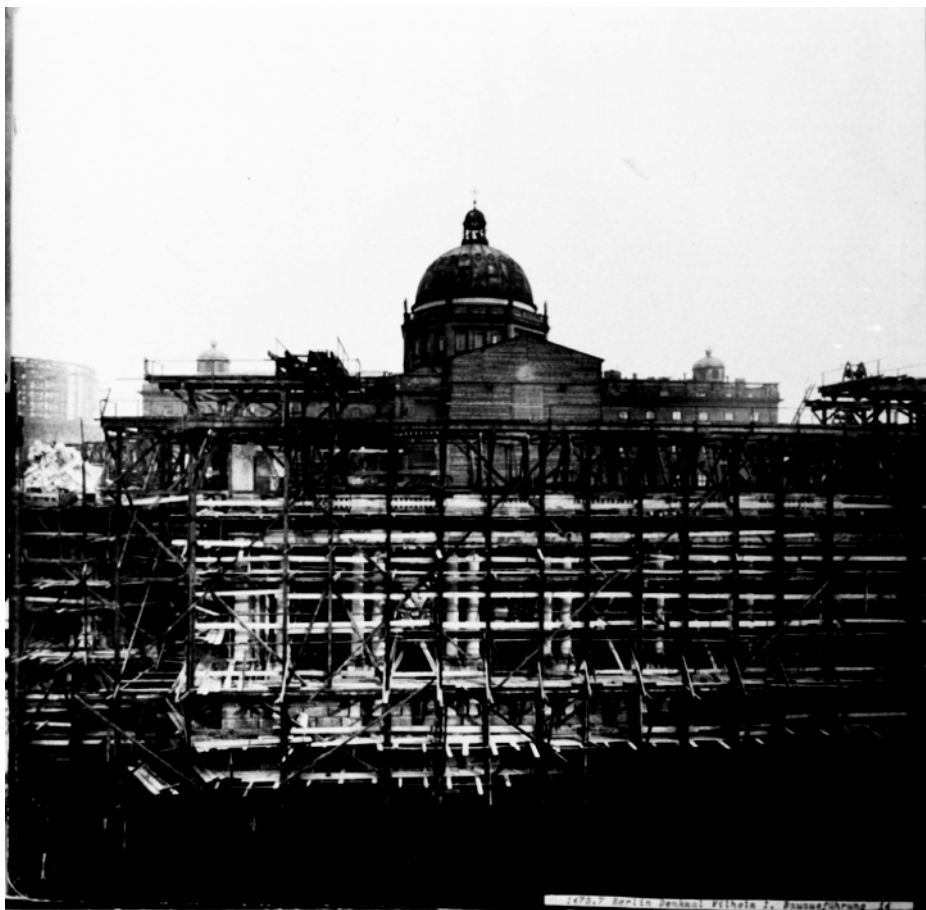


Abb. 60 Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240.1475.7



Abb. 61 Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240.1475.8

3.3.2. Geschichte und Eigenschaften des Meßbildverfahrens

Bei der Meßbildaufnahme verwendete man die großformatige sog. Meßbildkamera oder fotogrammetrische Kamera, die aufgrund einer speziellen Kameratechnik und mit Hilfe von schriftlichen Aufzeichnungen des Aufnahmestandpunktes die Ermittlung der Maße, die Erstellung maßstäblicher Zeichnungen, beziehungsweise auch eine genaue Rekonstruktion des zweidimensional Dargestellten erlaubte. Durch das Meßbild – gewöhnlich der Kontaktabzug oder die Vergrößerung eines 30x30 cm oder 40x40 cm Glasnegativs - erhielt man exakte Maße und Informationen über die Oberfläche, Lage, Gestalt und Form des aufgenommenen Bauwerkes, ohne vor Ort gewesen sein zu müssen.³⁵⁷ Auf diese Weise war es – beispielsweise der Denkmalpflege – möglich, verfallene Kunstdenkmäler zu renovieren oder gegebenenfalls zu rekonstruieren, aber auch die Rekonstruierbarkeit neuer Bauten sicherzustellen. Außerdem war die Überwachung von Bauvorgängen – wie in diesem Beispiel – durch die genaue Baudokumentation gewährleistet. Durch das Meßbild isolierte man das Bauwerk, also den Bildgegenstand.

Bei der Besprechung der Geschichte der Stadt Berlin im Bild, nimmt das Meßbild eine besondere Rolle ein. War es auf den ersten Blick die reinste Form eines streng abbildenden und scheinbar „emotionslos“ registrierenden Mediums, so erstaunte seine Schönheit und Präzision schon damals die Zeitgenossen: „Wer Gelegenheit hatte, die Vergrößerungen der Meßbildanstalt zu Berlin zu sehen, muß zugeben, daß diese wahre Kunstwerke repräsentieren.“³⁵⁸ Das Meßbild fand als Dokumentationsmedium an vielen Stellen in Berlin Anwendung. Eine systematischere Erfassung durch die Meßbildanstalt, wie das beispielsweise die romanischen Kirchen Kölns erfahren hatten, fand in Berlin allerdings erst während des Ersten Weltkrieges, etwa von 1916 bis 1921 statt.³⁵⁹ Die Mittel waren damals

³⁵⁷ Diese Qualität des Meßbildes wurde beispielsweise beschworen, als man 1882 feststellte, daß die Türme des Doms von Halberstadt sich als so baufällig erwiesen hatten, „dass nach den an das Ministerium eingesandten Berichten die Erhaltung derselben als reine Unmöglichkeit angesehen werden kann.“ Man habe daher nach Prüfung der Sachlage beschlossen, die Aufnahme der Türme durch das photogrammetrische Verfahren „schleunigst bewirken zu lassen“. Meydenbauer wurde beauftragt, diese Aufnahmen anzufertigen. Man müsse im gegebenen Fall froh sein, „durch diese Verfahren den jetzigen Zustand mit Hilfe der Photographie noch feststellen zu können, da die Baufälligkeit der Thürme eine Vermessung an Ort und Stelle als unthunlich und gefährlich erscheinen lässt.“ Aus: Photographisches Wochenblatt 8.1882, S. 256. Zit. nach der Vossischen Zeitung vom 4. u. 7. August 1882.

³⁵⁸ Äußerung des Denkmalvermessers Dolezal. Zit. nach Wolf, Herta: „Das Denkmäler-Archiv Photographie“, in: Camera Austria 51/52, S. 135.

³⁵⁹ 1909 stellte Stadtbaurat Kothe fest, die Meßbildanstalt habe Berlin bisher stiefmütterlich behandelt. Vossischen Zeitung 8. 2. 1909. Hinweis aus: H. Brost, L. Demps (Hrsg.): Berlin wird Weltstadt. Photographien von F. A. Schwartz. Berlin 1997, S. 12.

knapp, doch entstanden zahlreiche Aufnahmen der Gegend um die Museumsinsel und des Schlosses. Der Errichtung des Denkmals Wilhelm I. wurde jedoch höchste Bedeutung zugesprochen, weswegen es auch als von der königlich-preußischen Meßbildanstalt als dokumentationswürdig erachtet wurde.

Albrecht Meydenbauer (1834 – 1909), der Erfinder der Meßbildfotografie, hatte 1863 begonnen, mit dieser Technik zu experimentieren.³⁶⁰ Schon 1860 verfaßte er eine Gedenkschrift, in der er den Vorteil des Verfahrens und die Notwendigkeit eines zentralen Denkmälerarchivs erläuterte. Die ursprüngliche Absicht Meydenbauers war, die Errichtung eines fotogrammetrischen Archivs der Bau- und Kunstdenkmäler in Preußen. Schon bald wuchs dieser Plan zur Idee eines Archivs für das gesamte Weltkulturerbe heran.³⁶¹ Was für Preußen machbar war, sollte auch für die ganze Welt – damit waren vor allem die Schätze der Antike³⁶² gemeint – möglich werden. Mit dem Meßbildverfahren erreichte die Bilddokumentation von Denkmalen eine neue Dimension: Während die Kalotypie der französi-

³⁶⁰ Schon vor Meydenbauer hatte der Franzose Laussedat (seit 1858) sich mit Meßtechniken befaßt. (Siehe u.a. dazu: Photographische Mittheilungen 26.1889/1890, S. 143f u.157f). 1885 wurde Albrecht Meydenbauer zum Leiter der Königlich-Preußischen Meßbildanstalt ernannt, deren Initiator er auch war. Am 30.3.1885 wurde er als Regierungsbaurat in das Kultusministerium berufen und damit als Leiter der ersten denkmalpflegerischen Institution dieser Art in der Welt eingesetzt. Er blieb in diesem Amt bis zu seinem 75.Lebensjahr. Während seiner Amtszeit, zwischen 1885 und 1902, entstanden 11 940 Meßbildaufnahmen in Preußen und auf Expeditionen. Unter dem Nachfolger Meydenbauers, Theodor v. Lüpke, 1902 – 1914 wurden insgesamt 15 800 fotogrammetrische Aufnahmen für die königliche Meßbildanstalt hergestellt. Zwischen 1920 und 1941 kamen nur noch 500 Aufnahmen hinzu. 1933 wurde die Meßbildanstalt und die staatliche Bildstelle (gegr. 1921) von der Bauakademie in den Marstall, in der Breiten Straße verlegt. Durch die Bombardierung 1943 erlitt das Gebäude einen Totalschaden und die Sammlungen wurden in den Keller des Schlosses verbracht. Etwas später erfolgte die Umsiedlung in ein Salzbergwerk bei Burg an der Elbe. Man arbeitete jedoch noch bis 1944 für die Meßbildanstalt/Bildstelle weiter, z.B. für die sogenannte Kunstgutluftschutzfotografie. Hitler hatte veranlaßt, angesichts der Bombardierungen deutscher Städte, Kulturgüter nach ihrer Zerstörung dokumentarisch zu sichern (z.B. den Lübecker Dom, der teilweise mit Farbdiä aufgenommen wurde). Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Negative des meidenbauerschen Meßbildarchivs mit den fotografischen Arbeiten der Staatlichen Bildstelle Berlin und einigen kleineren Bildsammlungen in der kunstgeschichtlichen Bildstelle der Humboldt-Universität Berlin zusammengefaßt. 1968 wurde das Archiv an das Institut für Denkmalpflege der DDR übergeben. Es befindet sich heute im Besitz des Berliner Denkmalpflegeamtes und umfaßt inzwischen etwa 100 000 Negative. Alle Angaben stammen aus der Veröffentlichung von Rudolf Meyer (Hrsg.): Albrecht Meydenbauer. Baukunst in historischen Photographien. Leipzig 1985 und aus Gesprächsnotizen mit dem derzeitigen Leiter des Meßbildarchivs der Denkmalpflege in Berlin (jetzt Wunsdorf b. Berlin), Herrn Koppe.

³⁶¹ „[...] Für die Archäologie scheint in der Photogrammetrie ein Hilfsmittel gewonnen zu sein, welches die bisherigen Ergebnisse der so kostspieligen Untersuchungen in Ländern vergangener Kulturen zu einer wirklichen ‚vergleichenden Geschichte der Baukunst‘ abzurunden berufen sein dürfte.“ (Photographisches Wochenblatt 7.1881, S. 123ff.).

³⁶² Die Erfindung kam einer damals allgemeinen Begeisterung für die antiken baulichen Überreste in Italien und Griechenland entgegen. Siehe die jüngste Veröffentlichung zu den Fotografien italienischer Antike-Reste, besonders in Rom: Evers, Bernd (Hrsg.): Italienische Fotografien aus der

schen ‚Mission Héliographique‘ zwar hatte feinteilig abbilden können, war ihre ästhetische Wirkung durch das Papiernegativ und die Qualität des Tones „weichzeichnerisch“. Das Meßbild dagegen entstand zunächst mit dem sehr feinkörnigen und detailgenauen nassen Kollodiumverfahren, dann unter Verwendung der Trockenplatte. Dadurch entstand ein Bild, das scharf, detailgenau und unmittelbar war, also den Eindruck von präziser Dokumentation, Realitätstreue und Authentizität erzeugte.

3.3.3. Wirkung des Meßbilds

Jenseits der zeitgenössischen Vorstellung vom Vermögen der frühen Fotografie als einem technisch emotionslos registrierenden Medium lagen die Erwartungen und der Glaube an die Fotografie, Dinge vor ihrer Vergänglichkeit durch ihre Fixierung auf dem Negativ auf immer zu bewahren. Das „Denkmäler-Archiv Photographie“³⁶³ vermittelte noch einmal nach der Begegnung mit der Daguerreotypie die scheinbar perfekte Mimesis. Daß durch die Entdeckung der Fotografie die Form von der Materie getrennt werde, hatte schon Oliver Wendell Holmes in seiner 1859 erschienenen Abhandlung ‚Das Stereoskop und der Stereograph‘ geschrieben. Die Folge dieser Trennung sei, daß man nach der Verfertigung einer fotografischen Aufnahme der Materie, die die Form lieferte, nicht mehr bedürfe: „Man reiße das Objekt ab oder zünde es an“, hatte Holmes geschrieben. „Haben die Türme von Notre Dame sich einmal auf die fotosensible Schicht plaziert, bedarf man ihrer nicht mehr.“³⁶⁴

Das Meßbild war die perfektionierte Grundlage für die Fortsetzung dieses –heute widerlegten – Gedankengangs. Vom Meßbild ging eine ähnliche Faszination aus, wie von seiner Vorläuferin, der Daguerreotypie. Beide vermittelten einen vergleichbaren Anschein des „Wahren“ aufgrund der Schärfe, der Durchzeichnung und der Gradation. Das Meßbild bot einen gedanklichen Spielraum, der über die Idee des Dokumentierens, Sicherns und Archivierens jedoch noch hinaus ging.

Sammlung John Henry Parker 1806-1884. Text Christine Kühn unter Mitarbeit von Anetta Alexandridis. Staatliche Museen zu Berlin Sammlungskatalog der Kunstbibliothek. Berlin 2000.

³⁶³ Wolf, Denkmäler-Archiv, S. 133-145.

³⁶⁴ Dabei interpretiert Holmes Demokrits Wahrnehmungstheorie um, wonach das Eidolon, also das von einem Gegenstand emanierende Häutchen, eigentlich über *kein* eigenes Sein verfügt und somit mit dem Objekt seiner Emanation verschwindet. Die Wahrnehmungsfelder der Zukunft würden sich folglich an den Archiven der Gegenwart zu orientieren haben. Hinweis aus: Frizot, S. 141. Auf Holmes‘ Überlegungen geht ferner ein: Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. München, Wien 1989, S. 250ff. Siehe ferner Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912. München 1980, S. 40.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bestand zwar nicht mehr der Glaube an die Translozierbarkeit der fotografierten Gegenstände im Bild und das Gefühl, durch die Sicherung der Form im Meßbild auf die Materie verzichten zu können. Allerdings blieb das Gefühl der Sicherheit, denn der Bildgegenstand konnte, sollte er auch verfallen, rekonstruiert werden. Zur Ermöglichung der Rekonstruierbarkeit mußte man sich nicht einmal an den originalen Standort des Aufgenommenen begeben, sondern wußte sich in der Lage, durch reines Rechnen einen Gegenstand wieder herstellen zu können.

Neben meßtechnischen Erwägungen stellte Meydenbauer von Anfang an denn auch Überlegungen zur bildmäßigen Gestaltung der Meßbilder an. Es gelang ihm zunehmend, beide Elemente miteinander in Einklang zu bringen. Daher verwundert es nicht, daß seine Aufnahmen auf zahlreichen Ausstellungen nicht nur für ihre technischen, sondern auch für ihre ästhetischen Qualitäten hohe Anerkennung fanden.³⁶⁵

Um Mißverständnisse auszuschließen, sei hier jedoch betont, daß Meydenbauer sein Verfahren selbverständlich nie als eine künstlerische Technik verstand, sondern in ihr ein technisches Hilfsmittel sah.³⁶⁶ Das Meßbild ist vielmehr viel allgemeiner als die reinste Manifestation des von Robert Jütte für den „Sinnes-Wandel“ durch Industrialisierung und Technisierung geprägten Begriffes des „fixierten“ Blicks zu verstehen, der sich aus dem Wunsch ergebe, „die Idee, den Augenblick auf Dauer festzuhalten, die flüchtigen Bilder, die das Auge aufnimmt, zu fixieren“.³⁶⁷ Dieser „fixierte“ Blick durch die Kamera und die angeblich wahrheits- und detailgetreue Reproduktion eines Gegenstandes mittels Fotografie haben unsere visuelle Wahrnehmung langfristig verändert.³⁶⁸

Die Faszination, die von der exakten Dokumentation der Errichtung des Denkmals für Wilhelm I. ausging, ist besser verständlich führt man sich vor Augen, daß

³⁶⁵ Meyer, Rudolf (Hrsg.): Albrecht Meydenbauer. Baukunst in historischen Photographien. Leipzig 1985, S. 28f. Zur Photogrammetrie und/oder Albrecht Meydenbauer ferner: Photographisches Wochenblatt 7.1881, S. 42f, 123f, 133f, 141f, 149f, 158f, 166f.; 8.1882, S. 171 (Photographischer Verein zu Berlin), S. 282, 289, 297. Ph. Wbl. 10.1884, S. 276ff., 304. Ph. Wbl. 11.1885, S. 36, 83ff., 137ff., 170ff., 203, 204, 248, 297ff., 393ff. Photographische Mittheilungen 26.1889/1890, S. 143f, 157f. Ph. Mttlg. 33.1896/97, S. 262.

³⁶⁶ Das geht eindeutig aus der Motivation Meydenbauers hervor, die eine primär technische war. Siehe dazu Meyer, a. a. O.

³⁶⁷ Jütte, S. 212f. Hier auch ausführlich über die Ambivalenz der Zeitgenossen angesichts der frappierenden Abbildungsgenauigkeit der Daguerreotypie und zum Kommentar von Holmes.

³⁶⁸ Jütte, S. 214.



Abb. 62 ‚Nationaldenkmal Kaiser Wilhelm I.‘ Album von Berlin‘ 1903. Berlin 1902 Autotvnie

dieses Denkmal zu einer Zeit errichtet wurde, zu der die deutsche „Denkmalsseuche“ ihren Höhepunkt erreicht hatte.³⁶⁹ In Deutschland wuchsen die Bismarck-, Wilhelm- oder Moltke-Denkmale und entsprachen dem Verherrlichungsbedürfnis

historischer Heroen. Das Berliner Denkmal ge-

langte daher neben der Dokumentation durch die königlich preußische Meßbildanstalt selbstverständlich auch in das fotografische Repertoire unzähliger privater Knipser und von Alben und Postkartenserien.(s. Abb. 62)³⁷⁰ Selbst von Heinrich Zille ist mindestens eine Momentaufnahme der Gegend um das Denkmal überliefert.(s. Abb. 63)³⁷¹

Es liegt eine gewisse Ironie in der Tatsache, daß das historische Ensemble Schloßfreiheit beseitigt wurde, um einem neobarocken Denkmal Platz zu machen. Als das gewachsene Zeugnis eines monarchischen Selbstverständnisses genügte die Schloßfreiheit dem wilhelminischen Repräsentations- und Geltungsanspruch nicht. Einem historistischen Monument wurde größere Symbolkraft zugesprochen als der Ausstrahlung historischer Häuser. Gar nicht so fern scheint diese

³⁶⁹ Seit dem Drei-Kaiser-Jahr, 1888, begann man in Deutschland mit großem Eifer, Wilhelm-Bismarck-, Moltke- und andere Denkmale zu errichten. Das führte zu allein 300-400 Wilhelm I.-Denkmalen im Land. Strather, M.: Die Kunstpolitik Wilhelms II., Konstanz 1994, S. 115, Zit. nach Ullrich, Die nervöse Großmacht, S. 359. Telesko, Werner: ‚Der Denkmalskult im 19. Jahrhundert‘, in: Traum vom Glück, S. 251 – 256.

³⁷⁰ Siehe beispielsweise im ‚Album von Berlin‘ 1903, ‚Nationaldenkmal Kaiser Wilhelm I.‘ Berlin 1902, STAB I Sonderabteilung, 50MB241.

³⁷¹ Zille, Heinrich: National-Denkmal Kaiser Wilhelm I. , an einem Regentag, Frühling 1897, 83x113, Zelliodin matt. WV 41. Kaufhold Tafel 10. Von Kaufhold abgeschrieben: Der Kupfergraben mit (links vorn) Bauakademie, Zeughaus, Altes Museum und National-Denkmal. Sommer 1898 (2x), 67x114, Albumin, WV 494; 82x114cm, Albumin, WV 495. Privatsammlung. In: Berlin in frühen Photographien 1857 – 1913, S. 21; Ders.: National-Denkmal und Stadtschloß. Sommer 1898, 79x114cm, Albumin, WV 498. Privatsammlung. In: Berlin in frühen Photographien 1857 – 1913, S. 22. Nationaldenkmal im Hintergrund Zeughaus, Altes Museum und Domkuppel, rechts das Schloß, Sommer 1898, 85x116cm, Albumin, WV 496. Siehe außerdem Zilles Äußerung zum Abriß der Schloßfreiheit, in: Kaufhold, Zille, S. 27/34, Anm.95: „Na, die Zeiten, wo Häuser niedergerissen wurden, um Denkmäler zu bauen, sind hoffentlich vorüber. Aber dafür machen se heutå andere Dummheiten- und im janzen hat sich nicht viel verändert.“ (Danke, Rudolf: Heinrich Zille erzählt. Gespräche und Erlebnisse mit dem Meister. Dresden 1928, S. 108).

Vorstellung von dem gegenwärtigen in Berlin herrschenden Geschichtsverständnis und der Vorstellung von der Verfügbarkeit historischer Symbole, existenter oder solcher denen man erst noch zur Wiederauferstehung verhelfen muß.



Abb. 63 Zille, Heinrich: National-Denkmal Kaiser Wilhelm I. , an einem Regentag, Frühling 1897, 83x113, Zelliodin matt. WV 41

3.4. Das Projekt ‚Das malerische Berlin‘

„Wir sind heute die Erben dieser (verschwenderischen, protzhaften, ausschweifenden Gründer-) Zeit. Die Unterschiede haben sich mehr und mehr abgeschliffen, ja sie sind im Treiben der Nacht heute nicht mehr zu erkennen. Nicht das Geld hat die Leute geeint, sondern die Ernüchterung. Die zweite Generation lebt von der Erinnerung und versucht krampfhaft, aber mit unzulänglichen Mitteln aus den Ruinen von damals neues Leben zu erwecken.“ [...] „Wer Berlin mit eigenen Augen ‚werden‘ sah und es kennt, wie es nun geworden ist, wer auch die anderen Grossstädte der Erde kennt und im Stande ist, Vergleiche anzustellen, wird zu dem Schlusse kommen, dass das grossstädtische Leben, soweit es in Vergnügungen und Ausschweifungen gipfelt, den Zug des Verfalls im Gesicht trägt, und das die herrschende Zeitströmung eine Reaktion darauf ausübt, die auf die Dauer nicht ohne Wirkung bleiben kann.“³⁷²

Ostwald faßt den zeitlichen und mentalen Schritt in Worte, den wir nun vollziehen: Wir entfernen uns von der Schloßfreiheit und von dem Denkmal Kaiser Wilhelms I., um uns, etwa zwanzig Jahre später, in Berlins Altstadt zu begeben und uns mit einem fotografischen Projekt zu beschäftigen, das sich zum Ziel gesetzt hatte, ‚Das malerische Berlin‘, seine historischen Flecken und alten Winkel, aber auch seine Verkehrsadern und Neubauten in mehreren Bildmappen zu dokumentieren. Das Märkische Provinzialmuseum, zuständig für die Regionalgeschichte, hatte den Kunstschriftsteller Max Osborn angeworben, um dieses Projekt zu lei-

ten. Er gewann drei angesehene Fotografen für das Vorhaben, Rudolf Dührkoop, Kunstfotograf aus Hamburg, der den Löwenanteil der Aufnahmen anfertigte, Waldemar Titzenthaler³⁷³, Momentfotograf, und schließlich Ernst von Brauchitsch, der jedoch nur eine Aufnahme beisteuerte. Eine weitere Fotografie stammte von der königlich preußischen Meßbildanstalt.

Doch bevor wir uns näher mit den Bildeditionen des Museums befassen, hier ein kurzer Rückblick auf die Vorgeschichte des Projekts: 1886, zwölf Jahre nach seiner Gründung, hatte das Märkische Museum begonnen, systematisch Fotografien zum Thema „Mark Brandenburg“ und „Berlin“ zu sammeln. Ein eigener Fonds wurde zum Ankauf dieser Aufnahmen eingerichtet. Die ersten Fotografien, die man mit diesem Etat erwarb, waren – mit zwanzigjährigem Aufschub – diejenigen von Friedrich Albert Schwartz.³⁷⁴ Es folgten Ankäufe von Fotografien Hermann Rückwardts, Georg Bartels und später von Hugo Rudolphy. Dem Museum erschien nun das Sammeln jener Ansichten von Häusern und Prospekten am wichtigsten, die – aus welchen Gründen auch immer – einer Veränderung entgegensa-
hen.³⁷⁵ Wichtig war hier die Rolle des Fotos als historischer Sachzeuge. Schon jetzt umfaßte der Antrag des Magistrats auch die Erstellung eines Mappenwerkes der bedeutendsten Bauten Berlins „etwa in zwanglosen Heften mit kurzem Be-

³⁷² Ostwald, Hans: Grossstadt-Dokumente. 30.Lebewelt Nächte in der Friedrichstadt. Berlin um 1905, S. 7f.,12.

³⁷³ Waldemar Titzenthaler (1869-1937), war bereits Sohn eines Fotografen und erlernte das Handwerk noch mit der Nassplatte. Schon zu seinen Lehrzeiten soll er eine Affinität für das, „was man später Life-fotografie nannte“ gehabt haben. Er reiste viel und kam schließlich 1896 nach Berlin, wo er sich nach kurzer Tätigkeit im Atelier von Zander & Labisch 1897 selbständig machte. Er spezialisierte sich auf technische, industrielle und Architektur-Fotografie. Daneben beschäftigte er sich mit der aktuellen Bildberichterstattung und wurde einer der ersten sogenannten Illustrationsfotografen Deutschlands, der die illustrierte Presse mit Ereignisbildern belieferte. Die fotografische Dokumentation der historischen Stadtteile von Berlin, aber auch dessen, was neu und typisch für Berlin war, wurde zu seiner Lieblingsbeschäftigung, der wir ein Gesamtbild des alten Berlin verdanken. Titzenthalers Werk hat sich weitgehend erhalten und befindet sich heute bei der Landesbildstelle Berlin. Ein Briefwechsel Titzenthalers mit dem Märkischen Museum verleiht seinem starken Interesse gerade an den historischen Teilen Berlins Ausdruck: 23.5.1907: W.Titzenthaler Berlin W.8. Leipziger Straße 105: „Sehr geehrter Herr Geheimrat! Seit Langem beschäftige ich mich damit die letzten Reste des ‚alten Berlin‘ in photographischen Aufnahmen festzuhalten. – Ich habe jetzt die sehr wenig bekannten Höfe der Fischerstraße und der Fischerbrücke aufgenommen und es liegt mir viel daran, über die Geschichte dieser Straßen bez. Häuser näheres zu erfahren. Ich richte deshalb an Sie, hochverehrter Geheimrat, die höfliche Bitte, mir mitzuteilen, in welchen Büchern oder Veröffentlichungen wohl solche Nachrichten darüber zu finden sind, oder an wen ich mich wenden könnte, um näheres zu erfahren. Für eine freundliche Beantwortung meiner Fragen im Voraus meinen besten Dank [...] Mit vorzüglicher Hochachtung ganz ergebenst. W.T.“

Ein zweiter Brief vom 11.6.1908 befindet sich heute ebenfalls im Archiv des Märkischen Museums und betrifft Innenaufnahmen des Märkischen Museums und seiner Sammlung.

³⁷⁴ Museumsakte des Märkischen Museums, IV 89/195 Q.

gleittext“. Diese Idee wurde jedoch erst nach der Jahrhundertwende Realität in der Veröffentlichung des Märkischen Museums, von der hier die Rede ist. Um die Jahrhundertwende begann man auch, Fotografien zum Zeitgeschehen, also Momentaufnahmen, zu sammeln.³⁷⁶ Man setzte sich mit zwei angesehenen Fotografenateliers, Zander & Labisch und Ottomar Anschütz, in Verbindung, um in den Besitz einer Auswahl von guten aktuellen Fotografien zu gelangen.³⁷⁷ Ende 1909 besaß das Märkische Provinzial Museum etwa 3500 Fotografien. Nun gründete das Museum zwei Kommissionen, die für den Ankauf von Aufnahmen a) nach ortsgeschichtlichen Gesichtspunkten und b) nach architektonischen Gesichtspunkten zuständig waren.³⁷⁸ Das hier vorgestellte Mappenwerk wurde konzipiert und begonnen. Kurz vor dem Ersten Weltkrieg läßt sich dann jedoch ein Wandel in der Sammelpolitik des Märkischen Museums erkennen: Ab 1912 bis ins Anfangsjahr des Ersten Weltkrieges hinein wurde der Etat für die Fotografien drastisch reduziert, mit wenigen Ausnahmen nahm man nur noch Schenkungen in die Sammlung auf. Grund war, daß die ganz Berlin umfassende Bautätigkeit sich allmählich beruhigt hatte, ebenso begann das Interesse an reinen Architekturdarstellungen zu schwinden. Die baulichen Ereignisse wurden übersichtlicher und konnten mit weniger Aufwand dokumentiert werden. Ein zwingender Grund für die weitere Existenz des Etats für Fotoaufträge dieser Art war damit nicht mehr vorhanden.³⁷⁹ Diese neue Politik war vermutlich auch der Grund, warum das Projekt des ‚Malerischen Berlin‘ nicht vollendet wurde. Von den projektierten sieben Mappen wurden letztendlich nur 3 realisiert.

³⁷⁵ Brandenburgia XI. Lg. 1902/03, S. 6.

³⁷⁶ Nach der Jahrhundertwende erklärte der Magistrat sich bereit, den Ankauf der Fotografien auf aktuelle Ereignisse auszudehnen. Vermutlich ist dem Einverständnis des Magistrats ein Drängen von geschichtsbewußten Bürgern vorausgegangen, unter ihnen Franz Goerke, Direktor der Urania und Vorstandsmitglied der Freien Photographischen Vereinigung zu Berlin, der auf der vierten ordentlichen Versammlung der Gesellschaft für Heimatkunde am 28.10.1903 in Berlin einen Vortrag über ‚Die Photographie im Dienste der Heimatkunde‘ hielt. Siehe auch die Mitteilung des Geheimen Regierungsrats Friedel ‚Sammlung aktuell-geschichtlicher Photographien im Märkischen Provinzialmuseum‘ (XII.), anläßlich der Vereinssitzung der Brandenburgia am 29. Januar 1902, in: Brandenburgia XI. 1902/03, S. 6-7.

³⁷⁷ Angabe aus: Brandenburgia, XI. Jahrgang 1902/03, S. 6f. Zander & Labisch war ein fotografisches Atelier, das sich besonders durch Ereignis- und Momentaufnahmen in Berlin hervorgetan hatte. Sie waren jedoch auch als Theaterfotografen aktiv. Ottomar Anschütz war der deutsche Fotograf mit Sitz in Lissa (Posen), der neben Edward Muybridge in San Francisco und Étienne-Jules Marey in Frankreich durch seine Serien- und Reihenaufnahmen berühmt geworden war.

³⁷⁸ Museumsakte des MM IV 89/195Q.

³⁷⁹ Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hrsg.): Unter den Linden. Historische Photographien. Mit Texten von Dieter Hildebrandt, Hans-Werner Klünner, Jost Hansen. Berlin 1991. Wiederauflage 1997.

3.4.1. Das Projekt

Zwischen 1911 und 1914 gab das Märkische Museum unter der Regie Max Osborns drei Fotomappen mit dem Titel ‚Das Malerische Berlin. Bilder und Blicke‘ heraus (s. Abb. 64). Jede der Mappen enthielt 12 Aufnahmen, die überwiegend von Rudolf Dührkoop und Waldemar Titzenthaler stammten. Die erste Bildmappe umfaßte Aufnahmen des alten Berlin (1911), die zweite befaßte sich mit der Baugeschichte einzelner berühmter Berliner Häuser oder Plätze (1912), und die letzte Mappe versammelte Aufnahmen von „alten Winkeln und Höfen“ (1914). Die anderen projektierten Folgen sollten „Parks und Plätze“, „Brücken und Kanäle“, „Straßenleben und Volkstypen“ und schließlich „Verkehrs- und Industrieanlagen“ zeigen.



Abb. 64 Umschlag des ersten Bandes, 1911

Die Fotos wurden als Kupfertiefdrucke³⁸⁰ mit weichem, bräunlichen Ton reproduziert. Sie waren für den Verkauf an die Museumsbesucher, aber auch alle an Berlin-Interessierten gedacht und fanden großen Anklang. Der Berliner Bürgermeister Dr. Georg Reicke beschreibt die Absichten des Fotoprojekts in seinen einleitenden Worten für die Mappen des ‚Malerischen Berlin‘ folgendermaßen: „Sie [die Veröffentlichungen] werden

³⁸⁰ Der Kupfertiefdruck, auch Rotogravure, war ein technisches Reproduktionsverfahren, ein von der Walze gedruckter Rakeltiefdruck, das mit Hilfe rastrierter Halbtöne erzeugt wurde. Er wurde ab 1895 von Karl Kli., dem Erfinder des Photogravüre- und Kupfertiefdruckverfahrens, in Massenaufgaben herausgegeben. Das Verfahren war wesentlich billiger als die ältere, nicht rastrierte Form des Halbtönen-Tiefdrucks, der Heliogravure. Überzeugend waren die schönen, weichen Tonübergänge des Verfahrens. Zunächst wegen der hohen Kosten für die maschinelle Ausstattung nur einem kleinen Kreis von Industriellen bekannt, wurde der Kupfertiefdruck bald das vorherrschende Druckverfahren bei Illustrierten, deren Auflage hoch genug war. (1904 wurde er erstmals probeweise bei der Tageszeitung ‚Der Tag‘ für den Zeitungsillustrationsdruck verwendet, 1910 wurde die Osterausgabe der Freiburger Zeitung im Rotations-Kupfertiefdruck gedruckt). 1914 setzte man jedoch den Kupfertiefdruck für die Postkartenproduktion wieder ab, da er „die an ihn gestellten Erwartungen nicht erfüllt“ habe (Photographisches Wochenblatt 40.1914, S. 105). Zu den technischen Druckverfahren siehe: Weise, Fotografie gedruckt, S. 8, und Veit, Fotografie gedruckt, S. 86. Heidtmann, Wie das Photo..., S. 722-731. und Hinweis von Frau Hela Zettler, Märkisches Museum.

bestrebt sein, für Gegenwart und Zukunft im Bilde festzuhalten, was unsere Vergangenheit Schönes schuf und was dennoch unter unsern Blicken der Weltstadt weichen muß.“ Alles sei letzten Endes dazu bestimmt, „den Berlinern ihre Stadt näher zu bringen und lieber zu machen“ (1911). Er führt in der Edition von 1912 weiter aus, wenn ein fotografisches Bild das Gefundene festhalte, besitze es zugleich ästhetischen und dokumentarischen Wert. „Ein Hauch von Vergänglichkeit ist es, der sie [die Inseln historischer Bauten] umwittert, aber zugleich weht ein Schauer der Vergangenheit um sie, der das körperlich Verfallende im Geiste zu neuem Leben heraufbeschwört. Und als Zeugen einer von der ständigen Unrast unserer Tage noch nicht zerpfückten Zeit reden sie zu uns eine seltsam beruhigende, fast erlösende Sprache“ (1914). Alle drei Hefte sollten dazu beitragen, die Berliner zu immer bewußtem Anschauen ihrer Stadt und zu neuer Achtung und Liebe für die Vergangenheit anzuregen, zu der ja jede letzte Gegenwart schon binnen kurzem geworden sei.³⁸¹

Beweggrund für die Fotografie war nun nicht mehr allein, die Vergangenheit durch Dokumentation um ihrer Historizität willen zu bewahren, sondern auch aufgrund ihrer Verknüpfung mit der Gegenwart. Das Alte im Bild sollte nicht der Abwertung des Neuen dienen, sondern vielmehr zu dessen positiven Bewertung beitragen.

3.4.2. Die Fotografien

Eine Aufnahme aus dem ersten Band über das ‚Alte Berlin‘ zeigt eine Szene im sogenannten „Krögel“³⁸², einem Teil der historischen Altstadt von Berlin.³⁸³ Der

³⁸¹ Aus den drei Vorworten Reickes zu den drei erschienenen Fotomappen ‚Das Malerische Berlin‘.

³⁸² Dührkoop, Rudolf: Straße „Am Krögel“. Aus der Bildmappe ‚Das Malerische Berlin‘, Bd.1, ‚Aus dem Alten Berlin‘, 1911, Kupfertiefdruck, 21,5x15,6cm/37x29,3cm.

³⁸³ Der Krögel war Teil der Altstadt Berlins am nördlichen Spreeufer und eines der ältesten Viertel der Stadt, dessen Ursprünge nicht genau bekannt sind. Eine am Ufer liegende spätmittelalterliche Badestube wurde im Berlinischen Stadtbuch aus der Zeit um 1390 als „Krouwelstouwe“ vermerkt. Laurenz Demps erläutert: Der Krögel (eigentlich Kröuwel) war eine platzartige Ausbuchtung der Spree und „up dem Kröuwel“ wurden die Schiffe entladen. Neben der Bucht lagen die Kaufmannsspeicher und das „Kophus“, ein Kaufhaus, das der Auslage der Waren und ihrer Bereitstellung zu den Markttagen Platz bot. Später war hier auch die erste öffentliche Badestube Berlins, und es war Brauch, bei Hochzeitsfeiern zuerst ins Krögelbad zu gehen“ (In: Berlin wird Weltstadt, S. 92). „Krögel“ war nun der Name der Winkel und Höfe, die sich um die Gasse gruppierten, die über dem einst hier verlaufenden, aber schließlich zugeschütteten Spree-Arm lag. Er erstreckte sich vom Molkenmarkt entlang der Stadtvogtei bis zum Marktplatz. Charakteristisch für das Bild des Krögel waren seine engen Gassen und Höfe, in denen im 19. Jahrhundert meist kleine Handwerksbetriebe untergebracht waren, deren Mitglieder und Familien dort auch wohnten. Diese „malerische“ Situation führte im 19. Jahrhundert zu einer Romantisierung dieses Ortes. Um die Jahrhundertwende waren die Baulichkeiten am Krögel heruntergekommen, die Bewohnerschaft

Fotograf Rudolf Dührkoop³⁸⁴, wählte ein sehr beliebtes fotografisches Motiv in diesem historischen Teil Berlins, die sogenannte Krögelgasse. Das ganze Gebiet des Krögel war wohl das populärste der historischen Stadtteile Berlins bei Malern und Fotografen, denn es bot viele verwinkelte und idyllische Ecken, Gassen und Höfe als Motive.³⁸⁵ In der Edition des Märkischen Museums findet man neben der Krögelgasse auch den sogenannten Krögelhof und eine weitere Szene aus diesem Teil der Altstadt.

Die Fotografie (siehe Abb. 66) zeigt eine Gruppe von in der Gasse ‚Am Krögel‘ stehenden und sitzenden Kindern. Der Fotograf hat sie an jene Stelle gestellt, an der eine die Krögelgasse schneidende Straße eine Lichtschneise für die Sonne freigibt. Die Gasse ist ein mit Kopfstein gepflasterter schmaler, schattiger Grat, der sich leicht nach rechts krümmend in den Bildhintergrund erstreckt. Eine leichte Senke in der Straßenmitte dient als Rinnstein. Zweistöckige, mit steilen Giebedächern versehene Häuser verlaufen in geschlossener Reihe beidseitig der Gasse. Putz bröckelt bei dem Haus links im Bildvordergrund ab, das Gemäuer liegt hier im Erdgeschoß frei. Bis auf die Gruppe der Kinder sind keine Menschen zu sehen. Die Kinder, im Sonnenstrahl sitzend, wirken durch ihre reinliche Kleidung, die stark mit dem ver-wahrlosten Erscheinungsbild der Gasse kontrastiert, wie aus einer anderen, heileren Welt hierher verpflanzt.

hatte sich verändert und war weitgehend verarmt. Investitionen erfolgten kaum, zumal die Häuser Neubauten und der Anlage einer Uferstraße, dem späteren Rolandufer, weichen sollten. Insbesondere während der 1920er Jahren übte man heftige Kritik an den fatalen sanitären Zuständen. Ein sogenanntes „negatives Sightseeing“ fand in diesem Gebiet statt. Erst 1935 fiel der Krögel Speers Bauplänen für die Umgestaltung der „Reichshauptstadt“ zum Opfer (die neue Münze wurde auf diesem Areal errichtet). Eine ausführliche Darstellung zur Geschichte und der Fotografie des Krögel ist die Dissertation von Susanne Gänsehirt-Heinemann: *Die Entdeckung der Ästhetisierung der Altstadt Berlins. Der Krögel in Fotografien 1887 –1938*. Technische Universität, Fachbereich 01, Berlin 1999.

³⁸⁴ Rudolf Dührkoop (1848-1918) eröffnete 1883 in Hamburg ein Kunstfotografisches Atelier, das 1901 als „Lichtbildnerei Rudolf Dührkoop“ ins Handelsregister eingetragen wurde. Er war ursprünglich Eisenbahnangestellter, dann Kaufmann. Als Autodidakt, also als Amateur, ergriff er den Beruf des Fotografen. Er war ein aufmerksamer Besucher von Lichtwarks Vorträgen zur Fotografie. Ab 1899 begann der Aufstieg zu Dührkoops großem Erfolg, insbesondere als Porträtfotograf des Bürgertums. 1906 eröffnete er eine Dependence seines Ateliers in Berlin (Photographisches Wochenblatt 32.1906, S. 308), 1908 erreichte er den Höhepunkt seines Erfolges. Er arbeitete, kunstfotografischen Tendenzen folgend, mit dem Kohlepapier anstatt mit dem glänzenden Kollodiumpapier. Noch kurz nach der Jahrhundertwende erlernte er die Technik der Photogravure. 1919, nach seinem Tod, übernahm seine von ihm zur Fotografin ausgebildete Tochter Minya Diez-Dührkoop, sein fotografisches Atelier (Hinweise teilweise aus: Kempe, S. 147).

³⁸⁵ Fast alle der bekannten Fotografen, aber auch sehr viele Amateure, deren Namen heute nicht mehr bekannt sind, haben im Krögel fotografiert: Max Missmann schuf zwischen 1903 und 1907 eine Folge von Aufnahmen des Krögel (Gottschalk, Missmann Alt-Berlin, S. 13). Heinrich Zille fotografierte nicht nur bevorzugt im Krögel, sondern sammelte auch die Fotografien seiner Freunde und Kollegen, die dort entstanden (siehe Genauerer weiter unten). Waldemar Titzenthaler war

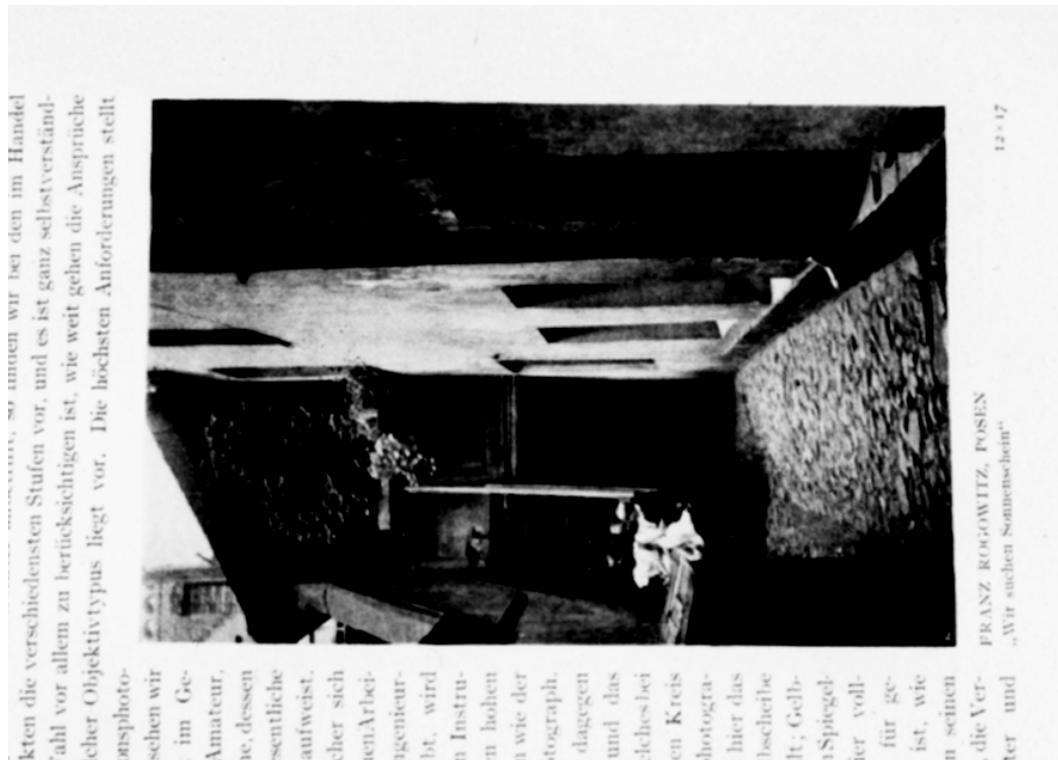


Abb. 65 Rogowitz, Franz, „Wir suchen den Sonnenschein“, 17x12 cm, Autotypie oder Kupfertiefdruck

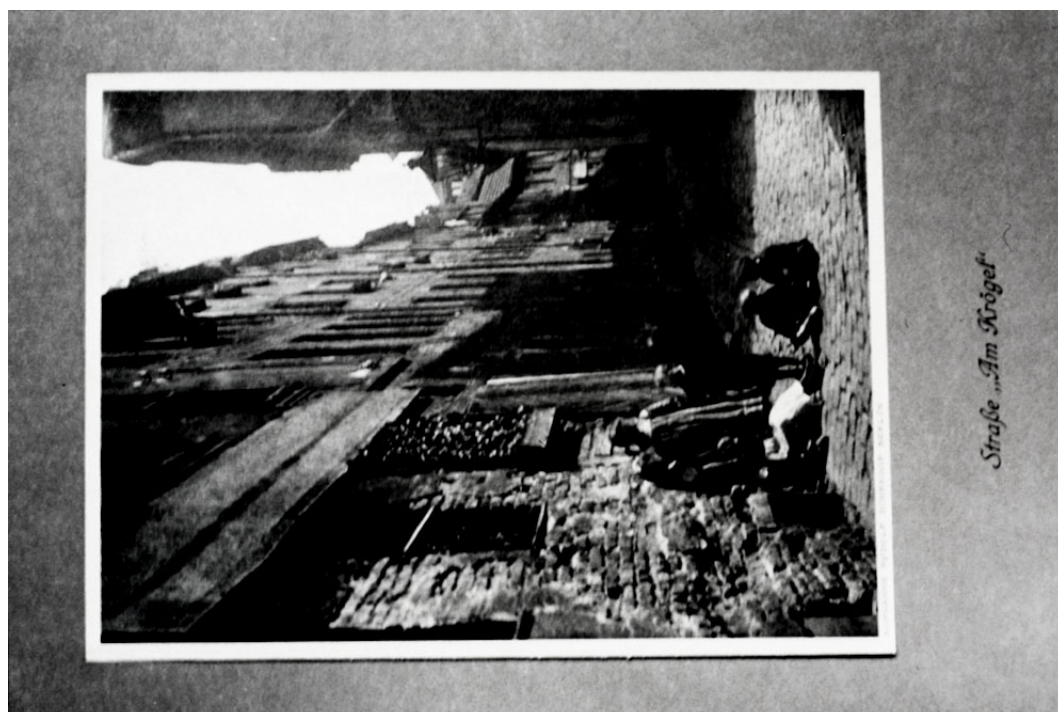


Abb. 66 Dührkoop, Rudolf, „Straße „Am Krögel“, Kupfertiefdruck, 1911

ebenfalls ein häufig in der Altstadt anzutreffender Fotograf, F. A. Schwartz und Georg Bartels ebenso und viele Mitglieder von Heimat- und Geschichtsvereinen.

Um die Jahrhundertwende war der ehemalige Handwerkerbezirk Krögel bereits vernachlässigt. Die dort Lebenden waren größtenteils verarmt. Die hier gezeigten Kinder waren also mit größter Wahrscheinlichkeit keine dort Ansässigen, sondern vom Fotografen eigens „engagiert“ worden. Dührkoop versuchte ihnen den Anschein des Natürlichen und Selbstverständlichen zu geben, indem er einige von ihnen, den Fotografen scheinbar nicht bemerkend, in ein Gespräch vertieft, auf der Gasse sitzend fotografierte.

Interessante Parallelen lassen sich zwischen Dührkoops Krögel-Bild und einer Aufnahme des Fotografen Franz Rogowitz aus Posen erkennen. Rogowitz' ‚Wir suchen Sonnenschein‘ betitelt Foto wurde wie das von Dührkoop 1911 veröffentlicht.³⁸⁶ (s. Abb. 65) Es erschien in der Zeitschrift ‚Photographische Mitteilungen‘ und war dort, als ca. 1/3-Bild in einen Text integriert, der nichts mit dem Bild selbst zu tun hatte. Wie sein Berliner Kollege hat Rogowitz drei wohlgekleidete Kinder auf die hölzernen Treppenstufen eines alten Hauses gesetzt. Man blickt in einen dunklen, engen Hof, dessen einzig sonnenbestrahlte Ecke diejenige ist, in der sich die Kinder befinden. Ihre weißen Kleider verstärken die Wirkung des Lichts in der dunklen Umgebung. Diese blicken, anders als bei Dührkoop, in die Richtung des Fotografen. Weder aus der Bildunterschrift oder dem Text, dem das Foto beigegeben wurde, geht hervor, ob diese Szene in einer Stadt oder auf dem Land aufgenommen wurde. Es ging dem Autor also nicht um eine topographische Identifizierbarkeit, sondern um die Erfassung eines Stimmungsmoments, einer Atmosphäre, eines alten, daher etwas düsteren, aber doch „heimelige“ Ortes. Auch der Titel des Bildes verrät diese Absicht des Fotografen. Die Kinder, „suchen den Sonnenschein“, wie die Berliner Krögelkinder und finden ihn in den auf den ersten Blick alten und heruntergekommenen Gemäuern. In beiden Bildern kommt eine Denkweise zum Ausdruck, die zum einen das Alte, Historische, „Heimatliche“ trotz baulicher Mängel schätzte, zum Anderen den Kindern eher das Leben in dieser Umgebung, als in den Behausungen des großstädtischen Industrieproletariats wünschte. Beide Aufnahmen spiegeln nicht nur die Faszination für den „Hauch von Vergänglichkeit“ (Reicke) wieder, sondern auch die Entdeckung der Wirkung des Lichts als Stimmungsträger, die die Maler des Impressionismus in ihren aus Farbe komponierten „Lichtimpressionen“ umgesetzt hatten.

Vergleicht man diese „Stimmungsbilder“ mit den Aufnahmen der Krögelgasse durch dokumentarische Chronisten des Verfalls der Berliner Altstadt, so bemerkt man deutliche Unterschiede (s. Abb. 67-74): Ein Großteil der bereits genannten

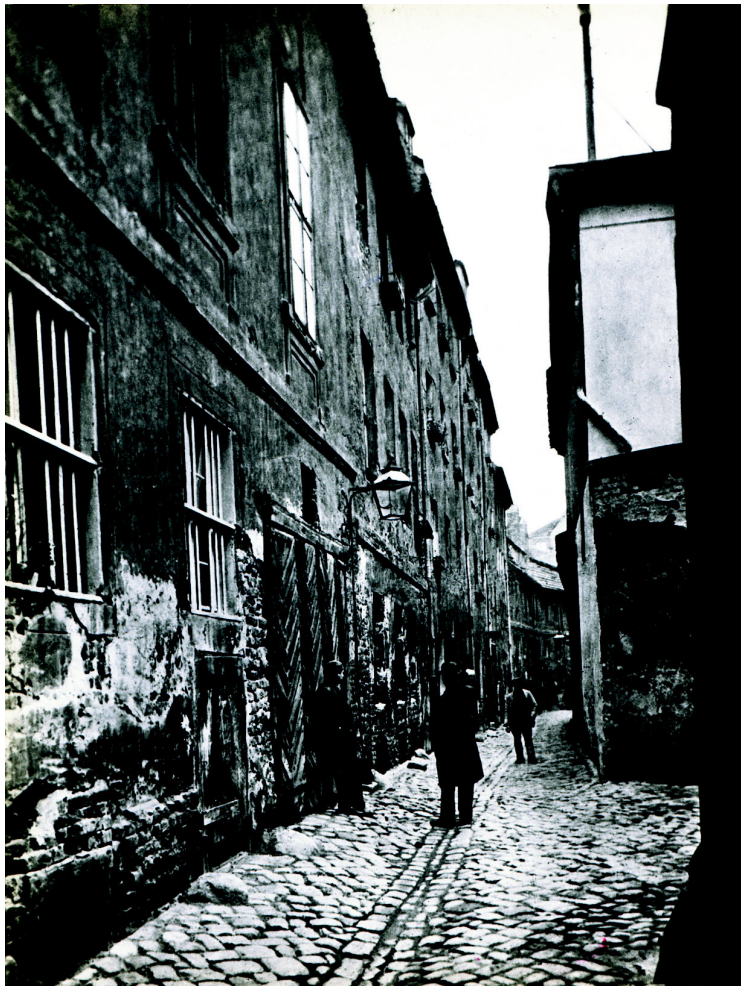


Abb. 67 Titzenthaler, Waldemar: ‚Straße am Krögel‘, o. J., LB

Stadt- und Architekturfotografen fotografierte die Krögelgasse von fast identischem Standpunkt aus wie Rudolph Dührkoop. Die Aufnahmen von Schwartz, Titzenthaler, Fritz Roepke, Otto Wohlberedt, Heinrich Zille, des ‚H.K.‘, und zweier unbekannter Fotografen sind jedoch allesamt, wie die „Abrißbilder“, als Zeugnisse des Verfalls zu verstehen.³⁸⁷ Alle Autoren, ob Amateur oder Berufsfotograf,

schufen entweder streng dokumentarische, sozialbewußte, teilweise leicht sentimentale Abbildungen eines Stadtteils, dessen Verfall offenkundig war. Bei keiner dieser Aufnahmen – mit Ausnahme der Schwartzschen – wurde Wert auf freundliche Beleuchtung gelegt, eine entstand im Winter (Wohlberedt) und zeigt die Gasse menschenleer, schneebedeckt. Sind Menschen mit ins Bild einbezogen (Titzenthaler; Roepke), dienen sie einem besseren Verständnis der Proportionen

³⁸⁶ Rogowitz, Franz: ‚Wir suchen den Sonnenschein‘. 17x12 cm, Autotypie oder Kupfertiefdruck, Photographische Mittheilungen 48.1911, S. 163.

³⁸⁷ Schwartz, F.A.: ‚Am Krögel‘, um 1880, in: Brost/Demps 1997, S. 92. Titzenthaler, Waldemar: ‚Straße am Krögel‘, o. J., LB, aus: Terveen, Titzenthaler. Unbekannter Fotograf: ‚Berlin, ehem. Am Krögel von N‘., 1909, KB: MI A3. H.K.: ‚Krögelgasse‘, o. J., MM IV 73/398V. Unbekannter Fotograf: Postkarte ‚Alt-Berlin, Am Krögel IV‘, o. J., Verlag der Luftfahrerdank G.m.b.H. Charlottenburg. Unbekannter Fotograf: ‚Krögelgasse‘, o. J., MM IV 75/710V. Roepke, Fritz: ‚Krögel



Abb. 68 Unbekannter Fotograf: ‚Berlin, ehem.
Am Krögel von N‘., 1909, KB: MI A3



Abb. 69 H.K.: ‚Krögelgasse‘, o. J., MM IV
73/398V



Abb. 70 Unbekannter Fotograf: Postkarte
,Alt-Berlin, Am Krögel IV', o. J., Verlag der
Luftfahrerdank G.m.b.H. Charlottenburg

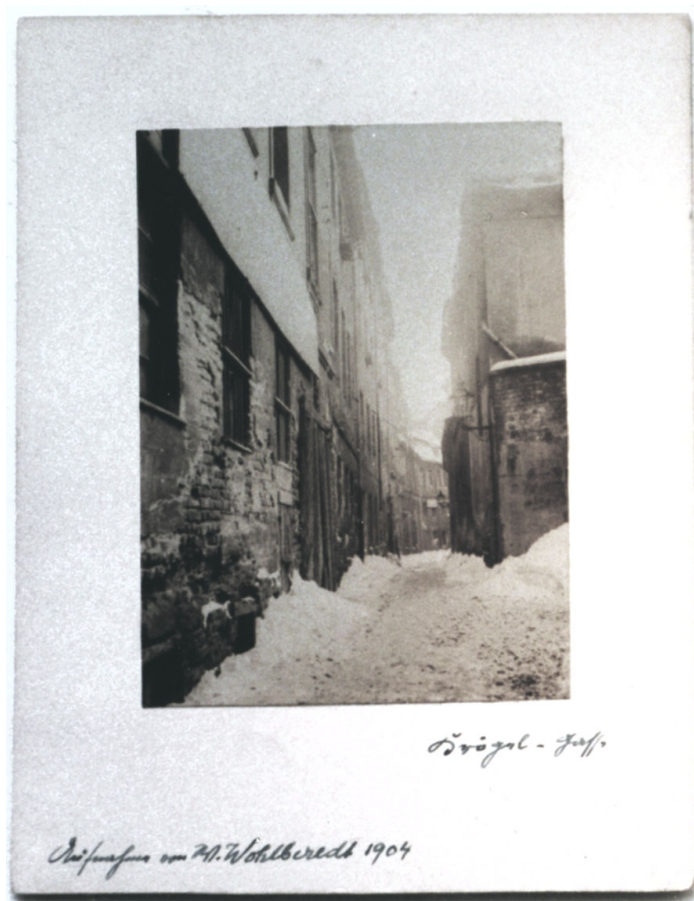


Abb. 71 Wohlberedt, Otto: ,Krögelgas-
se', 1904, LA 40-61/2635



Abb. 72 Unbekannter Fotograf: ‚Krögelgasse‘, o. J., MM IV 75/710V



Abb. 73 Roepke, Fritz: ‚Krögel 14.XI.1907‘, MM IV 75/705 V

und Größenverhältnisse, nicht jedoch der Inszenierung des Bildes. All diese Aufnahmen der Krögelgasse wirken düster, diejenigen ohne Passanten fast gespenstisch. Noch konkreter wird Heinrich Zille, der während der Jahrhundertwende auffällig viel im Krögel fotografierte, ja dort seine Lieblingsmotive gefunden haben soll.³⁸⁸ Seine ‚Mauer und Tor am Krögel‘³⁸⁹ vermitteln in einem Bildausschnitt sowohl den Reiz der alten Gemäuer, des mächtigen Holzttores und der Pflasterung.



Abb. 74 Zille, Heinrich: ‚Mauer und Tor am Krögel‘, 85x110cm, Zelloidin matt, WV 464

Auch diese Aufnahme beschönigt nicht. Sie zwingt den Betrachter durch das nahe Herangehen mit der Kamera sogar dicht an die abblätternden Wände und morschen Verschläge heran, veranlaßt ihn, in dieser elenden Umgebung zu verweilen und sich mit ihr zu konfrontieren.³⁹⁰ All diese Aufnahmen dienten weder der I-

³⁸⁸ Laut Aussage des Biographen Danke zählte Alt-Berlin zu Zilles „Lieblingsthemen“ (Danke, 1928, S. 143); Belegt ist diese Vorliebe laut Kaufhold durch verschiedene Zeichnungen Zilles, die in jenen Jahren entstanden. Sie bilden Straßen- und Hausansichten und mehr noch deren bauliche Veränderungen ab. Zille zeichnete sowohl die Zustände alter Häuser vor dem Abriß als auch den Vollzug des Abrisses. Diese Zeichnungen korrespondieren motivisch mit jenen der Vintage-Kontakte, die sich in seinem Nachlaß erhalten haben (Kaufhold, Zille, S. 26f). Kaufhold erläutert ferner, daß Zilles großes Interesse am Krögel sich auch durch eine eigene Sammlung von Fotografien anderer Fotografen belegen läßt. Die ältesten der von ihm zusammengetragenen Originalfotografien waren vermutlich Anfang der 1880er Jahre entstanden. Der größere Teile datierte aus den Jahren nach Zilles Entlassung aus der ‚Photographischen Gesellschaft‘, also nach 1907.

³⁸⁹ Zille, Heinrich: ‚Hauswand, Nahaufnahme‘, s. o.

³⁹⁰ Ranke stellt zu Zilles Krögelaufnahmen fest: „Und da er nicht beobachtet, um bildwürdige Motive ausfindig zu machen, sondern die Kamera zur Unterstützung und Intensivierung eines

dentitätsstiftung noch einer künstlerisch-stimmungsvollen Präsentation des historischen Stadtgebiets, sondern veranlaßten sowohl die Fotografen als auch die Betrachter zum kritischen Verweilen, zur genauen Beobachtung.

Während diese um die Jahrhundertwende entstandenen Aufnahmen bedauernd registrierten, beziehungsweise den Verfall und das Elend eines einst intakten Gebietes der Stadt kritisierten, waren Dührkoop und sein Posener Kollege bemüht, dem Bildgegenstand eine „malerische“ Qualität abzugewinnen. Geschickt nutzte man die atmosphärischen Effekte des Sonnenlichts und den Charme der Jugend. Man fotografierte eine in Licht getauchte, weichgezeichnete Idylle. Die Reproduktionstechnik des Kupfertiefdrucks förderte diesen Eindruck mit ihren weichen Brauntönen. Damit deckte sich das Interesse dieser Fotografen mit demjenigen jener Maler, die in biedermeierlicher Manier oder vorsichtig impressionistischer Bildsprache (beispielsweise Julius Jacob oder Michael Adam³⁹¹) Szenen der Altstadt Berlins festhielten, die gerade die vorindustriellen Reize der Stadt erkennen ließen, damit jedoch die Existenz der modernen Aspekte derselben bewußt ausblendeten.

Eine Erklärung für die hier beschriebene unterschiedliche Wahrnehmungen der Altstadt liegt in den voneinander abweichenden Absichten der Fotografen und damit in dem sich unterscheidenden Verständnis ihres Mediums: Die Gruppe der Stadtdokumentatoren für das Märkische Provinzialmuseum, die bereits seit den 1880er und 1890er Jahren für dieses fotografierten, näherten sich der Altstadt als gewissenhafte Chronisten, so wie sie das auch im Falle der Schloßfreiheit oder der Abrißbilder getan hatten. Dührkoop war einer der wichtigsten Gestalten der deut-

allgemeinen Umschauens einsetzt, gerät ihm ganz anderes ins Bild als die von Lichtwark empfohlenen „Gipfelpunkte des Volkslebens“. Er ist nicht aufs Außergewöhnliche aus, auf den einen „fruchtbaren Moment“, den es mit angespannter Geduld abzupassen gilt; ihm geht es ums Alltägliche, um den Normalzustand städtischen Daseins. Die zugespitzte Situation, der interessante Augenblick, mögen sich in einer Aufnahme, im glücklichen Schnappschuß, festhalten lassen. Ihr genaues Gegenteil, der gedehnte Gleichtakt alltäglicher Normalität, ist hingegen nur in umsichtiger, kontinuierlicher Beobachtung zutreffend wahrzunehmen“ (Ranke, Zille, S. 17). Gerade in seinem nahem Herantreten an den Bildgegenstand manifestiert Zille jedoch deutlicher als mancher heimatbewegte Zeitgenosse das in deren fotografischen Dogma geäußerte Ziel der „Seherschule“ durch das Foto und der Konzentration auf einen Ausschnitt.

³⁹¹ Siehe beispielsweise Michael Adams (1863 - ?) Gemälde ‚Der Krögel‘ (1901): Der Blick des Malers geht in den Hof des Hauses Krögel 1, ein Seitengebäude des Hauses Stralauerstraße 33. Ein Schmied und ein greiser Orgelspieler, ein barfüßiges Mädchen und Hühner zeigen eine nicht mehr vorhandene Idylle. Dieses Gemälde, faßte die Umgebung als pittoreske Szenerien auf, stattete sie mit genrehaft aufgefaßten „Statisten“ aus, verwirklichte das Idyll jedoch mit formal überholten Mitteln. Siehe eine eingehende Analyse des Gemäldes in Stadtbilder, S. 219f, Kat. Nr.111, (Öl/Lwd; 101x70cm; bez.u.l.: „Michael Adam 1901“. Berlin, Berlin Museum, Inv. GEM 81/8).

schen Kunstfotografie und eigentlich sehr viel stärker mit der Porträt- und Landschaftsfotografie befaßt als mit dem Fotografieren von Straßen und von Architektur. Er hatte für den Auftrag des Museums einen Kompromiß finden müssen, der es ihm erlaubte, sowohl zu dokumentieren, als auch eine stimmungsvolle, eine künstlerische Note in die Fotografien des Krögel zu integrieren. Gemeinsame Absicht der Krögel-Fotografen war das Bewahren des Stadtteils im Bild. Nach 1900 gesellte sich zu diesem Gedanken nun noch zweierlei: die Vorstellung von der „Schönheit der Stadt“³⁹², aber auch von der Bildwürdigkeit der Stadt im fotografischen Kunstwerk.

Exkurs: Heimatschutz

Was war seit den 1880er Jahren geschehen? Offensichtlich hatte man sich von den mehr als zwanzig Jahre zuvor geäußerten Plänen der reinen systematischen Inventarisierung Berliner Bauten seitens des Märkischen Provinzial Museums entfernt, ja, hatte diese Idee der Dokumentation weiterentwickelt.

Der Hintergrund fotografischen Aktivitäten Dührkoops und anderer Fotografen im Krögel nach der Jahrhundertwende wird anhand der sogenannten Heimatschutzbewegung³⁹³ verständlich, die sich die Fotografie als Medium der Erfassung der neu entdeckten und positiv belegten „Heimat“³⁹⁴ zunutze machte. Die Heimatschutzbewegung war eine Erscheinung des durch Krisenstimmung geprägten Fin-de-siècle. Diese Umbruchsituation maß man an jahrhundertealten Erfahrungen und hielt sie für eine pathologische, sich bald notwendigerweise überschlagende Übergangsphase, die nur in einer Katastrophe enden könne.³⁹⁵ Der 1904 in Dresden gegründete ‚Bund Heimatschutz‘ basierte, gemeinsam mit ande-

³⁹² Siehe zum Begriff der Schönheit der Stadt den oben zitierten Artikel Warstats, Schönheit. Ferner: Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. Achter Jahrgang. Halle 1909, S. 14-20, und August Endells Schrift ‚Die Schönheit der großen Stadt‘ (1908), in der er sich insbesondere mit Berlin beschäftigte.

³⁹³ Siehe dazu Göttsch, Die schwere Kunst des Sehens, S. 395ff. Ferner bei Krase, Fotografie, S. 203ff. Siehe zum Gesamtkomplex der Heimatbewegungen im Zuge von „Agrarromantik und Großstadtfeindschaft“ die Veröffentlichung Bergmanns. Darin insbesondere die Kapitel zum politischen und romantischen Hintergrund dieser Tendenzen, S. 70ff. Zur Geschichte der Heimat und Naturschutzbestrebungen vgl. auch die Schriften von Walter Schoenichen, hier insbes.: Naturschutz, Heimatschutz. Ihre Begründung durch Ernst Rudorff, Hugo Conwentz und ihre Vorläufer, Stuttgart 1954.

³⁹⁴ Der Gedanke an die Heimat, ihre Pflege in Geschichtsvereinen Anfang des 19. Jahrhunderts und die Identifikation mit ihr über Gegenstände, die man aus der Vergangenheit überliefert hatte, war schon von Goethe und dem Freiherrn vom Stein entwickelt worden. Siehe den Artikel ‚Das schlagende Herz der Heimatbewegung‘ von K.G. Berliner Tageblatt 230, 18.4.1926.

³⁹⁵ Bergmann, S. 85.

ren künstlerischen und literarischen Strömungen³⁹⁶, auf einer tief empfundenen Abwehrhaltung gegenüber der Großstadt. Man wehrte sich gegen die „Verunglimpfung der Heimat“, verstand sich jedoch gleichzeitig als eine „großstädtische Einrichtung“.³⁹⁷ Der Zweck der Bewegung war unter anderem die Denkmalpflege und die „Pflege der überlieferten ländlichen und bürgerlichen Bauweisen und die Erhaltung des vorhandenen Bestandes“.³⁹⁸

Die Fotografie im Einsatz für den Heimatschutz konzentrierte sich auf die nationalen Eigenarten und Errungenschaften der Vergangenheit. Der Blick auf die heimatliche Umgebung sollte das Chronikbewußtsein schärfen und brachte Unternehmungen hervor wie die Errichtung eines Denkmälerarchivs durch den Braunschweiger ‚Verein von Freunden der Photographie‘.³⁹⁹ Unter der Leitung Ernst Juhls wurde in den 1910er Jahren das erste deutsche „photographische Heimatmuseum“ gegründet.⁴⁰⁰ Die Erwartung an die fotografische Aufnahme im Zeichen des Heimatschutzes war jedoch eine andere als die an das dokumentarische Foto oder das Meßbild.⁴⁰¹ Das Konzept für den Umgang mit der Fotografie in ihrem Sinne bestand in der Zusammenarbeit zwischen Laien und akademischen Volkskundlern.⁴⁰² Man regte an, daß Amateurfotografen Bilder jener „Altertümer“ für das Museum erstellen könnten, die nicht im Original zu erhalten waren. Mit Hilfe der Fotografie wollte man „ein Bild unserer Zeit festhalten“, wie man es aus früheren Epochen nicht habe. Gerade der großen Zahl an Amateuren und Amateurvereinen maß man für die Heimatkunde große Bedeutung zu, denn die Vereine

³⁹⁶ Diese anderen Strömungen waren die ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege und die sogenannten „Heimatkunstbewegung“, eine literarische Strömung, die sich der „Verwurzelung“ im Heimatboden, des „bodenständigen“ Volkstums, also der „Heimat“ als solcher besann.

³⁹⁷ Bergmann, S. 122.

³⁹⁸ §1 Satzung des Bundes Heimatschutz von 1904. In: Bergmann, S. 122.

³⁹⁹ Krase, Fotografie, S. 212.

⁴⁰⁰ Warstat, W.: ‚Ernst Juhl †‘. Photographische Rundschau und Mitteilungen 52. 1915, H. 8, S.184.

⁴⁰¹ Zeitgenössische Äußerungen zur Fotografie und ihr Verhältnis zur Heimatbewegung u.a. bei: ‚Photographie im Dienste des Heimatschutzes‘ von ‚N.‘, Photographische Rundschau 1907, S. 141-142. Haldy, B.: ‚Photographie und Heimatschutz‘, Photographische Mitteilungen 46.1909, S. 244-249. O.A.: ‚Die Liebhaberphotographie im Dienste von Heimatkunde und Denkmalpflege‘, Photographische Mitteilungen 48.1911, S. 316f. Sprenger, Hermann: ‚Zweck und Ziele der Amateurphotographie‘, Photographische Rundschau und Mitteilungen 50.1913, S. 366f., S. 238f, 254f.

⁴⁰² Zum Einsatz der Fotografie für die Heimatschutzbewegung siehe Göttisch, Die schwere Kunst des Sehens, S. 395-405.

waren in der Lage, ihre Mitglieder gezielt für die künstlerische Dokumentation heimatlicher Bauten und Straßen zu rekrutieren.⁴⁰³

Die Fotografie in Verbindung mit dem Heimatschutz galt jedoch nicht nur als geeignetes Dokumentationswerkzeug, sondern, so der wichtigste Fürsprecher der Amateurfotografie in diesem Sinne, Alfred Lichtwark, vor allem als ideales Mittel einer Kunsterziehung, einer ästhetischen Erziehung breiterer Bevölkerungskreise.⁴⁰⁴

Die Fotografie galt als geeignetes Medium, um das Sehen zu lernen.⁴⁰⁵ Der Fotograf sollte durch die Linse des Fotoapparates gezwungen sein, genau hinzusehen, den Blick auf das Detail, den Ausschnitt zu richten. Das Foto wurde explizit nicht als komponierbares Medium wie die Malerei beschrieben, sondern man sah seine Stärke in der Erfassung des Details. Damit galt die Fotografie als ein Medium, das sich durch die Auswahl seiner Motive der schnellen Aneignung entzog. Das Erlernen der Konzentration verstand man als das Heilmittel gegen die Hektik und Geschwindigkeit visueller Eindrücke. Die Fotografie als Medium, das jeder ohne viel Begabung und langwierige Ausbildung sich aneignen konnte, schien dazu sehr gut geeignet.⁴⁰⁶ Beim Fotografieren in der Stadt, die ja nun schwerlich solche Details bot, die man als „heimatlich“ interpretierte, sollten A-

⁴⁰³ So argumentiert Franz Goerke in einer Sitzung der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg im Jahre 1904. In: ‚Die Photographie im Dienste der Heimatkunde‘. Sitzung der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg im Jahre 1904. In: Brandenburgia XII. 1903/04, S. 378 – 383 (379).

⁴⁰⁴ Ein wesentliches Anliegen Lichtwarks, des Leiters der Hamburger Kunsthalle, war neben seinem Einsatz für die künstlerische Amateurfotografie die Nutzbarmachung des „Dilettantismus“ für die ästhetische Bildung. Der „seit einigen Jahrzehnten mächtig auflebende Dilettantismus der höheren Stände“ sei „geradezu die Volkskunst unserer Zeit geworden, seine Bedeutung liege nicht mehr wie in vorindustrieller Zeit in der Verquickung von Ökonomie und Ästhetik, sondern im wesentlichen in der Erziehung des Auges“ (Lichtwark, Alfred: ‚Dilettantismus und Volkskunst‘, in: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde und der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie. Band II, 1896, S.53 – 55, Ders.: ‚Zur Organisation des Dilettantismus‘, in: Pan, II. Jahrgang, Heft 3, 1896/97, S. 303 – 308 und Ders.: ‚Die Bedeutung der Amateurphotographie‘, erschienen im Hamburgischen Korrespondenten, 15. Oktober 1893). Durch diesen Ansatz erfuhren die Amateur Fotografen gegenüber den Berufsfotografen eine Aufwertung, wobei die später wirksam gewordene Trennung in Amateurfotografie und Kunstfotografie noch kaum zum Tragen kam. Nicht nur Lichtwark, sondern auch andere Zeitgenossen bescheinigten den Amateurfotografen Innovationsfreude und Kreativität und damit die Voraussetzung „eine neue und künstlerische Kultur“ (Lichtwark, ‚Dilettantismus und Volkskunst‘, S. 53 - 55) zu schaffen. Zu Alfred Lichtwark (1852-1914). Siehe insbesondere die Veröffentlichungen des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe: Kempe, Fritz (Bearb.): Photographie zwischen Daguerreotypie und Kunstphotographie. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 14. Hamburg 1987, S. 22ff., und Kunstphotographie um 1900, a. a. O. Dort auch eine Ausführliche Bibliographie seiner Schriften.

⁴⁰⁵ Die Kunstfotografie wurde verpflichtet, an der „Erziehung zum guten Geschmack und Kunstverständnis“ mitzuwirken. Albien, 1899, S. 10-16.

⁴⁰⁶ Göttisch, ‚Die schwere Kunst des Sehens‘, S. 403. Das gilt selbverständlich nicht nur für die Fotografie, sondern für die Darstellung von Details in andern Medien auch.

mateure darauf achten, daß Menschen im Bild seien – schließlich sei es die Regel, daß die Stadt nicht menschenleer sei – jedoch dürfe man dem Publikum auf keinen Fall anmerken, „daß es von dem Photographiertwerden gewußt hat“. „Eine Reihe ins Objektiv starrer Leute“ sei dafür unbrauchbar.⁴⁰⁷ Natürlichkeit war gefragt.

Interessant ist diese Vorstellung von einer derartigen Nutzung der Fotografie vor allem deshalb, weil sie genau solche Qualitäten des Mediums hervorhob, die dem längst massenproduzierten und durch die Knipser sehr verbreiteten Medium abgesprochen wurden. Hektik und Geschwindigkeit, also gerade nicht die Konzentration, wurden als Synonyme des neuen Mediums, aber auch von dessen neuem Bildgegenstand, der Großstadt, verstanden.⁴⁰⁸ Das „heimatschützerische“ Foto sollte dagegen in der Lage sein, nicht nur einen bestimmten Bildinhalt zu repräsentieren, sondern auch dazu, durch Vermittlung überschaubarer Inhalte auf das positive Befinden des Städters Einfluß zu nehmen. Jedoch bedeutet der Rückgriff auf das Detail, auf das Fragment auch die bewußte oder unbewußte Verwendung solcher Darstellungsmodi, die sich verstärkt erst im 19. Jahrhundert, insbesondere im Rahmen der Industrialisierung durchsetzten.

Die Position der (bürgerlich geprägten) Amateurfotografie, deren Repräsentant Dührkoop war, ist nicht ohne Bedenken auf die Heimatbewegung zu übertragen. Auch Lichtwark läßt sich trotz gewisser Affinitäten – er gehörte 1903 zu den Mitunterzeichnern des Aufrufes zur Gründung des Bundes Heimatschutz⁴⁰⁹ – dieser Bewegung nicht uneingeschränkt zuordnen.⁴¹⁰ Viele der bei Lichtwark formulierten ästhetischen Vorgaben und Ansprüche wurden jedoch breit rezipiert. Was Max Osborn als Initiator der Berliner Fotoinitiative betrifft, so kann man auch ihm nicht die Ablehnung der modernen Großstadt oder einen da-

⁴⁰⁷ Mayer, Anton: ‚Bilder des Großstadtlebens‘, in: Photographische Mitteilungen 46.1909, S. 235ff. (237).

⁴⁰⁸ Anders als die Amateure, die speziell zur Dokumentation heimatlicher Bauten in eine fremde Stadt anreisen, fotografierten die in der Stadt ansässigen Fachfotografen denn auch laut der Beobachtung Franz Goerkes nicht die wichtigen Details. Der Fachfotograf begnüge sich „mit den landläufigen, leicht verkäuflichen Stadtansichten, wie sie als Ansichtskarten und als Andenken gekauft werden.“ Deshalb müsse hier gerade der Amateur eingreifen, das künstlerisch gebildete Auge des Landschaftsfotografen könne hier „intime Aufnahmen schaffen, die der Charakteristik des Städtchens einen ganz besonderen Reiz verleihen, und die ein Gesamtbild geben, das weit, weit davon abweichen wird, was bisher nach dieser Richtung hin geboten ist.“ Franz Goerke in Brandenburgia XII. 1903/04, S. 381.

⁴⁰⁹ Zuhorn, Karl: 50 Jahre Deutscher Heimatschutz und Deutsche Heimatpflege. Rückblick und Ausblick. o.O., o. J. (1954). Zit. nach Götttsch, Die schwere Kunst des Sehens, S. 397.

