

FOTOGESCHICHTE

Heft 156 | 2020 | Jg. 40

Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie



Franziska Brons (Hg.)

Aquatische Bilder

Die Fotografie und das Meer

BEITRÄGE

Franziska Brons	Die Fotografie und das Meer. Editorial	3
Katharina Steidl	Meeresblaue Abdrucke. Anna Atkins' Cyanotypien als visuelle Medien- und Klassifikationskritik	7
Franziska Brons	Medium unter Druck. Louis Boutans Unterwasserfotografie	19
Felix Lüttge	Jagende Forschung. Walfang und Fotografie	33
Ann Elias	Williamson und die „Photosphere“	43

FORSCHUNG 51

REZENSIONEN 65

BÜCHER 75



William Pankhurst Marsh: Kaianlage mit Welle, Bognor Regis, Sussex, Südengland, um 1890 [aus: *Natur als Kunst. Landschaft im 19. Jahrhundert in Malerei und Fotografie. Aus den Sammlungen der Christoph Heilmann Stiftung am Lenbachhaus München und des Münchner Stadtmuseums*, hg. von Ulrich Pohlmann u. a., Ausstellungskatalog Museum Schloss Moyland, Köln 2016, S. 51].

RUNDBRIEF FOTOGRAFIE

*Analoge und digitale Bildmedien
in Archiven und Sammlungen*

ONLINE
BESTELLEN



ISSN 0945-0237. 4 Hefte pro Jahr in DIN A4 mit jeweils mindestens 70 Seiten komplett in Farbe
HERAUSGEBER: Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg
in Zusammenarbeit mit dem Museumsverband Baden-Württemberg, der Sektion Geschichte und Archive
der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh) und dem Sächsischen Museumsbund
REDAKTION: Dr. Sonja Feßel, Bildarchiv Foto Marburg
JAHRESABONNEMENT*: EUR 101,25/104,00 (DGPh-Mitglieder/Studierende: EUR 81,00/83,20)
EINZELAUSGABEN*: Doppelheft Mai 2014 (N.F. 81/82): EUR 57,50/60,25,
Einzelhefte N.F. 83–104: EUR 29,75/31,75, ab N.F. 105: EUR 31,50/33,75
BESTELLADRESSE: Verlag und Redaktionsbüro Dr. Wolfgang Seidel, Schlosserstr. 28,
70180 Stuttgart, Germany, Tel. +49-711-65226362, contact@seidelpublishers.de

* Alle Preise Inland/Ausland inkl. 7 % MwSt. Porto und Versand sind kostenfrei. Sie haben das Recht, einen Vertrag binnen vierzehn Tagen ohne Angabe von Gründen zu widerrufen. Informationen zu Ihrem Widerrufsrecht finden Sie in unserer Widerrufsbelehrung unter <http://www.rundbrief-fotografie.de/widerrufsbelehrung>. Hinweise zum Datenschutz können Sie unter <http://www.rundbrief-fotografie.de/datenschutzerklaerung> einsehen.

www.rundbrief-fotografie.de

DIE FOTOGRAFIE UND DAS MEER

Editorial

Im Jahr 1867 gehen der französische Meeresforscher Aronnax, sein flämischer Diener Conseil und der Harpunier Ned Land in New York an Bord ihres Schiffes. Im weiteren Verlauf seines 1869/70 publizierten Romans *20.000 Meilen unter den Meeren* lässt Jules Verne diese Gruppe von Forschungsreisenden in die Fänge des Ingenieurs und Naturkundlers Kapitän Nemo geraten, der sie an Bord der *Nautilus* auf eine submarine Weltreise entführt. Während das Unterseeboot die Sargassosee durchkreuzt, stehen Nemo und Arronax in 16.000 Metern Tiefe inmitten des atlantischen Ozeans einmal mehr am Salonfenster und beobachten, als handle es sich um ein Aquarium, den sie umgebenden Grund des Meeres. Beim Anblick der Felsen und Grotten gerät Professor Arronax ins Schwärmen und bedauert zutiefst, von diesen unbekanntem Schauplätzen lediglich seine Erinnerung behalten zu können. Nemo behauptet daraufhin, wolle Arronax mehr als nur flüchtige Eindrücke mitnehmen, so sei nichts einfacher als eine fotografische Aufnahme der Unterwasserlandschaft anzufertigen; seine Mannschaft installiert sodann ein Objektiv im Salon. Im Schein des elektrischen Lichts der *Nautilus* gelingt es innerhalb weniger Sekunden, „ein Negativ von äußerster Schärfe“¹ zu gewinnen, dessen Positivabzug Arronax in seinem Abenteuerbericht abbildet. In der durch Édouard Riou und Alphonse Marie Adolphe de Neuville aufwändig illustrierten Großoktavausgabe des Romans wird die fiktive Fotografie 1871 als Holzstich wiedergegeben (Abb. 1).