⁴¹⁰ Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatromane. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart 1975; Kaufhold, Bilder des Übergangs.

hingehenden heimatbewegten Impetus nachsagen, jedoch entspricht diesem sein in einem Artikel für den ‚Tag‘ geäußelter romantisch anklingender Wunsch, den Menschen ihre lange geschmähte Heimatstadt im Foto wieder näher zu bringen und ihnen deren „Schönheit“ vor Augen zu führen. Vor allem entspricht einem heimatschützerischen Gedankengut die – trotz anderer Planung – letztlich auf uns gekommene Auswahl an ausschließlich altstädtischen und repräsentativen Motiven. Auch Warstat hatte in diesem Sinne festgestellt, daß man mangels eines formal ästhetischen Wertes des Großstadtfotos bisher allein „architektonisch reizvolle oder ‚malerische‘ Straßenpartien, Plätze, Gebäude“ als Stadtbilder geliefert habe. Dieser Klasse von Aufnahmen gehörten vor allem solche Motive an, die „infolge ihres historischen, ihres Vergangenheitswertes romantisch auf uns wirken“.⁴¹¹ Das Foto sollte als „Zeuge“ einer vergangenen Zeit der Beruhigung, ja, „Erlösung“ des durch die moderne Großstadt verunsicherten Menschen dienen. Dabei bestand der ästhetische Reiz dieser Bilder auch im „Schauer der Vergangenheit“, der nun ganz bewußt im Bild heraufbeschworen wurde.⁴¹²

3.5. Zusammenfassung

Das Bild, das von der ‚Stadt als Palimpsest‘ entsteht, ist geprägt durch zwei Bedürfnisse: Durch die Kompensation des „Vergangenheitsschauers“, der Aura des Historischen und die „Heilung“ von den Wunden, die die Moderne der Stadt zugefügt hat. Historische Bauten, der Krögel und der Abriß im Allgemeinen werden daher in den hier besprochen Fotografien entweder in Anlehnung an vertraute Darstellungsformen der intakten Stadt und Architektur oder als isolierte Phänomene, gelegentlich sogar als Fragmente, präsentiert. Nicht der städtebauliche Zusammenhang wird gezeigt, sondern das vereinzelte, isolierte Element. Dieses steht jedoch für das faktisch nicht mehr vorhandene Ganze. In der Serie und im Detail wird der Sachverhalt des Vergehens besser begreifbar. Indem man eine Geschichte des Abrisses oder Aufbaus erzählt oder den Betrachter nahe an den Bildgegenstand heranführt, gibt man ihm Zeit zu verstehen. Der Fotograf begreift die Stadt als historisch gewachsenes Gebilde, als Trägerin von Tradition. Jedoch kann er dieses Gebilde als ganzes nicht mehr schlüssig vorführen. Diesmal scheitert er

⁴¹¹ Warstat, Schönheit, S. 14.

jedoch nicht an der unübersichtlichen Ausdehnung der Stadt, sondern an dem Fehlen eines homogenen urbanen Ganzen. Der Faktor Zeit gewinnt gegenüber der räumlichen Komponente eine eigene Bedeutung: Zwar sind die Abriß- und Aufbaubilder nur gelegentlich „momenthaft“ in dem Sinne, daß sie den Bruchteil eines Augenblicks, beispielsweise eines einstürzenden Gebäudes, dokumentierten, aber an ihnen läßt sich in großen Schritten die „Demontage des Raumes“, des urbanen Raumes nämlich, nachvollziehen.⁴¹³

Ein anderes Mittel der selektiven Wahrnehmung ist die Ästhetisierung des Bildgegenstands, dem wir im Krögel begegnen. Anstatt sich der Fotografie immanner Mittel, wie dem Tele- oder Weitwinkelobjektiv oder der Bildserie, zu bedienen, zieht man hier „malerische“ Effekte des Impressionismus heran: Durch die Verwendung „weichzeichnerischer“ Print- oder Reproduktionstechniken nimmt der Fotograf Einfluß auf die Bildwirkung. Er stellt die andere, moderne Großstadt bewußt bei Seite und scheint für einen Moment beim Anblick des Alten und Vertrauten innehalten und die Zeit anhalten zu wollen. Ob mit Dokumentationsabsicht oder auf der Suche nach einem künstlerischem Motiv entstanden, der Artikulation dieser Absicht liegen die geschilderten Bedürfnisse zugrunde.

Mit vergleichbaren Absichten wie die Fotografen Berlins um 1880/90 arbeiteten die französischen und britischen Zeitgenossen und Vorläufer, wie etwa die ‚Mission Héliographique‘, der Fotograf Charles Marville, der im Auftrag Hausmanns die einschneidenden städtebaulichen Veränderungen im Paris der 1850er und 60er festhielt, oder auch Eugène Atget. In Großbritannien war es Thomas Annan, der in diesem Sinne für die Stadtverwaltung Glasgows den heruntergekommenen Zustand von Bauten in der Altstadt unter sozialkritischen Gesichtspunkten dokumentierte. Auch sie formulierten eine über die Dokumentation hinausgehende Interpretation von Architektur und Stadt im Foto.

Was dem Berliner Repertoire des Dargestellten im Zusammenhang mit dem historischen Stadtbild weitgehend fehlte, war die Darstellung des Elends, das sich in der Altstadt ausbreitete. Während Thomas Annan, basierend auf einer anderen Tradition, Altes und Heruntergekommenes in Glasgow als etwas in unmittelbarem Zusammenhang Stehendes zeigte, sparten die Berliner Dokumentatoren

⁴¹² Aus den drei Vorworten des Berliner Bürgermeisters Reicke zu den drei erschienenen Fotomappen ‚Das Malerische Berlin‘.

⁴¹³ Zur sich wandelnden Gewichtung von Raum und Zeit in der Landschaftsmalerei siehe Bätschmann, Entfernung, S. 93ff., 111ff., 117ff.

eine schonungslose Konfrontation des Betrachters mit dem Elend im systematisch dokumentierenden Bild aus. Zwar zeigten Zille und Titzenthaler auch ungeschönt Menschen in ihrem Lebensraum (beispielsweise im Krögel) und Willy Römer dokumentierte das Leben auf den Straßen Berlins, doch entsprangen diese Ansätze nicht der Absicht einer systematischen Erforschung schlechter Lebensbedingungen oder baulicher Mißstände, sondern dem persönlichen, punktuellen Interesse der Fotografen. Eine sozialkritische Haltung bewies ein anderes, in Berlin einzigartiges Fotoprojekt, das in Kapitel 5 vorgestellt werden wird. Eine weitere Perspektive der Fotografen auf die Stadt, die der Ambivalenz im Verhältnis zur Großstadt Ausdruck verlieh, werden wir nun im folgenden Kapitel kennenlernen.

4. STADT, NATUR, STADTLANDSCHAFT

Zwei Motive treten einem auffallend häufig in den unter der Rubrik Berlinfotografie versammelten Aufnahmen Berliner fotografischer Sammlungen unter die Augen: Bilder, die in den Parks und Gärten entstanden und solche, die die Fotografen in der Umgebung der Stadt aufgenommen haben. Der formal-gestalterische und sozio-kulturelle Stellenwert dieser „Landschaftsaufnahmen“⁴¹⁴ wird hier untersucht. Sie wird anhand motiv- und gestaltungsgeschichtlicher Vergleiche und durch die Reflexion des in diesen Fotografien zum Ausdruck kommenden Stadt- und Naturerlebens betrachtet.

„Wenn das Historische und das Unhistorische, nach einem Gedanken Nietzsches, gleichermaßen für die Gesundheit eines Einzelnen, eines Volkes und einer Kultur nötig sind, so muß dieser Gedanke, auf die Kunst des 19. Jahrhunderts abgewandelt, lauten: Ohne die Doppelstimme von Historie und Leben, ohne die Zwiesprache des geschichtlichen Bewußtseins mit den Natur- und Lebensmächten wäre das 19. Jahrhundert zwar einfacher zu überschauen und leichter aufzulösen, aber innerlich „flacher im Relief, blasser und einförmiger in seinen Akzenten. Man muß, um es zu verstehen, beide Wirkungskräfte im Auge haben: man muß in dem Verlangen, das Geschichtliche einer „Generalrevision“ zu unterziehen, eines der großen, authentischen Bedürfnisse des Jahrhunderts erkennen, man muß aber auch das Demütigende im Herrschaftsanspruch der Vergangenheitsdogmen erfassen, um das Bedürfnis nach einer neuen Stoßkraft und Lebendigkeit der künstlerischen Gestaltung ermes- sen zu können.“⁴¹⁵

Werner Hofmann faßt in diesen Sätzen die beiden großen Strömungen des 19. Jahrhunderts zusammen: Das im vorangehenden Kapitel an der Stadt widergespiegelt gefundene „historische Welterlebnis“ einerseits, welches das geschichtliche Weltbild und eine Rekapitulation der Vergangenheit verinnerlicht hatte, und andererseits den Wunsch zur „Rückkehr zu den Naturkräften“, zur dynamischen, sprießenden, wandelbaren natürlichen Welt.⁴¹⁶ Im Laufe des Jahrhunderts sei man in der Kunst, so Hofmann, in die Bezirke des Natürlichen eingekehrt, des Gefühls,

⁴¹⁴ Als „Landschaft“ verstehe ich den Ausschnitt von Natur, der im Bild festgehalten wird. Zum Landschaftsbegriff siehe: Clark, Kenneth: *Landscape into Art*. Hammonds Worth, Middlesex 1956.

⁴¹⁵ Hofmann, *Paradies*, S. 23.

⁴¹⁶ a. a. O., S. 24f.

des Traums und des Instinktes. Bei dieser Sensibilisierung des Menschen im 19. Jahrhundert, nicht nur für das Natürliche an sich, sondern auch für die Natur als Bildmotiv, soll das folgende Kapitel ansetzen:

Im Verlauf der Herausbildung der Moderne, von Industrialisierung, zunehmender Verstädterung und damit einhergehender Rationalisierung der Umwelt, wuchs das Bedürfnis, auf irgendeine Weise die verlorengegangenen Beziehungen des Menschen zur natürlichen Umwelt wiederherzustellen, um so, so die Stimmen zeitgenössischer Zivilisationskritiker, seiner durch die eintönige Industriearbeit und Routine des Angestellten bewirkten Entfremdung entgegenzuwirken.⁴¹⁷ Schon 1757 hatte Salomon Gessner (1730-1788) den zivilisationsbedingten, wachsenden Abstand zwischen Mensch und Natur beklagt, mehr noch, Zeitgenossen Gessners stellten Feindseligkeit und Mißtrauen der Zivilisation gegenüber der Natur fest.⁴¹⁸ Der bekannte Topos vom Gegensatz zwischen (gesundem) Land, der Schönheit der Natur einerseits und der (krankmachenden) Stadt, also verderbter städtischer Zivilisation andererseits, war bereits während des 18. Jahrhunderts geformt worden⁴¹⁹ und artikulierte sich nun in einem „Unbehagen an der Moderne“.⁴²⁰ Es fand seinen Ausdruck sowohl in den Schriften konservativer Ideologen wie Wilhelm Heinrich Riehl, Georg Hansen, Otto Ammon und Heinrich Sohnrey, die ein negatives Großstadtverständnis im wilhelminischen Berlin prägten, das mit einer Idealisierung von Land und – zivilisierter – Natur Hand in Hand ging.⁴²¹ Aber auch

⁴¹⁷ Diese Tendenz äußert sich u.a. in der Gartenstadtbewegung, die, von England kommend, im frühen 20. Jahrhundert auch in Deutschland Verbreitung fand. Die Gartenstädte waren vor den Toren großer Städte entstehende Siedlungen, für die charakteristisch war, daß die dort Lebenden, weniger Wohlhabenden, über „Luft und Licht“ verfügten, freundliche Wohneinheiten und Gärten besaßen, also in einem gesunden Ambiente leben sollten.

⁴¹⁸ Zum Fragenkomplex der „Entfernung der Natur“ und ihrer Auswirkung auf die Landschaftsmalerei zwischen 1750 und 1920 siehe Bättschmann, dem diese Informationen zu Gessner u.a. entnommen sind (S. 7f).

⁴¹⁹ Bättschmann, Entfernung, S. 25.

⁴²⁰ Jütte, S. 203. Zur Debatte der Stadt als „moralische Anstalt“ und des Zwiespalts zwischen Städtischem und Natürlichem siehe bei: Gebhard, Eike: Die Stadt als moralische Anstalt. Zum Mythos der kranken Stadt. In: Scherpe, Unwirklichkeit, S. 279 – 303.

⁴²¹ Siehe dazu Bergmann, Agrarromantik und Großstadtfeindschaft. Bergmann erläutert dort auch die Entstehungsgeschichte dieser Tendenzen während der Aufklärung. Wilhelm Heinrich Riehl (1823-1897) gilt als Begründer der Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, was insbesondere anhand Riehls vierbändigem Werk über ‚Die Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik‘ das zwischen 1851 und 1869 erschien, festgemacht werden kann. Die Entstehung einer Großstadtkritik auf der anderen Seite des politischen Spektrums, kann anhand der Schriften Karl Marx‘ nachvollzogen werden: Im ersten Band des ‚Kapital‘ (Hamburg 1867) stellt er die These auf, daß die Maschinenarbeit das „vielseitige Spiel der Muskeln“ unterdrücke und „das Nervensystem aufs äußerste“ angreife (Marx/Engels, Werke (1973), Bd.23, S. 445). Niederschlag fand diese Haltung in den in dem Buch ‚Mensch und Volk der Großstadt‘ des

von der anderen Seite des politischen Spektrums wurde die Kritik an den negativen Auswirkungen der Moderne laut. Karl Marx äußerte seine Bedenken nicht nur gegen die Industrialisierung der Arbeit und den wachsenden Prozeß der Entfremdung durch Arbeitsteilung, sondern auch gegen die industrialisierte Stadt als Ort zunehmender Isolierung und Entfremdung.

Mit der wachsenden Kritik an der Großstadt stand ihr Umland mit einem Mal fast automatisch für ihr Gegenprinzip, für das, was Stadt nicht war: Die Stadt galt als Ursprung von Hektik, Geschwindigkeit, Nervosität und Hysterie, die Landschaft, das Umland, identifizierte man dagegen jetzt mit paradiesischer Ruhe, gesundem Leben und Erholung.⁴²² Sie erfüllte nun alle Sehnsüchte der seit den 1880er Jahren wachsenden Natureuphorie. War man für mittelalterliche Begriffe als Stadtbürger zum freien Menschen geworden und litt unter der Fron auf dem Land, fühlte sich mancher Städter nun als „unfrei“, „beengt“, „vereinnahmt“. Auf dem Land, „draußen“ vermittelte man ihm, wieder zu sich finden zu können. Als Folge solcher Tendenzen entstanden nun im Süden, Südwesten und Westen Berlins ausgedehnte Villenviertel. Sie entsprachen dem wachsenden Bedürfnis der mittleren und oberen Schichten nach gesundem Wohnen in ländlicher Umgebung und waren demgemäß harmonisch in die Landschaft eingefügt und mit Gärten ausgestattet.⁴²³ Das Gefühl von Natureuphorie fand jedoch nicht nur Ausdruck in den Äußerungen des bürgerlichen Kritikers und dem Zug des Großbürgertums in den grünen Gürtel Berlins, sondern auch im Verhalten jener, die unmittelbar von den Bedrängnissen und Widrigkeiten der Stadt betroffen waren, den Bewohnern der Mietskasernen. Sie waren zum größten Teil vom Land in die Metropole gekommen, in der Hoffnung auf Arbeit und ein besseres Auskommen. Nun lebten sie in Wohnquartieren an Berlins Peripherie, besonders im Nordosten, Osten und Südosten, die man in der Nähe der dorthin verlagerten Industrieanlagen errichtet

Psychologen und Politiker Willy Hellpach (1877-1955) zusammengestellten zivilisationskritischen Artikeln der Jahrhundertwende (2.Auflage 1952) (Jütte, S. 200).

⁴²² Eike Gebhard gibt zu bedenken, daß „[...] die Mär von der entfremdenden, weil entwurzelnden Urbanität“ vor allem von Städtern selbst verkündet werde, die als Entsprechung auch gleich die Fiktion vom unverdorbenen Land dazu erfunden hätten: dort, so die Städter, gedeihe „unverfälschte Menschlichkeit in allen Lebenslagen“. (Gebhard, Unwirklichkeit, S. 279). Zur Grundstimmung in Nordeuropa: Verwachsene Pfade und Waldesrauschen. Zu Knut Hamsuns Natureuphorie als Reaktion auf die Nervosität und Hysterie städtischen, modernen Lebens. In: Glaser, Hermann: Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. Band 1: 1870-1918. München 1978, S. 161ff.

⁴²³ Dazu ausführlich bei Ribbe/Schmädeke, Kleine Berlin-Geschichte, S. 139ff.

hatte. Diese Menschen suchten als Wochenendausflügler die Seen und Wälder des Berliner Umlandes auf.⁴²⁴

Die Flucht aus der Stadt in die Natur erlaubte in manchen Fällen jedoch nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Flucht: Man versetzte sich durch den Auszug ins Grüne, Ländliche, Unberührte, wenigstens mental in die Vergangenheit, in der man das Gleichgewicht zwischen Stadt und Land als intakt wähnte.⁴²⁵ Die von Hofmann formulierte Bipolarität der Epoche zwischen „Rekapitulation der Vergangenheit“ einerseits und dem Wunsch zur „Rückkehr zu den Naturkräften“ auf der anderen, fand hier wieder zusammen.

Berlin war stolz auf sein wald- und seenreiches Umland und man schwärmte: „Und nicht das Stadtgerippe, sondern das Bett, in dem die Stadt liegt, und die Umgebung bestimmen die Schönheit einer Stadt. In diesem Sinne ist Berlin eine der schönsten Städte. Im Südosten das Seengebiet der Spree, im Südwesten bis hinauf in den Nordwesten sich hinziehend das Seengebiet der Havel, im Norden als Schutz die großen Waldungen und Forste – so liegt Berlin von Wald und Seen umschlungen auf Sandkristallen, auf uraltem Meeresboden.“⁴²⁶

Mit der Errichtung von Parks holte man ein Stück Natur zurück in die Stadt. Hier konnte man sie nach eigenem Dafürhalten strukturieren, konnte sie domestizieren. In Berlin entstand der Viktoriapark auf dem Kreuzberg oder das Parkgelände auf dem Gebiet der sogenannten „Rehberge“ im heutigen Bezirk Wedding. Der Tiergarten blieb als grüne Lunge der Stadt zwischen Berlin und Charlottenburg erhalten.

Der Begriff der „Freizeit“⁴²⁷ wurde geschaffen und entwickelte sich mit einem „enormen Bedürfnis nach Ortsveränderung, nach Ferien, Weekend, Reisen,

⁴²⁴ Eine schöne Beschreibung diese Zuges gibt Huret, S. 205. Ferner bei: Glatzer, Berlin wird Kaiserstadt, S. 62 über die Stimmung vor der Stadt in Kreuzberg/Tempelhof (zit. nach Rodenberg, Julius: Bilder aus dem Berliner Leben. In einer Auswahl. Halle/S. 1892).

⁴²⁵ Siehe Parallelen zwischen der Funktion von Natur und von Geschichte in der Stadtverbildlichung als Refugium bei Bothe, Stadtbilder, S. 184: Mit den alten Häusern und genrehaften Szenen suggerierte man eine „heile Welt, wie sie im wilhelminischen Berlin kaum noch zu finden war. Je weltstädtischer und moderner die Stadt wurde, desto höher schätzte das Publikum offenbar Bilder, die statt der Begegnung mit der Gegenwart idyllische Refugien propagierten und damit inmitten der sich verändernden Großstadt eine Art Flucht in die Vergangenheit beinhalteten.“ Schon seit dem 16. Jahrhundert waren die Maler in die Landschaft geflohen, Meiereien, Lusthäuser waren errichtet worden, Sanssouci etwa. Nun trat dieses Phänomen unter anderen Prämissen wieder auf.

⁴²⁶ Pudor, Heinrich: ‚Im Berliner Walde‘, in: Berliner Leben 4.1901, S. 176.

⁴²⁷ In Deutschland wird 1885 erstmals mit der Bestimmung des Normalarbeitstags von 11 Stunden festgelegt, auf wieviel freie Zeit der arbeitende Mensch Anspruch hat. Ab 1891 ist im Deutschen Reich für die meisten Gewerbe die Sonntagsarbeit verboten (Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. gänzl. neubearb. u. verm. Aufl. Leipzig Wien 1909 (1907), Bd.18, S. 612f.). Urlaubs-

Wanderungen“.⁴²⁸ Auf die „kollektiven Sehnsüchte nach Natur und Natürlichkeit“ verweisend, gründete man zahlreiche Vereine, die enormen Zulauf fanden. Das Fahrradfahren wurde zum beliebten Freizeitvergnügen, das der Knipser mit der Verwendung der Kamera verband. Der zunehmende Stellenwert der Freizeit fand in ihrer fotografischen Bilderwelt seinen Niederschlag.⁴²⁹

„Natur“ galt jedoch nicht nur als Ort idyllischer Ruhe und Ordnung, sondern hatte auch eine unkultivierte, ja, wilde Seite.⁴³⁰ Als solche lieferte sie dem überforderten Zeitgenossen das Vokabular für die als zunehmend wild und unkultiviert empfundene Großstadt: Die Begriffe, in denen man jetzt von der Stadt sprach, verwiesen auf ungestüme Naturerscheinungen, sie war nun „Steinwüste“, „Häusermeer“ und „Großstadtdschungel“.⁴³¹ Die Peripherie Berlins entsprach diesem Dschungel in mancher Hinsicht, war sie doch nicht nur Naherholungsgebiet, sondern auch der undefinierte, wüste Bereich zwischen der Metropole und den umliegenden Städten und Dörfern. Hier, im modernen „Urwald“, sammelten sich jetzt, neben Ausflüglern und Villenbewohnern der Unrat wilder Müllkippen, die Wohnsitzlosen, die sich hier draußen provisorische Baracken errichteten oder sich in verlassenen Häusern einrichteten und die Frauen, die in Schubkarren Holz und Reisig, das sie hier fanden, zum Heizen mit nach Hause nahmen.

Die literarische Strömung des Naturalismus verlieh seit Anfang der 1880er Jahre als Abspaltung vom traditionellen literarischen Betrieb der neuen Naturreflektion und –sehnsucht Ausdruck. Diese neue Idee, die sich ausdrücklich gegen den „Qualm und Lärm des Großstadtlebens“⁴³² richtete, verkörperte in Berlin der sogenannte Friedrichshagener Kreis mit den Schriftstellern Bruno Wille, Wilhelm

regelungen existieren seit 1874, gelten aber bis ins 20. Jahrhundert hinein ausschließlich für Beamte und Militärpersonen (Meyers 1909, Bd.19, S. 964).

⁴²⁸ Meyer, Peter: ‚Romantische Tendenzen im technischen Zeitalter‘, in: Europäische Kunstgeschichte. Band II. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 1946 (5.Auflage München 1986), S.346.

⁴²⁹ Starl, Knipser, S. 30f.

⁴³⁰ Bättschmann, Entfernung, S. 7.

⁴³¹ Siehe dazu insbesondere Müller, Unwirklichkeit, S. 15: „Die Metaphorik der modernen Großstadt entsteht nicht zuletzt aus dem Versuch, ihre Erfahrung als eines Neuen im Rückgang auf die überlieferten Erfahrungen an der Natur zu bewältigen. [...] Die Rückverwandlung der Stadt in Natur, der Umschlag von höchster Zivilisation in tiefste Wildnis und Öde, ist als Schreckbild in der naturbezogenen Metaphorik stets gegenwärtig, [...]“

⁴³² Ostwald, Hans (Hrsg.): Die Berliner Bohème, S. 30. Reihe: Großstadtdokumente Bd. 2, 8. Auflage Berlin und Leipzig um 1905.

Bölsche und Gerhart Hauptmann, der sich im Berliner Umland angesiedelt hatte.⁴³³

Nach der Jahrhundertwende wurde das Naturbewußtsein zum zentralen Motiv der intellektuellen Auseinandersetzung mit der eigenen Situation als Städter. Es äußerte sich nicht nur in den künstlerischen Bewegungen um 1900, sondern auch in der in Soziologie und Psychologie widergespiegelten Haltung.⁴³⁴ Ein Jahrzehnt nach dem literarischen Naturalismus griff dessen Grundstimmung auf die bildenden Künste über und äußerte sich in den zahlreichen Sezessionsbewegungen.⁴³⁵ Der Impressionismus fand nun in Berlin Eingang in die moderne, secessionistische Kunstbewegung. Aber auch der traditionell orientierte Maler zog weiterhin aus, um dem Städter „das verlorene grüne Paradies, das draußen vor den Toren liegt“ zu malen.⁴³⁶ Die Künstler wandten sich, wie die Literaten, der Natur als Rettung vor historisierender Stilvielfalt zu.⁴³⁷ Zur Diskussion stand die Frage nach der Funktion von Natur im Bild. War sie Träger von Emotionen oder doch eher Vermittler authentischen Naturerlebens?⁴³⁸

⁴³³ Siehe zum Friedrichshagener Kreis ferner: Ranke, Zille, S. 11ff., 21, 22, 23; Kaufhold, Zille, S. 29ff., Roters, Eberhard: Weltstadt und Kiefernheide, in: Berlin um 1900, S. 18-23.

⁴³⁴ Siehe dazu Roters, Weltstadt und Kiefernheide, S. 18-23.

⁴³⁵ Der Kern dieser Bestrebungen war immer derselbe, überall galt es, „einem verflachten, süßlichen Schönheits-Ideal, einer in blaue Fernen verstiegenen romantischen Kunst den Garaus zu machen, zurückzukehren zur Wirklichkeit, zur Natur, aus der die Quelle aller Kunst fließen.“ Loescher, Fritz: Modern-realistische Lichtbildnerei. In: Photographische Mitteilungen 37.1900, S. 301-312 (301). Zu den geistes- und kulturgeschichtlichen Strömungen und dem Einfluß des Naturalismus auf Berlins Literatur- und Künstlerbewegungen siehe u.a. in den Beiträgen des Ausstellungskatalogs Berlin um 1900, insbesondere den Beitrag von Eberhard Roters: „Die Kunst des neuen Jahrhunderts“ (S. 258-262).

⁴³⁶ Naumann, Friedrich: Form und Farbe. Der Bahnhof als Landschaft (1904), Berlin 1909,), S. 123.

⁴³⁷ Sie verkörperte Ursprünglichkeit, Selbstverständlichkeit und fragloses Werden. „Natürliche“ Themen, insbesondere die Landschaft, das Stilleben und die Frau, wurden zu den entwicklungsfähigen Themen der Malerei des 19. Jahrhunderts. Hofmann, Paradies, S. 53. Auch Bättschmann stellt fest, der kunsthistorische Beobachter des 19. Jahrhunderts (in seinem Falle Jacob Burckhardt) habe erkannt, daß die Gattung der Landschaftsmalerei am meisten im Fortschritt begriffen sei und sich größter Popularität erfreue (Bättschmann, Entfernung, S. 9).

⁴³⁸ In der Kunstbewegung setzte nach 1900 auch eine ästhetische Neubewertung der Stadt ein: Hatte man sie zunächst weitgehend ignoriert, reflektierte man die Stadt jetzt auch „als Natur“ (Endell, August: Stadt als Natur, o.O. 1908) und begann sie als Teil einer urbanisierten Landschaft zu preisen. Mit der Akzeptanz von Technifizierung und Industrialisierung war es möglich, den harmonischen Einklang von Technik, Natur und Zivilisation im Bild zu beschwören. Alles war ja von der Natur in Form der Jahreszeiten und der Witterung beeinflusst, durch das Sonnenlicht „in natürliche Substanz getaucht“. Endells Schrift „Die Schönheit der großen Stadt“, unterstreicht diese Tendenz der ästhetischen Anerkennung der Großstadt. Ausdrücklich beruft sich Endell auf die „modernen Franzosen“. Kapitelüberschriften wie die „Stadt als Natur“ oder „Schleier der Nacht“, lobten die Stadt als Teil einer urbanisierten Landschaft, im harmonischen Einklang von Natur, Technik und Zivilisation. Selbst in der Monotonie einförmiger Straßen erkannte er in Verbindung mit der Natur die Schönheit der Stadt: „Und doch auch hier in diesem greulichen Steinhäufen lebt Schönheit. Auch hier ist Natur, ist Landschaft. Das wechselnde Wetter, die Sonne, der Regen, der Nebel formen aus dem hoffnungslos Häßlichen seltsame Schönheit.“ (Endell, Schönheit, S. 48).

Schon Carl Blechen⁴³⁹, Carl Gustav Wegener⁴⁴⁰ und später Adolph Menzel hatten eine Faszination für die Berliner Peripherie empfunden.⁴⁴¹ Und die Maler Berlins entdeckten nach der Jahrhundertwende die Peripherie als interessantes Betätigungsfeld. Die sich daraus ergebende „Stadtrandikonografie“⁴⁴² war ein Phänomen, das sich, neben dem Interesse an der Landschaft als Bildmotiv, mit den Schwerpunkten der unterschiedlichsten Stadtfotografen überlagerte und dem daher in diesem Kapitel besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Dieses Kapitel beschäftigt sich vor dem hier skizzierten Hintergrund zum einen mit dem fotografischen Betätigungsfeld Stadtperipherie anhand der Fotografien

Mit gleichem Tenor spricht Heinrich Pudor von der Stadt in seinem Artikel ‚Im Berliner Walde‘, in dem er nach einer blumigen Beschreibung der Schönheit des Berliner Umlandes im Sonnenlicht schließlich feststellt, daß es auch in der Stadt natürliche Schönheit gäbe (Berliner Leben 4.1901, S. 176). Der Berliner Maler Curt Herrmann legte fast ausschließlich auf die malerische und ästhetische Wirkung sowie die Behandlung des Lichtes Wert, die er in seinen Stadtbildern nicht nur in den Villen am Tiergarten zum Ausdruck brachte, sondern auch auf die Darstellung großstädtischer Verkehrsanlagen, Baustellen, Straßen und Brücken ausdehnte. (Katalog Kurt Herrmann, Nr.78-80, 85f, 94. Bothe, Stadtbilder, S. 195).

⁴³⁹ Carl Blechen (1798 – 1840) hat insbesondere seit den späten 1820er Jahren Aquarelle und Ölgemälde geschaffen, die sein großes Interesse an der märkischen Landschaft und der Peripherie um Berlin verraten. Er gilt als der „Vater der märkischen Landschaftsmalerei“. Siehe u.a.: Märkische Winterlandschaft, um 1824, Öl/Lwd. 44,5x67cm, Berlin, Stiftung Stadtmuseum (GEM 67/12); Märkische Landschaft mit Kiefern und sandschaufelden Figuren, um 1830/36, Aquarell über Bleistift, 17,3x20,7cm, Berlin Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (SZ 700); Sandweg, 1828(?), Öl/Pappe, 18x23,9cm, Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum, Park und Schloß Branitz (VII K/297). Sein ‚Blick auf Dächer und Gärten‘ von 1835 (Berlin, Nationalgalerie, Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz) und andere Darstellungen mit Blicken auf Hinterhöfe, Gärten und Dächer, sind oft beschrieben worden, auch ihre Vorläuferschaft zu Menzel (Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, S. 174ff.; Schmoll gen. Eisenwerth, Die Stadt im Bild, S. 302f.); Die in diesen Bildern gewandelte Sehweise hat man in Verbindung mit den frühesten Fotografien gebracht (Buddemeier, Panorama, S.18, 56, 70, 76).

⁴⁴⁰ Carl Gustav Wegener (1812 – 1887) schuf zwischen 1838 und 1865 eine große Anzahl von Ölskizzen in der Umgegend von Potsdam, im Havelland und der märkischen Heide. Siehe u.a. die Beispiele in dem mehr als 150 Skizzen umfassenden Bestandes des Potsdam-Museums, aber auch seine Ölgemälde in der Sammlung.

⁴⁴¹ Menzels zu Lebzeiten unveröffentlichten Ölskizzen (insbesondere die Blicke aus seinen verschiedenen Ateliers) bezeugen dieses Interesse. Er faßte den Blick auf die Stadt in diesem frühen Fall von Auseinandersetzung mit einem scheinbar zufälligen, belanglosen Ausschnitt der Stadt als *paysage intime*, also im Sinne einer bislang nur der Landschaftsmalerei zugeordneten Gattung auf und gestaltete sie hier mit Mitteln der autonomen Ölskizze (Padberg, S. 51). Auch Irmgard Wirth stellte fest, daß diese Bilder „Zeugnisse eines anonymen, eines intimen Berlins“ gewesen seien, auch wenn sie von ihm selbst nicht als vollendete Kunstwerke angesehen worden seien. (Wirth, Mit Adolph Menzel in Berlin, S. 22 (zu den Studien aus dem Fenster und den „Ministergärten“). S. 29: „Wer könnte sich diese sonderbare und leere Vorstadtlandschaft heute noch vorstellen, über die wenig später die Stadt hinausgewachsen war?“

⁴⁴² Padberg hat diesen Begriff in ihrer Dissertation über Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei geprägt und bezeichnet damit die Entdeckung der Peripherie als modernem Landschaftsraum, der Vorstadt als Lebens- und Arbeitsumfeld, als Gegenstand der künstlerischen Formfindung und der metaphorischen Bedeutung der Peripherie durch Maler der „Brücke“, des „Blauen Reiter“, durch Max Beckmann und Ludwig Meidner während der Jahre 1905 bis 1911 (S. 107ff.). Hier wird er nicht nur in diesem Sinne, sondern auch im Bezug auf die Fotografien der

Otto Raus, Heinrich Zilles, Georg Bartels, Max Missmanns und eines unbekannten Fotografen. Dieser Bildgegenstand wird mit der Darstellung von „Natur“ im Bild von Parkanlagen als innerstädtische Landschaft konfrontiert. Damit werden nicht nur zwei unterschiedliche Motive untersucht, sondern auch ein formales Phänomen, das in der Spannung zwischen tradiertem, d.h. idealem Landschaftsbegriff einerseits und der Entwicklung sich davon distanzierender Bildformen andererseits zum Ausdruck kommt. Dieses Verhältnis wird anhand von Vergleichsbeispielen aus der deutschen und französischen Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts herausgearbeitet.

In einem abschließenden Kapitel wird die fotografische Darstellung der Wochenend- und Freizeitbeschäftigungen der Berliner im Grünen besprochen. In diesem Zusammenhang wird noch einmal anhand von Fotografien Max Missmanns, Heinrich Zilles und eines Unbekannten auf die Frage nach einem bestimmten zeitgemäßen fotografischen Bildverständnis, also nach einer für diese Zeit spezifischen Wahrnehmung eingegangen.

4.1. Fotografie in Berlin zwischen „Landschaft“ und „Peripherie“

Heinrich Zille, leidenschaftlicher Amateurfotograf⁴⁴³ der Berliner Peripherie und auf Berlins Straßen, Märkten und Rummelplätzen, hatte im Frühjahr 1897 eine ‚Landschaft mit Kieferngruppe‘⁴⁴⁴ (s. Abb. 75) aufgenommen, die einer im Vorjahr entstandenen Fotografie des bekannten Kunstfotografen Otto Rau⁴⁴⁵ mit dem

Peripherie angewandt und eine Differenzierung des Begriffs im Hinblick auf die Fotografie angestellt.

⁴⁴³ Zilles Oeuvre ist schwer in die gängigen Kategorien von Knipser oder Amateurfotograf einzuordnen, da er durch seine Tätigkeit in der neuen Berliner Photographischen Gesellschaft einerseits mit Fototechnik äußerst vertraut war und Zugang zu fotografischen Instrumentarien besaß, wie es andere sich hätten kaum leisten können. Andererseits weisen seine privaten Aufnahmen alle Eigenschaften des Knipserbildes auf, die Timm Starl (Knipser) folgendermaßen beschreibt: „Das Knipsen verrät den Fotografen, der sich – in jeder Hinsicht – um keine Konvention kümmert.“ (S. 14) Und an späterer Stelle: „...Dagegen suchte der Knipser nach anderen Ansichten, blickt der fotografierende Spaziergänger nur gelegentlich auf die belebte Szenerie, gerät ihm die vorbeifahrende Straßenbahn eher zufällig vor das Objektiv.“ Dem Knipser ginge es, so Starl, „nicht um eine adäquate Wiedergabe des täglich Gesehenen, sondern um ein Bild, auf dem er in Ruhe betrachten kann, was zuvor nur flüchtig wahrgenommen wurde.“ (S. 53). Auch Zilles Bildmotive sind nach den Kategorien Starls typische Knipser-Eindrücke: Zum Besuch der Sportveranstaltung, des Vergnügungsparks, des Jahrmarkts oder Zirkusses habe man gerne die Kamera mitgenommen (S. 55).

⁴⁴⁴ Zille, Heinrich: Landschaft mit Kieferngruppe. Frühling 1897, WV 40 (BG); eine dieser Fotografie ähnelnde Tuschezeichnung oder Aquarell Zilles stammt laut Kaufhold angeblich von 1884 und ist zu finden bei Ostwald, Hans; Zille Hans (Hrsg.): Zilles Hausschatz. Berlin 1931, S. 370.

⁴⁴⁵ Otto Rau war Leiter der heliografischen Abteilung bei der Reproduktionsanstalt Meisenbach, Riffarth & Co, Berlin, Leipzig, München. Er war Associé der Firma und Schüler von Karl Kli_.

Titel ‚Märkische Heide‘ (s. Abb. 76)⁴⁴⁶ stark ähnelte:⁴⁴⁷ Wir blicken bei dem Bild Zilles in die Märkische Heide an einem trüben Frühlingstag. An dem die Bildmitte markierenden Horizont reihen sich in der linken Bildhälfte eine Anzahl von Kiefern. Im Vorder- und Mittelgrund wächst nur niedrigere Vegetation, man erkennt stoppeliges Heidekraut auf sandiger Erde. Der Himmel scheint grau und trübe (was jedoch auch auf die Qualität der Farbempfindlichkeit der Negativplatte zurückgeführt werden kann). Otto Raus ‚Heide‘ hat den gleichen Bildgegenstand, doch führt er den Betrachter näher an die Kieferngruppe heran: Der Horizont liegt tiefer, einige Büsche im Bildmittelgrund führen an die von links ins Bild kommenden Bäume. Der Himmel ist bewegter. Man erkennt vom Wind zerstobene Wolken und eine dunkle Ecke des Himmels im rechten oberen Bildrand.

Bei der offensichtlichen Ähnlichkeit des Bildmotivs lassen sich deutliche Unterschiede in der Behandlung desselben und in dessen technischer Verarbeitung erkennen: Zilles Impression wirkt zufällig, fast nachlässig. Er hat scheinbar nicht auf klares Wetter oder eine besonders ausgefallene Wolkenformation warten wollen, um dann ein besonders kontrastreiches, lebendiges Foto zu machen.

(Kli_ hatte 1879 ein heliografisches Verfahren, die Photogravüre, entwickelt, das M, R & Co. verwendeten). Er nahm teil an den wichtigsten deutschen Ausstellungen für Amateurfotografie, der ersten internationalen Ausstellung für Amateur-Fotografie in Hamburg 1893 und der zweiten internationalen Amateurfotografie-Ausstellung, die im Jahre 1896 in Berlin stattfand. Ein Artikel im Photographisches Centralblatt 4. 1898, Heft 2, S. 42ff. ‚Die Amateurphotographie und ihre Pflege in der Reichshauptstadt‘, erwähnt Rau in diesem Zusammenhang lobend und bezeichnet ihn als eine der Ausnahmegestalten Berliner Kunstfotografie.

⁴⁴⁶ Rau, Otto: ‚Märkische Heide‘ vor oder 1896. Abbildung nach: Goerke, Franz: Nach der Natur, Photographien nach Originalaufnahmen von Amateurphotographien (Album der Internat. Ausstellung für Amateur-Photographie Berlin 1896. Hersg. im Auftrag der Dtsch. Gesellsch. v. Freunden d. Ph. Berlin 1897, T. 19. (Dieser Band ist weder im Bibliothekensystem Deutschlands und Österreichs, noch antiquarisch greifbar. Abb. bei Kaufhold, Zille, S. 19).

⁴⁴⁷ Hinweis aus: Kaufhold, Zille, S. 18f.



Abb. 75 Zille, Heinrich: Landschaft mit Kieferngruppe. Frühling 1897, WV 40 (BG)



Abb. 76 Rau, Otto: ‚Märkische Heide‘ vor oder 1896. Abbildung nach: Goerke, Franz: Nach der Natur, Photographien nach Originalaufnahmen von Amateurphotographien (Album der Internat. Ausstellung für Amateur-Photographie Berlin 1896).

Er scheint vielmehr in der Heide mit der Kamera unterwegs gewesen zu sein und dann – ob von Raus Aufnahme inspiriert oder nicht⁴⁴⁸ – diese Kieferngruppe für motivisch interessant genug gehalten zu haben, um sie zu fotografieren. Rau dagegen war ein ausgewiesener Landschaftsfotograf, der sich ausführlich mit den Problemen bei der Herstellung von Landschaftsaufnahmen beschäftigt hatte, folglich also gut vorbereitet in die Heide kam.⁴⁴⁹ Seine Bildkontraste sind stärker, das Bild wirkt sorgfältiger und technisch besser ausgearbeitet. Es ist bekannt, daß Rau großen Wert auf „stimmungsvolle“, „künstlerische“ Behandlung der Motive legte, folglich das Motiv, den Zeitpunkt, aber auch die Kamera- und Objektivart sorgfältig ausgewählt, also stärkeren Einfluß auf die Komposition des Bildes genommen haben muß. Als Leiter der heliografischen Abteilung einer Reproduktionsanstalt (siehe Anm.445 oben) reproduzierte er seine Aufnahmen in Photogravüren, basierend auf dem aktuellsten Stand technischen Könnens, war demnach hierin Zille überlegen. Dieser war allerdings langjähriger Mitarbeiter bei einem Konkurrenzunternehmen, der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin, die jedoch die Autotypie für ihre Massenproduktion von fotografischen Vorlagen verwandte. Auch kam Zille nicht auf die Idee, seine Heidelandschaft in irgendeiner Weise kommerziell zu vervielfältigen. Er bewahrte den Abzug dieser Fotografie, der wohl sein einziger war, zu Hause auf. Rau dagegen stellte seine Landschaften anlässlich der einschlägigen amateurfotografischen Ausstellungen aus und publizierte diese (wie wir gleich sehen werden).

Diese beiden Aufnahmen markieren gewissermaßen zwei – nicht immer scharf zu scheidenden – Phänomene, zwischen denen sich die Berliner Landschaftsfotografie vor den Toren der Stadt und in ihren Grünflächen während der wilhelminischen Ära bewegte: Der eine Pol wird bestimmt durch die sich an der klassischen künstlerischen Landschaftsdarstellung orientierenden, ambitionierten Amateurfotografie oder Berufsfotografenschaft. Der andere umfaßt die ebenfalls sehr inhomogene Gruppe derer, die sich – als Fach- oder als Amateurfotografen – scheinbar

⁴⁴⁸ Kaufhold stellt fest, es sei offen, ob Zille die 1896 in Berlin stattfindende Internationale Ausstellung der Amateurfotografie sah, bei der Rau ausstellte. Er vermutet, Zille habe zumindest davon gehört oder darüber gelesen (Kaufhold, Zille, S. 18).

⁴⁴⁹ Siehe beispielsweise die Rezension seines im folgenden behandeltes Albums ‚Aus dem Berliner Tiergarten‘, das 1891 erschien von Ludwig Schrank, in: Photographische Correspondenz

von diesen tradierten Bildformen entfernten und meist mit primär dokumentarischen Absichten angetreten waren. Anhand der folgenden Bildbeispiele werden diese beiden Tendenzen durch Vergleiche mit Landschaftsgemälden verdeutlicht. Während sich dieser Argumentationsstrang mit dem Bild und seiner formalen Tradition beschäftigt, wird ein zweiter sich mit der in diesen unterschiedlichen Bildformen ausgedrückten Stadtwahrnehmung befassen.

4.1.1. Heinrich Zille und Otto Rau – Auseinandersetzung mit tradierten Bildformen oder Wahl anderer Darstellungsformen von Natur durch den fotografischen Amateur

4.1.1.1. Die Landschaft

Wie bereits erwähnt, war Otto Rau ein passionierter, künstlerisch ambitionierter Amateurfotograf.⁴⁵⁰ Er gehörte zu den Begründern der Kunstfotografie in Deutschland und schrieb u.a. ein Vorwort für die deutsche Ausgabe von A. Horsley Hinton's Buch über ‚Künstlerische Landschafts-Photographie in Studium und Praxis‘. Rau appellierte an seine Leser, die „Anschauungen, Regeln und Gebräuche aus der bildenden Kunst“ in die Fotografie „herüberzunehmen“.⁴⁵¹ Zur gleichen Zeit erschien die Publikation ‚Die Photographie – Eine Kunst? Unter besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Selbsterziehung des Liebhaberphotographen speciell für die Landschaftsphotographie von Hans Kretschmann‘.⁴⁵² Durch diese Aktivitäten brachte Rau die eindeutige Dominanz des Landschaftsgenres unter den künstlerisch ambitionierten Amateuren zum Ausdruck.⁴⁵³

29.1892, S. 48ff. Ferner zu Raus Potsdam-Album: Photographische Mitteilungen 29.1892-93, Vereins-Mitteilungen, S. 347.

⁴⁵⁰ Mit Blick auf Rau läßt sich festhalten, daß sich gegen Ende der 80er Jahre die Aktivität von Amateurfotografen verstärkt hatten, deren Gemeinsamkeit in ihrer Ablehnung der historistischen Atelierfotografie bestand. Von den Geschichtsschreibern aus der Bewegung selbst wurden A. Vianna de Lima, A. Böhmer (um 1860-1908), Otto Scharf (1858-1947), Dr. Eduard Arning und Otto Rau zu den Begründern der Kunstfotografie gezählt. Mit Ausnahme von Vianna de Lima gehörten sie auch in den 90er Jahren zu den führenden Kunstfotografen, die sich um die Hamburger Gesellschaft unter Leitung Ernst Juhls versammelt hatten (Krase, Fotografie, S. 211).

⁴⁵¹ Zit. nach der 4. Auflage, Berlin 1909, Unveränderte Abdruck der erweiterten dritten Auflage. Mit 16 Tafeln nach Originalen des Verfassers, S. 8. (1. Auflage 1896) mit Beteiligung von E. Taube und O. Rau.

⁴⁵² Titel wie angegeben: Halle/Saale 1896. Zit. nach Kaufhold, Zille, S. 18/33.

⁴⁵³ Die Domäne des künstlerisch ambitionierten Amateurfotografen wurde die Landschaft. Siehe dazu Kaufhold, Zille, S. 22f. Matthies-Masuren, 1898, S. 69. Siehe auch Willi Warstat zu dieser Frage in Kap. 2. und Franz Goerke, der Direktor der ‚Urania‘ in Berlin scherzte: „Hier kann er sich austoben, denn die Welt ist ja so weit.“ Goerke 1894, S. 21 (Zit. nach Kaufhold, Zille). Siehe zur Verschiebung des Natur- und Landschaftsverständnisses und der Naturdarstellung in der Malerei: Bätschmann, Entfernung. Er geht hier insbesondere auf die unterschiedlichen formalen Äußerungen einer sich wandelnden Naturwahrnehmung in der Malerei seit ca.1750 ein und erläutert den entscheidenden Einfluß der Hinwendung zur Nachahmung der Natur anstelle ihrer „Invenzione“,

Eine wichtige fotografische Arbeit Otto Raus, die in diesem Geist entstand, war seine Bildmappe aus dem Berliner Tiergarten. Dieses Album erschien unter dem Titel ‚Aus dem Berliner Tiergarten‘⁴⁵⁴ 1891 im Verlag von Robert Oppenheim zum Preis von 20 Mark und umfaßte 20 Motive des Formats 18x24, die von der Reproduktionsanstalt Heinrich Riffarth Berlin in „Photogravure und Kupferdruck“ hergestellt worden waren. Bildtitel waren beispielsweise ‚Im Mai‘, ‚Sommer am Kanal im Tiergarten‘, ‚Wintertag am Kanal‘, aber auch ‚Herbststimmung am Landwehrkanal‘ oder ‚Abend am Neuen See‘⁴⁵⁵. Die Aufnahme ‚Waldinneres, Stimmungsbild aus dem Berliner Tiergarten‘⁴⁵⁶ (s. Abb. 78) aus dieser Serie wird hier zum einen mit Waldmüllers Gemälde ‚Parthie aus dem Prater‘ von 1831 verglichen, zum anderen mit Zilles ‚Winterliche Freifläche in Charlottenburg‘ von 1898/1899 und der ‚Müllhalde in Charlottenburg‘, aus der Zeit um 1900.

Raus ‚Waldinneres‘, eine hochformatige Fotogravure, zeigt den Blick in einen sommerlichen Laubwald. Der Waldboden ist dicht mit Gras und jungen Bäumen bewachsen, ausgewachsene Bäume stehen, von der bis auf das Unterholz hindurchscheinenden Sonne bestrahlt, in unregelmäßigen Abständen voneinander entfernt. Im Hintergrund ist ein Fußweg erkennbar, der eine Horizontale im unteren Bilddrittel markiert. Der Fotograf hat den ältesten Baum, der am nächsten und links im Bild steht, in dieser Bildkomposition an die bildkompositorisch beliebte – hier vertikale – Achse des goldenen Schnitts versetzt. Von rechts oben durch die Sonne angestrahlt, links schattig dunkel, ist er das wichtigste Gliederungselement dieses Stimmungsbildes. Einen weiteren vertikalen Akzent setzt ein Baum weiter rechts im Mittelgrund des Bildes. Verbindet man die Füße beider Bäume, so ergibt diese Verbindung eine von links unten nach rechts oben ansteigende Linie. Diese sorgt für ein Gegengewicht gegen den von rechts oben schräg einfallenden Sonnenlichtstrahl. Eine spannungsreiche Dynamik entsteht.

die die harmonisierende Komposition von Naturteilen in der idealisierenden oder heroisierenden Landschaftsmalerei außer Kraft gesetzt habe (S. 37). Zur Naturdarstellung bei Kunstfotografen siehe: Kaufhold, Kühn, S. 11f.

⁴⁵⁴ Ein Originalalbum befindet sich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Rara-Abteilung Haus Unter den Linden, STABl Sig. 2“ Td 4537.

⁴⁵⁵ Motiv 12.

⁴⁵⁶ Rau, Otto: ‚Waldinneres‘. Stimmungsbild aus dem Berliner Tiergarten. Fotogravure nach einer Fotografie. 1891 Motiv 16 der Bildermappe ‚Aus dem Berliner Tiergarten‘ Riffarth 1891.



Abb. 77 Waldmüller, Ferdinand Georg: ‚Parthie aus dem Prater‘ 1831, Öl/Holz 31,7x25,9cm, u.r. Waldmüller. Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1350



Abb. 78 Rau, Otto: ‚Waldinneres‘. Stimmungsbild aus dem Berliner Tiergarten. Fotogravure nach einer Fotografie 1891

Das sonnenbestrahlte Laubwerk bildet einen lichtdurchfluteten Vorhang, der sich flächig zwischen die Bäume zu schieben scheint. Auf den ersten Blick fühlt man sich in eine ins Schwarz-Weiß übertragene, romantische Landschaft eines Caspar David Friedrich oder auch Christian Claussen Dahl versetzt. Man muß jedoch feststellen, daß, anders als bei Friedrich, weder ein menschliches Wesen, sei es auch noch so klein, erkennbar ist, noch etwas angestrebt scheint, das hinter der greifbaren Wirklichkeit liegt oder auf das Jenseitige verweist. Auch der Himmel ist nicht sichtbar, ein orientierender Horizont ist durch den Weg nur angedeutet. Das ganze Blatt ist quasi mit Bäumen und Blättern gefüllt. Diese Fotografie scheint uns nicht, wie bei Friedrich und Dahl, die überwältigende, ja, einschüchternde Kraft der Natur als Ausdruck göttlicher Allmacht vor Augen halten zu wollen, sondern hat, trotz der Hinweise auf ein künstlerisches Bewußtsein für traditionelle Landschaftsdarstellung⁴⁵⁷ des Fotografen, Profaneres mitzuteilen. Das Stück Tiergarten dient hier als Stimmungsträger, als geeignetes Motiv zu Darstellung von scheinbar unberührter Natur.

Waldmüller griff in seinem Gemälde ‚Parthie aus dem Prater‘⁴⁵⁸(s. Abb. 77) von 1831 zum selben kompositorischen Mittel wie Rau: Auch er stellte in einem hochformatigen Bild den stärksten der Bäume als bildstrukturierendes Element links ins Bild an den Ort des goldenen Schnitts, auch dieser Baum wird von der Sonne bestrahlt, jedoch frontal. Ein zweiter, kleinerer Baum bildet in diesem Gemälde einen Abschluß der Baumgruppe auf der rechten Bildseite, ganz ähnlich der Stellung des zweiten Baumes bei Rau. Der Horizont liegt hier tiefer als bei dem Tiergartenbild. Wir haben es eher mit einer baumbestandenen Wiese als mit einem Wald zu tun, der Grund ist nicht sehr hoch bewachsen und das Blattlaub ist nicht im ganzen Bildraum verteilt, daher kommen die einzelnen Bäume als solche mehr zur Geltung. Auch ist unser Betrachterstandpunkt weiter von der Baumgruppe entfernt als auf der Fotografie, bei der wir mitten im Wald zu stehen scheinen. Wichtigstes inhaltliches Unterscheidungsmerkmal sind die beiden menschlichen Figuren, die sich, eine sitzend, eine stehend, unter den knor-

⁴⁵⁷ Diese traditionelle Landschaftsauffassung war geprägt von der Lehre von den drei Gründen, zeichenhaften Baumschlag-Versatzstücken, den die Seiten abschließenden Baumkulissen, auswechselbaren Figurengruppen im Vordergrund, die dem Bild das Thema oder den Charakter zu verleihen hatten (Busch, S.264).

⁴⁵⁸ Waldmüller, Ferdinand Georg: ‚Parthie aus dem Prater‘ 1831, Öl/Holz 31,7x25,9cm, u.r. Waldmüller. Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1350. Werkverzeichnis Nr. 308 (Feuchtmüller, Rupert: Ferdinand Georg Waldmüller 1793-1865. Leben Schriften Werke. Herausgegeben von der Österreichischen Galerie Wien. Mit 1131 Abb., davon 170 in Farbe. Wien München 1996, S. 448).

rigen Bäumen aufhalten. Diese menschliche Präsenz ändert die Bildwirkung entscheidend: Der sitzende Mann scheint aus dem Bild heraus direkt nach uns zu schauen, bezieht uns dadurch also mit in das Bildgeschehen ein. Die stehende Frau blickt, etwas weiter im Bildhintergrund, zu den Baumwipfeln empor. Wir finden in diesen kleinen Figürchen Anhaltspunkte, Maßstäbe für unser Auge, die uns Rau verwehrt. Die Mächtigkeit und Grobheit der großen Eiche werden durch die Gegenwart dieser menschlichen Wesen potenziert. Zwar ist man beeindruckt von dem riesigen Baum mit seiner knorrigen, narbigen Rinde und abgestorbenen Astnasen. Angesichts des Friedens und der Eintracht mit der Natur, die das Paar ausstrahlt, will jedoch auch bei Waldmüller nicht das Gefühl Friedrichs'scher Bedrängnis aufkommen. Anders als der romantische Landschaftsmaler, aber auch als ein Historienmaler scheint Waldmüller an den „Eindrücken der nahen Wirklichkeit“ interessiert.⁴⁵⁹ Waldmüller vermag also, an der Schnittstelle von Romantik und Biedermeier einen Weg zu finden, ein Stück Landschaft ohne offensichtliche Idealisierung oder Verklärung darzustellen. Auch nach eigener Aussage konnte er die Natur nur abmalen, das Komponieren bereite ihm Schwierigkeiten.⁴⁶⁰ Es ist erkennbar, daß Waldmüller, eine individuelle Landschaft zumindest mit der Absicht zeigte, sich ganz auf ihren tatsächlichen Zustand einzulassen, auch wenn das nicht bedeutete, daß er nicht ein kompositorisches Verständnis bemühte. Damit nahm er Abstand von der Verbildlichung anderer, idealer Inhalte durch die Landschaft.⁴⁶¹

Beide, der Fotograf des späten- und der Maler des frühen 19. Jahrhunderts, „komponierten“ ihre Landschaftsbilder mit ähnlichen Mitteln. Sie waren beide jedoch nicht in erster Linie an einer Idealisierung der Landschaft interessiert, sondern reflektieren das Vorgefundene. Ihre Denkansätze unterschieden sich allerdings insofern als Waldmüller aufgrund seiner akademischen Ausbildung ganz selbstverständlich eine schlüssige Bildkomposition schuf, während Rau, der Fotograf, eigentlich entgegen den selbverständlichen Eigenschaften seines Mediums, ausdrücklich bemüht war, bewußt zu „komponieren“: „Durch allerlei Beiwerk und

⁴⁵⁹Hofmann, *Paradies*, S. 175.

⁴⁶⁰ So auch Constable („die Kunst findet sich unter jeder Hecke, auf jeder Wiese“), Lavater („Es gibt keine allgemeinen, sondern nur bestimmte Bäume“). Siehe Hofmann, *Paradies*, S. 41 u. 175. Ebenso auch Zeitler, Rudolf: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Werke monistischer Struktur*. Frankfurt/Main Berlin 1990, S. 102ff.

Zierraten, Stimmungsbilder, Benutzungen des Teleobjektivs, Vergrößerungen nach 9x12, Aufnahmen mit der Anschütz-Camera“ betont Rau bemüht zu sei, „dem Ganzen einen künstlerischen Anstrich zu geben“.⁴⁶²

Ein Erklärungsansatz für diese unterschiedlichen Haltungen zweier, im Grunde nicht so weit voneinander entfernter, Landschaftsdarstellungen liegt in dem anderen Selbstverständnis, das ein arrivierter Maler während des Aufblühens realistischer Tendenzen in der Landschaftsmalerei im Vergleich mit einem engagierten Amateurphotographen der Jahrhundertwende, der sich der Umsetzung seiner „künstlerischen“ Absichten als „Landschafter“ ständig bewußt war, haben mußte. 1891, als Rau im Tiergarten fotografierte, war die kunstfotografische Szene, allemal die Berliner Gruppe um Rau, keineswegs fest etabliert. Während die Landschaftsmalerei ein reiches Spektrum zwischen akademischer Malerei einerseits und impressionistischer Landschaft andererseits entwickelt hatte, verfolgte die Kunstfotografie künstlerische Ziele, deren Umsetzung noch im Experimentierstadium war. Dennoch, die Kunstfotografen waren auf der Suche nach einer neuen Sprache der Fotografie in Auseinandersetzung mit den Regeln und Bildvorstellungen der traditionellen bildenden Kunst. Das erklärt auch, warum wir trotz der Tatsache, daß wir uns im Tiergarten im Grunde mitten in der Großstadt befinden, die Rau'schen Ansichten jeglichen Hinweis auf die Stadt ausklammerten, die Natur somit nicht in ihrem Verhältnis zu dem sie umgebenden Gebiet thematisierte, sondern eben als „Landschaft“.

Ein besonderes Augenmerk auf klassische Komposition jedoch oder gar Idealisierung läßt sich bei den Fotografien des Akademiemitglieds Heinrich Zille kaum feststellen:

4.1.1.2. Der Ausschnitt

Schon die Motivwahl Zilles zeigte seine Distanzierung zur „klassischen“ Landschaft.⁴⁶³ Er bildete sowohl in seiner Fotografie ‚Winterliche Freifläche in Char-

⁴⁶¹ Dieses Phänomen begann sich bereits während der Mitte des 18. Jahrhunderts abzuzeichnen (siehe in diesem Sinne Bättschmann, Entfernung und Hofmann, Paradies).

⁴⁶² Photographische Mitteilungen 29.1892-93, Vereins-Mitteilungen, S. 347.

⁴⁶³ Heinrich Zille hat weniger typische Landschaften als ausgesprochen viele Stadtrandfotos gemacht. Am bekanntesten sind wohl seine drei Serien von insgesamt etwa achtundzwanzig Aufnahmen der ‚Reisigsammlerinnen‘ in Charlottenburg (Sommer, Herbst 1897, Herbst 1898). Sie zeigen Frauen, die Reisig aus dem nahen Grunewald in Kinderwagen oder auf dem Rücken über das offene Land nach Hause bringen. Ein anderes Motiv Zilles findet sich in den beiden Müllkippenreihen wieder, etwa 10 Aufnahmen aus dem Sommer 1898 und Herbst 1899. Hier zeigt er das chaotische Sammelsurium des Zivilisationsabfalls, teils im Detail, teils als weites Abfallmeer. Nur

lottenburg‘ (s. Abb. 79)⁴⁶⁴, einem Albuminabzug aus dem Winter 1898/99, als auch bei seinem Bild einer wilden Müllkippe „Natur“ ab (s. Abb. 80), jedoch fehlten beiden Aufnahmen verlässliche kompositorische Koordinaten:



Abb. 79 Zille, Heinrich: Winterliche Freifläche in Charlottenburg, Winter 1898/99, 69x103cm, Albumin getont und gelackt, WV 219

Die ‚Freifläche‘ zeigt eine schneebedeckte Brache am Stadtrand Berlins. Man sieht auf eine weite, liegende Fläche, die nur durch den sich schemenhaft abzeichnende Block eines Gebäudes in großer Entfernung und einige winterkahle Büsche und Bäume am Horizont unterbrochen wird. Das streng horizontal angelegte Motiv erfährt keinerlei senkrechte Strukturierung oder Gliederung, es scheint vielmehr den Bildrahmen von rechts nach links zu durchlaufen. Dadurch entsteht der Eindruck von unendlicher Weite. Die Grautonwerte bestimmen das Bild, der mittelgraue, nebelige Himmel, der dunkelgraue Vordergrund und etwas hellerer Horizontstreifen mit dem Bewuchs und schließlich das fast weiße Grau des Schnees. Das zweite Foto, die ‚Wilde Müllkippe in Charlottenburg‘⁴⁶⁵, das der ersten Serie von Abfallbildern entstammt, zeigt das Flachland vor Charlottenburg, auf dem Berge von Unrat in eine lange Mulde geschüttet worden sind. Mittig im Bild, eine auf das Bildzentrum am Horizont zulaufende Keilform bildend, ist der Abfall zu

einmal ist auch ein Müllarbeiter mit im Bild. Im Herbst 1897 und 1899 entstanden schließlich auch etwa drei Fotografien von einer Kiesgrube.

⁴⁶⁴ Zille, Heinrich: Winterliche Freifläche in Charlottenburg, Winter 1898/99, 69x103cm, Albumin getont und gelackt, WV 219. Kaufhold, Tafel 62.

sehen, daneben erkennt man hellen Sandboden, Heide und einige Büsche am Horizont.



Abb. 80 Zille, Heinrich: ‚Wilde Müllkippe in Charlottenburg‘. Sommer 1898, 80x110cm, Zello-doin matt, WV 118

Der Himmel nimmt etwa ein Drittel des Bildes ein. Auch die umliegenden Dünen scheinen alle auf einen Punkt leicht rechts von der Bildmitte hin orientiert zu sein. Weder in der ‚Freifläche‘ noch hier sind Menschen im Bild zu erkennen. Letztere Aufnahme läßt eine kaum erkennbare Ecke der Gemeindeschule in der Sophie-Charlotte Straße, der Straße, in der Zille wohnte, erkennen. Auch hier erfährt der Bildgegenstand keine Begrenzung, ist jedoch durch die unterschiedlichen Strukturen im Bild differenziert.

Erstaunliche motivische und bildkompositorische Ähnlichkeiten mit den Zillebildern weist Jacques Louis Davids Gemälde ‚Blick auf den Luxembourg-Garten in Paris‘ (Abb. 81)⁴⁶⁶ von 1794 auf. Beide zeigen ‚Freiflächen‘, Brachen, beide thematisieren damit keinen eindeutigen Bildgegenstand, es findet keine akzentuierende Darstellung einer Landschaft statt. Davids Bild, das durch ein Stück

⁴⁶⁵ Zille, Heinrich: ‚Wilde Müllkippe in Charlottenburg‘. Sommer 1898, 80x110cm, Zello-doin matt, WV 118. Ranke, Abb. 148.

⁴⁶⁶ David, Jacques-Louis: Blick auf den Luxembourg-Garten in Paris, 1794. Musée du Louvre, Paris. Das Bild wurde aus dem Fenster der Zelle, in der David nach dem Sturz Robespierres vom

Wiese im Vordergrund, einen Holzzaun, ein weiteres Rasenstück und eine Baumgruppe im Mittelgrund mit einer starken Betonung auf der Horizontalen gegliedert ist, ist ein Ausschnitt, es verzichtet auf die repräsentative Gebärde, auf dekorative Ausgewogenheit.⁴⁶⁷



Abb. 81 David, Jacques-Louis: Blick auf den Luxembourg-Garten in Paris, 1794. Musée du Louvre, Paris

Komposition, so Hofmann, sei, selbst im Sinne von Verdeutlichung und Verschärfung, auf diesem Landschaftsausschnitt nicht anzutreffen. Die Umstände haben dazu beitragen mögen, aber daß ein Maler diese Umstände annehme, auf jedes kompositionelle Beiwerk verzichte und daß er sogar die spannungslosen, den Raum versperrenden Waagerechten betone – all das sei bezeichnend genug. Das Bild zeige „ein gleichgültiges Stück Natur, das kein Ornament sein will, dem jede Gefälligkeit fehlt: ein kahles Terrain im Vordergrund, von einer Planke steif eingegrenzt, ein paar Streifen Nutzgarten, unregelmäßiger Baumbestand. Das Ausschnitthafte, Zufällige und Regellose ist betont.“⁴⁶⁸

August bis Dezember 1794 festgehalten wurde, gemalt. Der zufällige Ausblick, den die Gefangenschaft dem Künstler aufzwingt, wird als Bildanlaß genommen. Hofmann, *Paradies*, S. 278.

⁴⁶⁷ In diesem Sinne: Hofmann, *Paradies*, S. 40f.

⁴⁶⁸ Hofmann, *Paradies*, S. 41.

Was hier für das Landschaftsgemälde konstatiert wird, daß es nämlich

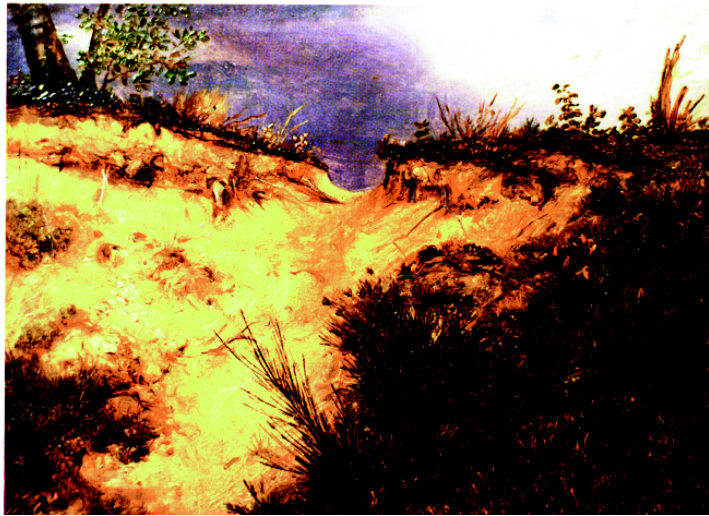


Abb. 82 Blechen, Carl, Sandweg, 1828(?), Öl/Pappe, 18x23,9cm, Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum

formal „das Ausschnitthafte, Zufällige und Regellose“ betone, aber auch, daß David sich von der idealisierten Darstellung verabschiede, also das „Bedürfnis nach selbsterlebter Wirklichkeit“ zum Aus-

druck bringe, sind genau die Eigenschaften, die wir bei Waldmüller und Rau anklängen fanden, und die man häufig gerade als für die Fotografie typisch, ja, immanently bezeichnet hat.⁴⁶⁹ In besonderem Maße gilt das auch für Heinrich Zilles Aufnahmen. Hinzu tritt bei Zille und David noch der neue Bildgegenstand: Das Unmittelbare, das Ungewohnte, Ausschnitthafte, das Alltägliche und die „photographische Originalität“ sind Eigenschaften, die sowohl die Fotografie, als auch die Darstellungen von einigen Malern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts beschreiben: J. L. David zeigte ebenso Ansätze zu dieser Verbildlichungsform und Motivwahl, wie auch Blechen⁴⁷⁰ (Abb. 82) oder Menzel in seinen Ölskizzen, beispielsweise dem Bild ‚Hinterhaus und Hof‘, das um 1845 entstand.(Abb. 83)⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Auch J.A. Schmoll gen. Eisenwerth wies darauf hin, daß Davids Gemälde einen entscheidenden Wandel markiere: In dem Bild des Luxembourg-Gartens habe er vielleicht als erster Maler den *Zufallsausschnitt* eines Fensterausblicks festgehalten (Schmoll gen. Eisenwerth, *Die Stadt im Bild*, S.302). Ausschnitte boten allerdings auch schon die alten Niederländer in ihren Fensterausblicken auf spätmittelalterliche Städte. Auch gibt es bereits eine beachtliche Tradition solcher Ausschnitteinblicke in Stadtorganismen seit den Eycks, seit Rogier v. d. Weyden, Konrad Witz usw., aber doch erst bei Jan Vermeer van Delft das Selbständigwerden eines solchen Sujets im mittleren 17. Jahrhundert. Seine Ausschnitte sind jedoch höchstwahrscheinlich bestimmt vom Fensterausblick – also vom realen „Bild im Fenster“ – daher auch stark stillebenhaft und ohne weiteren Bezug zur Stadt als Gesamtorganismus. Siehe dazu Schmoll gen. Eisenwerth, *Die Stadt im Bild*, S.306

⁴⁷⁰ Siehe beispielsweise Blechens ‚Sandweg‘ von 1828 (?) (s.o.).

⁴⁷¹ Menzel, Adolph: *Hinterhaus und Hof*, um 1845, Öl/Lwd; 43x61cm. Berlin, Nationalgalerie, SMPK, Inv. AI 957 Wir blicken von erhöhtem Standpunkt auf Holzzäune, Schuppen, ein mehrstöckiges Gebäude am rechten Bildrand und weitere Bauten im Hintergrund. Die beiden Zäune verlaufen leicht diagonal zu den Bildachsen und treffen sich an einem Punkt, der nach rechts oben aus dem Bildmittelpunkt versetzt ist. Im Zentrum des Gemäldes zeigt Menzel eine Pumpe und ein paar Bretter, braunes Erdreich, umgeben von Unkraut und gelblichem Gras. Bothe bemerkt, daß sich „um diese belanglose Mitte“ Bildelemente gruppieren, „die keinen zeitgenössischen Künstler zur malerischen Gestaltung angeregt hätte“. (Bothe, *Stadtbilder*, S. 201). Zu Menzels Studien siehe



Abb. 83 Menzel, Adolph: Hinterhaus und Hof, um 1845, Öl/Lwd; 43x61cm. Berlin, Nationalgalerie, SMPK

Während Waldmüller und David zu „Augenzeugen“ geworden waren, sich der Erforschung der Wirklichkeit gewidmet hatten,⁴⁷² dehnten die Fotografen ihren Wirkungsbereich nun vermehrt auf ungewohnte Bildgegenstände aus: Gewohntes und Ungewohntes wurden auf

ungewöhnliche Weise ins Bild integriert.⁴⁷³ Den Fotografen kam entgegen, daß sie - anders als die Maler und Zeichner - in der Lage waren, das Ungewöhnliche von einer „subjektiven Optik“ aus noch spontaner darzustellen.⁴⁷⁴ Der Betrachter war nun nicht mehr allein mit einer neuen Reflexion der Umwelt aufgrund der

Wirth, Mit Adolph Menzel in Berlin. Sie merkt zu einer der Studien an: „Wenn Menzels Studien von ihm selbst auch nicht als vollendete Kunstwerke angesehen wurden, so sind sie abgesehen von ihrem hohen künstlerischen Wert und ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, Zeugnisse eines anonymen, eines intimen Berlins“ (S. 22). Zur Rolle der privaten Skizze und des öffentlichen Bildes siehe: Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, S. 235ff. Äußerst aufschlußreich sind auch folgende Beispiele: C. D. Friedrichs Zeichnungen auf Rügen und ihre Nähe zu topografischen Aufnahmen, also der ersten Abbildungsfunktion, der die Fotografie seit 1839 nachkam: Die Seiten sind offen, keine Begrenzungen des Bildgegenstandes sind erkennbar, keine spannungsvoll-harmonische Verteilung der Massen, kein Gewicht im Vordergrund und eine entsprechende Balance auf der anderen Seite in größerer Entfernung. Die Zeichnung ist ein Ausschnitt, sie erhebt im Gegensatz zu harmonisierenden Kompositionen jedoch nicht den Anspruch auf ein geschlossenes vollständiges Bild. Frappierende Ähnlichkeit mit zilleschen Stadtrandlandschaften weist in ihrer Behandlung des Sujets auch ein Aquarell John Sell Cotmans, ‚Das gepflügte Feld‘ von 1807 auf, das eine Landschaft zeigt, die „so gewöhnlich ist, daß niemand mit dem beliebten und gefragten Wahrnehmungsmustern des Erhabenen, Schönen und Malerischen darauf antworten kann.“ (Bätschmann, Entfernung, S. 43). Daß sie nichts biete, zeige Cotman in der gleichen Weise, in der Friedrich das Wiederholbare, Zufällige und Ausschnittshafte vorführe: Die Horizontale wird betont, und man verzichtet auf kompositionelle Hegemonisierung.

⁴⁷² Diese Erforschung fand auf zweierlei Ebenen statt: Die eine war gewissermaßen die „impressionistische“, die für das „reine Sehen“ optierte (Constable), die andere diejenige, die die Landschaft als Symbol verstand, als Innenbildnis des Menschen (Friedrich). Hofmann, Paradies, S. 41-42.

⁴⁷³ Ranke, Zille, S. 77.

⁴⁷⁴ Ranke beschreibt den Prozeß der Lösung von tradierten Bildformen und -motiven zur Hinwendung an das „Ungewöhnliche“ folgendermaßen: Entsprechend neuer technischer Möglichkeiten habe sich auch eine „Form der Wahrnehmung von ‚photographischer Originalität‘“ eingeschaltet, die die Qualität des Ungewöhnlichen geradezu als Bestimmungskriterium von Photographie überhaupt verwendet habe. „Dabei wird das Ungewöhnliche kaum mehr daran bestimmt, ob es über die Grenzen einer in Gattungskonventionen festgeschriebenen Kollektiverfahrung hinausgreift, es wird vielmehr schlicht als ‚subjektive Optik‘ begriffen und geschätzt.“ Die „subjektive Optik“ versteht er als solche, die sich von den Vorgaben bildgestalterischer Konventionen löst, um sich ganz dem eigenen „Instinkt“, dem persönlichen Ausdrucksbedürfnis zuzuwenden. Ranke, Zille, S. 77. Hetzer beschreibt dieses Phänomen von außen: Das Bild stand an der Schwelle eines Jahrhunderts, in dem die „tranche de vie“, das heißt „das Momentane, Einmalige und Motivische, mehr als je unterstrichen“ wurde. Hetzer, Theodor: Aufsätze und Vorträge, I, Leipzig 1957.

Darstellung anderer Ausschnitte der Welt konfrontiert, sondern auch mit einer durch eine neue Erfassungsmöglichkeit (die mechanisch-technische) geprägte Manifestation von Unvertrautem. Die Stadtperipherie erwies sich dabei als schlüssiger Bildgegenstand.⁴⁷⁵

Angesichts dieser Veränderungen ist auch zu fragen, für wen das von einem herkömmlichen Verständnis abweichende, sowohl formal als auch motivisch unkonventionelle Bild bestimmt war. Erhellend wird diese Frage, bedenkt man, daß sowohl die Ölskizzen Blechens, Wegeners oder Menzels – beispielsweise sein ‚Blick aus des Künstlers Zimmer in der Ritterstraße Berlin‘ aus dem Jahr 1847⁴⁷⁶, das einen Blick über ein Stück baumbewachsenes Land zeigt, und in der Ferne das Wirrwarr alter Vorstadthütten und fünfstöckiger Mietskasernen – als auch Zilles Fotografien von wilden Müllhalden und kargem „Niemandland“, während der Lebzeit ihrer Autoren nicht an die Öffentlichkeit kamen. Mit einem gewissen zeitlichen Abstand wird diesen Bildern der Rang von „Kunst“, beziehungsweise die Eigenschaft „modern“ zugeschrieben. Das 19. Jahrhundert, betrachtete diese Bilder dagegen überwiegend als Hilfsmittel oder Studien. Die Skizze war, wie auch die Momentfotografie, dem Privaten vorbehalten, auch wenn gerade in der Landschaftsmalerei der Mitte des 19. Jahrhunderts – insbesondere in der Schule von Barbizon – eine Tendenz einsetzte, plain-air gemalte, skizzenhafte Gemälde durch Signieren für fertig und damit öffentlich präsentabel zu erklären.⁴⁷⁷ Jedoch stieß das Skizzenhafte, Subjektive in der Ölskizze wie in der „fertigen“ Fotografie des Zufälligen das Publikum des späten 19. Jahrhunderts noch immer vor den Kopf, denn sie waren gleichermaßen „Unordnung“, ihre „Fehler“ waren Verstöße gegen

⁴⁷⁵ Dem entsprechend hat Crary beobachtet, daß der Mensch des 19. Jahrhunderts durch beispiellose Mobilität und Austauschbarkeit aus allen festen Bezugspunkten und Orten gelöst war. Voraussetzung für diese gewandelte Bildsprache, aber auch für Formen der visuellen Massenkultur war, daß die Wahrnehmung äquivalente und unbeteiligte Züge annahm, die auch die Fotografie prägten: Sie äußerten sich in einem „visuellen Nihilismus“, im subjektiven Sehen: Das subjektive Sehen bedeutete, daß Erkenntnis und Wahrnehmung von allen äußeren Bezügen gelöst waren, eine neue Autonomie und Abstraktion des Sehens entstand. Crary, S. 25ff. (27). Bei der Betrachtung der Rolle des Detailbildes, also des Fragments im 19. und frühen 20. Jahrhundert ist interessant nachzuvollziehen, wie in diesem Phänomen in der heutigen Forschung immer ein „Insistieren auf dem Fragment“, auf die Priorität des Details gesehen wird, das „Bildlösungen erträglich werden lasse, die nicht den klassischen Bildtraditionen“ entsprächen (Faber, Traum vom Glück, S. 184 (zu *Ruskins* detaillierten Architekturstudien)), oder es als Attribut der „Moderne“ identifizieren (Kaufhold, Zille, S. 30f).

⁴⁷⁶ Menzel, Adolph: Blick auf Hinterhäuser 1847, Öl auf Papier, 27x53cm, Nationalgalerie SMPK, Berlin. Inv. AI 1057 (Stadtbilder, S. 201f). Eine andere Fassung in Berliner Privatbesitz (Abb. bei Wirth, Mit Adolph Menzel in Berlin, S. 61).

die Ordnung, die erst im fertigen Bild wiederhergestellt wurde.“⁴⁷⁸ Kunst im akademischen und damit anerkannten Sinne, das hatten Otto Rau und seine Mitstreiter begriffen, mußte „schön“ sein. „Subjektive Optik und photographische Originalität konnten dort nicht auf Beifall rechnen, wo sie mit ihren Manifestationen mehr als nur den ästhetischen Konsensus des bürgerlichen Publikums in Frage stellten.“⁴⁷⁹ Also noch immer erwartete das Gros des Publikums von Bildern deren geschickte und effektvolle Erfindung, eine gerichtete Dramaturgie, die jedoch die Malerei mancherorts nicht mehr bereit war zu leisten und die der Fotografie eigentlich wesensfremd war.