20.000 Meilen unter den Meeren kann als prominentes Beispiel für die Utopien, Metaphern und Imaginationen einstehen, die in der Literatur-, Kultur- und Ideengeschichte der Moderne mit dem Meer und seiner Unterwasserwelt assoziiert wurden.² Darüber hinaus verdeut-

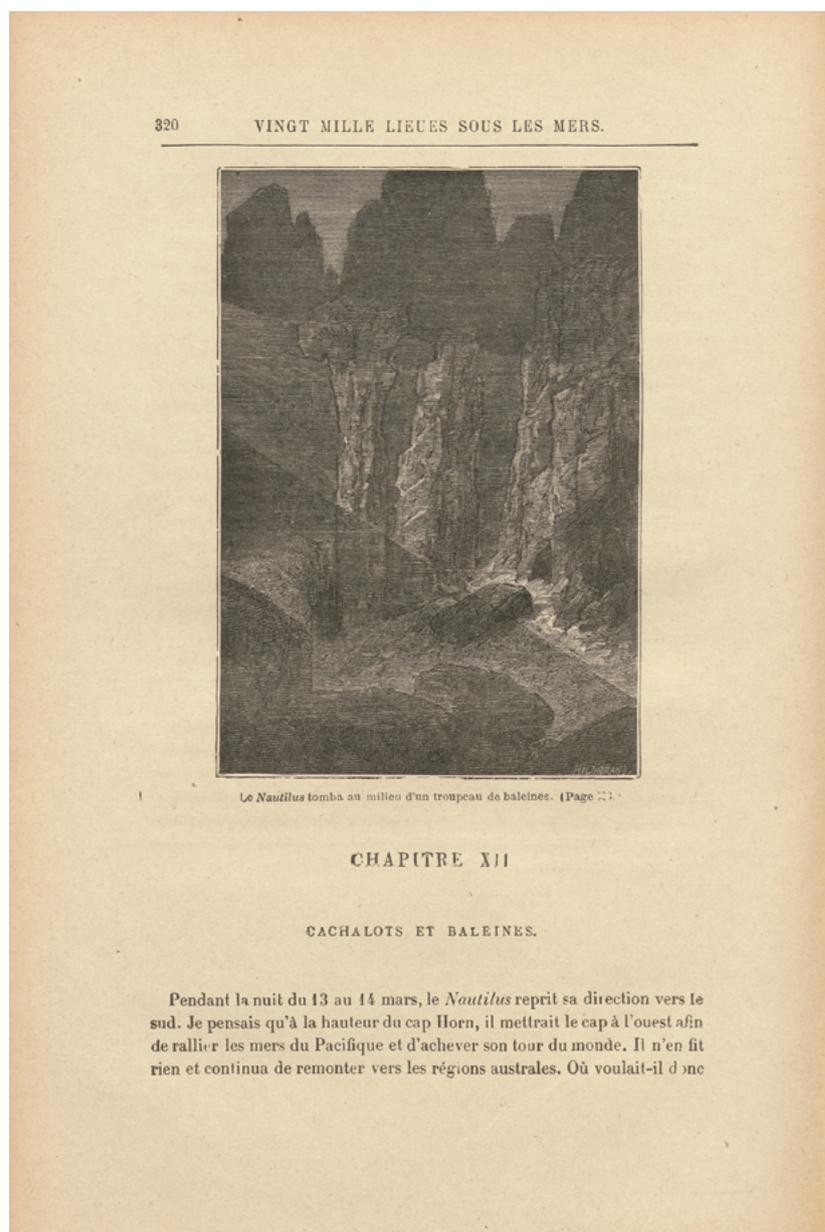


Abb. 1 Alphonse Marie Adolphe de Neuville, Édouard Riou: „Le Nautilus tomba au milieu d'un troupeau de baleines“ [aus: Jules Verne: *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris um 1870, S. 320].

licht die Episode des Romans aber auch, wie im Zuge der Implementierung einer technischen Bildkultur ab der Mitte des 19. Jahrhunderts dem Feld des Sichtbaren keinerlei territoriale Grenzen mehr auferlegt schienen. Selbst der Meeresgrund als vermeintlicher „Hort von Wundern“³ geriet in den Fokus der Fotografie: Dementsprechend zeigt beispielsweise eine Ansichtskarte der Dresdner Firma Heinrich Ernemann aus dem Jahr 1909 zwei Taucher in voller Montur, die mit Kameras samt Blitzlicht und mit großer Selbstverständlichkeit einen Schwarm riesiger Fische aus nächster Nähe ins Visier nehmen (Abb. 2).⁴ In der visuellen Kultur der Moderne erweisen sich die Meere, Ozeane und verwandte aquatische Milieus als Ausgangspunkt und Gegenstand von fotografischen, aber auch filmischen Bildern. Die Verfahren, Apparate und Materialien dieser indexikalischen Aufzeichnungen geraten angesichts der spezifischen Charakteristika und Elemente des Sujets – Größe bzw. Ausdehnung, Tiefe, Dunkelheit und Bewegung – indes an die Grenzen der Repräsentation;⁵ mitunter stellt sich sogar die Frage der technischen Realisierbarkeit. Zugleich entstehen und erscheinen diese Bilder mehrheitlich im Kontext von Explorationen des Meeres als Umgebung bzw. Umwelt von lebenden Organismen.⁶ D. h. sie dienen dazu, das Meer in seiner ökologischen und ökonomischen Bedeutung als Habitat

bzw. auszuwertende Ressource überhaupt zu ermesen.

So trat auch der französische Forscher und Erfinder Étienne-Jules Marey, der ab den 1860er-Jahren Verfahren der Aufzeichnung der Physiologie und Motorik diverser Organismen (darunter Meeres-Kleinstlebewesen) entwickelt hatte, an, im Golf von Neapel die Bewegung von Wellen zu erforschen.⁷ Zwölf Standbilder dieser chrono-fotografischen Sequenz auf einem beweglichen Filmstreifen wurden 1891 in der *Revue générale des sciences* publiziert.⁸ Mareys *La Vague* gibt den Blick über die Wasseroberfläche frei, in deren rechten Vordergrund eine Felsformation aus dem Meer ragt (Abb. 3). Auf diese rollt eine Welle zu, schmettert gegen das Gestein und zerschellt am Wellenbrecher. Der Vorgang wiederholt sich über die eigentliche Dauer von lediglich 17 Sekunden scheinbar *ad infinitum*. In steter Repetition zeigt der Streifen Felsen, Wellen und Schaumkronen, vor allem aber Unordnung.⁹

Jenseits von literarischen Vorstellungswelten – oder auch idealtypischen bzw. allegorischen Darstellungen des Meeres (wie sie für das malerische Genre des Seestückes prägend waren) – gewinnt in Beispielen wie diesem ein bisher wenig beachtetes Kapitel der Fotografie- und Mediengeschichte an Kontur. Es speist sich aus Versuchen, an und in Gewässern aller Art Wellen, Gischt und Ströme, Fauna, Flora und

Abb. 2 Josef Goller: „Untersee-Photographie“, Motiv des Foto-Frieses für die Heinrich Ernemann Aktiengesellschaft, Dresden, als Ansichtskarte, Serien-Bild 11, gelaufen 5.11.1916, Vorderseite [aus: Franziska Brons: *Exposition eines Mediums. Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909*, Paderborn 2015, S. 275].