4.1.1.3 Die Peripherie

Im frühen 20. Jahrhundert dann hat sich in der Malerei der „subjektive Blick“, das ungewöhnliche Motiv neben dem Mut zur Bildkomposition jenseits des tradierten Kanons noch selbstbewußter als bei David oder Menzel Gehör verschafft. Besondere Artikulation fand diese Tendenz in den Stadtrandbildern des Frühexpressionismus. Monika Padberg⁴⁸⁰ macht in ihrer Arbeit über deutsche Großstadtmalerei darauf aufmerksam, daß diese spezifische Ikonographie der Expressionisten, insbesondere bei Max Beckmann, Ludwig Meidner und Ernst Ludwig Kirchner, ab 1905 vereinzelt, deutlich ab 1908/10 zu finden ist. Ihr Gegenstand seien gehäuft Darstellungen von Stadtrandbezirken, Baustellen, Gleis- oder Industrieanlagen.⁴⁸¹ In diesem ganz gezielten Umgang mit der Peripherie lassen sich wiederum Anknüpfungspunkte zwischen Malerei und Fotografie erkennen, die nun erörtert werden sollen. Ludwig Meidner schuf in seiner ersten Darstellung industrialisierter und zumeist menschenleerer Stadtrandgemälde, seiner ‚Vorstadtlandschaft‘⁴⁸²(Abb. 84) von 1908 ein Gemälde, das einen Ansatz erkennen läßt, der

⁴⁷⁷ Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985, S.260.

⁴⁷⁸ Busch, S.261.

⁴⁷⁹ Ranke, Zille, S. 53. Dieser merkt dazu ferner an, daß das oft zitierte Wort eines Besuchers der ‚Secessionsausstellung‘ (1901/02) über Zilles Graphiken: „Der Kerl nimmt einem ja die ganze Lebensfreude“, in diesen Zusammenhang gehöre; s. Ostwald, Das Zillebuch. Unter Mitarbeit von Heinrich Zille. Berlin 1929, S. 12.

⁴⁸⁰ Padberg, S. 107-163 .

⁴⁸¹ Padberg geht auch auf die Stadtrand- und Vorortbilder anderer Expressionisten, insbesondere der Maler des „Blauen Reiter“ und der „Brücke“ ein, sie weist jedoch darauf hin, daß es hier, anders als bei den in Berlin arbeitenden Malern, keine kontinuierliche und konsequente Auseinandersetzung mit der Großstadthematik gegeben habe. (S. 144).

⁴⁸² Meidner, Ludwig: ‚Vorstadtlandschaft‘, 1908, Öl/Lwd, 46x64cm, Privatbesitz, Berlin. Padberg, Abb.44.

dem Zilles bei seinen Aufnahmen der Müllhalde und des Stadtrandes nicht unähnlich ist:

Meidner nähert sich der Stadtrandsituation nicht aus der Perspektive des Fensterbildes, also von der Stadt aus, wie das Menzel oder Beckmann taten, sondern von Außen, von der sandigen Peripherie her. Im Vordergrund seines Gemäldes erkennen wir sandig-schlammigen Boden, der etwa auf halber Bildhöhe durch hoch aufgeschüttete Kohleberge unterbrochen wird.



Abb. 84 Meidner, Ludwig: ‚Vorstadtlandschaft‘, 1908, Öl/Lwd, 46x64cm, Privatbesitz, Berlin

Ein Maschendrahtzaun, der sich quer durch das querformatige Bild spannt, trennt den Vordergrund von der hinteren Bildzone: Hinter den Kohlehügeln stehen links im Bild einige mehrstöckige Häuser. In der künstlichen Hügellandschaft erkennt man Fördervorrichtungen. Man sucht nach dem Thema, nach dem eigentlichen Bildmotiv. Keines der Bildgegenstände scheint das bevorzugte Interesse des Malers geweckt zu haben. Monika Padberg stellt hier den „Verlust eines zentralen Bildmotivs“ fest. Das Bild entfernt sich von jeder Metaphorik, es wird zum Ausdruck des „programmatischen Verzichts auf Bedeutungshaftes“.

Vergleicht man Meidners Gemälde mit Zilles ‚Wiese vor der Turnhalle der Gemeindeschule‘⁴⁸³ (Abb. 85), so fällt auf, daß auch er vom flachen Land auf die Stadt blickt. Bei der ‚Wiese‘ schaut man über eine Grünfläche hinweg auf die

schweren Blöcke der Mietskasernen, die mit dem weichen Rasen im Bildvordergrund kontrastieren. Während bei Meidner keines der Bildelemente besonders



Abb. 85 Zille, Heinrich: ‚Wiese vor der Turnhalle der Gemeindegemeinschaft, dahinter die Knobelsdorffstraße/Ecke Danckelmannstraße. Sommer 1898, 22x83cm, Zellodoin matt, WV 138

herausgestellt wird (allenfalls das helle Schild am Zaun, das vor dem schwarzen Hintergrund der Kohlenberge besonders stark leuchtet), stellt Zille den unbebauten, natürlichen Stadtrand und sein bebautes städtisches Gegenüber als kontrastierende, aber gleichwertig nebeneinander existierende Phänomene dar. Zille baut, mehr als der Maler, Kontraste und Spannungsverhältnisse auf. Der Kontrast von Flachheit und Erhebung, von Hart und Weich, von Natürlichem und Gebautem, Verelendung und Zivilisation mag ihn bei der Aufnahme gereizt haben. Während Zilles Impetus neben dem formalen Interesse an den Bildmotiven auch das Interesse an den Menschen war, die er zeigte, an den Verhältnissen in denen sie lebten, war es Meidner in seinen Stadtrandbildern nicht um gesellschaftliche Fragen zu tun: Zwar stellte auch er die Peripherie, jene „armselige, randstädtische und

⁴⁸³ Zille, Heinrich: ‚Wiese vor der Turnhalle der Gemeindegemeinschaft, dahinter die Knobelsdorffstraße/Ecke Danckelmannstraße. Sommer 1898, 22x83cm, Zellodoin matt, WV 138, Ranke, S. 166.

vom bürgerlichen Publikum als keinesfalls bildwürdig empfundene Umgebung“⁴⁸⁴ dar, doch spielten die Menschen hier eine untergeordnete Rolle. Viel wichtiger mag der Identifikationscharakter gewesen sein, den dieses auch im übertragenen Sinne interpretierbare „periphere“, „randständige“ Thema für den Künstler hatte.⁴⁸⁵ Angesichts Zilles breiten Themenspektrums seiner Berlinbilder, die von den Aufnahmen im historischen Krögel über die Straßenfotografien in seiner Umgebung bis zu den hier besprochenen Rand- und Freizeitfotos reichen, kann Zilles starkes Interesse an der Veränderung dieser Stadt, aber auch an dem alltäglichen Leben ihrer Bewohner geschlossen werden. Auch wenn er dabei auf ein dem meidnerschen Bild nicht unähnliches Motiv zurückgriff, so könnten die Motivationen der beiden Künstler nicht unterschiedlicher gewesen sein: Meidner betrachtete die Stadt als Ausdrucksmedium für eine melancholische Grundstimmung. Weder in seinem Frühwerk noch in den Gemälden aus den ersten Berliner Jahren ging es ihm um eine Stellungnahme zur Großstadtentwicklung und ihren ökologischen Konsequenzen. Die Vergänglichkeit des Menschen wurde in den Mittelpunkt gerückt. In den Berliner Stadtranddarstellungen emanzipierten sich die Motive von inhaltlichen Verknüpfungen und gelangten zu einer Autonomie, wie sie „nur im Landschaftsbild der Moderne vorstellbar“ war.⁴⁸⁶ In Zilles Fotografien vermengte sich dagegen ein humanistisch-dokumentarisches Interesse, eine gestalterische Experimentierfreude und ein soziales Bewußtsein.⁴⁸⁷ Waren

⁴⁸⁴ Padberg, 123.

⁴⁸⁵ Nach Padberg entwickelte sich die Großstadtmalerei in einem auch lokal zu fassenden „Annäherungsprozeß von außen her“ (Padberg, S. 107). Sie verweist an dieser Stelle auch darauf, daß eine vergleichbare Beobachtung für die Großstadtliteratur zwischen 1890 und 1920 getroffen wurde. Siehe bei Christoph Perels: Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht, in: Meckseper, Cord; Schraut, Elisabeth (Hrsg.): Die Stadt in der Literatur. Göttingen 1983, S. 57-80. Der Zugang scheint dabei durch die Motivsuche an der Peripherie, abseits architekturhistorisch oder symbolisch aufgeladener Stadtzentren erleichtert worden zu sein (Padberg, S. 111). Anknüpfungspunkte künstlerischen Gestaltens hätten sie dabei weniger bei ihren deutschen Malerkollegen, als vielmehr in der Auseinandersetzung mit van Gogh, Cézanne, Signac, Ensor, Munch oder den Fauves gefunden.

⁴⁸⁶ Padberg, S. 122.

⁴⁸⁷ An dieser Stelle ist auf den generellen Zusammenhang der Stadtranddarstellung mit sozialkritischen Intentionen der Künstler, der im folgenden Kapitel ausführlich thematisiert werden wird, hinzuweisen: Schon um 1890, hat es in der deutschen Malerei eine Auseinandersetzung mit dem Suburbanen gegeben, sie war folglich keine expressionistische Erfindung. Für den Kreis sozialkritisch eingestellter Künstler, wie Max Klinger (in einem Sonderfall), Hans Baluschek oder auch Heinrich Zille war die Repräsentation einer Stadt durch ihre unrepräsentativen Randbezirke schon um 1900 vorstellbar, ja wurde geradezu notwendig. Abseits der Vedute, der Darstellung des zentralen Platzes, der großen Straßenzüge oder des imposanten Bauwerkes vermittelte sich großstädtische Lebensrealität für Künstler und Rezipienten in der Sozialstudie. Das Randstädtische und Ruinöse wurde hier zum Platzhalter gegenwärtiger Großstadtwirklichkeit. Ähnlich wie in den Fotografien der Reisigsammlerinnen und Müllkippen Zilles, strahlte der Stadtrand daher auf sozialkritisch motivierte Maler eine besondere Anziehung aus. Diese sozialkritische Haltung im Zu-

die Bilder der Peripherie bei Blechen und Menzel, aber auch bei Zille Ausdruck einer Neugierde und deren spontaner Verbildlichung zu rein privatem Gebrauch, so verband sich mit Meidners Motivwahl eher die Suche nach einer bislang noch nicht entdeckten Landschaft, mit deren Erstbearbeitung sich „Ansprüche auf originäre Formulierungen“ verknüpften.⁴⁸⁸

Fassen wir zusammen: Das Interesse an der Peripherie als Bildgegenstand und eine veränderte „Optik“ lassen sich exemplarisch in den Stadtrandfotografien Zilles belegen, zeigen sich aber auch in einigen seltenen Beispielen der Landschaftsmalerei bei J. L. David, Adolph Menzel und schließlich im 20. Jahrhundert bei Ludwig Meidner. Offenbar begünstigte das neue Gegenstandsverständnis einen Blick auf den Ausschnitt oder das Nebensächliche, also nicht erst die später vorhandene technische Möglichkeit der Detail- oder Spontanaufnahme von Nebensächlichem durch die Fotografie. Das Randständige, Unvollkommene, Brüchige der urbanen Peripherie scheint ein idealer Reflexionsgegenstand eines sich „von bedeutungshaften Sinngehalten wegentwickelnden“ visuellen Bewußtseins geworden zu sein oder aber schlichtweg interessantes Dokumentationsgebiet solcher Fotografen, die gewissenhaft registrierten und aufzeichneten, was die Metropole an Typischem und Ungewöhnlichem zu bieten hatte und die dem Stadttinneren, ihren baulichen Zeitzeugen und neupreußischen Prachtbauten bereits auf den Grund gegangen waren. Auch spricht aus diesen Bildern nicht nur die Hinwendung zum neuen Motiv Randgebiet der Stadt, sondern auch zur über lange Zeit hinweg als indiskutabel, ja verabscheuenswürdig betrachteten wilden, unkultivierten Natur.⁴⁸⁹

Kunstfotografen vom Schlage eines Otto Rau oder Rudolph Dührkoop ließen sich allerdings kaum auf dieses „Rand“-Thema ein, denn hier war weder die Umsetzung ihrer ästhetischen und gestalterischen Ziele, noch eine Vermark-

sammenhang mit der Stadtranddarstellung spielte jedoch für die Expressionisten keine Rolle mehr (Padberg, S. 108-110).

⁴⁸⁸ Padberg, S. 123. In vergleichbarer Weise, so Padberg, hatten die Impressionisten die Umgebung von Paris, die Fauvisten André Derain und Maurice de Vlaminck um 1904 den Vorort Chateau oder die Brücke-Künstler die Moritzburger Seen bei Dresden aufgesucht.

⁴⁸⁹ In einem Essay ‚Von der Natur‘ hatte Graf Buffon (1749-1804) in der ‚Histoire Nouvelle‘, Bd. 12 von 1764 davon gesprochen, daß die Natur scheußlich sei und in ihren letzten Zügen liege. Dabei meinte er die unbebaute, nicht kultivierte Natur. Nur die vom Menschen veränderte, nutzbar gemachte Natur galt als darstellenswert. Mit Hilfe des Fotos fand – noch vor der Malerei – erstmals eine Auseinandersetzung mit dem „Wüsten“, von der Landschaftsmalerei nicht berücksichtigten Aspekt von Natur statt. Siehe zum Umgang mit der „Wüste“ versus dem „Garten“ bei Bättschmann, Entfernung, S. 21ff.

tungsmöglichkeit gewährleistet. Für sie galt der von Warstat formulierte Grundsatz, daß das an und für sich nicht bildwürdige Großstadtbild allein in „landschaftlich reizvollen Ausschnitten aus Städten“ darstellbar sei. Dieser Klasse von Aufnahmen gehörten vor allem solche Motive an, die „in unmittelbarer Nähe der Landschaftskunst“ lägen.⁴⁹⁰

4.1.2. Die Stadtrandfotografien und Bilder des Viktoriaparks von Georg Bartels – Peripherie und Park als Gegenstand individualisierter fotografischer Stadtwahrnehmung aus der Sicht des Fachfotografen

Was charakterisiert nun die Stadtrandfotografie im Vergleich mit der zeitgenössischen Malerei Meidners oder Beckmanns? Wir haben gesehen, daß sich sowohl formal als auch motivisch eine Orientierung seitens der Fotografie in der Landschafts- und Stadtrandikonografie vollzogen hatte, die in deutlichen Ansätzen auch in der Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts anzutreffen waren. Das Banale, Marginale, Alltägliche war hier wie später in den Fotografien Zilles thematisiert worden. Dabei hatte auch Zille nicht vorgehabt, diese „Skizzen“ und experimentellen Aufnahmen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Auch Fachfotografen, deren Arbeiten für ein breites Publikum gedacht waren, betätigten sich an Berlins Peripherie. Ihre Arbeiten, insbesondere diejenigen des Berufsfotografen Georg Bartels am nördlichen Arbeiterbezirk Wedding, in Kreuzberg und Friedrichshain, lassen sich mit den Aufnahmen Zilles gut vergleichen.⁴⁹¹

Georg Bartels hat das Thema Stadtgrenze in seinen Arbeiten aus der Gruppe der Fachfotografen wohl am vielseitigsten und experimentierfreudigsten aufgegriffen. Seine Arbeiten scheinen besonders geeignet, nicht nur formale Fragen, sondern insbesondere die der Stadtwahrnehmung zu untersuchen. Bartels tummelte sich nicht nur in den Dünen und an den Müllhalden und Wäldern um die Stadt, wie das Zille tat, sondern er beschäftigte sich ganz bewußt mit dem Grenzphänomen, dem Kontrast des Innen-Außen von Stadt und Natur: In ungewöhnlich poetischen Aufnahmen hat er die Stadt Berlin in einem Halbrundblick vom Kreuzberg aus fotografiert. Dabei spähte er über die Wipfel des Viktoriaparks, der

⁴⁹⁰ Warstat, Schönheit, S.14.

⁴⁹¹ Außerdem findet man Stadtrandfotografien bei Friedrich Albert Schwartz. Siehe beispielsweise seine Aufnahmen Am Prenzlauer Tor, Reinickendorfer Straße, Mühlen bei Rixdorf und des Forsthaus Rehberge, aber insbesondere der Bauten an der Müllerstraße. Auch der eine Generation jüngere Max Missmann scheint die umliegenden Dörfer, aber auch die neuen Stadtbezirke von Berlin

um die Erhebung des Kreuzberges herum angelegt worden war. Dieser Perspektive steht seine „Innenschau“, eine Serie von Aufnahmen, die im Viktoriapark selbst entstanden, gegenüber. Nach einer Betrachtung von Bartels reinen Peripheriebildern wird hier seine Auseinandersetzung mit Stadt und Natur anhand dieser Rundblickaufnahmen und der Fotografien im Viktoriapark erörtert.

4.1.2.1. Die Peripherie

*„[...] Am erhöhten Straßendamm einer Hecke dick bestaubten Gestrüpps, Teufelszwirn, der hier schon wuchs, als es nur einen Rainpfad gab. In einiger Entfernung tritt eine hochgelbe Sanddüne grell vor den Horizont. Hier ist Berlin auch theoretisch zu Ende. Praktisch beginnt es eigentlich erst weit dort zurück – dort, wo der Himmel so grau ist [...]. Wer sich vom Pflaster verirrt, läuft Gefahr, in die unheimliche Schuttmoräne zu geraten, die in Gestalt eines riesigen „Müll-Rings“ den ganzen gletscherkalten Leib der Bärin auf der Grenze von Häusermeer und Kornstand umgürtet.“*⁴⁹²

1893 hat Georg Bartels in zwei Überblicksaufnahmen einmal die Ansicht von der Müllerstraße 110 auf die nordwestlichen Rehberge an der nördlichen Stadtgrenze Berlins fotografiert und zum anderen den Blick von dem Haus Schöningstraße 3 in Richtung Norden (nach Reinickendorf) festgehalten.⁴⁹³ (Abb. 86 u. 87) Zur Herstellung eines sehr weiten Bildausschnitts der Gegend hat er für jedes dieser Bilder zwei Aufnahmen aneinandergefügt. Das erstere zeigt den Blick auf eine flache Dünenlandschaft. Am linken Bildrand sieht man ein kleines einstöckiges Haus mit Giebeldach mit kleinem Nebenbau. Ganz rechts im Bild erstreckt sich ein Holzzaun vom mittleren Bildrand in den Hintergrund. Er wird von einer Baumreihe

systematisch durchwandert und fotografiert zu haben (Rixdorf, Steglitz, Schmargendorf, Moabit, Wedding, Pankow, Köpenick).

⁴⁹²Berlin N... Wilhelm Bölsche, um 1891. Zit. nach: Gottschalk, Missmann Alt-Berlin, S. 212.

⁴⁹³ Bartels, Georg: Blick von der Müllerstraße auf die nordwestlichen Rehberge (7,7x43,2cm), 1893 MM. Ders.: Blick vom Hause Schöningstraße 3 Richtung Norden (Nach Reinickendorf) (6,4x42cm), 1893 MM. Im selben Jahr entstanden zahlreiche Aufnahmen in dieser Gegend, die Bartels zu panoramaartigen Bildern zusammensetzte. Zwei davon sind ein aus drei, bzw. zwei Fotografien auf Albuminpapier zusammengesetzte ‚Panoramen vom 2. Rehberg aus‘, bei dem Bartels in die entgegengesetzte Richtung, auf die Bebauung der Müllerstraße blickte (MM XI. 5217) (8,2x46cm; 8,2x23cm).



Abb. 87 Bartels, Georg: Blick von der Müllerstraße auf die nordwestlichen Rehberge (7,7x43,2cm), 1893 MM

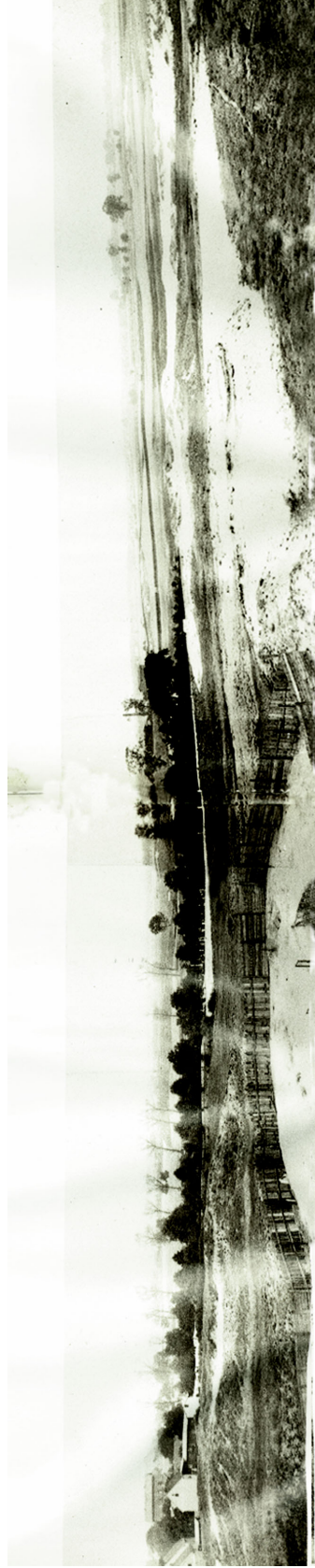


Abb. 86 Ders.: Blick vom Hause Schöningstraße 3 Richtung Norden (Nach Reinickendorf) (6,4x42cm), 1893 MM

gesäumt. Dieses Bildelement begrenzt das Bild auf der rechten Seite, während das Haus für einen visuellen Orientierungspunkt und den Abschluß linker Hand sorgt. Der Mittelgrund ist „Leere“. Vorn wirkt die Landschaft wie Steppe, weiter hinten wird sie hügelig. Weißer, sandiger Boden ist erkennbar, ganz hinten wachsen niedere Kiefernbusche entlang des Horizonts. Der Blick von der Schöningstraße greift ebenfalls einige Hinweise auf menschliches Leben in der Landschaft auf: Eine Häusergruppe ganz links im Bild deutet auf eine Ansiedlung oder ein Dorf hin. An diese anschließend erstreckt sich eine Reihe von Bäumen in gerader, horizontaler Linie über die Bildmitte hinaus. Sie durchläuft das Bild etwa auf halber Höhe. Im Vordergrund erkennt man einen Lattenzaun, der sich bogenförmig, leicht nach links aus der Bildmitte versetzt, aufbäumt. Es ist nicht erkennbar, was er begrenzt. Auch hier ist sonst nur Sand erkennbar. Bei beiden Fotografien weisen nur die Bildtitel darauf hin, daß wir uns direkt an der Berliner Stadtgrenze befinden. Die Müllerstraße ist heute eine stark befahrene Straßenachse, die den Wedding in nord-südlicher Richtung durchquert. Die Rehberge, damals eine Heidelandschaft vor der Stadt, sind heute eine Parkanlage. Die Schöningstraße zweigt von der Müllerstraße ab und liegt nordwestlich der Rehberge.

Bartels war offensichtlich in zweierlei Hinsicht an diesem Moment interessiert: Zum einen dokumentierte er hier, wie auch in der Stadt, einen Ort der Veränderung, an dem sich der Wandel urbaner Strukturen unmittelbar beobachten ließ. Hier entstanden während der folgenden Jahre Mietskasernen. Zum anderen war die Weite, das „Landschaftliche“ dieser Gegend faszinierend. Das Land war außergewöhnlich flach und unspektakulär. Auch hier kann also vermutet werden, daß es streng gesehen keinen Bildgegenstand gab, daß vielmehr das Phänomen Peripherie, die Weite und Leere und die Erfahrung des Fotografen in der Konfrontation damit, Gegenstand der Fotografie wurden.

Andere Aufnahmen bestätigen diese Faszination mit dem leeren Raum, der durch geringfügige bildkompositorische Elemente wie einem Zaun, einer menschlichen Figur oder einem Haus mit einem Mal einen eigenen Charakter entfaltete: Eine Rauchschwade und zwei stehende menschliche Figuren verunklären und verdeutlichen mit einem Mal die Proportionen und die Tiefe der Gegend nordöstlich der Müllerstraße an einer Müllhalde⁴⁹⁴ in einer Fotografie aus

⁴⁹⁴Bartels, Georg: Gegend nordöstlich der Müllerstraße an einer Müllhalde. MM IV 67/488 (XI. 5213a).



Abb. 88 Bartels, Georg: Gegend nordöstlich der Müllerstraße an einer Müllhalde. MM IV 67/488 (XI. 5213a)

dem Jahr 1893 (Abb. 88). Auf einer anderen Aufnahme⁴⁹⁵ (Abb. 89) arrangierte Bartels einen Häuserkomplex des sog. „Chausseehauses“ an der Müllerstraße mit der Weinstube „Zum Brocken“ und einem Gemüsegarten so im Bildvorder-



Abb. 89 Bartels, Georg: „Chausseehaus“ an der Müllerstraße. MM IV 67/486V (XI. 5217a)

⁴⁹⁵ Bartels, Georg: „Chausseehaus“ an der Müllerstraße. MM IV 67/486V (XI. 5217a).

grund, daß der Eindruck entsteht, die Häusergruppe schirme das wüstenartige Ödland im Hintergrund wie eine Wagenburg im Wilden Westen vor dem Betrachter ab. Der unheimliche Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß sich eine graue Wolke im Moment der Aufnahme vor die Sonne schiebt. Endzeit scheint in diesem Stadtrandbild angebrochen. Wie Zille in seinen Bildern von Müllhalden und Freiflächen greift auch Bartels mit Neugier ein Bildmotiv auf, das eigentlich keines ist. In einem „künstlerischen“ Sinne sind diese Fotografien unbrauchbar. Sie sind jedoch auch nicht ausschließlich „Dokumentarfotos“, die sich um Komposition nicht bemühten. Wäre Bartels mit der Absicht angetreten, das Randphänomen zwischen Stadt und Land fotografisch zu dokumentieren, so hätte er es bei



Abb. 90 Zille, Heinrich, Sandweg zu Müllhalde in Charlottenburg. Sommer 1898. 48x110cm. Zelloidin matt. WV 123

solchen Fotografien belassen können, die ganz explizit kleine, agrarische Häuschen gemeinsam mit Mietskasernen zeigen, wo also eindeutig auf dieses Kontrastverhältnis hingewiesen wird.⁴⁹⁶ Diese Aufnahmen, die um des Kontextbezuges willen auf solche Kontraste zurückgrei-

fen, könnte man klassische Stadtrandfotos nennen, denn ihre Ikonografie und ihr Kompositionsprinzip dominiert die Fotografien an der Peripherie bei Bartels, Schwartz und Max Missmann. Bartels und Zille scheinen jedoch beide den Reiz verspürt zu haben, den diese undefinierte Brache, in eine ausschnitthafte Bildform gebracht, erzeugen konnte. Zu Zille sei in diesem Zusammenhang noch an seine Aufnahme des ‚Sandwegs zu Müllhalde in Charlottenburg‘ (Abb. 90)⁴⁹⁷ erinnert, den er in einer sanften Rechtskurve von vorne links in den Bildmittelgrund führt

⁴⁹⁶ Siehe beispielsweise Bartels Aufnahmen aus der ‚Wiesenstraße‘ (IV 69/550 (11501); IV 69/552V (11500), aus der Gerichtsstraße (MM IV 65/573V) oder der ‚Müllerstraße‘ (MM IV 67/485V (XI. 5214)).

⁴⁹⁷ Diese Aufnahme gehört zu der ersten Serie von Bildern, die Zille an einer Müllhalde am Westend in Charlottenburg gemacht hat. Es entstehen Zusammenhänge, betrachtet man alle diese

und dort jäh hinter einer Sanddüne verschwinden läßt. Die Tatsache, daß es sich um den Weg zur Müllhalde handelt, gerät in den Hintergrund, denn man beginnt sich zu fragen, was sich dort wohl jenseits des Hügels wirklich ereignet.

4.1.2.2. Die ‚Panorama‘-Serie

In seinen Fotografien vom Kreuzberg aus verlagert Bartels sein Anliegen auf die Spannung zwischen der Großstadt einerseits und der natürlichen Struktur des gerade neu erschaffenen Parks andererseits, auf dessen Baumwipfel man automatisch blickt, schaut man von der höchsten Erhebung am schinkelschen Kreuzbergdenkmal hinunter auf die Stadt.

In vertrauter fotografischer Stadtrandikonografie hatte F. A. Schwartz den noch unbebauten Kreuzberg unter Einbeziehung der neu entstehenden Mietsbauten fotografiert. Schwartz zeigte beispielsweise den Blick auf den teilweise bewaldeten Kreuzberg aus der Großbeerenstraße. In streng zentralperspektivischer



Abb. 91 Schwartz, F. A., Blick auf den Kreuzberg aus der Großbeerenstraße Schwartz-Album, S. 16 li, 1067. Silbergelatine, Ohne Jahr. KB

Bildkomposition hatte er die Fluchtlinien der Traufen der rechts und links am Bildrand befindlichen Neubauten direkt auf das Kreuzbergdenkmal zulaufen las-

Fotos: Die Müllhalde, die Fuhrwerke, die Auffahrt. Sommer 1898, 48x110cm, Zelloidin matt. WV 123. Siehe Abb. bei Kaufhold Tafel 31, bei Ranke, S. 152 und Kommentar, S. 78f.

sen (Abb.91).⁴⁹⁸ Das wie eine filigrane gotische Kirchturmspitze von Schinkel gestaltete und 1821 zum Andenken an die Befreiungskriege errichtete Kreuzbergdenkmal im Bildhintergrund wurde nur leicht aus der senkrechten Bildmittelachse verschoben. Der Horizont lag tief und betonte die Gewalt der steinernen Baukörper bei ihrem Vormarsch auf das offene Land, also den Kreuzberg. Ein kleines Häuschen befand sich unterhalb des Denkmals am Fuß des Kreuzbergs. Dieses schien als einziges den schweren Mietskasernen trotzen zu wollen, die sich ungeführt an der schnurgeraden Großbeerenstraße entlang auf den Berg zubewegten.⁴⁹⁹ Aber nicht der Großstadt auf ihrem Vormarsch gegen das Land mußte das kleine Haus weichen, sondern dem künstlichen Wasserfall, der ab 1888 als Bestandteil des Viktoriaparks an dieser Stelle errichtet werden sollte.⁵⁰⁰

Georg Bartels wechselte nun die Perspektive und stellte sich in der zweiten Hälfte der 90er Jahre auf „natürliches“ Terrain, auf den Grund des neuen Parks, und blickte in genau umgekehrter Richtung als sein Kollege zehn Jahre zuvor, vom



Abb. 92 Bartels, Georg, Blick in die Großbeerenstraße vom Viktoriapark. 16x25cm, Kollodiumabzug, LA 61/4817-4837

⁴⁹⁸ Schwartz-Album, S. 16 li, 1067. Silbergelatine, Ohne Jahr. KB.

⁴⁹⁹ Zwei weitere Aufnahmen Schwartz' nehmen diese Betrachterperspektive ein, wenn auch nicht mehr mit der gleichen Vehemenz KB: Schwartz-Album, S. 16, 1070; S. 22, 1092.

⁵⁰⁰ In diesem Vorgang kann man den von Bättschmann beschriebenen Vorgang der „Zivilisierung“, der „Kultivierung“ wilder Natur durch den Menschen sehen. Die Natur erfuhr dadurch eine Qualifikation als Bildgegenstand, da sie nun auch ästhetisch akzeptabel war: „Was geschah mit der Wüste? Sie wurde als Landschaft – wenn nicht als Garten – von der Großstadt wiederentdeckt und in den ästhetischen Bereich einbezogen“ (Bättschmann, Entfernung, S. 23).

Kreuzberg hinunter in die Großbeerenstraße. (Abb. 92) Diese Fotografie und eine weitere sind Teil einer Serie von 21 Aufnahmen, die zwischen 1896 und 1898 in dem 1894 der Öffentlichkeit übergebenen Viktoriapark entstanden.⁵⁰¹ Anders als die übrigen Fotografien dieser Reihe, die das Parkinnere zeigen, blickt der Fotograf hier aus dem Park heraus auf die Stadt. Über ein kurzes Stück Rasen blickt man auf ein kunstvoll arrangiertes Kalksteinarrangement, welches das Wasser führt, das den Wasserfall speist. Die Großbeerenstraße ist leicht nach links aus der Bildmitte versetzt, rechts, unterhalb dem Mittelgrund, hat eine Gruppe von zehn Männern, teils in Uniform, teils in Hut und Anzug, Aufstellung genommen und blickt herüber. Das Wasserbecken wird großräumig von zwei Bäumen umfaßt, die den Durchblick auf die Achse der Großbeerenstraße säumen und die jene Stelle markieren, wo der Kreuzberg ein Gefälle bekommt.⁵⁰² Für das zweite Foto ist Bartels weiter nach vorne an die Ausgangsstelle des Wasserfalls getreten und richtete die Kamera nach Norden auf die Häuser links der Großbeerenstraße. Auch hier sind Menschen mit im Bild, diesmal scheinen sie jedoch eher zufällige Passanten zu sein.⁵⁰³ Drei weitere Bilder Bartels entstanden außerdem als zusammengehörige Serie ‚Panorama vom Kreuzberg‘ zwischen 1894 und 1895. Diese Ausblicke zeigen den Blick vom Kreuzberg nach Nordosten, Nordnordwesten und nach Nordwesten, also ausschließlich Richtung Stadtmitte (Abb. 93-95). Man erkennt von Ost nach West die Kuppel der Heilig-Kreuz-Kirche, die Halle des Anhalter Bahnhofs, den Reichstag, die Siegessäule, Nikolaikirche, Rotes Rathaus, Marienkirche, Schloßturmkuppel, die Kuppel der Hedwigskirche und schließlich die Türme des Deutschen und Französischen Doms. Diese Panorama-Serien-Aufnahmen unterscheiden sich von den Fotos, die zur Serie der Parkfotos gehören, durch ihren Standpunkt:

Die Panoramabilder entstanden jeweils direkt oberhalb des Baumbewuchses stehend, so daß man auf allen dreien über blattloses Astwerk hinweg oder hindurch, das Häusermeer vor Augen hat. Die Baumkronen bilden die Barriere, über die hinweg oder durch die hindurch wir allein Zugang zur Stadt zu bekommen scheinen.

⁵⁰¹ Bartels, Georg. 16x25cm, Kollodiumabzüge, LA 61/4817-4837.

⁵⁰² Bartels, Georg: ‚Viktoriapark. Blick vom Denkmal auf die Großbeerenstraße‘, 1896-1898. LA 61/4824. (Man blickt Richtung N.N.O.).

⁵⁰³ Bartels, Georg: Viktoriapark. Blick auf die angrenzenden Bauten. 1896-98. LA 61/4828.



Abb. 93 Bartels, Georg: Panorama vom Kreuzberg aus. Blick nach N.W., LA 61/4042, 25x30cm, Kollodiumabzüge auf beiger Pappe



Abb. 94 Bartels, Georg, Panorama vom Kreuzberg aus. Blick nach N.O., LA 61/4043, 25x30cm, Kollodiumabzüge auf beiger Pappe



Abb. 95 Bartels, Georg: Panorama vom Kreuzberg aus. Blick nach N.N.W., LA 61/4044 -4045 (Doubletten), 25x30cm, Kollodiumabzüge auf beiger Pappe

Durch diesen bildkompositorischen „Kniff“ erschwert Bartels die Rekonstruierbarkeit seines hohen Standpunktes. Wir ahnen zwar, daß ein Panorama nur der aufnehmen kann, der von hoch oben fotografiert, wir nehmen jedoch noch deutlicher als das „Oben-Unten“ den Kontrast zwischen Bäumen und Stadt, also der Natur und dem „Steinmeer“ wahr.

Die spezifische Wirkung dieser Perspektive wird deutlich, vergleichen wir die Fotografien Bartels' mit Stadtansichten der französischen Impressionisten und Spätimpressionisten: Berthe Morisot's ‚Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro‘ von 1871/72⁵⁰⁴ (Abb.96) zeigt Paris in großer Entfernung von der Anhöhe des Trocadéro aus, der Horizont liegt sehr hoch im oberen Bildviertel: Die Malerin hat sich nicht allein so weit aus der Stadt entfernt und ihren Standpunkt erklimmen, sondern stellt sich nun auch noch etwas oberhalb einer hölzernen Balustrade auf, von der aus zwei Damen und ein junges Mädchen den Ausblick genießen. Sie betrachtet also nicht nur die Stadt in der Ferne und die Seinelandschaft in der E-

⁵⁰⁴ Morisot, Berthe: ‚Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro‘, 1871/72 Öl/Lwd., 46,1x81,5cm, Santa Barbara Museum of Art, California.

bene, sondern auch andere Beobachter der Szene. Nicht die Stadt allein scheint das Objekt dieser Betrachtung zu sein, ein möglichst aussagekräftiger



Abb. 96 Morisot, Berthe: ‚Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro‘, 1871/72 Öl/Lwd., 46,1x81,5cm, Santa Barbara Museum of Art, California

Rundblick über die Stadt, sondern die heitere, entspannte Atmosphäre des Augenblicks, für die die Stadt im Hintergrund beinahe nur noch die Kulisse liefert. Vincent van Gogh hat sich jegliche Überleitung in das Dächergewirr von Paris bei seinem Gemälde ‚Vue de Montmartre‘⁵⁰⁵ (Abb. 97) von 1886, gespart. Wir



Abb. 97 Gogh, Vincent van: ‚Vue de Montmartre‘ 1886, Öl/Lwd., 38,5x61,5cm, Kunstmuseum Basel

blicken auf eine Leinwand mit zwei klar geschiedenen Bildbereichen: Der Himmel ist farblich und durch den Pinselduktus deutlich von der Stadt abgesetzt. Bis auf eine Rauchschwade im Bildzentrum, verbindet kein Bildelement die beiden

⁵⁰⁵Gogh, Vincent van: ‚Vue de Montmartre‘ 1886, Öl/Lwd., 38,5x61,5cm, Kunstmuseum Basel.

Räume. Der Himmel nimmt einen etwas größeren Raum als die Stadt ein. An dieser Stadtansicht wird deutlich, daß van Gogh sich von jedem topografischen Halt befreit. Das Bild der Stadt wird statt dessen zum Objekt „reiner Malerei“, an dem sich die aufgehellte Palette, die zarte Tonigkeit des Graus und der eigene Duktus erproben können. Die Großstadt erschließt sich nicht mehr aus einer unverwechselbaren Physiognomie, sondern wird als „Häusermeer“ zu einem modernen Landschaftsraum.⁵⁰⁶

Wie Morisot führt auch Bartels durch eine eigene Vordergrundebene an den Bildraum heran. Anders als sie führt er uns jedoch nicht wirklich auch hinein. Bartels verstellt vielmehr den Zugang, läßt die Großstadt wie im Dornröschenschlaf, als von Natur umwachsen erscheinen (das eine andere Darstellung möglich war, zeigen die ersten beiden hier beschriebenen Aufnahmen). Im Gegensatz zu van Gogh enthält uns der Fotograf topografische Orientierungspunkte jedoch nicht vor. Sie verschwinden zwar aufgrund der dunstigen Atmosphäre zunehmend bei größerer Distanz, ganz so radikal wie van Gogh vollzieht er den Schritt weg von der topografischen Beschreibung hin zum unstrukturierten Landschafts-Raum jedoch nicht. Durch das dichte Herantreten an die den Park umgebenden Häuser (das zeigt wieder der Vergleich mit den beiden Aufnahmen, die zur Parkserie gehören, jedoch auch aus dem Park herausfotografiert wurden) erfährt die Stadt eine ähnliche „Stauchung“ wie bei van Gogh. Drei Schichten sind erkennbar: Die Bäume, die geschlossene Reihe der Häuserfronten in unmittelbarer Nähe des Parks und schließlich die Schicht der Dächer, des „Häusermeers“. Während also bei Morisot und dem oben erwähnten Blick vom Kreuzberg in die Großbeerensstraße über eine Wiese, den felsigen Vordergrund, eine Gruppe von Passanten, dann die Bäume, ein direkter Zugang zur Stadt über die gebührende Distanz, beziehungsweise die Achse der Straße hergestellt werden kann, ist das sowohl bei den Panoramabildern als auch bei van Gogh nicht vorgesehen.⁵⁰⁷

Es scheint, als ob der Fotograf, der mit den Straßen der Metropole, mit ihren alten und neuen Bauten, mit ihrem Innenleben vertraut war wie nur wenige andere, Abstand nehmen wollte, auf die Erforschung des Details, wie das sonst sein Ansatz

⁵⁰⁶ Padberg, S. 38.

⁵⁰⁷ Eine ähnliche Beobachtung beim Vergleich des Panoramas von Paris und Berlin macht Huret: Ihm fiel auf, daß Berlins Horizont durch „die steinerne Masse der Häuser gesperrt“ sei, wohingegen Paris immer wieder Ausblicke und Fernsicht gestatte „wie man sie von den Hügeln genießt, die sich um Paris, um Montmartre, oder Saint-Geneviève erheben.“ Huret, S. 204f.

war, verzichtete, um das „Muster“ die Struktur des Ganzen in Augenschein zu nehmen. Er bestieg zu diesem Anlaß nicht etwa, wie seine Kollegen von der königlichen Meßbildanstalt oder F. A. Schwartz das taten, einen der Dome am Gensdarmenmarkt, den Rathausturm, oder die Bank für Handel und Industrie, sondern zog sich „nach draußen“ an den Rand der Stadt zurück. Dabei unterscheidet sich sein Stadtbild von dem der anderen Fotografen (und im Übrigen auch von dem in Kapitel 3. besprochenen Panorama Eduard Gärtners von der Friedrich Werder'schen Kirche) durch die Determinante „Natur“, die er als Orientierungspunkt, als Rahmen mit in seine Aufnahmen integriert. Stadt wird dadurch nicht, wie sonst, anhand eines regelmäßigen, modularen Musters aus Straßen und Dächern definiert, sondern wird zu einem Gebilde mit klaren Begrenzungen durch die – wenn auch nicht urtümlich wilde, sondern durch die von Menschenhand organisierte – Natur.

4.1.2.3. Park

Wir kommen Georg Bartels Haltung gegenüber der Stadt, wie sie in den Panoramabildern zum Ausdruck kommt, noch einen Schritt näher, wenn wir uns mit ihm für einen Moment ins Innere des Parks begeben, von dessen Warte aus die Panoramaaufnahmen entstanden waren: Der Viktoriapark war zwischen 1888 und 1894 an einer der wenigen signifikanten Erhebungen in Berlin, dem Kreuzberg, durch den Gartenarchitekten Hermann Mächtig angelegt worden. Er schuf Rasenflächen, Bewässerungsanlagen, sowie einen schönen Ausblick auf die Stadt mit ihrer Umgebung.

Die 21 Aufnahmen umfassende Viktoria-Park-Serie von Bartels zeigen u.a. Ansichten des Wasserfalls – meist mit dem Schinkeldenkmal –, der „Wolfschlucht“, der Gehwege und Außenansicht der gerade erst fertiggestellten Anlage.⁵⁰⁸ Bartels fotografierte hier höchstwahrscheinlich im Auftrag des Magistrats der Stadt, denn zum einen war der Park ein aufwendiges und prestigeträchtiges städtisches Projekt, zum anderen sind in einigen der Aufnahmen, beispielsweise in der Ansicht eines von Kalkstein ummauerten Bäumchens an einem der Fußwe-

⁵⁰⁸ Eine Übersicht des Kreuzbergs von Westen mit dem Viktoriapark von 1890 von Bartels aus den Beständen des Märkischen Museums zeigt in zwei aneinandergesetzten Aufnahmen die gesamte Anlage inklusive ihrer damals noch unbebauten Umgebung. (MM XI. 4202 in: Zettler/Mauter, Berlin in frühen Photographien, Abb., S. 100, Albuminpapier 17x41,4cm/32,5x53,5cm).

ge⁵⁰⁹, eine Gruppe von männlichen Figuren zu erkennen – einige in Uniform, andere in Zivil –, die der Fotograf bei ihrem Rundgang begleitete. Trotz dieser Auftragslage lassen diese Fotografien ungewöhnliche Eigenschaften erkennen, die anhand eines Vergleichs seiner Aufnahmen mit denen des Architektur- und Landschaftsfotografen Max Missmann, die kurz nach der Jahrhundertwende im Viktoriapark entstanden, herausgearbeitet werden:

Der Wasserfall im Viktoriapark, der seit 1888 an der Nordseite des Parks in Rüdersdorfer Kalkstein und Granit errichtet worden war, wurde schnell zum viel bewunderten und häufig fotografierten und reproduzierten Bildgegenstand. Besonders die Frontalansicht von dem, am Fußende des sprudelnden Gewässers liegenden, Teich aus, die das Kreuzbergdenkmal effektiv ins Bild setzte, wurde zum charakteristischen Motiv für die kolorierte oder schwarzweiße Ansichts- und



Abb. 98 Edmund Gaillard ‚Wasserfall im Viktoriapark‘ (LA 61/4816). Bartels, Georg, Viktoriapark, Kreuzberg, LA 61/4826; 1896-98

Sammelpostkarte.⁵¹⁰ (Abb. 98) Auch Bartels hielt den Wasserfall aus dieser Perspektive fest,⁵¹¹ jedoch entschied er sich auch, eine zweite Variante dieses Motivs

⁵⁰⁹ LA 61/4826; 1896-98.

⁵¹⁰ Siehe beispielsweise die Fotogravure-Postkarte aus der Serie Berlin I. ‚Wasserfall im Viktoriapark‘ aus der Herstellung von Edmund Gaillard (LA 61/4816), oder auch die in den ‚Photographischen Mitteilungen‘ 31.1894/95 veröffentlichte Aufnahme des ‚oberen Teils des Wasserfalls im Viktoriapark bei Berlin‘ von Hugo Rudolphy (mit Angabe ‚Oktober, Nachm. 3 Uhr‘).

⁵¹¹ LA 61/4819.

aufzunehmen, bei der er sich links vom Wasserfall aufstellte und vermutlich mit Hilfe eines Teleobjektivs näher an das Wasser heranging.⁵¹² Das Denkmal



Abb. 99 Bartels, Georg: Viktoriapark, Wasserfall, 1896/98, LA 61/4829

war auf dieser Fotografie nicht zu erkennen. Rechts und Links im Bild sehen wir die kunstvoll gemauerten Kalksteinwände des Wasserfalls. Der Wasserstreifen des künstlich angelegten Gewässers sprudelt von links oben in den vorderen Mittelgrund des Bildes und fließt dort in den kleinen Teich aus. Das obere Viertel des Bildes ist dominiert von Bäumen und Büschen, die auf der Kuppe des Kreuzbergs wachsen. Das hochformatige Bild richtet seine ganze Aufmerksamkeit auf die Naturgewalten: Das sprudelnde Wasser, die mächtige Felsbrocken, das wuchernde Grün. Bartels versteckt jedoch bei aller „Natürlichkeit“ zwei kleine, auf den ersten Blick nicht erkennbare, menschliche Figuren in seinem Bild: ganz rechts unten im Bild, neben der Stelle, wo der Wasserfall in das stillere Gewässer mündet, kauert ein Mann mit Hut und Mantel; etwas weiter oben auf der selben Seite des Wasserfalls sitzt ein jüngerer Mann mit Schnurrbart in weißem Hemd und dunkler Hose.

Max Missmann, der nach der Jahrhundertwende ebenfalls eine Serie von Aufnahmen im Viktoriapark schuf, weicht in seiner Darstellung des Wassers ebenfalls

⁵¹² Bartels, Georg: Viktoriapark, Wasserfall, 1896/98, LA 61/4829.

von der frontalen Ansicht ab. Er hat rechts vom Wasserfall Aufstellung genommen und wählt das Querformat.⁵¹³ (Abb.100) Anstatt Menschen ins Bild zu integrieren, wählt Missmann die Skulptur des „Neptun mit Seejungfrau“ am Fuße des



Abb. 100 Missmann, Max: Viktoria Park, Neptun und Seejungfrau am Wasser. 1904, 17x23cm, MM IV 89/97V

sprudelnden Quells und macht damit auf die Präsenz von Menschenhand in diesem Kontext aufmerksam. Neptun und Seejungfrau ringen rechts im Bild miteinander. Alles um sie her ist von Pflanzen zugewuchert. Die Steine des Wasserfallbettes sind verdeckt, dadurch entsteht der Eindruck, die beiden stünden in einem wilden Gestrüpp und seien jederzeit bereit, in die Fluten des links fließenden Gewässers zu springen. Während Bartels seine kleinen menschlichen Figuren richtiggehend versteckt, nutzt Missmann die Plastik am Fuße des Wasserfalls, um der Fotografie einen kompositorischen und dramatischen Akzent zu verleihen. Betrachtet man die technische Qualität beider Aufnahmen, so fällt auf, daß Missmanns tiefer im Ton, kontrastreicher als diejenige von Bartels ist. Beide fotografierten mit Plattenkameras, Missmann scheint jedoch gewissenhafter gearbeitet zu haben, wohingegen Bartels instinktiver, weniger penibel an sein Bild herangegangen zu sein scheint.

Daß Missmanns inszenatorische Ambitionen weiter gingen als diejenigen von Bartels, aber auch sein Naturverständnis ein anderes war als das seines Kolle-

⁵¹³ Missmann, Max: Viktoria Park, Neptun und Seejungfrau am Wasser. 1904, 17x23cm, MM IV

gen, bestätigen zwei weitere Aufnahmen im Park: Missmann fotografierte 1903 einen Weg im Viktoriapark, der sich aus dem Vordergrund von der Mitte des Bildes nach rechts windet.⁵¹⁴ Elegant hat er dem Bild eine kompositorische



Abb. 101 Missmann, Max: Viktoriapark, 1903, MM IV 89/1006V

Stütze in einem Baumstamm verliehen, den er genau in der Mitte das Bild durchqueren läßt. Weitere Bäume am rechten und linken Bildrand untermauern diese klare Strukturierung und setzen dem Bogen des Gehweges lineare, vertikale Akzente entgegen. Eine weibliche Figur hält auf dem Weg stehend noch im unteren Bilddrittel inne. Ihre etwas unnatürliche Haltung erinnert an die Verwendung von „Staffagefiguren“, wie wir sie bei Ernst von Brauchitschs Aufnahmen für Ludwig Hofmann in Buch oder dem Virchow-Campus kennengelernt haben (Abb.101).

Ein von Bartels im Viktoriapark aufgenommenes Wegbild ist dagegen auf den ersten Blick offener, weniger linear und klar strukturiert gestaltet.⁵¹⁵ Seine Wahl des Bildausschnitts wirkt gleichzeitig komplexer: Eine hochformatige Fotografie wurde von der Ebene eines Weges aus aufgenommen, von deren Niveau der Weg linker Hand eine Steigung hin zum Plateau mit dem Denkmal nimmt. Der Gehweg erstreckt sich aus dem Bildvordergrund, der gänzlich von der sandigen Fläche des Fußweges eingenommen ist und verjüngt sich rapide nach links oben.

89/97V

⁵¹⁴ Missmann, Max: Viktoriapark, 1903, MM IV 89/1006V.

⁵¹⁵ Bartels, Georg: Viktoriapark, 1896/98, LA 61/4820.

Vom Bildvordergrund aus blickt man auf die Fortsetzung des Weges weiter unten im Bild rechts. Hier verläuft er im Bild wie eine Tangente des oberen



Abb. 102 Bartels, Georg:
Viktoriapark, 1896/98, LA
61/4820

Wegabschnitts von vorne rechts zur Bildmitte und mündet in die Vertikale. Besonders zwei Bäume setzen dunkle, diagonale Akzente im Bild. Einer steht am höchsten Punkt des Weges, im Bild links auf halber Bildhöhe, der andere wirkt wie eine Parallele des ersten, nur steht er tiefer beim anderen Wegabschnitt, also in der Bildmitte und unterhalb des anderen. Diese Bildkomposition ist kompliziert: zwei sich nach hinten verjüngende, helle Strukturen begegnen zwei Diagonalen, zueinander parallelen Linien, die diese Strukturen entweder schneiden oder aber frei in den Raum hineinragen. Kein Mensch ist diesmal mit ins Bild eingebracht, keine Anhaltspunkte auf die Proportionen sind gegeben (Abb.102).

Beide Aufnahmen zeigen den Park, eine von Menschen geschaffene Struktur. Missmann stellt jedoch den Eindruck einer in jeder Hinsicht „domestizierten“ Landschaft her, in der sich Menschen bewegen, ja ihr Maßstab und ihre Schöpfer sind. Bartels verunsichert dagegen durch seine unruhigere Bildkomposition. Diagonalen, zwei Wege, deren Ende man nicht absehen kann, die keine ge-

schlossenen Formen bilden, ein grau wirkender Himmel, wenige Licht- und Schattenreflexe, all diese Eigenschaften des bartelsschen Bildes lassen es sich von dem missmannschen trotz gleichen Bildgegenstands entfernen. Entweder Bartels legt keinen Wert auf die bekannten Modi einer ausgewogenen Bildkomposition und auf eine technisch saubere, kontrastreiche und künstlerisch ausgewogene Fotografie oder aber die Verwirrung ist gewollt: Er läßt mehr Raum für Spekulationen, zeigt die Struktur der Natur nicht einfach als harmonische Elemente eines gelungenen Bildes, sondern als beweglichen Bildgegenstand mit einem Eigenleben. Bartels täuscht uns nicht darüber, wo wir uns befinden, aber er legt uns nicht von vornherein auf eine Deutung des Gesehenen fest. An dieser Stelle können wir noch einmal die eingangs besprochene Fotogravüre Otto Raus aus seiner Tiergartenserie bemühen: Im Vergleich zu Raus klarer Ordnung, Unterteilung der Bildebene durch die vertikalen Achsen der Bäume oder die elegante Lichtführung, scheint bei Bartels alles in die „Schräglage“ geglitten zu sein. Zwar hat er im Gegensatz zu dem Kunstfotografen Fußwege ins Bild laufen lassen, doch treffen bei ihm vertikale Elemente auf diagonale und gekrümmte und verlieren dadurch ihre dankbare Funktion als klare Strukturen in einer ansonsten wild wuchernden, undurchschaubaren Natur.

Die Fotografie Bartels ist ein Beispiel, das herausgegriffen wurde um zu zeigen, wie unterschiedlich ähnliche Sachverhalte in der „Natur“ mit der Kamera reflektiert und ausgedrückt werden konnten. Natur bei Bartels wirkt, wenn auch die wohlarrangierte, geordnete Parklandschaft gezeigt wurde, eher wie die wilde, ungestüme, „natürliche“ Natur: Menschen werden zu kleinen, von ihr dominierten Wesen. Natur verselbständigt sich auch in der Parklandschaft und breitet sich nach eigenen Regeln aus. Bei Missmann dagegen ist der Verweis der Natur auf den Menschen immer präsent. Sowohl dessen gestalterischen Einfluß auf den Park, als auch eine ästhetisch einwandfreie Darbietung dieser Natur im Bild ist hier gewährleistet. Es ist bei Bartels, aber auch bei Raus Tiergartenbildern und den Aufnahmen Max Missmanns zu bedenken, daß sie alle Serien schufen, die hier in ihrer Gesamtheit nicht vorgestellt werden können. Es wird jedoch davon ausgegangen, daß die hier herausgegriffenen Beispiele eine Tendenz widerspiegeln, die sich in den anderen Aufnahmen in verschieden starker Ausprägung wieder beobachten lassen.

Georg Bartels' Panoramen erlauben nicht nur eine Aussage über die Natur, sondern geben auch einen Eindruck von Bartels' Stadtwahrnehmung: Die Betrachtung der Stadt aus der Distanz ermöglichte dem Fotografen zwar nicht mehr die Gesamtschau wie das einem Rosenberg in seine Stadtveduten noch gelungen war, aber es gelang ihm die Blickpunkte, die wichtigsten Monumente in seinen drei Aufnahmen zu erfassen und damit – anders als van Gogh in Paris – Orientierungspunkte der Stadt zu vermitteln. Auch unternahm er eine nähere Stadtschau als Berthe Morisot ihrerzeit und suggeriert damit seine verbleibende Nähe zur Stadt und dem Städtischen, die er anhand seiner zahlreichen anderen Aufnahmen immer wieder belegt hat.

Abschließend läßt sich festhalten: In Teil 5.1.1. wurde anhand der Arbeiten eines „gebildeten“ Knipsers, Zille, und eines ambitionierten Kunstfotografen, Rau, vor allem der formale Umgang mit dem Sujet Natur, insbesondere in ihrer spannungsvollen Relation in der Darstellung der Parklandschaft und der Stadtrandlandschaft untersucht. Unter 5.1.2. haben wir dagegen die Arbeiten zweier Berufsfotografen, Bartels und Missmann, verglichen und dabei insbesondere das in den Fotografien widergespiegelte Verhältnis zur Natur und der Stadt, aber auch den formalen Umgang mit dem Bildmotiv Natur erörtert. Die Zuordnung eines bestimmten Fotografenzweiges zu einer je spezifischen formalen und interpretatorischen Behandlung der Landschaft ist dabei nicht möglich gewesen, denn es erwies sich, daß die Natur sowohl formal als auch inhaltlich eine Behandlung im Foto erfuhr, die stark von einem allgemeinen kulturellen Wandel der Wahrnehmung abhing, von dem nicht nur alle Strömungen der Fotografie, sondern auch die Malerei des 19. Jahrhunderts geprägt war. Auch eine Etikettierung der Bilder als „Dokumentarfotografie“ beziehungsweise „künstlerische Landschaftsfotografie“ oder „Knipserbild“ greift zu kurz, betrachtet man sie anhand der Wahl des Motivs, ihrer formalen Gestaltung und schließlich anhand des Verwendungszwecks, für den sie vorgesehen waren.

Zum Schluß werfen wir noch einen Blick auf einen anderen Aspekt des Umgangs mit der Natur: Das Wochenende und Freizeiterlebnis der Städter im Park oder Berliner Umland. Auch hier fand die Kamera regen Einsatz, was die folgenden Aufnahmen demonstrieren werden:

4.2. „Freizeit“ im Foto

Das Wochenende des Berliner Angestellten oder Arbeiters war geprägt durch die Fahrt ins Grüne.⁵¹⁶ Jules Huret beschreibt in seiner Darstellung Berlins der Jahrhundertwende diese „Völkerwanderung“ folgendermaßen:

„Für dreißig Pfennige bringt einen die Bahn in einer halben Stunde aufs Land hinaus, zum selben Preis macht man mit dem Dampfer die Runde um einen großen See.- Dank dieser Vorteile verbringt der Berliner Arbeiter und Angestellte seine Sonntage auf dem Lande. [...] Die sogenannten „feinen“ Leute gehen an diesem Tage nicht aus, die Straße, der Wald, die Seen gehören der Menge. Man sieht keine Equipagen, man macht keine Besuche. Aber das Volk hat seine Werkstätten, seine Bureaus, seine Läden verlassen, hat die Bahnhöfe, die Trams überflutet und sich aufgemacht, die würzige Waldluft und seine Mußestunden zu genießen. Alle zehn Minuten ergießen sich aus den Zügen der Vorortstationen Ströme von Passagieren: Arbeiter, Soldaten, junge Beamte mit ihrem „Verhältnis“ am Arm, Köchinnen, Kammerjungfern oder Ladenfräuleins; Kleinbürger, verheiratete Unteroffiziere, in den Waffenrock eingezwängt, ihre Kinder an der Hand haltend. Ganze Familien geben sich Rendezvous auf dem Bahnhof. Der Vater, die Mutter, Schwiegereltern, Großeltern, falls sie nicht zu alt sind, Kinder und Kindeskinde, Brüder und Schwestern, alles will den Tag miteinander verleben. Nicht selten sieht man fünfzehn, manchmal zwanzig Personen beisammen.“⁵¹⁷

Wie das Fahrradfahren wurde das Fotografieren mit der Entwicklung der leichten Hand-, Reise-, oder „Geheim“- Kamera, insbesondere durch die von George Eastman entwickelte Kodak-Kamera (Boxkamera) ein Vergnügen für die Massen.⁵¹⁸ Diese Kamera, ausgestattet mit einem Negativrollfilm für 100 Aufnahmen und einfach handhabbar, kam vor allem dann zum Einsatz, wenn man im Urlaub oder eben im Grunewald oder am Müggelsee mit der Familie oder Freunden unterwegs war.

⁵¹⁶ Zu diesem Phänomen siehe insbesondere Starl in: Knipser, S. 51-70. Zum hier nicht näher erörterten Phänomen Heimatschutz und Tourismus siehe Göttisch, Silke: Frühe Tourismuskritik in der Heimatschutzbewegung. In: Pöttler, Burkhard (Hrsg.): Tourismus und Regionalkultur. Referate der 20. Österreichischen Volkskundetagung 1992 in Salzburg. Wien 1994, S. 25-40.

⁵¹⁷ Huret, S. 205.

⁵¹⁸ Zur „Kodak-Legende“ siehe bei Starl, Knipser, S. 45-50.

Ein großes Manko fotografischer Sammlungen, nicht nur jener in Berlin, ist, daß private Knipser-Fotografien dort meist nur sehr spärlich, wenn überhaupt vertreten sind. In Berlin wurde, wie wir erfahren haben, vor allem solches Fotomaterial gesammelt, welches die Entwicklung der Stadt reflektierte. Das Foto des Alltäglichen, der Freizeitbeschäftigung des „Normalbürgers“ ist, wenn heute überhaupt noch, meist in privaten Beständen zu finden, die jedoch nicht Grundlage dieser Untersuchung waren.

Soll hier also über „Freizeitfotografie“ vor den Toren der Stadt oder in ihren Parks berichtet werden, so kann das fast ausschließlich anhand des Materials von solchen Fotografen erfolgen, die aufgrund ihrer anderen Berlinfotos interessant für die Sammlungen wurden und auf diese Weise das eine oder andere Landschafts- oder Freizeitbild auch in die Sammlungen gelangte. Diese waren in den überwiegenden Mehrzahl Fachfotografen für Architektur- und Landschaftsfotografie wie beispielsweise Max Missmann, oder aber ein künstlerisch ambitionierter Fotograf wie der eingangs besprochene Otto Rau. Die Mehrzahl der „Schnappschüsse“ kommt wieder einmal von Heinrich Zille, der seine eigenen Familienmitglieder oder Passanten in Berlins Umgebung fotografierte. Nur eine hier besprochene Aufnahme stammt von einem unbekannten Knipser-Fotografen. Die Proportionsverschiebung, die durch dieses Manko hier entsteht, ist bedauerlich. Ihr Ausgleich muß jedoch für eine andere Arbeit aufgehoben werden. Im Folgenden werden einer Anzahl von Fotografien Max Missmanns zwei Schnappschüssen Zilles und die Amateurfotografie jenes Unbekannten gegenübergestellt.

4.2.1. Der Spaziergang

Max Missmann fotografierte im Jahre 1904 im Tiergarten⁵¹⁹ (Abb. 103): In einer Wegbiegung der Siegesallee⁵²⁰ hat auf einer marmornen, monumentalen Bank rechts im Bild eine Gruppe dreier älterer Damen plaudernd Platz genommen.

⁵¹⁹Missmann, Max: Tiergarten 1904, MM IV 70/8V 17x23cm Kollodiumprint.

⁵²⁰ Die Siegesallee war eine Achse im südöstlichen Tiergarten, die mit 32 Standbildern – im Berliner Volksmund den „Puppen“ – gesäumt war, die, jeweils 2,75 m hoch, die brandenburgischen und preußischen Fürsten seit dem Mittelalter darstellten. Kaiser Wilhelm II. hatte den Bau der Prachtallee 1895 angeordnet. 1901 wurde sie fertiggestellt. Weder die Berliner Bevölkerung noch die Kunstkritik war jedoch besonders davon angetan.



Abb. 103 Missmann, Max: Tiergarten 1904, MM IV 70/8V 17x23cm Kollodiumprint



Abb. 104 Zille, Hans: Walther, Heinrich Hulda und Margarete Zille auf einer Wanderung, Herbst 1900, 110x89cm, WV 378

Links sitzen zwei weitere Ausflügler, ein Mann und eine Frau, ein Mädchen, vielleicht die Tochter, steht bei ihnen. Die linke Bildhälfte ist von vier Passanten eingenommen, von denen drei, beim Gehen innehaltend, sich miteinander unterhalten. Die vierte Person, eine junge Frau, steht ganz links im Bild und blickt zum Fotografen hin. Die Szene ist von Laub- und Nadelbäumen hinterfangen. Offenbar treffen wir die Ausflügler bei einem frühnachmittäglichen Spaziergang im Tiergarten an. Allerdings läßt uns das „geschäftige Innehalten“ der Personen an einer ganz spontanen Situation zweifeln. Die Damen auf der Bank unterstützen ihr Gespräch durch Gesten des Erstaunens. Es scheint ein gar zu glücklicher Zufall, wenn der Fotograf mit seiner schweren und mühsam handhabbaren Kamera just den idealen Moment erfaßt haben sollte, als drei Gruppen à drei Personen vor ihm her flanierten und den Bildausschnitt seiner Kamera in vorbildlicher Weise füllten. Die vierte Person ganz links scheint Missmann auch zu verraten, denn sie zeigt deutlich, daß sie sich bewußt ist, fotografiert zu werden.

Anders ist das Ausflugsbild ‚Walther, Heinrich, Hulda und Margarete Zille auf einer Wanderung‘ (Abb. 104)⁵²¹ geraten: Zille fotografierte nicht selber (denn er ist im Bild), sondern ließ seinen Sohn Hans offensichtlich mit einer Handkamera hinter der Familie hergelaufen, die auf sandigem, laubbedeckten Boden an einem Herbstnachmittag entlangschlendert. Wir sehen vier Personen in Rückenansicht, zwei Damen, eine mit Sonnenschirm, die andere mit hell leuchtend weißem Hut und weißer Bluse (Hulda und Margarete). Links von ihnen laufen ein Herr und ein Junge (Heinrich und Walter). Die Schatten, die ihre Figuren werfen, sind lang, die Falten von Röcken und Jacken zeichnen sich durch die scharfe Sonnenbestrahlung von links deutlich ab. Die vier bewegen sich auf dem von rechts unten nach links oben im Bild verlaufenden Weg. Zu ihrer rechten säumen Eichen den Weg. Im Hintergrund ganz links, etwa auf der Höhe der Bildmitte, erkennt man den Punkt, an dem der Weg in die Horizontlinie mündet. Zille hat wohl Regieanweisungen oder zumindest die Anregung zu diesem Foto gegeben, daß einen stimmungsvollen Augenblick, ein Erinnerungsbild dieses Ausflugs festhält.⁵²² Es

⁵²¹ Zille, Hans: Walther, Heinrich Hulda und Margarete Zille auf einer Wanderung, Herbst 1900, 110x89cm, WV 378. Kaufhold: Hans Zille hat fotografiert, wobei die Aufgenommenen als Gehende posieren. Ranke, S. 21.

⁵²² Laut der Aussage von Zilles Tochter war Zille ein großer Naturliebhaber, der als Familienvater die Sonntage dazu nutzte, mit Frau und Kindern bildende und erholsame Ausflüge in die Umgebung zu unternehmen (Flügge, Gerhard: Mein Vater Heinrich Zille. Nach Erinnerungen von Margarethe Köhler-Zille für die jungen und alten Freunde des Meisters erzählt von G.F. Berlin 1955, 59-66). Winfried Ranke merkt dazu an, daß es verständlich sei, daß bei solchen Gelegenheiten die

ist offensichtlich ein für den privaten Gebrauch gedachtes Bild. Die Bildqualität ist mäßig, am linken Bildrand ist eine Lichtspur erkennbar, weiter rechts im Bild hat sich ebenfalls die Sonne in der Linse gebrochen.

Was für ein Unterschied: Max Missmann hat ein im Vergleich etwas konstruiert wirkendes Ausflugsbild geschaffen. Der Fotograf hat sich Gedanken zur Bildkomposition gemacht, die neben seinem dokumentarischen- auch ein künstlerisches Interesse verraten: Menschengruppen sind gut im Bildraum verteilt, der Weg, auf dem sie flanieren, strukturiert das Foto klar durch den hellen Kontrast, den er gegen die Bäume, Büsche und Wiesenabschnitte setzt. Technisch läßt das Bild nichts zu wünschen übrig, Missmann kennzeichnete das Bild mit seinem Negativzeichen ‚MM‘.⁵²³ Zille dagegen scheint seine Kamera eher zufällig dabei gehabt zu haben. Er nimmt in Kauf, daß die gezeigten Personen nur in Rückenansicht dargestellt werden, während Missmann nur Menschen zeigt, die ihm mindestens im Profil, wenn nicht gar frontal zugewandt sind. Zille ließ einen Eindruck in der Weise festhalten, daß man sich vorstellen kann, daß er zuerst Gefallen an dem Motiv fand, es daraufhin „ablichteten“ ließ und es in seltenen Fällen auch als Vorlage für seine Zeichnungen und Graphiken verwendete. Dieses Bild war jedoch zum privaten Gebrauch angefertigt, während Missmann wußte, was der mögliche Abnehmer seiner Bilder sehen wollte: Es galt einen Beleg zu schaffen, ein Dokument dieses Abschnitts der Siegesallee (die Missmann vergleichsweise häufig fotografierte)⁵²⁴, das die Bank und fünf Marmorne Büsten zeigte. Und er wollte das „typische“ der Allee im Tiergarten und der Handlungen der Passanten festhalten, ihr Plaudern, ihr bewunderndes Betrachten der Büsten, familiäre Ausflugsstimmung des bürgerlichen Berlin.⁵²⁵ Bezüglich Zilles Haltung anlässlich von Ausflügen in die freie Natur merkt Ranke an, daß solche Gelegenheiten „natürlich auch die Verlockung mit“ sich gebracht hätten, „schöne Photographien“, im Sinne der damals geltenden Normen der Kunstfotografie, herzu-

Kamera mitgenommen und wieder zur Dokumentation des Familienlebens eingesetzt wurde. Zille fotografierte seine Familienmitglieder häufig und nötigte sie zu Hause, sich für ihn in ganz bestimmten Posen aufzustellen (Ranke, Zille, S. 49).

⁵²³ Auf der Rückseite des Fotos befinden sich drei verschiedene Adressen Missmanns, der immer sehr darauf bedacht war, seine Abzüge mit seinem Namen zu versehen und sein Copyright zu schützen.

⁵²⁴ Nach Wolfgang Gottschalk stand unter den Berliner Denkmälern als Motiv die Siegesallee bei Missmann an erster Stelle. (Gottschalk, Max Missmann Photograph für Architektur, S. 16).

stellen. Aufs Ganze gesehen scheint Zille, so Ranke, jedoch „nicht allzuviel Mühe an diese photographische Konvention gewandt zu haben.“ Einige seiner Fotos bewiesen jedoch, „daß er mit einschlägigen impressionistischen Sehweisen vertraut war und die Kamera entsprechen zu handhaben wußte.“ Diese Einblicke habe Zille im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit im Reproduktionsgewerbe erhalten. Das stimmungsvolle Element der Familienaufnahme, aber auch ihre Spontaneität und Zufälligkeit bestätigt seine Vertrautheit mit impressionistischen Motiven.⁵²⁶ Aufgrund der Tatsache, daß Zille Mitglied der Akademie war, wird diese Vermutung untermauert.

Zilles Herangehensweise ist derjenigen eines „Sonntagsknipsers“ im Tiergarten ähnlich, der ebenfalls die Siegesallee als Rahmen seiner Fotografie gewählt



Abb. 105 Unbekannter Fotograf: ‚Im Tiergarten‘. MM ohne Nummer, 1900 (XLII, 22)

⁵²⁵ Daß das Spazieren wahrhaftig als eine für das Bürgertum idiomatische Beschäftigung interpretiert werden kann, zeigt Gudrun M. Königs Buch ‚Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780-1850‘. Wien 1996.

⁵²⁶ Diese spontanen Gruppenaufnahmen ähneln denen eines Eduard Dégas, Pierre Bonnard, Edvard Munch, Victor Hugo oder Ernst Ludwig Kirchner. (Eggum, Arne: Munch und die Photographie. Wabern-Bern 1991. Heilbrun, Françoise; Néagu, Philippe: Pierre Bonnard. Photograph, München 1988. Emile Zola. Photograph. Eine Autobiographie in 480 Bildern. Hrsg. von François Emile Zola und Massin, München 1979; Mitry, Jean: Schriftsteller als Photographen 1860-1910. Bibliothek der Photographie. Herausgegeben von Romeo E. Martinez. Band 7. Frankfurt/Main 1975) Auch hier sei darauf hingewiesen, daß dem Spaziergang – auch mit der Kamera – eine besondere Bedeutung in der bürgerlichen Amateurfotografenszene zugemessen wurde: Siehe Schwindrazheim, Oskar: Kunst-Wanderbücher. Eine Anleitung zu Kunststudien und Spazierengehen. 3. Bändchen: In der freien Natur. Hamburg 1907.

hatte⁵²⁷ (Abb. 105): Auch Zille hielt seinen eigenen, spontanen Eindruck fest. Er bedachte jedoch, die Passanten sorgfältig im Bildraum arrangieren zu lassen, während der Knipser, der im Tiergarten eine Menschentraube vor einer der Marmorskulpturen der Siegesallee festhielt, die Beine der im Vordergrund Stehenden zugunsten des Standbildes, das er in die Mitte des Bildes setzte und offenbar vollständig im Bild haben wollte, abschnitt. Die große Gruppe von – überwiegend männlichen – Spaziergängern mit Kopfbedeckungen und Mantel laufen, stehen, drehen sich fort, schauen her. Vermutlich wollte der Fotograf das Denkmal im Bild einfangen, mußte jedoch in Kauf nehmen, daß die Passanten eine vollständige Ansicht verdeckten. Wir blicken frontal auf das Doppelbildnis zweier Brandenburgischer Fürsten, die sich in strahlendem, marmornem Weiß von den kahlen Bäumen im Hintergrund abheben. Der Sockelbereich, der auch hier als Sitzgelegenheit ausgestaltet zu sein scheint, ist nur ansatzweise links im Bild erkennbar. Vergleicht man nun auch Missmanns Foto mit diesem, so wird der Kontrast noch deutlicher: Missmann erfaßt den gesamten Denkmalskomplex. Es gelingt ihm, die Spaziergänger in einer günstigen, ästhetisch ansprechenden Weise im Bild zu bannen. Er vermittelt schließlich auch einen Eindruck von der Umgebung, dem Park, der wie eine Kulisse die Menschen und das Denkmal auffängt. Der unbekannte Fotograf verfolgte dagegen ein anderes Ziel. Er wollte wohl lediglich das Denkmal und möglicherweise den Mann mit Jungen im Bildvordergrund links, der zu ihm schaut, im Bild haben, eine Ausflugsimpression festhalten. Dabei spielt der Raum keine maßgebliche Rolle, die Bildkomposition war einerlei.

Alle drei, der Fachmann, der Amateur mit künstlerischem Background und der Knipser, fotografierten zu einem Zeitpunkt, zu dem das geglückte Momentfotografische Werbeprodukt der Handkameraindustrie geworden war. Hier sprach man den Amateur an, der bestrebt war, ein ästhetisch ansprechendes Bild zu schaffen. Dabei übertrug man nun solche Kategorien auf die Knipser, die die Amateure und Fachfotografen bis dahin als ihr alleiniges „Revier“ betrachtet hatten. In einer Werbeanzeige der Firma C. P. Goertz aus Berlin heißt es (Abb. 106): „Unsere Landschaftsstudie beweist aufs beste, welch‘ treffliches Mittel die Photographie zum Festhalten interessanter oder künstlerisch wertvoller Naturbilder abgibt. Eine Landschaft gewinnt erhöhten Reiz, wird recht eigentlich erst harmonisch und

⁵²⁷ Unbekannter Fotograf: ‚Im Tiergarten‘. MM ohne Nummer, 1900 (XLII, 22).

vollendet, wenn sie durch eine passende Staffage belebt wird. Das aber gerade ist die schwierigste Aufgabe in der Landschaftsfotographie, eine Staffage zu finden, welche wirklich so in allen Teilen in das Motiv hineinpaßt, daß sie die Wirkung des Bildes hebt, dasselbe zu einem Ganzen zusammenschließt. Es ist sehr

Photographische Ecke.

Unsere Landschaftstudie beweist aufs beste, welch' treffliches Mittel die Photographie zum Festhalten interessanter oder künstlerisch wertvoller Naturbilder abgibt. Eine Landschaft gewinnt erhöhten Reiz, wird recht eigentlich erst harmonisch und vollendet, wenn sie durch eine passende Staffage belebt wird. Das aber gerade ist die schwierigste Aufgabe in der Landschaftsfotographie, eine Staffage zu finden, welche wirklich so in allen Teilen in das Motiv hineinpaßt, dass sie die Wirkung des Bildes hebt, dasselbe zu einem Ganzen zusammenschließt. Es ist sehr schwer, oft auch dem Geschicktesten geradezu unmöglich, eine Staffage gut zu stellen, so dass sie nichts Erkünsteltes, Gezwungenes hat. Viel besser erreicht man den Zweck häufig, wenn man auf alles Posieren verzichtet, sich darauf beschränkt, die Natur eingehend zu beobachten, und im Augenblick, wo der Zufall ein



hübsches Bild gruppiert hat, dasselbe aus möglichst unauffälliger Position mit Hilfe der Handkamera fixiert. So ist auch unser Bild entstanden und es zeigt deutlich, wie prächtig in der Ungezwungenheit der Staffage diese kleinen Handkameraabdrücke sein können. Natürlich lassen sich gerade derartige Aufnahmen mit sicherer Aussicht auf Erfolg nur unter Benützung wirklich geeigneter Kameras machen, die nötigen Feinigkeiten, welche jetzt vielfach en vogue sind, bieten durchaus keine genügende Gewähr. Das beigefügte Bild ist mit einer Goertz-Anschütz Momentklapp-Kamera aufgenommen. Diese Kamera ist mit dem bekannten Goerz'schen Doppelanastigmaten und mit dem seiner Zeit von em-ma-Anschütz eingeführten Jalousie-Schlitz-Verschluss ausgestattet, der sich unter allen Verschlüssen für Momentaufnahmen am besten bewährt hat. Wir entnehmen diese Daten einem splendide ausgestatteten Spezialkatalog, den die Firma C. P. Goertz in Berlin-Friedenau 42 über das Instrument versendet, und der mit einer Fülle prachtvoller Augenblicksaufnahmen geschmückt ist.

Abb. 106 Werbeanzeige der Firma C. P. Goertz aus Berlin: 'Photographische Ecke' in 'Berliner Leben' 4. 1901, nach S. 212

schwer, oft auch dem Geschicktesten geradezu unmöglich, eine Staffage gut zu stellen, so dass sie nichts Erkünsteltes, Gezwungenes hat. Viel besser erreicht man den Zweck häufig, wenn man auf alles Posieren verzichtet, sich darauf beschränkt, die Natur eingehend zu beobachten und im Augenblick, wo der Zufall ein hübscheres Bild gruppiert hat, dasselbe aus möglichst unauffälliger Position mit Hilfe der Handkamera fixiert⁵²⁸. Nach diesem Ratschlag hatte Zille, beziehungsweise sein Sohn, wohl bestes Geschick bewiesen, Missmann stellte sich – gemessen an diesen Anforderungen – als konventioneller, aber über ästhetische Vorgaben wohl Informierter heraus, und der unbekannte Knipser hatte noch zu lernen, wollte er ein guter Momentfotograf sein.

Alle drei Aufnahmen thematisieren den „stundenweisen Aufenthalt von Sommerfrischlern in der Natur“⁵²⁹, bezeichnen damit jedoch gleichzeitig die wachsende Entfremdung zwischen Figur und Landschaft, denn die menschliche Figur fungiert hier nicht mehr als integraler Bestandteil des Bildes, sondern mehr und mehr als Statist. Das bedeutet auch der oben zitierte Werbetext: Man räsonierte über gekünstelte und ungekünstelte Posen, funktionalisierte damit jedoch die Figur zum rein ästhetischen Element.

⁵²⁸ Werbeanzeige der Firma C. P. Goertz aus Berlin: 'Photographische Ecke' in 'Berliner Leben' 4. 1901, nach S. 212.

⁵²⁹ Bättschmann, Entfernung, S. 8.

4.2.2. Das Vergnügen der Massen

Missmann hat auch auf anderen Fotografien, beispielsweise einer Aufnahme im Rosengarten des Tiergartens von 1909⁵³⁰, oder von der Spielwiese im Treptower Park (1907) Menschengruppen, ja, die Menschenmassen am Wochenende in das Bild mit einbezogen. Daß er sich genaue Gedanken über das Einbeziehen oder Ausschließen von Personen im Bild machte, beweist ein Blick auf andere Arbeiten des Fotografen, die Straßen, Plätze oder Bauten zeigen. Hier verfuhr er sehr sparsam mit der menschlichen Figur, konzentrierte sich ganz auf das „Wesentliche“. Seine Landschaftsaufnahmen ließen, so der Historiker Wolfgang Gottschalk, anders als bei den eher als typische Architekturfotografien gedachten Fotos von Straßen und Plätzen, Missmanns künstlerische Ambitionen erkennen. Dieses Genre habe ihm gegenüber der zumeist objektbezogenen, reinen Architekturphotographie mehr Gestaltungsmöglichkeiten geboten. Nicht mehr allein die Wahl des günstigsten Aufnahmestandortes, des vorteilhaftesten Blickwinkels sei nun für ein gutes Lichtbild entscheidend gewesen – in zunehmendem Maße seien auch scheinbar subjektive Faktoren nicht nur berücksichtigt, sondern sogar ganz bewußt gesucht und genutzt worden, wie Licht- und Schattenwirkungen, Spiegelungen im Wasser, Wolkenbildungen, Dämmerung und Sonnenuntergang, Nebel, Rauhreif, Schnee und Regen, Frühlingsblüten und Herbstlaub.⁵³¹

Die abschließend hier vorzustellende Fotografie Missmanns im Grünen zeigt eine gemessen an dem eben gesagten, für den Fotografen in gewisser Weise eher untypische Szene, denn sie ist weder auf das Wesentliche konzentriert, noch läßt sie seine künstlerischen Ambitionen im Sinne einer Stimmungslandschaft erkennen. Jedoch belegt sie Missmanns erweitertes Gestaltungsspektrum angesichts der Landschaft, denn mehr als das Architekturbild gestattete das Motiv den Ausdruck subjektiver Elemente: In der ‚Spielwiese im Treptower Park‘ blickt man über die größte Rasenfläche des Treptower Parks, die von Ausflüglern zum Picknick und

⁵³⁰ Missmann, Max: ‚im Rosengarten des Tiergartens‘, 1909, MM XI. 22873.

⁵³¹ Gottschalk, Missmann Photograph für Architektur, S. 16-17. Missmann fotografierte überwiegend Straßen und Plätze. Zu seinen Parkbildern siehe das oben Genannte im Viktoriapark (das einer Reihe von etwa 14 Aufnahmen stammt) und Aufnahmen aus dem Tiergarten (min. 50 Motive), die, ähnlich wie die Tiergartenserie Otto Raus, sehr stark auf atmosphärische Momente eingehen. Siehe beispielsweise Missmanns ‚Frühlingsmorgen am Goldfischteich‘ von 1908 (MM IV 91/59V) im Vergleich mit Raus ‚Morgen am Neuen See im Berliner Tiergarten‘ (Photogravure nach einer Fotografie von 1891, BPK St 85a, Motiv 6). In beiden Aufnahmen spielen die Reflexionen der Sonne auf dem glatten Wasserspiegel und dem Boden eine große Rolle. Beide Bilder beziehen große Bäume an den Bildrändern als Repoussoir in die Bildkomposition ein.

Spiel genutzt wurde. Im Bildvordergrund, leicht abfallend und teilweise beschattet, durchzieht ein Sandweg das querformatige Bild. Es schließt sich ein



Abb. 107 Missmann,Max: der ‚Spielwiese im Treptower Park‘ (1907), MM IV 74/348V

breiter Streifen Rasens an, der etwa ein Drittel des Bildes einnimmt. Am Horizont legt sich ein dunkler Waldstreifen auf die Wiese, darüber der wolkenlose Himmel. Der Rasen ist besetzt von unzähligen Ausflüglern, die mit Hund, Kinderwagen, Sonnenschirmen und Stühlen ausgestattet, ihren Wochenendtag bei strahlendem Sonnenschein begehen. Auf dem Gehweg fährt von links kommend eine junge Frau mit Kinderwagen vorüber. Ein kleiner Junge mit Strohhut steht, den Blick Richtung Fotograf gerichtet, etwas weiter rechts vorne im Bild. Sorgfältig gekleidete Mädchen mit Schleifen im Haar sitzen im Bildvordergrund rechts auf der Wiese. Bis zum Bildmittelgrund ist erkennbar, daß sie und einige andere Besucher Richtung Kamera blicken, also von Missmanns Anwesenheit (durch seine sperrige Kamera) Kenntnis haben. Wie ein flirrendes Muster wirkt die Menschenschar. (Abb.107)⁵³²

Missmann war, wie gesagt, weder ein Porträtist noch ein Fotograf, der normalerweise Schnappschüsse anfertigte oder zeitgeschichtliche Ereignisse (die mit Menschaufläufen verbunden waren) fotografierte.⁵³³ Besonders seine Auf-

⁵³² Missmann,Max: der ‚Spielwiese im Treptower Park‘ (1907), MM IV 74/348V.

⁵³³ Eine Ausnahme bilden Missmanns Momentaufnahmen ‚Berliner Straßenleben‘, die überwiegend 1906 entstanden und in denen er „Typen“ auf Berlins Straßen zeigt: Beispielsweise einen

tragsarbeiten folgten einem klaren, sachlich-deskriptiven Stil. Hier schuf der Fotograf nun gleichermaßen ein Landschaftsbild und ein „Ereignisbild“, das in seiner Motivik an impressionistische und spätimpressionistische Gemälde sorglosen Wochenendvergnügens im Grünen erinnert.⁵³⁴ Aus dieser Kombination entwickelte er ein frappierend dynamisches, sorgsam komponiertes und formal bemerkenswertes Foto: Es gelingt Missmann durch die Kombination einer starken Betonung der Horizontalen in der schichtweisen Anordnung der Landschaftsflächen eine beruhigende, klar strukturierende kompositorische Verankerung zu schaffen. Auf zwei Feldern dieser Verankerung können sich dann problemlos die Ausflügler wie Streusel auf dem Bildmittelgrund verteilen. Ein „Krümmelmuster“ entsteht, das uns zum einen durch die schwindende Größe und sich steigernde Dichte der Protagonisten zur Tiefe hin einen Sinn für den Tiefenraum vermittelt, zum anderen aber auch, durch die rhythmische Verteilung der Bildelemente, den Eindruck von Flächigkeit und Unbegrenztheit des Motivs erzeugt. Wie selten scheint hier ein sprechendes Bild Berliner Freizeitvergnügens vor das Objektiv des Fotografen geraten zu sein. Missmann hat offenbar der Reiz dieser Strukturierung, dieses „Menschenmusters“ in der Landschaft und seine Aussage über das Phänomen des Ausflüglers zu seiner Aufnahme veranlaßt. Sein Sinn für Klarheit wird hier – trotz anfänglicher Zweifel – doch befriedigt. Die Darstellung der Ausflügler gerät zum Statement über ein Massenphänomen mit Hilfe eines bis dahin zum Massenmedium gewordenen Mittels.⁵³⁵

Die Konfrontation dieser Aufnahme mit zwei Zillebildern veranschaulicht die Bandbreite fotografischer Möglichkeiten und Absichten: Interessant ist zunächst der Vergleich mit der Anfangs besprochenen Fotografie Zilles von der ‚Winterlichen Freifläche‘ (Siehe Abb. 79 Zille, Heinrich: Winterliche Freifläche in Charlottenburg, Winter 1898/99, 69x103cm, Albumin getont und gelackt, WV 219): Auch dieses Querformat ist radikal horizontal strukturiert: Die Brache an der Peripherie der Stadt scheint das Bild von rechts nach links zu durchziehen, der

‚Straßenpfleger‘, ‚Obstverkauf‘, ‚Straßenarbeiten‘, oder den ‚Wurstmaxe‘ (alle MM). Diese erinnern stark an die New Yorker Straßenaufnahmen des Kunstfotografen Stieglitz aus dem Jahr 1893. (55 solcher „Genre“ Motive Missmanns wurden vom Märkischen Museum seiner Zeit angekauft, doch gingen 27 im Krieg verloren. Auch 1903, 1907, 1914 und 1915 waren Teile dieses Konvoluts entstanden).

⁵³⁴ Beispielsweise an George Seurats ‚Grand Jatte‘ (Jahr), oder in konzentrierterer Form die ‚Déjeuner sur l’herbe‘, 1865-66 von Eduard Manet (Öl/Lwd. 418x150cm; 248x217cm), Musée d’Orsay, Paris.

Grund ist von Sandverwehungen durchfurcht, die wie eine Maserung linear die Fläche waagrecht durchziehen. Der Vordergrund ist dunkel, der Mittelgrund von der Sonne beschienen. Hier ergeben sich drei Lagen aus dunklem Vordergrund, Mittelgrund und Himmel, bei Missmann sind es vier. Beiden Bildern ist gemein, das sie auf den Reiz strenger Horizontalität, also auf einen ästhetischen oder kompositorischen Faktor, reagieren. Hatte Zille die Wirkung der kargen Landschaft fasziniert, so war es für Missmann wohl vor allem das Charakteristische dieser Szene von Massenvergnügen, aber auch die frappierende „Komposition“, die das Zusammenspiel von Natur und deren Invasion durch den Menschen hier bereit hielt. Beiden Bildern liegt wieder die dramatische Verflächigung und Reduktion zugrunde, die sie als Beispiele „moderner“ Landschaftsdarstellung kennzeichnen.

Ein Mitglied der Familie Zille hat schließlich in dem Schnappschuß von Heinrich Zille mit einem seiner Söhne und einigen anderen Badenden im Freibad Charlottenburg – Kochsee⁵³⁶, das 1901 entstand, das Bildmotiv Missmanns – der Familienspaß im Grünen – zur Einzelszene reduziert und personalisiert. Dieses Bild aus dem privaten Lebensbereich des Künstlers, führt ganz unmittelbar die Haltung und das Aussehen einiger Berliner beim Wochenendspañ im Freibad vor: Auf einem Holzsteg stehen sieben männliche Badende, darunter mindestens zwei Mitglieder der Familie Zille. Drei Jungs sind wohl gerade dem Wasser entstiegen, denn sie stehen fröstelnd, mit nassem Haar auf dem Steg. Einer klammert sich an die Balustrade, die den Steg zum See hin sichert. Er hat gerade die Leiter aus dem Wasser erklommen. Zille selbst steht breitbeinig und dickbäuchig, den Kopf leicht gesenkt, die Augen im Gegenlicht zusammengekniffen, mit gestreifter Badehose in der Mitte. Ein hochgewachsener Junge steht links von Zille und überragt ihn um einen halben Kopf. Ein fünfter Bub steht hinter der Gruppe mit dem Rücken zum Betrachter, ein sechster ist als einziger bekleidet mit langer dunkler Hose, weißem Hemd und Strohhut. Alle bis auf den Abgewandten schauen in die Kamera. Vielleicht hat ein anderes Familienmitglied Zilles hier zur Kamera gegriffen. Die Aufnahme erinnert an all die typischen „Schnappschüsse“, die mit der Absicht entstanden, den Moment und die Personen festzuhalten, die

⁵³⁵ Siehe zu diesem Phänomen des ‚Ornaments der Masse‘ Siegfried Kracauers Gleichnamigen Aufsatz, in: Aufsätze 1927 – 1931. Herausgeg. von Inka Mülder-Bach. Band 5.2. Frankfurt/Main 1990, S.57 – 67.

⁵³⁶ Unbekannter Fotograf: ‚Heinrich Zille mit seinem Sohn Hans und einigen unbekannten männlichen Badenden im Freibad Charlottenburg – Kochsee‘, August 1901, 83x109cm, Albumin, ungetönt, WV 401, Tafel 111 Kaufhold, Ranke, S. 22.

schönen Stunden des vergnügten Beisammenseins im Bild zu erhalten, dabei aber kaum auf eine „schöne“ Bildgestaltung Wert legte.⁵³⁷ Wir sehen zwar die ganzen Personen im Bild, sie scheinen aber etwas zu weit nach oben geraten. Auch sind



Abb. 108 Unbekannter Fotograf: ‚Heinrich Zille mit seinem Sohn Hans und einigen unbekannten männlichen Badenden im Freibad Charlottenburg – Kochsee‘, August 1901, 83x109cm, Albumin, ungetont, WV 401

die Herren nicht gerade in ihrer vorteilhaftesten Bekleidung gezeigt, und ihre Körperhaltungen sind nicht schmeichelhaft.⁵³⁸ Die These Rankes, die Aufnahmen am Kochsee seien nicht nur „Zeugnisse privater Badelust“, sondern auch Dokumente von Zilles „sozialhygienischen Engagements, mit dem er sich für die Freigabe des Badens an den See- und Flußufern in der Umgebung Berlins einsetzte“⁵³⁹, scheint dagegen etwas weit hergeholt.

⁵³⁷ Das gleiche Motiv erfuhr Aufmerksamkeit und Interpretation in der Malerei. Siehe beispielsweise die ausgewogene Komposition und Farbverteilung in Claude Monets ‚La Grenouillère‘ von 1869 (Öl/Lwd. 74,6x99,7cm, The Metropolitan Museum of Modern Art) und das ganz andere, aber auch die einzelnen Menschen identifizierbar zeigende und fast künstlich konstruiert wirkende ‚Scène d’été‘ von Frédéric Bazille (1869, Öl/Lwd. 158,1x158,9cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts), das acht junge Männer, sieben in Badekleidung, einer beim Auskleiden, zeigt, die im Wasser, beim Entsteigen aus dem Wasser, beim Ringen und nachdenklichem Verharren gezeigt werden, aber keinerlei Kontakt untereinander oder zum Betrachter aufnehmen.

⁵³⁸ Auch hier ist noch einmal auf Bazilles Gemälde junger Badender hinzuweisen, deren athletische Körper und sportliche Posen eher an die Anhäufung griechischer Jünglinge in farbigen und gestreiften Badehosen erinnern, als an erholungsbedürftige „Sommerfrischler“.

⁵³⁹ Ranke, Zille, S. 50.

In Missmanns Aufnahme der Picknick- und Spielfreuden im Treptower Park wird erkennbar, wie ein außenstehender Betrachter, ein mit gängigen künstlerischen Kompositionsschemata vertrauter Fachfotograf, diesen Sachverhalt artikulierte und transformierte. Er gewann Allgemeingültigkeit, wurde unter seinen Augen zum gesellschaftlichen Phänomen. Bei dem privaten Schnappschuß war der Einzelfall, das Individuelle, eine Gruppe von notfalls identifizierbaren Personen dargestellt. Zwar war das Verhalten der Dargestellten typisch, ihre Posen alltäglich, jedermann vertraut, indem man sie in diesem Moment fotografierte, war jedoch ein Andenken geschaffen, mit dessen Hilfe es immer wieder möglich sein würde, diesen Sommertag am Kochsee ins individuelle Gedächtnis zurückzurufen. Bei den Bildern fehlte jedoch die großbürgerliche Grandezza impressionistischer Beschreibungen von Picknick und Badevergnügen im Umland von Paris. Dazu gab wohl der Berliner – meist kleinbürgerliche – Ausflügler auch kaum das geeignete Objekt.

Das Bild vom Wochenende des „kleinen Mannes“ wurde sowohl durch die Fotografien Missmanns, die Eingang in Illustrierte Zeitschriften und Alben fanden oder als Postkarten verbreitet wurden, als auch in Zilles privaten Aufnahmen und jener des unbekannten Fotografen verwirklicht: Erlebten wir bei Zille und dem unbekannten Flaneur im Tiergarten das Freizeitvergnügen aus der Innenschau und als „Ausschnitt“ eines Phänomens, so erlaubte uns Missmann den distanzierteren Blick von außen und die Verallgemeinerung. Verschmolz das Spiel im Treptower Park zur ästhetischen Bildstruktur, so erlebten wir am Kochsee mit Zille die Gefühle und Eindrücke beim Baden unmittelbar: Die Sonne im Gesicht, die Gänsehaut auf der Haut, die labberige Badehose... all das waren Dinge, die Missmann bei seiner Betrachtung zugunsten seiner Präsentation ausschloß, wohingegen das Knipserbild kaum einen der Kodizes künstlerischer Konventionen beachtete. Beide, Missmann und Zille verband jedoch, und das zeigen Zilles Aufnahmen an der Berliner Peripherie, ein Gespür für Komposition. Diese artikulierte sich bei Zille in spontanen Aufnahmen, bei Missmann jedoch in wohl überlegten Arrangements.⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ Siehe das Motiv der Freizeit im Grünen auch bei Max Liebermanns Pastellen und Gemälden der Hamburger Alsterpromenade und bei Adolph Menzel die in Paris entstandenen Gemälde von Ausflüglern in Pariser Gartenlokalen.

Die Fotografien der Freizeit- und Massenaktivitäten in Berlin belegen ferner, daß das Momentfoto eine derartige Prävalenz über das sorgsam komponierte, langsamere, großformatige Foto erhalten hatte, daß ein mit traditionellen Mitteln arbeitender Fachmann wie Missmann im Vergleich mit amateurhaften, dafür aber spontaneren Aufnahmen immer etwas schwerfälliger und altmodischer wirken mußte und schließlich auch zur handlicheren Kamera griff.

4.3. Zusammenfassung

Otto Rau, Heinrich Zille, Georg Bartels und Max Missmann waren Fotografen unterschiedlichster Interessen und Begabungen. Hatte Otto Rau von Anfang an mit der Landschaft ein Motiv gefunden, das seinem an künstlerischen Konventionen orientierten Interessen entgegenkam, war Zille an der Landschaft eher als Ausschnitt der Natur oder auch als Quelle für einen bildnerischen Formenschatz interessiert. Georg Bartels' Aufnahmen verrieten über ein Interesse an der natürlichen Umgegend Berlins hinaus auch ein inhaltliches, ein intellektuelles Interesse an der Thematisierung und Konfrontation von Stadt und Natur, beziehungsweise von Stadt und Landschaft. Seine Fotografien vom Kreuzberg und innerhalb des Viktoriaparks zeigen diese Kontrastierung. Max Missmann schließlich war der technisch versierteste dieser Vier, wenn ihm auch Otto Rau in seinen Bemühungen um einen vollkommenen Abzug nahe kam. Aus seinen Bildern spricht ein professioneller Blick, der sich über die Zusammenhänge orientierte, wie ein Thema wie der Ausflug ins Grüne wohl am besten in einem Bild dargestellt werden könne und das in einer formal und ästhetisch angemessenen Weise. Anders als Zille und gelegentlich auch Bartels, gab Missmann kaum seine persönliche Haltung im Bild zu erkennen.

Experimentierfreude, Unbefangenheit, persönliche Neugierde, Anlehnung an tradierte Bildmodi und schließlich die Ausrichtung der Bildgestaltung und des Bildinhalts an den Wünschen fremder Auftraggeber oder Abnehmer – das ist das Spektrum, das die Motivationen der hier dargestellten Fotos und Fotografen umfaßte. Das Motiv Natur war also, uneingeschränkter als das der Großstadt, ein reizvoller, interessanter und vermarktbare Bildgegenstand.

Eine Distanz zur Natur, ein „abstrahiertes“ Naturempfinden, wurde sowohl dort deutlich, wo die Staffagefigur, der Mensch, als Gelegenheitsbesucher des

natürlichen Umfeldes thematisiert wurde, aber auch dann, wenn der Fotograf nicht mehr eine Gesamtansicht von Landschaft zeigte, sondern nur noch einen Ausschnitt. Nicht mehr die Ewigkeit, sondern der Moment hatte die Bildregie übernommen. Eine Nähe und ein Sich-einlassen auf die Natur – gar auf ihre unkalkulierbare, unkultivierte Form –, wenn auch durch die Filter der Abstraktion, zeigte sich dennoch in den Aufnahmen Bartels und Zilles an der städtischen Peripherie.

Das hier zu den Fotografien Gesagte ist vor dem Hintergrund der eingangs erwähnten Distanzierung zwischen Zivilisation und Natur, der Kluft zwischen kultivierter und wilder Natur, aber auch der „Großstadtfeindschaft“ und „Agrarromantik“⁵⁴¹ der Epoche um 1900 zu überprüfen. Lässt sich diese Distanzierung, dieser Skeptizismus in den Fotografien wiederfinden? Lässt der formale Umgang mit der Natur im Foto auf eine Wertung der Peripherie und der Parklandschaft schließen? Es führte zu weit, an diesen Aufnahmen eine „Großstadtfeindschaft“, die „Verzweiflung an der Moderne“ oder das Gefühl einer zunehmenden „Unvermittelbarkeit der Großstadt“ ablesen zu wollen. Gerade das „demokratische“ Medium Fotografie entzog sich einer derartigen Polarisierung. Man kehrte, um mit Werner Hofmann zu sprechen, „in die Bezirke des Natürlichen, des Gefühls, des Traums und des Instinktes“ ein, ähnlich, wie man sich auch mit der „historischen Weltansicht“ auseinandergesetzt hatte. Das Vokabular, die Sprache der Fotografen angesichts der Natur blieb dasjenige, welches sie auch angesichts des Historischen gewesen war, momenthaft oder geduldig beobachtend, kritisch registrierend oder bewußt selektierend. Während die Maler seit der Wende zum 19. Jahrhundert einer sich wandelnden Wahrnehmung anhand ihrer Landschaftsbilder Ausdruck verliehen und während der Wende zum 20. Jahrhundert in ihrer vermehrten Auseinandersetzung mit dem Stadtrand auch über die Verschiebung ihres motivischen Interesses Aufschluß gaben, bewegten sich die Fotografen in Berlin seit den 1870er Jahren in all diesen Bereichen gleichzeitig. Seit den 1880er Jahren, besonders jedoch seit der Wende um 1900, wurde in den Arbeiten Otto Raus, Georg Bartels, Heinrich Zilles und Max Missmanns das erkennbar, was die Fotografie als eine Artikulationsweise der sich wandelnden Wahrnehmung der „Moderne“ zu einer visuellen Sprache beizutragen hatte: Noch unvermittelter und abrupter als die Malerei traten diese Aufnahmen in ihrer Momenthaftigkeit auf. Blickt man auf

⁵⁴¹ Bergmann, Titel.

die Gesamtoeuvre ihrer Schöpfer, so wird der Unterschied dieser Landschafts- und Stadtrandfotografien im Vergleich mit den Gemälden deutlich. Diese zögerten lange gegenüber dem Motiv der Großstadt, widmeten sich vor allem der reinen Landschaftsdarstellung, der Historiendarstellung und dem Porträt, während jene Bilder die Stadt ebenso in ihr Repertoire integrierten, wie sie das mit der Natur taten. Jedoch schon die Maler des frühen 19. Jahrhunderts nahmen mit einem, den Fotografen ganz ähnlich, aus unvoreingenommenem Blick wahr: Das Foto – ob von fachlich gebildeter oder aus Amateurshand – erlaubte, ja veranlaßte fast automatisch zum endgültigen Verzicht auf Idealisierung und zu unvoreingenommenen Umgang mit bisher nicht häufig gesuchten Bildthemen. Nur der künstlerisch ausgerichtete Fotograf wie Max Missmann oder Otto Rau, ästhetisierten ihr Motiv durch an tradierten Bildformen angelehnte Kompositionsschemata. Auch diese Ästhetisierung kann als Ausdruck einer erneuten, inzwischen zur Gewißheit gereiften Distanzierung, ja, Entfremdung des Menschen von der Natur gedeutet werden, wie sie auch in den übrigen Künsten und in der Gesellschaftskritik zum Ausdruck kam.

War das bürgerliche Individuum Hauptprotagonist von Naturdarstellungen in und um die Stadt, gerieten die Menschen der Unterschicht unter anderen Prämissen ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Hatte man die Darstellung unbeschwerten bürgerlichen Lebens hier in den Außenraum verlegt, seine Charakterisierung damit als die des „Ausflüglers“ oder „Flaneurs“ vorgenommen, so drang man von offizieller Seite zur gleichen Zeit bei den ärmsten der Gesellschaft auch in das Innere ihres privaten Lebensraumes ein: Das Elend ihrer Existenz fand ihren sprechendsten Ausdruck in Bildern ihrer Wohnverhältnisse. Dazu betrat man ihre Wohnräume, zeigte sie umgeben von ihrem kargen Hab und Gut. Eine solche Dokumentation, die im Auftrag einer Krankenversicherungsgesellschaft im Berlin der Jahrhundertwende ihren Anfang nahm, ist Gegenstand des folgenden, letzten Kapitels.

5. DAS STEINERNE BERLIN – DIE ANDERE SEITE DER GESELLSCHAFT

*„...Und sie betrachtend voller Staunen,
 hör ich die Häuser gramvoll raunen:
 ,Verwunschne Schlösser, verfluchte Mauern,
 ach wohl, das sind wir! Müssen ja trauern
 in düstrer Öde jahraus, jahrein,
 hilfloses Grauen im lahmen Gebein.
 Durch Kerkerräume Gespenster poltern,
 viel arme Menschenseelen zu foltern
 mit teuflischen Zangen, mit Dürsten und Fasten
 mit knechtischen Ketten, unmenschlichen Lasten.
 Auf faulem Stroh die Armut kauert,
 verzehrt von Fieber und frostdurchschauert;
 das Auge irrt,
 es ringen die Hände...
 doch fledermausig
 die Sorge schwirrt
 um unsere grausig
 verdamnten Wände...
 Fluch und kein Ende! - [...]“⁵⁴²*

Urbane Fotografie in Berlin war nicht allein auf die Architektur oder die Stadt als solche konzentriert, sondern auch der Städter und seine Lebensbedingungen wurde ein Schwerpunkt stadtfotografischen und dokumentarischen Interesses. Wir haben gesehen, daß im Zuge der Entwicklung der Momentfotografie auch der „Flaneur“ ins Bildgeschehen mit einbezogen wurde. In der überwiegenden Zahl dieser Augenblicksaufnahmen wurde bürgerlicher Alltag manifestiert, Straßensituationen, Freizeitvergnügen, aber auch wichtige Ereignisse, wie ein Staatsbesuch oder Kaisers Geburtstag. Die Motivation und Verbreitung dieser Augenblicksfotografien, aber auch jene der dokumentarischen Fotografie, die im Zuge konservatorischer, beziehungsweise heimatpflegerischer Bemühungen entstanden, wurden in vorangehenden Kapiteln erläutert. Letztere, beispielsweise die Fotografien aus dem Krögel oder auch die Dokumentation historischer Altstadtviertel im Paris der 1850er Jahre durch die ‚Mission Héliographique‘, ermöglichten schon früh einen Einblick in die Lebensbedingungen jener Viertel, die von den ärmsten und

mittellosen Bevölkerungskreisen bewohnt waren, auch wenn die Bewohner nicht bewußt ins Bild integriert wurden und die menschliche Figur, wurde sie überhaupt einbezogen, überwiegend als Staffage diente. Die in Kapitel 3 angesprochene Niederlegung ganzer Stadtgebiete hatte in der Tat nicht nur mit dem Bestreben, neues bauen zu wollen zu tun, sondern – so wurde häufig behauptet – mit hygienischen Notwendigkeiten.⁵⁴³ Die fotografische Dokumentation diente hier folglich sowohl der Beschreibung des architektonischen Erbes der Stadt bevor es abgerissen wurde, als in zunehmendem Maße auch der Manifestation von als untragbar empfundenen sanitären und hygienischen Verhältnissen, für deren Beseitigung der Abriß, besonders der von Altstadtbauten, sorgen sollte. Diese beiden Funktionen der Fotografie, die dokumentarische und die den sozialen Moment fixierende, fanden in Berlin um die Jahrhundertwende in einem raren Beispiel sozialdokumentarischer Fotografie, der Studie der ‚Wohnungs-Enquête‘ der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker in Berlin zusammen.⁵⁴⁴ Hier ging es nun nicht mehr allein um die Architektur oder die Menschen auf der Straße und im Grünen, sondern um die Lebensbedingungen sozial Benachteiligter.

Nicht zufällig rückte dieses Thema um die Jahrhundertwende in den Gesichtskreis der Fotografen: Die Brisanz sich verschärfender sozialer Verhältnisse hatte zu diesem Zeitpunkt einen Höhepunkt erreicht: Hand in Hand mit dem enormen Wirtschaftswachstum im Deutschen Reich nach 1871 waren soziale Ungleichheiten und das wachsende Bewußtsein für die Aufteilung der Industriegesellschaft in Besitzende und Besitzlose enorm gewachsen. 1873-76 kam es mit dem Gründerkrach schon zur ersten wirtschaftlichen Krise des neuen Reiches. Zwischen 1881-1890 erschütterte eine erneute Phase der Depression das Land und verschärfte die sozialen Spannungen. Besonders deutlich wurde die wachsende Verschiebung des sozialen Gefüges und die negativen Auswirkungen von Übervölkerung und Arbeitslosigkeit in den Wohnbedingungen. Die Mietskaserne wurde zum abschreckenden Schlagwort für alles Übel, das Industrialisierung und Verstädterung in

⁵⁴² Bruno Wille 1897. Aus: Nase, Karl: Siebenhundert Jahre berlinisches Leben im Spiegel des Gedichts, Berlin o. J. (um 1926). Zit. aus: Gottschalk, Missmann Alt-Berlin, S. 144.

⁵⁴³ Siehe dazu die Dissertation von Susanne Gänsehirt-Heinemann: Die Entdeckung der Ästhetisierung der Altstadt Berlins. Der Krögel in Fotografien 1887 –1938. Technische Universität, Fachbereich 01, Berlin 1999.

Berlin mit sich brachten. Ein Bewußtsein für die sozialen Mißstände der von Verarmung Betroffenen oder von sozialem Abstieg Bedrohten rührte sich bereits seit dem Beginn der Ausdehnung der industriellen Revolution auf Berlin seit den 1840er Jahren. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurde es jedoch deutlich artikuliert.⁵⁴⁵

Während sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das städtische Wachstum vorwiegend innerhalb der Stadtmauern Berlins vollzogen hatte, bereiteten die Baupolizeiverordnung von 1853 und der Bebauungsplan für Berlin und Charlottenburg von James Hobrecht 1862, vor dem Hintergrund einer historisch beispiellosen Bevölkerungsbewegung aus den ländlichen Gebieten in die neue Kaiserstadt, die Aufwertung riesiger Stadterweiterungsflächen vor.⁵⁴⁶ Die Einwohnerzahl der Stadt Berlin stieg zwischen 1871 und 1905 von über 800.000 auf 2.000.000.⁵⁴⁷

Die Bauordnung Berlins ließ eine Bebauung von 22 m Höhe zu, wenn die Straße mehr als 15 m Breite hatte. Höchst problematisch war jedoch, daß die Ordnungsbestimmungen sich auf die Straßenfronten allein beschränkten. Die Ausnutzbarkeit der Grundstücke in der Tiefe war damit fast unbegrenzt. Mehrere Höfe konnten hintereinander angeordnet werden, wenn sie das Maß von 5,30 m auf 5,30 m aufwiesen, eine Abmessung, die lediglich das Wenden der damaligen Feuerspritze zuließ. Eine andere Forderung für die Mindestgröße dieser Höfe, etwa die naheliegende, den Hinterwohnungen Luft und Licht zu geben, wurde nicht erwogen. Es konnten somit Häuser entstehen, die bis zu tausend Personen beherbergten.⁵⁴⁸ Große Menschenmengen wurden so auf engem Raum untergebracht.

⁵⁴⁴ Zur Verschmelzung der reinen Architekturdokumentation mit der sozialkritischen Dokumentarphotographie siehe bei: Neu-Kock, in: *Alles Wahrheit!*, S. 173.

⁵⁴⁵ Schon in den 1840er Jahren waren die allgemeinen Lebensbedingungen der untersten Schichten, zu denen man in den vierziger Jahren mindestens hunderttausend Menschen rechnen konnte, katastrophal. Schon damals bestand ein Überangebot an Arbeitskräften, breite Bevölkerungskreise verelendeten. (Ribbe/Schmädecke, *Kleine Berlin-Geschichte*, S. 96/97). Siehe dazu ferner die vergleichenden Untersuchungen von Andrew Lees zur Wahrnehmung von Großstadtentwicklung in den Städten Englands und Deutschlands.

⁵⁴⁶ Neue gesellschaftliche Realität der Stadt war deren Privatisierung, die dazu führte, daß die Grundlage des Städtebaus als einheitlicher Akt der Produktion von Stadt verloren ging. Die Interessenblöcke der am Privatisierungsgeschehen Teilhabenden polarisierte sich in private Terraingesellschaften, Banken, Einzelspekulanten, Bauunternehmen und Hausbesitzer. Eingebunden waren der alte Adel, das moderne Bürgertum und Teile des Kleinbürgertums. Ihnen stand das Proletariat gegenüber, das als Folge des Zuzugs der freigesetzten, mittellosen Landbevölkerung zur quantitativ bedeutendsten sozialen Klasse der Stadt wurde, jedoch politisch praktisch keinen Einfluß verzeichnen konnte.

⁵⁴⁷ Angaben aus Ribbe/Schmädecke, *Kleine Berlin-Geschichte*, S. 106.

⁵⁴⁸ Durchschnittlich lebten in Berlin 75,90 Bewohner, in Charlottenburg 66,13, in einem Gebäude, in Bremen jedoch beispielsweise nur 7,83 (Sachße, Christoph; Tennstedt, Florian: *Krankenversi-*

Die Gebäudekomplexe auf diesen tiefen Grundstücken mit Vorderhaus, Seiten- und Quergebäuden und meist mehreren Hinterhöfen, bald „Mietskaserne“ genannt, wurden, begünstigt durch stadttechnische Neuerungen (reguläre Wasserführung und Kanalisation), zur typischen Bebauung der neuen Arbeiterviertel Berlins, die sich im Westen, Norden, Osten und Südosten wie ein „trauriges Steinmeer“⁵⁴⁹ gürtelförmig um die alte Stadt legten. Die Verbreitung der Mietskaserne seit 1871 verlief in mehreren Phasen. Doch konnte sie die dramatische Wohnungsnot in dem bis zum Ersten Weltkrieg ständig erweiterten Großstadtgürtel nicht lindern. Die schlecht ausgestatteten Kleinstwohnungen waren völlig überbelegt, besonders in den Keller- und Dachwohnungen, konzentrierte sich das Wohnungselend.⁵⁵⁰

Das Resultat war eine Steinwüste von Wohnquartieren, deren aufwendige Fassaden ein beispielloses Elend verbargen. Die Statistik Berlins zeigt, wie hemmungslos Grund und Boden mit Hilfe der Bauordnung ausgeschlachtet wurden. Ein Zehntel aller Einwohner wohnte schon 1860 in Kellerwohnungen und beinahe die Hälfte in solchen Wohnungen, die nur je ein heizbares Zimmer aufwiesen. 224 000 Menschen wohnten zu 4,3 Personen in nur einem Zimmer. Nach der Wohnungsstatistik von 1871 lebten 162 000 Menschen in Einzimmerwohnungen, in denen durchschnittlich je 7,2 Personen untergebracht waren. Weit über eine halbe Million Menschen wohnten in Ein- bis Zweizimmerwohnungen, in denen jedes Zimmer mit durchschnittlich 4,2 Menschen belegt war.⁵⁵¹

cherung und Wohnungsfrage. Die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker“, in: Asmus, Gesine (Hrsg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. Reinbeck b. Hamburg 1982, S. 271-297 (279).

⁵⁴⁹ Seydel: Das Charlottenburger Wohnungsamt. In: Fragen der kommunalen Sozialpolitik in Groß Berlin. I. Schriften der Gesellschaft für Soziale Reform. Jena 1911, S.31.

⁵⁵⁰ Bodenschatz, Platz frei..., S. 55.

⁵⁵¹ Ein zeitgenössischer Kritiker dieser Verhältnisse war J. Gärtner, der schon 1868 in den ‚Dioskuren‘ feststellte: „Die Wohnung des Menschen greift zu tief in seine leiblichen und geistigen Verhältnisse ein, als dass sie mit Gleichgültigkeit oder höchstens von der Seite größerer oder geringerer Bequemlichkeit betrachtet werden könnte.“ Er bemerkte, daß es nicht zu vermeiden sei, daß „durch dicht, Giebel an Giebel geschulterte Häuser und auf das Minimum des Bedarfs beschränkte Höfe diese Stadttheile das enge kasernenartige Ansehen bekommen, welches die, von Alters her nur schmalen und jetzt nicht mehr zu verbreiternden Straßen und die nothwendige Entfernung jedes, der Gesundheit so wohlthätigen Baumwuchses zu einem wenig angenehmen und zuträglichen Aufenthalte machen.“ Er hob hervor, daß die neuen Erweiterungen der Stadt leider von Behörden und Privatpersonen in demselben Sinne behandelt würden wie die Mitte der Stadt; dieselben Polizeivorschriften gestatteten, „ohne die mindeste grössere Rücksicht auf die Gesundheit, ebenfalls eng aneinander gedrängte Kasernenbauten, kleine oft brunnenkesselartige Höfe, sowie jene schrecklichen Kellerwohnungen, deren günstigste schon die menschliche Gesundheit gefährden müssen [...]“. (Gärtner, J.: Die Vorstädte Berlins, vom ästhetischen Gesichtspunkte und dem der Zweckmäßigkeit. In: Deutsche Kunst – Zeitung. Die Dioskuren. Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine. Herausgegeben und redigiert von Dr. Max Schasler. 13.1868 Heft 6, S. 38-39,

Trotz früherer Reformansätze, vollzog sich in Deutschland erst um die Jahrhundertwende der Schritt in die Etablierung des Sozialreformwesens und damit auch die aktive Umsetzung reformerischer Ideen.⁵⁵² Propagiert vor allem von bürgerlichen Reformbewegungen (beispielsweise dem Verein für Sozialpolitik, dem Bund Deutscher Bodenreformer, dem Deutschen Verein für Wohnungsreform oder der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft⁵⁵³) und der Sozialdemokratie blieb die Ablehnung der Mietskaserne im politischen Feld bis zum Ersten Weltkrieg ein Programmpunkt der Opposition.⁵⁵⁴ Gemeinnützige Wohnungsgesellschaften und Baugenossenschaften wurden gegründet.⁵⁵⁵ Durch die Entwicklung des Städtebaus seit der Planung durch Hobrecht offenbarte sich nun, fast ein halbes Jahrhundert nach der Konzeption des Bebauungsplanes, der im Wohnungselend seinen sprechendsten Ausdruck fand, dringendster Handlungsbedarf. 1910, im Jahr der Städtebauausstellung und der Veröffentlichung heftiger Kritiken am Berliner Städtewesen durch Karl Scheffler und Werner Hegemann, kam das Faß zum Überlaufen. Endlich reagierte die Öffentlichkeit auf das bereits seit langem bekannte Problem.

Sozialkritik mittels der Fotografie entwickelte sich in den 1860er Jahren zunächst in England angesichts seiner frühen Industrialisierung und der Notwendigkeit auf die Verelendung der Bevölkerung zu reagieren (siehe Abb. 109).⁵⁵⁶ Die USA tra-

Heft 7, S. 55-57, Heft 8, S. 63-64, S. 38, 39, 55). Statistische Angaben aus: Wolters, Rudolf: Stadtmitte Berlin. Stadtbauliche Entwicklungsphasen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Tübingen 1978, S. 164/165.

Es erstaunt nicht, daß es bereits 1863 und 1872 zu wohnungsbezogenen Unruhen in den Arbeiterquartieren kam. Parallel zum Bau der Berliner Mietskasernenviertel verbreitete sich eine vernichtende Kritik an dieser Art der Bebauung. Die Kritik fand zunächst auf planerischer Ebene statt, bezog sich dann jedoch zunehmend auf soziale und ästhetische Aspekte.

⁵⁵² Siehe zur Tradition der Wohnungsenquêtes und des Gesundheitswesens in Deutschland: Sachße/Tennstedt, Krankenversicherung und Wohnungsfrage, S. 271-297.

⁵⁵³ Vgl. dazu Frank, Hartmut; Schubert, Dirk (Hrsg.): Lesebuch zur Wohnungsfrage. Köln 1983, S. 51ff.

⁵⁵⁴ Schüddenkopf, Otto-Ernst: Herrliche Kaiserzeit. Deutschland 1871-1914. Mit einer Einführung von Hans-Joachim Schoeps. Frankfurt/Main Berlin Wien 1973, S. 68. Auch Boberg, Jochen; Fichter, Tilman; Gille, Eckhard (Hrsg.): Exerzierfeld der Moderne. Berliner Industriekultur im 19. Jahrhundert. München 1984.

⁵⁵⁵ Ein Paradebeispiel menschenwürdigen Wohnungsbaus, wenn auch nicht gerade für den Arbeiterwohnungsbau, war „Riemers Hofgarten“, eine Anlage aus fünfgeschossigen Mietshäusern, 1881-1892 in Kreuzberg an der York- und Großbeerenstraße errichtet. 1892 begann der ‚Berliner Spar- und Bauverein‘, eine hauptsächlich von Arbeitern getragene Genossenschaft, mit dem „sozialen“ Mietshausbau. 1902 errichtete der christliche ‚Vaterländische Bauverein‘ den zum Teil heute noch stehenden Komplex zwischen der Weddinger Hussiten- und Strelitzer Straße. Angaben aus: Ribbe/Schmädecke, Kleine Berlin-Geschichte, S. 109.

⁵⁵⁶ Annan, Thomas: High Street in Glasgow (Close Nr. 193), 1868, aus: Photographs of Old Close..., Victoria and Albert Museum, London. Schon in den 40er Jahren hatte der britische Daguer-

ten seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit sozialreformerischen Foto-
projekten auf.⁵⁵⁷ In Deutschland und Österreich setzte sie erst während der Jahr-
hundertwende ein und blieb ausgesprochen selten.⁵⁵⁸ Die Anfänge und Ausprä-
gungen sozialdokumentierender Fotografie waren in jedem dieser Länder nicht

reotypist Richard Beard „Charakterstudien“ für Henry Mayhews Stadtreformstudie ‚London Labour and the London Poor‘ (1851) angefertigt (Hales, *Silver Cities*, S. 163 und 179). Thomas Annan (1829-1887) hatte zwischen 1868 und 1877 im Auftrag des Glasgow City Improvement Trust, die Slums von Glasgow vor ihrem Abriß durch den Trust fotografisch dokumentiert und dabei weniger eine Sozialstudie als eine Darstellung der Architektur der Glasgower Altstadt geschaffen (Thomas Annan: *Photographs of Old Closes, Streets, etc. Taken 1868-1877*. (Glasgow 1868-1877). Zu Annan siehe Hales, *Silver Cities*, S. 179f und Fn.37, S. 302. Thilo Koenig ‚Die andere Seite der Gesellschaft. Die Erforschung des Sozialen‘, in: Frizot, S. 351ff.). John Thomson, fotografierte in den 1870er Jahren die Verhältnisse im Londoner Armenviertel und veröffentlichte sie erstmals 1877 mit dem Titel ‚Street Life in London, with Permanent Photographic Illustrations Taken from Life Especially for This Publication‘. Er schuf damit gemeinsam mit dem Journalisten Adolphe Smith eines der ersten Werke, denen man einen sozialdokumentarischen Impetus zugesprochen hat (Eine der jüngsten und umfassendsten Veröffentlichungen zu Thomson ist Sylvia Sukops Beitrag ‚Die soziale Wirklichkeit als Bild John Thomsons Street Life in London‘ für den Ausstellungskatalog *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert*. Die Sammlung Robert Lebeck. Herausgegeben von Bodo v. Dewitz und Roland Scotti. Köln 1996, S. 201-210). Thomas John Barnardo eröffnete 1871 sein erstes Waisenhaus in London und verwendete die Fotografie ganz funktional als Öffentlichkeitsarbeit, um die Einnahmequellen für seine gemeinnützige Arbeit zu erschließen. Paul Martin schuf schließlich während der Jahrhundertwende ein „visuelles Skizzenbuch“ des kleinbürgerlichen Londoner Lebens, das in seiner Bildauffassung den sozialdokumentarischen Arbeiten seines Berliner Kollegen, Heinrich Zille, aber auch Henry Lartigues Schnappschüssen im Milieu des französischen Großbürgertums ähnelte (Lincoln Kirstein hat jedoch darauf hingewiesen, daß gerade die vor Ort getätigte „aufrichtige“ Fotografie, die sich in den Dienst einer mit Überzeugung durchzusetzenden Sache stellt, von den Möglichkeiten der „candid camera“ nur bedingt Gebrauch macht. Ausführlich behandelt von Koenig in: Frizot, S. 347ff.).

⁵⁵⁷ Hier schuf Jacob Riis die bedeutendste Grundlage sozialreformatorischer Fotografie: Seine 1890 erschienene Veröffentlichung ‚How the Other Half Lives‘ erweiterte die Perspektiven der Stadtfotografie und schuf eine intensive Verbindung der Fotografie zur Sache der Sozialreform. Weitere wichtige Vertreter amerikanischer Reformfotografie waren Frances Benjamin Johnston (1864-1952), die in den 1890er Jahren als eine der ersten Frauen des Bildjournalismus die Situation von Schwarzen und von Frauen dokumentierte und der Soziologe und Erzieher Lewis Hine (1874-1940), der ab 1903 zunächst eindringliche Dokumente der ankommenden Einwanderer in Ellis Island und deren katastrophalen Wohnbedingungen in der Lower Eastside schuf und später unter anderem für das ‚National Child Labor Committee‘ den Mißbrauch von Kindern für industrielle Arbeit fotografisch dokumentierte (Zur Situation der sozialdokumentarischen Fotografie in Amerika zwischen 1839 und 1915 siehe Hales, *Silver Cities*, Kapitel 4 *The Hidden Hand: Jacob Riis and the Birth of Reform Photography*, S. 163-217 und Kapitel 5 ‚Photography and the Dynamic City, 1890-1915‘, S. 219 –276. Ferner: Koenig in: Frizot, S. 347ff., Ranke, ‚Zur sozialdokumentarischen‘, S. 5-36, Günter, *Fotografie als Waffe*).

⁵⁵⁸ Einen stichpunktartigen, unvollständigen Überblick über die Lage der sozial- und politikgeschichtlich intendierten Fotografien in Deutschland während des Kaiserreiches gibt Wolfgang Rupert in seinem semiotisch ausgerichteten Beitrag: ‚Bilder vom Kaiserreich. Sozial- und politikgeschichtliche Aussagen in Fotografien‘, in: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums*, S. 21-30. Zur Bildtradition der sozialdokumentarischen Fotografie und ihren Vertretern in Deutschland, England und den USA u.a.: Ranke, ‚Zur sozialdokumentarischen‘, S. 5-36; Rambow, „...das sind eben alles Bilder der Straße“; Günter, *Fotografie als Waffe*, insbes. Das Kapitel ‚Was ist Sozialfotografie?‘. Brandstätter, Christian: ‚Durch die Wiener Quartier des Elends und Verbrechens. Anmerkungen zum Werk des Wiener Amateurfotografen Hermann Drawe‘, in: *Fotogeschichte* 2/1982 Heft 6, S. 23-39 (23). Brandstätter merkt an, Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum stammender, sozialdokumentarischer Reportagefotografie, die aus der Zeit vor 1914 datiere, seien „so rar, daß man sie fast an einem Finger einer Hand abzählen“ könne. Ferner Koenig in: Frizot, S. 347ff.

nur durch die reformtheoretische Debatte bestimmt, sondern auch auf die Initiative einzelner Persönlichkeiten zurückzuführen.



Abb. 109 Annan, Thomas: High Street in Glasgow (Close Nr. 193), 1868, aus: Photographs of Old Clo- ses, Victoria and Albert Museum, London

Was die fotografische Reflexion sozialer Verhältnisse in Berlin angeht, so finden sich neben einigen Einzelbeispielen⁵⁵⁹ zwei klar definierbare Korpora „sozialdokumentarischer“ Fotografie, die man an zwei völlig konträren Stellen des Spektrums des Genres ansiedeln muß: Erstens sind heute die erst posthum veröffentlichten fotografischen Arbeiten des bereits erwähnten Zeichners und Grafikers Heinrich Zille aus den Jahren 1887 bis 1910 bekannt, die unter anderem die Lebens-

verhältnisse der proletarischen Unterschicht Berlins aus der Perspektive eines „Insiders“ in Form von Schnappschüssen zeigen. (Ein aufgrund seines Entstehungszeitraumes diese Arbeit nur am Rande berührender fotografischer Dokumentationsansatz des Lebens der Menschen auf der Straße und in den Obdachlosenheimen Berlins bilden die Fotografien des Fotojournalisten Willy Römer.⁵⁶⁰) Zwei-

⁵⁵⁹In Berlin fanden im Rahmen der Geschichtsbegeisterung und des Heimatschutzes die sozialen Verhältnisse in den ältesten Teilen Berlins, insbesondere des Krögel, Eingang in die künstlerische Fotografie. Absicht und Resultat war jedoch weniger die kritische Dokumentation sozialer Verhältnisse, sondern, wie beispielsweise die Arbeiten Rudolf Dührkoops im Krögel für die Veröffentlichung ‚Das malerische Berlin‘ gezeigt haben, die künstlerische Inszenierung der Altstadt oder die genrehafte Darstellung arbeitender Menschen und ihrer Daseinsbedingungen (Ranke, ‚Zur sozialdokumentarischen‘, S. 5-36). Wie bereits geschildert, boten insbesondere der Krögel, aber auch andere historische Bereiche Berlins gute Motive für solche genrehafte Szenen. Zahlreiche Mitglieder Berliner Geschichts- und Heimatvereine fotografierten ebenfalls in diesen Gebieten und erfaßten bei ihren Streifzügen nicht nur die baulichen Besonderheiten der historischen Bezirke, sondern automatisch auch die Lebensverhältnisse der Bewohner dieser Gegenden, die als besonders unhygienisch und verwahrlost galten. Auch diese Aufnahmen sind keine Sozialdokumentationen im strengen Sinne, sondern eher unsystematisch aufgenommene, kulturanthropologisch beeinflusste Arbeiten. Ein Betätigungsfeld sozialkritischer intendierter Fotografie haben wir bereits in den Fotografien an Berlins Peripherie kennengelernt.

⁵⁶⁰ Willy Römer (1887 – 1979) war ein professioneller Pressefotograf, der seit 1918 Leiter der Pressebildstelle Photothek war. Der fast vollständige fotografische Nachlaß von Willy Römer von ca. 70 000 Abzügen und 50000 Glasnegativen ist erhalten geblieben und im Laufe der 1980er Jahre sukzessive von Diethart Kerbs in der Edition Photothek des Nishen Verlages Berlin heraus-

tens existiert die systematische, sozialreformerisch motivierte Studie der ‚Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker in Berlin‘, die durch die fotografische und statistische Dokumentation von katastrophalen Wohnbedingungen eine Offenlegung des Zusammenhangs zwischen menschenunwürdigen Lebensbedingungen und Erkrankungen der Versicherungsnehmer zum Ziel hatte.

Gegenstand dieser Untersuchung ist letztere Studie der Enquête-Kommission. Dieser werden zwei ähnliche Untersuchungen gegenübergestellt: Die Aufnahmen von Jacob Riis in seinem 1890 erschienenen Buch ‚How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York‘ und diejenigen Hermann Drawes für seine und Emil Klägers Dokumentation ‚Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits‘ aus dem Jahr 1908.

5.1. Die Dokumentation von Wohnverhältnissen in Berliner Mietskasernen durch die ‚Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker in Berlin‘

Die einzige bekannte, systematische sozialreformerische Fotodokumentation in Berlin ist die Dokumentation von Wohnverhältnissen in Berliner Mietskasernen zwischen 1901 und 1920 durch die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker in Berlin (Abb. 110). 1982 erst wurde sie zum ersten mal vollständig einem interessierten Publikum durch die umfassende Veröffentlichung der Kunsthistorikerin Gesine Asmus zugänglich gemacht.⁵⁶¹ Seither sind die Aufnahmen häufig – meist ohne Quellenangabe – als „Illustrationen“ in Schul- und Sachbüchern verwendet worden. Ihre vergleichende Einordnung als Beispiel sozialdokumentarischer Fotografie in einen formal-ästhetischen und inhaltlichen Kontext, aber auch in Bezug auf Zielsetzung und Motivation des Projekts blieb bisher jedoch aus. Das soll an dieser Stelle nachgeholt werden.

gegeben worden. Römer hatte ein historisch-dokumentarisches Anliegen, kein sozialkritisches. Sein Ziel war es, unterhaltsame Fotografien zu machen.

⁵⁶¹ Asmus, Gesine: Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. Reinbek bei Hamburg 1984. Reproduktionen sämtlicher Aufnahmen befinden sich im Archiv für Kunst und Geschichte in Berlin-Nikolassee.

Hauptverantwortlich für die Arbeit der Enquête-Kommission war der Geschäftsführer der Berliner Ortskrankenkasse der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, Albert Kohn.⁵⁶² Er hatte nach der Erfahrung von Arbeitslosigkeit und eigenen

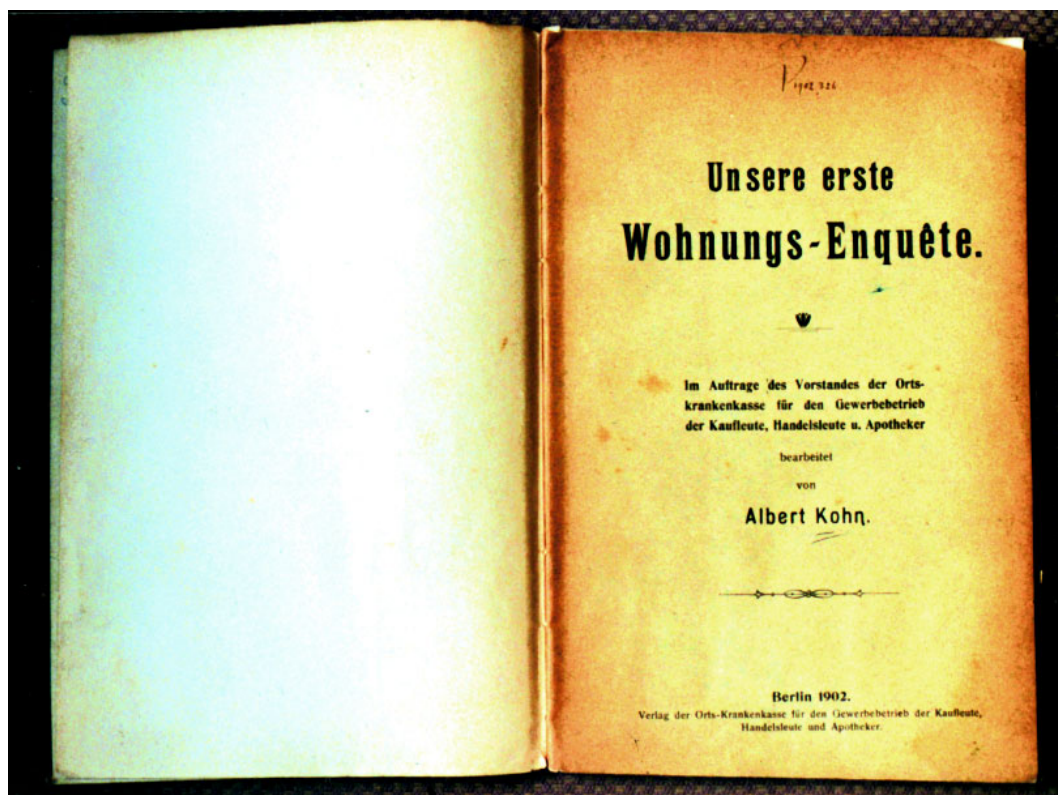


Abb. 110 Deckblatt der Berliner Enquête von 1903

zunächst äußerst bedrängten Lebensverhältnissen, als kaufmännischer Angestellter zu arbeiten begonnen und sich schon früh der eben entstehenden gewerkschaftlichen Bewegung junger Kaufleute angeschlossen. Sein sozialpolitisches Engagement begann 1893 mit seiner Tätigkeit als Angestellter der Ortskrankenkasse für Handlungsgehilfen und Lehrlinge in Berlin. 1898 wurde er Geschäftsführer der Berliner Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker.

Nur drei Jahre später, 1901, rief Kohn die für damalige Verhältnisse geradezu revolutionäre Untersuchung ins Leben, mit der er eine Enquête-Kommission betraute, die im Auftrag des Vorstandes der Ortskrankenkasse die Wohnverhält-

⁵⁶² Kohn wurde am 8. Oktober 1857 in München geboren. Nach dem Besuch einer weiterführenden Schule wurde er Handlungsgehilfe, also nach heutigen Vorstellungen kaufmännischer Angestellter. Sein eigener Lebensweg bescherte dem jungen kaufmännischen Gewerkschafter zunächst Arbeitslosigkeit und beengte Wohnverhältnisse. Seine Frau war während der Arbeitslosigkeit ihres Mannes zu Heimarbeit gezwungen. Kohn war dreiunddreißig Jahre alt, als er nach Aufhebung der Sozialistengesetze 1890 schließlich eine erste feste Anstellung in Berlin fand. Er trat der freien Vereinigung der Kaufleute bei und wurde Vertrauensmann der Berliner Handlungsgehilfen und -gehilfinnen. Siehe zu Albert Kohn und der Berliner Ortskrankenkasse der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker bei: Sachße/Tennstedt, Krankenversicherung und Wohnungsfrage, S. 277f.

nisse ihrer erkrankten Mitglieder auswerten und erfassen sollte. Ab 1903 zog man die Firma Heinrich Lichte zur fotografischen Dokumentation ihrer Lebensbedingungen hinzu. Die Fotografien wurden mit Unterschriften versehen, die außer der Adresse und der Lage der Wohnung meist noch eine kurze Charakterisierung der Räumlichkeiten sowie einige Anmerkungen zu den Bewohnern enthielten. Erfasst wurden überwiegend heruntergekommene Keller-, Dach- und Hinterhauswohnungen der seit den 1870er Jahren entstandenen Mietskasernen im Nordwesten, Norden, Osten und Südosten der Stadt. Vereinzelte Beispiele stammten aus der Altstadt. Die Fotografien wurden den Berichten der Enquête in Form von Kupfertiefdruck-Tafeln vom 3. Jahrgang an jährlich in wechselnder Zahl beigelegt.⁵⁶³ Auf diese Weise wurden ca. 175 Aufnahmen von annähernd so vielen Wohnungen veröffentlicht. Die Ausstattung einer derartigen Publikation mit Abbildungstafeln entsprach damals durchaus nicht dem Standard und war daher um so bemerkenswerter.

5.2. Vergleiche: Berlin – New York - Wien

Anhand des Vergleiches der Berliner Studie mit zwei ähnlich intendierten, aber anders motivierten Ansätzen in den Fotografien des Sozialreformers Jacob Riis in New York (Abb. 111) von 1890 und den Aufnahmen des Richters Hermann Drape in Wien (Abb. 112), die er gemeinsam mit dem Journalisten Emil Kläger 1908 veröffentlichte, werden in diesem Abschnitt folgende Fragen behandelt: Was sind die Bildaussagen des Berliner Projekts, die anhand des Vergleiches der Darstellungsweisen der drei Projekte eruiert werden können? Betrachtet werden sowohl formale Aspekte, als auch deren Aussagewert. Die Ziele der Untersuchungen werden ermittelt und ferner, wie die jeweilige Zielsetzung sich auf die Bildgestaltung ausgewirkt haben könnte. Worin unterscheidet sich die Berliner Untersuchung von den anderen beiden? Welchen Traditionen und welchem Selbstverständnis entstammt sie?

⁵⁶³ Mit „Jahr“ beziehungsweise „Jahrgang“ ist immer das Untersuchungsjahr gemeint. Die 17 Lieferungen umfaßten die Jahre (Erscheinungsjahr in Klammern): 1901 (1902); 1902 (1903); 1903 (1904); 1904 (1905); 1905 (1906); 1906 (1907); 1907 (1908); 1908 (1909); 1909 (1910); 1910 (1911); 1911 (1912); 1912 (1913); 1913/14 (1915); 1915/16 (1917); 1917 (1918); 1918 (1919); 1919/20 (1922). Asmus, S. 42f.

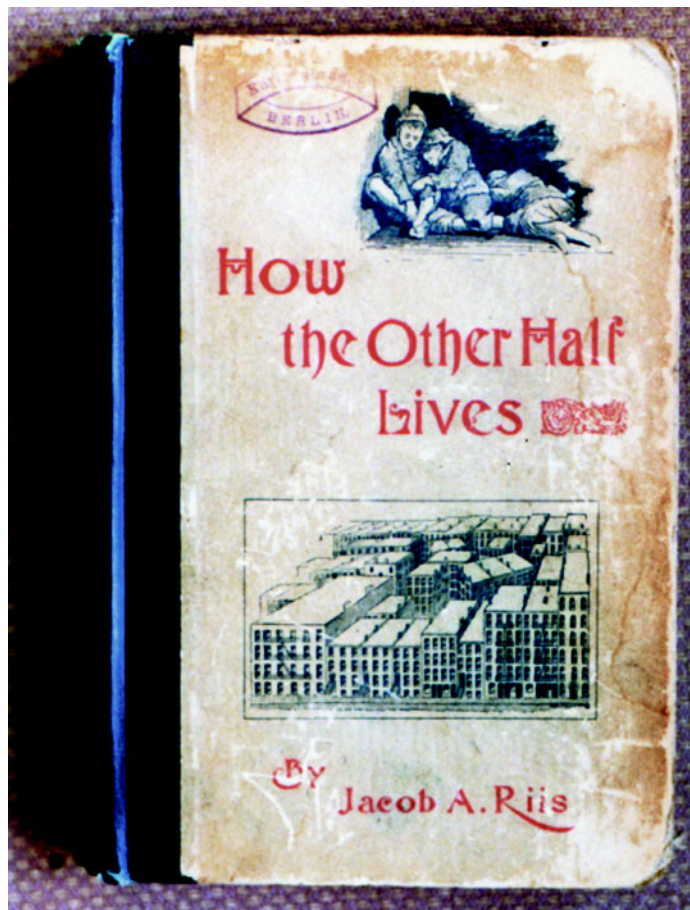
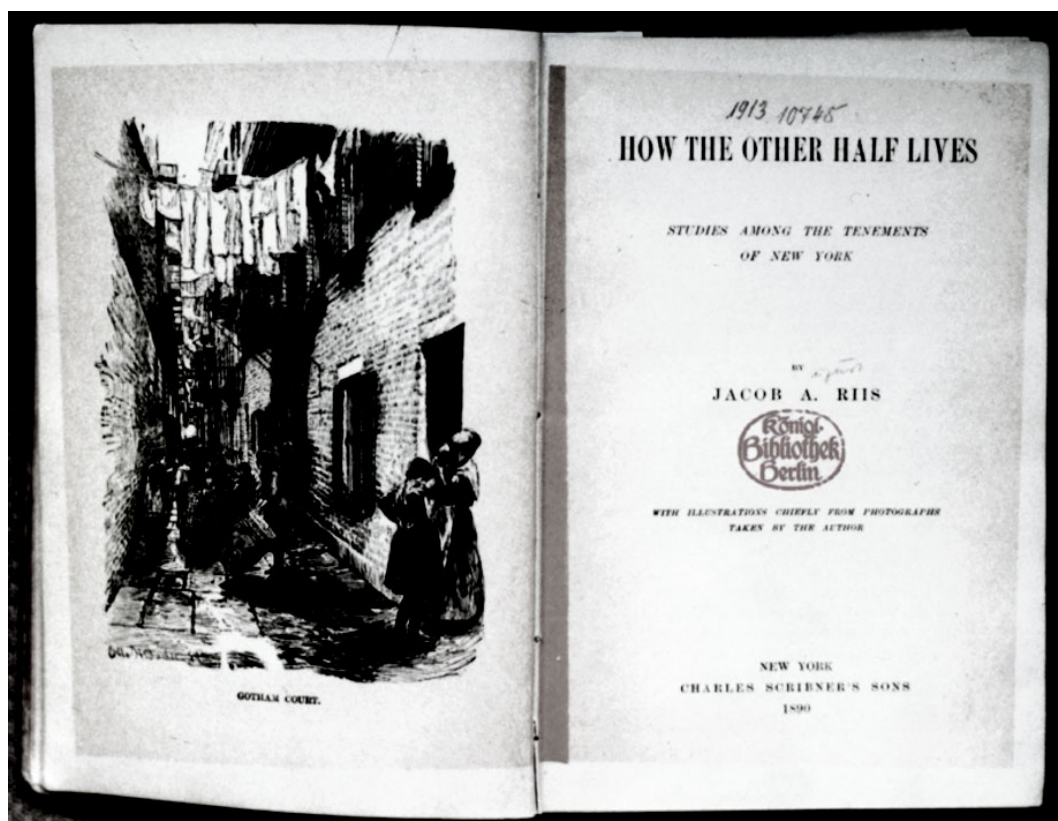


Abb. 111 Riis, Jacob: „How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York“ New York 1890. Buchdeckel und erste Seite



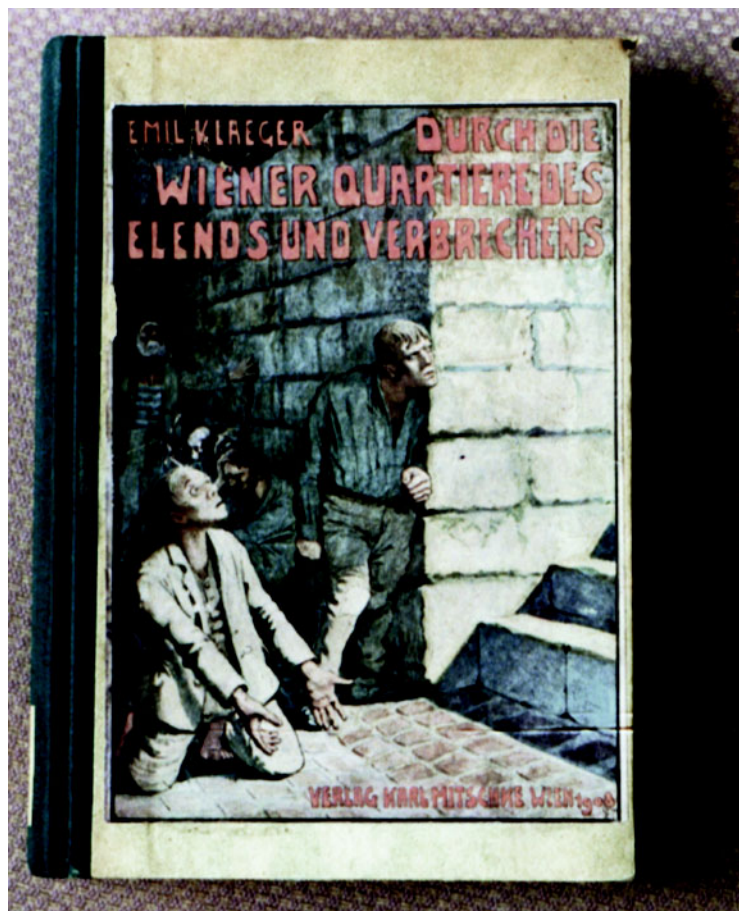
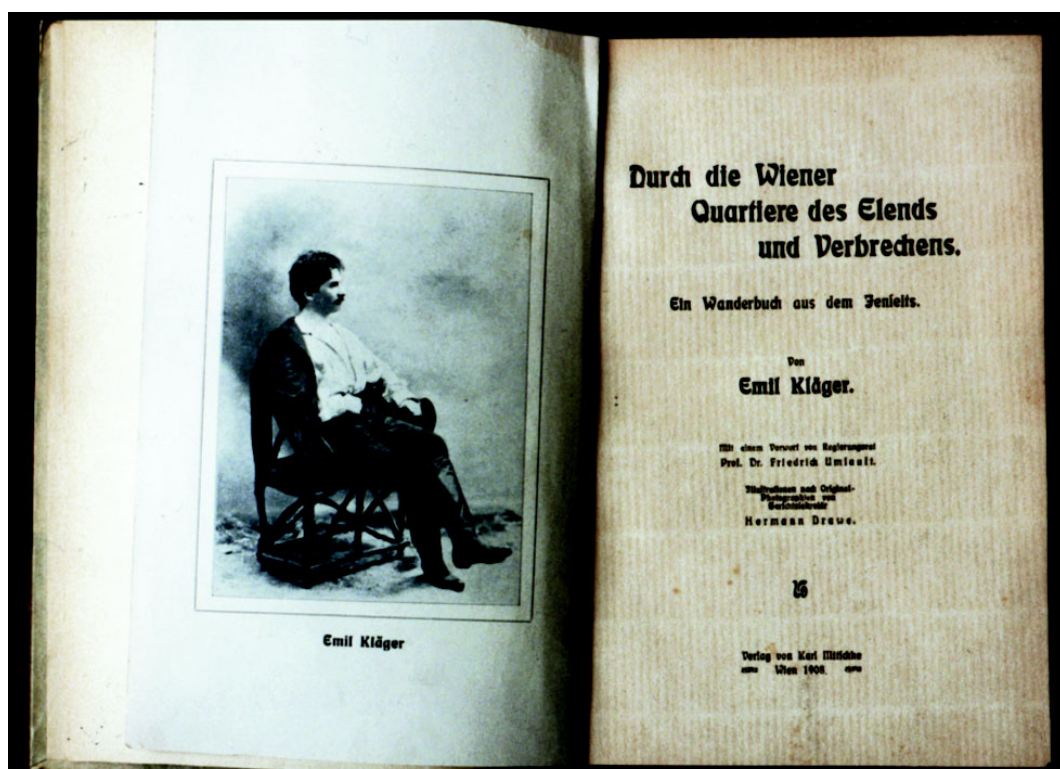


Abb. 112 Drawe, Hermann; Kläger, Emil:
 „Durch die Wiener
 Quartiere des Elends und
 Verbrechens. Ein Wan-
 derbuch aus dem Jen-
 seits“ 1908. Buchrücken
 und erste Seite



Zwei Aufnahmen der Berliner Enquête von 1909 zeigen die Küche und das Schlafzimmer einer Wohnung des Hauses Seestraße 27 im Stadtteil Wedding. Das Wohn- und Schlafzimmer⁵⁶⁴ und die Küche⁵⁶⁵ (Abb. 113) sind niedrige, verrußte Räume. Beide sind vollgepackt mit Gegenständen und lassen den vier Bewohnern,



Abb. 113 Fa. Heinrich Lichte, Küche des Wohnhauses Seestraße 27, 1909, AKG 5-B1-W7-111.

einem Ehepaar und ihren zwei Söhnen, 10 und 16 Jahre alt, kaum Platz. Lichte⁵⁶⁶ hat beide achsensymmetrisch, d.h. frontal aufgenommen. Immer hinterfängt die Rückwand die Szene, die jeweils anschließenden Seitenwände sind erkennbar. Die Bewohner hat Lichte ins Bildzentrum gestellt, wo sie erwartungsvoll ins Blitzlicht⁵⁶⁷ blicken. Auf den Fotografien befinden sich einmal zwei, ein anderes mal drei Familienmitglieder. Die Veröffentlichung der Kommission merkt zu die-

⁵⁶⁴ Fa. Heinrich Lichte, Wohn- und Schlafrum Seestraße 27, 1909, AKG 5-B1-W7-110.

⁵⁶⁵ Fa. Heinrich Lichte, Küche des Wohnhauses Seestraße 27, 1909, AKG 5-B1-W7-111.

⁵⁶⁶ Heinrich Lichte war Berufsfotograf. Seine Firma fotografierte für unterschiedliche Kunden. Einige Aufnahmen in der Sammlung des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz zeigen einen Schuppen am ehemaligen Packhof.

⁵⁶⁷ „John Traill Taylor (1827-1895) hatte im Jahre 1865 ein Gemisch aus Magnesiumpulver, Schwefelantimon, Kaliumchlorat und Schwefelblumen angegeben, um die Leuchtwirkung [von künstlichem Licht] weißfeuerartig zu erhöhen; beim Verbrennen entstand ein Strahl von intensiver Helligkeit und außerordentlich kurzer Dauer. Der hohe Preis des Magnesiums und die Unempfindlichkeit der Negativschichten verhinderten einstweilen die Einführung dieses Gemisches, das als ‚Magnesiumblitzlicht‘ erst seit 1887 durch Dr. Adolf Miethe und Johannes Gaedicke (1835-1916) in Gebrauch kam.“ Zit. nach Stenger, S. 63f.

ser Situation an: „In diesem verräucherten Raum (Wohnzimmer) werden an kalten Tagen Lumpen sortiert, die Aufnahme zeigt ihn in aufgeräumtem und gesäubertem Zustand. Länge 4,00 m, Breite 3,75 m, Höhe 2,60 m.“ Und zur Küche: „Ebenerdige Küche, in welche man zuerst gelangt. Länge 4,00 m, Breite 3,00 m, Höhe 2,60 m. Der Raum ist verräuchert und düster und mit allerlei Hausrat und Gerümpel angefüllt.“

In ebenso sachlich-nüchternem Tonfall kommentiert Kohn eine Fotografie aufgenommen in der Rheinsbergerstraße 62, 1906. Sie zeigt einen Kellerraum mit einer jungen Frau und ihre beiden Kinder.⁵⁶⁸ Die Frau befindet sich vorne links im Bild. Sie ist mit Heimarbeit – dem Nähen von Pantoffeln – beschäftigt



Abb. 114 Fa. Heinrich Lichte, Rheinsbergerstr.62, Heimarbeit in Kellerwohnung, 1906, AKG 5-B1-W7-82

(Abb.114). Man sieht sie von uns abgewandt sitzend, ihr Gesicht im verlorenen Profil. Rechts, etwas tiefer im Bildraum, sitzen, etwas verlegen, ihre Kinder und scheinen für die Blitzlichtaufnahme bei ihrem Tun innegehalten zu haben. Lichte hält diesen Moment so fest, wie man sich ein Szenenbild von Hauptmanns ‚Webern‘⁵⁶⁹ vorstellt: Trostlosigkeit und Armut werden ohne inszenatorische Über-

⁵⁶⁸ Fa. Heinrich Lichte, Rheinsbergerstr.62, Heimarbeit in Kellerwohnung, 1906, AKG 5-B1-W7-82 .

⁵⁶⁹ Das Theaterstück ‚Die Weber‘ von Gerhard Hauptmann (1862-1946), das den schlesischen Weberaufstand von 1844 thematisiert, wurde 1893 in Berlin uraufgeführt und gilt als zentrales Drama des literarischen Naturalismus.

treibungen dargestellt. Diesem „Realismus“ entspricht die Beschreibung der Enquête: „Die Frau arbeitet Filzpantoffel, sie muß den Platz am Fenster wählen, da der übrige Teil der Stube dunkel ist. Für fünf Personen waren zwei Betten vorhanden. Der Eingang zur Wohnung ist dunkel, die Treppe schmutzig.“

Alle drei Aufnahmen geben einen Eindruck von der typischen Ausstrahlung und den Charakteristiken der vorgefundenen Behausungen: Auf äußerst begrenztem Raum leben, schlafen und arbeiten eine für die Größe der Wohnung zu große Anzahl von Menschen. Man findet sie scheinbar leicht beschämt oder eingeschüchtert, gelegentlich auch selbstbewußt vor. Alle gezeigten Wohnungen zeigen große Mängel, wie fehlendes Tageslicht, ausreichende sanitäre Versorgung, Feuchtigkeit. Viele dieser Behausungen dienen nicht nur als Wohn- oder Schlafstätte, sondern auch als Arbeits- oder Lagerraum. Mehr oder weniger verheerende Unordnung, Dreck und Verwahrlosung werden in einem sachlichen Tonfall mit genauen Angaben beschrieben. Man spart keine Information auf der Fotografie aus. Die Konfrontation des Betrachters mit dem Bildgegenstand ist durch die Frontalität der Aufnahme direkt und schonungslos. Kohn versteht es, durch sachliche Beschreibungen und hinzufügen von Maßangaben für die Räume sich der Unterstellung zu entziehen, er übertreibe oder stelle nur besonders schlimme Fälle dar. Zum Untersuchungsstil heißt es 1902: „Unsere Beamten haben vor keiner Straße und vor keinem Hause Halt gemacht, in welchem sich kranke Mitglieder unserer Kasse befanden, wir haben uns bemüht, eine objektive Schilderung zu geben und haben uns streng von jeder übertreibenden Darstellung ferngehalten.“ Asmus stellt fest, daß wir nach allem, was wir wissen, davon ausgehen können, daß die abgebildeten Verhältnisse in Berlin von 1900 bis 1920 durchaus allgemein verbreitet waren. Auch sei davon auszugehen, daß auch die Mitglieder anderer Kassen nicht etwa hygienisch besser wohnten als die der hier betrachteten. Die Fotografien vermittelten also – nicht nur was die Mitglieder dieser Krankenkasse betreffe – ein differenziertes Bild des „schlimmen Normalfalls“. Dieser Objektivitätsanspruch der Enquête wurde in den Fotografien unmittelbar anschaulich.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ Asmus 1982, S. 34.