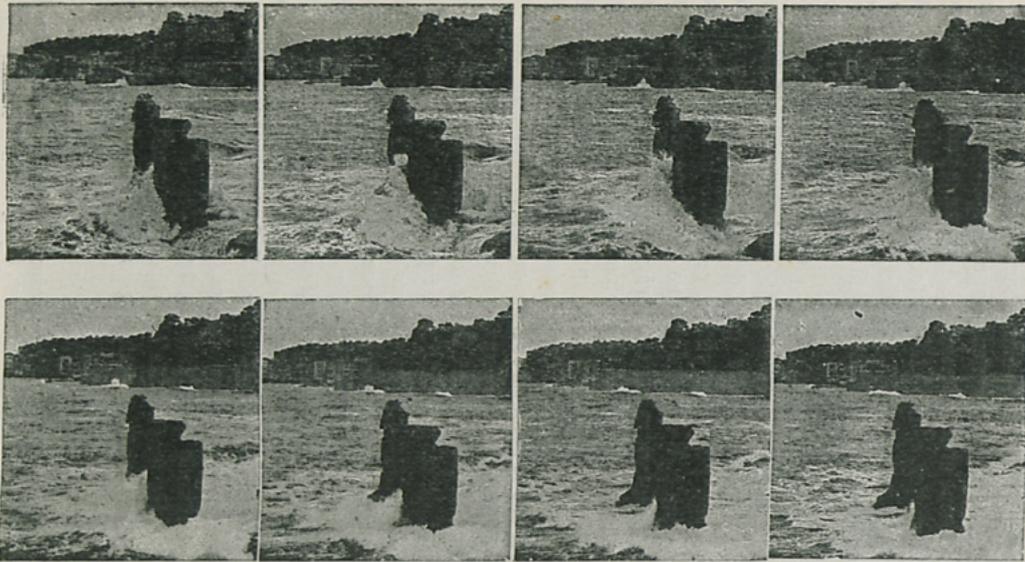


Fig. 91. — Série d'images montrant les phases successives du mouvement d'une vague. (Simili-gravure avec réduction des images au quart des dimensions qu'elles avaient sur le cliché original).

mineralische Formationen auf die fotografische Platte bzw. auf Filmmaterial zu bannen. Die Beiträge dieser Ausgabe von *Fotogeschichte* untersuchen in monografischen Fallstudien die faktischen Explorationen des Meeres unter und oberhalb seiner bewegten und glitzernden Oberflächen. Dabei lenken sie die Aufmerksamkeit nicht nur auf die bildlichen Resultate, sondern auch auf deren mediale Prozeduren, technische Voraussetzungen sowie epistemische und politische Dimensionen. Im Mittelpunkt dieser Essays stehen die Cyanotypien, welche Anna Atkins von und mit Hilfe von Algen in der Frühzeit des Mediums anfertigte und als Träger eines kritischen Naturwissens in Umlauf brachte (siehe den Beitrag von Katharina Steidl); die De- und Rekonstruktionen des fotografischen Apparats und Prozesses am Grund der ersten Unterwasserfotografien, die der französische Meeresbiologe Louis Boutan um die Jahrhundertwende produzierte und reflektierte (siehe den Beitrag der Gastherausgeberin dieses Bandes); die unauflösbare Beziehung zwischen Jagd und Fotografie in der cetologischen, sprich walkundlichen Bildpraxis des US-amerikanischen Naturforschers Roy Chapman Andrews zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts (siehe den Beitrag von Felix Lüttge); und schließlich die ebenso spektakulären wie aufschlussreichen Filmaufnahmen der tropischen Unterwasserwelt, welche dem Filmemacher und Fotografen John Ernest Willi-

amson im kolonialen Kontext der Bahamas aus dem Tauchboot namens „Photosphere“ heraus gelangen (siehe den Beitrag von Ann Elias).