Eine andere Perspektive nimmt Jacob Riis⁵⁷¹ ein: Seine Fotografie ‚Men’s Lodging Room‘⁵⁷² (Abb. 115), eine Ansicht von einer Unterkunft für wohnungslose Männer, zeigt etwa fünf schlafende Personen in einer von einem kleinen Ofen im



Abb. 115 Riis, Jacob, ‚Men’s Lodging Room‘. Museum of the city of New York (Riis-230)

⁵⁷¹ Jacob Riis (1849-1914), Einwanderer aus Dänemark, der 1869 nach Amerika gekommen war, etablierte sich bis 1872 zum Reporter für die New York News Association und begann damit seine lebenslange Tätigkeit als Autor und Erforscher des urbanen Lebens in Amerika. 1883 veröffentlichte er seinen ersten Artikel über die Slums von New York, in dem er argumentierte, daß ein herablassender Moralismus nicht geeignet sei, die Tatsache zu widerlegen, daß eine Verbindung zwischen der Umwelt einerseits und Krankheit, Verbrechen und sozialer Verelendung auf der anderen Seite bestand. Seit 1885 stand Riis in enger Verbindung mit einer der ältesten New Yorker Sozialstationen. Er selbst formulierte jedoch nie einen kohärenten reformerischen Kanon. Nicht als Ideologe verstand er sich, sondern als engagierter Sammler von Informationen, die gegebenenfalls symbolische und moralische Bedeutung entfalten konnten. Riis hatte ursprünglich einige Fotografien angeheuert, um seine eigenen Beobachtungen durch fotografische Aufnahmen dokumentieren zu lassen. 1888 griff er schließlich selbst zur Kamera. Seit dem Beginn seiner fotografischen Tätigkeit nutzte er die Fotografie, um seinen Schriften Autorität zu verleihen und zeigte die besonders abschreckenden Beispiele der Verhältnisse der New Yorker Lower East Side. Bald entwickelten diese Bilder auch politische Wirkung. Er begann, einige seiner Aufnahmen als Diapositive zu entwickeln und hielt nach anfänglichen Schwierigkeiten zwischen 1888 und 1889 zahlreiche Lichtbildvorträge. Einen Höhepunkt seines Schaffens stellt seine hier vorgestellte Veröffentlichung dar, die zum Vorbild für die Sozialreformfotografie überhaupt werden sollte. Das Buch war aus einem ursprünglich 18-seitigen Artikel, den er zusammen mit einigen groben Holzschnitten nach Fotografien erstmals im Februar 1888 unter dem Titel ‚Flashes from the Slums‘ in der New York Sun veröffentlichte, entstanden. Basierend auf diesem Artikel schuf Riis bis 1890 das dreihundertseitige Werk, das dreiundvierzig Illustrationen nach seinen Fotos, fünfzehn davon Halbtondrucke, enthielt. Riis war jedoch kein einsamer Pionier auf sozialem Gebiet, auch wenn seine Bildsprache häufig äußerst spannungsreich und originell war: Seine Arbeit steht im Zusammenhang mit der Professionalisierung von Sozialarbeit und Stadtplanung in den 1890er Jahren (Hales, *Silver Cities*, S. 163-217).

⁵⁷² Riis, Jacob, ‚Men’s Lodging Room‘. Museum of the city of New York (Riis-230). Hales, *Silver Cities*, S. 206, Abb.122.

Bildmittelgrund strukturierten, Aufnahme. Einige Beine und Füße schlafender Männer ragen in fast surrealer Weise in die Bildebene. So wahllos und zufällig wie die links im Bildhintergrund mannshoch aufgestapelten hölzernen Polizeibarrikaden, sind auch die Körper oder Teile derselben im Foto verteilt. Diese Bildkomposition ist nicht zufällig: Riis hebt hier die dem Medium eigenen reduktiven Fähigkeiten hervor. Von Riis Standpunkt aus sieht man kaum ein Gesicht. Diese skurrilen Bildelemente verstärken den Eindruck von Durcheinander und eigentümlicher Unbelebtheit: Stühle, zusammengelegte Wahlboxen, Tische, einige Stücke Brennholz, alte Zeitungen und die Körper der Männer, die gezwungen sind, hier zu schlafen. Neben der von Riis bevorzugten abgeschlossenen Formen gegenüber „zerklüfteten“ Bildrahmen⁵⁷³, zeigt dieses Bild - wie viele Riis'schen Fotos - die Überfüllung als Instrument seiner visuellen Rhetorik. Riis reicherte seine Aufnahmen mit Menschen und Gegenständen in überspitzter Weise an; Details drohen den Bildrahmen zu sprengen und den Betrachter zu überfordern. In manchen Aufnahmen ist die überreizte Unordnung fast schmerzhaft. Riis' „Hölle“ ist mehr als lediglich aus den Fugen geraten, sie ist trotz der Gewalt des Blitzlichtes auch eine dunkle.⁵⁷⁴ Stärker als die Berliner Studie machte sich Riis die inszenatorischen Möglichkeiten der Fotografie zunutze. Zwar lag ihm - genauso wie den Berlinern - daran, die von ihm fotografierten Menschen nicht einzuschüchtern und so natürlich wie möglich darzustellen. Jedoch trat er meist unangekündigt auf und verwendete - angesichts der Dunkelheit der Behausungen notgedrungen - häufig Magnesiumblitzlicht, das verschrecken mußte. Da half es auch nicht, daß er eine Spezialkonstruktion für einen Blitz erdachte, die die fotografierten Räume „heimeliger“ erscheinen lassen sollte, tatsächlich aber mehrfach fast zu Brandkatastrophen führten. Auch er schilderte die Dinge nicht vordergründig idealisiert oder direkt inszeniert, jedoch nahm er Einfluß auf das Bildmotiv und damit auf die Wirkung des Bildes durch die genau abgewogene Wahl des Bildausschnitts und des Betrachterstandpunktes. Ihm galt es nicht, den Gesamt-raum darzustellen, die unmittelbaren Mängel der Wohnverhältnisse anzuprangern, sondern durch Suggestion von Chaos und Bedrängnis (zum Beispiel durch Isolierung der Szene im oben beschriebenen Sinne) an das unmittelbare Gefühl des Betrachters zu appellieren.

⁵⁷³ Hales, *Silver Cities*, S. 202: „‘broken edged of frames‘ [...] to overwhelm his middle-class viewers.“

⁵⁷⁴ Hales, *Silver Cities*, S. 197-199.

Die Ähnlichkeit der Riis'schen mit den Berliner Aufnahmen besteht, vergleicht man die Aufnahme der Küche in der Seestraße und des ‚Men's Lodging Room‘, in der Präsentation überfüllter, hygienisch unzureichender Räume, also im Bildgegenstand. Beide nähern sich dem Geschehen direkt, frontal. Kohns Fotografen präsentieren mit der Weddinger Küche einen Mikrokosmos, einen Raum aus der Perspektive, die ein Guckkasten oder ein Puppenstubenzimmer vermittelt. Achsensymmetrisch öffnet sich der Raum, das Küchenfenster in der Bildmitte, die Seitenwände gleichmäßig auf den Betrachter zulaufend. Und inmitten dieser Schilderung die Protagonisten. Riis komponiert um den, den Bildraum im goldenen Schnitt vertikal gliedernden, Holzofen herum. Die Füße und liegenden Körper sind kreisförmig um diesen Fixpunkt angeordnet. Trotz des chaotischen Details entsteht so eine Orientierung, eine Ordnung im Bild, wenn auch keine räumlich klar definierte.

Auch der Österreicher Drawe⁵⁷⁵ fotografierte Menschen in verwehrten Wohnungen. Eine dieser Aufnahmen betitelte er sarkastisch mit ‚Ein Idyll‘ (Abb. 116)⁵⁷⁶. Man blickt in einen Schlafrum, sieht jedoch ein merkwürdig zweidimensional wirkendes Stilleben: Rechts ins Bild ragend erkennt man eine männliche Gestalt in Tageskleidern auf einem Bett liegend, vielleicht schlafend. Über ihm hängt, das Bild einmal mittig durchquerend, eine Art Leine, auf die man einige Dinge zum Trocknen gehängt hat. Links unten im Bild erkennt man einen Ofen,

⁵⁷⁵ Hermann Drawe (1867-1925) avancierte zwischen 1897 und 1923 in Wien vom Gerichtsassistenten über den Gerichtsvorsteherposten des Straßengerichts Leopoldstadt zum Hofrat. Die kulturell sehr vielseitige und bevölkerungsreiche Leopoldstadt war für ihn als Richter ein günstiges Betätigungsfeld, um seinen Blick für das soziale Unrecht zu schärfen. Drawe und der Schriftsteller Emil Kläger fanden anlässlich eines Prozesses wegen der Überbelegung einer Wohnung der Leopoldstadt zusammen und begannen bald ihre gemeinsamen Exkursionen in die „Unterwelt“, Kläger als Autor, Drawe als Fotograf. Klägers Plan war es nicht nur, zu den Massenquartieren und Nachtasylen Zutritt zu finden, um die Not und das soziale Unrecht zu schildern, sondern auch, als Vagabund verkleidet, in die improvisierten Nachtquartiere der Obdachlosen in Wiens Kanälen, Ziegeleien und auf den Wiesen vor der Stadt vorzustoßen. Drawe und Kläger versuchten „inkognito“ zu bleiben um so, unter der Führung eines sachkundigen „Unterwäldlers“ vor Ort, authentische Eindrücke zu erleben und mit der Kamera festzuhalten. 1904 erschien ein erster Artikel des Duos, ‚Hotel Wienfluss‘ im Illustrierten Wiener Extrablatt, mit Strichklischees nach Zeichnungen illustriert. Insgesamt 208 Nächte wendeten sie auf, um eine Dokumentation der Obdach- und Arbeitslosenunterkünfte zu recherchieren. Am 23. Mai 1905 stellten sie ihre Arbeit erstmals in einem Lichtbildvortrag vor, der bis 1907 aufgrund des großen Publikumsinteresses 300 mal wiederholt wurde. 1908 folgte schließlich die Buchveröffentlichung ‚Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens‘ (Brandstätter, Christian: ‚Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Anmerkungen zum Werk des Wiener Amateurfotografen Hermann Drawe‘, in: Fotogeschichte 2/1982 Heft 6, S. 23-39).

⁵⁷⁶ Drawe, Hermann, ‚Ein Idyll‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908. Nummerierung und Seitenangaben fehlen.

auf dem sich ein großer Topf befindet. Weiter oben an der Wand hängt ein Hut, ganz rechts oben eine Säge, die bildparallel in den Bildausschnitt ragt. Das ‚Idyll‘ ist ein Chaos. Man erkennt weder, wie groß der Raum eigentlich ist, noch, ob sich

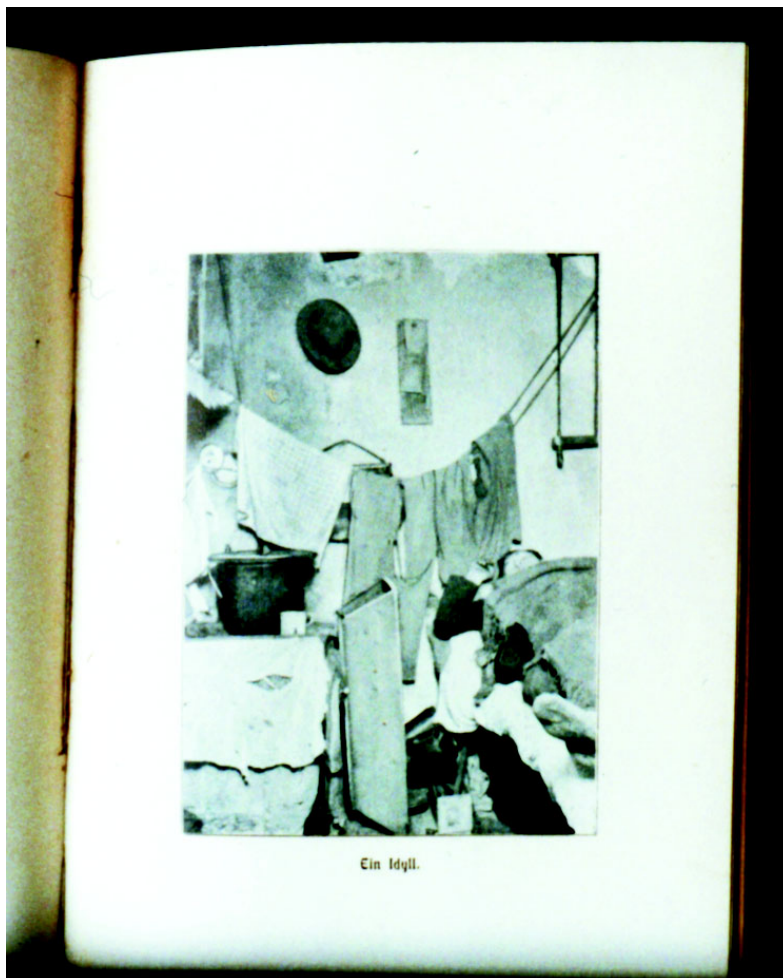


Abb. 116 Drawe, Hermann, ‚Ein Idyll‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908

noch andere Menschen in ihm aufhalten. Einen ähnlichen Eindruck vermittelt die mit ‚Das Nachtsyl in der kleinen Schiffgasse‘⁵⁷⁷ (Abb. 117) betitelte Aufnahme, in der drei Gestalten auf dem Boden und zwei Schlafstätten kauern. Sie sind notdürftig mit Lumpen zugedeckt und tragen, obwohl sie sich zur Ruhe begeben zu haben scheinen, ihre Tageskleidung. Um sie her herrscht Durcheinander und Enge. Wie im ‚Idyll‘ scheinen die Menschen und Gegenstände in den Bildrahmen gedrängt. Wie Riis, aber auch die Berliner Fotografien aus der Seestraße, vermittelt Drawe durch die Art seiner Aufnahme den Eindruck, daß die Räume winzig und randvoll sind. So verarmt sind die Abgebildeten, daß sie – im Besitz einer einzigen Kleidungsausstattung – all ihr Hab auch zur Nachtruhe am Leib tragen. Anscheinend wurden hier jedoch – wie auch bei Riis – die hier Hausenden durch

⁵⁷⁷ Drawe, Hermann, ‚Das Nachtsyl in der Kleinen Schiffgasse‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908. Nummerierung und Seitenangaben fehlen.

die Besucher und ihr helles Blitzlicht überrascht. Die Berliner Kassenpatienten wurden dagegen vor dem Besuch ihrer Wohnungen informiert, waren also in der Lage, ihre Behausungen entweder präsentierfähig zu machen, oder aber zu verlassen, bevor der Fotograf kam.

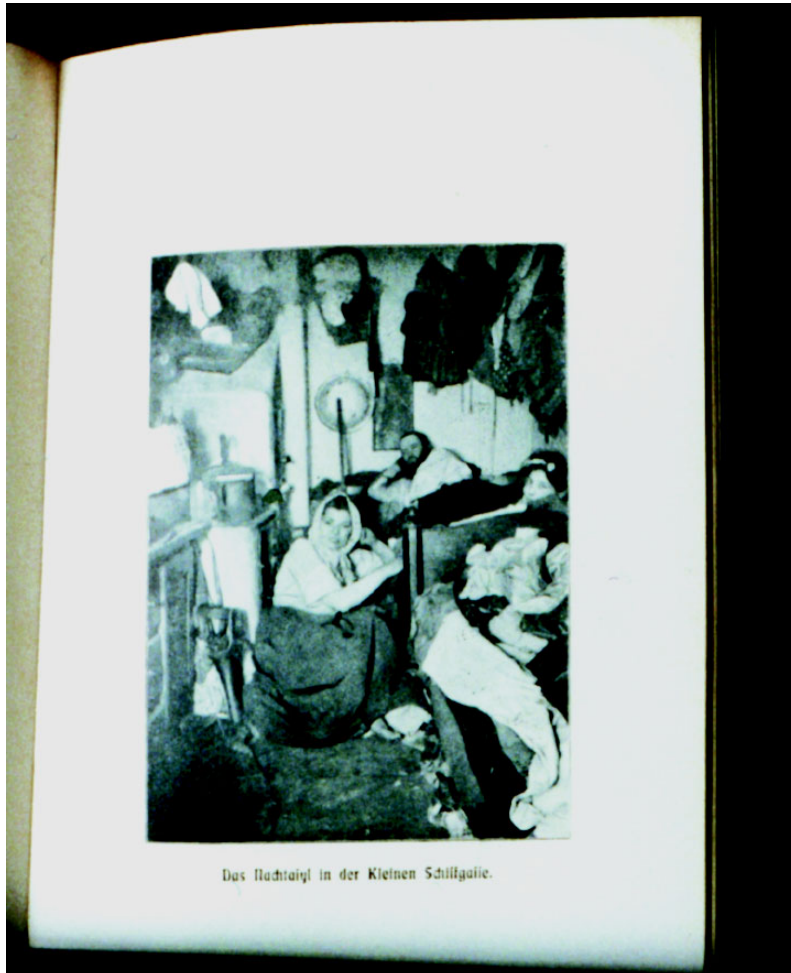


Abb. 117 Drawe, Hermann, ‚Das Nachtlager in der Kleinen Schiffgasse‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908

Auch diese beiden Aufnahmen des Österreichers lassen bildkompositorische Ähnlichkeiten mit dem Riis'schen ‚Lodging Room‘ erkennen: wie das New Yorker Nachtlager lässt Drawe eine sorgfältig komponierte Bildkollage in seinem ‚Idyll‘ entstehen: die Wäscheleine schließt einen Halbkreis um den an der Wand hängenden Hut. Und die Wäschestücke auf der Leine formen wiederum eine Art Strahlenkranz um diesen. Auch diese Kappe sitzt an der Stelle im Bild, die, zieht man eine Linie von der oberen zur unteren Bildkante durch ihn hindurch, den goldenen Schnitt markiert. Der Raum des Wiener Nachtlagers ist um die im Bildzentrum kauende weibliche Figur arrangiert. Darin ähnelt das Motiv zwar der Fotografie der Küche in der Berliner Seestraße, formal behandelte man die Situation jedoch anders. Anstatt des Küchenfensters blickt man hier auf eine runde, an der

Wand hängende weißemaillierte Küchenschüssel, an der Rückwand des Raumes. Diese Schüssel wird zum „Heiligenschein“ der Kauernden, der durch einen Stock, der den Kopf der Frau und diesen Gegenstand verbindet, über der Frau fixiert ist: Von Berlin unterscheidet sich die Wiener Szene durch die Wahl des Ausschnitts, das nahe Herangehen an die Menschen und die Tatsache, daß man sie zwecks „authentischer“ Dokumentation überrumpelte.

Zwei abschließende Beispiele aus der Berliner Veröffentlichung zeigen eine weitere Darstellungsform großstädtischen Elends: Hier werden keine Menschen einbezogen, sondern die Aufmerksamkeit ganz auf ihre fatalen Wohnverhältnisse gelenkt. Eine Aufnahme von 1903⁵⁷⁸ (Abb.118) zeigt eine völlig mit Trümmern alten Bauholzes gefüllte Stube mit Bett, Stuhl, Schaukelpferd und Blumentapete.



Abb. 118 Fa. Heinrich Lichte, Alt-Moabit 73, Stube, 2 Treppen, 1903, AKG 5-B1-W7-51

Dazu die Kommission: „In einem Hinterhaus, das einen schlechten, stark verwohnten Eindruck macht, bewohnt der wegen einer Armwunde arbeitsunfähige Patient eine Stube und Küche der zweiten Etage. Die Stube ist 4,80 Meter lang, 4,00 Meter breit und 2,60 Meter hoch. Der Kranke teilt sie tagsüber mit drei und nachts mit zwei Personen. Notdürftiges Mobiliar und Trümmer alten Bauholzes usw. füllen den traurigen Raum. Der Hof zeigt bei Regenwetter sintflutartige Zu-

⁵⁷⁸ Fa. Heinrich Lichte, Alt-Moabit 73, Stube, 2 Treppen, 1903, AKG 5-B1-W7-51.

stände.“ Die Holztrümmer, die anscheinend zum Heizen verwendet wurden, sind wahllos in den Raum geworfen und scheinen dem Betrachter aus dem rechten unteren Bildbereich entgegenzufallen. Während der Fotograf durch seinen Standpunkt das Geschehen an der kürzer wiedergegebenen linken Zimmerwand noch als relativ geordnet wiedergibt (das Bett steht an der Wand, der Stuhl ist an das Bett gestellt, das Schaukelpferd daneben), scheint zum rechten Bildrand hin alles zu entgleiten und nach unten wegzurutschen. Holz und ein hölzerner Schubkarren ragen schräg aus dem Bildzentrum heraus. Damit betont der Fotograf eine Bildlinie, die der Betrachter automatisch als abfallend betrachten wird. Der Anblick suggeriert Haltlosigkeit, Desorientiertheit und zeigt einen bis zur Unbewohnbarkeit zweckentfremdeten Raum. Diese Wohnung, das bestätigen das faktisch dargestellte ebenso wie die Aufnahmeperspektive, dient nur noch als dürftiger Ort des Überlebens, nicht jedoch als Heim.

Ähnlich trostlos ist der Eindruck angesichts einer Dachstube in der Tegelerstr. 3.⁵⁷⁹ (Abb.119) Die menschenleere Aufnahme von 1917 mutet geradezu surreal an: Die Tapete des mit einem Bett, Tisch und Schrank ausgestatteten



Abb. 119 Fa. Heinrich Lichte, Dachstube Tegelerstr.3, 1917, AKG 5-B1-W7-176.

Raumes hat sich an der Stirnseite von der pilzbefallenen Wand abgelöst und wird nur durch ein Bild an der Wand vom endgültigen Absacken bewahrt. Bis auf diesen Kunstfehler, der auf feuchte Wände zurückzuführen ist, versucht der Raum

⁵⁷⁹ Fa. Heinrich Lichte, Dachstube Tegelerstr.3, 1917, AKG 5-B1-W7-176.

jedoch ganz den Charakter einer ordentlichen, kleinbürgerlichen Behausung zu wahren. Das Bett, mit weißen Laken bezogen, scheint gerade erst verlassen worden zu sein. Möglicherweise wollte der Patient oder die Patientin vor dieser Kulisserie nicht gezeigt werden. Diese Aufnahme liest sich geradezu wie eine Metapher des vom gesellschaftlichen Abstieg bedrohten Kleinbürgertums. Die feuchte, dunkle Wohnung zeigt nicht nur ihre unmittelbar gesundheitsgefährdenden Eigenschaften, sondern scheint auch den gesellschaftlichen Halt ihrer Bewohner zu unterminieren.

Hermann Drawes Aufnahme ‚Schlafraum in der Haidgasse‘⁵⁸⁰ (Abb. 120) läßt sich diesen beiden Aufnahmen gut gegenüberstellen: Im Bildvordergrund ist

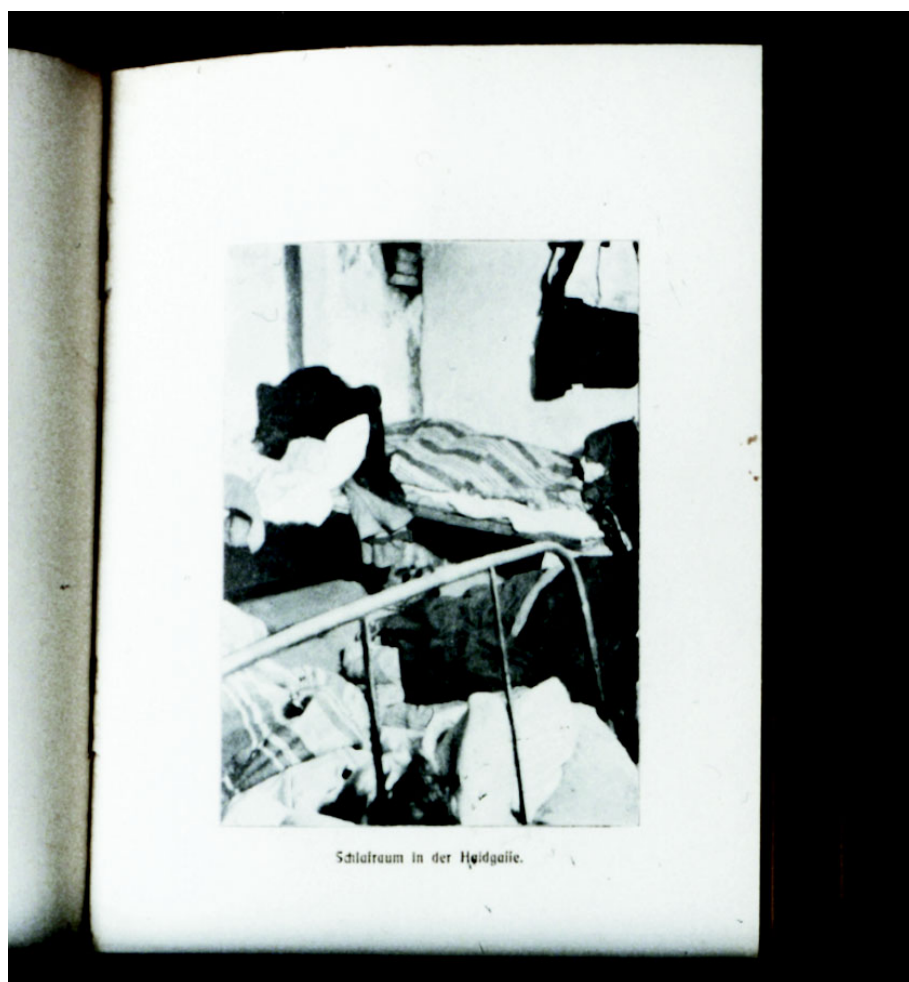


Abb. 120 Drawe, Hermann, ‚Schlafraum in der Haidgasse‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908

zwar ein menschlicher Kopf zu erkennen, auch in den anderen Lagern und Betten, von denen im Bild mindestens vier auszumachen sind, sind Körper unter ausgebeulten Decken erahnbar. Jedoch werden sie durch die stark abstrahierende Bild-

⁵⁸⁰ Drawe, Hermann, ‚Schlafraum in der Haidgasse‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908. Nummerierung und Seitenangaben fehlen.

komposition völlig aufgehoben. Auf den ersten Blick stechen die das Bild dominierenden Diagonallinien aus Bettkanten und Gestellstangen ins Auge. Im Bildvordergrund ragt die obere Seite eines metallenen Bettgestells von links unten nach rechts oben ins Bild. Das Gestänge teilt den unteren Bildbereich in drei vertikale Streifen. An die Bettkante schließt sich rechts im Bild die Fußkante einer aus Brettern konstruierten Schlafstelle an, die ihrerseits, nach links oben verlaufend, hinter einem dunklen Holzbett verschwindet. Dessen Längsseite verläuft bildparallel zur Oberkante des metallenen Bettgerüsts und bildet damit die dritte Seite einer leicht unterhalb der Bildmitte eingeschriebenen Raute aus Bettkanten und Rahmen. Der Zugang zum Bildinnern, aber auch zum tatsächlichen Raum ist durch das metallene Bettgestell im Bildvordergrund und das Wirrwarr der im Raum wahllos aufgestellten Betten und Matratzen versperrt. Es fehlt ein Orientierungspunkt im Raum. Der von Drawe gewählte dramatische Ausschnitt verweigert jegliche Information über die Dimensionen des Zimmers oder etwaige Öffnungen im Raum.

Radikaler als die Fotografen für die Berliner Enquête schildert Drawe eine Raumsituation, in der nicht Personen das Thema zu sein scheinen. Hat der dargestellte Raum in den beiden Berliner Fotografien noch nicht die Charakteristiken eines Zimmers verloren, so verschmilzt der Wiener Schlafraum zu einem flächigen, als Wohn- oder Schlafraum nur schwer noch identifizierbaren, Gebilde. Auch wenn die Bildunterschrift uns hier erklärt, daß wir einen „Schlafraum“ vor uns haben, so kommen wir gerade beim Anblick dieses blitzerhellten Durcheinanders aus Zickzacklinien nicht zur Ruhe. Man fragt sich, ob man dort menschliche Gestalten erkennt und wenn ja, wie viele hier wohl nächtigen. Man beginnt die Hitze und Enge in diesem Raum zu spüren und scheint auch den Geruch von Schweiß in die Nase steigen zu fühlen.

Drawe betreibt eine geschickte Inszenierung. Wie Riis in seinem ‚Lodging Room‘ gelingt es ihm, durch die Fragmentierung und Abstraktion des Bildgegenstandes den Betrachter zu provozieren und zu verunsichern. Albert Kohn in Berlin läßt uns dagegen mehr Halt: er entzieht uns nicht die horizontalen und vertikalen Orientierungslinien, die den Raum definieren. Wir erkennen weiterhin, wie der Raum verläuft, sehen mindestens drei Raumkanten. Auf diese Weise können wir hier unser Auge über die Dinge im Raum schweifen lassen, die unserer Wahrnehmung als ungewöhnlich, als abnormal aufstoßen: die „falschen“ Gegenstände

für eine Wohnung, wie das Brennholz oder die „Defekte“ wie die hängende Tapete.

Die Fotos der Enquête erscheinen beim Vergleich mit den Riis'schen und Drawe'schen Aufnahmen hier weniger inszeniert. Sie bedienen sich keiner Tricks wie beispielsweise der Darstellung von Ausschnitten oder der Wahl ungewöhnlicher Betrachterstandpunkte. Sie wirken noch direkter, weil sie die Menschen zum einen vorher schon einweihen, zum anderen einen Überblick über das Ausmaß ihrer Situation zu geben versuchen. In gewisser Weise sind sie dadurch „humaner“, denn den gezeigten Menschen ist die Möglichkeit gegeben, sich dem Fotografierten gegenüber zu verhalten und das, obwohl in Berlin, anders als in Wien und New York, die Menschen gar nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit standen, sondern ihre Wohnbedingungen. Diese Andersartigkeit ist auch dem kleineren Fokus der von offizieller Seite initiierten Studie zuzuschreiben, wohingegen die amerikanische⁵⁸¹ und österreichische sich von vorneherein an ein Massenpublikum richteten.

Gesine Asmus hat bei ihrer Analyse der Fotografien dieser Studie versucht, die Fotos aus der Situation ihres Zustandekommens, also aus einer medienkritischen Perspektive heraus zu lesen. Durch diesen Ansatz läßt sich das hier zum Berliner Herangehen gesagte abschließend konstruktiv vervollständigen: Ihre Untersuchung ergab, daß die Berliner Fotografien trotz des Objektivitätsanspruchs und der tatsächlich eingelösten Objektivität, die sie von den anderen beiden Studien unterscheidet, auch nur eine Seite von Wirklichkeit zeigen. Die Aufnahmen erfaßten die Wohnsituationen in distanzierter und diskreter Weise, immer am allgemeinen Erscheinungsbild interessiert. Sie zeigten zwar keine anklagenden Nahaufnahmen, keine mitleidsheischenden Posen, ihr Ziel sei es, „Betroffenheit“ auszulösen, jedoch spekulierten sie nicht auf sentimentales Mitleid, sondern auf „Einsicht in die allgemeine Misere“.⁵⁸² Den Fotos käme dabei konkrete Beweiskraft

⁵⁸¹ Amerika nahm hinsichtlich der Strategien fotografischer Sozialkritik insofern eine Sonderrolle ein, als sich hier aufgrund des Verständnisses der jungen Nation vom Eingriffsrahmen des Staates in soziale Fragen und die Eigenverantwortlichkeit seiner Bürger für sein/ihr je eigenes Schicksal eine „Szene“ von sozialdokumentarischen Fotografen herausgebildet hatte, die in ihrer Zusammensetzung und in ihrem Herkommen häufig auf Initiative von Knipser- und Amateurfotografen zurückzuführen war, nicht also so sehr auf das Eingreifen staatlicher oder institutioneller Initiative hoffen konnten, wie das in Deutschland der Fall war.

⁵⁸² Asmus, S. 35.

zu, ihre Überzeugungskraft gewinne durch die Art der Darstellung an Überzeugung. Jedoch weist Asmus darauf hin, daß Kohn selbst sich der Beschränktheit des fotografischen Augeneindrucks bewußt war: Das ganze Ausmaß des Elends könne nie, auch mit der um ihrer Authentizität herangezogenen Kamera nicht dargestellt werden. Die Absicht des Herausgebers der Fotografien spiele ferner eine entscheidende Rolle bei der Beurteilung der Aufnahmen. Wir müßten die Fotografien, egal, wie gut wir auch die Kriterien dokumentarischer Absichten kennen, immer als „Mach-Werke“ verstehen, als Manifestationen eines stillgestellten Momentes in einem Handlungsablauf, um Realität, um die tatsächlichen Zustände, rekonstruieren zu können. Menschen verhielten sich je nach Situation unterschiedlich dem Fotografen gegenüber, der Fotograf habe Anweisungen gegeben, die den inszenatorischen Charakter der Bilder beeinflußt haben konnten. Unter den gegebenen Umständen sei es gar nicht möglich gewesen, Alltagsverhalten unverstellt ins Bild zu bringen. Der Einsatz technischer Mittel und die Aufnahmestrategien spielten eine wesentliche Rolle für die Art der gezeigten „Realität“: Der Kamerastandpunkt, der bevorzugt in unmittelbarer Nähe der Tür lag, also in der Regel eine weite Distanz zur Gesamtheit der abzulichtenden Gegenstände erzielen wollte, war wichtig. Die Blickrichtung variierte und war jeweils so gewählt, daß an erster Stelle die Gegenstände, die die wichtigsten Funktionen eines Haushalts bestimmen, soweit als möglich im Bild waren und sei es auch nur angeschnitten am Rand: Wasserhahn und Ausguß, Heiz- oder Kochgelegenheit, Krankenlager, Schlafstelle, Arbeitsgerät, Lichtquelle. Häufig benutzte der Fotograf sogar ein Weitwinkelobjektiv, auch wenn man dabei Verzerrungen des Raumeindrucks in Kauf nahm. Das Vorhandensein natürlicher Lichtquellen oder der Einsatz von Magnesiumblitzlicht wirkte sich verändernd, ja verfälschend auf den Raumeindruck aus: Blitzlicht erhellte den normalerweise düsteren Raum und ließ ihn möglicherweise sogar freundlich erscheinen, bei Tageslicht entstandene Fotografien machten dagegen meist einen düsteren Eindruck. Eigentlich kleine Räume schienen durch Verwendung des Weitwinkelobjektivs mit einem mal geräumig, wohingegen der ohne Zuhilfenahme eines solchen Mittels festgehaltene Raum kleiner wirken konnte, als er war. So wenig sie heutigen dokumentarischen Ansprüchen genügten, so könnte das Gewaltsame, mit dem man die Zustände „an das

Licht des Tages zerren“ mußte, jedoch als eine Wahrheit dieser Bilder verstanden werden.⁵⁸³

Gerade diese Art der Reflexion über die Grenzen des fotografischen Eindrucks und der Abbildbarkeit von Verhältnissen stellt einen, wenn nicht den entscheidenden Unterscheidungsaspekt der drei Untersuchungen dar:

Die Berliner Fotografien entstanden mit gewissenhaften Vorgaben: Sie wollten so realitätsnah sein wie möglich und stellten in der Kombination mit statistischen Daten und Angaben zum Dargestellten auch Beispiele dokumentarischer Fotografie dar, die dem Objektivitätsgedanken so nahe wie irgend möglich kamen – *trotz* – der durch die gewählten Mittel veränderten Eindrücke.

In Wien und New York hingegen operierte man mit ähnlichen Vorgaben – das Elend schonungslos zeigen zu wollen – , nahm die die Realität verzerrenden fotografischen Resultate jedoch mehr als nur billigend in Kauf: Der Spontancharakter der, die Menschen übertölpelnden Blitzlichter, die Verzerrungen, die Verflachung des Raumes und die inhaltlichen Verunklärungen durch Ausschnittsbilder und Teleobjektiv-Aufnahmen waren geeignet, den Betrachter nicht in erster Linie objektiv aufzuklären, sondern ihm durch den Appell an die Gefühlsebene Elend und Mißstände im Bild zu vermitteln.

Während man also in Berlin das Foto als „in unnachahmlicher Treue“⁵⁸⁴ soziale Mißstände dokumentierende Zeugnisse auffaßte, hatte man in Österreich und Amerika den massenwirksamen Reiz den Fotos erkannt, spielte mit dem noch immer im Bewußtsein vieler verwurzelten Vertrauen auf die „Ehrlichkeit“ des fotografischen Bildes, beeinflusste den Betrachter jedoch damit bewußt. Beide, Drawe und Riis hatten bereits auch die Erfahrung der Präsentation ihrer Bilder vor einem Massenpublikum in Form von Lichtbildvorträgen gehabt und waren dabei sicherlich auf die enorme Wirkung ihrer Bilder aufmerksam geworden.

Winfried Ranke hat einmal zwei Gruppen dokumentarischer Fotografie voneinander unterschieden, die „appellative“ und die „analytische“: die „appellative“ Dokumentarfotografie sei gemäß bestimmter Zwecke manipuliert.⁵⁸⁵ Sie sei schon von vornherein durch eine Zweckbestimmtheit geprägt, verfehle folglich ihre ei-

⁵⁸³ Asmus, S. 42.

⁵⁸⁴ Alexander v. Humboldt.

⁵⁸⁵ Ranke, ‚Zur sozialdokumentarischen‘, S. 25f., Asmus 1982, S. 43

gentliche Absicht der unvoreingenommenen Auseinandersetzung. Jacob Riis ist für ihn ein typischer Vertreter dieser Gruppe. Seine Arbeiten seien durch „beachtliche sozialpolitische Konsequenzen beglaubigt worden“. Daher habe er „arrangierend in den abzubildenden Zusammenhang eingegriffen“. Er habe versucht, die Wirkung des intendierten Appells durch das Mittel der direkten Konfrontation zu steigern.⁵⁸⁶ „Zurechtrückende Kunstgriffe“, wie die Aufforderung an die Menschen, in die Kamera und damit aus dem Bild zu blicken oder „madonnenhafte Posen“ der Fotografierten, seien in der Hoffnung angewandt worden, die Glaubwürdigkeit des Fotodokuments zweckdienlich zu steigern. Diese Behauptung läßt sich anhand unserer Bildbetrachtungen bestätigen und auf die Wiener Fotografien ausweiten.

Dieser appellativen Dokumentarfotografie stellte Ranke die „analytische“ gegenüber. Diese habe weniger den Charakter des schlagenden Arguments als den der „diskursiv erläuternden Rede“. Damit unterstellt Ranke letzterer einen höheren Objektivitätsgrad. Die Berliner unternahmen den Versuch einer solchen analytischen Studie, versuchen den Diskurs mit dem Betrachter eher als das Vertreten eines „schlagenden Arguments“. Wir haben jedoch gesehen, daß eine „reine Analyse“ trotz des Bewußtseins der Realitätsveränderung im fotografischen Bild nie ganz möglich ist, also ein appellativer oder zumindest „subjektiver“ Aspekt in jedem Foto immer präsent sein wird. Während die Untersuchungen sich also in der „Tonart“ und in ihrer Zielrichtung deutlich unterschieden, kann man jedoch abschließend als Gemeinsamkeit hervorheben, daß alle drei Fotoprojekte einen fotografischen Stil erkennen ließen, der sich im wesentlichen aus dem Medium selbst heraus entwickelt hatte und, wie wir später sehen werden, von genrehaften künstlerischen Darstellungsformen der Armut gelöst hatte. Trotz begrenzter Wirksamkeit waren sie ein wichtiger Schritt in einer Entwicklung, die zu wachsender Selbständigkeit der fotografischen Bildästhetik führte.⁵⁸⁷

Eine letzte Möglichkeit der Positionierung des Fotoprojektes der Berliner Enquête bietet der Blick auf den Anspruch Kohns und die daraus resultierende Betrachterperspektive: Kohn zitierte im Zusammenhang mit seiner Studie den Sozialwissen-

⁵⁸⁶ Ranke, ‚Zur sozialdokumentarischen‘, S. 25.

⁵⁸⁷ Krase, Fotografie, S. 207.

schaftler K. Flesch⁵⁸⁸ und verdeutlichte damit seinen eigenen wissenschaftlichen Anspruch: „Wohnung ist nicht jeder Raum, in dem eine Familie sich dauernd aufhält, sondern nur derjenige, der die besondere, dem Wohnzweck entsprechende Beschaffenheit und Ausstattung aufweist. Wie viele der von uns betretenen Räume werden doch nach dieser bündigen Definition zu Unrecht als Wohnung bezeichnet.“ Kohn wollte in erster Linie den Zusammenhang von Wohnungselend und Krankheit dokumentieren und die Forderungen nach Änderung von Lebensbedingungen der Krankenfürsorge unterstützen. Man kann von einem „ärztliche Blick“ seiner Studie sprechen, der klinisch beobachtend, „horchend“, „sprechend“ das soziale Elend in Augenschein nahm. Im Gegensatz dazu ließen die anderen hier vorgestellten Dokumentatoren sozialen Elends ihre – kritischen – Blicke eher „schweifen“: Robert Jütte beschreibt diese beiden Formen des Blicks in seiner Geschichte der Sinne. Während der Begriff des „ärztlichen Blicks“ „die Form der klinischen Beobachtung, die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert allmählich durchzusetzen beginnt“⁵⁸⁹, manifestiere, sei der „schweifende Blick“ der des Flaneurs, der der geborene Zuschauer sei, der auf alles einen Blick werfe, ohne das Gefühl zu haben, daß man ihn wahrnehme. Von Schaulust getrieben habe der Flaneur gerade für die „dunklen Ecken“, das „Laster“ in der labyrinthischen Stadt eine besondere Affinität entwickelt.⁵⁹⁰

5.3. Rezeption der Studie

Während und nach ihrer Veröffentlichung wurden die Fotografien der Enquête auch einem größeren Publikum zugänglich und fanden damit eine größere Verbreitung als ursprünglich beabsichtigt:

War die Studie zunächst auf heftigen Widerstand des Preußischen Landesverbands der Haus- und Grundbesitzervereine gestoßen⁵⁹¹, entfaltete sie einen

⁵⁸⁸ Flesch, K.: ‚Das Wohnen und das Recht‘. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. Bd. XXII, Heft 2. Zit nach Kohn, Albert: Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1906. Im Auftrag der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker bearbeitet von Albert Kohn. Berlin 1907, S. 42.

⁵⁸⁹ Jütte, S. 216-217. Der Begriff stammt von Michel Foucault.

⁵⁹⁰ Jütte, S. 215-216. Diesen unsteten Blick des Flaneurs hat Charles Baudelaire (1821-1867) in seinem kunstkritischen Essay ‚Le peintre de la vie moderne‘ (1863) erstmals beschrieben. Walter Benjamin (1892-1940) hat dem Flaneur in seinem ‚Passagenwerk‘ (Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1991 (1925)) ein Denkmal gesetzt.

⁵⁹¹ Fünf Jahre, nachdem die Krankenkasse die Enquête eingesetzt hatte und diese zu dem Schluß gekommen war, daß eine Verbindung zwischen schlechten Wohnverhältnissen und den Erkan-

großen Wirkungsgrad durch die Veröffentlichung einiger Aufnahmen anlässlich der Städtebauausstellung Berlin 1910. Diese Ausstellung war zweifellos das wichtigste programmatische Ereignis der Jahre vor dem ersten Weltkrieg, das die Kritik an der Altstadt und an der Mietskasernenstadt zusammenfaßte und mögliche Alternativen zur Debatte stellte. Mit der Städtebauausstellung wurde die kulturelle Entwertung der Mietskasernenstadt einem breiten Publikum vor Augen geführt und die Bindungen der Fachdisziplinen aufgeweicht.⁵⁹² Die Fotografien der Enquête fanden hier erstmals ein Massenpublikum, das ihre Wiener und New Yorker Mitstreiter bereits im Vorfeld ihrer Buchveröffentlichungen gefunden hatten.

1912 wurden außerdem einige Aufnahmen der Enquête in der Berliner Illustrierten Zeitung⁵⁹³ unter dem Titel ‚Berliner Wohnungselend‘ in Verbindung mit einem kritischen Artikel des Urbanisten Werner Hegemann veröffentlicht (siehe Abb. 121). Hegemann ging nicht direkt auf die Bilder ein, sondern verwandte sie als drastisches Begleitmaterial für seine heftige Kritik der Mietskasernenstadt.⁵⁹⁴ Er stellte einen direkten Vergleich zwischen New York, London und Berlin her: „‘Slum‘ nennt der Anglosaxe die furchtbare Kehrseite der Großstadt, Londons East End und New Yorks Lower East Side sind als das Schrecklichste vom Schrecklichen im Munde aller, die sich für Wohnungsfürsorge zu interessieren anfangen. In diesen Elendsquartieren der Neun-Millionen-Stadt London, der Fünf-Millionenstadt New York, mischen sich die ärmsten der jährlich zu Hunderttausenden einströmenden Einwanderer mit den Tausenden von Unseligen, die durch Krankheit, Laster und nicht zum wenigsten durch die schweren Ungerechtigkeiten unseres oft so grausam arbeitenden Wirtschaftssystems unter die Räder des ‚Siegeswagens städtischer Kultur‘ geraten sind“.

kungen der Bewohner solcher Wohnungen herzustellen war, meldete sich der Preußische Landesverband der Haus- und Grundbesitzervereine zu Wort und versuchte, die Enquête der Ortskrankenkasse durch die Gewerbedeputation des Magistrats unterbinden zu lassen. Diese Untersuchungen und Dokumentationen seien nicht nur rechtlich unzulässig und nicht Teil der Zuständigkeit einer Krankenkasse, sondern auch übertrieben, unzulässig, ja tendenziös und einseitig. Diesem Versuch war jedoch kein Erfolg beschieden. Siehe die Darstellung in dem Enquête-Bericht von 1907, S.45 – 51.

⁵⁹² Bodenschatz, Platz frei..., S. 57f.

⁵⁹³ Hegemann, Werner: ‚Berliner Wohnungs-Elend‘ von Dr. Werner Hegemann mit Bildern aus der Wohnungs-Enquête der Berliner Ortskrankenkasse der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker. Berliner Illustrierte Zeitung 1912 Nr.15, S. 321f.

⁵⁹⁴ Werner Hegemann (1881-1936) war Generalsekretär der Städtebauausstellung Berlin 1910 und entwickelte seine großstadtkritischen Argumente insbesondere in seiner Arbeit ‚Der Städtebau nach den Ergebnissen der allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin und Düsseldorf‘ (1911). Seine Berlinkritik kulminierte in der 1930 erschienenen Veröffentlichung: ‚Das steinerne Berlin‘.



Abb. 121 Hegemann, Werner: 'Berliner Wohnungs-Elend' von Dr. Werner Hegemann mit Bildern aus der Wohnungs-Enquête der Berliner Ortskrankenkasse der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker. Berliner Illustrierte Zeitung 1912 Nr. 15, S. 321f.

Hegemann formuliert 1910 das, was die Kohn'sche Studie seit 1903 im Foto festgehalten hatte, und faßt dessen statistisch-faktischen Ergebnisse nun in sehr deutlichen Worten im Vergleich mit den für ihre Slums berüchtigten Metropolen zusammen: „Noch unweiser als die Großstadt-Entwicklung abzulehnen wäre es, wenn etwa ein Deutscher chauvinistisch das Haupt über die anglosaxonischen ‚Slums‘ schütteln wollte. Wer genau zusieht, findet wenn auch in anderer Aufmachung, in den deutschen Städten mehr wirklichen Slum, mehr Wohnungselend, als in den Millionenstädten englischer Zunge. Die Anglosaxen häufen ihre Slums in wenige jedermann bekannte Straßen und Gassen zusammen, deren Elend für jedermann vernehmlich zum Himmel schreit. Die deutschen Städte dagegen haben in ihrem heute beinahe einstimmig verurteilten Mietkasernensystem ein Mittel gefunden, den ‚Schlamm‘ schlechter Hinterhof- und Kellerwohnungen über das ganze Stadtgebiet zu verteilen und durch anspruchsvolle Fassaden den Blicken der Fremden zu verbergen. Nirgends in der Welt hat der Geist des ‚vorne hui, hinten pfui!‘ hinter lügenhaften Fassaden trostlosere Hinterhöfe aufgereiht, als in der Hauptstadt des Volkes der Denker und Dichter.“

Werner Hegemann durchbrach das Tabu: Er nannte das, was sich bei Kohn in der detaillierten Beschreibung der Wohnungen versachlichen ließ, beim un schönen Namen: Slum. Und er belegte, daß die Verelendung nicht etwa ein Randproblem, sondern, genau wie das Riis in New York tat, ein zentrales gesellschaftliches Problem geworden war. Damit verdeutlichte er, wie stark die schlechten Verhältnisse in deutschen Städten offenbar bisher von der Allgemeinheit verdrängt worden waren. Er fand auch deutliche Worte für die „Täter“: „Während Industrie, Handel und vor allem auch das Bodengeschäft in Groß-Berlin glänzend organisiert sind, liegt die Wohnungsbau-Unternehmung noch in schwachen Händen; sie arbeitet mit teurem Gelde auf teurem Boden und muß den teuren Boden aufs äußerste ausnützen; auch der wenig beneidenswerte Käufer der so entstehenden Häuser ist nach Berliner Redeweise ‚keineswegs auf Rosen gebettet‘. Aber mehr noch als die Besitzer leiden die Bewohner dieser Massen-Mietshäuser.“

Hegemann setzte die Aufnahmen der Enquête also eigentlich so ein, wie Riis und Drawe/Kläger das ganz bewußt vor ihm getan hatten. Während letztere jedoch gezielt Text und Bild vereinigten, vertraute Hegemann in erster Linie auf sein Wort und griff auf die Fotos nur zurück, weil sie – seinen Absichten entgegenkommend, sehr sprechend – bereits vorhanden waren. Durch diese Art der

Präsentation wurden sie zu Werkzeugen im Kampf nicht nur gegen die allgemeine Wohnungsmisere, sondern auch gegen die Verelendung breiter Bevölkerungskreise in der Großstadt. Hegemann übernahm sogar Kohns sachliche Bildunterschriften, was wiederum die Seriösität der Aufnahmen, und seiner eigenen Kritik unterstrich.

Die Rezeption und Instrumentalisierung der Berliner Studie anlässlich der Städtebauausstellung und in dem Artikel Hegemanns belegen das Bewußtsein von der Macht dieser Bilder und die Spekulation auf ihre Wirksamkeit für die, sich auf ihrem Höhepunkt befindende, Reformbewegung zu einer Zeit, zu der das Foto zum vertrauten Massenmedium geworden war.

5.4. Rahmenbedingungen der Enquête-Fotografien

5.4.1. Sozialpolitische Rahmenbedingungen

Die Wohnungs-Enquête als Darstellungstyp war nicht neu. Sie hatte ihre frühen Vorläufer in medizinischen Topographien des 18. und 19. Jahrhunderts. Vielleicht kann man auch Heinrich Grunholzers (1819-1873) Reportage über die Familienhäuser des Voigtlandes, eines Berliner Arbeiterviertels, 1843 von Bettina von Arnim (1785-1859) als Anhang zum ‚Königsbuch‘ veröffentlicht, dazu rechnen.⁵⁹⁵ Die „moderne“ Enquêtes begannen 1889 mit Karl Büchers (1847-1930) für die Stadt Basel durchgeführter Wohnungs-Enquête. Zu nennen sind hier außerdem die entsprechenden Untersuchungen des Vereins für Sozialpolitik⁵⁹⁶ und Eugen von Philippovichs (1858-1917) über die Wiener Wohnverhältnisse.⁵⁹⁷ Besonders wichtig in unserem Kontext ist eine frühe Betrachtung zum Zusammenhang von „schlechten Wohnungsverhältnissen“ und „Unsittlichkeit“, die 1889 anhand Berliner Zahlen angestellt wurde⁵⁹⁸ und die erste Berliner Wohnungsenquête, die

⁵⁹⁵ Siehe zu diesem Phänomen: Geist, Johann Friedrich; Küvers, Klaus: Das Berliner Mietshaus Bd. I - III. München 1980-1989.

⁵⁹⁶ Die Wohnungsnoth der ärmeren Klassen in deutschen Großstädten und Vorschläge zu deren Abhülfe. Gutachten und Berichte, herausgegeben im Auftrage des Vereins für Socialpolitik. Bd. 1.2, (Schriften des Vereins für Socialpolitik, Bd. 30,31), Leipzig 1886.

⁵⁹⁷ Wiener Wohnungsverhältnisse. Sonderabdruck aus dem ‚Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik‘. Berlin 1894.

⁵⁹⁸ Philipps, W.: Schlechte Wohnungsverhältnisse, eine Quelle der Unsittlichkeit. (Beleuchtet an Berliner Zahlen.) Vortrag gehalten auf der Konferenz der Sittlichkeitsvereine Deutschlands in Kassel am 20. August 1889 von Pastor W. Philipps, Inspektor der Berliner Stadtmission von Vorstandsmitglied des Männerbundes zur Bekämpfung der Unsittlichkeit. Berlin 1889.

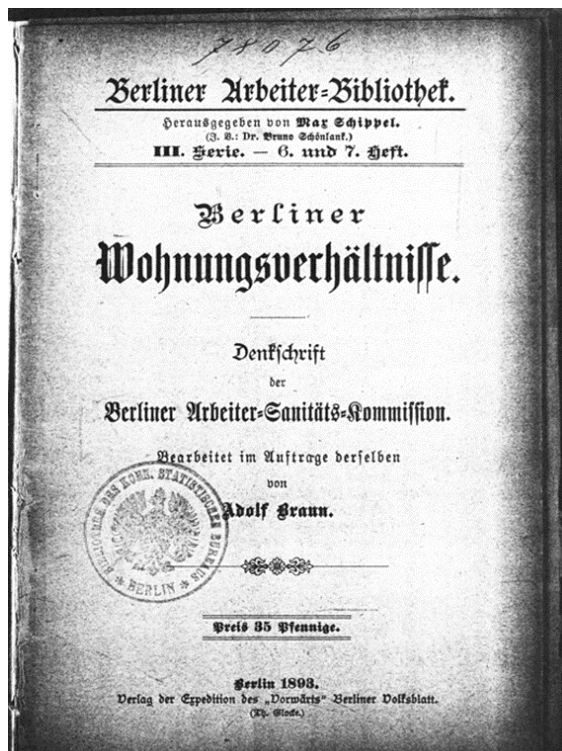


Abb. 122 Braun, Adolf (Bearb.): Berliner Wohnungsverhältnisse. Denkschrift der Berliner Arbeiter Sanitäts-Kommission. Reihe: Berliner Arbeiter-Bibliothek. Herausgegeben von Max Schippel. III. Serie, 6. und 7. Heft. Berlin 1893

Denkschrift der Berliner Arbeiter-Sanitätskommission über ‚Berliner Wohnungsverhältnisse‘ von 1893 (siehe Abb. 122).⁵⁹⁹ Sie war durch die Selbshilfe der Arbeiter-Sanitätskommission zustande gekommen, da sich die Stadtverordnetenversammlung der Einsicht in die tatsächlichen Verhältnisse Berlins, insbesondere das hohe Risiko durch Choleraepidemien, sperrte.⁶⁰⁰ Von dieser ging jedoch keine einschneidende Wirkung aus. Im Sinne einer Enquête-Studie war auch der 1899 in der Berner Zeitschrift ‚Der Neue Hausfreund‘ erschienene Artikel mit dem Titel ‚Über die Gefahren des

Großstadtlebens‘, der auf die gesundheitsschädlichen Folgen der Urbanisierung (insbesondere des Zusammenlebens großer Menschen auf kleinem Raum) verwies, und sich ausdrücklich auf Statistiken berief.⁶⁰¹ Die besondere Bedeutung der Enquêtes der Berliner Ortskrankenkasse lag daher gerade in ihrem anhaltenden Wirkungsgrad, ihrer Treffsicherheit – die früheren, meist komplizierteren Enquêtes waren demgegenüber wesentlich kurzlebiger. Nach der Berliner Studie war es in Deutschland nur noch diejenige der Breslauer Krankenkassen-Wohnungsenquête, die Fotografien verwendete.⁶⁰² Entscheidend ist, daß diese Enquêtes sich nicht nur nach bürgerlich-sozialkritischem Vorbild der Darstellungsmittel Beschreibung und deskriptiv-zählende Statistik bedienten, sondern eben auch des Mediums der Fotografie.⁶⁰³

⁵⁹⁹ Braun, Adolf (Bearb.): Berliner Wohnungsverhältnisse. Denkschrift der Berliner Arbeiter Sanitäts-Kommission. Reihe: Berliner Arbeiter-Bibliothek. Herausgegeben von Max Schippel. III. Serie, 6. und 7. Heft. Berlin 1893.

⁶⁰⁰ Sachße/Tennstedt: Krankenversicherung und Wohnungsfrage, S. 283.

⁶⁰¹ Jütte, S. 199. Asmus, S. 32 u. Anm. 2, S. 43.

⁶⁰² Arthur Bergmann: Denkschrift zur ersten Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkassen in Breslau. Im Auftrage des Verbandes der Orts-, Betriebs- (Fabrik-) Krankenkassen zu Breslau, Breslau 1906.

⁶⁰³ Angaben aus Sachße/Tennstedt: Krankenversicherung und Wohnungsfrage, S. 288ff.

5.4.2. Kulturelle Rahmenbedingungen

Die Sonderstellung der Fotostudie der Enquête im Berliner Kontext wird auch deutlich, betrachtet man vorher oder gleichzeitig entstandene journalistische und essayistische Veröffentlichungen zum „Culturleben“ Berlins:

Herkömmliche Beschreibungen Berliner „Milliöhs“ schilderten in beschaulichem Ton die Tages- und Nachtaktivitäten der Berliner, wie beispielsweise Robert Springers ‚Berlin wird Weltstadt. Ernste und heitere Culturbilder‘ von 1868, in dem in Kapiteln ‚Berlin bei Tage‘ oder ‚Berlin bei Nacht‘ die Tages- und Nachtzeiten durch die Tätigkeiten bestimmter Berufsgruppen in betulichen Bildern⁶⁰⁴ näher charakterisiert wurden, oder auch Paul R. Lehnhards ‚Anleitung zur Aufführung und Versammlung: Moment Aufnahmen aus der Großstadt‘ aus dem Jahr 1907.⁶⁰⁵ Letztere bestanden in „einer Reihenfolge lebender Bilder mit erläuterndem Text“, die nicht als „Bilder“ im eigentlichen Sinne zu verstehen waren, sondern als Theaterinszenierung dargeboten und in Reimform vorgetragen wurden. Die „Bilder“ waren also tatsächlich Kulissen, „Aufzüge“, die man mit einem erläuternden Text versehen hatte. Ein Sprecher, der wie ein Fotograf gekleidet war, kommentierte sechs Szenen verschiedener Tageszeiten in der Stadt in Versen. Das Vorwort gab einen Einblick in die Art und Weise, wie diese „lebenden Bilder“ präsentiert wurden.⁶⁰⁶

Interessant ist, daß man diese „Bilder im Moment“ mit Fotografien verglich und damit ihre Authentizität unterstreichen wollte. Man fühlt sich bei der Beschreibung tatsächlich in den Vorführraum der späteren Wochenschauen versetzt, jedoch bevor die „Bilder laufen lernten“.⁶⁰⁷ Wie in einem Fotografischen Atelier, und in gewisser Weise ähnlich wie bei den Aufnahmen in den Mietskasernenwohnungen durch die Enquête, war das Arrangement der Personen im Raum und die Lichtführung entscheidend für die angemessene Präsentation. Jedoch auch dieses Berlin-Bild wagte sich – nicht einmal in den Bildern der „dunk-

⁶⁰⁴ Gottfried Benn schreibt in diesem Sinn über Fontane: sein Vorgehen sei pläsiertlich. Dieses Betuliche ist Bestandteil des verbreiteten Berliner Selbstverständnisses. Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke*, Bd. 7. *Vermischte Schriften*. München 1975 (Wiesbaden 1968), S.1728f. (Hinweis W. Schade).

⁶⁰⁵ Erschienen in Mühlhausen i. Thüringen.

⁶⁰⁶ „Die Stellungen sind genau nach Angabe, aber recht ungezwungen einzunehmen. Die Personen dürfen sich gegenseitig nicht verdecken. Die Haltung der Arme muß eine abgerundete, gefällige sein. Jedes Bild ist 2-3 mal etwa eine Minute lang unter der dafür angegebenen Musikbegleitung zu zeigen. Erst nachdem das betreffende Musikstück beendet ist, beginnt der Sprecher von neuem.“

len“ Tageszeiten, dem ‚Abend‘ oder ‚Nach Mitternacht‘ – an das Thema Elend, Verwahrlosung oder gar Verbrechen heran. Beschaulich schildert der Vers, wie nach getanem Tagwerk am Abend die Ordnung wieder hergestellt wird:

*Die Nacht sich nun hernieder senkt
Und mancher an den Heimweg denkt.
Gestillt hat Hunger man und Durst,
Doch stellt App'tit auf warme Wurst
Sich oft noch spät zur Nachtzeit ein,
Und ungeniert speist man im Frei'n.
Der Straßenfeger in der Nacht
Das Pflaster wieder sauber macht,
Tut seine Pflicht, schert sich nicht drum,
Kehrt er auch 'mal so 'n Gigerl um,
Der schlecht nur die Ballance hält
Und schließlich auf die Nase fällt.
Der Schutzmann sieht voll Seelenruh'
Von seinem Posten allem zu
Und freut sich daß heut' wieder 'mal
Nach langer Zeit ist kein Skandal.
Das letzte Bild uns klar dies macht.
Ich hab' die Ehre! Gute Nacht! –*

Die Intention dieser Präsentation war ganz offensichtlich nicht eine differenzierte Erfassung Berliner Lebens unter Einbeziehung aller Bevölkerungskreise und deren Situation, sondern die heiter- unterhaltsame Darstellung Berlins für den Tourismus.

Eine der wenigen, vielleicht die einzige dokumentarisch gemeinte Untersuchung Berliner Verhältnisse mit sozialkritischen Anklängen und deren schriftliche Dokumentation war Hans Ostwalds seit 1904 entstandene Reihe Großstadt-Dokumente, insbesondere die Bände 1, ‚Dunkle Winkel in Berlin‘ und Band 45 über ‚Großstädtisches Wohnungselend‘.⁶⁰⁸ Der Kulturkritiker Ostwald war be-

⁶⁰⁷Zit. Nach einem Buchtitel zur Geschichte des Kinos von Hans-Peter Thiel: Wie die Bilder laufen lernten. Mannheim 1995.

⁶⁰⁸ Ostwald, Hans (Hrsg.): Großstadtdokumente. Bd.1: ‚Dunkle Winkel in Berlin‘, 8. Auflage Berlin Leipzig um 1905; Bd.2 ‚Die Berliner Bohème‘, Bd.9 ‚Aus den Tiefen der Berliner Arbeit- und Lebensbedingungen‘.

strebt, nicht „wegzuschauen“, das „wahre Leben“ mit seinen Mängeln, aber auch seinem „Kulturwert“ zu schildern. Er legte Wert auf Dokumentation aller Facetten großstädtischen Lebens, der negativen wie der positiven. Aufklärung war laut eigener Aussage sein Anliegen.⁶⁰⁹ Daß seine Interessen gleichzeitigen sozialkritischen, die Kamera einsetzenden, Studien verwandt waren, zeigen die Ähnlichkeiten seiner Kapitelüberschriften mit denen der Dokumentation von Emil Kläger und Hermann Drawe⁶¹⁰: Die Überschriften des ersten Bandes lauteten ‚Im Boullionkeller‘, ‚In der Passage‘, ‚Die bunte Ecke‘, ‚Abend im Scheunenviertel‘, ‚Abfälle‘, ‚In der Kaschemme‘, ‚Eine Nacht bei den Obdachlosen‘, ‚Entlassene Strafgefangene‘ und ‚Pennbruders Nächte‘. Drawe/Klägers Kapitel lauteten: ‚Ein Nachtstück‘, ‚Im Sammelkanal‘, ‚Quartiere im Wienkanal‘, ‚Eine Nacht im Männerheim‘, ‚Taschendiebe‘, ‚Wärmestuben‘, ‚Im Ziegelofen‘, ‚Generalien und Typen‘, ‚Bei der grünen Bettfrau‘ und ‚Massenquartiere‘. Die für die Untersuchung betrachteten Orte waren in beiden Fällen die Unterkünfte und Schlafstätten, aber auch die „Typen“ der Straße. ‚Die bunte Ecke‘ klang ähnlich pittoresk wie die ‚grüne Bettfrau‘. Beide Aussagen – ob mit oder ohne fotografische Dokumentation – waren jedoch nicht verharmlosend, sondern wollten neben den „heiteren“ auch die „ernsten“ Seiten des Großstadtlebens zeigen.⁶¹¹

terbewegung‘, Bd.45 ‚Großstädtisches Wohnungselend‘, Bd.49 ‚Gefährdete und verwahrloste Jugend‘ Berlin 1910. Hans Ostwald hat Jahre später unter anderem drei Bücher über Heinrich Zille herausgegeben: Das Zillebuch (unter Mitarbeit von Heinrich Zille), Berlin 1929; Zille’s Vermächtnis (mit Hans Zille), Berlin 1930 und Zille’s Hausschatz (ebenfalls mit Hans Zille), Berlin 1931.

⁶⁰⁹ Siehe das Vorwort von 1904.

⁶¹⁰ Auch Ostwald sah für seinen 11.-16. Band das Thema Wien vor, Band 13. Betitelte er sogar – wie Drawe – mit ‚Im unterirdischen Wien‘, Band 16 sollte den „Wiener Verbrechern“ gewidmet sein.

⁶¹¹ Ein anderes Indiz des kulturellen Wandels im Hinblick auf die Betrachtung von Elend und Armut, die olfaktorische Seite der Moderne und Industrialisierung, spricht schließlich der französische Kulturhistoriker Alain Corbin an. Er vertritt die These, daß im Zeitraum von der Mitte des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine Revolution des Geruchssinns zu beobachten sei und sich die Einstellung der Menschen zum Geruch geändert habe. Man habe begonnen, Gerüche zunächst zu beschreiben, sie dann zu analysieren und sozial zu klassifizieren und sie schließlich auch zu bekämpfen und nicht mehr einfach zu verdrängen oder durch Parfum zu übertünchen. Sein eigentliches Thema sei nicht die Veränderung im Wohnungsbau und im Stadtbild gewesen, sondern, so Jütte (S. 225f), der Diskurs über sozialhygienische Maßnahmen, also „die geänderte Einstellung der bürgerlichen Eliten zu den Unterschichten, die angeblich ‚Gerüche des Elends‘ verbreiteten.“ Da die Armen nach zeitgenössischer Auffassung einen hygienischen Risikofaktor ersten Ranges darstellten, sei nach Corbin eine bedauernswerte Konsequenz dieses Denkens die „deutliche Abgrenzung von dem nach Fäulnis, Tod und Sünde stinkenden Volk.“ Die Nase „als sensibles Instrument im Kampf gegen die drohende Luftverschmutzung“ habe sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts behauptet (Corbin, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs. Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Frankfurt / Main 1988, S. 191).

5.4.3. Fotografische Rahmenbedingungen

Auch wenn man die in der Einführung genannten britischen, amerikanischen, französischen, deutschen und österreichischen Fotografen und fotografischen Initiativen hier als „sozialdokumentarisch“ bezeichnet hat, darf nicht übersehen werden, daß die Beweggründe und Motivationen dieser Fotografen und die angesprochenen Rezipienten sehr unterschiedlich waren. Das Feld der „Sozialdokumentation“ durch das Medium Fotografie ist ausgesprochen dehnbar, eine klare begriffliche Abgrenzung daher schwierig⁶¹²: Waren es reformerische Absichten, die sie bei Jacob Riis, Henry Meyhew oder Hermann Drawe definierten, so überwogen bei Thomson wohl eher die kulturanthropologischen und pittoresken Absichten.

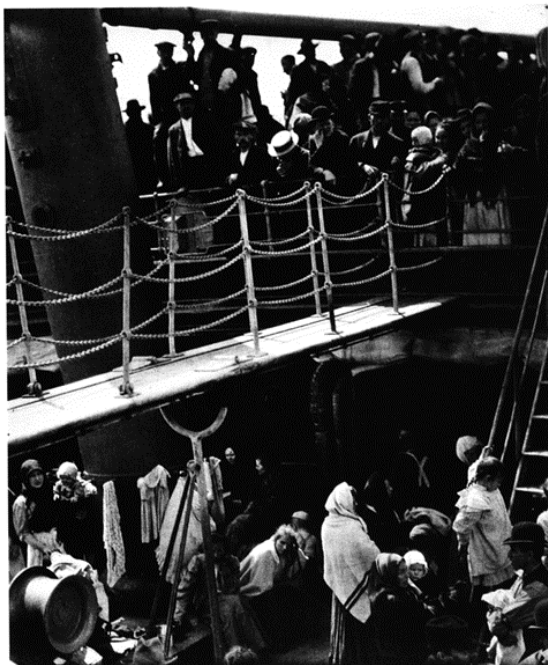


Abb. 123 Stieglitz, Alfred, ‚The Steerage‘, 1907. Photogravure 1911

Sogar Alfred Stieglitz‘ zur Ikone stilisiertes Foto ‚The Steerage‘, das er während einer Europareise 1907 auf einem Transatlantikdampfer aufnahm, und das die Reisenden dritter Klasse auf dem Unterdeck des Schiffes zeigt, mit denen er – in der darüberliegenden ersten Klasse – reiste, wurde als soziale Belange reflektierend interpretiert (Abb. 123).⁶¹³ Thomas Annan arbeitete in offiziellem Auftrag. Auch der Franzose Eugène Atget schuf im Auftrag unterschiedlichster Kunden Bilder von Prostituierten und anderen Bewohnern der Pariser Altstadt

⁶¹² Den Versuch der Klassifizierung unternahm zuletzt Koenig in: Frizot, S. 347ff. Vorher: Ranke, ‚Zur sozialdokumentarischen‘, S. 6. Ranke definiert die Dokumentarfotografie folgendermaßen: Sie sind „Aufnahmen, die als Dokumente geplant und hergestellt waren“. Mit Dokumentarfotografie bezeichneten wir daher eine „Art des Fotografierens [...], die von vornherein darauf ausgeht, fotografische Dokumente herzustellen, um diese für bestimmte Beweisführungen, Belehrungen oder auch Appelle und Warnungen verfügbar zu machen“; und Günter, Fotografie als Waffe.

⁶¹³ Diese Fotografie veröffentlichte Stieglitz erst vier Jahre später, 1911, in der Oktobernummer XXXVI seiner Zeitschrift Camera Work als Photogravure. Es gilt gemeinhin als Markstein in Stieglitz‘ Werk und der Fotogeschichte überhaupt als entscheidendes Zeugnis einer neuen, modernen Sehweise. In der erlebten Erfahrung (von der ersten Klasse aus) habe die Fotografie die unmittelbaren Erfahrung einer „Dritten Welt“ des Zwischendecks symbolisiert (Frizot, Michel: Eine andere Fotografie. Neue Perspektiven des Blicks, in: Frizot, S. 386-397 (395f). Siehe zur kritischen Diskussion ferner: Eva Weber: Alfred Stieglitz. New York 1994, S. 8-12.

der Jahrhundertwende und damit in gewisser Weise ein Stück Sozialdokumentation.⁶¹⁴ Das Spektrum der Armut und Elend reflektierenden Fotografen war damit nicht allein durch die rein sozialreformerisch motivierte Fotografie bestimmt, wie das bei den drei hier vorgestellten Projekten den Fall war, sondern erstreckte sich von dem an der Ästhetik der Armut interessierten Kunstfotografen, über den kulturanthropologisch interessierten Laien zum Knipser.

Der dokumentativ-beobachtende, ja aufdeckende Ansatz sozialdokumentarischer Fotografie und die Tendenzen des Naturalismus mag wiederum umgekehrt auf eine Strömung der künstlerischen Fotografie um 1900 indirekt Einfluß ausgeübt haben: Fotografien wie die der Enquête-Kommission spielten eine wichtige Rolle für die Entwicklung einer sensibilisierten fotografischen Bildsprache zur Artikulation „wahrhafter“ Bildinhalte, für „Natürliches“. Diese Tendenz stieß sogar bei der künstlerisch intendierten Fotografie auf Gehör. Rudolph Dührkoop, Hamburger Kunstfotograf, der, wie wir zuvor bereits gehört haben, auch in Berlin tätig war, soll, so der Fotograf und Kritiker Fritz Loescher, einer der wichtigsten Vertreter dieser neuen, von der tradierten Atelierfotografie radikal abweichenden Tendenz der Kunstfotografie gewesen sein.⁶¹⁵ Er sei einer jener Künstler, so Loescher im Jahre 1900, der „mit rauher Hand“ das hergebrachte Schönheitsideal zerstört habe, „in dessen warmem Schoss Künstler und Philisterpublikum so lange und so sanft geschlummert hatten.“ Und er fährt fort: „Mit wahrhaftem Märtyrermut, keine Rücksicht auf eigene Schwächen, auf Publikumsurteil kennend, griffen die Künstler mitten hinein in das Leben und nahmen seine wichtigsten, abschreckendsten Erscheinungen zu Vorwurf ihres Schaffens. Alles, das, an dem man bisher wie nach stillschweigender Vereinbarung mit geschlossenen Augen vorbeigegangen war, nahmen sie liebevoll auf, sie gingen zu den Armen und Elenden, sie leuchteten in die letzten Winkel des Daseins, und was sie dort fanden, brachten

⁶¹⁴ Bibliographische Angaben zur aktuellen theoretischen Debatte zur problematischen Frage nach der Einordnung der Dokumentarfotografie als Kunst siehe Sukop, S. 209.

⁶¹⁵ Loescher war einer jener Gestalten in Deutschland, die, wie beispielsweise auch Fritz Matthies-Masuren, die Geschehnisse der kunstfotografischen Bewegung in Deutschland kontrollierten. Er publizierte zahlreiche Artikel und Bücher, die sich mit allgemeinen Fragen (Camera-Kunst, eine internat. Sammlung von Kunst-Photographien d. Neuzeit. Hrsg. Ernst Juhl) oder auch mit den einzelnen Gattungen der Kunstfotografie auseinandersetzten (Leitfaden der Landschaftsfotographie. 7. Aufl. Berlin 1929; Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser. 6. Aufl. Berlin 1925), aber auch auf technische Fragen eingingen (Vergrößern und kopieren auf Bromsilber- und Gaslichtpapieren. Mit 31 Figuren. Berlin 1902). Siehe zu Loescher und die kunstfotografische Bewegung um 1900: Keller, Ulrich: „Modell Malerei: Die kunstfotografische Bewegung um 1900“, in: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums, S. 31-40 (38). Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl. a. a. O.

sie in erschütternden Werken zur Gestaltung, vor denen sich der Durchschnittsmensch entsetzt abwandte wie vor einem Sakrileg. Es war ein überstarkes Betonen des Hässlichen, dessen, was bisher für nebensächlich oder künstlerischer Nachbildung nicht für wert gehalten wurde; aber auch diese Wahl der Stoffe entsprang nur einem tiefen, künstlerischen Ernst, dem Drang nach wahrer, unverfälschter Wiedergabe der Natur, der Überzeugung, dass nur in diesem festen Boden die Kunst Wurzel schlagen könne.“⁶¹⁶

Loescher teilt nicht mit, an welche Aufnahmen Dührkoops er bei dieser Schilderung dachte. Meinte er ganz generell die Kunstfotografie in ihrer Abgrenzung zur als formalistisch und steif empfundenen Atelierfotografie? Oder aber konnte er einen neuen „Realismus“ in bestimmten Arbeiten einzelner Fotografen erkennen, der auf einen Bewußtseinswandel innerhalb einer Gruppe aus dem Kreis der Piktorialisten schließen ließ? Sollte er Motive wie den Krögel gemeint haben, als er von den „letzten Winkeln des Daseins“ sprach (Abb. 124⁶¹⁷)? Mehr



Abb. 124 Dührkoop, Rudolph: ‚Krögel‘, 1910, Bromöldruck oder Gummidruck (MM IV 65/1293V)

als das Für und Wider der Frage nach dem sozialkritischen Charakter Dührkoopscher Arbeiten, interessiert an dieser Stelle die hier konstatierte wachsende Aufmerksamkeit kunstfotografischer Kreise für die schmutzige, hässliche Seite des Lebens als ästhetisches Motiv. Dieser Grundhaltung, die neben dem Unbehagen angesichts der manipulierten und steifen Atelierfotografie, in der Tendenz zur Rückkehr zur Natürlichkeit durch die Heimbewegung lag, entsprang einem dem Realen, Natürlichen

zugewandten Selbstverständnis, welches durch die fotografischen Arbeiten für die Enquête ausgedrückt wurde. Was bisher nur selten im künstlerischen Bild für dar-

⁶¹⁶ Loescher, Modern-realistische Lichtbildnerei, S. 301.

stellungsfähig, oder gar für bildwürdig gehalten worden war, rückte nun auch in das Bewußtsein künstlerischer Aufmerksamkeit. Nicht das „Schöne“, sondern das Natürliche und „Charakteristische“ wurde das angestrebte Kriterium der bildlichen Darstellung. Das galt sowohl für das Porträt als auch für die Darstellung problematischer Themen wie soziales Elend. Für das Porträt erlangte man anhand dieser Haltung die Erkenntnis, daß es geschmacklos sei,



Abb. 125 Declercq, Désiré: Schwache Augen, Mattceloidin, 1893. 11,9x16,8cm. AB 1988.101, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, SIng. Juhl. Kat. Nr.248.

„einen Menschen, der vielleicht tagsüber an der Hobelbank arbeitet, vor einem Hintergrund zu photographieren, der einen zierlichen Rokokosalon markiert“ oder wie barbarisch es wirke, „alle Falten und Fältchen, die einem Antlitz Ausdruck, Ernst und Tiefe geben, durch Retouche herauszumodeln“.⁶¹⁸ (Abb. 125⁶¹⁹) Die „natürliche Umgebung“ des Menschen sollte, anders als in der Isolation durch das Atelierstudio, beziehungsweise durch das tradierte Sitten- oder Genrebild, mit in das „Bild“ einfließen. Besonders nach der Jahrhundertwende wurde es daher äußerst populär, Menschen in ihren Wohnungen, in ihren Zimmern, „in der Umgebung, die ihnen natürlich ist, in der sie sich zu bewegen gewohnt sind“ bei natürlichem Licht zu fotografieren (Abb. 126 u. 127⁶²⁰).⁶²¹

⁶¹⁷ Dührkoop, Rudolph: ‚Krögel‘, 1910, Bromöldruck oder Gummidruck (MM IV 65/1293V).

⁶¹⁸ a. a. O., S. 309.

⁶¹⁹ Declercq, Désiré: Schwache Augen, Mattceloidin, 1893. 11,9x16,8cm. AB 1988.101, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, SIng. Juhl. Kat. Nr.248. (S. 91).

⁶²⁰ Diez-Dührkoop, Minya: Drei Personen am Tisch. Brauner Pigmentdruck, 1906. 16,4x16cm. Prägestempel u.r. M.Diez/Dührkoop/1906. AB 1988.279 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe SIng. Juhl. Kat. Nr.261 (S. 94); Dies.: Julie Wolfthorn, Doppelporträt. Mattceloidin, 1907.



Abb. 126 Diez-Dührkoop, Minya: Drei Personen am Tisch. Brauner Pigmentdruck, 1906. 16,4x16cm. Prägestempel u.r. M.Diez/Dührkoop/1906. AB 1988.279 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe SIng. Juhl. Kat. Nr.261

So weit entfernt das bürgerliche Porträt von der sozialdokumentarischen Studie war, und so sehr sich auch der oben zitierte Anspruch für ein heutiges Verständnis scho-nungsloser Dokumen-tation von Dührkoops Fotografien unter-schied, so war doch die Erkenntnis wichtig, daß sich das Bild einer Person authentisch wiedergeben ließ, suchte man sie in ihrer

natürlichen Umgebung auf.⁶²² Die Aufnahmen der Enquête waren zwar nur sehr bedingt als Porträts zu verstehen, schließlich ging es um die Wohnverhältnisse der Patienten. Nicht das Individuum in seinen charakteristischen Eigenheiten, oder das „Genre“, sollte dargestellt werden, sondern das Phänomen, dem diese Individuen allesamt untergeordnet waren, das soziale Elend. Nicht die harmonische und ungezwungene Haltung des bürgerlichen Protagonisten in schmeichlerischem

16,3x21.9cm. Prägestempel u.r.: M.Dietz-Dührkoop/1907. AB 1988.278 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, SIng. Juhl. Kat. Nr.266 (S. 95); Siehe ferner: Erfurth, Hugo: Sechs Personen an einem Tisch. Öldruck, 1912. 15,8x21,3cm. AB 1988.671, Kat. Nr. 416 (S. 113).