In allen diesen Bildern des Meeres, so eine leitende Hypothese der hier versammelten Studien, sind die Herstellung und Verbreitung biologischen, ökologischen, ozeanografischen und ästhetischen Wissens von Beginn an mit einer permanenten Reflexion auf die partikularen Bedingungen, Infrastrukturen und Herausforderungen medialer Sichtbarkeit verknüpft. Mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen der Fotografie und dem Meer ist also keineswegs eine bloße Reihung von maritimen Motiven avisiert. Über die behandelten historischen Einzelfälle hinaus erlaubt sie es vielmehr, die Geschichte, Ästhetik und Theorie des Mediums – jenseits bekannter Erzählungen der Eroberung immer neuer Bereiche des Sichtbaren durch fortwährend optimierte Technologien – in systematischer Weise als prekäres Gefüge von Agenten und Vorrichtungen, Praktiken und Diskursen zu bestimmen. In der Zusammenschau von visuellen Phänomenen im Zeitraum von den 1840er- bis 1940er-Jahren – von den (Selbst-)Abdrücken von Wasserpflanzen über autoreflexive Unterwasseransichten und Bilder lebendiger, sich dem objektiven (Über-)Blick indes stets entziehender Wale und bis hin zu submarinen, zwischen Wirklichkeitsbezug und Surrealismus oszillierenden Filmsequenzen – zeichnen sich Formen und

Abb. 3 Étienne-Jules Marey: *La Vague*, Standbilder [aus: Étienne-Jules Marey: *Le Mouvement*, Paris 1894, S. 122].

Funktionen von modernen Darstellungen des Meeres dadurch aus, Aufschluss über Medium wie Milieu zu geben.

1 Vgl. Jules Verne: *20 000 Meilen unter den Meeren*, München 2011, S. 458 f., hier S. 459.

2 Siehe beispielsweise Werner Tschacher: Mobilis in mobili: Das Meer als (anti-)utopischer Erfahrungs- und Projektionsraum in Jules Vernes *20 000 Meilen unter den Meeren*, in: Alexander Kraus, Martina Winkler (Hg.): *Weltmeere. Wissen und Wahrnehmung im langen 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014, S. 46–65.

3 Natascha Adamowsky hat den Meeresraum in diesem Sinne apostrophiert und geht in ihrer Studie den medialen und epistemologischen Spuren der diesbezüglichen Wunderterminologie nach. Natascha Adamowsky: *Ozeanische Wunder. Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*, Paderborn 2017, S. 11.

4 Das Motiv war ursprünglich Teil eines Raumgestaltungsprogramms auf der *Internationalen Photographischen Ausstellung Dresden 1909*. Siehe Franziska Brons: *Exposition eines Mediums. Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909*, Paderborn 2015, S. 132–141.

5 Siehe die Beiträge in Hannah Baader, Gerhard Wolf (Hg.): *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich, Berlin 2010.

6 Zur Unterscheidung zwischen den Begriffen Umgebung und Umwelt siehe Jakob von Uexküll: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Hamburg 1956.

7 Zu Marey siehe grundlegend Marta Braun: *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago 1992. Zu dessen Meeresaufnahmen siehe Dominique de Font-Réaulx: *Vagues fixes et en mouvement, autour du film La Vague d'Étienne-Jules Marey*, in: dies. (Hg.): *EJ Marey. Actes du colloque du centenaire, sous la direction de Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre, Laurent Mannoni*, Paris 2006, S. 49–60.

8 Étienne-Jules Marey: *La Chronophotographie. Nouvelle méthode pour analyser le mouvement dans les sciences physiques et naturelles*, in: *Revue générale des sciences pures et appliquées*, Tome 2, No. 21, 15.11.1891, 1891, S. 689–719, S. 698. In Mareys Hauptwerk *Le Mouvement* lassen sich acht Standbilder aus *La Vague* finden. Siehe ders.: *Le Mouvement*, Paris 1894, S. 122.

9 Siehe auch Daniela Hahn: *Tourbillons et turbulences. Zu einer Ästhetik des Experiments in Étienne-Jules Mareys „Machines à fumée“*, in: *ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, Heft 1, 2009/10, *Wirbel – Ströme – Turbulenzen*, S. 44–69, S. 53.