⁶²¹ Siehe dazu Loescher, Modern-realistische Lichtbildnerei, S. 301-312. Ferner: Kaufhold, Bilder des Übergangs.

⁶²² Besonders in der Art ihrer Präsentation und ihrer Verbreitung unterschieden sich diese „Studien“ radikal voneinander: In der Häufung und Unmittelbarkeit der sozialkritischen Bilder lag der Schlüssel, die Argumentationsgrundlage zur Kritik, nicht in deren Verwendung als sorgsam komponierte Kunstwerke, wie das beim künstlerischen Porträt der Fall war. Für die Präsentation des kunstfotografischen Porträts druckte Dührkoop auf Pigmentpapier, „welches ebenfalls die Härten mildert und harmonische Abzüge ergibt.“(Loescher, Modern-realistische Lichtbildnerei, S. 312) Die Bilder wurden dann meist in „einfache breite, ölbildmässige Rahmen gefasst.“ Die Verwendung des edlen und teuren Pigmentdrucks, eines Originaldruckverfahrens, kennzeichnete jedoch im Vergleich zu dem von der Enquête verwendeten Kupfertiefdruck, den elitären Anspruch der Bildproduktion. Der Pigmentdruck wurde für jeden Kunden individuell gefertigt und schließlich durch die „ölbildmässige“ Rahmung gewissermaßen zum Kunstwerk gemacht, während die Broschüre der Ortskrankenkasse die Aufnahmen der Wohnungen in tristem Nebeneinander und in harten Schwarzweißkontrasten darstellte. Entsprechend ihren unterschiedlichen Zielsetzungen und

Nachmittagslicht war es, die Aufmerksamkeit erhalten sollte, sondern die gerade durch den Mangel an jeglicher Lichtquelle gekennzeichnete, nur durch das



Abb. 127 Dietz-Dührkoop, Minya: Julie Wolfthorn, Doppelporträt. Mattceloidin, 1907. 16,3x21.9cm. Prägestempel u.r.: M.Dietz-Dührkoop/1907. AB 1988.278 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, SIng. Juhl. Kat. Nr.266

Blitzlicht erhellte und der Behaglichkeit und Entspanntheit entbehrende Wohnungsmisere. Dennoch ist in der „humanistischen“, respektvollen Annäherung an die Menschen in ihren für heutige Begriffe unvorstellbaren Wohnverhältnissen etwas von diesem Menschenverständnis zu spüren. Gerade in dieser Hinsicht unterscheidet sich die Enquête-Studie auch von ihren angloamerikanischen Parallelprojekten.

Dührkoop schuf ein aussagekräftiges „Sittenbild“ der bürgerlichen Gesellschaft. Ein Atelierporträt wäre dazu nicht in der Lage gewesen. In eben dieser „Authentizität“ und in einem neuen Interesse für die Darstellung des Lebensumfelds eines Menschen im Bild stimmte er also in gewisser Weise mit der Sozialstudie überein.⁶²³

5.4.4. Künstlerisch-ästhetische Rahmenbedingungen

Die Berliner Enquête-Studie muß nicht zuletzt wegen dieses Facettenreichtums des „Sozialdokumentarischen“ schließlich vor dem Hintergrund deutscher Kunst-

angesprochenen Personenkreisen wurden das Porträt auf der einen Seite und das Foto von Menschen in ihrer Wohnung durch die Enquête unterschiedlich präsentiert.

entwicklung seit den 1870er Jahren betrachtet werden: In den literarischen Werken und der Malerei und Graphik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts manifestierte sich – auf ganz unterschiedliche Art - eine Auseinandersetzung mit sozialen Fragen im Zusammenhang mit der Großstadtproblematik. Die negativen sozialen Auswirkungen der industriellen Massengesellschaft wurden bei gleichzeitiger Hinwendung zur Natur, in den achtziger Jahren zum Kernpunkt des literarischen Naturalismus, dessen Hauptthema, insbesondere im Werk Gerhart Hauptmanns, die Not des Einzelnen oder der proletarischen Massen, der Verfall der Kleinbürgerwelt, soziales Mitleid und der Hochmut der Bürokratie waren.⁶²⁴ Diese Schwerpunkte konnte man, wie wir gesehen haben, auch mit den Aufnahmen der Enquête assoziieren, wie bei der Mutter mit Kindern in der Rheinsbergerstraße oder der menschenleeren Dachstube im Tegeler Weg. Auch in der Großstadtlyrik war der kritische Blick auf die Auswüchse der Stadt gerichtet, auf Massenelend und Wohnungsnot, Kriminalität und Entfremdung in der „Steinwüste“.⁶²⁵

In der bildenden Kunst blieb die kritische Auseinandersetzung mit dem Elend der Stadt vorrangig auf die Graphik beschränkt.⁶²⁶ In Reisebeschreibungen, vor allem aber in den illustrierten Zeitschriften, fanden sensationsbezogene, künstlerisch jedoch bescheidene Darstellungen zum Leben in der Großstadt eine breite Leserschaft.⁶²⁷ Ausnahmen bildeten Max Klingers Radierungs-Opus aus

⁶²³ Zum großbürgerlichen Interieur im Foto siehe Kaufhold, Enno: Berliner Interieurs 1910-1930. Photographien von Waldemar Titzenthaler. Berlin 1999.

⁶²⁴ Siehe dazu und zur Vorgeschichte: Erich Edler: Die Anfänge des sozialen Romans und der sozialen Novelle in Deutschland. Reihe Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Band 34. ‚Neunzehntes Jahrhundert‘ Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Frankfurt / Main 1977 und Glaser, Literatur des 20. Jh in Motiven.

⁶²⁵ Vgl. Rothe, G.: Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Stuttgart 1981.

⁶²⁶ In den Vereinigten Staaten von Amerika war es ähnlich: Hier gab es zwar eine bedeutende Tradition der Darstellung von Armut in der populären Kunst des 19. Jahrhunderts, diese war jedoch weit entfernt von einer kritischen philosophischen und ästhetischen Position. Hales betont im Zusammenhang mit der Erörterung des Werkes von Jacob Riis jedoch, daß eine Tradition *sozial-kritischer* Kunst in Nordamerika praktisch nicht existierte, bis auf die Arbeiten einiger politischer Cartoonisten für Zeitungen, Wochen- und Monatsblätter und weniger bildender Künstler. Ein Erklärungsversuch dafür sei die künstlerische Tradition des *Pittoresken*, die während des 19. Jahrhunderts die amerikanische Kunst überschwemmt habe. Fotografen wie bildende Künstler orientierten sich hinsichtlich des Bildgegenstandes und dessen Behandlung an europäischen Traditionen, die die Abwendung vom „Realen“ hin zur Stilisierung bedeuteten. Das habe nicht bedeutet, daß Armut an sich oder die Stadtszene von Leinwand oder Zeichenpapier verbannt gewesen wäre. Es habe nur sichergestellt werden müssen, daß der mittelständische- oder Upperclass- Betrachter durch eine bestimmte Behandlung des Themas von der nackten Realität verschont geblieben sei. Dargestellt wurden folglich der „edle Landarbeiter“ oder der nostalgisch verklärte, *pittoreske* städtische Arbeiter. (Hales, Silver Cities, S. 183ff.). Zu den Wurzeln dieser Bildtradition siehe Ranke, ‚Zur sozialdokumentarischen‘, S. 5ff.

⁶²⁷ Zur Thematik vgl. C. Wolf, Das Berliner Leben. Dargestellt in der Druckgraphik 1871-1914, Magisterarbeit TU Berlin, 1984 (Ms.).

den 1880er Jahren⁶²⁸, Käthe Kollwitz' und Heinrich Zilles Grafiken und die Zeichnungen und Gemälde des Berliner Malers Hans Baluschek.⁶²⁹

Trotz des Mangels an ikonographischen Vorbildern für sozialkritische Fotografie seitens der Malerei prägte eine bestimmte Gattung der bildenden Kunst die als sozialdokumentatorisch verstandene Bildästhetik in der Fotografie: Die Genre- und Sittendarstellungen der Graphik und Malerei des 16.-19. Jahrhunderts.⁶³⁰ Winfried Ranke hat herausgearbeitet, daß die Sehweisen der Fotografen seit dem Aufkommen vermeintlich „dokumentarischer“ Absichten beim Fotografieren in den 1850er Jahren von den Bildvorlagen der Ausrufer-, Straßenverkäufer- und Handwerkererien des 17.-19. Jahrhunderts beeinflußt und beschränkt gewesen waren.⁶³¹ Bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein zeigten Fotografien das alltägliche Leben arbeitender Menschen häufig als szenisch isoliertes Geschehen. Die dargestellten Szenen zeigten meist einzelne Personen bei der Arbeit oder mit ihrem Arbeitsgerät. Meist waren sie aus ihrem natürlichen Kontext herausgenommen und führten Arbeiten an Geräten aus, die die Industrialisierung der Arbeitsverhältnisse bereits weitgehend verdrängt hatte.(Abb.128/129⁶³²) Dieser Zusam-

⁶²⁸Insbesondere zwei Serien in seinem Werk widmeten sich den Existenzbedingungen in den proletarischen Stadtgebieten: Das Opus VIII ‚Ein Leben‘ (15 Blätter, Berlin 1884) und Opus IX ‚Dramen‘ (10 Blätter, 1883). Siehe Singer, H.W.: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke, Berlin 1909, S. 54-61, Nr.147-56.- Zu Klingers „Dramen“ vgl. ferner: Growe, B.: ‚Beobachten aber nicht mitthun‘ (Materialien zum Opus IX ‚Dramen‘), in Kat. Max Klinger, Ausstellung Kunsthalle Bielefeld 1976, S. 13-28, insbes., S. 20. Opus IX nimmt aufgrund des Verzichts auf symbolische Elemente und die Konzentration auf Großstadtkonflikte eine Sonderstellung in Klingers Werk ein. Vgl. dazu Gerhard Winkler: Max Klinger. Leipzig 1984, S. 88-109, Abb 104-113. Siehe beispielsweise das Blatt: Ein Mord ist geschehen (Aus dem Opus ‚Dramen‘) 1882; Radierung, Berlin, Kupferstichkabinett, SMPK. (Stadtbilder, S. 179).Vgl. dazu aus einer amerikanischen Veröffentlichung: ‚An Attempt at Suicide Foiled‘, from James D. Mc. Cabe's New York By Sun-light and Gas-light. 1882 (Hales, Silver Cities, S. 171). Die Unterschrift einer anderen Darstellung, ‚Eine Mutter‘, lautet: „Eine Familie durch den (Börsen-) Krach verarmt. Der Mann Säufer geworden, misshandelt Frau und Kind . Sie vollständig verzweifelt, springt mit dem Kind ins Wasser...“ Zit . nach Singer (wie Anm. oben), S. 57. Zur kritischen Rezeption siehe: Kunstchronik 19.1884, S. 367f.

⁶²⁹ Baluschek, Hans: ‚Eisenbahner-Feierabend‘ 1895, Mischtechnik auf Pappe, 94x63,5cm. Berlin, Bröhan-Museum. Ders.: ‚Berliner Landschaft (Am Bahnhof)‘, um 1900. Mischtechnik auf Pappe, 96x63cm. Berlin, Bröhan-Museum. Ders.: ‚Dachgarten‘ 1907. Aquarell und Pastell auf Pappe, 65x99cm. Berlin, Märkisches Museum. Zahlreiche Arbeiten Baluscheks sind der Stadtrandikonografie, die in Kapitel 5 behandelt wurde, zuzuordnen. Diese Bilder mit sozialem Impetus, die am Stadtrand angesiedelt sind, drücken gleichzeitig die sozialen Verhältnisse des Proletariats und die „Randständigkeit“ dieser sozialen Gruppe innerhalb der Gesellschaft aus. Ein früheres Beispiel der Darstellung von Arbeitenden Menschen ist Menzels ‚Eisenwalzwerk‘.

⁶³⁰ Das beginnt mit Kirmesdarstellungen seit dem 16. Jahrhundert und setzt sich in den niederländischen Genreszenen bis zur akademischen Genremalerei des 19. Jahrhunderts fort. Ranke, ‚Zur sozialdokumentatorischen...‘, S. 11ff.

⁶³¹ Ranke, ‚Zur sozialdokumentatorischen...‘, S. 20.

⁶³² Scherenschleifer auf dem Lande – England, Francis Frith, 1870-80; Scherenschleifer – Adriaen van Ostade, Radierung, um 1650. (Ranke, ‚Zur sozialdokumentarischen‘, S. 18/19).



Abb. 129 Frith, Francis, Scherenschleifer auf dem Lande – England, Fotografie, 1870-80

menhang der Fotografie mit den aus viel älteren Quellen gespeisten Ausrufer-Serien machte eine verlässliche Dokumentation der sozialen Wirklichkeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wenig wahrscheinlich.⁶³³ Diesem Geist entstammen später auch Darstellungen von „Typen“, Bettlern und Ganoven, die in Illustrierten veröffentlicht wurden.

Die Aufnahmen der Kohn'schen Enquête hatte sich von einer derartigen Isolierung verabschiedet: Anstatt die Verhältnisse von Menschen durch ihre isolierte Darstellung bei der Verrichtung an und für sich stupider Arbeiten

zu idealisieren, beschwor das Abbilden des gesamten Kontextes, die besondere Konzentration auf die Ausstattung der Räume oder die Einbeziehung der anderen Bewohner der Behausung, das kritische Bewußtsein des Betrachters. Die Welt wurde nicht mehr als stimmig und in ihren sozialen Strukturen geordnet dargestellt, sondern zeigte sich mit einem mal von einer fragwürdigen, kritikwürdigen Seite. Es wurden auch keine „Porträts“ der einzelnen Bewohner geschaffen, sondern man entwickelte anhand der Anhäufung exemplarischer Beispiele die Beschreibung eines sozialen



Abb. 128 van Ostade, Adriaen e, Radierung, um 1650

⁶³³ Ranke, „Zur sozialdokumentatorischen...“, S. 21. In Amerika war es Riis, dessen Bildsprache erstmals radikal von der tradierten Darstellungsweise von Armut in der bildenden Kunst abwich (Hales, Silver Cities, S. 161ff.).

Phänomens, ein sozialkritisches Argument.



Abb. 130 Unbekannter Fotograf, „Berliner Typen“. Aus: Berliner Illustrierte Zeitung 1912

Fassen wir zusammen: Die Fotografien der Berliner Enquête nimmt nach dem zu ihren Rahmenbedingungen auf sozialpolitischem, fotografischem und ästhetischem Gebiet Gesagten eine sowohl in ihrer Verbreitung als auch ihrer Außenwirkung einflußreiche Stellung ein: Sie war die erste und wirkungsvollste Studie ihrer Art in Deutschland, sie war bis auf eine Nachfolgerin die einzige, die der Fotografie als Dokumentationsmedium eine entscheidende Stellung einräumte. Die Fotos der Enquête setzten sich, als Teil einer kritischen, aus England kommenden Tradition der Fotografie seit den 1860er Jahren, erfolgreich gegen bildästhetische Vorbilder durch, die Elend noch zum „Genre“ verharmlost hatten (Abb. 130). Durch das in ihr zum Ausdruck kommende „humanistische“ Menschenbild zeichnete sie sich als Produkt ihrer Zeit, also als Teil einer wachsend kritischen, in ihrer Sprache zunehmend „naturalistischen“ Strömung aus. Auch die künstlerische Porträtfotografie entsprach dieser Tendenz bei der Darstellung des Menschen in seinem natürlichen Lebensumfeld. Sie blieb schließlich bei einer streng sachlichen, wenn auch aufgrund des Mediums beeinflussten, Beschreibung der tatsächlichen Zustände und unterschied sich hierin von ihren unmittelbar am

ehesten vergleichbaren Gegenübern in New York und Wien, die noch sehr viel stärker inzeniert waren.

5.5. Sozialdokumentarische Fotografie in deutschem Kontext

Versucht man das späte Einsetzen und die seltenen Äußerungen eines sozialkritischen Bewußtseins in Deutschland und damit die Sonderstellung und Anfeindungen der Enquête in Berlin zu erklären, ist ein abschließender Blick auf die „deutsche Mentalität“ dieser Jahre interessant.⁶³⁴ Folgender Gedanke Winfried Rankes soll hier als Denkansatz abschließend in den Raum gestellt werden: Im Ignorieren sozialer Probleme manifestierte sich die rückwärtsgewandte Utopie bürgerlicher Romantiker, die sich nach einer natur- oder heilsgeschichtlich beglaubigten Ständeordnung der Gesellschaft zurücksehnten, in der jeder, ob arm oder reich, oben oder unten seinen festen, unverrückbaren Platz fand. In einer so festgeschriebenen Ordnung erschien das Volk nur noch als soziale Unterschicht, als Grundschrift, die sich nicht mehr nach Individuen differenzierte, sondern deren gleichartige Vielfalt allenfalls noch anhand attributiv zugeordneter Gewerbeembleme anschaulich gemacht werden konnte.⁶³⁵ Auch aus heutiger Perspektive ist eine Tendenz zur Idealisierung und Romantisierung von Armut in deutschen Großstadtfotografien, insbesondere denen der Kunstfotografie, erkennbar. Wie sehr man in Deutschland romantischem Ideengut verhaftet blieb und in welchem Maße auch die Fotografen der Großstadt Berlin dieser Haltung anhängen, haben die vorhergehenden Kapitel versucht zu zeigen. Die sich um die Jahrhundertwende entwickelnde Reformbewegung für einen gesunderen Städtebau und die Heimatschutzbewegung des frühen 20. Jahrhunderts waren ebenfalls Ausprägungen idealistischer Ideen, die wohl eine Vision für ein menschenwürdigeres Leben propagier-

⁶³⁴ Eine ganz pragmatische Ursache dafür ist sicherlich die im internationalen Vergleich späte Industrialisierung und Verstädterung in Deutschland, die erst gegen 1880 zur vollen Entfaltung gelangte, während man in England beispielsweise bereits um 1830 auf die Lebensverhältnisse in den Städten aufmerksam zu werden begann. Auch hatten britische Autoren wie Charles Dickens bereits in den 1830er Jahren begonnen, sich kritisch mit den sozialen Verhältnissen als Resultat der Industrialisierung auseinanderzusetzen. (Dickens Roman vom Waisenjungen Oliver Twist erschien 1837/38. Siehe Fehr, Bernhard: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Literaturwissenschaften), Berlin-Neubabelsberg 1923, S. 145-159: Gepräge des Zeitalters 1830-1850. Gesellschaft, Weltanschauung und Literatur in ihren Wechselwirkungen. Zit. nach Ranke, ‚Zur sozialdokumentatorischen...‘, S. 34).

⁶³⁵ Ranke, ‚Zur sozialdokumentatorischen...‘, S. 21.

ten, aber damit gerade keine – auch keine fotografische – Gegenwartskritik ermöglichen.

Angesichts dessen wird klar, inwieweit die Initiative Kohns zum einen mit ihrer sozialreformatorischen Motivation – wenn auch im internationalen Vergleich spät – ganz im Zeitgeist lag, in der gewissenhaften Art ihrer Ausführung und durch das Heranziehen der Fotografie jedoch in Deutschland zu den Ausnahmen gehörte. Die akribische Vorgehensweise, die wissenschaftliche Genauigkeit und der Verzicht auf den Appell an das Gefühl der Betrachter, fallen jedoch ebenfalls im Vergleich mit der österreichischen und der nordamerikanischen Fotostudie an der Berliner Untersuchung auf.

Mit dieser fotografischen „Innenschau“ der Stadt Berlin während des Wilhelminismus und ihrer Unterschicht schließen wir diese Untersuchung.

6. RESUMÉE

Ausgangspunkt dieser Untersuchung war die Frage nach den Eigenschaften und Aussagen fotografischer Darstellungen Berlins der wilhelminischen Ära. Diese wurden anhand von vier verschiedenen Schwerpunkten herausgearbeitet: Dem repräsentativen Großstadtfoto und seiner unterschiedlichen Distribution, den Fotografien des Abbruchs und Aufbaus der Stadt, den Aufnahmen von Parks und der Peripherie und schließlich den Fotos von Wohnbedingungen in Berliner Arbeiterbezirken. Die allen vier Lesarten der Stadt zugrundeliegenden Fragen waren folgende: Was lassen Stadtfotografien über die Stadt und ihre Gesellschaft erkennen und inwiefern kommentieren diese Stadtfotos die bildnerischen Darstellungsmöglichkeiten des Mediums und dessen Möglichkeiten in einem urbanen Umfeld? Damit wurde nicht nur nach den unterschiedlichen Interpretationen Berlins anhand einer Auswahl von Fotografien gefragt, sondern auch nach der Bildsprache dieser Fotografien. Schließlich ging es darum, die Eigenheiten und die Allgemeingültigkeiten dieser Berlinfacetten im Foto zu ermitteln.

Eingangs war die These aufgestellt worden, daß die Stadt selber die Verursacherin von Wahrnehmungsverhältnissen sei, die die Voraussetzung und den Gegenstand bilden für ihre subjektive Aneignung. Es wurde ferner das Ziel geäußert, anhand der geleisteten Fotoanalysen ein Berlinbild unter vielen möglichen anderen ermitteln zu wollen. Ein solches Bild ist aufgrund der Unterschiedlichkeit der besprochenen Fotografien und wegen der Verschiedenheit der Aspekte, anhand derer diese Untersuchung stattfand, als Kaleidoskop zu verstehen. In all diesen Fotografien wurden Fragmente der Großstadt vorgeführt, die zusammengesehen einen nachhaltigen Eindruck vom Wesen der wachsenden Millionenstadt vermitteln. Dieses facettenreiche Bild scheint am besten verständlich, betrachtet man es anhand zweier Koordinaten, die der gesamten Arbeit zugrunde liegen und die die oben gestellten Fragen an die Fotografien aufgreifen: 1. Die medialen Eigenschaften der Fotografien und ihre spezifischen Distributions-, Rezeptions-, und Herstellungsbedingungen und 2. Die Bildsprache der Fotografien anhand ihrer unterschiedlichen Behandlung von Raum und Zeit.

6.1. Die medialen Eigenschaften der Fotografien und ihre spezifischen Distributions-, Rezeptions-, und Herstellungsbedingungen

Der „amerikanische“ Geist, der Berlin während der Gründerjahre prägt, schlägt sich auch auf die hier eigene Ausprägung und Zusammensetzung der Fotografen nieder: Sie sind technisch innovativ und wirtschaftlich kalkulierend. Die Vielschichtigkeit des Marktes ermöglicht den Broterwerb der Fotografen und ein künstlerisch waches Gestalten. Anders als in Hamburg und Dresden, aber auch als in Wien und London, entwickelt sich in Berlin jedoch keine ausgeprägte kunstfotografische Gruppierung. Es zeigt sich die politische und wirtschaftliche Sonderrolle Berlins gegenüber diesen Städten. Die Verlagerung des Bildverbreitung vom Unikat zu Massenmedium vollzieht sich in der Entwicklung vom Lichtdruck eines Hermann Rückwardt und Ernst von Rauchitsch, über die Autotypie der Illustrierten Presse bis zur Massenproduktion von Bildpostkarten durch die Neue Photographische Gesellschaft. Während Rückwardt noch stark dem traditionellen Architekturbild verhaftet bleibt, wird in den Arbeiten von Rauchitschs ein am Impressionismus und Japonismus geschultes Bildverständnis erkennbar. Bei beiden kommt der Präsentation der Architekturen in der Lichtdruckmappe große Bedeutung zu, denn diese vermögen dem einzelnen Blatt durch die Klarheit der Reproduktion und die Darstellungsform als Mappenwerk gesteigerten Wert zu verleihen. Das Lichtdruckmappenwerk ist als das erste bedeutende Reproduktionsmedium der Fotografie zu verstehen. In Postkarten, die die Erweiterung dieses Reproduktions- und Distributionsgedankens bedeuten, äußern sich ästhetische Codes, die einen durch das Biedermeier vorgeprägten Geschmack der Rezipienten verraten. Berlin präsentiert sich in diesen Bildern, bedingt durch den Auftraggeber und die Bedürfnisse des Massenpublikums an die „Bilderproduzenten“, als durch ihre neuen Bauten definierte Stadt, als die „Moderne“ oder aber als die Residenz. Für kommerzielle Fotografen verbietet sich die Darstellung einer negativen Welt aus materiellen Gründen.

Eine ganz andere Funktion übernimmt das Meßbild. Es wird zum wichtigsten Mittel des Wunsches nach Bewahrung von Vergangenheit und des Bedürfnisses zu deren Archivierung. Der Versuch der ästhetisierten Darstellung historischer Stadtteile in der Kunstfotografie entspricht nicht den natürlichen Eigenschaften der Fotografie. Sie dient der Umdeutung des Bildgegenstandes. Aus dem Straßenzug wird der romantisch aufbereitete ideale Flecken einer heilen Welt.

Eine gewisse Hilflosigkeit spricht aus diesen Ästhetisierungsversuchen von Überresten alter Stadtteile angesichts der Verlusterfahrungen nach der Jahrhundertwende.

Ein Medienvergleich ergibt, daß sowohl Maler, als auch Fotografen das Vorgefundene festhalten. Ist die Idee also die gleiche, nämlich die schnelle, spontane Bilderfassung, so unterscheidet sich doch der Werdegang von Fotografie und Skizze. Während die Fotografie eine apparativ entstandene „Skizze“ ist, die als Stadtbilddokumentationen in die historischen und heimatgeschichtlichen Sammlungen gelangt, ist die Skizze, bei Menzel etwa, nur für den privaten Gebrauch des Malers bestimmt. Menzel wie Blechen und vor ihnen die Franzosen, halten sich in diesen Bildern „an die Natur“ und richteten sich weniger denn je auf „höhere Zwecke“⁶³⁶. Zille, Missmann, Rau und Bartels erfassen die Landschaft aufgrund der selbstverständlichen Eigenschaften ihres Instrumentariums.

Die Fotografie des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende macht sich viele Hilfsmittel zunutze, auf die man eine Generation zuvor noch hatte verzichten müssen: Eine Vielzahl von Weitwinkel- und Teleobjektiven ermöglicht eine interpretative Darstellung der Stadt und das Magnesiumblitzlicht verhilft den Fotografen bei der Erforschung und Dokumentation der städtischen „Unterwelt“ und von Interieurs. ‚Berliner Leben‘ findet in der gezielten Dokumentation mit Hilfe dieses Blitzlichts seinen Ausdruck. Die Gewissenhaftigkeit der fotografischen, aber auch der beschreibenden und statistischen Präsentation unterscheidet die Berliner Untersuchung der Lebensverhältnisse in Mietskasernen von den populärwissenschaftlichen Untersuchungen in New York und Wien und ermöglicht eine auch der literarischen und journalistischen Kritik überlegene Artikulation eines reformerischen Anliegens. Nicht die „subjektive Optik“, sondern fast klinische Objektivität ist die Tonart dieses Projekts. Die fotografische Bildproduktion in Berlin wird – entsprechend ihres Gegenübers – also gezielt ausgerichtet: Während dem Touristen und Bildpostkartensammler gängige Motive in großen Mengen zur Verfügung stehen, bleiben die ungewöhnlichen und unkonventionellen Fotografien der Berliner Peripherie bei den Fotografien oder gelangen allenfalls als Stadtbilddokumentationen in die Sammlungen der Hei-

⁶³⁶ Kracauer diskutiert den Gegensatz zwischen einem Kunstwerk und einer Fotografie mit dem Beispiel des Porträtisten, der, wenn er sich durchaus der „natürlichen Notwendigkeit“ unterwerfe, bestenfalls Fotografien schüfe. Das Kunstwerk habe sich seit der Renaissance zwar immer an die Natur gehalten, doch durch die Natur hindurch richte es sich auf „höhere Zwecke“. (Kracauer, Aufsätze, S.87).

matmuseen. Die aufklärerischen Aufnahmen der Enquete-Kommission werden dagegen in limitierter Auflage veröffentlicht und gelangen erst später in das Bewußtsein eines größeren Publikums.

6.2. Die Bildsprache der Fotografien anhand ihrer unterschiedlichen Behandlung von Raum und Zeit

Der Bildraum, also der optische, durch die Kamera erzeugte Raum, erfährt im Laufe der wilhelminischen Epoche im Foto einige bedeutende Veränderungen. Diese treten aufgrund technischer Entwicklungen, aber auch aufgrund des sich wandelnden tatsächlichen Raumes Stadt auf: Man dehnt ihn im Weitwinkelpanorama, fragmentiert, isoliert und vernachlässigt ihn in der Verflächigung. Im Foto scheint Raum unendlich in Aufnahmen der steppenhaften Peripherie Berlins. Schließlich nutzt man ihn als Bühne einer konzentrierten, kritischen Schau sozialer Verhältnisse.

Wichtige Koordinaten der Wahrnehmung in Berlin sind ferner in zeitlichen Parametern artikuliert: Bewegung wird zum Motiv der Fotografen. Der Verkehr und die Passanten belegen die wachsende Geschwindigkeit großstädtischen Lebens im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ferner lassen sich zeitliche Prozesse in Bildserien darstellen. Abriß und Verfall städtischer Bauten manifestieren im Bild ein langsames Vergehen von Zeit. Schließlich ermöglicht die Kamertechnik die Erfassung von Sekundenbruchteilen im Bild. Zeit gerinnt zum spontanen Moment im unkonventionellen Landschaftsbild an Berlins Peripherie.

Der großstädtische Raum erfährt in den betrachteten Aufnahmen also einige interessante Transformationen. Dabei beeinflusst die Definition des Raumes die in ihm stattfindenden Manifestationen von Zeit und Bewegung: In den tradierten Bildformen des Architekturbildes, der Vogelschau oder des Interieurs, in denen der Bildraum und seine Begrenzungen klar definiert sind, spielt der Faktor Zeit keine erhebliche Rolle. Die Zeit scheint in diesen Fotografien stillzustehen. Man hat innegehalten, um eine deutliche Botschaft im Foto zu artikulieren. Durch das Fixieren des Augenblicks gewinnt diese Aussage an Deutlichkeit. Das Architekturfoto gibt Auskunft über den fertiggestellten Neubau oder das prachtvolle öffentliche Gebäude. Berlin wird, aufgenommen von erhöhtem Standpunkt, zur großarti-

gen, mächtigen Stadt. Durch den Blick von erhöhtem Standpunkt kann zwar nun nicht mehr die, zu unüberschaubarer Größe angeschwellene, ganze Stadt im Bild dargestellt werden, jedoch gelingt in der Abbildung der, für die Funktion Berlins signifikanten, Bauten und Plätze die Suggestion der Übersicht oder gelegentlich auch der Eindruck von einschüchternder Größe.

Im Gegensatz zu dieser Weite steht die räumliche Enge, die bei der Darstellung der individuellen Situation Notleidender in das Zentrum der Aufmerksamkeit des Betrachters gerückt wird. Durch diesen bedrängten Eindruck des Interieurs wird das Elend ablesbar, von der Art seiner fotografischen Erfassung hängt die Überzeugungskraft des Bildes ab. Die fotografische Artikulation eines reformerischen Anliegens ermöglicht die kritische, eindeutige und nachhaltige Verdeutlichung der Notwendigkeit zu Veränderung. Sie beeinflusst schließlich auch das Menschenbild und die Darstellung des Individuums im Porträt, also die fotografische Bildsprache an und für sich.

Die Übersichtlichkeit des Raumes und die Ruhe der Zeitlosigkeit ermöglichen ferner ein Sich-Versenken in den Bildgegenstand. Dieser Effekt des fotografischen Bildes, den man bei der Fotografie des Heimatschutzes beobachten kann, wird durch das nahe Herantreten an den Bildgegenstand verstärkt. Durch die Betonung der Erfassung des Details im Zuge der Heimatschutzfotografie entzieht man das Motiv einer schnellen Aneignung. Die Konzentration auf das Fragment versteht man als das Heilmittel gegen visuelle Überforderung. Die moderneameratechnik ermöglicht auch, den derart klar definierten Bildraum in die Weite zu dehnen und dadurch seinen symbolischen Gehalt zu unterstreichen.

In den Darstellungen des Verfalls von Bauten und Straßenzügen, insbesondere in den Bildfolgen, die die Demontage oder die Errichtung von Bauten dokumentieren, zeigt sich eine schrittweise Veränderung des Bildmotivs statt. Es wird in Etappen auf- oder abgebaut. Durch die Darstellung eines Verfalls- oder Entstehungsprozesses findet die Zeit Einlaß in diese Fotografien. Zeit wird hier sogar zum Bildgegenstand. Man versucht, die „Aura“ des Alten, des Vergänglichen einzufangen. Das Abbruchbild avanciert zur modernen Ruinenlandschaft, der zwar keine pessimistische Weltsicht, aber das Bedauern angesichts der Veränderungen zugrunde liegt. Das Foto wird zum Zeugen, zum Beweismittel im Wandlungsprozeß der Großstadt. Deutlich wird dieses Phänomen an der Fotogrammetrie-Serie der Meßbildanstalt von der Errichtung des Denkmals für Wil-

helm I. und den beiden Fotografien Georg Bartels von der Rosenstraße. Den Bemühungen von Amateuren und Fachfotografen in historischen Stadtteilen Berlins liegt der Wunsch zugrunde, eine intakte, vollständige Welt, ein „Zeit- und Raumkontinuum“⁶³⁷ herzustellen.

Auch die von einer „subjektiven Optik“ gesteuerten Fotos der Berliner Peripherielandschaft lösen sich von einem klar definierten Bildraum, von der idealen Landschaft, und öffnen ihn gewissermaßen an seinen Umfriedungen. Auch hier verspürt man zeitliche Bewegung durch die spontan und ausschnitthaft wirkenden Fotografien. Der Raum verflacht außerdem bei den sich der Abstraktion nähernden Dünenlandschaften und Müllkippen und verliert damit auch an Bedeutung. In der Verlagerung der Optik hin zum Subjektiven setzen die Fotografen das in aller Ausdrücklichkeit und Selbstverständlichkeit fort, was ihre malenden und zeichnenden Kollegen vereinzelt schon zu Anfang des Jahrhunderts begonnen haben. Auch wenn ein Vergleich zwischen Fotografie, Zeichnung und Malerei problematisch ist, so finden diese Darstellungsweisen, gekennzeichnet durch das Bildwürdigwerden des nicht gesuchten, des vorgegebenen, zufälligen, impressiven Ausschnitts, im fotografischen und im gemalten oder gezeichneten Landschafts- und Stadtlandschaftsbild des 19. Jahrhunderts am eindeutigsten zueinander. Ein „nebensächlicher Blick auf eine alltägliche Vorstadtsituation wird zum Signum für das Leben, für das subjektive Empfinden und für die neue relative Freiheit des bürgerlichen Menschen und für sein Verhältnis zur Natur.“⁶³⁸

In einigen Aufnahmen wird Geschwindigkeit zum eigentlichen Bildthema. In der Darstellung des Halleschen Tores in der Panoramaaufnahme der „Berliner Leben“ haben die Hochbahntrassen und Straßenzüge die Bildregie übernommen. Nicht die Vedute Dismar Dagens stand hier Pate, sondern eher das expressionistische Gemälde Ernst Ludwig Kirchners. Erst die Momentfotografie ermöglicht diese Artikulation von Leben und Geschwindigkeit, die ihren deutlichen Ausdruck in den vielen fotografischen Straßenszenen Berliner Fotografen finden. Die Momentaufnahme ermöglicht die Erfassung genau jener Eigenschaften, die die Mo-

⁶³⁷ Kracauer hat das Anliegen des Historismus so erläutert, daß es ihm um die Fotografie der Zeit ginge: Die Photographie biete nämlich ein Raumkontinuum dar, der Historismus möchte ein Zeitkontinuum erfüllen. Die vollständige Spiegelung des innerzeitlichen Verlaufes berge nach ihm zugleich den Sinn der in der Zeit abgelaufenen Gehalte (Kracauer, Siegfried: Die Photographie, in: Aufsätze 1927 – 1931. Hrsg. Mülder-Bach, Inka, Bd. 5.2, Frankfurt/Main 1990, S.85).

⁶³⁸ Schmoll gen. Eisenwerth, Die Stadt im Bild, S.302.

derne prägte: Die Beschleunigung urbanen Lebens durch die Technifizierung des Verkehrs und die industrielle Mechanisierung

6.3. Schluß

Stadtfotografien und ihre Betrachtung anhand der Koordinaten Zeit, Raum und Medieneigenschaften zeigen die Vielzahl an Sichtweisen und Darstellungsmöglichkeiten der Stadt.⁶³⁹ Zudem unterliegt das Stadtfoto verschiedenen Tempi und Raumausformungen, gezielter Rahmung, Beschneidung, Fragmentierung und Auswahl.⁶⁴⁰ Es wird eingesetzt um Überblick zu suggerieren und Wahrnehmung zu filtern. Durch das Foto vollzieht man eine Auswahl, eine wertende Selektion gewünschter Eigenschaften. Gewünscht ist ein positives Berlinbild für den Berlinbesucher oder den Erwerber von Bildpublikationen. Vielseitiger wird das Berlinbild dort, wo der Amateur, Knipser oder auch der Berufsfotograf unabhängig von einem Auftrag fotografiert. Das Umfeld für diese Fotos ist meist die Peripherie oder das Berliner Umland, das Fotografen am Wochenende aufsuchen. Die Stadtfotografien zeigen darum den unglaublichen Facettenreichtum der Großstadtempfindung.

Berliner Stadtfotografie ist jedoch nicht nur Ausdruck einer auf diese Stadt beschränkbare Wahrnehmung. Die Stadt erweist sich bei dieser Untersuchung auch als Ort typischer Bildproduktion, insofern als die hier hervorgebrachten Fotografien die Phänomene reflektieren, die die Großstädte Europas und Nordamerikas gleichermaßen erfaßten: Stadtexpansion, vermehrte Zirkulation von Verkehr, Schwund und Entstehen neuer Bauten, wachsende Wohndichte, Massenzuzug von Menschen und schließlich die kritische Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Insofern tragen die Berliner Bilder zur Ermittlung der Berlinwahrnehmung im Foto bei, können jedoch auch verallgemeinert werden. Sie haben Teil an einem Epochenbild des Industriezeitalters.

⁶³⁹ Ein „unverfälschtes“ oder gar einheitliches Bild der Stadt Berlin existiert nicht, genauso wenig, wie ein unverfälschtes fotografisches Bild überhaupt existieren kann, denn „die Photographie kann in der That, richtig angewendet, wahrere Bilder liefern, als alle anderen Künste, aber absolut wahr ist sie nicht.“ (Vogel, Lehrbuch der Photographie, S.388).

⁶⁴⁰ Schon H. W. Vogel betonte in seinem Lehrbuch der Photographie, daß ein Fotograf, solle sein Bild „wahr“ sein dafür sorgen müsse, daß darin das „Charakteristische“ hervortrete, das Nebensächliche sich unterordne. Die „gefühllose Jodsilberplatte“ könne das nicht, sie zeichne alles, was sie vor sich habe, nach unveränderlichen Gesetzen. Nur derjenige, der ein Auge für das Charakteristische habe sei ein fotografischer Künstler (Vogel, Lehrbuch der Photographie, S.393f.).

Sie wirken in die Gegenwart hinein, denn sie sind stilprägend für Produzenten und rezipierende Sehgewohnheiten.

Als Berliner Eigenarten sind folgende Phänomene zu verstehen: Das Bedürfnis der Selbstdarstellung als moderne Stadt. In Ermangelung einer langen Stadtgeschichte und angesichts der Kritik am Emporkömmling Berlin, ist diese Darstellung ein Mittel zur Verbreitung eines positiven Berlinbildes. Ähnlich motiviert sind die Fotografien amerikanischer Großstädte des späten 19. Jahrhunderts, an denen man den Wunsch ablesen kann, den Eindruck von Zivilisiertheit und Kultiviertheit zu vermitteln.

Auch die Archivierung der Ansichten abgebrochener Bauten und Stadtteile ist ein auffälliges Berlinisches Phänomen. Diese Eigenart teilte die deutsche Hauptstadt mit anderen deutschen Städten und insbesondere mit dem Nachbarn Frankreich (Mission Héliographique, Eugène Atget). Von beiden Ländern sind nicht zuletzt die stärksten Denkmalschutzbewegungen in Europa ausgegangen.

Auch das Fotografieren an der Peripherie hat in Berlin eine eigene Erklärung, die vielleicht noch am ehesten mit ähnlichen Beobachtungen in London (Paul Martin) vergleichbar ist: Hier wie in Berlin ist es der Unterschicht aufgrund guter Verkehrsanbindungen und niederer Transportpreise leicht möglich, regelmäßig am Wochenende die Umgebung der Stadt zu besuchen. Das ‚Wochenende des kleinen Mannes‘ wird zum Inbegriff Berlinischen Freizeitverhaltens und damit auch Aktionsraum des Fotografen.

Schließlich unterscheidet sich auch die sozialdokumentarische Fotografie Berlins, wie wir gesehen haben, von anderen Studien. In Berlin fasst man sie beinahe wissenschaftlich, gewissenhaft auf und verbietet sich dramatische Effekte.

Die Fotografie entstand in einer Zeit, die sich daran gemacht hatte, die Welt mit wissenschaftlichen Mitteln zu entdecken. Optische Erfindungen, Überlegungen zur Zusammensetzung der sichtbaren Welt, wie Goethes Farbenlehre, aber auch die materialistische Aneignung der Welt durch Apparaturen, ebneten ihr den Weg. So wurde sie zum Ausdruck eines distanzierten, kühlen, vermeintlich objektiven Weltverständnisses. Zugleich förderte sie jedoch in bisher ungekannter Weise das Entstehen einer emotionalen Bindung an die Stadt anhand ihrer Darstellung als Ort von Schönheit und pulsierendem Leben. Uns ist damit heute die Möglichkeit gegeben, eine Betrachtung damaliger „visueller Prioritäten“ vorzunehmen. Die

genannten Phänomene sich wandelnder Wahrnehmungsverhältnisse waren an und für sich nichts Neues. Neu war das Instrumentarium zum Umgang mit diesen Herausforderungen und sein enormer Wirkungsgrad. Was sich fotografisch nach der wilhelminischen Ära in Berlin und Deutschland anschloss, die fotografischen Kollagen eines John Heartfield oder die Arbeiten der Bauhausfotografen, ist nicht zu denken ohne das, was die Fotografien eines Missmann, Zille, Rau oder Bartels, aber auch all der unbekannt gebliebenen zuvor entwickelt hatten. Die Stadtfotografie fand schließlich im Fotojournalismus und der Fotografie des Neuen Sehens eine klare Sprache. Ihnen allen, auch den Stadtfotografien der jungen Becher-Schüler ist gemein, daß sie Teil der „Erfindung“ von Stadt geworden sind. Durch ihr massenhaftes Auftreten prägen die Fotografien das Bewußtsein von Stadt und von modernem Leben überhaupt. Städte werden aufgrund von Fotografien zu Zielen. Was früher die Reiseliteratur bewirkte, die Erzeugung eines „Bildes“ der Stadt im Kopf des Lesers, erfüllt nun die Bildpostkarte, das künstlerische- oder Amateurfoto. Darüber hinaus sind Stadtfotografien bis heute ein Vehikel der Selbstvergewisserung für ihre Erzeuger und Betrachter. Durch Fotografie reflektieren wir uns selbst und erlangen ein Bewußtsein von Welt.

7. ANHANG

7.1. Ausgangssituation und Hintergründe

7.1.1. Fotografen/Klientel der Fotografie in Deutschland und Berlin

Die Geschichte der Fotografie und der fotografischen Wahrnehmung in Deutschland zwischen 1871 und 1914 ist stark beeinflusst durch die sozialen, politischen und kulturellen Gegebenheiten des zweiten Kaiserreichs: In Deutschland entstammten Fotografierende und Rezipienten zunächst fast ausschließlich dem Bürgertum und dem Adel. Das aufstrebende Bürgertum sorgte auch dafür, daß besonders Berlin ein Ort technischer und fotochemischer Entwicklungen wurde.⁶⁴¹ Bis in die 1920er Jahre blieb das Fotografenhandwerk von Männern dominiert. Frauen konnten die Fotografie zwar schon seit den 1880er Jahren am Berliner Letteverein erlernen, meist wurden sie jedoch als schlechtbezahlte Retoucheusen eingesetzt. Nur in wohlhabenden bürgerlichen Kreisen fanden sich in Deutschland, insbesondere jedoch in England, auch fotografierende Frauen.⁶⁴²

Auf einen bestimmten Motivbereich spezialisierte Fachfotografen,⁶⁴³ also beispielsweise Architektur- und Landschaftsfotografen, hatten zunächst häufig eine grafische oder künstlerische Ausbildung genossen. Erst später erlernten sie auch das „Handwerk“ der Fotografie und entstammten zunehmend auch dem mittleren- oder Kleinbürgertum. Der Berufsfotograf schuf ab den 1880er Jahren normalerweise sogenannte „Momentaufnahmen“, Vorläufer der Reportagefotografien, um bestimmte Ereignisse zu kommentieren. Oder aber er war auf Bereiche wie die Architekturfotografie spezialisiert, was bedeutete, daß er auch mit einer jeweils geeigneten Ausrüstung für solche Zwecke ausgestattet sein mußte.

Der Piktorialismus, auch „Kunstfotografie“ oder „bildmäßige Fotografie“, ist die sich zunächst stark an den bildenden Künsten orientierende, später die Selbständigkeit der Fotografie als künstlerisches Medium einfordernde Strömung

⁶⁴¹ Im Vergleich zu Deutschland entwickelte sich die Fotografie in den USA schneller zu einem „demokratischen“ Medium. Durch seine rasche billige Verbreitung erwies die Fotografie sich hier bald als wichtigstes Informationsmedium für die Massen.

⁶⁴² Zur Situation von Frauen in Deutschland siehe: Foth, Heike: ‚Fotografie als Frauenberuf (1840-1913)‘ in: Herz, Rudolf; Bruns, Brigitte (Hg): Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum, München 1985. S. 153 – 170.

⁶⁴³ Siehe zur Abgrenzung der Begriffe „Liebhaberfotografie“, „Knipser“ und „Berufsfotografie“ bei Stenger, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während hundert

der seit den 1880er Jahren ungemein erstarkenden Amateurfotografiebewegung.

⁶⁴⁴ Im Zuge ihrer wachsenden Verbreitung zwischen 1890 und 1914 fand die Kunstfotografie auch Vertreter unter den Fotografen, die ihren Lebensunterhalt mit der Fotografie bestritten, wie beispielsweise Rudolf Dührkoop in Berlin.⁶⁴⁵

Die kunstfotografische Bewegung war bestrebt, durch die Wahl besonders anspruchsvoller sogenannter Edeldruckverfahren⁶⁴⁶ der bis dato mehrheitlich als rein technisch abbildend angesehenen Fotografie eine künstlerische Note zu verleihen. Durch Förderer der Fotografie, insbesondere der Amateurfotografie – wie dem langjährigen Leiter des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Alfred Lichtwark, der als erster in Deutschland (Kunst-) Fotografien in den Bestand des Hamburger Museums aufnahm, oder dem Maler und Schriftsteller Fritz Matthies-Masuren – geriet das Medium in das Blickfeld eines großen, meist bürgerlichen Publikums.⁶⁴⁷ Neben der Gründung der Ersten Internationalen Ausstellung für Amateurfotografie in Deutschland 1893 in Hamburg, hielt Lichtwark zahlreiche Vorträge über die Bedeutung der Amateurfotografie und trug damit entscheidend

Jahren. Leipzig 1938. Nachdruck 1992, S. 186-190. Vgl. ferner: Starl, Knipser, S. 33ff., insbes. S. 41.

⁶⁴⁴ Eine sehr gute Darstellung des Deutschen Piktorialismus bietet die Veröffentlichung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg: Kunstphotographie um 1900. a. a. O. Siehe ferner Kaufhold, Bilder des Übergangs.

⁶⁴⁵ Im Photographischen Wochenblatt 32.1906 findet man den Hinweis, daß „Rudolph Dührkoop, bekannter Hamburger Photograph“, jetzt auch in Berlin ein Atelier eröffnet habe. Er werde derzeit in England lebhaft gefeiert. [...] Bei der Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden bekam Dührkoop eine goldene Medaille. Dührkoop sei der erste, der die Heliogravure in seinen Porträtbetrieb aufgenommen habe. Für seine Veröffentlichung ‚Leute des XX. Jahrhunderts‘ habe er eine goldene Medaille des Senats erhalten (S. 308). Zu Dührkoop siehe auch: Im selben Jahrgang: S. 188, 417, 477, 481, 489, 498. Und: Zu den Techniken: Photographisches Wochenblatt 33.1907, S. 406; ‚Rückkehr zur Natur = Rückkehr zur Natürlichkeit‘, Photographische Mitteilungen 39.1902, S. 236ff.; ‚Im Künstlerhause zu Berlin‘, Photographische Rundschau 14.1900, S. 186 (s.o.).

⁶⁴⁶ Beispielsweise der Bromöldruck oder der Gummidruck. Diese Verfahren setzten die Fotografien in haltbare Farbpigmentbilder um und reduzierten die Helligkeitswerte ihrer Vorlagen. Sie eigneten sich auf solche Weise hervorragend dazu, impressionistisch erscheinende Lichtstimmungen zu erzielen. Zugleich ergaben sie eine flächige Bildwirkung.

⁶⁴⁷ Zu Alfred Lichtwark (1852-1914) siehe insbesondere die Veröffentlichungen des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe: Kempe, Fritz (Bearb.): Photographie zwischen Daguerreotypie und Kunstphotographie. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 14. Hamburg 1987, S. 22ff., und Kunstphotographie um 1900, a. a. O. Dort auch eine Ausführliche Bibliographie seiner Schriften. Friedrich Matthies-Masuren (1873-1938) begann in den 1890er Jahren zu fotografieren. Er legte eine Sammlung von Kunstfotografien an, die 1914 in das Königliche Kunstgewerbemuseum Berlin gelangte (heute in der Kunstbibliothek Preußischer Kulturbesitz). Er schrieb Kritiken, Fachbeiträge und Bücher, u.a. die einflußreiche Veröffentlichung ‚Die bildmäßige Photographie‘, 1903, organisierte Ausstellungen und war ab 1902 Redakteur der Zeitschrift ‚Das Atelier des Photographen‘ und der ‚Photographischen Rundschau‘. Von 1897 bis 1898 war er auswärtiges Mitglied der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie Hamburg, von 1922 bis zu seinem Tod Mitglied der Gesellschaft deutscher Lichtbildner.

zu ihrem künstlerischen Ansehen in Deutschland bei.⁶⁴⁸ Die Motivwahl der Kunstfotografen unterschied sich deutlich sowohl von jener der Fach- und Momentfotografen, als auch von derjenigen der Knipser: Man konzentrierte sich vor allem auf das – private – Porträt, das Genre und die Landschaft, jene Bereiche, die im unmittelbaren persönlichen Umfeld des Fotografen zu finden waren. Wichtiges Kriterium war die „Schönheit“ eines Motivs, seine Stimmung und sein Ausdruck, und damit sein ästhetischer Reiz. Insofern orientierte man sich deutlich an malerischen Vorbildern.⁶⁴⁹ Die Stadt, gar die Großstadt gehörte nur äußerst selten zu den Themen der Kunstfotografie. Man lehnte die Produkte der Berufsfotografen, die die Stadt von Anfang an thematisierten, mit dem Argument ab, ihre Darstellungen seien zu stereotyp und unkünstlerisch. Die Schaffung eines Unikats mit Hilfe der aufwendigen Edeldruckverfahren oder auch die Veröffentlichung und Ausstellung ihrer Fotografien war ihr Ziel, nicht die Vervielfältigung und Vermarktung identischer Kopien.⁶⁵⁰ Ab den 1880er Jahren organisierten sich diese Amateurfotografen in Vereinen und gaben ihre eigenen Zeitschriftenorgane heraus.

Die Knipser⁶⁵¹ waren zwar ebenfalls Amateurfotografen, sie waren aber selten an künstlerischen Konventionen interessiert, sondern fotografierten während des Urlaubs oder zur Freizeitbeschäftigung.⁶⁵² Durch diese Knipser erwuchs den Amateurfotografen jedoch insofern eine Konkurrenz, als die Bildherstellung

⁶⁴⁸ Neben den Genannten waren Ernst Juhl (1850-1915), der Vorsitzende der Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie und Mitherausgeber der Photographischen Rundschau (1896-1902), und Franz Goerke (1856-1931) als Theoretiker und Organisatoren maßgeblich an dieser Strömung beteiligt.

⁶⁴⁹ Lichtwark nannte in seinen Schriften auch die künstlerischen Vorbilder der Amateurfotografie. Die holländische Genremalerei, Rembrandt, Velásquez und für das 19. Jahrhundert Liebermann, Uhde, Olde und Kalckreuth zählten für ihn zu den nachahmenswürdigen Vorbildern. Andreas Krase bemerkt, daß diese Auswahl künstlerischer Vorbilder auf die stilistische Umorientierung hindeutete, die in der deutschen Kunstfotografie seit 1893 einsetzte. (Krase, Fotografie, S. 212) Auf der Hamburger Ausstellung waren Fotografien der „unscharfen Richtung“ der englischen Piktoralisten ausgestellt worden, die die deutschen Kunstfotografen nachhaltig beeindruckten. Sie ahmten die optische Erscheinung von Gemälden täuschend nach, indem sie die Schärfe der fotografischen Abbildung zurücknahmen und Edeldruckverfahren anwandten.

⁶⁵⁰ Siehe Starl, Knipser, S. 41f.

⁶⁵¹ Das Wort „Knipser“ tauchte um 1890 auf, als die Amateurfotografie dabei war, sich in „künstlerische“ Amateure und solche, die aus reinem Zeitvertreib fotografierten, zu spalten. Es ist nicht bekannt, wer den Begriff aufbrachte. Eigentlich drückt er nichts anderes aus als das Geräusch beim Auslösen des Verschlusses. Der Knipser, so Starl, „ist eine fotografierende Person, deren Nähe durch ein akustisches Signal offenkundig wird“ (S. 14).

⁶⁵² Es ist unbestritten, daß die Knipser zur Gruppe der Amateurfotografen gehörten. Starl merkt dazu an, daß ein hierarchisches Element zwischen Amateuren um der „Kunst“ willen, also aus purem „Vergnügen“ in dem Moment die Diskussion zu prägen begann, als sich die ersten Amateurvereine gründeten (seit den späten 1880er Jahren). Um die Jahrhundertwende habe man sie in den Amateurvereinen auch abwertend als „Dilettanten“ im Sinne von jemandem bezeichnet, der die Fotografie „ohne einen höher oder tiefer gehenden Zweck, bloß zum Zeitvertreib“ betreibe,

durch die neuen Entwicklungen der Fotoindustrie zunehmend erleichtert wurde und große Mengen künstlerisch unambitionierter Fotografien produziert wurden. Von dieser Beliebigkeit war man unter Amateurfotografen bestrebt, sich deutlich abzugrenzen. Die sich als Künstler fühlenden Amateure, „gebärdeten sich, als gelte es die gemeinsamen Anfänge in den 80er Jahren vergessen zu machen“.⁶⁵³

7.1.2. Stadtfotografie der Frühzeit; Technische Entwicklungen; Fotografische Kultur in Berlin

Die ersten Berliner Foto-Ateliers lebten vor allem vom Porträt.⁶⁵⁴ Die ersten Daguerreotypisten und, ab den 1850er Jahren, die Fotografen, die das nasse Kollodiumverfahren verwendeten, konnten die größten Profite in diesem Genre und nicht durch Stadt- oder Landschaftsaufnahmen erwarten.

In den 1860er Jahren vermehrte sich jedoch das Interesse an der Stadt, was zum einen mit dem Einsetzen ihrer nun sichtbar werdenden wachsenden Veränderungen zu tun hatte, zum anderen aber auch mit einschneidenden technischen Entwicklungen der Fotografie.

Schon seit der Erfindung des Mediums hatten sich Daguerreotypisten mit dem städtischen Raum beschäftigt, denn erste daguerreotypische Experimente boten sich in der Stadt als unbewegtem Bildgegenstand an. Die ersten Stadtphotos (Daguerreotypien) in Berlin entstanden daher als Experimente fotografischer Pioniere. Mit der beginnenden Veränderung des Stadtbildes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann man in privater Initiative die Stadt zu fotografieren. Hierbei bestand das Hauptinteresse darin, das vorindustrielle Stadtbild wenigstens im Bild zu bewahren. Als Bildmotiv erfüllte die Stadt also zunächst vor allem ein historisches, nicht aber das kommerzielle Interesse von Berufsfotografen.

Ab den 1850er Jahren hatte man starke Detailgenauigkeit bei Architektur- und Stadtbildaufnahmen durch das nasse Kollodiumverfahren erreicht. Bewegte Bildteile verwischten jedoch noch. Erst mit kürzeren Belichtungszeiten und der Einführung der Trockenplatte⁶⁵⁵ ab ca. 1880 war die Fotografie belebter Szenen

sich also „als unfähig erweist für bestimmte Tätigkeiten oder sich ungeschickt verhält.“ Der Begriff des Dilettanten war vorher in gleicher Weise wie der des Amateurs verwandt worden. S. 12ff.

⁶⁵³ Starl, Knipser, S. 15.

⁶⁵⁴ Zettler/Mauter, Berlin in frühen Photographien, S. 12f.

⁶⁵⁵ Bereits 1867 hatte die ‚Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company‘ begonnen, Bromsilber-Kollodium Trockenplatten auf dem Markt anzubieten, jedoch mit dem Preis eines großen Qualitätsverlustes gegenüber dem herkömmlichen nassen Verfahren. Erst 1871 veröffentlichte Richard Leach Maddox sein „trockenstes aller trockenen Verfahren“, dessen Qualität erheblich besser war (Newhall, Beaumont: The History of Photography. New York 1982, S. 123f). Nach

möglich. Dann gelang zunehmend die Einbeziehung des Lebens auf Straßen, Plätzen, Märkten und Baustellen, und wurde damit essentieller Teil der Stadtfotografie. Ein erster Nutzer des nassen Kollodiumverfahrens in Deutschland, Hermann Krone aus Dresden, verwendete diese Technik bereits auch für Landschaftsaufnahmen in der Sächsischen Schweiz und später für Stadtdarstellungen Dresdens. Er stellte aber, was die Qualität seiner Landschaftsaufnahmen anging, in den 1850er Jahren noch eine Ausnahme dar. Der in den 1870er Jahren zu großem Ansehen kommende Hermann Rückwardt, Architekturfotograf in Berlin, verwendete dieses äußerst detailgenaue und daher für Architekturaufnahmen besonders geeignete Verfahren während seiner gesamten Schaffenszeit, also auch noch lange nach Erfindung der wesentlich schnelleren und einfacher handhabbaren Trockenplatte.⁶⁵⁶

Zahlreiche technische Neuerungen und Entwicklungen erleichterten das Erfassen der Umwelt im Foto: Bereits Ende 1841 wurden die ersten „Augenblicks- oder Sekundenbilder“ von Straßenszenen mit Belichtungszeiten von 2 bis

1880 ersetzte diese Bromsilber-Gelatine-Emulsion zunehmend die früheren Techniken und fand sogleich große Beachtung in Amateurkreisen. Die entscheidende Veränderung war die Verwendung der Gelatine als Trägermaterial lichtempfindlicher Chemikalien sowohl auf der Negativplatte als auch auf dem Auskopierpapier. Anders als früher, als man das flüssige Kollodium noch selbst auf die Platte auftragen mußte, um dann möglichst rasch eine Aufnahme zu fertigen und zu entwickeln, wurde die Gelatine bereits in der Fabrik lichtempfindlich gemacht und entsprechend gebrauchsfertig verkauft (Cartier-Bresson, Anne: Fotografische Techniken und Bildträger, in: Frizot, S. 755ff (755). 1882 war in Deutschland das erste Lehrbuch zum Umgang mit der Trockenplatte erschienen: ‚Anleitung zur Photographie für Amateure und Touristen, mit Rücksicht auf den Gelatine-Emulsions-Prozess‘ von G. Pizzighelli. Es war sowohl für Amateure, als auch für solche Leute gemacht, die Photographie als Hilfsmittel für anderweitige Studien benutzen wollten. Eine der hier besprochenen Anwendungen der Trockenplatte war auch die Aufnahme von Landschaften und Architekturen (Photographisches Wochenblatt, VIII. 1882, S. 15-16).

⁶⁵⁶ Die große Lichtempfindlichkeit der Trockenplatte ermöglichte ab 1880 die fotografische Aufnahme bewegter Objekte mit einer Blende von 1/25 sec. Ein Stativ wurde nun überflüssig, und zum ersten Mal war die Fotografie aus der freien Hand möglich. Jetzt wurde die Fotografie auch wirtschaftlich interessant. Man begann die Bromsilber-Gelatine-Platte nun kommerziell herzustellen. Dabei rationalisierte man zunehmend die Herstellungsprozesse des Materials und verbesserte die Belichtungszeit und Farbenempfindlichkeit. Hand in Hand mit diesen Verbesserungen entwickelte man die fotografische Optik weiter (der Zeiss-Anastigmat kam 1892 auf den Markt) und schuf neue, effizientere Blendenverschlüsse. (Frizot, S. 233ff.). In einem Rückblick auf das Jahr 1882 aus ‚Liesegang’s photographisches Archiv‘ heißt es dementsprechend: „Das verflossene Jahr [...] ist (vielmehr) ein Jahr des Ausbaues, der Befestigung desjenigen gewesen, was man, nicht mit Unrecht, die moderne Photographie genannt hat. Wohl jeder Fachphotograph, jeder Amateur, jeder Forscher auf wissenschaftlichem Gebiete, macht sich die Vortheile zu Nutzen, die ihm das neue Aufnahmeverfahren mit Bromsilbergelatine bietet [...]. Eine grosse Anzahl von kürzlich entstandenen Momentbildern zeigt uns denn auch daß der langgehegte Wunsch, Scenen aus dem Leben ohne vorherige Stellung oder Anordnung wiedergeben zu können, erreicht ist.“ Liesegang’s photographisches Archiv Nr.469, 1. Januar 1883, I. Heft. Und im Photographischen Wochenblatt von 1885 erkannte man bereits, daß „was sich jetzt zu enthüllen beginnt, daß die Photographie in Zukunft eine bis dahin ungeahnte Verbreitung in allen Kreisen des modernen Lebens finden und diese in einer Weise zum Theil beherrschen werde, von der sich selbst jetzt nur die Wenigsten etwas träumen lassen“. Photographisches Wochenblatt, XI.1885, S. 3-6.

3 Sekunden gemacht.⁶⁵⁷ Um 1865 entwickelten Carl August Steinheil in München und Emil Busch in Rathenow zwei Weitwinkelobjektive: das Periskop und das Pantoskop. Damit erweiterten sich die Aufnahmemöglichkeiten für Architekturen und Straßenzüge: War der Standpunkt des Fotografen vorher meist erhöht, wählte man nun die Schrägansicht vom Bodenniveau auf ein Gebäude oder eine Straßensicht. Ein tiefenräumlicher Eindruck entstand durch die zwei unterschiedlich langen Straßenfluchten. In den 1860er Jahren wurden Momentbilder zum Tagesgespräch. Die erforderliche Belichtungszeit der Negativplatte sank zwischen 1860 und 1878 von 3 auf unter 1 Sekunde. 1879 entwickelte Hugo Adolph Steinheil den sogenannten Gruppenaplanat, ein lichtstarkes Objektiv, das besonders für Momentaufnahmen im Freien geeignet war. Mit dem Beginn der maschinellen Herstellung von Trockenplatten war die Senkung der Preise möglich. Jetzt begann die Zeit der Momentfotografie im heutigen Sinne, denn dazu bedurfte es der hochempfindlichen Bromsilbergelatineemulsion. Die Konstruktionsprinzipien von Momentverschlüssen wurden kontinuierlich verbessert.⁶⁵⁸ 1880 gelang Leon Warnerke die erste einfach handhabbare Konstruktion einer Reisekamera mit Platten-Magazin, einer transportablen Kamera, die einen einfachen Plattenwechsel erlaubte. Die Herstellung brauchbarer Zelluloidfilme begann John Carbutt 1888, die gegenüber den bisher verwendeten Glasnegativplatten mehr Aufnahmen je Kassette und eine einfachere Manipulation des Negativs erlaubten.

Die Anzahl der fotografischen Ateliers in Berlin, die sich in dieser Zeit auf die Darstellung von Architekturen und Stadt spezialisiert hatten, ist heute unmöglich genau zu rekonstruieren. Die Adreßbücher Berlins der Jahre von 1871 bis 1914 geben zwar über die Anzahl der eingetragenen fotografischen Ateliers Auskunft, jedoch unterscheiden sie nicht, ob es sich um Porträtfotografen oder solche anderer Richtungen handelte. Im ‚Verzeichnis der Einwohner nach Beschäftigung und Gewerbe‘ schwanken die Zahlen zwischen maximal ca. 250 (1871) und minimal

⁶⁵⁷ Stenger, S. 52. Buddemeier, Panorama, S. 115ff.

⁶⁵⁸ Ottomar Anschütz und anderen gelang die Konstruktion diverser Momentverschlüsse für Aufnahmen von bewegten Gegenständen. In den 1870er Jahren verbesserte man den Schlitzverschluß, 1882 entwickelte E. Howard Farmer einen neuen Schlitzverschluß für Momentaufnahmen, acht Jahre später betrug die schnellste Blende 1/50 Sekunde (Photographische Mitteilungen 27.1890-91, S. 79). 1903 erreichte der Schlitzverschluß eine Geschwindigkeit von unter 1/150 Sekunde (Photographische Mitteilungen 40.1903, S. 156).

175 (1885).⁶⁵⁹ Diese Zahlen spiegeln nicht das tatsächliche Aufkommen an Fotografen in der Stadt wieder, denn man muß davon ausgehen, daß ihre Zahl mit der zunehmenden Vereinfachung und Verbilligung fotografischer Utensilien stieg.⁶⁶⁰

Über den Anteil der Amateure und der Knipser in Berlin sind ebenfalls keine zuverlässigen Angaben vorhanden, denn schon über die Gesamtzahl der nicht beruflich als Fotografen Tätigen fehlen genaue Aussagen. Timm Starl weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß man bis für die Zeit Ende der zwanziger Jahre sich ständig fragen müsse, wer sich eine Kamera leisten konnte,⁶⁶¹ denn bis dahin sei der überwiegende Teil der Bevölkerung vom privaten Gebrauch der Fotografie ausgeschlossen geblieben. Trotz der ungenauen Ausgangsbasis wird jedoch der starke Zuwachs offensichtlich, wenn H.W.Vogel 1896 von rund 35.000 Amateuren in Deutschland ausgeht.⁶⁶² Eine Aufteilung nach solchen, die sich als Kunstfotografen oder als Knipser verstanden, wurde jedoch nicht vorgenommen.⁶⁶³

Berlin war durch Forscher wie Wilhelm von Humboldt schon 1839 mit dem neuen Medium in Berührung gekommen. Es bildete sich hier ein stark naturwissenschaftlich orientierter, also technisch ausgerichteter Schwerpunkt der Fotografie

⁶⁵⁹ Aus dem Jahr 1871 sind 246 Fotografische Ateliers verzeichnet, darunter bekannte Namen von Stadt- und Architekturfotografen wie Jamrath & Sohn, Panckow, Prager, Rückwardt, Seegert, Zander, Graff und die Photographische Gesellschaft. 1875 ist die Zahl der Verzeichneten auf 178 gesunken, Fünf Jahre später sind gar nur noch 97 Ateliers angegeben. 1885 ist die Liste wieder auf 175 angewachsen, 1890 auf 225. 1903, während der Blütezeit der fotografischen Industrie in Berlin, lag die Anzahl der Ateliers wieder bei 233. Nun konkurrierten so bekannte Berufsfotografen in Berlin wie Ottomar Anschütz, Erich Bieber, Ernst von Brauchitsch (seit 1901 fest in Berlin), Hermann Rückwardt, J.-J.C. Scharwächter, F. A. Schwartz, Dr. Fritz Stöedner und Waldemar Titzenthaler miteinander. 1905 eröffnete Nicola Perscheid in Berlin ein Lehrinstitut für künstlerische Porträt- und Landschaftsfotografie, 1909 folgte Rudolf Dührkoop – beide waren führende Vertreter der Kunstfotografie in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bis 1923 erhöhte sich die Zahl der lichtbildnerischen Ateliers in Berlin, das inzwischen nahezu vier Millionen Einwohner hatte, auf 379.

⁶⁶⁰ Sie sind wohl eher ein Indikator für den Niedergang der Porträtateliers und dann, nach den 1880er Jahren, für das Anwachsen anderer, auch architekturfotografischer Ateliers. Anhand der wachsenden Differenzierung der unter „Photo“ angeführten Kategorien, insbesondere bei den fotografischen Artikeln (Fabriken und Handel) ist eine rapide Spezialisierung des Gewerbes zwischen 1885 und 1890 erkennbar. Unter der Rubrik „Photographien und Steroskopen“ finden sich 1890 auch noch weitere Namen bekannter Fotografen, wie die von F.A.Schwartz oder Ottomar Anschütz. Siehe Angaben zur Fotografenszene auch bei Gottschalk, Missmann Alt-Berlin, S. 9ff.

⁶⁶¹ Starl rechnet vor, daß sowohl in Deutschland als auch in Österreich die Kosten für eine Kameraausrüstung etwa dem Monatsgehalt eines kleinen Angestellten entsprach. Starl, Knipser, S. 93ff.

⁶⁶² Vogel, Hermann Wilhelm: Amateurphotographie, in: Photographische Notizen, 1896, S. 129-132 (129).

⁶⁶³ Starl, Knipser, S. 93.

heraus. Männer wie der Fotochemiker Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898)⁶⁶⁴ und der Erfinder der Fotogrammetrie und Gründer des königlich preußischen Meßbildarchivs, Albrecht Meydenbauer (1834-1909), der 1863 in Berlin das Meßbild-Verfahren entwickelte, prägten diesen Ruf. Damit entstand schon im Vorfeld des radikalen städtischen Wandels das Werkzeug zu seiner akribischen Dokumentation, ja zur visuellen Rekonstruktion des präindustriellen städtischen Gesichts. Aber auch Naturwissenschaftler wie der Mediziner Rudolf Virchow, der Chemiker August von Hofmann und der Physiker Hermann von Helmholtz, repräsentierten diesen technischen Schwerpunkt.⁶⁶⁵ Hermann Wilhelm Vogel gründete 1863 ein fotografisches Labor am Königlichen Gewerbeinstitut, war seit 1864 Leiter desselben und damit der erste Lehrstuhlinhaber für Fotochemie in Deutschland. Seit 1879 unterrichtete er in gleicher Funktion an der neuen, durch Vereinigung der Gewerbe- und Bauakademie begründeten, technischen Hochschule in Berlin.

Zahlreiche Unternehmer begannen sehr bald in Berlin, fotografische Materialien und Ausrüstungen zu entwickeln und herzustellen. Diese Männer waren fast ausschließlich Amateure: Sie hatten aus Neugierde begonnen sich mit der Fotografie zu beschäftigen, jedoch ursprünglich nicht mit der Absicht, vom Fotografieren auch zu leben. Als die „Väter der fotografischen Industrie“ in Berlin gelten die Apotheker Ernst Schering und Ferdinand Beyrich, die beide in den 1850er Jahren begannen, chemische Hilfsmittel und Präparate für die Fotografie und fotografische Artikel, wie das Eiweißpapier, herzustellen.⁶⁶⁶ Ein besonderes Verdienst am Weltruf der deutschen optischen Industrie hatte außerdem die 1886 gegründete Berliner Optische Anstalt von Carl Paul Goerz. Sie hatte großen Anteil daran, daß die ursprünglich führenden Länder in der Herstellung von fotogra-

⁶⁶⁴Roell, Eduard: Hermann Wilhelm Vogel. Ein Lebensbild. Diss. Borna-Leipzig 1939. Ein Teil des Nachlasses von Hermann Wilhelm Vogel befindet sich heute im Archiv des Agfa Foto-Historamas. Siehe dazu: Wolf, Werner: ‚Die zweite Hälfte des Lichts. Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898) – Förderer der Photographie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts‘, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln 1/1995, S. 15-27.

⁶⁶⁵Albrecht Meydenbauer präsentiert 1865 bei der ersten internationalen fotografischen Ausstellung das von ihm entwickelte Meßbildverfahren. Damit erschließt er der Fotografie ein neues, wichtiges Aufgabengebiet, das sich u.a. auf Architektur, Kunstgeschichte, Topografie und Meteorologie anwenden ließ. 1885 gründete man unter seiner Leitung die Königlich Preußische Meßbildanstalt in Berlin, die erste fotogrammetrische Anstalt der Welt, in der bedeutende Bauwerke mit Hilfe von Meßbildern archiviert wurden.

⁶⁶⁶Zettler/Mauter, Berlin in frühen Photographien, S. 21.

fischen Objektiven, England und Frankreich, zurückgedrängt wurden und Deutschland zur Jahrhundertwende an die erste Stelle rückte.⁶⁶⁷

Verschiedene fotografische Präsentationsformen und –techniken, die eine äußerst vielseitige Stadtdarstellung erlaubten, wurden entwickelt: Seit den 1860er Jahren stieg die Beliebtheit der Stereophotos oder Stereoskopien⁶⁶⁸, die eine räumliche Sehweise des dargestellten Motivs erlaubten. Populäre Bildmotive der Stereoskopien waren u. a. Stadtansichten oder Gebäude. Berlin wurde zu einer wichtigen Adresse der Stereoskopien-Herstellung, auch wenn die eigentlichen Berlin-Motive häufig nicht durch Berliner Firmen, sondern im Ausland hergestellt wurde.⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Zettler/Mauter Berlin in frühen Photographien, S. 22.

⁶⁶⁸ Das Stereofoto oder die Stereoskopie, zwei mit einer zweiäugigen Kamera aufgenommen, also von leicht versetztem Standpunkt aufgenommenen Ansichten eines Gegenstandes, die bei Ansicht mit Hilfe einer eigens dafür entwickelten Halterung eine starke räumliche Tiefenwirkung erzeugten, erreichte seine größte Popularität in Deutschland in den 1880er Jahren. In dieser Zeit kamen die für diese Geräte hergestellten Bildserien auf eine Stückzahl von mehreren Millionen (Jütte, S. 210). Neben der Fotografie war die Stereoskopie die am weitesten verbreitete Form der Bilderzeugung im 19. Jahrhundert. Nach 1890 übernahm das ganze Gebiet der „optischen Unterhaltung“ die Postkartenindustrie. Bereits in den frühen 1870er Jahren war die Stereoskopie modern geworden und ihre Produktion – auch in Berlin – vorangetrieben worden. In der seit 1861 bestehenden Werkstatt von Julius Moser und in der 1862 gegründeten Fabrik von E. Linde wurden Stereoskope fast aller Art hergestellt (Zettler/Mauter, Berlin in frühen Photographien, S. 24.). Auch der Kunstverlag S. P. Christmann in Berlin verzeichnete zahlreiche stereoskopische Motive in seinem seit 1864 erscheinenden Katalog (Stenger, S. 197). Die Stereobild-Herstellung in Deutschland verlief jedoch nach ihrer letzten Blüte in den 1890er Jahren eher schleppend, was zum einen drei Artikel eines Dr. Holm aus Wiesbaden im 37. Jg 1900 der Photographischen Mitteilungen, belegen, in denen er zwar den Reiz des dreidimensionalen Effektes der Bilder betont, jedoch bemerkt, daß die Stereoskopie trotz dieser Reize, u.a. wegen ihrer hohen Kosten nicht sehr populär sei (vgl. a. a. O., S. 93ff.). Einen letzten Anlauf in Sachen Stereofotografie unternahm ein ungenannter Autor im ‚Photographischen Wochenblatt‘, 1904: ‚Pflege der Stereographie!‘: Sie solle für wissenschaftliche Zwecke, für architektonische Innenräume, aber ganz besonders für das Porträt mehr gepflegt werden. Sie sei eine Marktlücke, die es zu schließen gälte (Photographisches Wochenblatt, Jg. 30.1904, S. 346). Vgl. zur Stereoskopie: Earle, Edward W. (Hrsg.): Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History, Rochester 1979; Gill, A. T.: ‚Early Stereosopes‘, in: The Photographic Journal 109, 1969, S. 545-599, 606-614, 641-651 und Krauss, Rosalind: ‚Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View‘, in: Art Journal 42, Winter 1982, S. 311-319. Zuletzt: Hentschel, Linda: Dissertation über die Relation von Geschlechter- und Raumbildern in visuellen Apparaten der Moderne, Karlsruhe 1999; dies.: Habilitationsprojekt über virtuelles Reisen im Panorama, Diorama und der Stereoskopie. Bienert, Michael; Senf, Erhard: Berlin wird Metropole. Fotografien aus dem Kaiserpanorama. Berlin 2000.

⁶⁶⁹ In den ‚Photographischen Mitteilungen‘ findet man die Klage eines Vereinsmitglieds des Vereins zur Förderung der Photographie in Berlin, Herr Fuhrmann, daß es ihm noch nicht gelungen sei, gute Berliner Straßenbilder – „natürlich Moment-Aufnahmen“ – als Glas-Stereoskope aufzutreiben. Seine Bilder der Sächsischen Schweiz habe er beispielsweise aus Paris bezogen, und es werde jetzt wohl der „eigenthümliche Fall eintreten“, daß er Berliner und sonstige deutsche Ansichten aus Amerika beziehen werde, in dem bekanntlich der Fotograf Kilburn (ein Amerikaner, der den Verein besucht hatte und allein bei diesem einwöchigen Aufenthalt 200 Berlinaufnahmen für Stereofotos anfertigte) in diesem Jahre (1885) 1500 Berliner Aufnahmen gemacht habe. Photographische Mitteilungen 21.1885, S. 191f und S. 81. Die Berliner ‚Fabrik und Handlung von Stereoskopen und stereoskopischen Bildern‘ von C. Eckenrath behauptete in einer Annonce der Illustrierten Zeitung vom 29. November 1862, die größte Firma dieser Art in Deutschland zu sein (Zettler/Mauter, Berlin in frühen Photographien, S. 14).

Schließlich erfreute sich das Diorama, ein räumlich angelegtes Panorama mit einem kreisförmig aufgebauten, transparenten Stadtrundblick, in Berlin großer Beliebtheit. Eines der frühesten Berlin-Panoramen entstand 1868 durch Albrecht Meydenbauer, daß einen vollständigen Rundblick über Berlin vom Rathausturm aus zeigte.

Ein Anzeichen für die wachsende Wertschätzung städtischer Motive war die Auszeichnung der Fotografen Hugo Hirsch und H. Nickel für ihre Maschinen- und Gebäudeaufnahmen anlässlich der ersten Internationalen Fotografischen Ausstellung in Berlin 1865.⁶⁷⁰ Leopold Ahrendts, ein Stadtfotograf des vorkaiserlichen Berlin, fotografierte bereits 1860 die Baustelle der neuen Börse⁶⁷¹ sowie andere prominente Bauten Berlins⁶⁷² und war auch einer der ersten, der im städtischen Raum Momentaufnahmen herstellte. Von dem Berlinfotografen Friedrich Albert Schwartz ist in den Akten des Magistrats von Berlin überliefert, daß er schon 1866, nach zähem Ringen, eine Absprache mit dem Magistrat von Berlin traf, wonach er solche Häuser fotografieren würde, deren Abbruch bevorstand, um sie dann dem Magistrat zum Kauf anzubieten. Der Magistrat sicherte ihm jedoch keine feste Abnahme der Aufnahmen zu, sondern behielt sich ein freies Abnahme-recht vor.

Im Zusammenhang mit der Weiterentwicklung fotografischer Reproduktionsverfahren entstanden in Berlin Druck- und Verlagsanstalten, die sich auf die Reproduktion fotografischer Motive und Kunstwerke spezialisierten: Die mit einem Kunstverlag verbundene Druckerei und Fotografische Anstalt von S. P. Christmann⁶⁷³ verlegte seit 1864 über 50 Kataloge mit Stereoskopien und Fotografien von Berlin und seiner Umgebung.⁶⁷⁴ Später kamen dann u.a. die Unternehmen Georg Büxenstein, Labisch&Co, Rotophot, die Neue Fotografische Gesellschaft in Berlin Steglitz, die Firma Meisenbach, Riffarth & Co⁶⁷⁵ und der

⁶⁷⁰ Zettler/Mauter, Berlin in frühen Photographien, S. 15.

⁶⁷¹ MM IV 65/247V. Auf der Rückseite des Albuminabzugs ist handschriftlich vermerkt: "Abriß für die Börse. Hinten sieht man Monbijou. Der Stehende geblieben ? Ist ...Herrn Fried... (Hofrat). Umseitig:: Bau d. Börse 16.5.1860".

⁶⁷² Beispielsweise die ‚Burgstraße‘, 1860 (MM: IV 65/246V), das ‚Bethanienkrankenhaus am Mariannenplatz‘, ca. 1865 (MM: IV 67/283Vb), oder den ‚Gendarmenmarkt‘, 1868 (MM: IV 65/552V).

⁶⁷³ Die Firma hatte ihren Sitz Unter den Linden 68

⁶⁷⁴ Stenger, S. 197.

⁶⁷⁵ 1892 fusionieren die beiden großen Reproduktionsunternehmen Meisenbach (München) und Riffarth (Berlin) und werden zu dem größten Hersteller von Rasterphotos, die in Zeitschriften wiedergegeben werden. 1895 stellt die ‚Neue Photographische Gesellschaft‘ in Berlin fotografische Reproduktionen im Rotationsverfahren in Massen her. Man kooperiert seit 1897 mit der Il-

Glousverlag hinzu, die alle, neben anderen Motiven, auch Stadt- und Architekturansichten in Form von Postkarten, Alben, Prachtmappen, Panoramen und Einzelblättern veröffentlichten.⁶⁷⁶

An der raschen Entwicklung und Weiterverbreitung der Fotografie hatten auch die nach dem Vorbild der wissenschaftlichen Vereine entstehenden Organisationen großen Anteil: Nachdem bereits 1861 die Fotografische Gesellschaft Wien gegründet worden war, erfolgte am 18. November 1863 auf Anregung Hermann Wilhelm Vogels die Gründung des fotografischen Vereins zu Berlin. Der Verein war zugleich Herausgeber einer fotografischen Zeitschrift, der ‚Photographischen Mitteilungen‘. 1869 spaltete sich der damals größte deutschen Fachverband ‚Verein zur Förderung der (Amateur-)Photographie‘ unter der Leitung H. W. Vogels vom photographischen Verein zu Berlin ab. Während der alte Verein in der Folge ein reiner Fachverein wurde, pflegte der andere vermehrt die wissenschaftliche Seite der Fotografie.⁶⁷⁷ Bekannte Berliner Fotografen, die nachweislich Mitglieder dieser Vereine waren, waren u.a. F. A. Schwartz und Hermann Rückwardt (Verein zur Förderung der Photographie). Waldemar Titzenthaler war zwischen 1907 und 1911 Vorsitzender des Photographischen Vereins zu Berlin. In den kommenden Jahren folgten zahlreiche Vereinsneugründungen und –abspaltungen. Eine bezeichnende Entwicklung war die vermehrt in den 1880er Jahren einsetzende Gründung fotografischer Amateurvereine, die sich in bewußter Distanzierung zu den professionellen- und wissenschaftlich ausgerichteten Vereinen konstituierten. Der junge Alfred Stieglitz⁶⁷⁸ rief 1887 von Berlin aus zur Gründung eines Ama-

lustrierten ‚Über Land und Meer‘ und verkauft billige Photos. Der Berliner Globusverlag veröffentlicht seit etwa 1900 jedes Jahr sein ‚Album von Berlin‘. Gezeigt werden „Momentaufnahmen in Fotografiedruck“, darunter gelegentlich aufklappbare Panoramen, in seltenen Fällen auch Farbbilder. (Die Anzahl der Abbildungen variiert zwischen etwa 30 und 60, manchmal werden auch Charlottenburg und Potsdam mit einbezogen). Es ist typisch für diese Art der massenreproduzierten Fotografien, daß ihre Autoren, die zweifellos zu den bekannten Stadtfotografen dieser Zeit, wie Max Missmann, Friedrich Albert Schwartz, Waldemar Titzenthaler und Hermann Rückwardt gehören, häufig nicht genannt werden. Anders ist das bei solchen Alben, die von den Fotografen selbst oder vom Magistrat der Stadt Berlin herausgegeben werden.

⁶⁷⁶ Die Stadtbildveröffentlichung und -verbreitung in Alben folgte der Tradition der Prachtbände mit Holz-, Kupfer- und Stahlstichen, die entweder nach Zeichenvorlagen oder später auch nach fotografischen Vorlagen Ansichten bedeutender Bauten und Straßen (beispielsweise der „Linden“) zeigten. Diese Motive wurden seit 1868 im Lichtdruck (Joseph Albert), ab 1881 in der Autotypie (Meisenbach) und Kupfertiefdruck (Kli_) und ab 1894 in Form der sogenannten Kilometerphotographie (Neue Photogr. Gesellschaft) möglich.

⁶⁷⁷ Kaiserling, C.: ‚H.W. Vogel †‘, in: Photographische Mitteilungen 36.1899, S. 25-34 (29).

⁶⁷⁸ Alfred Stieglitz (1864-1946) wurde zu einem der wichtigsten Fotografen der Moderne in den USA. Er hatte 1883 ein Fotografiestudium bei H. W. Vogel aufgenommen und beteiligte sich rege am Berliner Vereins- und Publikationswesen zum Thema Fotografie.

teurvereins in Deutschland auf.⁶⁷⁹ Genügend Interesse daran bestand, denn bald fanden die ersten konstituierenden Versammlungen statt. Zu nennen wären hier insbesondere die von H.W.Vogel begründete ‚Deutsche Gesellschaft von Freunden der Photographie‘, die 1887 aus dem Verein zur Förderung der Photographie hervorging, und die ‚Freie Photographische Vereinigung‘, die sich 1889 wiederum von der Deutschen Gesellschaft abspaltete.⁶⁸⁰ 1887 war auch der Wiener ‚Club der Amateur-Photographen‘ gegründet worden. 1894 gab es in Deutschland bereits 40 fotografische Amateurvereine.⁶⁸¹ Diese Vereine wurden vorwiegend von Laien besucht, „als deren dankbarstes Gebiet“, so ein Zeitgenosse, „sich die künstlerische Photographie erwies.“⁶⁸² 1896 erfolgte die Gründung des ‚Club der ehemaligen Schülerinnen des Lette-Vereins‘, der sich nicht nur als für die Geselligkeit ehemaliger Fotostudentinnen zuständig verstand, sondern auch als Forum für Weiterbildung.⁶⁸³ Gleichzeitig vermehrte sich auch die Zahl der fotografischen Fachjournale, die meist als Organe der Vereine deren spezifischen Schwerpunkte widerspiegeln.⁶⁸⁴

Schon 1865 wurde eine erste ‚Allgemeine Photographische Ausstellung‘ veranstaltet. Sie fand bereits mit internationaler Beteiligung statt, wurde von 270 Ausstellern beschickt und trug wesentlich dazu bei, das Ansehen der Fotografie in der Öffentlichkeit zu heben. „Die Fotografie wurde zum Tagesgespräch, der Kreis der Gebildeten gewann Achtung vor einem Verfahren, das bis dahin für nichts weiter als ein billiges Porträtiermittel gehalten wurde.“⁶⁸⁵ Höhepunkte amateurfotografischen Schaffens in Berlin waren die internationalen Amateurfotografie-

⁶⁷⁹ Das tut er in einem Brief an den Herausgeber in: *Der Amateur-Photograph* 1.1887, S. 48.

⁶⁸⁰ Kaiserling, a. a. O.

⁶⁸¹ Vogel, H.W.: ‚Ueber Amateurwesen‘, in: *Photographische Notizen*, 1894, S. 17. 1895 wurde schließlich, als ein skurriles Produkt der Vereinsgründungswut der vergangenen Jahre, der ‚Verein ehemaliger Amateur-Photographen‘, eine Vereinigung gescheiterter Amateure, gegründet. („Schiffbrüchige im Photographischen Gewerbe“ tun sich zusammen. (Zettler/Mauter, Berlin in frühen Photographien, S. 21))

⁶⁸² Kaiserling, a. a. O.

⁶⁸³ Foth, *Fotografie als Frauenberuf*, S. 170.

⁶⁸⁴ Fachfotografisch und wissenschaftsfotografisch ausgerichtet waren, u.a. das ‚Photographische Archiv‘ (Düsseldorf, 1.1860), die ‚Ph. Correspondenz‘ (Wien Leipzig, 1.1864), die ‚Ph. Mitteilungen‘ (Berlin, 1.1864) und das ‚Ph. Wochenblatt‘ (Berlin, 1.1875). Stärker auf das Amateurwesen ausgerichtet und später kunstfotografisch geprägt waren u.a. die Zeitschriften ‚Der Amateur-Photograph‘ (Düsseldorf, 1.1887), ‚Das Atelier des Photographen‘ (Halle, 1.1894), die ‚Ph. Chronik‘ (Halle, 1.1894), die ‚Ph. Nachrichten‘ (1.1889), die ‚Ph. Rundschau‘ (Halle Wien, 1.1887) und die ‚Wiener Photographischen Blätter‘ (1.1894).

⁶⁸⁵ Hansen, Fritz: *Der Photographische Verein zu Berlin, Festschrift zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens am 18. November 1913*. Berlin 1913, S. 12-21.

Ausstellungen 1889⁶⁸⁶ und 1896⁶⁸⁷, aber auch 1899⁶⁸⁸ und 1905⁶⁸⁹, die die zunehmende Bedeutung und Anerkennung des Mediums für die Stadt zum Ausdruck brachten.

⁶⁸⁶ Siehe den Bericht zur Photographischen Jubiläums-Ausstellung (50 Jahre Fotografie) in: Photographisches Wochenblatt 15.1889, S. 290ff., 299ff., 308ff., 359, 387, Photographische Correspondenz 26.1889, S. 448ff., 494ff., Photographische Mitteilungen 26.1889-90, S. 153ff., S. 162ff., S. 170ff.

⁶⁸⁷ Siehe die Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung für Amateurfotografie in: Photographische Correspondenz 33.1896, S. 554ff., Photographische Mitteilungen, 33.1896-97, S. 205ff., S. 219ff., Photographisches Centralblatt 2.1896, Heft 20, S. 433ff., Heft 21, S. 453ff., Heft 22, S. 471ff.; Wiener Photographische Blätter, 3.1896, S. 201ff.; Photographisches Wochenblatt, 22.1896, S. 336ff.

⁶⁸⁸ Berichterstattung zur Ausstellung für künstlerische Photographie in: Der Amateur-Photograph 13.1899, Nr.148, S. 59ff., Photographische Correspondenz 36.1899, S. 249ff., Photographische Rundschau 13.1899, S. 137ff., S. 265ff., Photographische Mitteilungen 36.1899, S. 77ff., 99ff., 109ff., 312ff., 329ff.; Photographisches Wochenblatt 25.1899, S. 91ff.

⁶⁸⁹ Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung künstlerischer Photographie/Berliner Photographischer Salon: Die Photographische Kunst im Jahre 1905, 4.1905, S. 147-196; Photographische Correspondenz 42.1905, S. 295ff., Photographisches Wochenblatt 31.1905, S. 171ff., Photographische Rundschau und Photographisches Centralblatt 19.1905, S. 169ff.

7.2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Elliot, Nichol: Blick auf den Dom in Berlin, Mattalbumin 7x10cm, reproduziert in: Photographische Mitteilungen 46.1909, S. 97	44
Abb. 2	Deckblatt des Mappenwerkes „Neubauten der Stadt Berlin“, Band X. 1911	46
Abb. 3	Berlin-Buch, Nervenheilanstalt, Beamtenwohnhaus, Portal, KB: VD, 2 KBB 747049	49
Abb. 4	Berlin-Buch, Heilanstalt-Kapelle. KB: VD, 1 KBB 7428.....	49
Abb. 5	Berlin-Buch, Nervenheilanstalt, Maschinenhaus. ca. 16x7cm, KB: VD, 1 KBB 7444	50
Abb. 6	R.Virchow-Krankenhaus, Park, ca. 8x17cm, KB: VD 1 (5 KBB 7582)	51
Abb. 7	Abb. 131 Berlin-Buch, Heimstätte für Brustkranke, ca. 16x6cm, KB: VD, 1 KBB 7589	52
Abb. 8	R.Virchow-Krankenhaus, Hauptgebäude-Durchfahrt. KB: KBB 7511.....	54
Abb. 9	Halle Detail*, LA Album 47, Lichtdruckblatt, J 44, Nr.47/3	54
Abb. 10	Abb. 132 Deckblatt aus: ‚Berliner Neubauten‘ (LA Album 78).....	57
Abb. 11	Lichtdruck ‚Orchester in R. Zenner’s Restaurant, Treptow‘ aus: ‚Berliner Neubauten‘ (LA Album 78)	57
Abb. 12	„Berliner Leben“ Deckblatt 4.1901, 1.Heft	63
Abb. 13	Berliner Leben 4.1901, Neu-Berlin I, Blücher Platz, Hochbahnhof Hallesches Tor, Belle-Alliance Brücke und Hallesches Tor, S. 142	65
Abb. 14	Dägen, Dismar: Friedrichstadt mit Rondell und Halleschem Tor in Berlin. Berlin Märkisches Museum (verschollen)	67
Abb. 15	Kirchner, Ernst Ludwig: Belle-Alliance-Platz. Öl/Lwd. 96x85 rückseitig signiert „E. L. Kirchner“. Berlin, Nationalgalerie, SMPK, Inv. B 129.....	68
Abb. 16	Belle-Alliance-Platz und Friedrich-Strasse. Album von Berlin Globus Verlag 1903.....	71
Abb. 17	Lautz&Isenbeck (Postkarte): ‚Bellealliance-Platz mit Friedenssäule, Berlin 24.7.1901‘ (Privatbesitz)	71
Abb. 18	Berlin Belle-Alliance-Platz, Sammlung Paul Sack, San Francisco. Aus dem Besitz George Biegelow Freeland (18x24cm).....	72
Abb. 19	Missmann, Max. Hallesches Tor 1907, MM IV 65/650V	73
Abb. 20	Blick vom Alten Museum über Schloßbrücke, Dom, Lustgarten, Schloß, Schloßfreiheit bis zum National-Denkmal, Berliner Leben, 4.1901, Heft 9, S. 169.....	79
Abb. 21	Missmann, Max: ‚Das Schloß vom Schinkelplatz aus‘. Kollodiumpapier. 1904. SIng. MM.....	82
Abb. 22	Gaertner, Eduard (1801-1877) ‚Panorama von Berlin, aufgenommen von der Friedrich-Werder’schen Kirche‘, um 1832. Zweiteilig. Öl/Lwd; je 74x279. Berlin, Berlin Museum, Inv. GEM 79/12-13	84
Abb. 23	Max Missmann, Lustgarten mit Altem Museum, Schloßbrücke und Dom, Silbergelatine-Abzug 1905. MM 67/280Vb	87
Abb. 24	Photographisches Institut Eduard Müller, Einweihung des Schinkeldenkmals, 1869. MM 68/1226V; 4859.....	91
Abb. 25	Unbekannter Fotograf, ‚Der tierfreundliche 5 Pf.-Omnibus am Blücherplatz zu Berlin‘, o. J. (LA 61/2126)	92
Abb. 26	Unbekannter Fotograf, 2x ‚Zeughaus Unter den Linden von SO‘, vor 1893 (LA 62/1291, 62/1295)	93
Abb. 27	Unbekannter Fotograf, ‚Brandenburger Tor, Festdekoration‘, o. J. (AKG 5-B1-D1-1913).....	93
Abb. 28	Rudolphy, Hugo, ‚Stralauer- Ecke Judenstr.‘, 1898 (MM VI 65/829V (IX.8812) und LA 61/3302)	94
Abb. 29	Rudolphy, Hugo, ‚Spandauer Straße Ecke Eiegasse (Blick aufs Rathaus)‘, 1898 (MM 69/140V (XI.8815) und LA 61/3275)	94
Abb. 30	Rudolphy, Hugo, ‚Potsdamer Platz‘, ‚Konditorei Teltschow‘ 1909 (MM IV 68/174V (15624))	95
Abb. 31	Levy, Lucien: ‚Brandenburger Tor, Tiergartenseite zur Siegesallee‘ ca.1900 (AKG 5-B1-D1-1900-2)	95
Abb. 32	Levy, Lucien, ‚Potsdamer Platz/Bellevuestr.‘ Ca.1900 (AKG 5-B1-D2-1900).....	96
Abb. 33	Edmund Gaillard, Berlin-Sammelansichtskarten (Friedrichstraße und Passage-Kaisergalerie (LA Nr. 61/2301; LA Nr.61/2319)), o.J.....	97
Abb. 34	Schwartz, F. A., Potsdamer Platz und Blick entlang der Leipziger Straße, 1910, MM IV 68/173	98
Abb. 35	Prager, Robert (Schultz&Schlenner), Die königstädtischen Dampf-Waschanstalt, Berlin S. O., Cuvry-Straße 1, MM IV 65/288V	99

Abb. 36	Stieglitz, Alfred: Wet Day on the Boulevard – Paris, 1894, carbon print, NGA 1949.3.108; Photogravure. Sng. Dorothy Norman, Philadelphia Museum of Modern Art, PA. 67-285-4	110
Abb. 37	The Flat Iron Building, New York, veröffentl. 1903 als Photogravure in Camera Work, The Metropolitan Museum of Art, New York, NY (33.43.420-469).....	111
Abb. 38	Old and New New York, 1910, Photogravure (Camera Work, 1911), Spencer Museum of Art, The University of Kansas, (Peter T. Bohan Fund) 86.44.....	111
Abb. 39	Gaertner, Eduard: ‚Ansicht der Rückfront der Häuser an der Schloßfreiheit‘, Öl/Lwd; 57x96; bez. U.I.: ‚E.Gaertner 1855‘, u.r.: ‚E.Gaertner‘. Privatbesitz.....	123
Abb. 40	Kieckbusch, Albert: ‚Blick auf das Berliner Schloß von der Schleusenbrücke aus‘, 1892. Öl/Lwd; 72x100; bez. U.I.: ‚A.Kieckbusch 1892‘. Berlin Museum	124
Abb. 41	Unbekannter Fotograf: Die Schlossfreiheit von der Schlossbrücke aus. Daguerreotypie 1847, urspr. Sammlung Wilhelm Dost.....	126
Abb. 42	Schwartz, F.A.: Die Rückseite der Schloßfreiheit um 1860.....	127
Abb. 43	Unbekannter Fotograf, Schloßfreiheit mit Schloßbrücke. 1870er MM IV 78181 V	128
Abb. 44	Rückwardt, Hermann: Wasserseite der Schloßfreiheit am Kupfergraben, im Hintergrund die Schloßkuppel. Um 1890 Plansammlung der TU Berlin	130
Abb. 45	Oertel, Eduard: Schloßfreiheit von NW mit Menschengruppe am Kupfergraben. Ca. 1890. LA 63/1645	132
Abb. 46	Staatliche Bildstelle: ‚Blücherstr.22 übereck von links (abgebrochen)‘, o. J., 1865 Umbau KB: 263, 2469.1 (18x24).....	138
Abb. 47	Staatliche Bildstelle: Oberwallstr.3, Frontteil während des Abbruchs, o. J., KB: 263, 2471.2 (24x30)	139
Abb. 48	Schwartz, F. A. , Spandauerstr. Ecke Kaiser-Wilhelm-Str. 1887, 35x25, LA 61/3261	141
Abb. 49	Rudolphy, Hugo, Jagow Straße 30, 1898, MM IV. 65/791V.....	141
Abb. 50	Menzel, Adolph: Haus im Abbruch. Aquarell Aus dem Kinderalbum. Ende 1850er.....	142
Abb. 51	Bartels, Georg, Rosenstraße östliche Seite, 2.11.1894, LA 61/3170.....	143
Abb. 52	Bartels, Georg, Rosenstraße Blick Richtung Süden, nach 1894, LA 61/3169	144
Abb. 53	Klose, Friedrich Wilhelm: Von der Lottumstraße n. der Schönhauser Allee gesehen. 1871. Aquarell auf Papier	145
Abb. 54	Gehrke, Fritz, Die Sprengung des alten Doms, 1893. Öl / Lwd; 123x84. Berlin-Museum, Inv. GEM 84/9	145
Abb. 55	Friedrich, Caspar David: Die Greifswalder Jacobikirche als Ruine. Verschollen	146
Abb. 56	Robert, Hubert: Die Grande Galerie des Louvre als Ruine, 1796. Sng. J.Camponar, Buenos Aires	146
Abb. 57	Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240. 1475. 2	149
Abb. 58	Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240. 1475. 3 1	50
Abb. 59	Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240.1475.4	150
Abb. 60	Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240.1475.7	151
Abb. 61	Staatliche Bildstelle (kngl. Meßbildanstalt): Errichtung des Denkmals Wilhelm I. Serie KB: 240.1475. 8	151
Abb. 62	‚Nationaldenkmal Kaiser Wilhelm I.‘ Album von Berlin‘ 1903, Berlin 1902 Autotypie	156
Abb. 63	Zille, Heinrich: National-Denkmal Kaiser Wilhelm I. , an einem Regentag, Frühling 1897, 83x113, Zellioidin matt. WV 41.....	157
Abb. 64	Das malerische Berlin. Umschlag des ersten Bandes, 1911.....	160
Abb. 65	Rogowitz, Franz, ‚Wir suchen den Sonnenschein‘.17x12 cm, Autotypie oder Kupfertiefdruck	163
Abb. 66	Dührkoop, Rudolf, ‚Straße „Am Krögel“‘, Kupfertiefdruck, 1911	163
Abb. 67	Titzenhaller, Waldemar: ‚Straße am Krögel‘, o. J., LB.....	165
Abb. 68	Unbekannter Fotograf: ‚Berlin, ehem. Am Krögel von N‘., 1909, KB: MI A3	166
Abb. 69	H.K.: ‚Krögelgasse‘, o. J., MM IV 73/398V	166
Abb. 70	Unbekannter Fotograf: Postkarte ‚Alt-Berlin, Am Krögel IV‘ , o. J., Verlag der Luftfahrerdank G.m.b.H. Charlottenburg	167
Abb. 71	Wohlberedt, Otto: ‚Krögelgasse‘, 1904, LA 40-61/2635.....	167
Abb. 72	Unbekannter Fotograf: ‚Krögelgasse‘, o. J., MM IV 75/710V	168
Abb. 73	Roepke, Fritz: ‚Krögel 14.XI.1907‘, MM IV 75/705 V	168
Abb. 74	Zille, Heinrich: ‚Mauer und Tor am Krögel‘, 85x110cm, Zellioidin matt, WV 464	169
Abb. 75	Zille, Heinrich: Landschaft mit Kieferngruppe. Frühling 1897, WV 40 (BG).....	186

Abb. 76	Rau, Otto: ‚Märkische Heide‘ vor oder 1896. Abbildung nach: Goerke, Franz: Nach der Natur, Photographien nach Originalaufnahmen von Amateurphotographien (Album der Internat. Ausstellung für Amateur-Photographie Berlin 1896)186
Abb. 77	Waldmüller, Ferdinand Georg: ‚Parthie aus dem Prater‘ 1831, Öl/Holz 31,7x25,9cm, u.r. Waldmüller. Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1350190
Abb. 78	Rau, Otto: ‚Waldinneres‘. Stimmungsbild aus dem Berliner Tiergarten. Fotogravure nach einer Fotografie. 1891190
Abb. 79	Zille, Heinrich: Winterliche Freifläche in Charlottenburg, Winter 1898/99, 69x103cm, Albumin getont und gelackt, WV 219194
Abb. 80	Zille, Heinrich: ‚Wilde Müllkippe in Charlottenburg‘. Sommer 1898, 80x110cm, Zellodoin matt, WV 118195
Abb. 81	David, Jacques-Louis: Blick auf den Luxembourg-Garten in Paris, 1794. Musée du Louvre, Paris196
Abb. 82	Blechen, Carl, Sandweg, 1828(?), Öl/Pappe, 18x23,9cm, Cottbus, Stiftung Fürst-Pückler-Museum197
Abb. 83	Menzel, Adolph: Hinterhaus und Hof, um 1845, Öl/Lwd; 43x61cm. Berlin, Nationalgalerie, SMPK198
Abb. 84	Meidner, Ludwig: ‚Vorstadtlandschaft‘, 1908, Öl/Lwd, 46x64cm, Privatbesitz, Berlin201
Abb. 85	Zille, Heinrich: ‚Wiese vor der Turnhalle der Gemeindeschule, dahinter die Knobelsdorffstraße/Ecke Danckelmannstraße. Sommer 1898, 22x83cm, Zellodoin matt, WV 138202
Abb. 86	Ders.: Blick vom Hause Schöningstraße 3 Richtung Norden (Nach Reinickendorf) (6,4x42cm), 1893 MM207
Abb. 87	Bartels, Georg: Blick von der Müllerstraße auf die nordwestlichen Rehberge (7,7x43,2cm), 1893 MM207
Abb. 88	Bartels, Georg: Gegend nordöstlich der Müllerstraße an einer Müllhalde. MM IV 67/488 (XI. 5213a)209
Abb. 89	Bartels, Georg: ‚„Chausseehaus“ an der Müllerstraße‘. MM IV 67/486V (XI. 5217a)209
Abb. 90	Zille, Heinrich, Sandweg zu Müllhalde in Charlottenburg, Sommer 1898, 48x110cm, Zellodoin matt. WV 123210
Abb. 91	Schwartz, F. A., Blick auf den Kreuzberg aus der Großbeerenstraße Schwartz-Album, S. 16 li, 1067. Silbergelatine, Ohne Jahr. KB211
Abb. 92	Bartels, Georg, Blick in die Großbeerenstraße vom Viktoriapark. 16x25cm, Kollodiumabzug, LA 61/4817-4837212
Abb. 93	Bartels, Georg: Panorama vom Kreuzberg aus. Blick nach N.W., LA 61/4042, 25x30cm, Kollodiumabzüge auf beiger Pappe214
Abb. 94	Bartels, Georg, Panorama vom Kreuzberg aus. Blick nach N.O., LA 61/4043, 25x30cm, Kollodiumabzüge auf beiger Pappe214
Abb. 95	Bartels, Georg: Panorama vom Kreuzberg aus. Blick nach N.N.W., LA 61/4044 -4045 (Doubletten), 25x30cm, Kollodiumabzüge auf beiger Pappe215
Abb. 96	Morisot, Berthe: ‚Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro‘, 1871/72 Öl/Lwd., 46,1x81,5cm, Santa Barbara Museum of Art, California216
Abb. 97	Gogh, Vincent van: ‚Vue de Montmartre‘ 1886, Öl/Lwd., 38,5x61,5cm, Kunstmuseum Basel216
Abb. 98	Edmund Gaillard ‚Wasserfall im Viktoriapark‘(LA 61/4816). Bartels, Georg, Viktoriapark, Kreuzberg, LA 61/4826; 1896-98219
Abb. 99	Bartels, Georg: Viktoriapark, Wasserfall, 1896/98, LA 61/4829220
Abb. 100	Missmann, Max: Viktoria Park, Neptun und Seejungfrau am Wasser. 1904, 17x23cm, MM IV 89/97V221
Abb. 101	Missmann, Max: Viktoriapark, 1903, MM IV 89/1006V222
Abb. 102	Bartels, Georg: Viktoriapark, 1896/98, LA 61/4820223
Abb. 103	Missmann, Max: Tiergarten 1904, MM IV 70/8V 17x23cm Kollodiumprint228
Abb. 104	Zille, Hans: Walther, Heinrich Hulda und Margarete Zille auf einer Wanderung, Herbst 1900, 110x89cm, WV 378228
Abb. 105	Unbekannter Fotograf: ‚Im Tiergarten‘. MM ohne Nummer, 1900 (XLII, 22)231
Abb. 106	Werbeanzeige der Firma C. P. Goertz aus Berlin: ‚Photographische Ecke‘ in ‚Berliner Leben‘ 4. 1901, nach S. 212233
Abb. 107	Missmann,Max: der ‚Spielwiese im Treptower Park‘ (1907), MM IV 74/348V235
Abb. 108	Unbekannter Fotograf: ‚Heinrich Zille mit seinem Sohn Hans und einige unbekannten männlichen Badenden im Freibad Charlottenburg – Kochsee‘, August 1901, 83x109cm, Albumin, ungetont, WV 401238
Abb. 109	Annan, Thomas: High Street in Glasgow (Close Nr. 193), 1868, aus: Photographs of Old Closes, Victoria and Albert Museum, London249

Abb. 110	Deckblatt der Berliner Enquête von 1903.....	251
Abb. 111	Riis, Jacob: ‚How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York‘ New York 1890. Buchdeckel und erste Seite.....	253
Abb. 112	Drawe, Hermann; Kläger, Emil: ‚Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits‘ 1908. Buchrücken und erste Seite.....	254
Abb. 113	Fa. Heinrich Lichte, Küche des Wohnhauses Seestraße 27, 1909, AKG 5-B1-W7-111.....	255
Abb. 114	Fa. Heinrich Lichte, Rheinsbergerstr.62, Heimarbeit in Kellerwohnung, 1906, AKG 5-B1-W7-82.....	256
Abb. 115	Riis, Jacob, ‚Men’s Lodging Room‘. Museum of the city of New York (Riis-230).....	258
Abb. 116	Drawe, Hermann, ‚Ein Idyll‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908.....	261
Abb. 117	Drawe, Hermann, ‚Das Nachtsyl in der Kleinen Schiffgasse‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908.....	262
Abb. 118	Fa. Heinrich Lichte, Alt-Moabit 73, Stube, 2 Treppen, 1903, AKG 5-B1-W7-51.....	263
Abb. 119	Fa. Heinrich Lichte, Dachstube Tegelerstr.3, 1917, AKG 5-B1-W7-176.....	264
Abb. 120	Drawe, Hermann, ‚Schlafraum in der Haidgasse‘. Reproduziert in: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Wien 1908.....	265
Abb. 121	Abb. 133 Hegemann, Werner: ‚Berliner Wohnungs-Elend‘ von Dr. Werner Hegemann mit Bildern aus der Wohnungs-Enquête der Berliner Ortskrankenasse der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker. Berliner Illustrierte Zeitung 1912 Nr.15, S. 321f.....	273
Abb. 122	Abb. 134 Braun, Adolf (Bearb.): Berliner Wohnungsverhältnisse. Denkschrift der Berliner Arbeiter Sanitäts-Kommission. Reihe: Berliner Arbeiter-Bibliothek. Herausgegeben von Max Schippel. III. Serie, 6. und 7. Heft. Berlin 1893.....	276
Abb. 123	Stieglitz, Alfred, ‚The Steerage‘, 1907. Photogravure 1911.....	280
Abb. 124	Dührkoop, Rudolph: ‚Krögel‘, 1910, Bromöldruck oder Gummidruck (MM IV 65/1293V).....	282
Abb. 125	Declercq, Désiré: Schwache Augen, Mattceloidin, 1893. 11,9x16,8cm. AB 1988.101, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, SIng. Juhl. Kat. Nr.248.....	283
Abb. 126	Diez-Dührkoop, Minya: Drei Personen am Tisch. Brauner Pigmentdruck, 1906. 16,4x16cm. Prägestempel u.r. M.Diez/Dührkoop/1906. AB 1988.279 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe SIng. Juhl. Kat. Nr.261.....	284
Abb. 127	Diez-Dührkoop, Minya: Julie Wolfthorn, Doppelporträt. Mattceloidin, 1907. 16,3x21.9cm. Prägestempel u.r.: M.Dietz-Dührkoop/1907. AB 1988.278 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, SIng. Juhl. Kat. Nr.266.....	285
Abb. 128	van Ostad, Adriaen e, Radierung, um 1650.....	288
Abb. 129	Frith, Francis, Scherenschleifer auf dem Lande – England, Fotografie, 1870-80.....	288
Abb. 130	Unbekannter Fotograf, ‚Berliner Typen‘. Aus: Berliner Illustrierte Zeitung 1912.....	289

7.3. Literaturverzeichnis

- A.D.:** Grossstadt Moment-Aufnahmen., Photographisches Wochenblatt 31.1905, S. 442-444.
- Abney, C.E.:** Über Amateurfotografen, Photographische Mitteilungen XX. 1883/84, S. 290f.
- Adam, Hans-Christian (Hrsg.):** Eugène Atget. Das historische Paris. Mit einem Text von Andreas Krase. Köln 2000.
- Albertz, Jörg; Wiedemann, Albert (Hrsg.):** Architekturphotogrammetrie. gestern-heute-morgen. Techn. Univ. Berlin 1997.
- Albitz, Ruth:** Gründerzeit und Gegenwart. Berliner Fotodokumente. Eine Ausstellung der Landesbildstelle i.V.m. dem Senator für Bau- und Wohnungswesen anl. der Berliner Bauwochen 1970 (6.9.-17.10.1970) in der Akademie der Künste. Berlin 1970.
- Albitz, Ruth:** Gründerzeit und Gegenwart. Berliner Fotodokumente. Eine Ausstellung der Landesbildstelle i.V.m. dem Senator für Bau- und Wohnungswesen anl. der Berliner Bauwochen 1970 (6.9.-17.10.1970) in der Akademie der Künste.
- Album der Berliner Kunstaussstellung 1878.** Photographien nach den Original-Gemälden. Photographische Gesellschaft Berlin. Berlin 1878.
- Album von Berlin** Charlottenburg und Potsdam. 5 grosse Panoramen und 132 Ansichten nach Momentaufnahmen in Photographiedruck. Globus Verlag Berlin G.m.b.H. 1905.
- Album von Berlin** Charlottenburg und Potsdam. 5 grosse Panoramen, darunter ein farbiges, und 131 Ansichten nach Naturaufnahmen in Photographiedruck. Globus Verlag Berlin G.m.b.H. o. J.
- Album von Berlin** enthält 57 Ansichten und 1 buntes Panorama. Um 1905.
- Album von Berlin und Umgegend.** 2 grosse Panoramen 131 Ansichten nach Momentaufnahmen in Photographiedruck. Berlin W.9. Globus Verlag G.m.b.H. um 1902.
- Album von Berlin.** 36 Ansichten nach Naturaufnahmen in Photographiedruck. Berlin W. Globus Verlag G.m.b.H. 1904.
- Album von Berlin.** 44 Ansichten nach Momentaufnahmen in Photographiedruck. Berlin W.9. Globus Verlag G.m.b.H. 1901.
- Album von Berlin.** 55 Ansichten nach Momentaufnahmen in Photographiedruck. Berlin W.9. Globus Verlag G.m.b.H. 1901.
- Allgemeine Photographische Ausstellung Berlin 1906:** Offizieller illustrierter Katalog. Veranstaltet vom Verein zur Förderung der Photographie in Berlin e.V. Berlin W. Verlag Gustav Schmidt 1906.
- Allihn, Max:** Berliner Nachrichten zur internat. Amateurausstellung in Berlin. Photographische Correspondenz 33. 1896, Nr.435, S. 610.
- Alpers, Svetlana:** Kunst als Beschreibung: holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985. (Engl. Originaltitel: The art of describing; Dutch art in the 17. century. Chicago 1983).
- Amelunxen, Hubertus v. (Hrsg.):** Theorie der Fotografie IV, München 2000.
- Ansichten Album von Berlin,** ca.48 Ansichten A. Jandorf&Co Berlin um 1908.
- Aperture Masters of Photography.** Alfred Stieglitz. Deutsche Ausgabe, Köln 1997 (Amerikanische Originalausgabe New York 1989).
- Architekturfotografie und Stadtentwicklung 1850-1914.** Eine Ausstellung organisiert vom Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart. Stuttgart 1982.
- Argan, Giulio Carlo:** Kunstgeschichte als Stadtgeschichte. München 1989.
- Asmus, Gesine (Hrsg.):** Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. Die Wohnungs-Enquete der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker. Reinbek bei Hamburg 1982.
- Asmus, Gesine (Red.):** Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie / Akademie der Bildenden Künste. 1984. Mit Beiträgen von J.Frécot u.a. Berlin 1984.

- Asmus**, Gesine; **Franck**, Norbert; **Hallbauer**, Andreas; **Wiese**, Klaus; **Zeuch**, Ilona (Red.): Katalog bildungsgeschichtlicher Bestände (West-) Berliner Heimatmuseen und -archive. Berlin 1983.
- Assmann**, Aleida: Mnemosyne, Formen und Funktionen der Kulturellen Erinnerung. Frankfurt/Main 1991.
- Aulinger**, Barbara: Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung. Berlin 1992.
- Ausstellung für künstlerische Photographie Berlin 1899**. Veranstaltet von der Freien Photographischen Vereinigung und der Deutschen Gesellschaft von Freunden der Photographie in der kngl. Kunstakademie unter den Linden 38 Februar u. März 1899.
- Autsch**, Sabine: Erinnerung, Biographie, Fotografie. Formen der Ästhetisierung einer jugendbewegten Generation im 20. Jahrhundert. Potsdam 2000.
- Badstübner**, Ernst: Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen - ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historischer Baupraxis im 19. Jahrhundert. In: Klingenburg, Karl-Heinz (Hrsg.): Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985.
- Baedecker**: Berlin nebst Potsdam und Umgebungen. Separat- Abdr. aus der 19. Aufl. von Baedecker's Nord-Deutschland. Mit 2 Plänen, 2 Kt. und mehr. Grundrissen, Leipzig Baedeker 1880. Berlin Schöneberg 1974.
- Baehr**, Ulrich (Hrsg.): Mythos Berlin – Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Berlin 1984.
- Bahrddt**, Hans Paul: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau. (= Bd. 127 von Rowohlt's deutscher Enzyklopädie). Reinbek b. Hamburg 1961.
- Baier**, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. München 1977.
- Baier**, Wolfgang: Quellendarstellung zur Geschichte der Photographie. Fotokinoverlag. Halle/Saale 1964.
- Balfour**, Allan: Berlin: The Politics of Order 1737-1989. New York 1990.
- Barnes**, John: Precursors of the cinema: Peepshows. Panoramas and Dioramas. St. Ives 1967.
- Barthes**, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt 1985. Französische Originalausgabe: La chambre claire. Paris 1980.
- Barthes**, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt 1981 (1964). Französische Originalausgabe: Mythologies. Paris 1957.
- Bartmann**, Dominik (Hrsg.): Eduard Gaertner 1801-1877. Stiftung Stadtmuseum. Ausstellungskatalog 23. März – 4. Juni 2001 Stiftung Stadtmuseum Museum Ephraim Palais. Berlin 2001.
- Bartmann**, Dominik: Berlin offiziell – Kunst und Kunstpolitik unter Wilhelm II. In: Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen 1984. Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984, S. 258-263.
- Bartmann**, Dominik: Das Großstadtbild Berlins in der Weltsicht der Expressionisten. In: Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Katalog der Ausstellung Stadtbilder im Berlin-Museum. Berlin 1987, S. 243 – 294.
- Bätschmann**, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. 4. aktualisierte Aufl., Darmstadt 1992 (1984). Reihe: Die Kunstwissenschaft. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnissen ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften.
- Bätschmann**, Oskar: Entfernung von der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln 1989.
- Baudelaire**, Charles: Sämtliche Werke/Briefe. Bd.5, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-60. Friedhelm Kemp und Claude Pichois (Hrsg.). München Wien 1989.
- Baum**, Ernesto: Amateur-Postkarten, Photographische Korrespondenz 45.1908, Nr.570, S. 100-106.
- Becker**, Karen: Das Bildarchiv und die Konstruktion der Kultur, Zeitschrift für Volkskunde 93. Jg. 1997. II. Halbjahr. S. 235 – 253.
- Belting**, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine bildwissenschaftliche Methode. München 2001.

- Belting**, Hans; Kamper, Dietmar (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildrezeption. München 2000.
- Benjamin**, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1977 (1963).
- Benjamin**, Walter: Das Passagenwerk. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1991 (1925).
- Benjamin**, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main 1977 (1963).
- Bergmann**, Arthur: Denkschrift zur ersten Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkassen in Breslau. Im Auftrage des Verbandes der Orts-, Betriebs- (Fabrik-) Krankenkassen zu Breslau, Breslau 1906.
- Bergmann**, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft. Marburger Abhandlungen zur Politischen Wissenschaft, Bd. 20. Hrsg. Wolfgang Abendroth. Meisenheim am Glan 1970.
- Berlin** 1870-1890. Zeichnungen von Ernst Müller von Sondermühlen. Kommentar von Waltraud Volk. Leipzig 1986 (Berlin 1987).
- Berlin Ansichten** aus alter Zeit nach den Kupferstichen von Johann Georg Rosenberg mit einer Einleitung von Paul Ortwin Rave. Honnef/Rhein 1955.
- Berlin im Kartenbild**. Ausstellung des Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1981.
- Berlin** in alten und neuen Reisebeschreibungen. Ausgewählt von Georg Holmsten. Düsseldorf 1989.
- Berlin in Bildern** 1810-1910. Zur Erinnerung an das Universitätsjubiläum. J.Spiro-Verlag. Berlin 1910.
- Berlin** in Bildpostkarten. Das alte Berlin und die Bezirke der Verwaltung. Kunstamt Wilmersdorf, Hrsg. Udo Christoffel. Berlin 1987.
- Berlin um 1900**. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen 1984. Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984.
- Berlin um 1900**. Fotografiert v. Lucien Levy. Mit Beschreibungen von Herbert Kraft. Hrsg.: Archiv für Kunst und Geschichte. Ismaning bei München 1986.
- Berlin und seine Bauten**. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieurverein, Berlin. Verl. Wilhelm Ernst und Sohn. Berlin München Düsseldorf 1896.
- Berlin von der Residenzstadt zur Industriemetropole**. Ein Beitrag der Technischen Universität Berlin zum Preußenjahr 1981, Hrsg.: Karl Schwarz. Bd.1-3 (1: Aufsätze, 2: Kompaß, 3: Katalog).
- Berlin, Berlin**. Bilder einer Ausstellung. Eine Dokumentation herausgegeben von Gottfried Korff und Reinhard Rürup. Berlin 1988.
- Berlin, Berlin**. Materialien zur Geschichte der Stadt. Eine Publikation im Rahmen der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1987.
- Berlin, die Stadt am Wasser: historische Fotografien 1900-1940**. Melzer, Hans-Joachim (Hrsg.). Berlin 1989.
- Berliner Gewerbeausstellung 1896**. Pracht-Album Photographischer Aufnahmen der Berliner Gewerbeausstellung 1896 und der Sehenswürdigkeiten Berlins und des Treptower Parks. Herausgegeben auf Grund der alleinigen Autotypie-Vervielfältigungsrechte sämtlicher Photographieen der Gewerbeausstellung. Text von Paul Lindberg unter Mitwirkung von u.a. Prof.Dr.H.W.Vogel. The Werner Company Berlin (Chicago) 1896.
- Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896**: Bildbändchen. Eigentum und Verlag des Verbandes für Photographie und deren Vervielfältigungsarten für die Gewerbeausstellung 1896, G.m.b.H., Berlin 1896.
- Berliner Gewerbeausstellung**, offizieller Führer durch die Spezial-Ausstellung Alt-Berlin. Berlin 1896.
- Berliner Gewerbeausstellung**, offizieller Haupt-Katalog. 1896. Hrsg. im Auftrag d. Arbeitsausschusses d. Berl. Gew.-Ausst. Berlin 1896.
- Berliner Gewerbeausstellung**. Leporello-Album. Berlin: Liemann 1896,

- BERLINfotografisch.** Fotografie in Berlin 1860-1982. Berlinische Galerie 1982.
- Berlinische Galerie** Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur Berlin. Frécot, Janos: Die Photographische Sammlung. Berlin 1989, S.98-116.
- Berlin-Mitte um die Jahrhundertwende.** 103 Fotos aus dem Bildarchiv der Berliner Verkehrsgesellschaft (BVG). Berlin 1991.
- Berlins Aufstieg zur Weltstadt.** Ein Gedenkbuch. Hrsg. vom Verein Berliner Kaufleute und Industrieller. Verlag Reimer Hobbing. Berlin 1929.
- Bienert, Michael; Senf, Erhard:** Berlin wird Metropole. Fotografien aus dem Kaiserpanorama. Berlin 2000.
- Biermann, Georg (Hrsg.):** Stätten der Kultur. Eine Sammlung künstlerisch ausgestatteter Städte-Monographien. Band 1: Berlin, von Wolfgang v. Oettingen. Leipzig 1907.
- Biesalski, Konrad:** Die Ausstellung für künstlerische Photographie, Berlin 1899, Photographische Mitteilungen 36.1899, S. 77-81, 99-103, 109-116.
- Billeter, Erika:** Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Mit Beiträgen von Prof. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Bern 1979 (1977).
- Blackburn, David; Eley, Geoff:** The peculiarities of German history. Bourgeois society and politics in nineteenth-century Germany. Oxford New York 1984.
- Boberg, Jochen, Fichter, Tilman; Gillen, Eckhard (Hrsg.):** Die Metropole. Berliner Industriekultur im 20. Jahrhundert. München 1986.
- Boberg, Jochen; Fichter, Tilman; Gillen, Eckhard (Hrsg.):** Exerzierfeld der Moderne. Berliner Industriekultur im 19. Jahrhundert. München 1984.
- Bodenschatz, Harald, mit Hans-Joachim Engstfeld und Carsten Seifert:** Berlin auf der Suche nach dem verlorenen Zentrum. Herausgegeben von der Architektenkammer Berlin. Hamburg 1995.
- Bodenschatz, Harald:** Hauptstadt Berlin. Zur Geschichte der Regierungsstandorte. Berlin 1992.
- Bodenschatz, Harald:** Platz frei für das Neue Berlin! Geschichte der Stadterneuerung in der „größten Mietskasernenstadt der Welt“ seit 1871. Studien zur Neueren Planungsgeschichte. Band 1. Berlin 1987.
- Bodenschatz, Harald:** Stadtbaugeschichte Berlins aus sozialwissenschaftlicher Perspektive. Vorlesung Planungs- und Architekurosoziologie I. Materialien zur Architektur- und Planungssoziologie, 3. Berlin 1991.
- Bohn-Spector, Claudia:** Das Bild von New York in der Photographie Alfred Stieglitz. München Diss. 1994. München 1998.
- Böhringer, Hannes; Gründer, Karlfried (Hrsg.):** Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel. Studien zur Literatur und Philosophie der 19. Jahrhunderts Band 27 Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung. Frankfurt/Main 1976.
- Bolton, Richard (Hrsg.)** The contest of meaning. Critical histories of Photography. Cambridge, Mass. 1992.
- Boom, Mattie; Rooseboom, Hans:** A New Art. Photography in the 19th century. The Photo Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. Amsterdam 1996.
- Borrmann, R. (Bearb.):** Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Im Auftrag des Magistrats der Stadt Berlin. Mit einer geschichtlichen Einleitung von P.Clausewitz. Mit 28 Lichtdrucktafeln, Zahlreichen Abbildungen und 3 Plänen. Berlin 1892.
- Börsch-Supan, Eva:** Berliner Baukunst nach Schinkel. Reihe: Studien zur Kunst im 19. Jahrhundert, Band 25. Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte. München 1977.
- Bossert, Helmuth Th.; Guttman, Heinrich:** Aus der Frühzeit der Photographie 1840-1870. Ein Bildbuch nach 200 Originalen. Frankfurt/Main 1930.
- Bothe, Rudolf:** Stadtbilder zwischen Menzel und Liebermann. Von der Reichsgründungsepoche zur wilhelminischen Großstadt. In: Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Katalog der Ausstellung Stadtbilder im Berlin-Museum. Berlin 1987, S. 173-242.
- Boyer, Christine:** The city of collective memory. Boston 1996.

- Bracher**, Karl Dietrich: Deutscher Sonderweg. Mythos oder Realität? München Wien 1982.
- Braive**, Michel F.: Das Zeitalter der Photographie; Von Niépce bis heute. München 1965.
- Brandes**, Georg: Berlin als Deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877-1883. Aus dem Dänischen von Peter Urban-Halle. Herausgegeben von Erik M.Christensen und Hans-Dietrich Looock. Berlin 1989.
- Brandstätter**, Christian: Durch die Wiener Quartier des Elends und Verbrechens. Anmerkungen zum Werk des Wiener Amateurfotografen Hermann Drawe, Fotogeschichte 2/1982 Heft 6, S. 23-39.
- Brauchitsch**, Ernst v.: Das Tafelsilber ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen und der Kronprinzessin Friedrich Wilhelm von Preussen. Festgeschenk zu höchsteren Vermählung am 3. Juni 1905. Dargebracht von Preussischen Städten. Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt. Photographische Aufnahmen von E.v.Brauchitsch. Berlin 1916, ca.30x40.
- Braun**, Adolf (Bearb.): Berliner Wohnungsverhältnisse. Denkschrift der Berliner Arbeiter Sanitäts-Kommission. Reihe: Berliner Arbeiter-Bibliothek. Herausgegeben von Max Schippel. III. Serie, 6. und 7. Heft. Berlin 1893.
- Bredow**, Horst: 1898-1958 Berliner Vereinigung zur Pflege der Liebhaberphotographie / Photogruppe der Landesbildstelle. Zum 60.Geburtstag der Photogruppe der Landesbildstelle Berlin vormals Berliner Vereinigung zur Pflege der Liebhaberphotographie (seit 1916) vormals Amateur-Photographen-Verein Berlin 1898. Berlin 1958.
- Bredow**, Horst: 1898-1958 Berliner Vereinigung zur Pflege der Liebhaberphotographie / Photogruppe der Landesbildstelle. Berlin 1958.
- Breverus**, Marlies von:(Hrsg.): Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz. Ausgewählte Fotos. Berlin 1971.
- Brix**, Michael; **Steinhauser**, Monika (Hrsg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß.“ Gießen 1978.
- Brix**, Michael; **Steinhauser**, Monika: Geschichte im Dienst der Baukunst- Zur historistischen Architekturdiskussion in Deutschland. In: Brix, Michael; Steinhauser, Monika (Hrsg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß.“ Gießen 1978, S. 199 – 311.
- Brost**, Harald; **Demps**, Laurenz: Berlin wird Weltstadt. Mit 277 Photographien von F. Albert Schwartz Hof-Photograph. Leipzig Stuttgart 1981.2.überarb.Aufl. Berlin 1997.
- Brunn**, Gerhard (Hrsg.): Berlin. Blicke auf die deutsche Metropole. Essen 1989.
- Brunn**, Gerhard; **Reulecke**, Jürgen Hrsg.): Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871-1939. Bonn Berlin 1992.
- Bucovich**, Mario v.: Das Gesicht der Städte. Berlin. Buchreihe mit einem Geleitwort von Alfred Döblin. Berlin 1928.
- Buddemeier**, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 7. München 1970.
- Buerger**, Janet E.: French Daguerreotypes. Foreword by Walter Clark, technical appendix by Alice Swan. Chicago 1989.
- Buerger**, Janet E.: The last decade. The emergence of art-photographie in the 1890s. Catalog of an exhibition held at the International Museum of Photography at Goerge Eastman House, Jan. 6 – May 7, 1984. Rochester 1984.
- Bühler**, Emil: Künstlerische Photographie bei Amateuren und bei Fach-Photographen, Photographische Mitteilungen 35.1898, S. 261-263.
- Bunell**, Peter C.: Für eine moderne Fotografie. Die Erneuerung des Piktorialismus. In: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995, S. 311-326.
- Busch**, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. München, Wien 1989.
- Busch**, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.
- Cacciari**, Massimo: Großstadt, Baukunst, Nihilismus. Essays. Klagenfurt 1995.

- Cartier-Bresson**, Anne: Fotografische Techniken und Bildträger, in: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995, S. 755ff.
- Casper**, Dale E.: Photography and architecture. Journal articles, 1982-1988 Monticello Ill. 1989.
- Certeau**, Michel de: Kunst des Handelns: Arts de faire. Aus d. Franz. übers. von Ronald Voullie. Berlin 1988.
- Chisholm**, Roderick M.: Perceiving: A philosophical study. Ithaca, NY 1968 (1957).
- Clark**, Kenneth: Landscape into Art. Hammondsworth Middlesex 1956.
- Conze**, Werner; **Kocka**, Jürgen: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. 1. Bildungssystem und Professionalisierung im Vergleich. Stuttgart 1990.
- Conze**, Werner; **Kocka**, Jürgen: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. 2. Bildungsgüter und Bildungswissen. Stuttgart 1992.
- Conze**, Werner; **Kocka**, Jürgen: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. 3. Lebensführung und ständische Vergesellschaftung. Stuttgart 1989.
- Conze**, Werner; **Kocka**, Jürgen: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. 4. Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation. Stuttgart 1985.
- Corbin**, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs. Aus dem Französischen von Grete Osterwald. Frankfurt/Main 1988.
- Courdieu**, Pierre u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt/Main 1981.
- Craig**, Gordon A.: Deutsche Geschichte 1866-1945. München 1980.
- Crarry**, Jonathan, Suspensions of Perception. Boston 1999.
- Crarry**, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert Dresden/Basel 1996 (Englische Originalausgabe: Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Boston 1990).
- Csáky**, Moritz: Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus. In: Fillitz, Hermann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Band I, Beiträge. 24. Europarat Ausstellung. Redaktion Werner Telesko. Beiträge Künstlerhaus Akad. d. Bild. Künste. Wien 1996/1997 S. 27 – 31.
- Cullen**, Gordon: Townscape. Das Vokabular der Stadt. Basel Berlin Boston 1991.
- Czaplika**, Joseph: Prolegomena zu einer Typologie des Großstadtbildes. Die bildliche Darstellung von Berlin 1870-1930. Dissertation Hamburg 1984.
- Danke**, Rudolf: Heinrich Zille erzählt. Gespräche und Erlebnisse mit dem Meister. Dresden 1928.
- Darrah**, William Culp: Stereo Views. A history of stereographs in America and their Collection. Gettysburg 1964.
- Das alte Berlin**. Erste Folge in 36 Blatt, 2.Aufl. Nach Photographien aus den letzten fünf Jahrzehnten aufgenommen und verlegt von F.Albert Schwartz. Inh.: Rud.Albert Schwartz. Berlin N.W. 87, Zinzendorffstr.8, Sammelpostkarten. o. J.
- Das Königreich Preußen** in malerischen Originalansichten seiner interessantesten Gegenden, merkwürdigsten Städte, Badeorte, Kirchen, Burgen und sonstigen ausgezeichneten Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von verschiedenen Künstlern und in Stahl gestochen von den ausgezeichnetsten Stahlstechern unserer Zeit. Begleitet von einem historisch topographischen Text. 1. Band: Die Provinz Brandenburg und Sachsen. Neue, verbesserte Auflage. Darmstadt 1862 (1852).
- de Kuyper**, Éric und **Poppe**, Émile: Voir et regarder, Communications 34. 1981, S. 85-96.
- Demachy**, Robert: Was unterscheidet die gute von der künstlerischen Photographie?, Photographisches Centralblatt 5.1899, S. 409-412.
- Demps**, Laurenz; **Materna**, Ingo u.a.: Geschichte Berlins von den Anfängen bis 1945. Berlin 1987.
- DePaz**, Alfredo: La fotografia come simbolo del mondo: storia, sociologia, estetica. Bologna 1993.

- Der Potsdamer Platz.** Eine Geschichte in Wort und Bild. Mit Texten von Horst Mauter, László F Földényi, Ulrich Pfeiffer, Alfred Kerndl. Berlin 1991.
- Deutsche Fotografie.** Macht eines Mediums 1870-1970. Hrsg. Von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit Klaus Honnef, Rolf Sachsse und Karin Thomas. Köln 1997.
- Dewitz, Bodo v.** (Hrsg.): Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839 – 1860. Kataloghandbuch zur Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie. Köln 1989.
- Dewitz, Bodo v.; Scotti, Roland:** Alles Wahrheit alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Köln, Ausstellung des Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum 1997.
- Die Berliner Gewerbeausstellung** 1896 in Bildern. Berliner Debatte. Zur Ausstellung, Bezirksamt Treptow v. Berlin (Hrsg.) 1996. Berlin 1997.
- Die Berliner Stiche:** Stadtansichten aus der Zeit Friedrichs des Großen /Johann Georg Rosenberg. Mit Texten von Peter P. Rohrlach. Berlin 1995.
- Die Umgebung der Kaiserstadt Berlin in Wort und Bild.** Geschildert von August Triinius. Mit Illustrationen von Adolph Menzel, Paul Meyerheim, Emil Doepler d. J., G. Brandt, H. Dietrichs, H. Goetze, G. Schoelbel, P. Soeborg u. A. Berlin o. J. (1889).
- Die Wohnungsnoth** der ärmeren Klassen in deutschen Großstädten und Vorschläge zu deren Abhülfe. Gutachten und Berichte, herausgegeben im Auftrage des Vereins für Socialpolitik. Bd. 1.2, (Schriften des Vereins für Socialpolitik, Bd. 30,31). Leipzig 1886.
- Doede, Werner:** Berlin: Kunst und Künstler seit 1870. Reklingshausen 1961.
- Doede, Werner:** Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg. Frankfurt/Main Berlin Wien 1977.
- Dolgener, Dieter** (Hrsg.): Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900. Leipzig 1993.
- Dördelmann, Kathrin:** Die Darstellung Berlins in der populären Zeitschriftenpresse, 1870-1933. In: Brunn, Gerhard; Reulecke, Jürgen: Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871-1939. Bonn Berlin 1992, S. 127 – 150.
- Dörfler, Hans-Diether:** Das fotografische Zeichen. In: Dörfler et al. (Hrsg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Opladen 2000, S. 11 – 52.
- Dornberg, Ulla:** Stadt- und Architekturfotografie. Amsterdam 1996.
- Dost, Wilhelm:** Die Daguerreotypie in Berlin 1839-1860. Ein Beitrag zur Geschichte der photographischen Kunst. Unter Mitarbeit von Dr. Erich Stenger. Berlin 1922.
- Dostojewskij, Fedor Michajlowitsch:** Aus dem Dunkel der Großstadt. Aufzeichnungen aus dem Untergrund. Leipzig 1921.
- Doumato, Lamia:** Architecture and photography. Architecture Series: Bibliography. Monticello, Ill. 1987.
- Dubois, Philippe:** Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Herta Wolf. Deutsche Ausgabe Amsterdam 1998 (französische Originalausgabe: L'Acte Photographique 1990).
- Dyos, H. J.; Wolff, M.** (Hrsg.): The Victorian City. Images and Realities. London 1973.
- Earle, Edward W.** (Hrsg.): Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History. Rochester 1979.
- Edel, Edmund:** Neu-Berlin. Bd. 50, Reihe Großstadt-Dokumente, hrsg. von Hans Ostwald). Berlin Leipzig o. J.
- Eder, Joseph Maria:** Die Momentphotographie. Wien Halle 2. Aufl. 1886.
- Edler, Erich:** Die Anfänge des sozialen Romans und der sozialen Novelle in Deutschland. Reihe Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Band 34. Neunzehntes Jahrhundert Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Frankfurt/Main 1977.
- Edwards, Garry:** International Guide to nineteenth century Photographers and their Works based on catalogues of auction houses and Dealers. Boston Mass. 1988.
- Eggum, Arne:** Munch und die Photographie. Wabern-Bern 1991.

- Emile Zola.** Photograph. Eine Autobiographie in 480 Bildern. Hrsg. von François Emile Zola und Massin. München 1979.
- Endell, August:** Die Schönheit der großen Stadt. Berlin 1908.
- Endell, August:** Stadt als Natur, o.O. 1908.
- Engels, Friedrich:** Zur Wohnungsfrage. 2. überarb. Aufl. Berlin 1988.
- Escher, Felix:** Berlin und sein Umland. Zur Genese der Berliner Stadtlandschaft bis zum Beginn des 20. Jh. (Einzelveröff. d. Histor.Komm. zu Berlin, Bd.47). Berlin 1985.
- Evers, Bernd (Hrsg.):** Eugène Atget, 1857 – 1927, frühe Fotografien. Text Christine Kühn. Staatliche Museen zu Berlin Sammlungskatalog der Kunstbibliothek. Berlin 1998.
- Evers, Bernd (Hrsg.):** Italienische Fotografien aus der Sammlung John Henry Parker 1806-1884. Text Christine Kühn unter Mitarbeit von Anetta Alexandridis. Staatliche Museen zu Berlin Sammlungskatalog der Kunstbibliothek. Berlin 2000.
- Evers, Bernd (Hrsg.):** Kunst in der Bibliothek. Zur Geschichte der Kunstbibliothek und ihrer Sammlungen. SMPK. Berlin 1994.
- Faber, Monika:** Im Realitäten – Kabinett. Fotografie und Historismus. In: Fillitz, Hermann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Band I, Beiträge. 24. Europarat Ausstellung. Redaktion Werner Telesko. Beiträge Künstlerhaus Akad. d. Bild. Künste, Wien 1996/1997, S. 181-185.
- Fehl, Gerhard; Rodríguez-Lores, Juan (Hrsg.):** Städtebaureform 1865-1900. Von Licht, Luft und Ordnung in der Stadt der Gründerzeit. Band 5I. Hamburg 1985.
- Fehl, Gerhard; Rodríguez-Lores, Juan (Hrsg.):** Stadterweiterungen 1800-1875. Reihe: Stadt Planung Geschichte. Hamburg 1983.
- Fehl, Gerhard; Rodríguez-Lores, Juan (Hrsg.):** Stadt-Umbau. Die planmäßige Erneuerung europäischer Großstädte zwischen Wiener Kongreß und Weimarer Republik. Basel Berlin Boston 1995.
- Fehr, Bernhard:** Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Literaturwissenschaften). Berlin-Neubabelsberg 1923.
- Feist, Peter H. mit Dieter Dolgner, Ulrike Krenzlin und Gisold Lammel:** Geschichte der Deutschen Kunst 1848-1890. Leipzig 1987.
- Feuchtmüller, Rupert:** Ferdinand Georg Waldmüller 1793-1865. Leben Schriften Werke. Herausgegeben von der Österreichischen Galerie Wien. Mit 1131 Abb., davon 170 in Farbe. Wien München 1996.
- Fidicin, E.:** Historisch-diplomatische Beiträge zur Geschichte Berlins. 5 Bände, Berlin 1837-1842.
- Fillitz, Hermann (Hrsg.):** Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Band I, Beiträge. 24. Europarat Ausstellung. Redaktion Werner Telesko. Beiträge Künstlerhaus Akad. d. Bild. Künste. Wien 1996/1997.
- Fischer, Lothar:** Heinrich Zille mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Lothar Fischer. Reinbek b. Hamburg 1991 (1979).
- Flesch, Karl:** Das Wohnen und das Recht. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. Bd. XXII, Heft 2. o. J.
- Flesch, Karl:** Die Ursache der Armuth und die Krankenversicherung. Minden/Westf. 1886.
- Flesch, Karl:** Zur Wohnungsfrage. Volkswirtschaftliche und socialrechtliche Eroerterungen; Vortrag von Stadtrath Dr. Flesch, gehalten am 30. September 1889. Dresden 1890.
- Flick, Uwe, u.a. (Hrsg.):** Handbuch Qualitative Sozialforschung. München 2. Aufl. 1995 (1991).
- Flick, Uwe:** Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 4. Aufl. 1999 (1995).
- Flügge, Gerhard:** Mein Vater Heinrich Zille. Nach Erinnerungen von Margarethe Köhler-Zille für die jungen und alten Freunde des Meisters erzählt von G.F. Berlin 1955.
- Flügge, Matthias (Hrsg.):** Heinrich Zille, Fotografien von Berlin um 1900. Leipzig 1987.
- Fontane, Theodor:** Die Poggenpuhls. Berlin 1896.
- Fontane, Theodor:** Frau Jenny Teibel. Berlin 1893.

- Fontane**, Theodor: Irrungen Wirrungen, Dresden 1888.
- Foth**, Heike: Fotografie als Frauenberuf (1840-1913) in: Herz, Rudolf; Bruns, Brigitte (Hg): Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum, München 1985. S. 153 – 170.
- Fotogalerie** am Helsingforser Platz (Hrsg.): Berlin in historischen Fotografien. Ausstellungskatalog mit einem Text von Andreas Kruse und Stefan Raum. Berlin 1987.
- Frampton**, Kenneth: Modern Architecture. A critical History. Third revised and enlarged edition. London 1992 (1980).
- Frank**, Hartmut; **Schubert**, Dirk (Hrsg.): Lesebuch zur Wohnungsfrage. Köln 1983.
- Fraser**, Derek; **Sutcliffe**, Anthony (Hrsg.): The pursuit of Urban History. London 1983.
- Frécot**, Janos : Gruss aus Berlin: ein Stadtbummel um 1900; das Postkartenalbum des Bankiers Theodor Hellwig für seine Nichte Charlotte. Berlin 1987.
- Frécot**, Janos: Berlin 1870 – 1910, Einführung von Janos Frécot, Bildlegende von Tilo Eggeling. München Luzern 1981.
- Frécot**, Janos: Berlin fotografisch. Fotografie in Berlin 1860-1982. Berlin 1982.
- Frécot**, Janos: Berlin und Potsdam, Architekturphotographie 1872 – 1875. (Max Pan-kow). München 1980.
- Frécot**, Janos; **Geisert**, Helmut: Berlin im Abriß. Bsp. Potsdamer Platz. Berlin 1981.
- Frécot**, Janos; **Geisert**, Helmut: Berlin in frühen Photographien 1857-1913. München 1984.
- Frécot**, Janos; **Gottschalk**, Wolfgang (Hrsg.): Märkische Ansichten 1865-1940. Berlin 1990.
- Frécot**, Janos; **Heckert**, Virginia: Photographie als Photographie. 10 Jahre photographische Sammlung der Berlinischen Galerie. Ausstellung vom 20. Okt. 1989 – 7. Jan. 1990. Berlin 1989.
- Freedman**, Russell: Kids at Work. Lewis Hine and the crusade against child labor. New York 1994.
- Friedel** (Geh. Regierungsrat): Sammlung aktuell-geschichtlicher Photographien im Märkischen Provinzialmuseum(XII.), anlässlich der Vereinssitzung der Brandenburgia am 29. Januar 1902, Brandenburgia XI. 1902/03, S. 6-7.
- Frizot**, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995.
- Frizot**, Michel: Die Transparenz des Mediums. Vom Industrieprodukt zum Kunstgegenstand. In: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995, S. 90 101.
- Frizot**, Michel: Eine andere Fotografie. Neue Perspektiven des Blicks. In: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995. S. 386-397.
- Fuchs**, Friedrich: Neu-Berlin. In: Berliner Leben 4.1901, S. 135ff.
- Gaedicke**, J.: Berliner Gewerbeausstellung 1896: Zur Neuen Photographischen Gesellschaft und ihren Kilometer- oder Rotationsphotographien, Photographische Correspondenz 33.1896, Nr.432, S. 464.
- Gaedicke**, J.: Der Knipser, Photographisches Wochenblatt 25.1899, Nr.31, S. 241-243.
- Gaedicke**, J.: Die Ausstellung für Amateur-Photographie in Berlin, Photographisches Wochenblatt 22.1896, S. 300 ff.
- Gaedicke**, J.: Die große Berliner Kunstausstellung von J.G., Photographisches Wochenblatt 22.1896, S. 161ff.
- Gall**, Lothar: Das Berlin der Kaiserzeit. In: Glatzer, Ruth: Berlin wird Kaiserstadt. Panorama einer Metropole 1871-1890. Einleitung von Lothar Gall. Berlin 1993, S. 11-25.
- Gänsehirt-Heinemann**, Susanne: Die Entdeckung der Ästhetisierung der Altstadt Berlins. Der Krögel in Fotografien 1887 –1938. Dissertation Technische Universität, Fachbereich 01, Berlin 1999.
- Gärtner**, J.: Die Vorstädte Berlins, vom ästhetischen Gesichtspunkte und dem der Zweckmäßigkeit, in: Die Dioskuren. 13.1868 Heft 6, S. 38-39; Heft 7, S. 55-57; Heft 8, S. 63-64; S. 38, 39, 55.

- Garz**, Detlef; **Krainer**, Klaus (Hrsg.): Die Welt als Text. Frankfurt/Main 1994.
- Gebhard**, Eike: Die Stadt als moralische Anstalt. Zum Mythos der kranken Stadt, in: Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Die Unwirklichkeit der Städte, Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 279 – 303.
- Gedrim**, Ronald J. (Hrsg.): Edward Steichen. Selected Texts and Bibliography. Oxford 1996.
- Geertz**, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt / Main 1983 (Engl. Originalausgabe: The Interpretation of Cultures: Selected Essays, New York 1973).
- Geist**, Johann Friedrich: Die Kaisergalerie: Biographie der Berliner Passage. München 1997.
- Geist**, Johann Friedrich: Passagen, ein Bautyp des 19. Jh.. München 1969.
- Geist**, Johann Friedrich; **Krausse**, Joachim: Geschichte der Arbeiterwohnung – Erfahrungen mit Bilddokumenten bei der historischen Rekonstruktion der Alltagskultur. Marburg 1981.
- Geist**, Johann Friedrich; **Küvers**, Klaus: Das Berliner Mietshaus Bd. I 1980, II. 1984, III. 1989 München 1980 – 1989.
- Gernsheim**, Helmut und Alison: L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype. New York 1968.
- Gernsheim**, Helmut: Focus on Architecture and Sculpture. An original approach to the photography of Architecture and sculpture. London 1949.
- Gersal**, Luc: Berlin vom Rathausturm betrachtet 1892. In: Holmsten, Georg: Berlin in alten und neuen Reisebeschreibungen. Düsseldorf 1989. S. 193-195.
- Giedion**, Sigfried: Space, Time and Architecture – the growth of a new tradition. 5. Revised and enlarged edition, Cambridge, Mass. 1967.
- Gill**, A. T.: Early Stereoscopes, The Photographic Journal 109, 1969, S. 545-599, 606-614, 641-651.
- Glaser**, Curt: Die Graphik der Neuzeit: Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Berlin 1923.
- Glaser**, Hermann und **Pützstück**, Walther (Hrsg.): Ein deutsches Bilderbuch 1870-1918. Die Gesellschaft einer Epoche in alten Photographien. München 1982.
- Glaser**, Hermann: Die Kultur der Wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche. Frankfurt/Main 1984.
- Glaser**, Hermann: Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. Band 1: 1870-1918. München 1978.
- Glaser**, Hermann; **Broszat**, Martin (Hrsg.): Bildungsbürgertum und Nationalismus. Politik und Kultur im Wilhelminischen Deutschland. München 1993.
- Glaser**, Herrmann: Maschienenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland. Frankfurt/Main 1981.
- Glatzer**, Dieter und Ruth: Berliner Leben 1900-1914. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten. Berlin 1986.
- Glatzer**, Ruth und Dieter: Berliner Leben 1914-1918. Eine historische Reportage aus Erinnerungen und Berichten. Berlin 1983.
- Glatzer**, Ruth: Berlin wird Kaiserstadt. Panorama einer Metropole 1871-1890. Einleitung von Lothar Gall. Berlin 1993.
- Glatzer**, Ruth: Das Wilhelminischen Berlin. Panorama einer Metropole 1890-1918. Berlin 1997.
- Goergens**, Harald; **Löhr**, Alfred: Bilder für Alle. Bremer Photographie im 19. Jahrhundert. Bremer Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte (Focke-Museum). Bremen 1985.
- Goerke**, Franz: Die Photographie im Dienste der Heimatkunde. Sitzung der Gesellschaft für Heimatkunde der Provinz Brandenburg im Jahre 1904. Brandenburgia XII. 1903/04, S. 378 – 383.
- Goerke**, Franz: Nach der Natur, Photographien nach Originalaufnahmen von Amateurphotographien (Album der Internat. Ausstellung für Amateur-Photographie Berlin 1896. Herg. im Auftrag der Dtsch. Gesellsch. v. Freunden d. Ph. Berlin 1897

- Goerke**, Franz: Sammelwerk von photographischen Aufnahmen aus der Mark Brandenburg, Photographischen Rundschau 21.1907, S. 141f.
- Goetzmann**, William H.: Exploration and Empire. New York 1966.
- Goldberg**, E.: Die Grundlagen der Reproduktionstechnik in gemeinverständlicher Darstellung. Reihe Encyklopädie der Photographie Heft 80, Halle/Saale 1912.
- Goldberg**, Vicki: The power of Photography: how photographs changed our lives. New York 1991.
- Goldberg**, Vicki: What Makes New York the City and not a City. The New York Times 25. August 2000, S. B28.
- Goldschmidt**, Paul: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Berlin 1910.
- Gombrich**, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie. Hamburg 1992 (1984), (Englische Originalausgabe: Aby Warburg. An intellectual Biography. London 1970).
- Gordon**, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München 1968.
- Gottdiener**, M.; **Lagopolilos**, Alexandros Ph. (Hrsg.): The city and the sign, an introduction to urban semiotics. New York 1986.
- Göttsch**, Silke: Die schwere Kunst des Sehens Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900. In: Lipp, Carola (Hrsg.): Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Frankfurt/Main New York 1995, S. 395 – 405.
- Göttsch**, Silke: Frühe Tourismuskritik in der Heimatschutzbewegung. In: Pöttler, Burkhard (Hrsg.): Tourismus und Regionalkultur. Referate der 20. Österreichischen Volkskundetagung 1992 in Salzburg. Wien 1994, S. 25-40.
- Gottschalk**, Wolfgang (Hrsg.): Bahnhöfe in Berlin. Photographien von Max Missmann 1903-1930. Mit einem Essay von Peer Hauschild. Berlin 1991.
- Gottschalk**, Wolfgang (Hrsg.): Max Missmann. Alt-Berlin. Historische Photographien von Max Missmann. Leipzig Weimar 1987.
- Gottschalk**, Wolfgang: Max Missmann. Das große Berlin. Photographien 1899-1935. Berlin 1993.
- Gottschalk**, Wolfgang: Max Missmann. Photograph für Architektur, Industrie, Illustration, Landschaft und Technik. Hrsg.: Berlinische Galerie, Photographische Sammlung (Ausstellungskatalog). Berlin 1989.
- Grad**, Bonnie; **Riggs**, Timothy: Visions of City and Country. Prints and Photographs of 19th Century France. Worcester (USA) 1982.
- Gramlich**, Sybille: Königliches Spree-Athen. Berlin im Biedermeier, in: Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Katalog der Ausstellung Stadtbilder im Berlin-Museum. Berlin 1987, S. 95 – 172.
- Grebing**, Helga: Der „deutsche Sonderweg“ in Europa 1806 – 1945: eine Kritik. Stuttgart Berlin 1986.
- Grefe**, Uta: Architekturphotographie im 19. Jahrhundert. In: In unnachahmlicher Treue- Photographien im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern, Ausstellungskatalog Köln 1979.
- Grefe**, Uta: Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts. Architektur- fotografie – Architekturmalerei. Dissertation Köln 1980.
- Großstadt Dokumente Berlin**. Bd. 1: Dunkle Winkel in Berlin, Bd. 2: Die Berliner Bohème, Bd. 4.: Berliner Tanzlokale, Bd. 5: Zuhältertum in Berlin, Bd. 6: Sekten und Sektierer in Berlin, Bd. 9: Aus den Tiefen der Berliner Arbeiterbewegung, Bd. 21: Berliner Schwindel Bd. 30: Lebeweltnächte in der Friedrichstadt. Berlin um 1905, Bd. 45: Großstädtisches Wohnungselend. Sonderstandort Großstadtgeheimnisse. 1904-ca. 1907, Bd. 49: Gefährdete und verwahrloste Jugend. 1910. 11.-16. Bd.: Wien. Herausgegeben von Hans Ostwald. Berlin 1904 – 1910.
- Großstadt**. Aspekte empirischer Kulturforschung. 24. Deutscher Volkskunde-Kongreß in Berlin . 26.-30. Sept. 1983. Hrsg.: Theodor Kohlmann und Hermann Bausinger. Berlin 1985.

- Grote**, Ludwig (Hrsg.): Die Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. Reihe: Studien zur Kunst im 19. Jahrhundert, Band 24. Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte, München 1974.
- Grothe**, Jürgen (Hrsg.): Berlin-Mitte um die Jahrhundertwende. 103 Fotos aus dem Bildarchiv der Berliner Verkehrs-Gesellschaft (BVG). Berlin 1991.
- Growe**, B.: Beobachten aber nicht mitthun (Materialien zum Opus IX, „Dramen“). In: Katalog Max Klinger, Ausstellung Kunsthalle Bielefeld 1976, S. 13-28.
- Günter**, Roland: Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie. Reinbek bei Hamburg 1982.
- Günther**, Harri; Harksen, Sibylle (Bearb.): Peter Joseph Lenné. Katalog der Zeichnungen. Hrsg. von Heinz Schönemann, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. Katalog zur Ausstellung. Tübingen Berlin 1993.
- Gurlitt**, Cornelius: Geschichte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. 1899.
- Gut**, Albert: Das Berliner Wohnhaus des 17. und 18. Jahrhunderts. Neuauflage der 1917 ersch. Diss. und erweitert von Waltraud Volk. Berlin 1984.
- H.Sch.**: Über Vereinfachungen in der Photographie. Der Amateur-Photograph VII. 1893, Nr. 79, S. 97 ff.
- Haberkorn**, Heinz: Anfänge der Fotografie. Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums. Deutsches Museum (München). Hamburg 1981.
- Haberland**, Detlef: Die Großstadt rauscht gespenstisch fern und nah. Literarischer Expressionismus zwischen Neisse und Berlin. Im Auftrag der Stiftung Haus Oberschlesien. Berlin 1995.
- Haldy**, B.: Photographie und Heimatschutz, Photographische Mitteilungen 46. 1909, S. 244-249.
- Hales**, Peter B.: Silver Cities. The Photography of American Urbanization 1839-1915. Philadelphia 1984.
- Hamann**, Richard; **Hermann**, Jost: Naturalismus. Epochen Deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart 2. München 1972 (1959).
- Hämmerle**, Patricia Anna: Schattenriss der Zeit: Fotografie der Wirklichkeit. Zürich 1996.
- Hammond**, Anne: Naturalismus und Symbolismus. Die piktorialistische Fotografie. In: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995, S. 293-309.
- Hansen**, Fritz: Der Photographische Verein zu Berlin, Festschrift zur Feier seines fünf- und zwanzigjährigen Bestehens am 18. November 1913. Berlin 1913, S. 12-21.
- Hansen**, Fritz: Die Amateurphotographie und ihre Pflege in der Reichshauptstadt, Photographisches Centralblatt 4. 1898, Heft 2, S. 42-45.
- Hansen**, Jost (Hrsg.) u. **Mauter**, Horst: Berlin am Wasser. Fotografien 1857-1934. Berlin 1993.
- Hansen**, Jost (Text): F. Albert Schwartz, Brücken in Berlin 1880 – 1891. Edition Photothek XXVIII, hrsg. von Diethard Kerbs). Berlin 1991.
- Hauptert**, Bernhard: Objektiv-hermeneutische Fotoanalyse am Beispiel von Soldatenfotos aus dem 2. Weltkrieg. In: Garz, Detlef; Krainer, Klaus (Hrsg.): Die Welt als Text. Frankfurt/Main 1994, S. 281-339.
- Haupt**, Heinz-Gerhard (Hrsg.): Städtische Bevölkerungsentwicklung in Deutschland im 19. Jahrhundert. Soziale und demographische Aspekte der Urbanisierung, St. Katharinen 1994.
- Haus**, Andreas: Fotografie und Wirklichkeit, Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Jg. 2, Heft 5 1982, S. 5-12.
- Hauser**, Arnold: Soziologie der Kunst. München 1974.
- Hauser**, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur Literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin 1990.
- Haxthausen**, Carles W.; **Suhr**, Heidrun (Hrsg.): Berlin Culture and Metropolis. Minneapolis Oxford 1990.

- Haxthausen**, Charles W.: Eine neue Schönheit. Ernst Ludwig Kirchners Berlinbilder. In: Steinfeld, Thomas; Suhr, Heidrun (Hrsg.): In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie. Frankfurt/Main 1990.
- Hecker**, Manfred: Die Berliner Mietskaserne. In: Grote, Ludwig (Hrsg.): Die Stadt im 19. Jahrhundert. München 1974 S.275-294.
- Hegemann**, Werner: Berliner Wohnungs-Elend von Dr. Werner Hegemann mit Bildern aus der Wohnungs-Enquete der Berliner Ortskrankenkasse der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker. Berliner Illustrierte Zeitung 1912 Nr.15, S. 312/322.
- Hegemann**, Werner: Das steinerne Berlin. Berlin Frankfurt/Main, Wien 1930 (1963).
- Hegemann**, Werner: Die Städtebauausstellung und ihre Lehren, Die Woche XII (1910), S. 902-3.
- Heidtmann**, Frank: Kunstphotographische Edeldruckverfahren heute. Berlin 1978.
- Heidtmann**, Frank: Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Lichtdrucken, Heliogravuren und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie Bd. 2, Berlin 1984.
- Heidtmann**, Frank: Wie finde ich photographische Informationen? Berlin 1976.
- Heidtmann**, Frank; **Bresemann**, Hans-Joachim; **Krauss**, Rolf H.: Die deutsche Photoliteratur 1839-1978. Eine Bibliographie. Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie e.V. Band 1, München New York London Paris 1980.
- Heilbrun**, Françoise; **Néagu**, Philippe: Pierre Bonnard. Photograph. München 1988.
- Heimatchronik Berlin** von u.a. Otto-Friedrich Gandert. Archiv für Deutsche Heimatpflege G.m.b.H., Köln 1962.
- Hentschel**, Linda: Die Relation von Geschlechter- und Raumbildern in visuellen Apparaten der Moderne. Karlsruhe 1999.
- Herz**, Rudolf; **Bruns**, Brigitte (Hg): Hof-Atelier Elvira 1887-1928. Ästheten, Emanzen, Aristokraten. Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum. München 1985.
- Hesse**, Wolfgang (Hrsg.): Verwandlung durch Licht. Tagungsband. München 2000.
- Hesse**, Wolfgang: Photographie und Apparatur. 1998.
- Hetzer**, Theodor: Aufsätze und Vorträge, I, Leipzig 1957.
- Hiege**, Richard: How the Other Half Lives / wie die andere Hälfte lebt, Fotografie und Parteilichkeit, Tendenzen 13/1973 (Nr.86), S. 5-13.
- Historische Kommission zu Berlin**: Einzelveröffentlichungen, Publikation der Sektion für die Geschichte Berlins. Geschichtswissenschaft in Berlin im 19.u.20. Jahrhundert: Bd.1 Industrialisierung, Bd.34 Niemann, Hans Werner: Das Bild des industriellen Unternehmers in dt. Romanen 1890-1945, 1982, Bd.47 Escher, Felix: Berlin und sein Umland, Bd.51 Rollka, Bodo: Die Belletristik in der Berliner Presse d.19. Jh., Bd.54 Berlin-Forschungen 1.1986, Bd.60,1-6 Berlinische Lebensbilder, Beihefte Bd.13 Fischer, Wolfram: Berlin und die Weltwirtschaft im 19. u.20. Jh. 1989, Bd.75 Berlin im Europa der Neuzeit.
- Hoffmann**, Ernst Theodor Amadeus: Doge und Dogaresse: Des Veters Eckfenster. Zwei Erzählungen von E.T.A. Hoffmann mit einer Vorrede von Richard Eickhoff. Wiesbaden 1907.
- Hofmann**, Werner (Hrsg.): Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/Main 1974.
- Hofmann**, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1960, 3.Ausgabe 1991.
- Hofmann**, Werner: Ideengeschichte und soziale Bewegung des 19. und 20. Jahrhunderts. 6. erw. Aufl. Berlin 1979 (1962).
- Hohn**, Hans Willy: Die Zerstörung der Zeit. Wie aus einem göttlichen Gut eine Handelsware wurde. Frankfurt/Main 1984.
- Holm**, Dr.: Stereoskopie. Photographische Mitteilungen 37. 1900, S. 93ff
- Holmsten**, Georg: Berlin in alten und neuen Reisebeschreibungen. Düsseldorf 1989.

- Horsley Hinton**, A.: Künstlerische Landschafts-Photographie in Studium und Praxis. Unveränderter Abdruck der erweiterten dritten Aufl. Mit 16 Tafeln nach Originalen des Verfassers, mit Beteiligung von E. Taube und O. Rau, 4. Aufl.. Berlin 1909 (1896).
- Huard**, Charles: Berlin comme je l'ai vu. Paris 1907.
- Hubmann**, Franz: Das Deutsche Familienalbum. Die Welt von Gestern in alten Photographien. Von der Romantik zum Zweiten Kaiserreich. Texte von Janko Musulin. Wien München Zürich 1972.
- Hugger**, Paul: Bündner Photographen als Landschaftsinterpreten. In: Volk, Andreas (Hrsg.): Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. Zürich 1996. S. 25-43.
- Huret**, Jules: Berliner Leben um 1900 – von einem Franzosen gesehen. In: Holmsten, Georg: Berlin in alten und neuen Reisebeschreibungen. Düsseldorf 1989. S. 203-211.
- Hürlimann**, Martin: Berlin. Königsresidenz, Reichshauptstadt, Neubeginn. Zürich Freiburg/Br. 1982.
- In unnachahmlicher Treue**. Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern. Ausstellungskatalog. Köln 1979.
- Johnson**, William S.: Nineteenth-Century Photography. An Annotated Bibliography 1839-1879. Boston MA 1990.
- Joppien**, Rüdiger: „Eine schöne und auf dem Kontinent wohl einzige Sammlung“ – Die Sammlung Ernst Juhl. In: Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl. Hamburg 1989, S. 19 – 32.
- Jordan**, Emil: Panoramabilder, Der Amateur-Photograph 7.1893, Nr.78, S. 87-89.
- Juhl**, Ernst (Hrsg.): Camera-Kunst. Eine internationale Sammlung von Kunst-Photographien der Neuzeit. Unter Mitwirkung von Fritz Loescher. Berlin 1903.
- Jung**, Thomas; Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- u. Sozialwissenschaften. Frankfurt/Main 1993.
- Jütte**, Robert: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München 2000.
- K.G.**: Das schlagende Herz der Heimatbewegung, Berliner Tageblatt 230, 18.4.1926.
- Kaeber**, Ernst: Das Weichbild der Stadt Berlin seit den steinschen Städteordnung. In: Beiträge zur berliner Geschichte. Veröff. der Historischen Kommission zu Berlin, Bd.14. Berlin 1964.
- Kaiserling**, C.: H.W.Vogel †, Photographische Mitteilungen 36.1899, S. 25-34.
- Kanzow**, Wolfgang: Der Bruch in der Entwicklung der deutschen Städte ausgehend von der preußischen Reformpolitik und dem veränderten Bodeneigentumsbegriff. In: Fehl, Gerhard; Rodriguez-Lores, Juan (Hrsg.): Stadterweiterungen 1800-1875. Reihe: Stadt Planung Geschichte. Hamburg 1983, S.25-42.
- Karstädt**, Otto: Die sittliche Wirkung der Großstadt, Das Freie Wort XI (1911-12), S. 549-550.
- Kaselitz**, Hella (Bearb.): Die verhinderte Weltausstellung. Beiträge zur Berliner Gewerbeausstellung 1896 (dieser Band wurde in Verbindung mit der Ausstellung im Heimatmuseum Treptow anlässlich des 100. Jahrestages der Berliner Gewerbeausstellung 1896 erarbeitet). Hrsg.: Bezirksamt Treptow. Berlin 1996.
- Kaufhold**, Enno: Berliner Interieurs 1910-1930. Photographien von Waldemar Titzenthaler. Berlin 1999.
- Kaufhold**, Enno: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900. Marburg 1986.
- Kaufhold**, Enno: Die Kunstphotographie in Berlin. Eine Vorstufe zum Bauhaus, in: Museums Journal, 8. Jg. April 1994, S. 24 – 27.
- Kaufhold**, Enno: Heinrich Kühn und die Kunstfotografie um 1900. Berlin 1988.
- Kaufhold**, Enno: Heinrich Zille, Photograph der Moderne. (Photogr. Nachlass – Verzeichnis) München 1995.
- Keitler**, Hans und Shulamith: Psychologie der Kunst. Stuttgart Berlin Köln Mainz 1980.
- Keller**, Ulrich: Die deutsche Porträtfotografie von 1918 bis 1933, Kritische Berichte. Jg. 5 1977, Heft 2/3. Marburg 1977, S.37 - 66.

- Keller, Ulrich:** Modell Malerei: Die kunstfotografische Bewegung um 1900. In: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970. Hrsg. Von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit Klaus Honnef, Rolf Sachsse und Karin Thomas. Köln 1997, S. 31-40.
- Keller, Ulrich:** The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis, in: History of Photography. Bd. 8, H.4, Okt.-Dez. 1984, S. 249 - 275; Bd. 9, H.1, S. 1 - 38.
- Kemner, Gerhard:** Stereoskopie – Technik, Wissenschaft, Kunst und Hobby. Mit zahlr. Beiträgen, u.a. von Erhard Senf, Entwicklungsphasen der Stereofotografie. Museum für Verkehr und Technik Berlin 1989.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.):** Theorie der Photographie I, 1839-1912. München 1978.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.):** Theorie der Photographie II, 1912-1945. München 1979.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.):** Theorie der Photographie III, 1945-1980. München 1983.
- Kemp, Wolfgang:** Anmerkungen zur Legitimationsproblematik der Photographie. In: Internationales Photosymposium - Ist Photographie Kunst? Hrsg.: E.Kiffl. München 1982, S.47-52.
- Kemp, Wolfgang:** Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1983.
- Kemp, Wolfgang:** Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985.
- Kemp, Wolfgang:** Foto Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 1978.
- Kempe, Fritz (Bearb.):** Photographie zwischen Daguerreotypie und Kunstphotographie. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 14. Hamburg 1987.
- Kerber, Harald; Schmieder, Arnold:** Handlexikon zur Soziologie. Zur Theorie und Praxis sozialer Beziehungen. Hamburg 1984.
- Kerbs, Diethart (Hrsg.):** Die Revolution in Berlin. Gebrüder Haeckel. Edition Photothek 24. Berlin 1989.
- Kerbs, Diethart (Hrsg.):** Leierkästen in Berlin 1912 – 1932. Willy Roemer. Edition Photothek 1. Berlin 1983.
- Kerbs, Diethart:** Ambulantes Gewerbe. Berlin 1904 – 1932. Fotografien von Willy Roemer. Edition Photothek 3. Berlin 1983.
- Kerbs, Diethart:** Berlin von Oben. Berlin 1898 – 1937. Fotografien von Willy Roemer. Edition Photothek 22. Berlin 1988.
- Kerbs, Diethart:** Hafenleben Berlin 1904 – 1932. Fotografien von Willy Roemer. Edition Photothek 13. Berlin 1985.
- Kerbs, Diethart:** Höfe und Gassen im alten Berlin 1903 – 1937. Fotografiert von Willy Roemer. Edition Photothek 19. Berlin 1987.
- Kerbs, Diethart:** Im Obdachlosenasyll. Berlin 1894-1932. Edition Photothek 21. Berlin 1987.
- Kerbs, Diethart:** Kinder auf der Strasse Berlin 1904 – 1932. Fotografiert von Willy Roemer. Edition Photothek 2. 6. leicht veränd. Aufl. Berlin 1997 (1983).
- Kerbs, Diethart:** Novemberrevolution in Berlin 1918/19 in zeitgenössischen Foto-Postkarten. Edition Photothek 4. Berlin 1983.
- Kerbs, Diethart:** Schwartz, Friedrich Albert. Brücken in Berlin. Mit einem Text von Jost Hansen. Edition Photothek 28. Berlin 1991.
- Kerbs, Diethart:** Willy Roemer. Ambulantes Gewerbe. Berlin 1904-1932. Edition Photothek 3. Berlin 1983.
- Khnopff, Fernand:** Zählt die Photographie zu den schönen Künsten?, Photographisches Centralblatt 5.1899, S. 203-208 und Photographische Mitteilungen 36.1899 (ohne Seitenangabe) (aus The Magazine of Art, Februar 1899).
- Kiewitz, Werner:** Berlin in graphischen Darstellungen 1592-1930. Berlin 1937.
- Kirchner Museum Davos.** Katalog der Sammlung. Band II. Fotografie Porträt, Landschaft, Interieur, Ausstellung. Bearb. u. Hrsg. von Gabriele Lohberg. Bern Davos 1994.

- Kitlitschka**, Werner: Positionen der Illustrationskunst im 19. Jahrhundert. In: Fillitz, Hermann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Band I, Beiträge. 24. Europarat Ausstellung. Redaktion Werner Telesko. Beiträge Künstlerhaus Akad. d. Bild. Künste, Wien 1996/1997, S. 163 – 177.
- Kläger**, Emil (Text); Drawe, Hermann (Fotografien): Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits. Wien 1908.
- Kleihues**, J.P. und Christina Rathgeber (Hrsg.): Berlin - New York. Like and Unlike. Rizzoli New York 1993.
- Klingenburg**, Karl-Heinz (Hrsg.): Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985.
- Klünner**, Hans Werner: Berlin 1856-1896. Photographien von F. Albert Schwartz. Mit Bilderläuterungen von H-W Klünner und einer Einführung von Laurenz Demps. Berlin 1991.
- Klünner**, Hans Werner: Berlin von den Gründerjahren zur Weltstadt. Holzstiche 1870-1900. Berlin 1987.
- Klünner**, Hans-Werner (Hrsg.): Berliner Plätze. Mit Photographien von Max Missmann. Nachwort von Wolfgang Gottschalk. Berlin 1992.
- Klünner**, Hans-Werner: Die Berliner Von der Gründerzeit bis 1900 (Holzstiche von 1870-1900). Berlin 1988.
- Klünner**, Hans-Werner: Historische Luftaufnahmen von Berlin. Berlin 1984.
- Klünner**, Hans-Werner: Metropole Berlin, Historische Fotografien einer Weltstadt 1900-1939. Berlin 1985.
- Knoll**, Paul: Die Photographie im Dienste der Presse. Von Paul Knoll, Leiter der Illustrations-Centrale des Verlages August Scherl G.m.b.H. in Berlin. Mit 26 Abbildungen und 13 Tafeln. Halle/Saale 1913.
- Kocka**, Jürgen; **Ritter**, Gerhard A. (Hrsg.): Deutsche Sozialgeschichte. 2 Bde. (1815-1870 und 1870-1914). München 1974.
- Koelzer**, Walter (Hrsg.): Bibliographie der Photo- und Film-Zeitschriften 1840-1940. Editionen der Foto Brell GmbH, (DGPh). Düsseldorf 1992.
- Koenig**, Thilo: Die andere Seite der Gesellschaft. Die Erforschung des Sozialen. In: Fritot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995, S. 346 357.
- Kohn**, Albert (Bearb.): Unsere Wohnungs-Enquete im Jahre 1901-1920. Im Auftrag des Vorstandes der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute u. Apotheker. Berlin 1901, 1902 - 1920 (Jährlich erscheinende Dokumentation; ab 1903 mit Fotografien).
- König**, Gudrun M.: Eine Kulturgeschichte des Spazierganges. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780-1850. Wien 1996.
- Kracauer**, Siegfried: Aufsätze 1927 – 1931. Herausgeg. von Inka Müller-Bach. Band 5.2. Frankfurt/Main 1990, Insbes.: 1927, 73. Das Ornament der Masse, S.57 – 67; 78. Die Photographie, S.83 – 97.
- Kracauer**, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. 1930.
- Kracauer**, Siegfried: Geschichte von den letzten Dingen (Schriften 4) Frankfurt/Main. 1971
- Kracauer**, Siegfried: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin 1987 (vorher Frankfurt/Main 1964).
- Kracauer**, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main 1964.
- Krase**, Andreas: Fotografie. In: Olbrich, Harald (Hrsg.): Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918. Leipzig 1988, S. 203-215.
- Krauss**, Rosalind: Photography's Discursive Spaces. In: Bolton ,Richard (Hrsg.) The contest of meaning. Critical histories of Photography. Cambridge, Mass. 1992, S. 287-302.
- Krauss**, Rosalind: Photography's Discursive Spaces: Landscape/View, Art Journal 42, Winter 1982, S. 311-319.

- Kretschmann**, Hans: Die Photographie – Eine Kunst? Unter besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Selbsterziehung des Liebhaberphotographen speciell für die Landschaftsphotographie von Hans Kretschmann. Halle/Saale 1896.
- Kroeger**, Michael: Belebte Szenen. Städtische Photographie des späten 19. Jahrhunderts im Kontext sozialer Zeiterfahrung. Dissertation. Osnabrück 1985.
- Krüger**, Heinz: Erste Lichtbilder in Berlin, Berliner Geschichte, No.8/1987, S. 38-44.
- Krüger**, Julius (Hrsg.): Die Photographie oder die Anfertigung von bildlichen Darstellungen auf kunstlichem Wege als Lehr und Handbuch von praktischer und theoretischer Seite, Wien 1876.
- Kunstphotographie um 1900**. Die Sammlung Ernst Juhl. Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.), Dokumente der Photographie 3. Hamburg 1989.
- Kunt**, Ernő: Fotografie und Kulturforschung, Fotogeschichte 6. 1986, Heft 21, S.13 – 19.
- Kutsch**, Arnulf; **Bohrmann**, Hans (Hrsg.): Berlin zu Kaisers Zeiten: Eine historische Foto-Dokumentation. Fotografien von Wilhelm Wicke. Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 398. Dortmund 1983.
- Lacan**, Ernest: De la Photographie et ses diverses applications aux beaux-arts et aux sciences. In: La Lumiere, 20. Januar 1855.
- Ladd**, Brian: The Ghost of Berlin. Chicago/London 1997.
- Landesbildstelle** (Hrsg.): Berlin. Fotografien von Waldemar Titzenthaler. Mit Bilderleutungen von Jürgen Grothe und einer Einführung von Wilhelm van Kampen und Reinhard Kirchner. Berlin 1986 (Landesbildstelle).
- Landesbildstelle Berlin**: Berlin in Photographien des 19. Jahrhunderts aus dem Archiv der Landesbildstelle. 67 Photographien v.a. von Waldemar Titzenthaler. Berlin 1967.
- Landschafts-Album** von Berlin: Nach der Natur photographiert und herausgegeben von August Stecher. Leipzig Verlag von August Stecher. 12 Photographien, vermutl. 1880er Jahre. Bilder auf dünner Pappe aufgezogen und unter Passepartouts gescho-ben. Doppelseitige Anordnung, ca. 13x18.
- Lange**, Annemarie: Das Wilhelminische Berlin. Zwischen Jahrhundertwende und Novemberrevolution. Berlin (Ost) 1967/1980.
- Lauterbach**, Burkhardt: Großstadtmenschen. Die Welt der Angestellten. Frankfurt/Main 1995.
- Ledrut**, Raymond: Speech and the silence of the city. In: Gottdiener, M.; Lagopolilos, Alexandros Ph. (Hrsg.): The city and the sign, an introduction to urban semiotics. New York 1986.
- Lees**, Andrew: Cities Perceived. Urban Society in European and American thought, 1820-1940. Columbia University Press 1985.
- Lees**, Andrew: Perceptions of Cities in Britain and Germany 1820-1914. In: Fraser, Derek; Sutcliffe, Anthony (Hrsg.): The pursuit of Urban History. London 1983, S.151 – 165.
- Lehnhard**, Paul R.: Moment Aufnahmen aus der Großstadt. Eine Reihenfolge lebender Bilder mit erläuterndem Text. Mühlhausen i. Thüringen 1907.
- Lichtwark**, Alfred: Die Bedeutung der Amateurphotographie, erschienen im Hamburgischen Korrespondenten, 15. Oktober 1893
- Lichtwark**, Alfred: Dilettantismus und Volkskunst, Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde und der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie. Band II, 1896, S.53 – 55.
- Lichtwark**, Alfred: Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften herausgegeben von Eckhard Schaar. Frankfurt/Main 1991.
- Lichtwark**, Alfred: Zur Organisation des Dilettantismus, Pan, II. Jahrgang, Heft 3, 1896/97, S. 303 – 308.
- Liesegang**, Hermann: Photographische Ansichtspostkarten, Der Amateur-Photograph 1898, Nr.133, S. 10-11.
- Lipp**, Carola (Hrsg.): Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Frankfurt/Main New York 1995.

- Loer**, Thomas: Werkgestalt u. Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cezannes „Montaigne Saint-Victoire“ (1904/06). In: Garz, Detlef; Krainer, Klaus (Hrsg.): Die Welt als Text. Frankfurt/Main 1994, S. 341-382.
- Loescher**, Fritz: Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser. 6. Aufl. Berlin 1925.
- Loescher**, Fritz: Leitfaden der Landschaftsphotographie. 7. Aufl. Berlin 1929.
- Loescher**, Fritz: Modern-realistische Lichtbildnerei, Photographische Mitteilungen 37.1900, S. 301-312.
- Loescher**, Fritz: Vergrößern und kopieren auf Bromsilber- und Gaslichtpapieren. Mit 31 Figuren. Berlin 1902.
- Lowe**, Donald M.: History of bourgeois perception. Brighton 1982.
- Löwith**, Karl: Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte. Kohlhammer 1966.
- Lux**, August: Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen., 2. Aufl. Dresden 1910 (1908).
- Maas**, Ellen: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern. Köln 1977.
- Macht**, H.: Künstlerische Photographien, Photographisches Centralblatt 5.1899, S. 412-415.
- Mackowsky**, Hans: Häuser und Menschen im alten Berlin. Menzels Impressionen aus dem alten Berlin. Berlin 1923.
- Magistrat Berlin**. Die Straßenbrücken der Stadt Berlin. Julius Springer Verlag. Berlin 1902.
- Mai**, Ekkehard (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung. Leitung: Stephan Waetzoldt Band 3. Berlin 1983.
- Märkisches Museum Berlin** (Hrsg.): Berlin von der kurfürstlichen Residenz bis zur bürgerlichen Großstadt des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Werke der Malerei und Graphik aus drei Jahrhunderten. Berlin 1987.
- Märkisches Museum Berlin** (Hrsg.): Berlin zwischen Residenz und Metropole. Photographien von Hermann Rückwardt 1871-1916. Neumann, Michael; Frécot, Janos (Texte), Vorwort von Renate Altnier, Bilderleutungen von Hela Zettler und Jost Hansen. Berlin 1994.
- Marksteine**. Eine Entdeckungsreise durch Brandenburg-Preußen. Eröffnungsausstellung des Hauses der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte (Hrsg.), 18. August - 11. November 2001. Berlin 2001.
- Martin**, G.H.; **Francis**, David: The Camera's Eye. In: Dyos, H. J.; Wolff, M. (Hrsg.): The Victorian City. Images and Realities, Bd.1. London 1973, S. 222-246.
- Marx**, Karl: Das Kapital. Hamburg 1867.
- Marx**, Karl; **Engels**, Friedrich: Werke, Bd.23. Berlin 1973.
- Matthies-Masuren**, F. (Hrsg.): Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie. Achter Jahrgang, Halle 1909.
- Matthies-Masuren**, Friedrich: Die bildmäßige Photographie, 1903.
- Matthies-Masuren**, Fritz: Zu den Bestrebungen eines Kunstphotographen, Photographische Mitteilungen 35.1898, S. 144-150.
- Matthies-Masuren**, Fritz: Zur künstlerischen Amateur-Photographie, Photographische Mitteilungen 35.1898, S. 3-6, 25-28.
- Matz**, Reinhard: Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie. European Photography, vol. 2, Nr. 6, 1981, S. 6 – 15.
- Matzerath**, Horts: Urbanisierung in Preußen 1815-1914. Berlin 1985.
- Mauter**, Horst; **Zettler**, Hela; **Lehmann**, Christel: Berlin in Fotografien des 19. Jahrhunderts. Miniaturen zur Geschichte, Kultur und Denkmalpflege Berlins. Nr.13. Hrsg. vom Kulturbund Berlin 1985.
- Mayer**, Anton: Bilder des Großstadtlebens, Photographische Mitteilungen 46.1909, S. 235-237; 249-252.
- Meckseper**, Cord; **Schraut**, Elisabeth (Hrsg.): Die Stadt in der Literatur. Göttingen 1983.

- Métraux**, Alexandre: French crowd psychology. In: Woodward, R.; Ash, Mitchell G. (Hrsg.): The problematic science: Psychology in 19th century thought. New York 1982.
- Metzner**, August: Der erziehliche Wert der Amateurphotographie. Olmuetz 1906.
- Meydenbauer**, Albrecht: Das photographische Aufnehmen zu wissenschaftlichen Zwecken insbes. das Meßbildverfahren. Berlin 1892.
- Meydenbauer**, Albrecht: Handbuch der Meßbildkunst in Anwendung auf Baudenkmäler und Reiseaufnahmen. Halle 1912.
- Meyer**, Peter: Romantische Tendenzen im technischen Zeitalter, in: Europäische Kunstgeschichte. Band II. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich 5. Aufl. 1986 (1946).
- Meyer**, Rudolf (Hrsg.): Albrecht Meydenbauer. Baukunst in historischen Photographien. Leipzig 1985.
- Meyers Großes Konversations-Lexikon**, 6. gänzl. neubearb. u. verm. Aufl. Leipzig Wien 1909 (1907), Bd.18 u. 19.
- Michaud**, Yves: Formen des Schauens. Philosophie und Fotografie. In: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995, S.731-738.
- Mitry**, Jean: Schriftsteller als Photographen 1860-1910. Bibliothek der Photographie. Herausgegeben von Romeo E. Martinez. Band 7. Frankfurt/Main 1975.
- Moeller**, Magdalena M.; **Scotti**, Roland (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. Eine Ausstellung zum 60. Todestag. München 1998.
- Molderings**, Herbert: Argumente für eine konstruierende Fotografie, Camera Austria Nr. 4, 1980, S. 80 – 86.
- Müller**, Lothar: Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel. In: Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Die Unwirklichkeit der Städte, Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988. S.14 – 36.
- Müller-Bohn**, Hermann: Die Denkmäler Berlins in Wort und Bild. Verlag I.M.Spaeth, Berlin 1905.
- Müller-Doohm**, Stefan: Visuelles Verstehen – Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik. In: Müller-Doohm, Stefan; Jung, Thomas (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt/Main 1995 (1993), S.439-457.
- Müller-Doohm**, Stefan; **Jung**, Thomas (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt/Main 1995 (1993).
- Mumford**, Lewis: The city in history. Its origins its transformations and its prospects. New York 1961.
- Mythos Berlin**, Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung, Jahrgang 14. 1983, Heft 52.
- Mythos Berlin**. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni – 20. September Berlin 1987.
- N.**: Photographie im Dienste des Heimatschutzes. Photographische Rundschau 1907, S. 141-142.
- Nase**, Karl: Siebenhundert Jahre berlinisches Leben im Spiegel des Gedichts, Berlin o. J. (um 1926).
- Nassar**, Issam: Photographing Jerusalem. The Image of the City in Nineteenth Century Photography. East European Monographs, Boulder. Columbia University Press New York 1997.
- Naumann**, Friedrich: Form und Farbe. Der Bahnhof als Landschaft (1904). Berlin 1909.
- Neite**, W.: Cologne diorama, History of Photography 3, Nr.2, April 1979, S. 105-109.
- Nesbit**, Molly: Atget's Seven Albums. Yale University Press New Haven and London 1992.

- Nesbit**, Molly: Der Fotograf und die Geschichte. Eugène Atget. In: Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Deutsche Ausgabe Köln 1998, Französische Originalausgabe: Nouvelle Histoire de la Photographie. Paris 1995, S. 398–409.
- Neuhauss**, Richard: Zur Berliner Amateurfotografie-Ausstellung 1896, Die Kunst für Alle, 12./1896-1897, S. 32.
- Neu-Kock**, Roswitha: Stumme Zeugen Architekturphotographie und Stadtbilddokumentation im 19. Jahrhundert. In: v.Dewitz, Bodo; Scotti, Roland (Hrsg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Köln 1996, S. 165–189.
- Newhall**, Beaumont: The History of Photography. New York 15. Ausgabe, 5. Druck, durchgesehen 1994 (1982).
- Nicol**, John: Photographische Studien in Amerika von John Nicol, Ph.D., Photographische Mitteilungen 22.1886, S. 183ff.
- Nicolai**, Ferdinand: Handkamera. Photographische Mitteilungen, 40.1903, S. 90-92, 121f, 136f (90f).
- o. **A.**: Ausblenden von Personen im Architekturbild, Photographischen Mitteilungen 26.1889/1890, S. 246f und 261.
 - o. **A.**: Bericht zur Photographischen Jubiläums-Ausstellung (50 Jahre Fotografie), Photographisches Wochenblatt 15.1889, S. 290ff., 299ff., 308ff., 359, 387,
 - o. **A.**: Bericht zur Photographischen Jubiläums-Ausstellung, Photographische Correspondenz 26.1889, S. 448ff., 494ff.
 - o. **A.**: Bericht zur Photographischen Jubiläums-Ausstellung, Photographische Mitteilungen 26.1889-90, S. 153ff., S. 162ff., S. 170ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Ausstellung für künstlerische Photographie, Der Amateur-Photograph 13.1899, Nr.148, S. 59ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Ausstellung für künstlerische Photographie, Photographische Correspondenz 36.1899, S. 249ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Ausstellung für künstlerische Photographie, Photographische Rundschau 13.1899, S. 137ff., S. 265ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Ausstellung für künstlerische Photographie, Photographische Mitteilungen 36.1899, S. 77ff., 99ff., 109ff., 312ff., 329ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Ausstellung für künstlerische Photographie, Photographisches Wochenblatt 25.1899, S. 91ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung für Amateurfotografie, Photographische Correspondenz 33.1896, S. 554ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung für Amateurfotografie, Photographische Mitteilungen, 33.1896-97, S. 205ff., S. 219ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung für Amateurfotografie, Photographisches Centralblatt 2.1896, Heft 20, S. 433ff., Heft 21, S. 453ff., Heft 22, S. 471ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung für Amateurfotografie, Wiener Photographische Blätter, 3.1896, S. 201ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung für Amateurfotografie, Photographisches Wochenblatt, 22.1896, S. 336ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung künstlerischer Photographie/Berliner Photographischer Salon, Die Photographische Kunst im Jahre 1905, 4. 1905, S. 147-196.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung künstlerischer Photographie/Berliner Photographischer Salon, Photographische Correspondenz 42. 1905, S. 295ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung künstlerischer Photographie/Berliner Photographischer Salon, Photographisches Wochenblatt 31. 1905, S. 171ff.
 - o. **A.**: Berichterstattung zur Internationalen Ausstellung künstlerischer Photographie/Berliner Photographischer Salon, Photographische Rundschau und Photographisches Centralblatt 19.1905, S. 169ff.
 - o. **A.**: Blende, Photographische Mitteilungen 27.1890-91, S. 79.

- o. A.: Blende, Photographische Mitteilungen 40.1903, S. 156.
- o. A.: Das Panorama, Der Amateur-Photograph 14.1900, Nr.166, S. 145-147.
- o. A.: Die Amateurphotographie und ihre Pflege in der Reichshauptstadt, Photographisches Centralblatt 4. 1898, Heft 2, S. 42ff.
- o. A.: Die Liebhaberphotographie im Dienste von Heimatkunde und Denkmalpflege, Photographische Mitteilungen 48.1911, S. 316f.
- o. A.: Ernst Juhl (sein Verlassen der Redaktion der Ph. Corrpd.), Photographische Rundschau 16.1902, S. 163.
- o. A.: Gewerbeausstellung 1896 in Berlin, Photographische Mitteilungen 22.1896, S.21f., 93f., 100, 108ff., 128ff., 141ff., 217f.
- o. A.: Gewerbeausstellung 1896 in Berlin: Photographische Correspondenz 33.1896, Nr.430, S. 352-355, Nr.432, S. 461-465.
- o. A.: Herstellungsverfahren von Ansichtspostkarten durch Amateure, Der Amateur-Photograph 1898, Nr.144, S. 181-182.
- o. A.: Im Künstlerhause zu Berlin, Photographische Rundschau XIV.1900, S. 186.
- o. A.: Kupfertiefdruck für die Postkartenproduktion, Photographisches Wochenblatt 40.1914, S. 105.
- o. A.: Meßbild von Laussedat, Photographische Mitteilungen 26.1889/1890, S. 143f u.157f).
- o. A.: Meßbildfotografie in Halberstadt, Photographisches Wochenblatt 8.1882, S. 256.
- o. A.: Meßbildfotografie in London, Photographisches Wochenblatt 7.1881, S. 154.
- o. A.: Momentfotografie: Liesegang's photographisches Archiv Nr.469, 1. Januar 1883, I. Heft, Rückblick auf das Jahr 1882.
- o. A.: Momentfotografie: Photographisches Wochenblatt, XI.1885, S. 3-6.
- o. A.: Pflege der Stereographie!, Photographisches Wochenblatt 30.1904, S. 346.
- o. A.: Photogrammetrie und Archäologie, Photographisches Wochenblatt 7.1881, S. 123ff.
- o. A.: Postkartenfrage: Photographische Chronik 1906, Nr.26, S. 165-167.
- o. A.: Postkartenfrage: Photographische Mitteilungen 38.1901, S. 149-150.
- o. A.: Postkartenfrage: Photographischen Wochenblatt 30.1904, S. 412.
- o. A.: Postkartenfrage: Photographisches Wochenblatt 26.1901, S. 268-269.
- o. A.: Postkartenfrage: Photographisches Wochenblatt 40.1914, S. 105.
- o. A.: Postkartenfrage: Vereinsbericht Verein zur Förderung der Photographie 1883. Photographische Mitteilungen 19.1883, S. 157.
- o. A.: Rudolf Dührkoop: Photographische Mitteilungen 39.1902, S. 236ff.
- o. A.: Rudolf Dührkoop: Photographische Rundschau 14.1900, S. 186.
- o. A.: Rudolf Dührkoop: Photographisches Wochenblatt 33.1907, S. 406 (Techniken).
- o. A.: Rudolf Dührkoop: Photographisches Wochenblatt 32.1906, S. 308, S. 188, 417, 477, 481, 489, 498.
- o. A.: Stativ- oder Reisekameras: Photographische Mitteilungen 33.1896 September, Heft 11, S. 169f.
- o. A.: Stereoskopie: Photographische Mitteilungen 21.1885, S. 191f und S. 81, Vereinsbericht.
- o. A.: Trockenens und nasses Verfahren bei Schwartz und Rückwardt: Vereinsberichte des Vereins zur Förderung der Photographie, Sitzung am 16.Februar 1883, Photographische Mitteilungen 19.1882/83, S. 285ff.
- o. A.: Trockenplatte: Photographisches Wochenblatt, VIII. 1882, S. 15f.
- o. A.: Überblick über die Fortschritte der Photographie im Jahre 1899, Der Amateur-Photograph XIV. 1900, S. 22-25.
- o. A.: Überblick über die Fortschritte der Photographie im Jahre 1899, Der Amateur-Photograph XIV. 1900, S. 22-25.
- o. A.: Weitwinkelobjective, Der Amateur-Photograph, Jg.5.1891 Nr.54, S. 84-88.
- o. A.: Zu Otto Raus Potsdam-Album, Photographische Mitteilungen 29.1892-93, Vereins-Mitteilungen, S. 347.
- o. A.: Zu Rudolf Dührkoop: Photographisches Wochenblatt 32.1906, S. 308.
- o. A.: Zum Architekturbild: Photographische Mitteilungen 26.1889/1890, S. 246f., 261.

- o. A.:** Zur Amateurfotografie: Photographisches Wochenblatt, XVI.1890, S. 237-38, 247-49 und 261-63.
- o. A.:** Zur Entwicklung der Kunst-Photographie, Photographisches Centralblatt 5.1899, S. 321-323.
- o. A.:** Zur Frage der Bilderfabrikanten, Photographisches Wochenblatt 23.1897, Nr.52, S. 409f.
- o. A.:** Zur Photogrammetrie und Albrecht Meydenbauer: Photographisches Wochenblatt 7.1881, S. 42f, 123f, 133f, 141f, 149f, 158f, 166f.; 8.1882, S. 171 (Photographischer Verein zu Berlin), S. 282, 289, 297.
- o. A.:** Zur Photogrammetrie und Albrecht Meydenbauer: Photographisches Wochenblatt 10.1884, S. 276ff., 304.
- o. A.:** Zur Photogrammetrie und Albrecht Meydenbauer: Photographisches Wochenblatt 11.1885, S. 36, 83ff., 137ff., 170ff., 203, 204, 248, 297ff., 393ff.
- o. A.:** Zur Photogrammetrie und Albrecht Meydenbauer: Photographische Mittheilungen 26.1889/1890, S. 143f, 157f.
- o. A.:** Zur Photogrammetrie und Albrecht Meydenbauer: Photographische Mittheilungen 33.1896/97, S. 262.
- o. A.:** Photograph pro Amateur, Photographisches Wochenblatt XVI.1890, S. 253-256.
- Oettermann, Stephan:** Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. München 1980.
- Oexle, Otto Gerhard (Hrsg.):** Historismus in den Kulturwissenschaften und Geschichtskonzepte. 1996.
- Oexle, Otto Gerhard:** Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zu Problemgeschichten der Moderne. o. O. 1996.
- Olbricht, Harald (Hrsg.):** Geschichte der Deutschen Kunst 1890-1918. Leipzig 1988.
- Optische Anstalt und Fabrik** photographischer Apparate von C.P.Goerz, Berlin (Schöneberg) Hauptstr.7a, Anleitung zum Photographieren und Preis-Verzeichnis (Preisliste und Abbildung von Photographischen Hilfsmitteln). Berlin 1889.
- Osborn, Max:** Berlin 1870-1929. Der Aufstieg zur Weltstadt. Reprint der Ausgabe von 1929, Berlin 1994.
- Osborn, Max:** Berlin in Bildern 1810 – 1910. Mit einer Einleitung von Max Osborn. Zur Erinnerung an das Universitäts-Jubiläum. Berlin 1910.
- Osborn, Max:** Berlin. Leipzig 1909.
- Osborn, Max:** Ein Berliner Bilderarchiv von Max Osborn, Der Tag 13.7.1910. Ohne Seitenangabe, Archiv des Märkischen Museums.
- Osborn, Max; Rades, Werner; Hart, S. Milton:** Kennen Sie Berlin? How to see Berlin. Stettin 1928.
- Ostwald, Hans (Hrsg.):** Das Zillebuch (unter Mitarbeit von Heinrich Zille), Berlin 1929.
- Ostwald, Hans (Hrsg.):** Die Berliner Bohème. Reihe: Großstadtdokumente Bd.2, 8. Aufl. Berlin und Leipzig um 1905.
- Ostwald, Hans (Hrsg.):** Zille's Hausschatz (mit Hans Zille), Berlin 1931.
- Ostwald, Hans (Hrsg.):** Zille's Vermächtnis (mit Hans Zille), Berlin 1930.
- Ostwald, Hans:** Das Zillebuch. Unter Mitarbeit von Heinrich Zille. Berlin 1929
- Ostwald, Hans; Zille Hans (Hrsg.):** Zilles Hausschatz. Berlin 1931.
- Paar, Jean:** Ausstellungsbericht über die photographische Ausstellung in Berlin, Der Amateur-Photograph XIV.1900, S. 155-159.
- Padberg, Monika:** Großstadtbild und die Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870 – 1918. Bonner Studien zur Kunstgeschichte Band 10. Dissertation Bonn. Münster 1995.
- Panofsky, Erwin:** Sinn und Deutung in der bildenden Kunst: Meaning in the visual arts,(Übers. aus dem Engl.: Wilhelm Hoeck) Köln 1996 (1975).
- Panorama von Berlin.** Photographische Correspondenz 33.1896, Nr.432, S. 464.
- Pare, Richard:** Photography and Architecture: 1839-1939. Introduction by Phyllis Lambert. Centre Canadien d'Architecture. Montreal 1982.

- Perels**, Christoph: Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht. In: Meckseper, Cord; Schraut, Elisabeth (Hrsg.): Die Stadt in der Literatur. Göttingen 1983.
- Peters**, Dorothea: Ein Bild sagt mehr als tausend Punkte: Zur Geschichte, Technik und Ästhetik der Autotypie. In: Fotografie gedruckt. Beiträge einer Tagung der Arbeitsgruppe „Fotografie im Mu-seum“ des Museumsverbands Baden Württemberg e.V., Sonderheft 4 Rundbrief Fotografie. Göppingen 1998, S. 23-30.
- Peters**, Ursula: Architekturphotos aus dem 19. Jahrhundert. Von der Heydt Museum Wuppertal, Ausstellung 1980.
- Peters**, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Köln 1979.
- Pevsner**, Nikolaus (Hrsg.): Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. In: Historismus und Bildende Kunst. Reihe: Studien zur Kunst im 19. Jahrhundert, Band 1. Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte. München 1965, S.13-23.
- Pevsner**, Nikolaus (Hrsg.): Historismus und Bildende Kunst. Reihe: Studien zur Kunst im 19. Jahrhundert, Band 1. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte. München 1965.
- Pfeil**, Elisabeth: Großstadtforschung. Bremen-Horn 1950.
- Philipps**, W.: Schlechte Wohnungsverhältnisse, eine Quelle der Unsittlichkeit (Beleuchtet an Berliner Zahlen). Vortrag gehalten auf der Konferenz der Sittlichkeitsvereine Deutschlands in Kassel am 20. August 1889 von Pastor W. Philipps, Inspektor der Berliner Stadtmission von Vorstandsmitglied des Männerbundes zur Bekämpfung der Unsittlichkeit. Berlin 1889.
- Photographie**. Sammeln, Transport, Präsentation, Archivierung. Mit Beiträgen von Birgit Filzmaier, Moya Tönnies und Marjen Schmidt. Nordstern Kunstreihe. o.O., o. J.
- Pieske**, Christa: Das ABC des Luxuspapiers: Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860-1930. Berlin 1983.
- Pizzighelli**, G.: Die Aufnahme von Palimpsesten, von E. Guillaume, Photographische Correspondenz 1896, Nr.429, S. 279f.
- Politik der Städte, Diskussion: Mythos Berlin**, Ästhetik und Kommunikation, Jahrgang 16. 1985, Heft 56. 2. Auflage Berlin 1984.
- Pollack**, Peter: Photography as a fine art; Introduction by Peter Pollack. Verf.: Charles Henry Caffin. New York 1972.
- Popper**, Karl R.: On the Theory of the objective Knowledge. An evolutionary Approach. Oxford 1972.
- Popper**, Karl R.: The Poverty of Historicism. London 1957.
- Posener**, Julius: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Reihe: Studien zur Kunst im 19. Jahrhundert, Band 40. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte. München 1979.
- Pöttler**, Burkhard (Hrsg.): Tourismus und Regionalkultur. Referate der 20. Österreichischen Volkskundetagung 1992 in Salzburg. Wien 1994.
- Pudor**, Heinrich: Im Berliner Walde, Berliner Leben 4.1901.
- Raabe**, Wilhelm: Die Chronik der Sperrlingsgasse. Neue Ausgabe. 2. Auflage Berlin 1878.
- Rambow**, Gunter u.a. (Hrsg.): „...das sind eben alles Bilder der Straße“. Die Fotoaktion als sozialer Eingriff. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main 1979.
- Ranke**, Winfried: Heinrich Zille Photographien Berlin 1890-1910 München 1975 /1985.
- Ranke**, Winfried: Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900. Kritische Berichte. Mitteilungsorgan des Ulmer Verbands für Kunst- und Kulturwissenschaften. Jg.5 1977 Heft 2/3, S. 5-36.
- Rau**, Otto: Zu seiner Arbeitsweise, Vereins-Mitteilungen, Photographische Mitteilungen 29.1892-93, S. 347.
- Rave**, Paul Ortwin: Berlin in der Geschichte seiner Bauten. Bearb. von Jan Rave, Dt Kunstverlag 1960.
- Rave**, Paul Ortwin: Berlin. Das Werden seines Stadtbildes. Leipzig 1941.

- Rebois**, Didier (Hrsg.): Zuhause in der Stadt. Urbanisierung städtischer Quartiere. At home in the city. Paris 1994.
- Rehkopf**, Kurt: A vision to live by: Alfred Stieglitz, Lewis Mumford, and the Artistic Spirit of Modern Organicism. Magister Artium Univ. Hamburg 1997.
- Reilly**, James M.: Care and Identification of 19th Century Photographic Prints. Kodak Publications 1986.
- Reulecke**, Jürgen: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt/Main. 1997.
- Reuther**, Hans: Die große Zerstörung Berlins. Zweihundert Jahre Stadtbaugeschichte. Frankfurt/Main Berlin 1985.
- Revolution und Fotografie Berlin 1918/19**. Eine Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (West), in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kunstausstellungen der DDR. Berlin Karl-Marx-Stadt Leipzig 1990. Mit zahlreichen Beiträgen von u.a. Diethard Kerbs.
- Ribbe**, Wolfgang (Hrsg.): Geschichte Berlins. 2 Bde., Bd.2: Von der Märzrevolution bis zur Gegenwart. München 1987.
- Ribbe**, Wolfgang; **Schmädecke**, Jürgen: Berlin im Europa der Neuzeit. Ein Tagungsbericht. Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin Bd.75. Publikationen der Sektion für die Geschichte Berlins. Berlin New York 1990.
- Ribbe**, Wolfgang; **Schmädecke**, Jürgen: Kleine Berlin-Geschichte. Hrsg.: Landeszentrale für politische Bildungsarbeit Berlin in Verbindung mit der Historischen Kommission zu Berlin. 3. erw. u. aktualisierte Aufl. Berlin 1994 (1988).
- Riehl**, Wilhelm Heinrich: Die Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Socialpolitik. 4 Bde., Stuttgart Tübingen 1851 – 1869. Bd. 1: Land und Leute 1854; Bd. 2: Die bürgerliche Gesellschaft, 2.neu überarb. Aufl. 1854.
- Riis**, Jacob: How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York. New York 1890.
- Ring**, Max: Die Deutsche Kaiserstadt und ihre Umgebung, geschildert von Max Ring. Erster Band mit 178 Illustrationen. Leipzig 1883.
- Robinson**, Cervin; **Herschman**, Joel: Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the present. New York 1987.
- Rodenberg**, Julius: Bilder aus dem Berliner Leben. In einer Auswahl. Halle/S. 1892.
- Roell**, Eduard: Hermann Wilhelm Vogel. Ein Lebensbild. Diss. Borna-Leipzig 1939.
- Roosens**, Laurent; **Salu**, Luc: History of Photography. A bibliography of books. Bd.1, London New York 1989; Bd.2. London New York 1994.
- Roselli**, Paolo; **Jehle-Schulte Strathaus**, Ulrike (Hrsg.): Das Italien Jacob Burckhardts. Architekturphotographie aus seiner Sammlung; Arch. Museum Basel 1997.
- Rossbacher**, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatromane. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart 1975.
- Roters**, Eberhard: Die Kunst des neuen Jahrhunderts. In: Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen 1984. Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984, S. 258 – 262.
- Roters**, Eberhard: Emporgekommen. In: Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen 1984. Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984, S. 45-53.
- Roters**, Eberhard: Weltstadt und Kiefernheide. In: Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen 1984. Akademie der Künste, 9. September bis 28. Oktober 1984, Veröffentlichung anlässlich einer Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste. Berlin 1984, S. 18-23.
- Rothe**, G.: Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Stuttgart 1981.
- Röttgers**, Kurt: Der kommunikative Text und die Zeitstruktur von Geschichten. München 1982.
- Rückwardt**, Hermann (Hrsg.): Architektur der Neuzeit, eine ausgewählte Sammlung moderner Facaden und Details. Berlin 1888-89.

- Rückwardt**, Hermann (Hrsg.): Architekturschatz. Eine Sammlung von Aufnahmen mustergilt. Bauwerke, Architekturtheile und Details von Meistern d. Baukunst aller Zeiten und Länder. Nach eigenen Originalaufnahmen hrsg. von Hermann Rückwardt. Leipzig 1901.
- Rückwardt**, Hermann (Hrsg.): Berlin und seine Umgebung in Architektur, Landschaft und Plastik. Berlin o. J.
- Rückwardt**, Hermann (Hrsg.): Berliner Neubauten. Photogr. Originalaufnahmen in Lichtdruck. Im Anschl. an d. Architekton. Studien-Blätter hrsg. von Hermann Rückwardt, Hof Photogr. u. Architekt. Berlin 1890-92.
- Rückwardt**, Hermann (Hrsg.): Villen-Neubauten. Lichtdruckmappe Berlin 1894.
- Rückwardt**, Hermann (Hrsg.): Architektonische Studienblätter. Berlin 1888.
- Rückwardt**, Hermann: Das Geschäftsgebäude der Viktoria zu Berlin. Allgemeine Versicherungs-Actiengesellschaft. Lose-Blatt Heliogravurealbum. Berlin 1892-1908.
- Rühle**, Günther (Hrsg.): Alfred Kerr, Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt. 3. Aufl. Berlin 1997.
- Rupert**, Wolfgang: Bilder vom Kaiserreich. Sozial- und politikgeschichtliche Aussagen in Fotografien. In: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970. Hrsg. Von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit Klaus Honnef, Rolf Sachsse und Karin Thomas. Köln 1997, S. 21-30.
- Rürup**, Reinhard; **Wehler**, Hans-Ulrich; **Schulz**, Gerhard (Hrsg.): Deutsche Geschichte Band 3. Göttingen 1985.
- Ruskin**, John: Ausgewählte Werke, Bd.1 Die sieben Leuchten der Baukunst. Leipzig 1900.
- Sachße**, Christoph; Tennstedt, Florian: Krankenversicherung und Wohnungsfrage. Die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker. In: Asmus, Gesine (Hrsg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. Reinbeck b. Hamburg 1982, S. 271-297.
- Sachsse**, Rolf: Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts in der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, Berlin 1988.
- Sachsse**, Rolf: Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert. München 1984.
- Sandweiss**, Martha A. (Hrsg.): Photography in Nineteenth-Century America. With Essays by: Alan Trachtenberg, Barbara McCandless, Martha A. Sandweiss, Keith F. Davis, Peter Bacon Hales, Sarah Greenough. Fort Worth 1991.
- Sansom**, William: Victorian Life in Photographs. London 1974.
- Sawyer**, J. R.: Über die Arbeitsweise von Berliner Amateurfotografen, Photographische Mitteilungen XII.1875/76, S. 273-276.
- Schäche**, Wolfgang (Hrsg.): Ludwig Hoffmann Stadtbaurat von Berlin 1896-1924. Lebenserinnerungen eines Architekten. Reihe: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1984.
- Scharf**, Aaron: Art & Photography. Middlesex 1975.
- Schasler**, Max: Architektur. Der Umbau der Schloßfreiheit nach dem Projekt der Herren Baumeister Ebe und Benda (Schluß), in: Deutsche Kunst – Zeitung. Die Dioskuren. Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine. Herausgegeben und redigiert von Dr. Max Schasler, 17, 1872, S. 302 – 04.
- Schasler**, Max: Kunstkritik. Die akademische Kunst-Ausstellung in Berlin, in: Dioskuren, 11, 1866, Nr. 47, S. 377.
- Schasler**, Max: Kunstkritik. Die akademische Kunstaussstellung in Berlin, in: Dioskuren, 20, 1875, Nr.20, S. 149.
- Scheffler**, Karl: Berlin: Ein Stadtschicksal. Berlin-Westend 1910.
- Scherpe**, Klaus R. (Hrsg.): Die Unwirklichkeit der Städte, Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Scheurer**, Hans J.: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks. Köln 1987.

- Schieder**, Thoeodor (Hrsg.): Hauptstädte in europäischen Nationalstaaten. München Wien 1983.
- Schilfert**, Sabine: Verzeichnis Berliner Stadtfotografien von Friedrich Albert Schwartz (1836-1906) in der Sammlung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1993.
- Schiller**, Hans (Einleitung und Nachwort): Hermann Rückwardt. Das kaiserliche Berlin. 53 Photographien aus dem Jahre 1886, (Photographien aus dem Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz), Bibliophile Taschenbücher Nr.170 Dortmund 3.Aufl. 1986 (1980).
- Schivelbusch**, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jh. Frankfurt/Main Berlin Wien 1981 (München Wien 1977).
- Schivelbusch**, Wolfgang: Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992.
- Schivelbusch**, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der Künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1986 (München Wien 1983).
- Schmid**, Joachim (Hrsg.): Fotografie – Analysen, Konzepte, Perspektiven. Karl-Hofer-Symposion 1985. Berlin 1986.
- Schmid**, Joachim: „Hohe“ und „niedere“ Fotografie. 1992.
- Schmid**, Joachim: Bilder von der Straße. Ausstellungskatalog des Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Dortmund 1994.
- Schmid**, Joachim; **Block**, René: „Knipsen“ – private Fotografien in Deutschland von 1900 bis heute. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart. Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute. Stuttgart 1993.
- Schmidt**, F.: Compendium der Practischen Photographie für Amateure und Fachphotographen. 3.neu bearb., stark vermehrte Aufl. Karlsruhe 1896.
- Schmidt-Linsenhoff**, Veronika: Architekturphotographie und Stadtentwicklung 1850-1914. Stuttgart 1982.
- Schmoll gen. Eisenwerth**: Malerei nach Fotografie. Von der Camera obscura bis zur Pop Art (Ausstellungskatalog), München 1970.
- Schmoll**, Josef Adolf, gen. Eisenwerth: Die Stadt im Bild. Eine Skizze zum Darstellungswandel im Prozeß der Großstadtbildung. In: Grote, Ludwig: Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestaltung im industriellen Zeitalter. München 1974. S.295 – 309.
- Schmoll**, Josef Adolf, gen. Eisenwerth: Vom Sinn der Photographie. Texte aus d. Jahren 1952 – 1980. München 1980.
- Schmoll**, Josef Adolf, gen. Eisenwerth; **Koopmann**, Helmut (Hrsg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 12. Bd. 1, 1971, Bd. 2, 1972, Frankfurt/Main 1971/72.
- Schoenichen**, Walter: Naturschutz, Heimatschutz. Ihre Begründung durch Ernst Rudorff, Hugo Conwentz und ihre Vorläufer, Stuttgart 1954.
- Schrank**, Ludwig: Ernst Juhl (sein Verlassen der Redaktion der Ph. Corrp.), Photographische Correspondenz 39.1902, Nr.505, S. 586f.
- Schrank**, Ludwig: Otto Raus Album Aus dem Berliner Tiergarten, Photographische Correspondenz 29.1892, S. 48ff.
- Schubert**, Regina: Architekturphotographie. Die Mappenwerke von Hermann Rückwardt Magisterarbeit Berlin, Freie Universität, 1992/1993.
- Schubert**, Regina: Lichtdruck-Mappenwerke: Fotografische Motivsammlungen und Vorbildwerke in der Zeit des Historismus. In: Fotografie gedruckt. Sonderheft 4 des Rundbrief Fotografie. Göppingen 1998, S.17-22.
- Schueddenkopf**, Otto-Ernst: Herrliche Kaiserzeit. Deutschland 1871-1914. Mit einer Einführung von Hans-Joachim Schoeps. Frankfurt/Main Berlin Wien 1974.
- Schur**, Ernst: Amateur und Berufsphotograph, Photographische Rundschau und Centralblatt 23.1909, S. 226-230.
- Schutte**, Jürgen; **Sprengel**, Peter: Die Berliner Moderne 1885 – 1914, Stuttgart 1987.
- Schwartz**, Friedrich Albert: Städtische Wasserwerke Müggelsee. Berlin 1906.

- Schwarz, Angelo:** Fotografie – Geschichte – Geschichte der Fotografie. Interview mit Ruggiero Romano im Januar 1987, Fotogeschichte 7. 1987, Heft 25, S.7ff.
- Schwarz, Angelo:** Fotografie und Geschichtswissenschaft. Interview mit Ruggiero Romano, geführt 1977, Fotogeschichte 7. 1987, Heft 25, S.3 – 6.
- Schwarz, Heinrich:** Zur Geschichte der Camera Obscura, Die Galerie. Monatsblätter der Internationalen Kunstphotographie, Jänner 1934, S. LXXIX.
- Schwarz, Herinrich:** David Octavius Hill, der Meister der Photographie. Leipzig 1931.
- Schwenk, Herbert:** Berliner Sadtentwicklung von A-Z. Kleines Handbuch zum Werden und Wachsen der deutschen Hauptstadt. Berlin 1998.
- Schwindrazheim, Oskar:** Kunst-Wanderbücher. Eine Anleitung zu Kunststudien und Spaziergehen. 3. Bändchen: In der freien Natur. Hamburg 1907.
- Sedlmayr, Hans:** Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, (Klassiker des Modernen Denkens) 1983 (1948).
- Sehnsucht:** Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Anlässlich der Ausstellung „Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert“ vom 28. Mai bis 10. Oktober 1993 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg.: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH. Basel Frankfurt/Main 1993.
- Seiffert, Helmut:** Einführung in die Wissenschaftstheorie. Bd.1-4. Becksche Reihe München I 1969 (1996), II 1969 (1996), III 1985 (1992), IV 1997.
- Sekula, Allan:** Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation. The Massachusetts Review, vol. XIX, Nr. 4, december 1978.
- Sekula, Allan:** On the Invention of Photographic Meaning (1975). In: Photography in Print. Writings form 1816 to the present. Ed. by Vicky Goldberg. University of New Mexico at Albuquerque. 1990 (1981).
- Sekula, Allan:** The Body and the Archive. In: Bolton ,Richard (Hrsg.) The contest of meaning. Critical histories of Photography. Cambridge, Mass. 1992, S. 343-389.
- Seydel:** Das Charlottenburger Wohnungsamt. In: Fragen der komunalen Sozialpolitik in Groß Berlin. I. Schriften der Gesellschaft für Soziale Reform. Jena 1911.
- Sharpe, William; Wallock, Leonard:** From „Great Town“ to „Nonplace Urban Realm“: Reading the Modern City. In: Sharpe, William; Wallock, Leonard (eds.): Vision of the City, Baltimore London 1987, S. 5ff.
- Silver, Nathan:** Lost New York. Boston 1967 (Reprint, Avenel 1982).
- Simmel, Georg:** Die Großstädte und das Geistesleben. In: M.Landmann (Hrsg.): Brücke und Tür. Stuttgart 1957 S.227ff.
- Singer, H.W.:** Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke, Berlin 1909, S. 54-61, Nr.147-56.
- Smith, Joel:** How Stieglitz Came to Photograph Cityscapes. History of Photography, Alfred Stieglitz 1864-1946. Winter 1996, S.320-331.
- Smuda, Manfred (Hrsg.):** Die Großstadt als „Text“. München 1992.
- Snyder, Joel; Walsh Allen, Neil:** Photography, Vision and Representation. In: Reading into Photography. Selected Essays 1959-1980. University of New Mexico at Albuquerque 1982.
- Sombart, Nicolaus:** Nachdenken über Deutschland. Vom Historismus zur Psychoanalyse. München 1987.
- Sommer in Berlin.** Momentaufnahmen der Gebrüder Haeckel. Berlin 1988.
- Sontag, Susan:** Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, München Wien 1978. Engl. Originalausgabe: On Photography. New York 1977.
- Sprenger, Hermann:** „Zweck und Ziele der Amateurphotographie, Photographische Rundschau und Mittheilungen 50.1913, S. 366f, S. 238f, 254f.
- Springer, Robert:** Berlin die Deutsche Kaiserstadt nebst Potsdam und Charlottenburg. In photographisch treuen Stahlstichen. Mit historisch topographischem Text. Frankfurt/Main 1883.
- Springer, Robert:** Berlin wird Weltstadt. Ernste und heitere Culturbilder. Berlin 1868.

- Srna**, Carl: Ueber das aufstrebende Amateurwesen in Österreich und Deutschland auf dem Gebiete der Photographie und dessen Rückwirkung auf die ausübende Praxis (Vorgetragen in der Plenarversammlung der Photographischen Gesellschaft am 2. März 1886), Photographischen Correspondenz 23.1886, Nr.309, S. 313-319.
- Stadtbilder**. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Katalog der Ausstellung Stadtbilder im Berlin-Museum, Berlin 1987.
- StadtBlicke**. Aus der fotografischen Sammlung des Stadtmuseum Berlin. Hrsg.: Stiftung Stadtmuseum Berlin. Katalog der Ausstellung in der Grundkreditbank Berlin vom 13. Juli bis 9. September 2001. Berlin 2001.
- Staël-Holstein**, Anne Germaine de: De l'Allemagne. Paris 1810, Berlin 1814.
- Starl**, Timm: Dokumentarfotografie – Anmerkungen zu einem fragwürdigen Begriff, Pakt 1.1994, Sept./Okt. Heft 4, S.26-29.
- Starl**, Timm: Ein Blick auf die Straße - die fotografische Sicht auf ein städtisches Motiv. Stationen der Fotografie 1, Berlin 1988.
- Starl**, Timm: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts. Marburg 1991.
- Starl**, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland von 1880 bis 1980. München Berlin 1995.
- Starl**, Timm: Literatur zur Geschichte der Fotografie Rundbrief Fotografie Vol.4, No.1/ 15.März 1997, N.F.13 – Vol.6, No.2/ 15. Juni 1999, N.F.22, in 10 Teilen.
- Steinfeld**, Thomas; **Suhr**, Heidrun (Hrsg.): In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie. Frankfurt/Main 1990.
- Stenger**, Erich: Daguerres Diorama in Berlin. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Photographie. Mit 18 Abbildungen Berlin 1925.
- Stenger**, Erich: Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während hundert Jahren. Leipzig 1938. Nachdruck 1992.
- Sternberger**, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main. 1981.
- Stieglitz**, Alfred: Concurrenz von Amateuren, Der Amateur-Photograph 2. 1888, Nr.16, S. 59f.
- Stieglitz**, Alfred: Zur Gründung eines Amateur-Photographen Vereins. Der Amateur-Photograph 1.1887, S. 48.
- Stiftung Stadtmuseum Berlin** (Hrsg.): Unter den Linden. Historische Photographien. Mit Texten von Dieter Hildebrand, Hans-Werner Klünner, Jost Hansen. Berlin 1991.
- Stoddard**, John L.: Im Fluge durch die Welt. Sammlung von Photographien der hervorragendsten Städte, Gegenden und Kunstwerke von Europa, Asien, Afrika, Australien, Nord- und Südamerika. (Berlin in 7 Abb. ca.28x36).Verlag The Werner Company Chicago, Berlin London Paris.
- Stolze**, Franz: Die Panoramenapparate in ihren Vorzügen und Mängeln sowie ihre Verwendung in der Praxis. Encyklopädie der Photographie H. 64. Halle 1909.
- Stolze**, Franz: Die Photogrammetrie. Frankfurt/Main 1887.
- Stolze**, Franz: Die Stereoskopie und das Stereoskop in Theorie und Praxis. Encyklopädie der Photographie H. 10. 2. vervollst. Aufl. Halle/S. 1908 (1894).
- Stolze**, Franz: Die Welt in Photographieen, herausgegeben von Joseph Kürschner, gedruckt von der Neuen Photographischen Gesellschaft (N.P.G.), Photographische Chronik und allgemeine Photographen-Zeitung 1898, S. 266-268.
- Strather**, M.: Die Kunstpolitik Wilhelms II., Konstanz 1994.
- Sukop**, Sylvia: Die soziale Wirklichkeit als Bild John Thomsons Street Life in London. In: Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Herausgegeben von Bodo v. Dewitz und Roland Scotti. Köln 1996, S. 201-210.
- Sutcliffe**, Anthony (Hrsg.): Metropolis 1890-1940. London 1984.
- Sutcliffe**, Anthony: The rise of mod. urban planning 1800-1914, London 1980.
- Sutcliffe**, Frank: Was ist gute Photographie?, Photographisches Archiv 36.1895, Nr.778, S. 350 ff. u. Nr.779, S. 359 ff.
- Szarkowski**, John: Photography until now. New York, Museum of Modern Art 1989.

- Szarkowski, John:** The Photographer's Eye. The Museum of Modern Art New York 1966.
- Szarkowski, John; Hambourg, Maria Morris:** The Work of Atget. Bd.1 1981, Bd.2 1982, Bd.3 1983. New York Museum of Modern Art, New York 1981-1983.
- T.A.:** Lohnt es sich künstlerische Photographie in den Handel zu bringen?, Photographische Rundschau 15.1901, S. 190.
- Tagg, John:** Der Zeichenstift der Geschichte. Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 13, Heft 49, 1993, S. 27 – 43.
- Talbot, Robert:** Die Amateur-Photographie. Ein Lehr- und Handbuch der Lichtbildkunst für Künstler, Gelehrte, Militärpersonen, Architekten, Ingenieure, Forschungs- und Vergnügungs-Reisende. 3. ganz umgearb.Aufl. Berlin (Verlag der Buchhandlung Romain Talbot) 1891.
- Talbot, Romain:** Lehrbuch für Amateurfotografie. Handbuch für Gelehrte, Militärpersonen, Architekten und Ingenieure, Forschungs- und Vergnügungsreisende zur schnellen und sicheren Erlernung der Photographie. Berlin 1889.
- Talbot's Photographisches Jahrbuch** 1894 Dritte Aufl. (Romain Talbot, Berlin C. Kaiser-Wilhelm-Str. 46. Eine ausführliche illustrierte Preisliste der gebräuchlichsten Bedarfsartikel für die Fach- und Amateurphotographie). Berlin 1894.
- Tausch, Harald (Hrsg.):** Historismus und Moderne. Reihe Literatura Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte. Band 1, Würzburg 1996.
- Tausk, Peter:** Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus. Köln 2. Aufl. 1980 (1977.).
- Taylor, Robert R.:** Hohenzollern Berlin: Construction and Reconstruction. Port Credit/Canada 1994, (Ontario 1985).
- Teeuwisse, Nicolaas:** Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871 – 1900. Berlin 1986.
- Telesko, Werner:** Der Denkmalskult im 19. Jahrhundert. In: Fillitz, Hermann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Band I, Beiträge. 24. Europarat Ausstellung. Redaktion Werner Telesko. Beiträge Künstlerhaus Akad. d. Bild. Künste, Wien 1996/1997, S. 251 – 256.
- Terveen, Friedrich (Hrsg.):** Waldemar Titzenthaler. Berlin in Photographien des 19. Jahrhunderts. Berlin 1968.
- Teuteberg, Hans Juergen:** Urbanisierung im 19. und 20. Jahrhundert. Köln Wien 1983.
- Thienel, Ingrid:** Städtewachstum im Industrialisierungsprozeß des 19. Jahrhunderts.. Das Berliner Beispiel. Veröffentlichungen der histor. Kommission zu Berlin, Bd. 39. Berlin, New York 1973.
- Thienel, Ingrid:** Verstädterung, städtische Infrastruktur und Stadtplanung Berlin zwischen 1850 und 1914, Zeitschrift f. Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege, 4 (1977), S.79ff.
- Thienel-Saage, Ingrid:** Städtewachstum in der Gründerzeit. Beispiel Berlin. Paderborn 1983.
- Tillmanns, Urs:** Geschichte der Photographie. Stuttgart 1981.
- Tissier, Tonyl:** Berlin Then and Now. London 1992.
- Titzenthaler, Waldemar:** Berlin und die Mark. Mit 31 Abbildungen nach photographischen Naturaufnahmen des Verfassers (Photographische Wanderbücher, Bd. 1), Berlin-Friedenau o. J. (1918).
- Trachtenberg, Alan:** Reading American Photographs. Images as History. Mathew Brady to Walker Evans. New York 1996 (1989).
- Trachtenberg, Alan:** The American Image. Photographs from the National Archives, 1860-1960. Washington D.C. New York 1979.
- Tübingen um 1900 – Der Fotograf Hermann Bauer.** Universität Tübingen. Eine Ausstellung im Winter 1984/85. Städtische Sammlung/Th. Haering Haus.
- Über die Großen Städte.** Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.), Berlin 1993.
- Ullrich, Volker:** Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt/Main 1997.

- Vanderbilt**, Paul: Guide to the special collections of prints. Library of Congress, Washington D.C. 1955.
- Verkehrs-Museum Berlin** e.V. (Hrsg.): (Museum für Verkehr und Technik): Photographie 1839-1979. Photogeschichtliche Sammlung Umstätter. Ausstellung 1000 Berlin 61 Trebbinerstr.9 1979.
- Victor Hugo**: Photographies de l'exil; en collaboration avec le soleil; Paris, Musée d'Orsay et Maison de Victor Hugo, 27 octobre 1998 – 24 janvier 1999. Sous la direction de Françoise Heilbrun et Danielle Molinari. Paris 1998.
- Victorian Snapshots**: Photos by Paul Martin. London 1939.
- Vizetelly**, Henry: Berlin under the new Empire (Bde.1-2). London 1879.
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Amateurphotographie, Photographische Notizen, 1896, S. 129-132.
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Die Amateure und das Geschäft, Photographische Mitteilungen 26.1889/90, S. 191f. u. 204f. (Aus A.Moll's „Photographische Notizen“).
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Fachphotograph und Amateur, Photographisches Wochenblatt XVI.1890, S. 279-81.
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie (Photochemie und photographische Optik, Praxis photographische Aesthetik). Berlin 1870.
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Panorama-Bilder, in: Photographische Mitteilungen 28.1891/92, S. 151f
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Photographie eine Kunst?, Photographische Mitteilungen 29.1892/93, Heft 3, S. 33f.
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Photographie und Kunst, Photographische Mitteilungen 29.1892/93, Heft 12, S. 185ff.
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Photographie und Künstlertum, Photographische Mitteilungen 28.1891/92, Heft 6, S. 87ff.
- Vogel**, Hermann Wilhelm: Ueber Amateurwesen, Photographische Notizen, 1894, S. 17.
- Vogt**, Marion: Zwischen Ornament und Natur: Edgar Degas als Maler und Photograph. Hildesheim 2000.
- Voigt**, T.H.: Amateur- und Fachphotograph, Photographische Correspondenz 27.1890, Nr.362, S. 537 ff.
- Volk**, Andreas (Hrsg.): Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. Zürich 1996.
- Vorsteher**, Dieter: Mythos vom Dampf. In: Boberg, Jochen; Fichter, Tilman; Gillen, Eckhard (Hrsg.): Exerzierfeld der Moderne. Berliner Industriekultur im 19. Jahrhundert. München 1984. S. 80 – 89.
- Vorträge** der Frankfurter Fotogespräche „Fotografie und Wirklichkeit“, 22./23. Mai 1982, Fotogeschichte Heft 5, 1982.
- Voß**, Georg: Die Waisenhauskirche – ein Wahrzeichen von Berlin. In: Berliner Kalender 1908, Berlin 1907.
- Waibl**, Gunther: Fotografie und Geschichte (I), Fotogeschichte Jg. 6, Heft 21, 1986, S.3 – 11; (II): in: Heft 22, S.3 – 10; (III): in: Fotogeschichte Jg. 7, Heft 22, 1987, S.3 – 12.
- Walter**, Karin: Bromsilberpostkarten: Fotografien am laufenden Band. In: Fotografie gedruckt. Beiträge einer Tagung der Arbeitsgruppe „Fotografie im Museum“ des Museumsverbands Baden Württemberg e.V., Sonderheft 4 Rundbrief Fotografie, Göttingen 1998, S. 31-36.
- Warstat**, Willi: Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Halle/Saale 1909.
- Warstat**, Willi: Die Entwicklung der künstlerischen Kultur in der photographischen Kunst. Ästhetische Betrachtungen zum Jahrbuch: Die photographische Kunst im Jahre 1908, Photographische Rundschau und Centralblatt 23.1909, S. 65-68.
- Warstat**, Willi: Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Leipzig 1913.
- Warstat**, Willi: Die Photographische Staatssammlung zu Hamburg, Photographische Rundschau und Mitteilungen. Jg.49, 1912, H.1., S. 41-44.

- Warstat**, Willi: Die Schönheit der großen Stadt als künstlerisches Problem für den Photographen. Die Photographische Kunst im Jahre 1909. Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. Achter Jahrgang. Halle 1909, S. 14-20.
- Warstat**, Willi: Ernst Juhl †. Photographische Rundschau und Mitteilungen Jg.52.1915, H.8, S. 183f.
- Weber**, Eva: Alfred Stieglitz. New York 1994.
- Wehler**, Hans-Ulrich: „Deutscher Sonderweg“ oder allgemeine Probleme des westlichen Kapitalismus?, Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken. 35.1981, S. 478-487.
- Weidauer**, Astrid: Berlin Panorama der Kaiserzeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Massenkultur und des modernen Sehens des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Berlin Freie Universität, Magisterarbeit, 1994 und Berlin 1996.
- Weise**, Bernd (Zusst.): Fotografie in Deutschen Zeitschriften 1883-1923. Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute. Ausstellungskatalog des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1991.
- Weise**, Bernd: Illustrierte Zeitschriften in Deutschland 1883-1923, in: Fotografie in Deutschen Zeitschriften 1883-1923. Ausstellungskatalog des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1991, S. 16-19.
- Weise**, Bernd: Reproduktionstechnik und Medienwechsel in der Presse. In: Fotografie gedruckt. Beiträge einer Tagung der Arbeitsgruppe „Fotografie im Museum“ des Museumsverbands Baden Württemberg e.V., Sonderheft 4, Rundbrief Fotografie, Göttingen 1998, S. 5-12.
- Westerbeck**, Colin; **Meyerowitz**, Joel: Bystander. A History of Street Photography. London 1994.
- Westheim**, Paul: Helden und Abenteuer: Welt und Leben der Künstler, Berlin 1931
- Wiener Wohnungsverhältnisse**. Sonderabdruck aus dem „Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik“. Berlin 1894.
- Wimmer**, C. A.: Details altberliner Mietshäuser, Berliner Hefte 3, Berlin 1986.
- Winkler**, Gerhard: Max Klinger. Leipzig 1984.
- Wirth**, Irmgard: Berliner Maler sehen eine Stadt: Malerei und Graphik aus drei Jahrhunderten. Berlin 1963.
- Wirth**, Irmgard: Berliner Maler: Menzel, Liebermann; Slevogt, Corinth. Berlin 1964.
- Wirth**, Irmgard: Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Berlin 1990.
- Wirth**, Irmgard: Eduard Gärtner, Architekturmaler in Berlin. Berlin 1968.
- Wirth**, Irmgard: Eduard Gärtner. Frankfurt 1978.
- Wirth**, Irmgard: Heinrich Zille und sein Berliner Volk. Ausstellung Berlin Museum 1979.
- Wirth**, Irmgard: Mit Adolph Menzel in Berlin. München 1965.
- Wittig**, Paul (Hrsg.): Die Architektur der elektrischen Hoch- und Untergrundbahn in Berlin, Verlag Ernst Wasmuth Berlin 1904.
- Wolf**, C.: Das Berliner Leben. Dargestellt in der Druckgraphik 1871-1914. Magisterarbeit TU Berlin, 1984.
- Wolf**, Herta: Das Denkmäler-Archiv Photographie, Camera Austria 51/52, S. 133-145.
- Wolf**, Werner: Die zweite Hälfte des Lichts. Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898) – Förderer der Photographie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln 1/1995, S. 15-27.
- Wolters**, Rudolf: Stadtmitte Berlin. Stadtbauliche Entwicklungsphasen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Tübingen 1978.
- Woodward**, R.; **Ash**, Mitchell G. (Hrsg.): The problematic science: Psychology in 19th century thought. New York 1982.
- Wurzer**, Rudolf: Die Gestaltung der deutschen Stadt im 19. Jahrhundert. In: Ludwig Grote (Hrsg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. München 1974, S. 9-32.
- Zaunschirm**, Thomas: Leitbilder. Denkmodelle der Kunsthistoriker oder von der Tragik, Bilder beschreiben zu müssen. Klagenfurt 1993.
- Zeitler**, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/Main Berlin 1990.

- Zettler**, Hela (Text): Das Berlin der Jahrhundertwende. Photographien aus den Jahren 1886-1907 von Georg Bartels. Märkisches Museum Berlin (Hrsg.). Berlin 1990.
- Zettler**, Hela und **Mauter**, Horst (Hrsg.): Das Berliner Schloss. Eine Fotodokumentation der verlorenen Stadtmitte. Berlin 1991.
- Zettler**, Hela und **Mauter**, Horst: Berlin in frühen Photographien 1844-1900. Märk. Museum, Berlin 1994.
- Zille**, Heinrich; Liebermann, Max (Vorwort): Berliner Geschichten und Bilder 1933 (1924).
- Zimmermann**, Clemens: Die Zeit der Metropolen. Frankfurt/Main 1996.
- Zobelitz**, Fedor v.: Chronik der Gesellschaft unter dem letzten Kaiserreich 1894-1914. Zwei Bände (1894-1901, 1902-1914), Hamburg 1922.
- Zuhorn**, Karl: 50 Jahre Deutscher Heimatschutz und Deutsche Heimatpflege. Rückblick und Ausblick. o.O., o. J. (1954).

7.4. Sammlungen

Archiv für Kunst und Geschichte
 Berlin, Berlin Museum
 Berlinische Galerie
 Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
 Cincinnati Art Museum, OH
 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, SIng. Juhl.
 Hamburger Kunsthalle
 Humanities Research Center, The University of Texas at Austin
 Kunstbibliothek Preußischer Kulturbesitz
 Kunstmuseum Basel
 Landesarchiv
 Landesbildstelle
 Märkisches Museum
 Märkisches Museum / Stiftung Stadtmuseum, fotografische Abteilung
 Museum of the city of New York
 National Gallery of Art, Washington D.C., USA
 Nationalgalerie, SMPK
 Neue Galerie der Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel
 Philadelphia Museum of Modern Art
 Photographische Mittheilungen 48.1911
 Plansammlung der TU Berlin
 Privatbesitz
 Sammlung Paul Sack, San Francisco
 Sammlung Wilhelm Dost
 Santa Barbara Museum of Art, California
 SIng. J.Camponar, Buenos Aires
 Spencer Museum of Art, The University of Kansas, (Peter T. Bohan Fund)
 Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
 The Metropolitan Museum of Art, New York, NY
 Victoria and Albert Museum, London

7.5. Abkürzungsverzeichnis für die Sammlungen

AKG	Archiv für Kunst und Geschichte
BG	Berlinische Galerie
BPK	Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
KB	Kunstabibliothek Preußischer Kulturbesitz
LA	Landesarchiv
LB	Landesbildstelle
MM	Märkisches Museum / Stiftung Stadtmuseum, fotografische Abteilung
NGA	National Gallery of Art, Washington D.C., USA
STABI	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz