

WHEN WE SHARE MORE THAN EVER

A.01 – J.53

Mehr denn je wird geknipst und digitalisiert – unzählige Aufnahmen sammeln sich auf Festplatten und in Clouds, werden im Internet geteilt und kommentiert. Portale wie Facebook und Flickr, aber auch professionelle Bild-datenbanken lösen jedoch nur andere, ältere Formen der Archivierung, des Transfers und der Interaktion ab. Seit ihrer Frühzeit Mitte des 19. Jahrhunderts dient die Fotografie dazu, visuelle Eindrücke festzuhalten, aufzubewahren und zu kommunizieren. Die Ausstellung denkt über das Teilen von Bildern nach und zeigt, wie der kontinuierliche und zunehmende Austausch digitaler Fotografien heute an die Geschichte des analogen Mediums anknüpft.

Die Gegenüberstellungen von historischen und aktuellen Arbeiten beleuchten in zehn Kapiteln, wie sich Gebrauch und Funktion fotografischer Bilder gewandelt haben und welche Aspekte trotz der digitalen Revolution unverändert geblieben sind. Ein Leben aufzuzeichnen, ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen und Erinnerungen zu teilen sind von jeher Aufgaben der Fotografie und des Porträts gewesen. Heute treten Portale wie Instagram oder YouTube an die Stelle des Albums, und das Studioporträt wurde längst von der Amateuraufnahme abgelöst. Die wissenschaftliche Fotografie dient seit ihren Anfängen dem Erkenntnisgewinn, Produktaufnahmen verbreiten und bewerben

seit den 1920er Jahren die Warenwelt – an ihre Seite treten heute die Schnappschüsse von Amateuren, die sich auf Consumer-to-Consumer-Plattformen sammeln. Ähnlich wie die Reisefotografie im 19. Jahrhundert die letzten Winkel der Welt erkundet hat, bereisen heute Internet-Surfer und zeitgenössische Künstler Kontinente und Metropolen via Apple Maps oder Bilder von Überwachungskameras.

Selbst als eine Art Archiv angelegt, reflektiert die Ausstellung mögliche Formen und Nutzungen eines solchen. Die Sammlungsexponate sind stellvertretend aus einem Bestand von rund 75.000 Fotografien ausgewählt und zeigen auch, wie sich foto-

grafische Praktiken in der Sammlung des MKG niedergeschlagen haben. Ausgangspunkt für unsere Überlegungen war die Frage, inwiefern sich in der digitalen Zeit des Bilderteilens auch die Funktion einer fotografischen Museumssammlung ändert, wenn mit Google Images die Online-Bildersammlung immer nur einen Mausklick entfernt ist.

Der Entwurf der Ausstellungsarchitektur ordnet die Exponate entsprechend der zeitgenössischen Vorstellungen von Datenbanken auf einer horizontalen Achse. Alles wird gleichermaßen „neutral“ präsentiert, die Kontexte muss sich der Besucher durch den Gebrauch der „Findhilfe“ in Form des Booklets erschließen.

Die Ausstellung wird ermöglicht mit freundlicher Unterstützung des Ausstellungsfonds der Freien und Hansestadt Hamburg.

—
More pictures are being taken and digitized than ever before – innumerable snapshots pile up on hard disks and in clouds, are shared via the Internet and commented on. But portals such as Facebook and Flickr as well as professional image databases only supersede older forms of archiving and transferring

images and the associated interaction. In fact, photography has been a means of capturing, storing, and communicating visual impressions ever since its early days in the 19th century. The exhibition reflects on how images are shared and shows how today's rampant exchange of digital photos links in with the history of the analogue medium.

The juxtaposition of historical and current works in ten chapters illuminates how the usage and functions of photographic images have changed over time and which aspects have been unaffected by the digital revolution. Recording a life, creating a sense of community, sharing memories – these have always been tasks allotted to photography and portraits. The classic photo album has merely been replaced today by portals like Instagram and YouTube, and the candid amateur snapshot long ago supplanted the staged studio portrait. Scientific photography has served since its inception to cultivate and spread knowledge, and since the 1920s professional product shots have been used for advertising consumer merchandise – joined today by amateur snapshots that jockey for attention on consumer-to-consumer sales platforms. Just as travel photography explored the most remote corners of the globe in the 19th

century, Internet surfers and contemporary artists today tour cities and whole continents using Apple Maps or images from surveillance cameras. Conceived in archive format, the exhibition explores the archive's possible forms and uses. The featured works from the collection were selected from the MKG's holdings of some 75,000 photographs to show how different photographic practices have been assimilated over the years. The springboard for our reflections was the question of how the digital era of picture sharing has changed the function of a museum collection of photography, seeing as today digital image collections are just a mouse click away on online archives such as Google Images.

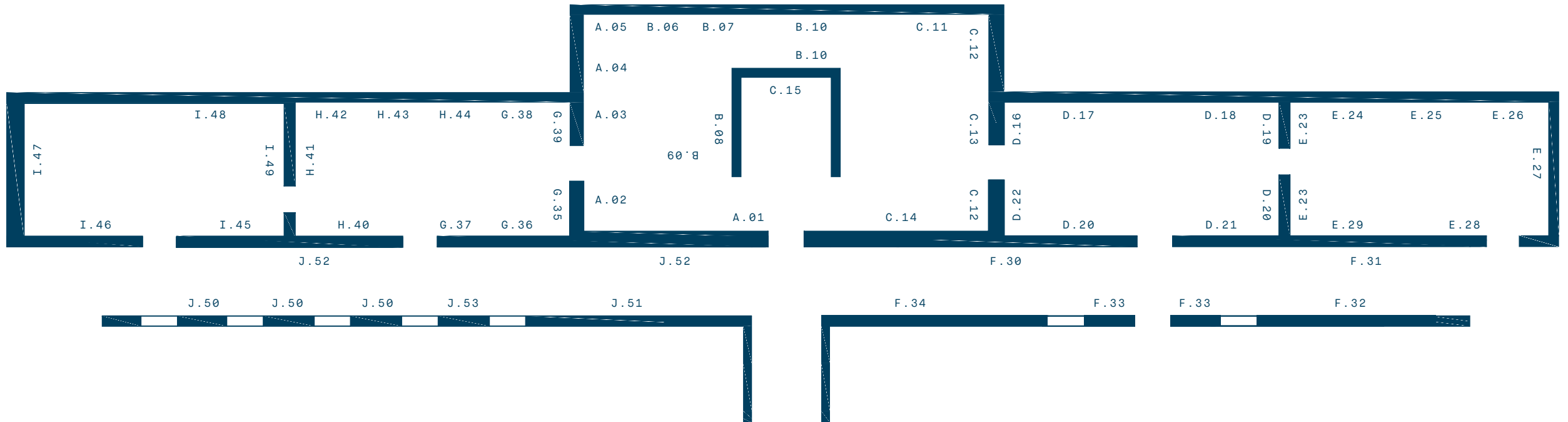
The exhibition architecture arranges the objects on a horizontal axis, in keeping with contemporary notions of how a database is set up. Everything is thus presented on a "neutral" plane, and the visitors are tasked with placing the images in context with the help of a "search aid" in the form of the booklet.

The exhibition has been made possible through the kind support of the Exhibition Fund of the Free and Hanseatic City of Hamburg.



A.01 - J.53

RAUMINDEX / SPATIAL INDEX



SHARING MEMORIES

ERINNERUNGEN TEILEN Erinnerungsobjekte zu schaffen ist eine zentrale Funktion der Fotografie. Im Fall von David Horvitz ist es die Handykamera, die bei zwei Menschen ein Gefühl von Gemeinsamkeit erzeugt. Die Verbindung entsteht über eine Handlung. Auf unterschiedlichen Kontinenten stehen beide zur selben Zeit am Meer, während ihr iPhone die Sonne beim Auf- bzw. Untergehen aufzeichnet und überträgt.

Die Fotografie verbindet uns mit dem Gegenstand oder der Person, die sie abbildet – auch über die Grenzen der Zeit hinweg: Das Foto ist ein Abdruck, es ist Übertragung von etwas, was real da gewesen ist; wie ein Fingerabdruck oder ein Fußstapfen unterhält sie eine enge Verbindung zu dem Abgebildeten. Diese besondere Qualität des Mediums prädestiniert sie zum Erinnerungsmedium. Die ausgestellte Daguerreotypie eines kleinen Mädchens ist mit dem Haar des Kindes umflochten. Die Vorstellung, einen Teil der Person bei sich zu tragen und damit besondere Nähe zu erzeugen, zeigt sich in der Praxis, aus Haaren Freundschafts- oder Trauerschmuck zu fertigen – und im Umgang mit Fotografien geliebter Menschen.

Emotionale Beziehungen finden auch über das fotografische Motiv und die Körpersprache der Porträtierten Ausdruck. Die Arme der Schwestern in der Aufnahme von Gertrude Käsebier sind eng verschlungen, ebenso wie die Hände des Ehepaars auf der Daguerreotypie von Carl Ferdinand Stelzner.

Die Beziehung zwischen Fotograf und Fotografier-ten kann ebenfalls ins Zentrum der Arbeit rücken. Bei Natascha Brunswick und auch bei Rudolf Dührkoop und Käsebier wird die Kamera eingesetzt, um intime Momente mit der eigenen Familie ins Bild zu setzen.

SHARING MEMORIES *Creating mementoes is one of the central functions of photography. In David Horvitz's case, it is the mobile phone camera that gives two people a feeling of togetherness. The bond is created through an action. On two different continents, both people stand at the seaside at the same time, recording and sending images of the sunrise and sunset with their iPhones.*

Photography connects us with the subject or the person depicted – even beyond the bounds of the time. The photo is an imprint; it transmits to us something that was once really there. Like a fingerprint or a footprint, it remains closely related to what it captures. This special quality of photography predestined it from the start to be a medium of memory. The daguerreotype of a little girl presented in the exhibition is framed by a braid of the child's hair. The idea of carrying part of a loved one with us and thus generating a special feeling of closeness is reflected in the practice of making friendship or mourning jewelry out of hair – and in the way we treasure portrait photographs as keepsakes of those we love.

Emotional relationships can also be expressed by a certain photographic motif or by the body language of the sitters. The arms of the sisters in the photo by Gertrude Käsebier are closely intertwined, as are the hands of the couple in the daguerreotype by Carl Ferdinand Stelzner.

The relationship between photographer and subject may also be the focus of the work. Natascha Brunswick as well as Rudolf Dührkoop and Käsebier use the camera, for example, to capture and hold onto intimate moments with their own families. ER



A . 01



A . 02



A . 03



A . 04



A . 05

ARBEITEN / WORKS

A . 01

NATASCHA A. BRUNSWICK

Der Astrophysiker Arthur Baer mit seinem Sohn zu Hause bei Familie Artin / *The astrophysicist Arthur Baer and his son at the Artin family home*, 1935

Natascha beim Spargelschälen in ihrer Küche Hamburg-Langenhorn (Aufnahme von Emil Artin) / *Natascha peeling asparagus in her kitchen in Hamburg-Langenhorn* (photo by Emil Artin), 1932

Kinderzimmer im Hause Artin mit einer Tierzeichnung von Heinrich Stegemann / *Children's room in the Artin home with an animal drawing by Heinrich Stegemann*, 1930er Jahre / 1930s

Karin, Thomas und Michael Artin – die Kinder der Fotografin / *The photographer's children: Karin, Thomas, and Michael Artin* / Bloomington, Indiana, 1939

Der Foxterrier der Familie Artin an seinem Lieblingsplatz am Fenster / *The Artins' fox terrier in his favorite spot by the window*, 1930er Jahre / 1930s

Maria Jasny, die Mutter der Fotografin, in ihrer Wohnung in Berlin / *The photographer's mother, Maria Jasny, at home in Berlin*, 1932

Esszimmer im Hause Artin / *Dining room in the Artin home*, 1930er Jahre / 1930s

Karin Artin im Liegestuhl / *Karin Artin on a lounge chair*, 1936

Emil Artin (im Morgenmantel) in seiner Wohnung / *Emil Artin in his bathrobe at home*, 1931

Emil Artin mit seiner Schwägerin Tanja Jasny / *Emil Artin with his sister-in-law Tanja Jasny*, vor / before 1933

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

A . 02

GERTRUDE KÄSEBIER

“Pastoral”, 1905, Heliogravüre / *photogravure*

“The Picture-Book”, 1903, Heliogravüre / *photogravure*

A . 03

RUDOLF DÜHRKOOP

Elena Luksch-Makowsky mit den Kindern Peter und Andreas / *Elena Luksch-Makowsky with her children Peter and Andreas*, ca. 1910, Pigmentdruck / *carbon print*

„Petra Behrens“, Mai 1908, Platindruck / *platinum print*

„Frau Geheimrat Professor Muthesius und Sohn“ / *The wife of Privy Councillor Professor Muthesius and son*, 1908, Platindruck / *platinum print*

„Gertrud und Ursula Falke“ / *Gertrud and Ursula Falke*, 1906–1908, Kollodiumabzug / *collodion print*

Drei Kinder / *Three Children*, 1905, Silbergelatineabzug / *gelatin silver print*

A . 04

DAVID HORVITZ

“The Distance of a Day”, 2013

Video auf / on 2 iPhones, Courtesy of the artist and Chert, Berlin

A . 05

POLLOCK

Kind / *Child*, 1850

UNBEKANNTER FOTOGRAF / PHOTOGRAPHER UNKNOWN

Mädchen mit Tuch / *Child with scarf*, 1855

CARL FERDINAND STELZNER

Carl Overweg mit seiner Braut Helene de Jough / *Carl Overweg with his bride, Helene de Jough*, ca. 1857

UNBEKANNTER FOTOGRAF / PHOTOGRAPHER UNKNOWN

Zwei Frauen / *Two women*, ca. 1850

JOSEPH WENINGER

Die Familie des Kaufmanns Heinrich Fixsen und seiner Frau Marie, geb. Bartels / *The family of the merchant Heinrich Fixsen and his wife, Marie, née Bartels*, 1845

UNBEKANNTER FOTOGRAF / PHOTOGRAPHER UNKNOWN

Personen beim Weintrinken / *People drinking wine*, ca. 1850

Daguerreotypien, zum Teil koloriert / *daguerreotypes, partially colored*



A.01

NATASCHA A. BRUNSWICK

*1909 in St. Petersburg/Russia –
2003 in Princeton, NJ/USA

Natascha A. Brunswick entstammt einer jüdischen, deutsch-russischen Emigrantenfamilie, die sich nach Jahren der politisch bedingten Flucht 1924 schließlich in Hamburg niederlässt. Als Schülerin der Oberprima an der progressiven Lichtwarkschule beginnt sie, mit einer einfachen Box-Kamera Fotos von ihrer Familie und den Schulkameraden aufzunehmen. Ihren Wunsch eines Architekturstudiums am Weimarer Bauhaus kann sie nicht durchsetzen und nimmt 1928 das Studium der Mathematik und Kunstgeschichte an der Hamburger Universität auf – unter anderem bei Aby Warburg, Erwin Panofsky und Ernst Cassirer.

Mit einer Leica beginnt Natascha Brunswick gleichzeitig, im privaten Umfeld zu fotografieren: Sie hält Interieurs, ihre Freunde und Familie fest. Sie arbeitet weitestgehend autark als Amateurin und ihre Bilder bleiben zu Lebzeiten unveröffentlicht. Als Brunswicks Ehemann Emil Artin wegen der jüdischen Herkunft seiner Frau 1937 aus dem Universitätsdienst entlassen wird, emigriert die

Familie in die USA. 1942 muss Brunswick nach dem Eintritt der USA in den Krieg als „feindliche Ausländerin“ ihre Leica aushändigen und gibt die Fotografie auf. Ihr Sohn entdeckt ihre Bilder aus der Hamburger Zeit Ende der 1990er Jahre wieder, und ihr fotografischer Nachlass findet seinen Platz in der Sammlung Fotografie und neue Medien des MKG. BP

Natascha A. Brunswick came from a Jewish, German-Russian emigrant family, which finally settled, years after their flight for political reasons in Hamburg, Germany, in 1924. As a senior at the progressive Lichtwark School there, she began to take pictures of her family and schoolmates using a simple box camera. She was unable to realize her dream of studying architecture at the Bauhaus in Weimar and so she took up mathematics and art history at the University of Hamburg in 1928 with professors including Aby Warburg, Erwin Panofsky, and Ernst Cassirer.

During her studies, Brunswick began taking pictures of her personal surroundings with a Leica, shooting images of interiors, friends, and family. She largely worked on her own as an amateur, and her images were never published during her lifetime. When Brunswick's husband, Emil Artin, was dismissed from his post at the university in 1937 due to his wife's Jewish heritage, the family immigrated to the USA. Classified as an

"enemy alien," after the nation entered the war in 1942, Brunswick was forced to surrender her Leica and as a result gave up photography. In the late 1990s, her son discovered the pictures from her Hamburg days, and her photographic legacy has found a home in the Photography and New Media Collection at the MKG. BP



A.02

GERTRUDE KÄSEBIER

*1852 in Des Moines/USA –
1934 in New York/USA

Erst mit 37 Jahren kann sich Gertrude Käsebier den Wunsch einer künstlerischen Ausbildung erfüllen, studiert in Brooklyn Malerei und beginnt, sich intensiv mit der Fotografie auseinanderzusetzen. 1897 ist sie als Fotografin bereits so erfolgreich, dass sie ein eigenes Studio in der Fifth Avenue in Manhattan eröffnet. Sie wird Mitglied der Photo-Secession, einer amerikanischen Gruppe von Kunstfotografen, und trägt mit zahlreichen Veröffentlichungen in Alfred Stieglitz' Zeitschrift *Camera Work* zur Etablierung der Foto-

grafie als künstlerisches Ausdrucksmittel bei. Während sie eine für ihre Zeit ungewöhnliche berufliche Karriere verfolgt, greift sie in ihren Fotografien traditionell weiblich konnotierte Motive der Mutterschaft auf und behandelt oft christliche Themen. Sowohl das Heranwachsen ihrer eigenen Kinder als auch Auftragsporträts inszeniert Käsebier stimmungsvoll mit weichem Licht und malerischer Unschärfe. ES

Not until she was 37 years old was Gertrude Käsebier finally able to fulfill her dream of artistic training, studying painting in Brooklyn and beginning to delve intensively into photography. By 1897, she was already so successful as a photographer that she was able to open a studio on Fifth Avenue in Manhattan. She became a member of the Photo-Secession, an American group of art photographers, and with numerous photographs published in Alfred Stieglitz journal Camera Work made a substantial contribution to the establishment of photography as a means of artistic expression. While her career was unusual for a woman of her day, her photographs feature traditional female motifs such as motherhood, and often treat Christian themes as well. Käsebier's images of her own children as they grew up as well as her commissioned portrait work is notable for atmospheric dramatization using soft light combined with soft focus. ES



A.03

RUDOLF DÜHRKOOP

*1848 in Hamburg/Deutschland –
1918 in Hamburg

Als 34-jähriger Autodidakt schlägt Rudolf Dührkoop die Laufbahn eines Berufsfotografen ein – ermutigt durch die Wertschätzung und Aufmerksamkeit, die der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, sowie der Sammler-Pionier Ernst Juhl dem fotografischen Medium entgegenbringen. 1883 eröffnet Dührkoop sein erstes Atelier in Hamburg, dem 1909 ein weiteres in Berlin folgen wird. Schon 1899 beteiligt er sich an der siebten Internationalen Ausstellung von Kunst-Photographie der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie und erhält später zahlreiche Auszeichnungen und Preise. Berühmt wird Dührkoop für seine offiziellen Porträts von Persönlichkeiten, aber auch für seine natürlich wirkenden Fotografien von Frauen und Kindern. Um die „Lebenswahrheit“ seiner Kunden zu erfassen, befreit er sich von den „Fesseln des Ateliers“ und wählt als Kulisse Wohnräume oder die freie Natur. Da er nicht selbst unter das schwarze Tuch der Großbildkamera

schlüpft, sondern das Auslösen einem Assistenten überlässt, kann er die zu Porträtierenden in ihren gewohnten Bewegungen und Haltungen beobachten, sie in ein ablenkendes Gespräch verwickeln und so scheinbar private Momente für die Erinnerung festhalten. TG

Rudolf Dührkoop embarked on a career as a self-taught professional photographer at the age of 34, encouraged by the appreciation and attention devoted to the photographic medium by the director of the Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, and the pioneering collector Ernst Juhl. In 1883 Dührkoop opened his first studio in Hamburg, followed by another in Berlin in 1909. As early as 1899, he already took part in the seventh International Exhibition of Art Photography organized by the Society for the Promotion of Amateur Photography and was soon collecting numerous awards and honors. Dührkoop rose to fame with his official portraits of public figures but was also known for his natural-looking photographs of women and children. To capture the "true nature" of his sitters, he liberated himself from the "shackles of the studio" and had his sitters pose instead at home or outdoors. Since he himself did not step beneath the black cloth covering the large-format camera but left pushing the shutter to an assistant, he was able to observe the sitters in their habitual movements and

gestures and to engage them in distracting conversation, thus preserving apparently private moments for posterity. TG



A.04

DAVID HORVITZ

**1983 in Kalifornien/USA,
lebt und arbeitet in New York/USA*

Mit seinen Kunstwerken, die er in Form von Büchern, Fotografien, Rauminstallationen und Aktionen umsetzt, widmet sich David Horvitz immer wieder verschiedenen Auffassungen von Zeit und Raum, aber auch der Verbindung zwischen Menschen und der Verbreitung von Bildern über das Internet. Seine Arbeit *The Distance of a Day* verknüpft diese Themenbereiche: Mit Verweis auf den sprachlichen Ursprung des englischen Begriffs „Journey“, der die Distanz definierte, die ein Reisender an einem Tag zurücklegen konnte, sucht Horvitz nach zwei einander auf der Weltkugel gegenüberliegenden Orten, die genau ein Tag voneinander trennt: Während seine Mutter an einem Strand seiner Heimat Kalifornien den Sonnenuntergang sieht, beobachtet der Künstler den Sonnenaufgang auf einer maldivischen Insel.

Beide dokumentieren das gleichzeitig Gesehene mit dem iPhone, einem Gerät, das heute sowohl der zeitlichen als auch der räumlichen Orientierung dient und als Kommunikationsmedium Raum- und Zeitgrenzen überwinden lässt. Als konzeptueller Teil der Performance, dient das iPhone in der Ausstellung auch als Abspielgerät. TG

—

*With artworks in the form of books, photographs, installations, and actions, David Horvitz often explores varying conceptions of time and space, as well as interpersonal relationships and the dissemination of images via the internet. His work *The Distance of a Day* brings together all of these topics. With reference to the linguistic origin of the word “journey,” which defined the distance a traveler could cover in a day, Horvitz looks for two places located at opposite ends of the globe that are exactly one day apart. While his mother watches the sun set on a beach in his native California, the artist observes the sun rising over a Maldives island. Both document their simultaneous impressions with an iPhone, a device that today serves both for temporal and spatial orientation and which, as a communication medium, enables us to overcome the limits of space and time. Because it is a conceptual part of the performance, the iPhone is also used in the exhibition as a playback device. TG*



A.05

DAGUERREOTYPIEN

Auf der glänzenden Oberfläche einer Porträtdaguerreotypie verbindet sich die Reflexion des Betrachters mit einem schemenhaften Ebenbild der Abwesenden. Erst beim Hin- und Herwenden des Objektes in der Hand gibt die spiegelglatte Fotografie im Spiel mit dem Licht ihr ganzes Bildgeheimnis preis. Mit dem Verfahren von Louis Daguerre, das am 7. Januar 1839 an der französischen Akademie der Wissenschaften vorgestellt wird, beginnt das erste Kapitel einer sich bis heute fortschreibenden Geschichte des Lichtbilds. Als erste praktikable Technik findet die Daguerreotypie schnell Anwendung und ist schon bald bereit für den kommerziellen Einsatz. Der Bildträger, eine mit Joddämpfen sensibilisierte Silberschicht, wird als Direktpositiv belichtet und verbleibt ohne Möglichkeit der Retusche nach Entwicklung und Fixierung ein fotografisches Unikat. Das auf dem lichtempfindlichen Medium erzeugte Bild ist unter dem Schutz eines Glases langfristig gesichert. Dank einer Verkürzung der Belichtungszeit

durch chemische Optimierung ist es bald möglich, gestochen scharfe Porträts aufzunehmen, deren Ähnlichkeit zu Spiegelbildern ihnen den Spitznamen „Mirror with a Memory“ einbringt. Viele Porträtmaler, unter ihnen auch der Hamburger Carl Ferdinand Stelzner, wenden sich in den 1840er Jahren der neuen Technik zu. Besonders in den Großstädten wächst die Zahl fotografischer Ateliers und die kostbaren Bildnisse finden den Weg in die Wohnstube oder – im Schutz hübscher Lederetuis – in das Reisegepäck des Großbürgertums. AS

—

On the shiny reflective surface of a daguerreotype portrait, the mirror image of the beholder melds with a shadowy likeness of the absent sitter. Only when we turn the object to and fro in our hands does the play of light across the glassy photograph reveal its secret image in full. The process presented by Louis Daguerre on January 7, 1839, at the French Academy of Sciences launched the first chapter in the history of the photograph, which is still being written today. As a first practical technique, the daguerreotype process rapidly found wide-spread applications and was soon ready for commercial use. The image carrier, a sheet of silver-plated copper treated with iodine fumes to make its surface light-sensitive, is exposed as a direct positive and remains a unique photograph, with no possibility for retouching after development

and fixation. Produced on the light-sensitive medium, the image is preserved in the long term under the protection of glass. Thanks to a reduction in exposure time through chemical optimization, it soon became possible to take sharp-focus portraits whose resemblance to images in a mirror gave them the nickname “Mirror with a Memory.” Many portrait painters, among them Carl Ferdinand Stelzner of Hamburg, dedicated themselves to the new technology in the 1840s. Especially in the big cities, the number of photographic studios grew, and the costly images found their way into the living rooms or – protected by fine leather cases – the luggage of the bourgeoisie. AS

SHARING A PORTRAIT

EIN PORTRÄT TEILEN „Maxime hatte Schauspielerinnenporträts in allen Taschen und sogar in seinem Zigarettenetui. Ab und zu leerte er die Taschen und legte seine Damen in dem Album ab, (...) das bereits die Porträts von Renées Freunden enthielt.“ Die in Émile Zolas *Die Beute* nachzulesende Szene zeugt von der ab den 1860er Jahren in Mode gekommenen und massenhaft produzierten Visitenkartenfotografie. Man sprach von einer Kartomanie – noch ahnte man nichts von einem Künstler wie Ai Weiwei, der seit 2014 tagebuchartig 7.142 Fotografien auf seinem Instagram-Profil gepostet hat. Mit der „Invasion der neuen Visitenkartenbilder“ verließ die Fotografie den privaten Kreis der bürgerlichen Familie und beförderte neue soziale Beziehungen. Die Nachfrage an Bildern von Prominenten aus Politik, Kunst und Literatur stieg.

Die „Galerien der Zeitgenossen“ und Künstlerporträts wie jene von Lotte Jacobi und Arnold Newman reagierten auf ein Interesse am physischen und physiognomischen Erscheinungsbild bekannter Personen. Man versuchte den Charakter im Porträt festzuhalten, sei dies in nahansichtigen Bildnissen, die sich auf den individuellen Ausdruck konzentrieren oder in inszenierten Porträts, bei denen der Umraum die Person charakterisiert.

Verändert hat sich vor allem unser Umgang mit den Bildern. Die Aufnahmen, die Minya Diez-Dührkoop von der großbürgerlichen Tochter Renate Scholz anfertigt, begleiten deren Erwachsenwerden in wohlkomponierten Atelierbildern. In Netzgemeinschaften und auf Smartphones begegnet uns das Porträt heute als Profilbild. Jederzeit austauschbar kann es selbst aufgenommen oder aus dem ständig wachsenden Pool von digital zirkulierenden Bildern gewählt werden.

SHARING A PORTRAIT “Maxime carried portraits of actresses in every pocket. He even had one in his cigarette case. From time to time he cleared them all out and moved the ladies into an album (...) which already contained the portraits of Renee’s friends.” This scene from Émile Zola’s *The Kill* testifies to the fad that started in the 1860s for mass-produced photographic calling cards, or “cartes de visite.” Contemporaries spoke of “cartomania” – long before anyone could imagine an artist like Ai Weiwei, who has posted 7,142 photographs on his Instagram profile since 2014. With the “invasion of the new calling card pictures,” photography left the private sphere of the middle-class family and fostered new social relationships. The demand for images of celebrities from politics, art, and literature grew as well.

“Galleries of contemporaries” and artist portraits like those produced by Lotte Jacobi and Arnold Newman responded to an avid interest in the physical and physiognomic appearance of well-known people. The photographers tried to capture not only the person’s likeness but also his character, whether in close-ups that zero in on individual facial expressions or in staged portraits in which the surroundings give clues to the sitter’s personality.

What has changed since then is above all how we handle such images. The photographs that Minya Diez-Dührkoop took of the upper-class daughter Renate Scholz trace her growth and development in pleasingly composed studio portraits. In today’s Internet communities and on smartphones by contrast we encounter the portrait as a profile picture. This signature image, changeable at any time, may be a selfie or selected from a steadily growing pool of snapshots shared among friends. ER

B
·
0
6
-
1
0



B . 06



B . 07



B . 08



B . 09



B . 10

ARBEITEN / WORKS

B . 06

LOTTE JACOBI

„Prof. Albert Einstein in Princeton“, 1938

„Erika Mann“, 1930

„Käthe Kollwitz“, ca. 1930

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

B . 07

ARNOLD NEWMAN

„Jean Dubuffet“, 1956

„Francis Bacon“, 1975

„Frank Stella“, 1967

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

B . 08

AI WEIWEI

@aiww, seit 2014

Instagram feed, Courtesy of Ai Weiwei Studio

B . 09

VERSCHIEDENE FOTOATELIERS

Cartes de visite, 1860–1910

Albuminabzüge auf Karton / *albumen prints on cardboard*

B . 10

ATELIER MINYA DIEZ-DÜHRKOOP U. A.

Porträts von Renate Scholz / *Portraits of Renate Scholz*, 1920–1938

Silbergelatineabzüge und Platindruck / *gelatin silver prints and platinum print*

ATELIER ELISABETH BRETTSCHEIDER-FEHR U. A.

Klassenfotos mit Renate Scholz / *Class photos of Renate Scholz*, 1924–1935, Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

B
·
0
6
-
1
0



B.06

LOTTE JACOBI

*1896 in Thorn/Westpreußen – 1990 in Concord/USA

Als Kind einer über drei Generationen zurückreichenden jüdischen Fotografenfamilie scheint Lotte Jacobis Berufswahl naheliegend – und doch muss sie sich im Berlin der späten 1920er Jahre die Anerkennung als berufstätige Frau und die finanzielle Unabhängigkeit hart erarbeiten. In einer Zeit des sozialen und ökonomischen Wandels, in der der Verlust von Individualität beklagt wird und in der die klassische, gutbürgerliche Atelierfotografie in eine Krise gerät, entscheidet sich Jacobi emphatisch für das Porträtieren. Sie plazierte viele ihrer Porträts in den Weimarer Illustrierten und ist ständig auf der Suche nach neuen, zeitgemäßen Formen, um prominente Personen aus Politik, Wissenschaft, Literatur, Bildender Kunst und Theater ungezwungen in Szene zu setzen.

1935 muss Jacobi in die USA emigrieren und sich im Exil eine neue Existenz aufbauen. Sie erlebt beinahe das gesamte 20. Jahrhundert und verewigt einige der

wichtigsten Persönlichkeiten ihrer Zeit in intimen, ausdrucksstarken Porträts. JS

As the child of a Jewish family of photographers reaching back over three generations, Lotte Jacobi's choice of career seemed obvious – and yet in the Berlin of the late 1920s she had to work hard to earn recognition as a working woman and to attain financial independence. In a time of social and economic upheaval, with people mourning the loss of individuality while at the same time a crisis was sweeping through classic, conventional studio photography, Jacobi opted emphatically for the portrait genre. She managed to place many of her portraits with Weimar magazines and was constantly on the lookout for new and more contemporary ways of casually staging prominent figures from politics, science, literature, the fine arts, and theater.

In 1935, Jacobi was forced to emigrate to the USA, where she had to launch a new life for herself. She witnessed nearly the entire 20th century and immortalized some of the most important figures of her time in intimate, singularly expressive portraits. JS



B.07

ARNOLD NEWMAN

*1918 in New York/USA – 2006 in New York

Durch die Weltwirtschaftskrise gezwungen sein Malerstudium abzubrechen, beginnt Arnold Newman 1938 in einem kommerziellen Fotostudio zu arbeiten, für das er bis zu sechzig Personen pro Tag porträtiert. In seiner Freizeit arbeitet er aber auch in diesem neuen Medium mit künstlerischem Anspruch. Inspiriert von Fotografen wie Walker Evans oder Alfred Stieglitz, strebt Newman nach aussagekräftigeren, bewusst interpretativen Porträts. Neben Gesichtsausdruck, Gesten, Beleuchtung oder Accessoires ist es vor allem die Umgebung, über die Newman versucht, dem Charakter einer Person Ausdruck zu verleihen. Besonders zu Beginn seiner Karriere sind Newmans Modelle oft befreundete Künstler, die er in ihrer eigenen Wohnung oder an ihrem Arbeitsplatz in sorgfältig arrangierten Kompositionen fotografiert. Er begründet damit das Genre der „environmental portraits“, in denen die symbolisch aufgeladene Umgebung oft mehr Raum auf dem Bild einnimmt, als die Porträtierten selbst. JS

Forced by the Great Depression to cancel his painting studies, Arnold Newman began to work for a commercial photo studio in 1938, for which he made portraits of up to sixty people per day. In his spare time, he turned his attention to the artistic possibilities of this new medium. Inspired by photographers like Walker Evans and Alfred Stieglitz, Newman strove to create more expressive, deliberately interpretive portraits. In addition to facial expression, gestures, lighting, and accessories, Newman tried especially with the surroundings to compellingly evoke a person's character. Especially at the beginning of his career, Newman's models were often artist friends, whom he photographed at home or at work in carefully arranged compositions. He thus established the genre of the "environmental portrait," in which the symbolically charged background often occupies more space in the picture than the sitter himself. JS



B.08

AI WEIWEI

*1957 in Peking/China, lebt und arbeitet in Peking

In seiner Kunst vereint Ai Weiwei nicht nur Installation, Zeichnung, Poesie, Fotografie und Architektur. Sein Blog, ebenso wie die Kommunikation über Instagram und Twitter bezeichnet der offen systemkritische chinesische Künstler ohne Zögern als Teil seines Œuvres. Auf Einladung des Internetportals sina.com beginnt Ai Weiwei Ende 2005 zu bloggen, und rasant entwickelt sich die Plattform zum täglich genutzten Notizbuch mit tausenden von Texten und Fotos aus dem künstlerischen und privaten Alltag. Bereits ein Jahr später ist das Blog, ins Englische übersetzt, zum ersten Mal Teil einer internationalen Ausstellung – und 2009 wird es von der chinesischen Regierung gesperrt. Über Instagram, einer sozialen Foto-sharing-Plattform für das Teilen von Momentaufnahmen, versorgt Ai Weiwei seine weltweiten Follower weiterhin dutzende Male pro Tag mit Bildern. Gegenüber früheren Alltags-Dokumentationen in Skizzen und Analogfotografien schätzt der Künstler heute die Unmittelbarkeit des Internets ohne Verzögerung

zwischen dem Festhalten und Teilen. AS

Ai Weiwei combines in his art not only installation, drawing, poetry, photography, and architecture; the Chinese artist, openly critical of the system, also considers his blog, as well as his postings on Instagram and Twitter, to be part of his oeuvre. At the invitation of the Internet portal sina.com, Ai Weiwei began blogging at the end of 2005, with the platform quickly becoming his daily notebook for storing thousands of texts and photos from his everyday artistic and private life. Just one year later, the blog, translated into English, became part of an international exhibition for the first time – and was then blocked by the Chinese government in 2009. Via Instagram, a social photo-sharing platform for snapshots, Ai Weiwei continues to supply his worldwide followers with dozens of pictures per day. Compared to his earlier daily documentation by way of sketches and analogue photographs, the artist today appreciates the immediacy of the Internet, with no delay between capturing and sharing an image. AS



B.09

CARTES DE VISITE

In der Mitte des 19. Jahrhunderts findet ein fotografisches Bildformat von Paris ausgehend eine virulente Verbreitung in den Metropolen Europas. Zeitgenossen sprechen von der Porträt-Kartomanie, Cartomania oder einer „Invasion der neuen Visitenkartenbilder“. Kleine Porträtfotos im Format 5,5 × 9 cm, auf Karton aufgezogen und mit dem Namenszug des Fotoateliers versehen, kursieren unter Bürgern, Kleinbürgern und Arbeitern. Zumeist werden gleich acht Aufnahmen auf eine einzige Negativplatte gebracht, was den Fotografen – zunehmend in Preiskonkurrenz miteinander stehend – ermöglicht, ihre Produkte als Massenware so günstig wie nie zuvor zu veräußern. Die einzelne Fotografie verliert ihren Stellenwert als gerahmtes Schmuckstück in der Wohnstube, wird auf Reisen gesandt, getauscht, gesammelt. Das eigene Bild wird verfügbar, kann in unterschiedlichen Posen inszeniert und, ähnlich der gleichgroßen Visitenkarte, verbreitet werden. Aufbewahrt werden die handlichen Karten in Alben, deren

Einschub-Öffnungen oder Montier-Schlitze ein unkompliziertes Anbringen gewährleisten und auch das Tauschen der Konterfeis ermöglichen. Selbst in den Reihen des Adels verbreitet sich die Sammelleidenschaft: Königin Victoria besaß wohl allein 110 Alben mit royalen Porträts. Die Abbilder von Monarchen, Poeten, Persönlichkeiten und Publikumsliebblingen erfreuten sich allgemein besonders großer Beliebtheit und fanden ihren Platz ganz selbstverständlich in privaten Alben zwischen Freunden und Verwandten. AS

In the mid-19th century, a new photograph format began to spread like wildfire in the capitals of Europe. Contemporaries spoke of cartomania, or an "invasion of the new calling card pictures." Small portraits in 5,5 × 9 cm format, printed on cardboard and bearing the insignia of the photo studio, began circulating among middle-class citizens, the petty bourgeoisie, and workers. In most cases, eight shots were combined on a single negative plate, allowing the photographers – who increasingly competed with each other based on price – to sell their products more cheaply than ever before as mass commodities. The individual photograph lost its value as a framed showpiece in the living room, with photos now being taken along en masse on travels, traded, and collected. Everyone could carry around a personal portrait, staged in a variety of poses and

exchanged with others like a calling card. The small cartes were stored in albums with slide-in openings or slots for easy mounting and rearranging at will. The passion for collecting cartes even spread among the nobility: Queen Victoria alone supposedly owned 110 albums of royal portraits. The images of monarchs, poets, public figures, and celebrities enjoyed great popularity everywhere and were displayed in private albums in between the portraits of friends and relatives. AS



B.10

ATELIER DIEZ-DÜHRKOOP U. A.

Renate Scholz (1919–1999) posiert als einziges Kind von Carla Scholz (geb. Hartmann) und Dr. William Scholz, Direktor der Deutschen Werft AG, von ihrem ersten Lebensjahr an regelmäßig vor der Kamera. So dokumentiert das Studio Diez-Dührkoop bis in die 1930er Jahre das Heranwachsen der jungen Frau, die später in Romanistik promovieren wird. Die Fotografin Minya Diez-Dührkoop (1873–1929) hat schon als 15-Jährige begonnen

im Hamburger Atelier ihres Vaters, Rudolf Dührkoop, mitzuarbeiten. Ab 1906 ist sie offiziell Geschäftspartnerin ihres Vaters und übernimmt schließlich die „Werkstatt für das künstlerische Kamera-Bildnis“ am Jungfernstieg 34. Diez-Dührkoop beteiligt sich aktiv am Kulturleben der Hansestadt und zählt die Künstler Franz Radziwill, Emil Nolde und Max Pechstein zu ihren Modellen. Vor allem aber porträtiert sie Frauen und Kinder. Einige Familien bleiben ihrem Atelier, das nach dem frühen Tod der Fotografin unter deren Namen weitergeführt wird, über Jahre hinweg treu. TG

Renate Scholz (1919–1999), the only child of Carla Scholz (née Hartmann) and Dr. William Scholz, director of the Deutsche Werft AG, regularly posed for the camera from her very first year of life. The Studio Diez-Dührkoop thus documented into the 1930s how a child grew into a young woman, who later did a doctorate in Romance languages. The photographer Minya Diez-Dührkoop (1873–1929) began working in the Hamburg studio run by her father, Rudolf Dührkoop, when she was just 15. In 1906 she became her father's official associate and later took over the "Workshop for Artistic Camera Portraits" at Jungfernstieg 34. Diez-Dührkoop played an active role in the Hansa city's cultural life and counted the artists Franz Radziwill, Emil Nolde, and Max Pechstein

among her sitters. She was best-known, however, for her portraits of women and children. Some families remained loyal to her studio for years, which was then carried forth under her name after the photographer's untimely death. TG

B

.

1

0

-

1

0

SHARING A GROUP

EINE GRUPPE TEILEN Der Fotopionier William Henry Fox Talbot (1800–1877) stellt in seiner zwischen 1844 und 1846 herausgegebenen Publikation *The Pencil of Nature* fest: „Die Anfertigung eines Gruppenbildnisses dauert nicht länger als die eines Einzelporträts, da die Kamera alle Figuren auf einmal aufnimmt, um wie viele es sich auch handeln mag.“ Mit der fotografischen Technik wird es für die im 19. Jahrhundert an Bedeutung gewinnenden Gemeinschaften der bürgerlichen Familie, der Berufskollegen und Freizeitvereine erschwinglich, ihr Zusammengehörigkeitsgefühl zu verewigen. Vor der Kamera formt sich auf Anweisung des professionellen Fotografen ein Bild, welches das Selbstverständnis der jeweiligen Gruppe repräsentieren soll. Die Arbeiten des Hamburger Fotografen Johann Hamann und des Ateliers Scholz entstehen um die Jahrhundertwende, als die Nachfrage nach professionellen Gruppen- und Familienporträts einen Höhepunkt erreicht. Das klassische Gruppenbild als Auftragsfotografie hält sich bis heute in der Form des Klassenfotos. Dieses dokumentiert den Lebenslauf, dient als nostalgisches Souvenir sowie als Basis für ein Beziehungsnetz, das heute über Webseiten wie *stayfriends.com* weiter gepflegt wird. Im Internet und vor allem auf Facebook entstehen neue Arten von Gruppen, deren Mitglieder ganz spezifische Interessen oder Eigenschaften teilen. Die Künstlerin Natalie Bookchin geht dem Phänomen der virtuellen Gruppe in ihrer Arbeit *Mass Ornament* nach, für die sie Amateurvideos von Tanzenden, die sich auf YouTube (ver)sammeln, zu einem Ensemble montiert. Sie thematisiert die Möglichkeiten des World Wide Web, Massen von Menschen zu verbinden, während sich diese alleine vor ihren Bildschirmen befinden.

SHARING A GROUP *The photography pioneer William Henry Fox Talbot (1800–1877) notes in his serialized book The Pencil of Nature, published in six parts between 1844 and 1846: “Groups of figures take no longer time to obtain than single figures would require, since the camera depicts them all at once, however numerous they may be.” For groups such as the middle-class family, colleagues in a profession or company, or leisure-time clubs – all of which took on renewed importance in the 19th century – the new technology provided an affordable way to preserve their feeling of community for posterity. The professional photographer was able to stage for the camera a picture designed to convey the self-image of the group. The Hamburg-based photographer Johann Hamann and the Studio Scholz were active around the turn of the 19th century, when the demand for professional group and family portraits reached a high point. The classic commissioned group portrait still persists today in the form of class photos. These document each individual’s curriculum vitae while serving both as nostalgic souvenirs and as a basis for building a relationship network that can be maintained via websites such as *stayfriends.com*. On the Internet and especially on Facebook, new types of groups are being generated whose members share specific interests or traits. The artist Natalie Bookchin delves into the phenomenon of the virtual group in her work *Mass Ornament*, for which she collected amateur videos from YouTube showing people dancing alone and arranged them into an ensemble. She thus examines the possibilities offered by the World Wide Web to bring together crowds of people who are in reality each alone in front of their own screen. TG*



C . 11



C . 12



C . 13



C . 14



C . 15

ARBEITEN / WORKS

C . 11

TSUNEO ENARI

Aus den Serien / *from the series* **“100 American Families in New York”**
und /*and* **“Japanese Families”**, 1978 / 1979
Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

C . 12

FOTOATELIER SCHOLZ, HAMBURG WANDSBEK

Familie Rindelaub / The Rindelaub family, ca. 1911
Collage

J. ANTON M. KLEINER

„Gesangsverein Hammonia“ / Hammonia Choir, 1888
Silbergelatineabzug / *gelatin silver print*

C . 13

HIROMI TSUCHIDA

Aus der Serie / *from the series* **“Counting Grains of Sand”**, 1977–1982
Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

C . 14

JOHANN HAMANN

Gruppenporträt Schuhmacher / Group portrait of shoemakers

Gruppenporträt / Group portrait

Arbeiter auf einem Schiff / Workers on a ship

„Mannschaft am Drehkran“ / Crew with revolving crane

Gruppenporträt Auswanderer / Group portrait of émigrés, 1923–1925

Silbergelatineabzug / *gelatin silver print*

Gruppenporträt Fußballer / Group portrait of football players

Turner-Pyramide / Gymnasts' pyramid

**„Kunstvolle Pyramide der Frauenabteilung“ / The women's department
forms an artful pyramid**

Gruppenporträt / Group portrait

Turner in Hamburg / Gymnasts in Hamburg

Albuminabzüge / *albumen prints*, ca. 1900

C . 15

NATALIE BOOKCHIN

“Mass Ornament”, 2009

Video, Courtesy of the artist



C.11
TSUNEO ENARI
*1936 in Kanagawa/Japan

In den Gruppenporträts amerikanischer und japanischer Familien untersucht Tsuneo Enari soziale Strukturen und die kulturelle Bedingtheit von Familienmodellen. Nachdem er zwölf Jahre als Pressefotograf gearbeitet hat, gibt Enari 1974 seine Anstellung bei einem japanischen Zeitungsverlag auf, um sich während seines Amerikaaufenthalts eigenen Projekten zuzuwenden. Seine Serie *100 Families in New York*, die er innerhalb eines Jahres aufnimmt, setzt hierbei den Grundstein. Da die Zahl 100 in der japanischen Tradition eine Vollendung symbolisiert, formuliert Enari mit dem Titel den Anspruch, ein umfassendes Bild der Großstadtbewohner zu zeigen. Später widmet er sich einer Serie über japanische Familien. Dabei spiegeln die Aufnahmen japanischer und amerikanischer Familien zwei Kulturkreise, denen sich der Künstler verbunden fühlt und zwischen denen er sich auf einer steten Suche nach der eigenen Identität befindet. ES

In his group portraits of American and Japanese families, Tsuneo Enari explores social structures and contrasts models of the family in different cultures. After twelve years working as a press photographer, Enari quit his job at a Japanese newspaper in 1974 to devote his time to his own projects during a stay in America. His series 100 Families in New York, which he produced within a single year, was the foundation stone for his independent work. Because the number 100 symbolizes completion in the Japanese tradition, Enari conveys with the title the aspiration to show a comprehensive picture of the city's inhabitants. Later on, he did a similar series about Japanese families. The portraits of the Japanese and American families reflect the two different cultures, both of which the artist feels a connection with, and between which he is caught up in a constant search for his own identity. ES



C.12
**FOTATELIER SCHOLZ
UND J. ANTON M. KLEINER**

Die Abbildung großer Menschenansammlungen meistern die Foto-

grafien bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts gerne mit Hilfe der Collage von mehreren Einzelaufnahmen. Einerseits können so Pose und Gesichtsausdruck der separat fotografierten Person oder kleinen Personengruppe auch bei langen Belichtungszeiten besser kontrolliert werden, andererseits greift dieses Vorgehen freie Gestaltungsmittel der Zeichnung und Malerei auf und unterstreicht so einen künstlerischen Anspruch des Mediums. Die Anordnung der ovalen Porträts in Form einer Lyra zeigt die Mitglieder des Gesangsvereins Hammonia als Bestandteile einer symmetrischen Struktur und ist ein typisches Beispiel der Kompositfotografie. Die fertiggestellte Originalmontage wird abfotografiert und kann dann vervielfältigt werden, damit jeder Sänger sein Exemplar erhält.

Beim großformatigen Bildnis der Familie Rindelaub handelt es sich um ein Einzelstück aus dem Fotoatelier Scholz in Wandsbek, das, 1895 gegründet, bis heute existiert. Die Collage ähnelt einem Gemälde und zeigt die bürgerliche Großfamilie samt der auf einer Staffelei arrangierten Fotografie eines abwesenden, vermutlich verstorbenen, Großelternpaares als selbstbewusste Dynastie um den herrschaftlichen Gartenpavillon versammelt. TG

Up to the beginning of the 20th century, photographers tried to master the depiction of large crowds by collaging multiple images. This gave them more control

over the pose and facial expression of each separately photographed person or small group during the long exposure times while also giving them something of the freedom artists had when drawing or painting, thus underlining the artistic aspirations of the medium. The oval portraits arranged in the shape of a lyre show the members of the Hammonia choral society as components of a symmetrical structure – a typical example of composite photography. The completed original montage was then photographed and could be duplicated so that every singer could have a copy.

The large portrait of the Rindelaub family by contrast is a unique piece from the Scholz Photo Studio in Wandsbek, which was founded in 1895 and is still in existence today. The collage resembles a painting and shows the bourgeois family complete with a photograph propped on an easel of an absent, presumably deceased, set of grandparents. The whole is staged as a self-confident portrait of a dynasty posing around a stately garden pavilion. TG



C.13
HIROMI TSUCHIDA
*1939 Fukui/Japan,
lebt und arbeitet in Tokyo/Japan

Hiromi Tsuchida wird durch seine Dokumentation alter Traditionen und Rituale des ländlichen Japan bekannt. Er gehört einer Generation von japanischen Fotografen an, die sich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre gegen die modernistische Konzeption von Kunst als Erschaffung einer originären, auf der Persönlichkeit und dem ästhetischen Empfinden des Künstlers basierenden Welt richten. Zwischen 1976 und 1989 arbeitet Tsuchida an der konzeptionellen Serie *Counting Grains of Sand* (Sandkörner zählen), für die er sein Arbeitsgebiet in die Hauptstadt Tokyo verlegt. In über siebenzig Bildern behandelt Tsuchida das Motiv der Menschenmenge als visuelles Phänomen und gleichzeitig als Metapher für die im Wandel begriffene japanische Gesellschaft. JS

Hiromi Tsuchida is best known for his documentation of old traditions and rituals in rural Japan. He belongs to a generation of Japanese photographers who, in the second half of the

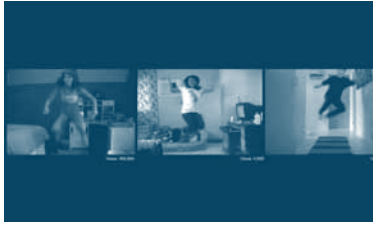
1960s, stood in opposition to the modernistic conception of art as the creation of an original world based on the personality and aesthetic sensibility of the artist. From 1976 to 1989, he worked on the conceptual series Counting Grains of Sand, for which he relocated his field of activity to the capital city of Tokyo. In over 70 pictures, Tsuchida treats the motif of the crowd as a visual phenomenon and, at the same time, a metaphor for the transformation of Japanese society. JS



C.14
JOHANN HAMANN
*1859 in Rheinfeld/Deutschland –
1935 in Hamburg/Deutschland

Der Hamburger Fotograf Johann Hamann eröffnet 1889 im Gängenviertel sein erstes Tageslichtatelier; bekannt wird er jedoch für seine Arbeit außerhalb des Studios. Unter Verwendung eines Magnesiumpulver-Blitzes gelingt es ihm, auch bei schlechten Lichtverhältnissen Einzelpersonen und vor allem Gruppen im natürlichen Umfeld zu porträtieren. Metzger, Schuster, Turner posieren in ihren spezifischen „Uniformen“ und mit ihren Requisiten vor

seiner Kamera. Von 1899 bis 1906 produziert Hamann für die Hamburger Reederei HAPAG Aufnahmen von sämtlichen Kapitänen, ebenfalls im Auftrag der HAPAG fotografiert er in den Auswandererhallen auf der Hamburger Elbinsel Veddel. Seine Gruppenbilder geben Einblick in das Arbeits- und Vereinsleben der Hansestadt um die Jahrhundertwende und zeichnen sich oftmals durch einen situativen Humor aus. TG



C.15

NATALIE BOOKCHIN
*1962 in New York/USA,
lebt und arbeitet in New York

Den Titel für ihr Video leiht sich Natalie Bookchin von dem bedeutenden Soziologen und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer. Dieser beschreibt 1927 in seinem Aufsatz *Das Ornament der Masse* die amerikanische Tanzrevue der Tiller Girls als Verkörperung der kapitalistischen Produktionsbedingungen nach dem Ersten Weltkrieg. Die automatenhafte Bewegung der anonymen, austauschbaren Tänzerinnen vergleicht Kracauer mit der Fließbandarbeit in den Fabriken. Auch Bookchins Arbeit kann als Gesellschaftskommentar verstanden werden. Sie sammelt Clips von Personen, die in ihren privaten Räumen alleine vor der Webcam tanzen und diese Selbstdarstellungen anschließend auf YouTube einer riesigen Öffentlichkeit preisgeben. Die Montage der Aufnahmen zu einer Gruppenchoreographie mit beinahe synchron anmutenden Tanzbewegungen entwirft ein Bild von Individuen, die Lieblingslieder, Idole und Sehnsüchte miteinander teilen. Als Soundtrack verwendet Bookchin keine Popsongs von heute, sondern die Filmmusik von Busby Berkeleys *Gold Diggers* und Leni Riefenstahls

Triumph des Willens (beide von 1935). Sie erzeugt dadurch einen verfremdenden Effekt und reflektiert zugleich positive und negative Konnotationen von Gruppenbewegung und Massenmedien. TG

*Natalie Bookchin borrowed the title for her video from the prominent sociologist and film theorist Siegfried Kracauer. In his 1927 essay The Mass Ornament, Kracauer described the American dance troupe known as the Tiller Girls as the embodiment of capitalist production conditions after the First World War. He equated the automaton-like movements of the anonymous, interchangeable dancers with the assembly-line work in the factories. Bookchin's work can likewise be understood as social commentary. She collects video clips of people dancing in front of webcams set up in their homes, which are posted on YouTube for all the world to see. The montage of such clips into a group choreography with almost synchronous dance moves paints a picture of individuals who share favorite songs, idols, and yearnings. Instead of using today's pop songs as soundtrack, Bookchin revives the movie music from Busby Berkeley's *Gold Diggers* and Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* (both from 1935). She thus generates an alienating effect while also reflecting on both the positive and negative connotations of movement in a group and of mass media. TG*

D.16 – D.22

SHARING KNOWLEDGE

WISSEN TEILEN Der Tropfen eines rotierenden Ölkännchens, der Aufprall von einem Tropfen Milch oder die Geschosskugel im Flug sind Phänomene, die auf Grund ihrer Geschwindigkeit mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbar sind. Mit Hilfe von Teleskop und Mikroskop schauen wir in die Ferne und beobachten Dinge, die zu weit weg oder zu klein sind und die mit Hilfe der Fotografie erschlossen und geteilt werden.

Im Fall von Trevor Paglen sind dies militärische Spionagesatelliten, die er anhand der Informationen auf Amateurwebsites ortet und mit seinen aufwendigen Spezialkameras einfängt. Seine Arbeit greift auf die Ästhetik der Wissenschaftsfotografie zurück und verhandelt unseren Glauben an die Objektivität solcher Bilder, der die ganze Geschichte der Fotografie durchzieht.

Im positivistischen Zeitalter des 19. Jahrhunderts war die Fotografie viel enger mit der Wissenschaft verknüpft als mit der Kunst. Die Vermessung und die Erfassung waren zentrale Funktionen des neuen Mediums. In diesem angewandten Kontext sind die Aufnahmen von Eadweard J. Muybridge, Harold E. Edgerton und der Impulsphysik GmbH Hamburg-Rissen einzuordnen.

Der Realitätsverheißung der Fotografie steht bereits im 19. Jahrhundert die Erkundung der Grenzgebiete des Irrationalen und des Metaphysisch-Spekulativen zur Seite. Es überlagern sich Mythos und Wissenschaft und gerade unsichtbare Phänomene wie die Aufzeichnung von ultravioletter Strahlung, Wärmestrahlen und Röntgenstrahlen haben dies befeuert. Jene Tendenzen werden in Carl Strüwes Mikrofotografien deutlich, der in seiner „Neuen Ordnung“ die Ästhetik der Wissenschaftsfotografie mit esoterischen Vorstellungen von der Urform verbindet.

SHARING KNOWLEDGE A droplet whirling off a rotating oil can, the impact of a falling drop of milk, or a bullet in flight are phenomena whose speed makes them imperceptible to the naked eye. With the help of a telescope or microscope, we can look into the distance and observe things that are too far away, or enlarge things that are too small to see, and with the aid of photography these things can then be captured in images that can be shared.

The objects of artist Trevor Paglen's interest are military spy satellites, which he locates based on information on amateur websites and then captures using elaborate special cameras. His work draws on the aesthetics of scientific photography, inquiring into our faith in the objectivity of such images – a credibility that runs through the entire history of photography.

With the positivist mood pervading the 19th century, photography was associated much more closely with science than with art. Surveying and recording were central functions assigned to the new medium. The photographic work of Eadweard J. Muybridge, Harold E. Edgerton, and Impulsphysik GmbH Hamburg-Rissen is associated with this applied context.

Already during the 19th century, however, the confidence invested in photography as a medium for capturing reality was being challenged by the exploration of borderline areas verging on the irrational and by metaphysical speculations. Myth and science overlapped here, especially when it came to recording invisible phenomena such as ultraviolet light, heat rays, and X-rays. These trends are evident in Carl Strüwe's photomicrographs, which in his proclaimed "New Order" combine the aesthetics of scientific photography with esoteric notions of the archetype. ER



D . 16



D . 17



D . 18



D . 19



D . 20



D . 21



D . 22

ARBEITEN / WORKS

D . 16

EADWEARD MUYBRIDGE*„Motion Study #47: Study of an Animal in Motion“*, 1881
Albuminabzug / albumen print

D . 17

CARL STRÜWE*„Zellgebälk im Stengel der Binse“ / Cell matrix in a rush stem*. 120:1*„Wasserleitungssystem im Lindenholz (Detail)“ / Water supply system in lime wood (detail)*. 1000:1*„Schuppen auf einem Schmetterlingsflügel (Apollo)“ / Scales on a (Apollo) butterfly wing*. 200:1*„Schuppen auf einem Schmetterlingsflügel (Admiral)“ / Scales on a (Admiral) butterfly wing*. 720:1*„Bau runder Kieselalgen“ / Structure formed by round diatoms*. 450:1*„Kieselalge mit außerordentlichem, mathematischem Feinbau“ / Diatoms with extraordinary filigree mathematical structure*. 2000:1*„Mathematisches Relief einer runden Kieselalge“ / Mathematical relief in a round diatom*. 2000:1*„Aerostatisches System der Kolibrifedern“ / Aerostatic system in hummingbird feather*. 360:1*„Bau einer Kettenalge als Chlorophyll-Fabrik“ / Algae chain as chlorophyll factory*. 360:1*„Bau- und Bewegungsform eines Insektenfusses“ / Structure and movement of an insect foot*. 120:1*„Schneckenzunge als laufendes Rasperband“ / Snail tongue as band rasp (Neritina)*. 120:1*„Schneckenzunge als laufendes Rasperband“ / Snail tongue as band rasp (Nassa)*. 120:1*„Flugsamen der Espe“ / Flying aspen seeds*. 20:1*„Spiralmechanik am Sporenkapsel-Tor eines Mooses“ / Spiral mechanism at the entry to a moss spore capsule*. 120:1*„Güterwagen der Blutbahn. Froschblut“ / Bloodstream as freight car. Frog blood*. 1400:1*„Bewegliche Saugkörbe der Blutbahn. Kapillare des Kaninchens.“ / Moving strainers in the bloodstream. Rabbit capillaries*. 80:1

Silbergelatineabzüge / gelatin silver prints, 1928–1955

D . 18

IMPULSPHYSIK HAMBURG, GMBH, HAMBURG-RISSEN*„Flüssigkeitsstrahl fällt auf rotierende Scheibe“ / Liquid jet falls on rotating disc**„Rotierendes Ölkännchen schleudert Tropfen in die Runde“ / Rotating oil can sprays a circle of droplets**„Ein Regentropfen, zerstäubt von seitlichem Windstoss“ / A raindrop atomized by a lateral gust of wind*

Silbergelatineabzüge / gelatin silver prints, ca. 1964

D . 19

HAROLD E. EDGERTON*„Bullet and Apple“*, ca. 1964
„Splash of a Milk Drop“, 1957aus dem Portfolio / from the portfolio *„Seeing the Unseen“*
Silbergelatineabzüge / gelatin silver prints

D . 20

TREVOR PAGLEN*„Untitled (Predator Drones)“*, 2011*„Morning Commute (Gold Coast Terminal)/Las Vegas, NV Distance ~ 1 mile/6:26 a.m.“*, 2006*„MISTY 2/DECOY near Altair (Decoy Stealth Satellite; USA 144db)“*, 2010*„Detachment 3, Air Force Flight Test Center #2 Groom Lake, NV/ Distance ~ 26 Miles“*, 2008

C-Prints, Courtesy Galerie Thomas Zander, Köln

D . 21

UNBEKANNTER FOTOGRAF / PHOTOGRAPHER UNKNOWN*Schul-Kernreihe Luftbildlesen Folge 3 KR49/1942 – Schattenfall: Verkehrs- und Industrieanlagen / aerial photographs of the Reich Ministry of Aviation published for education purposes in schools*
Silbergelatineabzüge / gelatin silver prints, 1942

D . 22

UNBEKANNTER FOTOGRAF / PHOTOGRAPHER UNKNOWN*Full Moon*, ca. 1900, Albuminabzüge auf Karton / albumen prints on cardboard



D.16

EADWEARD MUYBRIDGE

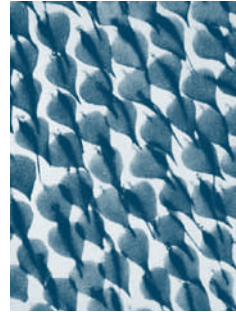
*1830 in Kingston upon Thames / Großbritannien – 1904 in Kingston upon Thames

Im Jahr 1872 unternimmt Eadweard Muybridge erste Experimente in der Chronofotografie und beweist damit, dass ein Pferd sowohl im Trab als auch im Galopp für einen Sekundenbruchteil alle vier Hufe gleichzeitig vom Boden abhebt. Bei seinen Versuchsanordnungen löst das Pferd durch Zerreißen von über die Rennbahn gespannten Schnüren nacheinander eine Reihe von zwölf und in weiterer Folge 24 Kameras aus. Dadurch entsteht eine Serie von Momentaufnahmen des schnellen Bewegungsablaufs, der mit bloßem Auge nicht wahrnehmbar ist. Dieses Verfahren zur Darstellung von Bewegung durch die Aneinanderreihung von Einzelbildern kann als Vorreiter kinematografischer Techniken verstanden werden.

1884 entwickelt Muybridge seine Technik an der University of Pennsylvania weiter und analysiert die Bewegungen von Menschen und verschiedensten Tieren. Bei seiner Forschung entstehen rund 100.000 Fotografien, 20.000 davon publiziert er in seiner zentralen Schrift *Animal Locomotion* (London 1887). ES

In 1872, Eadweard Muybridge performed his first experiments in chronophotography, proving that a horse in a trot as well as in full gallop lifts all four hooves from the ground for a fraction of a second. In his experiments, the horse triggered the shutters of first twelve, and in a later series 24 cameras one after the other by tearing lines strung across the race-track. This produces a series of snapshots of the rapid sequence of movement, which is not perceptible to the naked eye. This procedure for portraying movement with a series of single images is seen as a precursor of cinematographic technology.

*In 1884, Muybridge further developed his technique at the University of Pennsylvania, analyzing the movements of humans and various animals. His research resulted in 100,000 photographs, 20,000 of which he published in his central work, *Animal Locomotion* (London, 1887). ES*



D.17

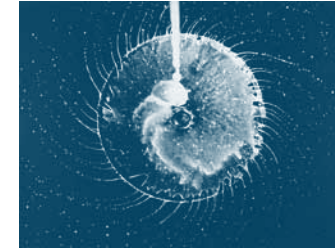
CARL STRÜWE

*1898 in Bielefeld / Deutschland – 1988 in Bielefeld

Die ersten Mikrofotografien fertigt Carl Strüwe im Jahr 1926 an. Der gelernte Lithograph, Werbegrafiker und fotografische Autodidakt widmet fortan sein künstlerisches Hauptwerk dem Festhalten seiner Weltsicht durch das Mikroskop. Mit Referenz auf Ernst Haeckels um die Jahrhundertwende entstandenes Werk *Kunstformen der Natur* publiziert er im Jahr 1955 einen Teil der rund 300 Fotografien in der Monographie *Formen des Mikrokosmos – Gestalt und Gestaltung einer Bilderwelt*. Mithilfe seiner optischen Instrumente macht der Fotograf Naturformen sichtbar, seine „Urbilder“ und „Sinbilder“ laden die entdeckte Welt darüber hinaus mit einer starken Symbolik auf. Zudem dient der Mikrokosmos ihm zunehmend als Quelle für eigenständige bildnerische Kompositionen. In der Sammlung Fotografie und neue Medien befinden sich rund 150 Aufnahmen von Strüwe, der sich nicht nur als Größe in der Mikrofotografie, sondern auch als Vertreter der

subjektiven Fotografie der 1950er Jahre einen Namen gemacht hat. AS

*In 1926, Carl Strüwe created his first photomicrograph. The trained lithographer and commercial artist and self-taught photographer dedicated himself from then on to his main body of artistic work: capturing the world he saw through the microscope. In reference to Ernst Haeckel's work *Kunstformen der Natur* (Art Forms of Nature), which was executed around the turn of the nineteenth century, Strüwe published a portion of his approximately 300 photographs in the monograph *Formen des Mikrokosmos – Gestalt und Gestaltung einer Bilderwelt* (Forms of Microcosm). Using his optical instruments, the photographer made microscopic natural forms visible for others to see. He often regarded the forms he discovered as symbolically charged "archetypes" and "emblems." Moreover, the microcosm increasingly served as a source for his independent image compositions. *The Photography and New Media Collection* has about 150 pictures by Strüwe, who made a name for himself not only as one of the greats of photomicrography but also as an advocate of subjective photography in the 1950s. AS*



D.18

IMPULSPHYSIK, GMBH, HAMBURG-RISSEN

Ab 1952 führt der Ingenieur Frank Früngel in Hamburg-Rissen das Unternehmen Impulsphysik, GmbH. Früngel entwickelt einen Laser-Ceilographen, der die Wolkenhöhen auf den Meter genau misst. Bald macht der Verkauf von meteorologischen Geräten einen Großteil des Gesamtumsatzes aus, doch auch auf anderen Gebieten ist die Impulsphysik, GmbH ein weltweit führendes Unternehmen. Eines davon ist die Hochgeschwindigkeitsfotografie: Früngel arbeitet, ähnlich wie Harold E. Edgerton, mit Blitzlichttechnologie, um Aufnahmen mit kürzester Belichtungszeit herstellen zu können. Ende der 1950er Jahre entwickelt er das „Strobokin“, mit dem besonders kurze Lichtimpulse abgegeben werden können. Synchronisiert mit einer Trommelkamera, werden so erstmals bis zu 100.000 Bilder in der Sekunde geschossen.

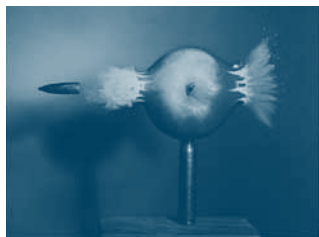
Ähnlich wie bei der Sicht durch das Mikroskop sind in diesen Bildern die alltäglichsten Dinge und Phänomene kaum noch wiederzuerkennen. Je tiefer der Blick in die Zwischenräume der Hundertstel Sekunden vordringt,

desto fremdartiger erscheint die Welt, die hier verborgen ist. Der wissenschaftliche Nutzen dieser Aufnahmen ist groß: Das Zerspringen einer Scheibe kann analysiert und die gewonnenen Erkenntnisse für die Entwicklung von neuen Sicherheitsgläsern genutzt werden; das Zerstäuben von Kraftstoff wird fotografiert, um Motoren zu optimieren. JS

In 1952, engineer Frank Früngel became director of the company Impulsphysik, GmbH in Hamburg-Rissen. Früngel developed a laser ceilometer which made it possible to precisely measure the height of a cloud base to the last meter. Soon the sale of meteorological equipment made up a major share of the company's turnover, but Impulsphysik, GmbH was also a world leader in other sectors. One of them was high-speed photography: much like Harold E. Edgerton, Früngel worked with strobe light technology to produce images with the shortest possible exposure time. In the late 1950s, he developed the "Strobokin" for emitting extremely short light pulses. When the device was synchronized with a rotating prism camera, up to 100,000 shots per second were possible for the first time.

Similar to the view through a microscope, these images render the most ordinary things and phenomena barely recognizable. The deeper the camera's gaze penetrates into intervals of hundredths of a second, the

stranger this hidden world appears. Such photographs are of great scientific value. They make it possible, for example, to precisely analyze how a pane of glass shatters, so that the findings can be used for the development of new kinds of safety glass; or the atomization of fuel can be captured in order to optimize engines accordingly. JS



D. 19
HAROLD E. EDGERTON
*1903 in Fremont/USA -
1990 in Cambridge/USA

Edgertons fotografisches Werk ist unmittelbar an seinen naturwissenschaftlichen Forschungsdrang gekoppelt, der seinem Werdegang als Professor für Elektrotechnik am MIT in Cambridge zugrunde liegt. Edgerton folgt dem Prinzip der Chronofotografie von Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge, die Ende des 19. Jahrhunderts mit Mehrfachbelichtungen bzw. Reihen von Einzelbildern Bewegungsabfolgen dokumentieren. Zwischen den 1930er und 80er Jahren entwickelt Edgerton eine elektronische Blitzlichttechnologie und unternimmt aufwendige Experimente, um Bruchteile extrem schneller Bewegungen, die für das mensch-

liche Auge nicht zu erfassen sind, abzubilden. Durch Stroboskopbeleuchtung – einer Art Multi- blitz – werden die Bewegungsabläufe aufgebrochen. Die auf diese Art eingefrorenen Bruchteile von Sekunden, unscheinbare Momente wie der Aufprall eines Tropfens, werden heute vor allem im Kunstkontext rezipiert. ES

Harold Edgerton's photographic body of work is directly linked to his enthusiasm for scientific research, which led him to become a professor of electrical engineering at MIT in Cambridge. Edgerton pursued the principle of chronophotography pioneered by Étienne-Jules Marey and Eadweard Muybridge at the end of 19th century, involving multiple exposures, or respectively series of single frames tracing movement sequences. Between the 1930s and 1980s, Edgerton developed electronic strobe light technology for photography and did elaborate experiments designed to capture split-second shots of extremely rapid movements invisible to the human eye. With strobe light – a kind of multiple flash – motion sequences can be broken down and their elements frozen in time. Edgerton's photographs of seemingly unremarkable moments like the impact of a drop of water can be found today mainly in the art context. ES

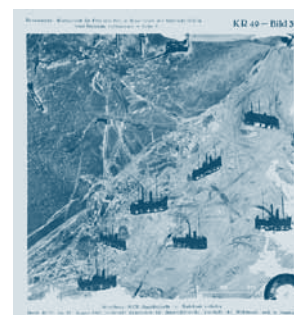


D. 20
TREVOR PAGLEN
*1974 in Camp Springs/USA,
lebt und arbeitet in New York/USA

Trevor Paglen rückt mit seiner Kamera die Welt der amerikanischen Geheimdienste ins Bild: Orte und Objekte, deren Existenz unter Verschluss gehalten werden. Er überwindet die Grenzen des menschlichen Auges dank leistungsstarker astronomischer Präzisionsteleskope mit bis zu 7.000 cm Brennweite, die er vor seine Kamera setzt. Um das Geheime sichtbar und zeigbar zu machen, greift der promovierte Geograf Paglen auf kollektives über das Internet geteiltes Wissen zurück. Etwa, wenn er auf Basis der Beobachtungen, Datensammlungen und Berechnungen eines Netzwerkes von Amateurastronomen die Flugbahn inoffizieller Spionagesatelliten mit einer Software simuliert – um die unbemannten Raumflugkörper dann als leuchtende Sterne in seiner Serie *The Other Night Sky* festzuhalten. AS

Trevor Paglen focuses in on the world of the American secret service agencies with his camera,

showing up places and objects whose existence is kept under wraps. He overcomes the limits of the human eye with the help of powerful astronomical precision telescopes with up to 7.000 cm focal lengths, which he puts in front of his camera. To render what is hidden visible and show it to others, Paglen, who holds a PhD in geography, utilizes collective knowledge disseminated over the Internet. He for example simulates the flight trajectory of unofficial spy satellites based on observations, data collected from a network of amateur astronomers – only to capture the unmanned spacecrafts like shining stars in his series *The Other Night Sky*. AS



D. 21
SCHUL-KERNREIHE
LUFTBILDLESEN

Die systematische Nutzung von Flugzeugen und fotografischen Luftbildern, um für militärische Zwecke feindliche Gebiete und Stellungen auszukundschaften, setzt sich im ersten Weltkrieg durch. Im zweiten Weltkrieg betont

die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) die Bedeutung von Luftbildern im Rahmen der „wehrgeistigen Erziehung an den deutschen Schulen.“ Sie lässt vier sogenannte Kernbildreihen zum Thema *Luftbildlesen* produzieren, die von den Landesbildstellen verteilt den Lehrern als Unterrichtsmaterial dienen sollten.

Die Landesbildstellen sind aus den in den 1910er Jahren gegründeten „Bezirkslichtbildstellen“ hervorgegangen, die als staatliches Organ einen verantwortlichen Umgang mit dem neuen Medium des „jugendverderblichen“ Kinofilms fördern. 1933 werden sie von der NSDAP gleichgeschaltet und dienen der politischen Propaganda. Nach dem Krieg werden sie von den Besatzungsmächten beauftragt, mit dem Medieneinsatz an Schulen die Umerziehung der Bevölkerung zu begleiten. Das MKG übernimmt 1976 die fotografische Sammlung der Hamburger Landesbildstelle, die 1994 in ein Landesmedienzentrum umgewandelt und 2003 aufgelöst wird. TG

The systematic use of aircraft to make aerial photographs for military reconnaissance in hostile areas and positions first became widespread in World War I. During World War II, the Reich Institute for Film and Pictures in Science and Education (RWU) placed special emphasis on aerial photographs as part of "defensive education in German schools." It produced four so-

called "core picture series" on the topic of "Reading Aerial Photographs" that were distributed by the Landesbildstellen (State Picture Centers) for use as teaching material.

The State Picture Centers grew out of the District Picture Centers founded in the 1910s, state organs for promoting responsible handling of the new medium of the "youth-corrupting" cinema film. In 1933, these picture centers were brought in line with Nazi Party policy and henceforward served political propaganda purposes. After the war, the occupying powers tasked them with guiding re-education of the population through the use of media in the schools. The MKG took over the photographic collection of the Hamburg Landesbildstelle in 1976, which was converted in 1994 to the State Media Center and then dissolved in 2003. TG



D. 22
STEREOFOTOGRAFIE
DES MONDES

Ein Jahr nach der Erfindung der Daguerreotypie 1839 existiert bereits die erste fotografische Abbildung des Mondes. Die ersten Stereo-Aufnahmen präsentiert der Chemiker und Amateurastronom Warren de la Rue im Jahr 1858.

Stereobilder, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Unterhaltungsmedien großer Beliebtheit erfreuen, bestehen aus zwei Fotografien: Diese zeigen eine Szene aus leicht unterschiedlichen Perspektiven, imitieren damit die Blickwinkel des menschlichen Augenpaars und vermitteln durch ein Stereoskop betrachtet einen räumlichen Eindruck des Motivs. Da der Mond zu weit von der Erde entfernt ist, um ihn gleichzeitig aus zwei verschiedenen Winkeln fotografieren zu können, ist eine Stereofotografie nur durch die Berücksichtigung der optischen Libration, der scheinbaren „Taubewegung“ des Mondes, umsetzbar: Aufgrund der elliptischen Umlaufbahn ist von der Erde aus nicht immer exakt dieselbe Hälfte des Mondes zu sehen. Für eine Stereofotografie wie diejenige, die der Verlag Griffith & Griffith – sicherlich nicht als wissenschaftliches Dokument – im Angebot hat, werden also Aufnahmen kombiniert, die im Abstand von mehreren Monaten entstanden sind. TG

—

One year after the invention of the daguerreotype in 1839, a photographic image was already made of the moon. The first stereographic photographs were presented by the chemist and amateur astronomer Warren de la Rue in 1858. Stereo images, which enjoyed great popularity in the latter half of the 19th century, consist of two photographs, which display a scene from slightly

different perspectives, thus imitating the viewing angle of the human eyes and generating a spatial impression of the subject when viewed through a stereoscope. Because the moon is too far from the earth to be able to photograph it from two different angles at once, a stereo photograph is only possible by taking into account optical libration, or the apparent “oscillation” of the moon. Due to the earth’s elliptical orbit, the half of the moon visible from earth is not always exactly the same. For a stereo photograph like the one the publisher Griffith & Griffith offered – certainly not as a scientific document – the shots that were combined were taken at an interval of several months. TG

E.23 – E.29

SHARING THE WORLD

DIE WELT TEILEN Google Earth oder die 3D-Flyoverfunktion der Apple-Maps-Software machen die Welt über Bilder zugänglich. Die Idee eines umfassenden fotografischen Welt-Archivs, das der Allgemeinheit zur Verfügung steht, verbreitete sich schon bald nach der Erfindung der Fotografie. Parallel zum Ausbau des Eisenbahnnetzes wurden Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Großbritannien fotografische Gesellschaften gegründet, die eine bildliche Erfassung, Archivierung und Konservierung von Städten, Kulturgütern und Landschaften planten. Regierungen organisierten Expeditionen, um ihr Herrschaftsgebiet ablichten zu lassen; Fotografen und Firmen spezialisierten sich auf die Herstellung von pittoresken Ansichten, die sich an der Tradition von gemalten Landschaften und gestochenen Veduten orientierten, und entwickelten ein erfolgreiches Geschäftsmodell mit internationalen Vertriebswegen. Darstellungen von Sehenswürdigkeiten – zum Beispiel von den Bauwerken Italiens – boten sie den frühen Touristen als Souvenirs an. Gleichzeitig erlaubten sie es dem Biedermeier, zuhause in seinem Wohnzimmer als Sesselreisender, ohne Strapazen und finanziellen Aufwand ferne Orte zu besichtigen, ähnlich wie es heute dem Internet-Surfer möglich ist.

Künstlerische Arbeiten, wie jene von Regula Bochsler, setzen sich mit den demokratisch anmutenden, aber von Konzernen kontrollierten Repräsentationen der Realität im World Wide Web auseinander. Sie lösen subjektive Bilder aus dem verflüssigten, ständig aktualisierten Paralleluniversum heraus und verleihen ihnen Materialität und Dauer.

SHARING THE WORLD Google Earth and the 3D Flyover feature of the Apple Maps software make the world accessible to all of us through images. The idea of a comprehensive photographic world archive that would be available to the general public began to spread soon after the invention of photography. In parallel with the expansion of the railway network in the mid-19th century, photographic societies were founded in France and the United Kingdom with plans to make, archive, and preserve pictures of cities, cultural heritage, and landscapes. Governments organized expeditions to photograph their dominions, and photographers and companies began specializing in producing picturesque scenes echoing the tradition of painted landscapes and engraved vedutes, developing a successful business model with international sales channels. Views of popular tourist attractions – for example famous buildings in Italy – were offered as an early form of souvenir. At the same time, such pictures allowed the Biedermeier burgher back home in his living room to become an armchair traveler without taking on the exertions and expense of visiting far-off places – just as the Internet surfer is able to do today.

Artistic works such as those by Regula Bochsler confront representations of reality on the World Wide Web that are ostensibly democratic and yet are in fact controlled by corporations. Bochsler has culled subjective images from the liquefied, constantly updated parallel universe and given them a lasting material form. TG



E . 23



E . 24



E . 25



E . 26



E . 27



E . 28



E . 29

ARBEITEN / WORKS

E . 23

FRATELLI ALINARI

Ansichten von Venedig / Views of Venice, ca. 1900
Albuminabzüge / *albumen prints*

E . 24

ANDREAS FEININGER

“Manhattan, New York City”, 1948
“Nassau Street, New York City”, 1948
“Lower Broadway, New York City”, 1940
“Midtown Manhattan seen from New Jersey”, 1942

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

E . 25

UNBEKANNTER FOTOGRAF

„Sophien Moschee Constantinopel“ / Hagia Sophia, Constantinople, 1860–1890

FRANCIS BEDFORD

“Philae – Colonnade of the Great Court of the Temple of Isis”, 1862

FÉLIX BONFILS

„1433 Avenue, village et pyramides pendant la crue du Nil“ / Avenue, village, and pyramids during the flooding of the Nile, 1870–1880
„305. Olivier du jardin de Gethsémani Jerusalem“ / Olive tree in the Garden of Gethsemane in Jerusalem, ca. 1870
„Jaffa, pris de la mer (Palestine)“ / Jaffa seen from the sea (Palestine), ca. 1870

Albuminabzüge / *albumen prints*

E . 26

KAJIMA SEIBEI

“1114 Fuji from Sattatoge”, 1880–1890

UNBEKANNTER FOTOGRAF

“D 36 Nagoya Castle”, 1880–1890

TAMOTSU ENAMI

“82 Lake Hakone”, 1880–1890

Handkolorierte Albuminabzüge / *handcolored albumen prints*

E . 27

JENS SUNDHEIM

Aus der Serie / *from the series „100100 Views of Mount Fuji“*, 2008–2010
C-Prints / *c-prints*, Courtesy of the artist

E . 28

PHOTOGLOB

„9664.P.Z.-Sächs. Schweiz: Kuhstall“ / Saxon Switzerland: cow barn
„9230.P.Z.-Bruxelles: Grande Place“
„1683.P.Z.-Rügen Stubbenkammer“
„10786. London: Tower Bridge III“

Photochromdrucke / *photochrome prints*, 1890–1900

E . 29

REGULA BOCHSLER

“Downtown #24”, “Downtown #19”, “Downtown #1”, “Downtown #2”, “Downtown #9” aus der Serie / *from the series “The Rendering Eye”*, 2013, Inkjet-Prints, Courtesy of the artist



E. 23
FRATELLI ALINARI
gegr. 1852 in Florenz / Italien

Um 1845 kommt der junge Lehrling Leopoldo Alinari (1832–1865) in der Werkstatt des Kupferstechers Giuseppe Bardi zum ersten Mal mit einer Fotokamera in Berührung. Er ist fasziniert von der neuen Technologie und gründet 1852 ein kleines Fotostudio in Florenz, das er zusammen mit seinen Brüdern zu einem der führenden Ateliers in Europa mit über hundert Angestellten ausbaut.

Angeregt durch die Zusammenarbeit des Fotografen Adolphe Braun mit mehreren europäischen Museen, legen die Fratelli Alinari einen Schwerpunkt auf die Reproduktion von Kunstwerken sowie die Dokumentation von Baudenkmälern. So macht das Atelier einen großen Teil der italienischen Kunstschätze durch international vertriebene Fotografien zugänglich – vor allem werden die Bilder aber der stetig wachsenden Zahl von Italienreisenden als Souvenirs angeboten.

Ein beachtlicher Teil ihres Verkaufskatalogs besteht aus Architekturfotografien, die sich durch Nüchternheit und strenge Komposition auszeichnen. In ihrer

Ästhetik folgen die Fratelli Alinari dabei eher der Tradition der technischen Architekturzeichnung als einem malerischen Ideal, mit dem sich viele Fotografen des 19. Jahrhunderts zu messen versuchen. JS

—

Around 1845, the young apprentice Leopoldo Alinari (1832–1865) came into contact with a camera for the first time in the workshop of the copper engraver Giuseppe Bardi. He was fascinated by the new technology and in 1852 founded a small photo studio in Florence, which he developed with the help of his brothers into one of the leading studios in Europe, with over a hundred employees.

Inspired by the photographer Adolphe Braun's collaboration with several European museums, the Fratelli Alinari focused on the reproduction of works of art, as well as the documentation of architectural monuments. By distributing these photographs internationally, the studio thus enabled the public to get an impression of many of Italy's art treasures – especially when their pictures were offered as souvenirs to the steadily growing number of tourists in Italy.

A considerable portion of the brothers' sales catalogue consisted of architectural photographs, which were characterized by austerity and strict compositions. With this aesthetic, the Fratelli Alinari were following in the tradition of technical architectural drawing rather than the painterly ideal that

many 19th-century photographers tried to emulate. JS



E. 24
ANDREAS FEININGER
*1906 in Paris/Frankreich – 1999 in New York/USA

Die New York-Fotografien von Andreas Feininger zeigen den faszinierten Blick eines Neuankömmlings auf die atmosphärische Großstadt mit ihren übermächtigen Bauwerken und Häuserschluchten. Die forschende Bildsprache knüpft an sein Architekturstudium am Bauhaus in Weimar und seine Arbeit als Architekt in Hamburg an. 1932 verliert er aufgrund seiner amerikanischen Abstammung seine Anstellung als Architekt und emigriert zunächst nach Paris und später nach Stockholm, wo er sich bereits als Architekturfotograf etabliert. Der Kriegsausbruch zwingt ihn 1939 dazu, mit seiner Familie in die USA auszuwandern. Feininger konzentriert sich hier auf die fotografische Dokumentation von Menschengemachtem. Er verfolgt eine technische und perfektionistische Arbeitsweise, wobei ihm die Kamera als Handwerkzeug dient. Mit seinen klar komponierten fotografischen Bestands-

aufnahmen zählt er während seiner langjährigen Anstellung beim *Life Magazine* zu den Pionieren des klassischen Bildjournalismus. ES

—

Andreas Feininger's photographs of New York capture the fascinated gaze of a newcomer upon the atmospheric metropolis with its majestic architecture and the urban canyons between its soaring skyscrapers. His form-seeking imagery reflects his degree in architecture at the Bauhaus in Weimar and his work as an architect in Hamburg. In 1932 he lost his job as architect due to his American origins and emigrated first to Paris and then later to Stockholm, where he established himself as an architectural photographer. When war broke out in 1939, he was forced to emigrate to the USA with his family. Feininger concentrated there on the photographic documentation of the man-made world. His work was technically adept and perfectionist, his camera serving as a fitting tool. With his clearly composed photographic inventories, he became one of the pioneers of classic photojournalism during the many years he worked for *Life Magazine*. ES



E. 25
FÉLIX BONFILS
*1831 in Saint-Hippolyte-du-Fort/Frankreich – 1885 in Alès/Frankreich

Der Orient, der bereits seit dem 16. Jahrhundert als Projektionsfläche für die kulturellen, religiösen und sexuellen Fantasien des Westens dient, wird im 19. Jahrhundert ein beliebtes Reiseziel. Ermutigt durch neue Transportmöglichkeiten wagt eine immer größer werdende Zahl von europäischen Abenteurern und Pilgern die beschwerliche Fahrt nach Ägypten, Palästina und Syrien – ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits in organisierten Touren.

Félix Bonfils eröffnet 1861 in Beirut eines der ersten Fotostudios im Nahen Osten. Er vertreibt Aufnahmen von Sehenswürdigkeiten aber auch Ansichten von Landschaften mit religiöser Bedeutung, darunter etwa jener Stelle der Küste vor Jaffa, „an der Jona von dem Wal verschluckt wurde“ oder eines Olivenbaums am Fuße des Ölbergs. Mit ausgewählten Bildern plant Félix Bonfils' Sohn Adrien sogar eine mit Fotografien illustrierte Ausgabe der Bibel herauszugeben. Die karge, als archaisch wahrgenommene Landschaft des Nahen Ostens und seine

geschichtsträchtige Architektur ermöglichen es den Betrachtern dieser Bilder, nicht nur sich in ferne Länder zu träumen, sondern auch eine imaginäre Zeitreise anzutreten. JS

—

The Orient, which had served since the 16th century as a kind of projection screen for Western cultural, religious, and sexual fantasies, became a popular tourist destination in the 19th century. Emboldened by new modes of transport, an ever-growing number of European adventurers and pilgrims ventured to take the arduous journey to Egypt, Palestine, and Syria. By the second half of the 19th century, organized tours were even being offered to these exotic locales.

Félix Bonfils opened one of the first photo studios in the Middle East in 1861, in Beirut. He sold pictures of the attractions but also landscape scenes imbued with religious significance, such as the spot on the coast of Jaffa "where Jonah was swallowed by the whale," and an olive tree at the foot of the Mount of Olives. Félix Bonfils's son Adrien even planned to publish an edition of the Bible illustrated with photographs. These pictures of the barren Middle Eastern landscape with its archaic resonances and history-steeped architecture sparked viewers' fantasies of distant lands and ancient times. JS



E. 26

TAMOTSU ENAMI

Lebensdaten unbekannt, Yokohama/Japan

KAJIMA SEIBEI

*1866 in Osaka/Japan – 1924 in Kyoto/Japan

Das bis 1868 abgeschottete Land Japan wird in den 1880er Jahren zu einer begehrten Destination der ersten „Globetrotter“. Die Fotografie und der aufkommende Tourismus entwickeln sich Hand in Hand. Im Hafen von Yokohama angekommen ist der Gang ins Fotoatelier obligatorisch. Die Studios positionieren sich in der Nähe der Hotels und werben in den Reiseführern. Ein Besuch zu Beginn der Reise führt dem Touristen die Ziele vor Augen. Es bildet sich ein kanonisiertes Repertoire von Motiven heraus, das über stille Tempelstätten, den Fuji, das Schloss von Nagoya, die Geisha bis zum Buddha von Kamakura reicht. Später lassen die persönlich zusammengestellten Alben, bei denen der Reisende aus bis zu 2.000 Motiven auswählen konnte, den Heimgekehrten in Erinnerung schwelgen. Die Ansichten werden nicht nur vor Ort angeboten, sondern ebenso wie jene der Fratelli Alinari in den europäischen Hauptstädten ver-

kauft und ermöglichen so gedankliche Reisen in die Fremde.

Die Handkolorierung ist eine Besonderheit der japanischen Fotografie des 19. Jahrhunderts, die auf den japanischen Farbholschnitt zurückgeht und die Fotografie zum populärsten Souvenirartikel des Japanreisenden gemacht haben. ER

Japan, isolated from the outside world until 1868, became a popular destination for the first "globetrotters" in the 1880s. Photography and tourism developed there hand in hand. After arriving in the port of Yokohama, most visitors made a beeline for the photo studio. The studios deliberately chose premises in the vicinity of hotels and advertised in guidebooks. A visit to the studio at the start of a trip showed the tourist which attractions were must-sees. A canonical repertoire of motifs resulted, ranging from tranquil temple sites to Mount Fuji and Nagoya Castle, from geishas to the Buddha of Kamakura. Later, the tourist's personally compiled souvenir album, for which he could choose from up to 2,000 images, allowed him to relive his experiences at home. The scenic views were not only offered to tourists on site but, like those of the Fratelli Alinari, were also sold in the European capitals enabling mental journeys to far-off lands.

Hand-coloration is a special feature of 19th-century Japanese photography, which draws on the stylistic characteristics of

Japanese woodcut prints and served to make photographs the most popular souvenirs among travelers to Japan. ER



E. 27

JENS SUNDHEIM

*1970 in Dortmund/Deutschland, lebt und arbeitet in Dortmund

Jens Sundheim greift auf Bilder einer Webcam zurück, die, in der Präfektur Yamanashi aufgestellt, alle drei Minuten ein Livebild des Berges Fuji ins Internet überträgt. Der Titel *100100 Views of Mount Fuji* verweist auf die Flut der von ihm zwischen 2008 und 2010 gesammelten Bilder und ist gleichzeitig eine Referenz auf Katsushika Hokusais 36 Ansichten des Fuji. *100100* ist die Schreibweise der Dezimalzahl 36 im binären Zahlensystem, auf dem letztlich die digitale Welt aufbaut. Die Auswahl des Künstlers zeigt den Berg während verschiedener Tages- und Jahreszeiten. Besonders interessiert Sundheim sich für die Störmomente der technisch übertragenen Bilder, die in den Abend- und Nachtstunden bei geringer werdendem Licht zum Tragen kommen und verpixelte Ansichten erzeugen. Der Mount Fuji ist schon im 19. Jahrhundert eine Ikone für Japan geworden,

wie die historische Reisefotografie von Tamotsu Enami zeigt.

100100 Views of Mount Fuji schließt an eine weitere Web-Arbeit an. Seit 2001 präsentiert Sundheim in *Der Reisende* Selbstporträts, die von öffentlichen Webcams rund um den Globus stammen. Der Künstler verhandelt damit die Verortung des Individuums im Kontext von Überwachung und Zugangskontrolle. ER

Jens Sundheim uses in his works pictures captured by a webcam set up in the Yamanashi prefecture, which posts a live picture of Mount Fuji on the internet every three minutes. His title 100100 Views of Mount Fuji refers to the mass of images he collected between 2008 and 2010 and is at the same time a reference to Katsushika Hokusai's 36 Views of Mount Fuji. 100100 is the notation for the decimal number 36 in the binary numbering system on which the digital world is ultimately built. The selection of images chosen by the artist shows the mountain at different times of the day and through the seasons. Sundheim takes an interest especially in the disruptions in the technically transmitted images that come about in the evening and nighttime hours as the daylight wanes, resulting in pixelated views. Mount Fuji was already a Japanese icon in the 19th century, as evidenced by the historical travel photographs by Tamotsu Enami.

100100 Views of Mount Fuji is linked to another of the art-

ist's Web-based works. Since 2001, Sundheim has been presenting in Der Reisende (The Traveler) self-portraits captured by public webcams around the globe. The artist is grappling in this way with how to localize the individual in the context of monitoring and access control. ER



E. 28

PHOTOGLOB

gegr. 1889 in Zürich/Schweiz

Der Terminus Photochrombild bedeutet übersetzt Farblichtbild (gr.: *chroma* = Farbe und *photos* = Licht). Hierbei handelt es sich genaugenommen nicht um ein fotografisches, sondern um ein komplexes Flachdruckverfahren mit sechs bis fünfzehn Farbsteinplatten. Es wird um 1880 von Hans Jakob Schmid erfunden und zunächst durch die Firma Orell Füssli und später durch Photoglob in Zürich vermarktet. Für jede zu druckende Farbe wird eine durch das Schwarz-Weiß-Negativ belichtete lithografische Platte derart bearbeitet, dass jeweils nur die im selben Farbton abzubildenden Partien eingefärbt werden können. Seit seiner Erfindung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs ist der Photochromdruck das verbreitetste

Verfahren, um Fotografien farbig umzusetzen. Es gilt als rentabel, weil nach der aufwendigen Herstellung der Platten eine hohe Auflage an Motiven produziert werden kann. Man schätzte es auch aufgrund der strahlenden Farbgebung, die ein besonders attraktives Bild von den sich im 19. Jahrhundert herausbildenden touristischen Zielen vermittelte. ES

The term "photochrome image" can be translated as "light color image" (Greek: chroma = color and photos = light). This is in fact not a photographic process but a complex planographic printing process using multiple lithographic color plates. It was invented around 1880 by Hans Jakob Schmid and marketed first through the company Orell Füssli and later by Photoglob in Zurich. For each color to be printed, the lithographic plate onto which a black-and-white negative has been transferred is treated in such a way that only the parts of the image in that color will take up the tint. After its invention and until the beginning of World War I, photochrome printing was the most popular method for producing color photographs. It proved profitable, because once the laborious fabrication of the plates was finished, images could be printed in large editions. It was long the preferred technique because the vivid color palette made for particularly attractive images of the developing tourist attractions of the 19th century. ES



E. 29

REGULA BOCHSLER*1958 in Zürich/Schweiz,
lebt und arbeitet in Zürich

Für ihr Projekt *The Rendering Eye* bereist die Historikerin Regula Bochsler seit 2013 das virtuelle Paralleluniversum der 3D-Flyover-Funktion von Apple Maps, einer App, die im Gegensatz zu Google Streetview einen räumlichen Eindruck von Städten und Landschaften vermittelt. Um diesen zu erzeugen, werden die abzubildenden Zonen von einem Flugzeug aus mit mehreren, in verschiedenen Winkeln ausgerichteten Kameras abgetastet. Eine Software fügt die unzähligen sich überlappenden Fotografien mit Hilfe von Vektorgrafiken und unter Hinzuziehung von Landkarten und Satellitenbildern automatisch zusammen. Entwickelt wurde das Programm für die Steuerung militärischer Raketen durch die schwedische Rüstungsfirma Saab, die es 2011 an Apple verkaufte. Unter dem Druck des Konkurrenzkampfes mit Google hat Apple seine App veröffentlicht, bevor grobe Entwicklungsfehler behoben werden konnten. Die dadurch entstehenden Bildstörungen (sogenannte „glitches“), die sukzessiv korrigiert werden und

verschwinden, sowie die sichtbare Verschmelzung der zu verschiedenen Zeitpunkten aufgenommenen Fotografien hält Bochsler in ihren surreal anmutenden, durchkomponierten Ansichten amerikanischer Großstädte fest. Sie entwirft mit ihnen die apokalyptische Vision einer Welt technoider Künstlichkeit und absoluter Überwachung. TG

For her project *The Rendering Eye*, the historian Regula Bochsler has been traveling through a virtual parallel universe since 2013 using the 3D flyover feature in Apple Maps. Unlike Google Streetview, Apple Maps gives the viewer a volumetric impression of cities and landscapes. In order to create these views, the mapped zones are scanned from an airplane using several cameras aligned at different angles. With the help of vector graphics as well as actual maps and satellite images, the software then automatically merges the countless overlapping photographs into a realistic view. The program was developed for the purpose of steering military rockets by the Swedish defense company Saab, which sold it to Apple in 2011. Under the pressure of competition from Google, Apple released its app before some major development bugs could be fixed. In her surreal-looking, carefully composed views of American cities, Bochsler preserves for posterity the image errors (so-called “glitches”) in the

program, which are gradually being corrected and disappearing, as well as the still-visible areas where photographs taken at different times are packed together. The result is an apocalyptic vision of a world of technoid artificiality and absolute control. TG

F.30 – F.34

SHARING EVIDENCE

BEWEISE TEILEN Katastrophen und Ereignisse werden heute von Augenzeugen aus nächster Nähe dokumentiert und über das Internet verbreitet. Handycameras ermöglichen sogar eine Direktübertragung von Aufnahmen: Ins Geschehen involvierte Personen teilen ihre Perspektive mit einem breiten Publikum, wobei die schlechte Qualität der verpixelten Bilder oft als Garant für ihre Authentizität und Glaubwürdigkeit verstanden wird. Auf diese Wirkung setzt auch der Künstler Doug Rickard, wenn er sich über YouTube Einblicke in Randbereiche der amerikanischen Gesellschaft verschafft und diese zu Bildgeschichten fügt, die sich mit klassischen Fotoreportagen vergleichen lassen.

Bereits um 1900 etablierten sich fotografische Bilder als Beweis- und Informationsmaterial, das in Zeitungen abgedruckt wurde. Ihre Instrumentalisierung für die politische Propaganda während des Zweiten Weltkriegs stellte die Fotografie als objektives Dokumentationsmedium grundlegend in Frage. Dennoch erlebte der Fotojournalismus in den 1960er und 70er Jahren, bevor den Zeitschriften durch das Fernsehen ernsthafte Konkurrenz drohte und viele die Produktion einstellten, eine Blütezeit. Fotografen wie Thomas Hoepker und Max Scheler lieferten damals dem Hamburger Stern persönliche Bildessays, die Einblicke in andere Länder gewähren und Zeugnisse individueller Schicksale ablegen. Die Beweiskraft der fotografischen Bilder scheint mit dem Phänomen des Bürgerjournalismus heute erneut ins Zentrum zu rücken.

SHARING EVIDENCE Catastrophes and events are documented today by eyewitnesses at close range and communicated over the Internet. Mobile phone cameras even enable images to be transmitted directly: people involved in the incidents can share their perspective with a wide audience, the poor quality of the pixelated images often being perceived as a guarantee of their authenticity and credibility. The artist Doug Rickard also relies on this effect when he provides inside glimpses of marginal areas of American society on YouTube, assembling them to create picture stories that can be compared to classic photo reportage.

By the early 1900s, photographic images were already established as evidence and information material that could be printed in newspapers. During World War II, the suitability of the medium as a means for objective documentation was then fundamentally called into question as photos were exploited for political propaganda purposes. Nevertheless, photojournalism experienced a heyday in the 1960s and 70s, before serious competition in the form of television posed a threat to print media and many magazines discontinued publication. Photographers such as Thomas Hoepker and Max Scheler supplied personal picture essays to Stern magazine in Hamburg that gave readers a look at different countries and told of the destinies of various individuals. With today's citizen journalism, the evidential value of the photographic image seems to have once again regained its importance. TG



F . 30



F . 31



F . 32



F . 33



F . 34

ARBEITEN / WORKS

F . 30

DOUG RICKARD

"qUZ-8"

"HJnUc"

"95zLs"

"PCwIR"

"v7K6w"

aus der Serie / from the series "N.A.", 2012–2014
 Inkjet prints, Courtesy Yossi Milo Gallery, New York

F . 31

THOMAS HOEPKEREin Unfall / *An accident in Harlem, New York City*Werbung für Swift's Truthähne / *Ad for Swift's Turkeys, Houston, Texas*

A ladies room in a black village near San Antonio

Souvenirshop mit John-F.-Kennedy-Plakette /

*Souvenir shop with John F. Kennedy sticker in Reno, Nevada*Straßenszene / *Street scene*Beinamputierter Bettler / *Amputee begging in Quincy, Illinois*Wintertag im / *Winter day in the Garment District, New York City*

Coca-Cola-Werbung auf der Veranda eines verlassenen Hauses /

*Coca-Cola ad on the veranda of an abandoned house*Popcorn-Verkäuferin / *Woman selling popcorn in Centerville, Iowa*

Bar in Flagstaff, Arizona

Zwei Passanten vor der Mauer eines Parkhauses / *Two passers-by**before the wall of a parking garage*

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints* 1963/64

F . 32

KAKU KURITAStudentendemonstration, Tokio / *Student demonstrations, Tokyo*, 1969Studentendemonstration, Tokio / *Student demonstrations, Tokyo*, 1969

Studenten proben den Kampf gegen Polizisten bei Demonstrationen /

Students train to battle police during demonstrations, 1974Studentenrevolte / *Student revolts, Narita*, 1974

Zengakuren-Demonstration, 1969

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

F . 33

MAX SCHELER

„Küssende Teenager in einem Club in Liverpool“ /

Teenagers kissing in a Club in Liverpool„Der Duft der kleinen Welt“ / *The scent of the small world*„Mehr Glaube als Schönheit“ / *More faith than beauty*

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*, 1964

F . 34

HANNS-JÖRG ANDERS

Aus der Serie „Unruhen in Nordirland“ /

From the series *Riots in Northern Ireland*, 1969

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*



F. 30
DOUG RICKARD
 *1968 in San Jose/USA,
 lebt und arbeitet in Shingle Springs/USA

Bekannt wird Doug Rickard mit seiner Serie *New American Picture*, für die er über Google Street View die ärmsten Regionen der USA erkundet und die Menschen auf der Straße beobachtet wie einstmalig die Street-Photographer. Seine neueste Arbeit behandelt dasselbe Milieu, N.A. steht für „National Anthem“, die amerikanische Nationalhymne. Die Serie führt tief in die Abgründe der YouTube-Amateurfilme: Der Künstler durchsucht endlose Mengen von Handyvideos, die einem digitalen Unterbewusstsein gleichkommen, in dem alles sozial und psychisch Verdrängte gärt und in dem eine Welt voller Brutalität, Erniedrigung, Drogen und Einsamkeit verborgen ist.

Rickard hält die Videos an, und fotografiert die Standbilder mit einer Digitalkamera von seinem Computerbildschirm ab, um Szenen zu dokumentieren, zu denen er selbst nie Zugang gehabt hätte. Obwohl die Videos nach den Regeln der (Selbst-)

Inszenierung für die sozialen Netzwerke entstanden sind, vermitteln die Roheit des Amateurmaterials und die „Ich-Perspektive“ der Handkamera ein Gefühl der Unmittelbarkeit und Authentizität. Aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst, werden die Bilder für neue Narrationen geöffnet und erzählen eine Geschichte über sozial und ökonomisch isolierte Menschen, über das Scheitern des amerikanischen Traums. JS

Doug Rickard is known for his series *New American Picture*, for which he explored the poorest regions of the USA using Google Street View and observed the people on the street as the street photographers once did. His latest work is about the same milieu: N.A. stands for *National Anthem*, specifically *America's*. The series leads deep into the abyss of YouTube amateur videos: the artist searches through endless numbers of mobile phone videos, like a digital subconscious in which all that is socially and mentally repressed ferments, revealing a world of brutality, humiliation, drugs, and loneliness.

Rickard pauses the videos and photographs the still images on his computer monitor with a digital camera in order to document scenes he never would have had personal access to. Although the videos are created according to the rules of (self-)staging for social networks, the crudity of the amateur material and the

first-person perspective of the mobile phone camera give them a sense of immediacy and authenticity. Removed from their original context, the images are thus opened up for new narratives, and tell a story about social and economic isolation, about the failure of the American dream. JS



F. 31
THOMAS HOEPKER
 *1936 in München/Deutschland,
 lebt und arbeitet in New York/USA

Im Herbst 1963 bricht der damals 27-jährige Fotograf Thomas Hoepker im Auftrag der Hamburger Illustrierten *Kristall* zu einer mehrmonatigen Reise in die USA auf. Der Auftrag des Chefredakteurs Horst Mahnke ist denkbar knapp formuliert: Gemeinsam mit seinem Kollegen Rolf Winter soll Hoepker mit einem Mietwagen von New York westwärts bis zum Pazifik und wieder zurück reisen und dabei das Gesehene dokumentieren. Hoepkers Reportage zählt zu den wenigen Glücksfällen, in denen die komfortablen Arbeitsbedingungen in den goldenen Jahren des Bildjournalismus die Entstehung eines epochalen Gesellschaftsbildes ermöglichen: Am 22. November 1963, kurz nach dem Beginn

der Reise, wird in Dallas John F. Kennedy ermordet. Trotz dieses Ereignisses lässt die *Kristall*-Redaktion ihre beiden Reporter die geplante „Land-und-Leute-Story“ fortsetzen. Hoepker hält diese Entscheidung zwar für falsch, sein kritischer Blick für die inneren Widersprüche der Supermacht USA wird durch diese Umstände aber noch geschärft. So gelingt es ihm, das Bild eines von sozialen und kulturellen Ungleichheiten geprägten Landes in politisch unruhigen Zeiten einzufangen. SS

In the fall of 1963, the then 27-year-old photographer Thomas Hoepker set off for a stay of several months in the USA on behalf of the Hamburg magazine *Kristall*. His assignment was formulated quite succinctly by editor-in-chief Horst Mahnke: together with his colleague Rolf Winter, Hoepker would travel westward from New York to the Pacific Ocean in a rental car and back again and document what he saw. Hoepker's report is one of the few lucky cases where the cushy working conditions of the golden years of photojournalism produced an epoch-making picture of society, for on November 22, 1963, shortly after the start of the journey, John F. Kennedy was assassinated in Dallas. Despite this event, the editors at *Kristall* wanted the two reporters to continue on their travels for the planned "land and its people story." Although Hoepker found fault with this decision, his

critical appraisal of the inner contradictions of the superpower USA were only sharpened by these circumstances. He thus managed to capture a compelling image of a country marked by social and cultural inequalities in politically turbulent times. SS



F. 32
KAKU KURITA
 *1939 in Tokyo/Japan

Kaku Kurita beginnt seine berufliche Laufbahn als Werbefotograf, bevor er sich ab 1964 dem Bildjournalismus zuwendet. In den 1960er und 1970er Jahren dokumentiert Kurita in umfassenden Serien zahlreiche Demonstrationen in Tokyo. Seine Bilder veranschaulichen, dass die Studentenbewegung und die Proteste gegen Vietnamkrieg und Neoimperialismus weltumspannende Phänomene sind, die durch die geographische Lage Japans dort eine besondere Brisanz erhalten. Kurita ist noch heute als Fotograf aktiv und zählt zu den bekanntesten Bildreportern Japans. SS

Kaku Kurita began his career as a commercial photographer, before

turning to photojournalism in 1964. In the 1960s and 70s, he documented numerous demonstrations in Tokyo in extensive photo series. His pictures show that the student movement and the protests against the Vietnam War and neo-imperialism are global phenomena that took on a special pertinence in Japan because of its geographic location. Kurita is still active as a photographer and is one of Japan's most famous photojournalists. SS



F. 33
MAX SCHELER
 *1928 in Köln/Deutschland –
 2003 in Hamburg/Deutschland

Spätestens Ende 1963 ist der internationale Erfolg der Beatles so überwältigend, dass auch die deutsche Magazinlandschaft sich für die Beat-Szene interessiert. Nach einem ersten kurzen Bericht über die „Fab Four“ schickt der Hamburger Stern im März 1964 mit Max Scheler einen seiner profiliertesten Fotoreporter nach England, um die Entstehung des Beatles-Films *A Hard Day's Night* zu verfolgen. Scheler reist in

Begleitung der Fotografin Astrid Kirchherr, die mit den Beatles seit ihren Hamburger Lehrjahren eng verbunden ist und einen exklusiven Zugang zu der Gruppe garantiert. Gemeinsam mit Kirchherr und Ringo Star besucht Scheler auch Liverpool, die Geburtsstadt der vier Bandmitglieder. Er fotografiert die jugendlichen Mods im legendären Cavern-Club, porträtiert die Nachwuchsbands auf den Straßen der Stadt und die Manager in ihren Büros und versucht so, einem von den erwachsenen Lesern des Magazins meist negativ wahrgenommen Phänomen der Jugendkultur auf den Grund zu gehen. SS

the city and the managers in their offices, and in this way tried to get to the bottom of a phenomenon of youth culture often perceived negatively by the magazine's adult readers. SS



F. 34
HANNS-JÖRG ANDERS
*1942 in Gardelegen/Deutschland

Wie seine Kollegen Thomas Hoepker und Max Scheler kommt auch der etwas jüngere Hanns-Jörg Anders als Autodidakt zur Fotografie. Seine 1966 in Griechenland fotografierte Serie über die Geburt eines Fohlens verschafft dem „freiberuflichen Amateurfotografen“, wie er sich selbst nennt, nicht nur Veröffentlichungen in zahlreichen europäischen Magazinen, sondern auch eine Festanstellung beim Stern. Im August 1969 schickt die Redaktion Anders nach Nordirland, um über die Eskalation des Konflikts zwischen Protestanten und Katholiken zu berichten. Anders mischt sich in Belfast und Londonderry unter die Demonstranten und dokumentiert die paramilitärischen Zustände in beiden Lagern. Sein Bild eines jungen Katholiken in Gasmasken vor einem Graffiti mit dem Schriftzug „We want peace“ bringt die ambivalenten und höchst

widersprüchlichen Stimmungen der Menschen in der Region auf den Punkt und wird 1969 mit dem World Press Photo Award ausgezeichnet. SS

Like his colleagues Thomas Hoepker and Max Scheler, the somewhat younger Hanns-Jörg Anders is a self-taught photographer. The series he photographed in 1966 in Greece about the birth of a foal brought the “freelance amateur photographer,” as he called himself at the time, not only publications in numerous European magazines but also a permanent position at Stern magazine. In August 1969, the editorial office sent Anders to Northern Ireland to report on the escalation of the conflict between Protestants and Catholics. Anders mingled among the demonstrators in Belfast and Londonderry and documented the paramilitary conditions in both camps. His image of a young Catholic man wearing a gas mask in front of a graffiti message saying “We want peace” succinctly captured the ambivalent and highly contradictory moods of the people in the region and was presented with the World Press Photo Award in 1969. SS

G.35 – G.39

SHARING LUST

LUST TEILEN Im Jahr 1859 äußert sich Charles Baudelaire voller Verachtung darüber, wie „Tausende gieriger Augen“ dem schamlosen Genuss „obszöner“ Fotografien frönen. Er bezieht sich insbesondere auf Stereobilder, die durch ein optisches Gerät betrachtet einen körperlichen Eindruck der fotografierten Pikanterie vermitteln. Parallel zur Verbreitung des fotografischen Mediums entwickelt sich der Verkauf erotischer und pornografischer Lichtbilder zu einem lukrativen Geschäft. Die europäischen Herstellungszentren befinden sich um 1900 in den Großstädten Paris, Wien und Budapest. Illegales Material bieten Händler in Bahnhofsnähe an oder verschicken es diskret per Post. Die zwei Daguerreotypen in der Sammlung Fotografie und neue Medien zeugen von den Anfängen dieser Bildtradition.

Ab den 1910er Jahren wird die Demokratisierung und Popularisierung erotischer Darstellungen durch die aus den USA kommende Mode der Magazine und Pin-Ups beflügelt. So beliefert auch das Wiener Atelier Manassé mit seinen Fotografien zahlreiche Zeitschriften. Während die Erotik zunehmend von der Werbung vereinnahmt wird, wächst eine neue Industrie des Pornofilms, die den Printmedien Konkurrenz macht. Heute ist die Verbreitung pornografischer Aufnahmen im Internet unüberschaubar, wobei vor allem das „Teilen“ von Amateurfotos und -filmen sowie deren Kommerzialisierung mit der digitalen Technik zugenommen hat. Nebenprodukte dieser Vermarktung von privatem Sex zeigt Laia Abril in ihrer Videoarbeit *Tediousphilia*.

SHARING LUST In 1859, Charles Baudelaire derided the “thousands of greedy eyes” indulging in the shameless enjoyment of “obscene” photographs. He was referring in particular to stereoscopic images, which convey a realistic corporeal impression of piquant subjects when seen through a special optical device. In parallel with the spread of the photographic medium, the sales of erotic and pornographic pictures grew into a lucrative business. European production centers for such material were located around 1900 in the cities of Paris, Vienna, and Budapest. Illegal pictures could be had from vendors operating near train stations or through discreet mail-order. Two daguerreotypes in the Photography and New Media Collection bear witness to the early days of this pictorial tradition.

Starting in the 1910s, the new vogue for magazines and pin-ups coming out of the USA served to democratize and popularize erotic imagery. Studio Manassé in Vienna, for example, supplied numerous magazines with such photographs. While erotic imagery was increasingly co-opted by advertising, a new industry arose: the pornographic film, which increasingly competed with print media. Today, the spread of pornographic imagery on the Internet has taken on immense proportions, while digital technology has led to a boom in the sharing of amateur photos and films, as well as their commercialization. Laia Abril shows by-products of this online marketing of private sex in her video work *Tediousphilia*. TG



G . 35



G . 36



G . 37



G . 38



G . 39

ARBEITEN / WORKS

G . 35

UNBEKANNTE FOTOGRAFEN / PHOTOGRAPHERS UNKNOWN

Erotische Stereofotografien / *Erotic stereoscopic photographs*
Kolorierte Daguerreotypien / *Colorized daguerreotypes*, ca. 1855

WILLIAM H. RAU

Stereokarte "An Intruder", 1897

Albuminabzüge auf Karton / *albumen prints on cardboard*

G . 36

TERRY RICHARDSON

Aus einer Kampagne für Sisley / *From a campaign for Sisley*, 1999
C-Prints

G . 37

ATELIER MANASSÉ

Eine Frau mit Hund / *Woman with dog*

Lola

Lil Dagover – Filmschauspielerin / *Lil Dagover – film actress*

Aktstudie / *Nude study*

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*, 1924–1938

G . 38

NOBUYOSHI ARAKI

Aus der Serie / *from the series „Kinbaku“*, 1983
Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

G . 39

LAIA ABRIL

"*Tediousphilia*", 2013

Video mit Ton / *video with sound*, Courtesy of the artist and INSTITUTE



G. 35

EROTISCHE STEREOFOTOGRAFIEN

Der Blick durch das Stereoskop lässt eine visuelle Raumillusion entstehen. Sie setzt sich zusammen aus zwei Einzelbildern, von leicht verschobenen Standpunkten aus aufgenommen, welche durch das beidäugige Sehen dreidimensional wahrgenommen werden. Einem großen Publikum wird die Technik erstmals 1851 auf der Weltausstellung im Londoner Crystal Palace vorgeführt – mit großer Resonanz. In ihrer Frühzeit werden die stereoskopischen Fotografien noch in der Technik der Daguerreotypie als kostbare Unikate hergestellt. Auf Papier produziert verbreiten sie sich im Zuge der Medienexplosion des 19. Jahrhunderts schnell zu leicht konsumierbarer Massenware. Anreizende Bilder, die bereits zuvor in graphischer Reproduktion großen Absatz gefunden hatten, zeichnen sich nun aufgrund der fotografischen Technik der Stereoskopie durch eine direkte Beziehung zu den realen Körpern aus. Die dreidimensionale Wahrnehmung erzeugt beim Betrachter zudem ein Gefühl der Anwesenheit. Ebenso wie *The Intruder* in der humoristischen Darstellung des amerikanischen Stereographie-Unternehmens Griffith & Griffith, dringt der Zuschauer durch die zwei Guck-

löcher schauend in das frivole Geschehen ein. AS

*The view through the stereoscope creates a visual illusion of space. It is made up of two individual pictures, each taken from a slightly different angle, which our binocular vision perceives as three-dimensional. The technology was presented for the first time to a large audience in 1851 at the World Fair in London's Crystal Palace – to widespread acclaim. In the early days, stereoscopic photographs were created using daguerreotype technology, making each image a costly unique copy. Produced on paper, they quickly became easily consumable mass products in the wake of the media explosion of the 19th century. Titillating images, which had already been best-sellers as graphic reproductions, now featured bodies that seemed more real than ever thanks to the plasticity generated by stereoscopy. The three-dimensional impression made the viewer feel almost as if he were taking part in the scene. Just like *The Intruder* in the humorous illustration by the American stereography company Griffith & Griffith, the voyeur could now slip through the twin peepholes and virtually intrude on the frivolous goings-on. AS*



G. 36

TERRY RICHARDSON

*1965 in New York/USA,
lebt und arbeitet in New York

Angeblitzte Körper, grelle Farbigkeit, sexuelle Explizitheit sind seine Stilmittel; Jugendkultur, Randgruppen und Sexualität seine Themen. Diese setzt Terry Richardson in den 1990er Jahren für seinen größten Kunden, das Modelabel Sisley in Szene. Erste Fotos veröffentlicht der Modefotograf in den 1980er Jahren in den englischen Lifestylezeitschriften *ID* und *Face*, die der inszenierten Fotografie und der glamourösen Modewelt der 1980er Jahre eine raue Gegenwart der jugendlichen Subkultur entgegenzusetzen. „Ich fotografiere sozusagen mein Leben. Nichts anderes. Wenn andere glauben, das sei Werbung, sollen sie doch.“ In seiner Schnappschussästhetik, die scheinbar Privates zeigt, setzt er das Lebensgefühl seiner Generation ins Bild. Die demonstrativ sexuellen Handlungen provozieren und überschreiten immer wieder moralische Grenzen.

Models werfen ihm sexuelle Nötigung vor, H&M distanziert sich, die *Vogue* kündigt die Zusammenarbeit. Obwohl in der Modewelt stark sexualisierte Kampagnen gang und gäbe sind,

stößt man sich an Richardsons Aufnahmen, die den Voyeurismus, der allen Modeaufnahmen inneohnt, auf die Spitze treiben. ER

*Bodies caught in the flash, glaring color, and sexual explicitness are his stylistic devices; youth culture, fringe groups, and sexuality are his themes. This is how Terry Richardson set the scene in the 1990s for his biggest client, the fashion label Sisley. The fashion photographer published his first photos in the 1980s in the English lifestyle magazines *ID* and *Face*, which formed a counterpoint to the staged photography and glamorous fashion world of the 80s by presenting a raw parallel world of youth subculture. "I photograph my life, so to speak. Nothing else. If anyone thinks that this is advertising, let them." In his snapshot aesthetic that seems to expose something private, he illustrates his generation's attitude towards life. The demonstrative sexual actions provoke and repeatedly overstep moral boundaries.*

*Models have accused him of sexual assault, H&M distanced itself from the photographer, and *Vogue* terminated their collaboration. Although highly sexualized campaigns are commonplace in the fashion world, Richardson's pictures take the voyeurism that is present in all fashion shots to new extremes.* ER



G. 37

ATELIER MANASSÉ

Das Fotoatelier Manassé wird 1922 vom ungarischen Ehepaar Adorján Wlassics (1893–1947) und Olga Spolarics (1895–1869) in Wien gegründet und 1935/1936 durch zwei weitere Filialen in Bukarest und Berlin erweitert. Manassé beliefert zahlreiche Wochenzeitschriften und Illustrierte mit Bildmaterial; internationale Film- und Theaterstars, welche die für das Atelier typische, schillernde, erotische Exzentrik der Porträtaufnahmen schätzen, gehören ebenfalls zu ihren Kunden. Besonders erfolgreich ist das Studio mit seinen „skurrilen Aktmontagen“: freizügige Damen, die, in humoristisch-surrealistisch bis zynisch anmutende Situationen hinein montiert, Männerphantasien über die Verfügbarkeit des weiblichen Körpers illustrieren. Für die pikanten Inszenierungen ist vorrangig die Fotografin, die auch selbst immer wieder als Modell posiert, verantwortlich, während ihr Mann sich auf die

raffinierten Bildbearbeitungen spezialisiert. ES

The photostudio Manassé was founded in 1922 by the Hungarian couple Adorján Wlassics (1893–1947) and Olga Spolarics (1895–1869) in Vienna, and expanded in 1935/1936 with two additional branches in Bucharest and Berlin. Manassé supplied numerous weekly newspapers and glossy magazines with image material, also counting among its clients international stars of stage and screen, who valued the dazzling, erotic eccentricity of the studio's portrait shots for their own self-promotion. The studio was particularly successful with its "comical nude montages": scantily clad women, composed in humorous-surreal to mildly cynical scenes, illustrated men's fantasies of the availability of the female body. Olga Spolarics was the main creator of the racy images, in which she appears as a model herself from time to time, while her husband assisted with the sophisticated photo editing. ES



G. 38
NOBUYOSHI ARAKI
 *1940 in Tokyo/Japan, lebt und arbeitet in Tokyo

Die mit kunstvoll verknoteten Seilen fragmentierten Körper der jungen Frauen in den Aktaufnahmen Nobuyoshi Arakis erscheinen verdinglicht und werden zu Objekten der Schaulust. In der Literatur widerstreiten Ansichten, jene die den Bildcharakter betonen, und jene, die dem Fotografen einen sexistischen und dem europäischen Publikum einen exotischen Blick vorwerfen. Araki löst mit diesen Bildern eine Diskussion über die Grenzen von Pornografie und Kunst aus.

Arakis Fotografien wurden im Westen erstmals 1992 ausgestellt. Die Ausstellung zeigte Stadtansichten Tokyos, Stillleben und Frauenakte, die von Liebe, Verlust und Sexualität handelten und zu einer stark persönlich gefärbten Narration verwoben waren. Im Folgenden werden die Bilder Arakis selektiv wahrgenommen, spätestens mit *Tokyo Lucky Hole* (1997) rückt das Obszöne in den Vordergrund. In den 1980er Jahren erkundete der Fotograf den ausufernden Sex- und Unterhaltungsboom Tokyos. Araki besteht auf den vielfältigen Einsatz

seiner Fotografien. Er bespielt verschiedene Ausstellungsorte von Suppenküchen bis zu Museen und veröffentlicht seine Bilder in Künstlerbüchern – ebenso wie in Pornoblättern, SM-Periodika oder populären Kalendern. Die Bilder in der Sammlung des MKG wurden Mitte der 1980er Jahre angekauft, zu einer Zeit, als Araki in Europa noch völlig unbekannt war. In ihrer Auswahl weisen sie bereits auf jene selektive Wahrnehmung der 1990er Jahre hin. ER

—
Fragmented through artfully knotted ropes, the nude bodies of young women in Nobuyoshi Araki's photographs are turned into objects of voyeuristic curiosity. Critical opinions in the literature are divided, with some emphasizing the pictorial character of the images and others accusing the photographer of a sexist point of view catering to the exotic tastes of the European public. Araki's photographs have thus set off a discussion on where to draw the line between pornography and art.

Araki's photos were exhibited in the West for the first time in 1992. The show featured views of Tokyo, still lifes, and female nudes that dealt with love, loss, and sexuality – all intertwined into a very personal narration. From that point forward, the perception of Araki's images became very selective, and at the latest with Tokyo Lucky Hole (1997) the obscene aspect came to the fore. In the

1980s, the photographer explored the escalating sex and entertainment boom in Tokyo. Araki himself insists on varied applications for his photographs. He displays them in a wide range of exhibition venues, from soup kitchens to museums, and publishes his images in art books as well as in porn magazines, S&M periodicals, and popular calendars. The images in the collection of the MKG were acquired in the mid-1980s, at a time when Araki was still unknown in Europe. The choices made already anticipate the selective perception of his work in the 1990s. ER



G. 39
LAIA ABRIL
 *1986 in Barcelona/ Spanien, lebt und arbeitet in Barcelona

Laia Abrils Serie *Tediousphilia* zeigt junge Paare, die in ihren Schlafzimmern vor der Webcam ausharren, um Kunden gegen Bezahlung einen intimen Einblick in ihr scheinbar privates Sexleben zu gewähren. Dieses Konzept der Online-Peepshow ist ein Phänomen der Ökonomisierung von privatem Sex im Internet. Abril interessiert sich für die Zwischenmomente vor dem sexuellen Akt, sie wirft quasi einen Blick

hinter die Kulissen – jedoch vor die Webcam, wo sich die Paare, bereits vor laufender Kamera, der Lethargie des Wartens hingeben. So setzt sich der Titel der Arbeit aus dem englischen Wort *tedious* für langweilig, öde und dem griechischen Begriff *philia* für eine Vorliebe oder Neigung zusammen und bezeichnet die Hingabe zur Langeweile vor dem Auftritt. Diese „vor-intimen“ Momente scheinen fast realer und persönlicher, als das, was wir uns unter den pseudo-privaten Performances vorstellen. Die Bilder der Wartenden beleuchten das voyeuristische Verhältnis von Zuschauer und Performer, zwischen Privatem und Öffentlichem und fokussieren, wie auch andere Werke Abrils, Themen wie Sexualität, Intimität und die mediale Repräsentation von Körpern. ES

—
Laia Abril's series Tediousphilia shows young couples who set up a webcam in their bedroom in order to earn money by giving customers an intimate peek at their ostensibly private sex lives. This online peepshow concept is a phenomenon of the commercialization of private sex on the internet. Abril is interested in the moments before the sexual act, taking a look behind the scenes, as it were, where the couples succumb to the lethargy of waiting while the camera is already rolling. The title is thus composed of the word tedious and the Greek term philia, indicating a preference or incli-

nation, referring to the embracing of boredom before the impending performance. These "pre-intimate" moments seem almost more real and personal than what we imagine the pseudo-private performances must be like. The images of the waiting lovers illuminate the voyeuristic relationship between audience and performer, between private and public, focusing, as in other works by Abril, on themes such as sexuality, intimacy, and the media representation of human bodies. ES

SHARING PRODUCTS

PRODUKTE TEILEN Die Produkte der Warenwelt werden seit den 1920er Jahren vor allem durch fotografische Bilder beworben. Befeuert durch das sich zu dieser Zeit rasant entwickelnde Werbefach und die Möglichkeiten neuer Drucktechniken erschienen Reklamefotografien in Tagespresse, Zeitschriften und auf Plakaten. Man setzte auf die Suggestivkraft fotografischer Bildern statt wie zuvor auf Text oder das gezeichnete Bild.

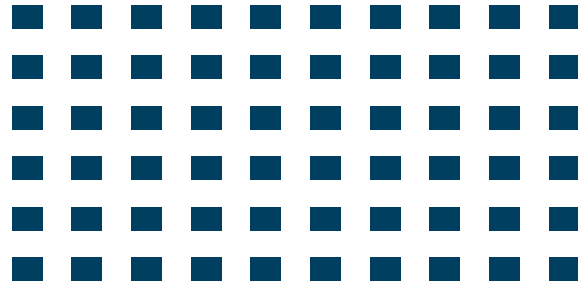
Mit den Aufnahmen, die Johannes Grubenbecher seine Studenten von Gebrauchsgegenständen aufnehmen ließ, wollte er sie für das Werbefach vorbereiten. Die arrangierten Sachaufnahmen demonstrieren die Form und Materialität der Gegenstände und spiegeln die auf Funktionalität und Materialgerechtigkeit setzende Bildsprache der 1920er Jahre wider. Die Auftragsfotografien von Hildi Schmidt-Heins und Arthur Benda aus den 1930er Jahren stilisieren die Gegenstände zu Fetischen der Warenwelt. Das Seiden-nachthemd drapiert Benda so, als sei es gerade von der Schulter auf den Fußboden gerutscht, um das Begehren des Betrachters in Gang zu setzen, das sich auf die Ware übertragen sollte.

An der Fetischisierung der Ware durch die professionelle Produktfotografie hat sich bis heute nichts geändert. Neu sind die Schnapshotschüsse auf Consumer-to-Consumer-Plattformen wie eBay. Der ausrangierte Hausstand wird vom Besitzer selbst geknipst. Diese Bilderwelt eignet sich Penelope Umbrico in ihrer Arbeit an: Gesammelte Aufnahmen von Röhrenfernsehern – eine veraltete Technik – kommentieren die Veränderungen im Bildgebrauch durch die kostengünstige und in entsprechende Plattformen hochzuladende, allgegenwärtige Digitalfotografie.

SHARING PRODUCTS Since the 1920s, consumer products have been advertised primarily through photographic images. Fueled by the rapidly developing field of advertising and by advances in printing techniques, advertising photos began to proliferate in newspapers and magazines and on billboards. Advertisers increasingly relied on the suggestive power of the photographic images rather than on text or drawings as before.

Johannes Grubenbecher had his students take pictures of objects of daily use as a way of preparing them for work in the advertising field. The arrangement of object shots demonstrates the form and materiality of the items and reflect the image language of the 1920s, which focused on functionality and faithfulness to materials. By contrast, the commercial photographs by Hildi Schmidt-Heins and Arthur Benda from the 1930s stylize the objects as consumer fetishes. Benda has draped a silk nightgown as though it had just slipped off a woman's shoulders and onto the floor in order to whet the observer's desires, which he should then transfer onto the goods.

Today, nothing has changed in the fetishization of merchandise through professional product photography. New, however, are the non-professional snapshots on consumer-to-consumer platforms such as eBay. Household items that are no longer needed are photographed by the owners themselves for sale to others. Penelope Umbrico uses this imagery in her work. She has collected photographs of tube televisions – an outdated technique – and presents them as a comment on the changes in our use of images brought about by inexpensive and ubiquitous digital photography, making pictures easy to upload to the appropriate platforms. ER



H . 40



H . 41



H . 42



H . 43



H . 44

ARBEITEN / WORKS

H . 40

PENELOPE UMBRICO

„*Signals Still*“, 2011
 66 *Lightjet C-Prints*
 Courtesy Mark Moore Gallery, USA and XPO Gallery, Paris

H . 41

KLASSE JOHANNES GRUBENBECHER

Stoffballen und fallender Stoff / Fabric bolt with draped fabric
Schale gefüllt mit Sago / Bowl filled with sago
Stilleben – Glasschale und deren Schattenwurf / Still life – glass bowl and shadow

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*, vor 1933

H . 42

HILDI SCHMIDT-HEINS

Kaffeebohnen / Coffee beans, 1937
Gartmann Schokolade / Gartmann chocolate, 1937
Scherk Gesichtswasser, Studienarbeit / Scherk facial toner, student project, 1936
Studienarbeit / Student project, 1936

Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

H . 43

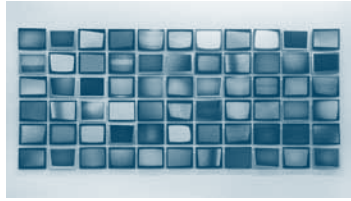
HANSI MÜLLER-SCHORP

„*Geschirrgraphik*“ / *Graphic with Crockery*, 1974
 Silbergelatineabzüge / *gelatin silver prints*

H . 44

ATELIER D'ORA - BENDA

Plakatentwurf für ODOL / Poster design for ODOL, 1930,
 Silbergelatineabzug / *gelatin silver print*
Krawatten / Ties, 1954,
 Duxochrom, Farbfotografie-Austron-Color Papier / *early C-printing process*
Werbeaufnahme für Palmolive / Advertising photo for Palmolive, 1937,
 Duxochrom, Farbfotografie-Austron-Color Papier / *early C-printing process*
Rosita Wäsche / Rosita lingerie, 1942,
 Silbergelatineabzug / *gelatin silver print*



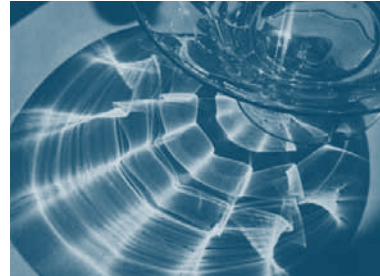
H. 40
PENELOPE UMBRICO
 *1957 in Philadelphia/USA,
 lebt und arbeitet in New York/USA

Sechs mal elf Fotografien blind leuchtender Bildschirme versammelt Penelope Umbrico in ihrem Tableau *Signals Still*. Aufgenommen wurden die Produktfotos von den Besitzern der Geräte, in der Absicht, damit einem potentiellen Käufer einen Beleg der Funktionstüchtigkeit vorzuweisen. Umbrico sucht die Aufnahmen auf Consumer-to-Consumer-Marktplätzen wie eBay oder Craigslist und gruppiert sie zu eigenständigen Typologien. Durch die Transformation der immateriellen Pixelbilder in C-Prints auf Kodakpapier erzeugt Umbrico eine Distanz zu deren Ursprungsfunktion als digitale Kommunikationsmedien. Die Künstlerin eignet sich das gefundene Material an und setzt es einer Bedeutungsverschiebung aus. Minimale Abweichungen im Aufnahmewinkel und Variationen von Form und Farbe der monochrom rauschenden Lichtflächen fügen sich zum Muster des kollektiven Gesamtbilds. Dieses verweist auf das Versprechen der modernen Technik: Fortschritt und Massenverfügbarkeit – mit ihrer düsteren Kehrseite in Form von Obsoleszenz und Überfluss. Umbricos Einsatz zeitgemäßer digitaler Medien

vereint das müde Flimmern der alten Röhrenbildschirme zum Abgesang auf eine Ära. AS

—

In her tableau Signals Still, Penelope Umbrico presents a collection of six sets of eleven photographs each of illuminated, imageless screens. The product photos were taken by the owners of the devices in order to provide proof of their working order to potential buyers. Umbrico scours consumer-to-consumer marketplaces like eBay and Craigslist for such images and groups them into individual types. By transforming the intangible pixel images into C-prints on Kodak paper, Umbrico then distances them from their original function as digital communication media. The artist appropriates the found material and imposes on it a shift in meaning. Minimal deviations in the angle of the shot and variations in the forms and colors of the monochromatic snowy light surfaces combine to form a collective template. The promise of modern technology – progress and mass availability – is juxtaposed with its somber flipside of obsolescence and superfluity. Umbrico's use of contemporary digital media unites the tired flicker of the television screens into a chorus singing the requiem of an era. AS



H. 41
KLASSE
JOHANNES GRUBENBECHER

In den 1920er Jahren fertigt der an der Hamburger Landeskunstschule lehrende Johannes Grubenbecher (1886–1967) gemeinsam mit seiner Fotografielasse am MKG eine Reihe von Objektaufnahmen an. Für das in Übereinkunft mit Max Sauerlandt, dem Direktor des Museums, durchgeführte Projekt inszenieren die jungen Fotografen Kunstwerke verschiedener Herkunft mit den Gestaltungsmitteln des Neuen Sehens. Mit dem „praktischen und theoretischen Unterricht der Photographie“ etabliert die Hamburger Vorgängerinstitution der Hochschule für Bildende Künste die Fotografie bereits im Jahr 1902 als Teil der Lehre. Grubenbecher, der die Klasse im Jahr 1913 übernimmt, fördert bewusst experimentelle Tendenzen in den Schülerarbeiten und demonstriert selbst eine Zuwendung zu Industrie und Technik. Während des Nationalsozialismus wird die Institution von 1933 bis 1942 in Hansische Hochschule für Bildende Künste umbenannt und gleichgeschaltet, Grubenbecher 1934 als „Kulturbolschewist“ vorübergehend aus dem Lehrdienst entlassen.

Die heute in der Sammlung des MKG bewahrten Objekt Fotografien der Klasse Grubenbecher bilden einen spannenden Brückenschlag zwischen Kunstreproduktion und der Ästhetik kommerzieller Produktfotografie. AS

—

While a teacher at the Hamburg Landeskunstschule (State Art Academy) in the 1920s, Johannes Grubenbecher (1886–1967) produced a series of object photographs at the MKG with the help of his photography class. For the project, carried out in agreement with Max Sauerlandt, the director of the museum, the young photographers staged works of art of different origins according to the precepts of the Neues Sehen, or New Vision, movement. With its "practical and theoretical photography classes," the Landeskunstschule, predecessor to Hamburg's Hochschule für Bildende Künste, already established photography as part of an artistic education as early as 1902. Grubenbecher, who began teaching the class in 1913, deliberately promoted experimental tendencies in his students' work and himself demonstrated an affinity for industry and technology. During the Nazi era, from 1933 to 1942, the institution was renamed Hansische Hochschule für Bildende Künste and brought into line with Nazi dogma, while Grubenbecher was suspended from teaching in 1934 for being a "cultural Bolshevik." The object photographs by Grubenbecher's class, which are part of the MKG

collection, forge an exciting connection between the aesthetics of commercial product photography and art reproduction. AS



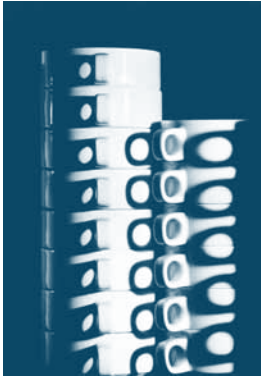
H. 42
HILDI SCHMIDT-HEINS
 *1915 in Halstenbek/Deutschland –
 2011 in Halstenbek

Die Reklametafeln von Hildi Schmidt-Heins, entworfen für die Stühr-Kaffeerösterei und die Gartmann-Schokoladenfabrik, werden 1937 als Standbilder in Hamburger Kinos gezeigt. Durch die geöffneten Verpackungen wird dem potentiellen Kunden in einem Bild zugleich das Lebensmittelprodukt und die im Laden wiedererkennbare Aufmachung vorgeführt. Schmidt-Heins' wenige Werbeaufträge werden ihr noch zu Studienzeiten an der Hansischen Hochschule für bildende Künste durch ihren Fotografie-Dozenten Johannes Grubenbecher vermittelt. Im Hauptfach belegt sie die Schriftklasse des Grafikers Hugo Meier-Thur. Die mit Temperaschriftzügen versehenen Silbergelatineabzüge verbinden Typographie und Produktfotografie in einer gemeinsamen Bildsprache. Später widmet sich die Fotografin der Dokumentation von

Arbeitsräumen, lichtet Werkstätten ab. AS

—

The sandwich boards created by Hildi Schmidt-Heins for the Stühr Coffee Roastery and the Gartmann Chocolate Factory appeared as still images on Hamburg's movie screens in 1937. She used open packaging so that potential customers could see the food product inside and also recognize it easily in the store. Her few commissions for advertisements came from her photography lecturer Johannes Grubenbecher during her studies at the Hansa Academy for Visual Arts. Schmidt-Heins focused in her studies on typeface design, attending the class conducted by the graphic designer Hugo Meier-Thur. Her silver gelatin prints with tempera lettering present a method of visual communication that fuses typography with product photography. Later, the photographer dedicated herself to the documentation of workspaces, taking pictures of workshops. AS



H. 43

HANSI MÜLLER-SCHORP

*1927 in Soltau/Deutschland, lebt und arbeitet in Leinfelden-Echterdingen/Deutschland

Die Fotografin Hansi Müller-Schorp lässt in ihren Sachaufnahmen die Objekte mit ihren Schatten zu schwarz-weißen *Geschirrgraphiken* verschmelzen. Gestapelt oder aufgereiht werden die Serienprodukte der Nachkriegszeit in ihrem kühlen Industriedesign wiedergegeben. Die Gebrauchsgegenstände sind in klarer Auf- oder Frontalsicht fotografiert und mithilfe des Lichtes fast gänzlich zu einem Spiel der schwebenden geometrischen Formen abstrahiert. Nach Abschluss ihrer fotografischen Ausbildung bei Willi Moegle im Jahr 1947 bleibt Müller-Schorp als Mitarbeiterin im Betrieb und steigt später zur Atelierleiterin auf. Gemeinsam mit Moegle fotografiert sie jahrelang für die Porzellanfirma *Arzberg* und prägt den Produktfotografie-Stil der Wirtschaftswunderjahre. AS

*In her pictures, the photographer Hansi Müller-Schorp lets the objects merge with their shadows to create black-and-white Graphics with Crockery. Stacked or lined up in a row, the serial products of the postwar period are depicted in a way that emphasizes their clean-lined industrial design. The utilitarian objects are photographed from above or frontally in sharp focus and with the help of light are abstracted almost completely into patterns of floating geometric shapes. After completing her photographic training with Willi Moegle in 1947, Müller-Schorp took a job in his studio and later became its director. Together with Moegle, she did advertising photographs for the *Arzberg porcelain company* for many years and in the process helped shape the style of product photography in the *Economic Miracle years*. AS*



H. 44

ATELIER D'ORA-BENDA

Als die Wienerin Dora Kallmus (1881-1963) für ein sechsmonatiges

Volontariat ins Berliner Atelier des seinerzeit berühmten Porträtfotografen Nicola Perscheid kommt, lernt sie dort Arthur Benda (1885-1969) kennen, der bereits seine Lehre abgeschlossen hat und seit 1906 Perscheids Assistent ist. Die 22-Jährige, die sich später „Madame d’Ora“ nennt, überredet den vier Jahre älteren Benda, mit ihr nach Wien zurückzukehren und dort 1907 ein eigenes Studio zu eröffnen. Ihre Zusammenarbeit, bei der sie die Kundenbetreuung und er die Rolle des Operators und Technikers übernimmt, erweist sich als überaus erfolgreich, so dass Madame d’Ora in der Lage ist, sich 1925 den Traum eines Studios in Paris zu erfüllen. Die Filiale in Wien kauft Benda ihr ab und führt sie unter dem Namen Atelier d’Ora-Benda weiter. Während viele Porträts und Sachfotografien aus der gemeinsamen Zeit oft keinem der beiden Autoren eindeutig zugeordnet werden können, sind die frühen Verfahren der Farbfotografie eines von Bendas Spezialgebieten. Diese noch sehr aufwendigen und kostenintensiven Techniken werden ab den 1920er Jahren vor allem für die Produktion von Druckvorlagen für Zeitschriften-Cover und Werbeanzeigen eingesetzt – hier lohnt sich die Investition, da die bunten Bilder die Aufmerksamkeit des Kunden auf sich ziehen. TG

—
When Dora Kallmus (1881-1963) from Vienna did a six-month traineeship in the Berlin studio

*of the famous portrait photographer Nicola Perscheid, she made the acquaintance there of Arthur Benda (1885-1969), who had already completed his apprenticeship and had been Perscheid’s assistant since 1906. The 22-year-old Kallmus, who later called herself “Madame d’Ora,” persuaded Benda, four years her senior, to return with her to Vienna and open a joint studio there in 1907. Their collaboration, in which she took charge of customer service and he assumed the role of photographer and technician, proved to be so successful that in 1925 Madame d’Ora was able to realize her dream of opening a studio in Paris. Benda purchased the Vienna branch from her and continued to operate it under the name *Atelier d’Ora-Benda*. While many portraits and object photographs from the period of their collaboration cannot be clearly assigned to one or the other, early color photography was definitely one of Benda’s specialties. Although still very complicated and costly at the time, color photography began to be used more frequently from the 1920s on particularly for the production of magazine covers and advertisements – where it proved to be a worthwhile investment, with colorful pictures much better at attracting customers’ attention. TG*

SHARING COLLECTIONS

SAMMLUNGEN TEILEN „Nach welchen Gesichtspunkten soll eine Sammlung geordnet werden? Etwa nach den einzelnen Vorträgen, nach Meistern, chronologisch, topographisch oder nach dem Stoff?“ fragt der Kurator Wilhelm Weimar 1917. Anlass für seinen Text war die Anfertigung eines 7.600 Projektionsbilder speichernden Diaschranks. Die Bildträger versieht er mit einem Zahlencode, den er mit einem Zettelkasten verknüpft, der die einzelnen Objekte nach verschiedenen Stichwörtern ablegt. Es handelt sich bei seiner Suchhilfe um eine frühe Datenbank.

Die zur Erfassung und Verbreitung der Kunstschätze entstandenen Reproduktionsfotografien von Léon Vidal und Adolphe Braun können ebenso wie jene Dia-Sammlung als Vorläufer digitaler Datenbanken verstanden werden. Heute eröffnen die für jeden verfügbaren Suchmaschinen, wie Google Images, mit ihrer schier unendlichen Anzahl von Vergleichsbildern neue Möglichkeiten der Ordnung und Recherche und haben die Funktion einer fotografischen Sammlung als Bilddatenbank abgelöst. Die Aufnahmen sind nicht mehr an den Ort gebunden, sind immateriell geworden und damit jederzeit abrufbar und überall verfügbar. Die Bilder, die vormalig in strenger Ordnung im Archiv lagerten, werden in Aurélien Froments Film schwerelos. Ein Magier verschiebt sie leichthändig im Raum, wie der moderne Benutzer seine Bilder auf den digitalen Oberflächen.

Für jene Ordnungen der Bilder und den Zugang zu ihnen interessiert sich auch Taryn Simon, die in *Image Atlas* nationale Bildersuchmaschinen nach denselben Begriffen suchen lässt und sich mit den normierten Ergebnissen der Suche auseinandersetzt. Sie stellt die Frage, was die neuen Archive erinnern und was sie vergessen.

SHARING COLLECTIONS “According to which criteria should a collection be organized? Perhaps by individual lectures, by masters, chronologically, topographically, or by material?” asked the curator Wilhelm Weimar in 1917. His query was prompted by the production of a slide cabinet holding 7,600 slides. His solution was to furnish each image carrier with a numerical code, so that they could be cross-referenced with a card catalogue in which the objects were filed under various keywords. His search aid was an early form of database.

Like this slide collection, the photographic reproductions created by Léon Vidal and Adolphe Braun to record and disseminate art treasures can also be understood as precursors to digital databases. Today, search engines such as Google Images are available to anyone, presenting with their infinite number of comparison pictures a plethora of new possibilities for ordering and research, and supplanting the function of the photographic collection as image database. Photographs are no longer bound to a single storage location but have become immaterial and thus available anytime, anywhere. Images that once slumbered in archives, organized by strict criteria for ease of retrieval, become in Aurélien Froment’s film weightless ephemera. A magician moves them through space with a sweep of his hand, just as the modern user swipes his pictures across the digital interface.

Taryn Simon is also interested in such image ordering systems and how the images in them are accessed. By entering identical search terms in various national image search engines in her *Image Atlas* and then examining the standardized search results, she inquires into what the new archives remember and what they forget. ER



I . 45



I . 46



I . 47



I . 48



I . 49

ARBEITEN / WORKS

I . 45

VERSCHIEDENE FOTOGRAFEN / VARIOUS PHOTOGRAPHERS

Glasdiapositive für Lichtbildvorträge aus dem Archiv des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg / *Glass diapositives for slide lectures from the archive of the Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*

I . 46

LÉON VIDAL

„Poignard Italien“ / *Italian dagger*

„Dossière de la Cuirasse du Roi Henri II“ / *Backplate from a suit of armor belonging to King Henry II*

„Cuissard et Jambière du Roi Henri II“ / *Thigh plate and shin guard from a suit of armor belonging to King Henry II*

„Flambeau de l'Autel du St. Esprit“ / *Altar torch from the Church of the Holy Spirit*

Photochrom-Drucke / *photochrome prints*, 1876

I . 47

AURÉLIEN FROMENT

„Théâtre de poche“ / *Pocket Theater*
(mit / *with Stéphane Corréas*), 2007
Video, Courtesy Marcelle Alix, Paris

I . 48

TARYN SIMON

„Image Atlas“, 2012
Website, Courtesy of the artist

I . 49

ADOLPHE BRAUN

Fresken von Michelangelo Buonarroti: Libysche und Persische Sibylle in der Sixtinischen Kapelle des Apostolischen Palasts / *Frescoes by Michelangelo Buonarroti: Libyan and Persian sibyls in the Sistine Chapel at the Apostolic Palace*, ca. 1867

Pigmentdrucke / *carbon prints*



I. 45 GLASDIAPOSITIVE AUS DEM MUSEUMSBESTAND

Ende der 1890er Jahre tritt die Fotografie auch im Arbeitsalltag des MKG ihren Siegeszug an. Die bildlichen Objekterfassungen erledigt man zunehmend mithilfe des Fotoapparates. Zunächst als Zeichner am Museum beschäftigt, produziert Wilhelm Weimar im Laufe von fünfzehn Jahren rund 1.700 Aufnahmen von Sammlungsstücken. Die Abzüge werden auf Karton montiert und nach Sachgruppen abgelegt. Bei Diebstahl oder Verdacht auf Fälschungen dient dem Direktor Justus Brinckmann die Objektaufnahme zudem als Beweismittel, das innerhalb eines Netzwerkes von Museen per Post versandt wird.

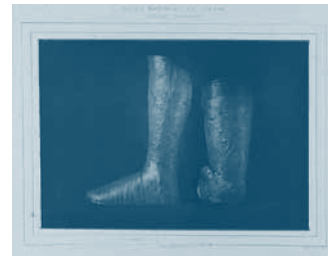
Die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin baut von Anfang an auf die reproduzierende Fotografie, mit deren Hilfe sich räumlich getrennte Werke vergleichen und in einen historischen Zusammenhang bringen lassen. In seiner Schrift *Le Musée imaginaire* erklärt der Autor André Malraux gar, seit dem 19. Jahrhundert sei die Geschichte der Kunst identisch mit der „Geschichte des Fotografierbaren“.

Die im Museum erhaltenen über 7.000 Diapositive von eigenen Beständen, fremden Objekten, Architektur- und Ausstellungsfotografien wurden für Lichtbildvorträge zusammengetragen und verdeutlichen diese Vorstellung eines Museums ohne Wände, dessen Ordnung den wandelnden Denkstrukturen unterliegt. AS

In the late 1890s, photography's triumphant advance also had an impact on the everyday work of the MKG. Under Justus Brinckmann, the museum's first director, the objects in the collection were regularly recorded for the files with the help of a camera. The self-taught photographer Wilhelm Weimar, initially employed by the museum as a draftsman, thus managed in the course of fifteen years to produce some 1,700 shots of pieces in the collection. The prints were mounted on cardboard and filed according to functional groups. In case of theft or suspected counterfeiting, the object photos also served Brinckmann as evidence that could be sent by post within a network of museums.

*Art history as an academic discipline worked from the outset with photographic reproductions, which made it possible to compare far-flung works and to bring them together in a shared historical context. In his essay *Le Musée imaginaire*, author André Malraux even makes the claim that the history of art has been tantamount since the 19th century to the "history of the photographable." The over 7,000 slides the*

museum has preserved of its own holdings and other objects, together with architectural images and exhibition photographs, were assembled for use in slide presentations, compellingly illustrating this idea of a museum without walls which can be rearranged at will according to prevailing contemporary thinking. AS



I. 46 LÉON VIDAL *1833 in Marseille/Frankreich – 1906 in Port-de-Bouc/Frankreich

Die prächtige Apollogalerie im Pariser Louvre enthält neben den französischen Kronjuwelen einige der kostbarsten Kunstobjekte der Grande Nation. Für die Publikation *Le Trésor Artistique de la France*, die ab 1878 herausgegeben wird, lichtet der Fotograf Léon Vidal die erlesenen Schätze ab. Auch im Druckprozess verlässt man sich auf die Expertise des gelernten Ingenieurs. Die von Vidal entwickelte *photochromie*-Technik, ein 1872 erstmals vorgestelltes Verfahren, ermöglicht es, die Farbigkeit der Sammlungsstücke in eine qualitätsvolle Reproduktion zu übertragen. Ähnlich wie bei der Chromolithographie werden drei Schichten

separat in kräftigen, durchscheinenden Farben übereinander gedruckt. Als Basis nimmt Vidal ein photomechanisches Bild, welches die tiefen Schwarztöne zum farbigen Bildergebnis beisteuert; den Abschluss bildet eine feine Firnissschicht. In den glänzenden Abbildungen überträgt sich nicht nur die Strahlkraft der Kunstgegenstände, die teuer produzierten, aufwendigen Kopien sind heute selbst Meisterwerke. AS

*Apart from the French crown jewels, the magnificent Apollo Gallery in the Louvre boasts some of the most precious art objects of the Grande Nation. For the series of publications *Le Trésor Artistique de la France*, launched in 1878, the photographer Léon Vidal captured these exquisite treasures on film. And the expertise of the skilled engineer also went into the printing of the publication. The photochromy technique Vidal pioneered, which he presented for the first time in 1872, allowed the pieces in the collection to be depicted in color in high-quality reproductions. Similar to chromolithography, the method involved printing three separate layers in strong, translucent colors. As basis, Vidal took a photomechanical picture that added the deep black tones to the colored image, finishing it all off with a thin layer of varnish. The glossy pictures not only strikingly convey the radiance of the objets d'art; the elaborate, expensively produced reproduc-*

tions are themselves today considered masterpieces. AS



I. 47 AURÉLIEN FROMENT *1976 in Angers/Frankreich, lebt und arbeitet in Dublin/Irland

Die Arbeit *Théâtre de Poche* zeigt in einem scheinbar unendlichen schwarzen Raum eine zeitgenössische Zauberei der Bilder. Ein Magier schiebt schlafwandlerisch Fotografien über eine unsichtbare Fläche wie der iPhone-User Informationen über den Touch Screen. Seine Bewegungen führen wie die eines Spielers der Wii-Konsole in den leeren Raum. Die offensichtlich von den zeitgenössischen elektronischen Benutzeroberflächen beeinflussten Gesten verbindet Froment mit einer jahrhundertalten Technik der Magie.

Die Bilder, bestehend aus Familienfotos, Spielkarten, gefundenen Filmstills, Reproduktionen von außereuropäischer Kunst und kunstgewerblichen Gegenständen, werden in neue Nachbarschaften gesetzt. Sie werden neu sortiert, angeordnet und neu gedacht, was an Aby Warburgs Tafeln für seinen *Mnemosyne-Atlas* erinnert. Dem Künstler geht es um die Diskrepanz von

Zeichen und Bedeutung; er fragt danach, wie sich diese verschiebt, wenn die Bilder in neuen Zusammenhängen und neuen, schwerelosen Archiven platziert werden. ER

*The work *Théâtre de Poche* showcases in a seemingly infinite black space a contemporary form of magic with images. A magician in a trance-like state pushes photographs across an invisible surface like an iPhone user swiping through information on his touch screen. His sweeping motions pass through thin air, like those of a player at a Wii station. Froment thus connects these gestures, obviously influenced by contemporary electronic user interfaces, with a centuries-old magic technique.*

*The images, consisting of family photos, playing cards, found film stills, reproductions of non-European art, and arts and crafts items, are rearranged in new juxtapositions. They are resorted, lined up, and rethought, recalling Aby Warburg's panels for his *Mnemosyne Atlas*. The artist is interested here in the discrepancy between sign and meaning, exploring how it shifts when the images are placed in new contexts and new, weightless archives.* ER



I . 48

TARYN SIMON*1975 in New York/USA,
lebt und arbeitet in New York

Der *Image Atlas* [Bilder-Atlas] wurde von der Künstlerin Taryn Simon und dem Programmierer Aaron Swartz geschaffen. Er untersucht kulturelle Unterschiede und Ähnlichkeiten, indem er die erstgelisteten Suchergebnisse mehrerer lokaler Suchmaschinen aus der ganzen Welt zusammenträgt. Derzeit können Besucher 57 Länder in ihre Vergleiche einbeziehen und deren Ergebnisse dann nach Bruttoinlandsprodukt (BIP) oder in alphabetischer Reihenfolge sortieren lassen.

Image Atlas geht der Möglichkeit einer universellen visuellen Sprache nach und stellt die angebliche Unschuld und Neutralität der von Suchmaschinen verwendeten Algorithmen infrage.
Taryn Simon

Created by artist Taryn Simon and programmer Aaron Swartz, *Image Atlas* investigates cultural differences and similarities by indexing top image results for given search terms across local engines throughout the world. Visitors can refine or expand

their comparisons from the 57 countries currently available, and sort by Gross Domestic Product (GDP) or alphabetical order.

Image Atlas interrogates the possibility of a universal visual language and questions the supposed innocence and neutrality of the algorithms upon which search engines rely.

Taryn Simon



I . 49

ADOLPHE BRAUN*1812 in Besançon/Frankreich –
1877 in Dornach/Frankreich

Die Fotografie eignet sich Adolphe Braun Mitte des 19. Jahrhunderts als Werkzeug an, um Stoffmuster vorlagen herzustellen, die seine Elsässer Firma zuvor zeichnerisch produziert hat. Er fotografiert zunächst Pflanzen und Stillleben, ist aber ab 1857 auch mit dem Verkauf von Stereobildern beliebter Reiseziele in der Schweiz und in Deutschland erfolgreich. Die Reproduktion von Kunstwerken, der er sich ab 1866 widmet, betrachtet er allerdings als sein Meisterstück. Es ist ihm ein Anliegen, Schätze der Museen und Privatsammlungen einer größeren

Öffentlichkeit zugänglich und auch für Bildungszwecke nutzbar zu machen. Schon vor ihm haben sich Fotografen wie Louis Blanquart-Evrard und Roger Fenton an der Wiedergabe von Gemälden und Skulpturen versucht, doch Braun, der sich auf das Kohledruckverfahren spezialisiert, fertigt für diese Zeit ungewöhnlich großformatige, qualitativ herausragende und besonders haltbare Bilder an. Unter der Leitung seines Sohnes Henri werden Exkursionen in die Museen von Basel, Dresden, Florenz, Mailand, Rom und Venedig unternommen, und Ende 1867 besteht das Archiv bereits aus 2.500 Negativplatten. Henri Braun führt das Unternehmen nach dem Tod seines Vaters fort und kann 1883 sogar einen dreißig Jahre gültigen Exklusivvertrag mit dem Louvre abschließen. TG

Adolphe Braun took up photography in the mid-19th century as a tool to make templates for fabric patterns, which his company, located in the Alsace region, had up to that time drawn by hand. He photographed plants and still lives at first, but from 1857 was also successful selling stereoscopic images of popular tourist destinations in Switzerland and Germany. Braun however felt that his true masterpieces were the reproductions of works of art to which he devoted himself starting in 1866. He wanted to make the treasures kept in museums and hidden away in private collections accessible to a wider public and more readily

available for use for educational purposes. Photographers such as Louis Blanquart-Evrard and Roger Fenton had already attempted before him to photographically reproduce paintings and sculptures, but Braun, who specialized in the carbon printing process, succeeded in producing images that were unusually large and of outstanding quality for their time, proving to be extremely durable. Under the guidance of his son Henri, excursions were made to museums in Basel, Dresden, Florence, Milan, Rome, and Venice, and by the end of 1867 they had already put together an archive of 2,500 negative plates. Henri Braun carried on running the company after his father's death and was even able to sign a thirty-year exclusive contract with the Louvre in 1883. TG

SHARING PHOTOGRAPHS

FOTOGRAFIEN TEILEN Ende des 19. Jahrhunderts schließen sich in den Großstädten Europas immer mehr Amateur- und Berufsfotografen zu Gruppen zusammen. Sie teilen die Überzeugung, dass die Fotografie als eigenständiges künstlerisches Medium anzuerkennen sei und suchen ein Forum für die Präsentation ihrer Arbeiten. Zeitschriften wie *Camera Work*, die international verschickt werden, sowie gemeinsame Ausstellungen regen einen Austausch über Stilentwicklungen und technische Verfahren an, erweitern und stärken das Netzwerk. Ihre Bilder verstehen die Piktorialisten nicht als Medien, die dazu dienen, Informationen zu übermitteln oder zu illustrieren. Was geteilt wird, sind die Fotografien selbst; es geht um ihre Komposition und ihre Umsetzung.

Die Gebrüder Hofmeister brachten ihre Kunstwerke als Fotopostkarten in Umlauf. Diese beliebte Tradition des Sammelns und Verbreitens von Bildern führt der Künstler Heman Chong fort. Er entscheidet sich dafür, seine zahlreichen Aufnahmen als Karten reproduzieren zu lassen und reflektiert mit dem Rückgriff auf das „alte“ Medium der Postkarte die Tatsache, dass Fotografien heute vor allem immateriell über das Internet geteilt werden.

Plattformen wie Instagram und Flickr definieren sich als globale „Foto-Communities“ mit Millionen von Nutzern und Tausenden von Uploads pro Sekunde. Hier werden Bilddaten archiviert, Gruppen gegründet, Alben kuratiert, und durch Verschlagwortung mit Tags sowie Kommentarfunktionen ein interaktiver Raum gestaltet. Beispiele für virtuelle Galerien werden im Rahmen der Ausstellung *When We Share More Than Ever* auf dem Blog <http://sharingmorethanever.tumblr.com/> vorgestellt und kommentiert.

SHARING PHOTOGRAPHS *At the end of the 19th century, more and more amateur and professional photographers came together in the major cities of Europe to form groups. They shared the conviction that photography should be seen as an independent artistic medium, and they sought a forum in which to present their works. Magazines such as Camera Work, which was distributed internationally, as well as joint exhibitions, encouraged lively exchanges about stylistic developments and technical procedures while serving to expand and strengthen the network. The Pictorialists saw their pictures not as a mere medium for communicating information or as illustrations: they instead shared the photographs themselves as pictures in their own right, with a focus on their composition and the details of their execution.*

The Hofmeister brothers put their artworks into circulation as photo postcards. The artist Heman Chong picks up on this popular tradition of collecting and sharing images by reproducing his numerous photographs as cards, taking recourse to the “old” medium of the postcard to highlight the fact that photographs are today mainly immaterial images shared via the Internet.

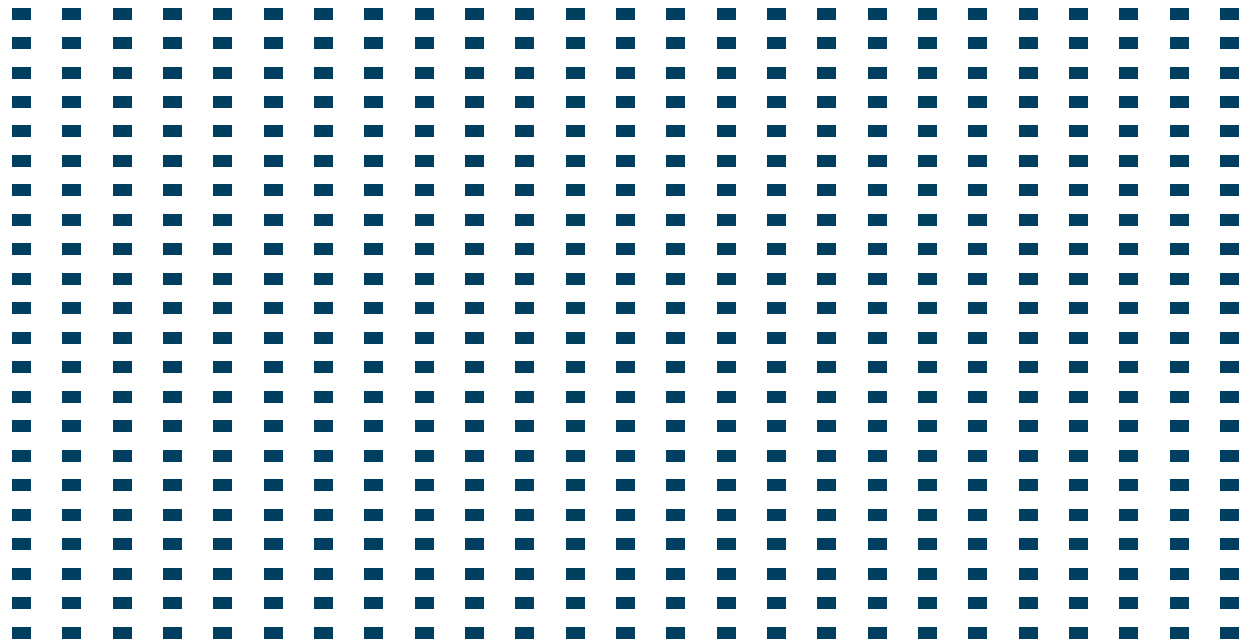
*Platforms like Instagram and Flickr define themselves as global “photo communities” with millions of users and thousands of uploads per second. Image data is archived there, groups founded, albums curated, and an interactive space created through key-wording with tags and comment functions. For the exhibition *When We Share More Than Ever*, examples of virtual galleries are presented with commentary on the blog <http://sharingmorethanever.tumblr.com/>. TG*



J . 50



J . 51



J . 52



J . 53

ARBEITEN / WORKS

J . 50

CAMERA WORK

Zeitschriften / *magazines*, 1903–1917

Alvin Langdon Coburn
“*On the Embankment*”, 1909

Alfred Stieglitz
“*The Terminal*”, 1892

George Davison
“*The Onion Field*”, 1890

Annie W. Brigman
“*Dryads*”, 1914

Julia Margaret Cameron
“*Ellen Terry, at the age of 16*”, 1879

Heliogravüren / *photogravures*

J . 51

THEODOR UND OSCAR HOFMEISTER

Postkarten / *postcards*, 1910–1929
Rakeltiefdrucke und Silbergelatineabzüge /
rotogravures and gelatin silver prints

J . 52

HEMAN CHONG

“*God Bless Diana*”, 2000–2004
550 Postkarten / *postcards*,
Digitaldrucke / *digital prints*, Courtesy of the artist

J . 53

BLOG

“*sharingmorethanever*”, 2015
Installation, Projektion der / *projection of the Website*



J. 50

CAMERA WORK

hrsg. 1903–1917 in New York/USA

Der Amerikaner Alfred Stieglitz (1864–1946), der während seines Studiums in Berlin von den Arbeiten der europäischen Piktoralisten-Gruppen inspiriert wird, veranlasst 1902 in New York die Gründung der Photo-Secession. Er eröffnet eine Galerie, um Arbeiten der Mitglieder neben europäischen Werken sowie anderen Kunstgattungen zu präsentieren, und gibt ab 1903 die Zeitschrift *Camera Work* heraus. Diese etabliert sich als Plattform für ein internationales Netzwerk von Kunstfotografen, auf der Stilentwicklungen verfolgt und Ausstellungen vorgestellt werden. *C. W.* zeichnet sich durch die Qualität der Abbildungen aus, die oft von den Originalnegativen als Heliogravüren auf Japanpapier hergestellt und dann in das gedruckte Heft eingefügt werden.

Der Hamburger Ernst Juhl, der als Kenner und Pionier seit 1893 Kunstfotografien sammelt, nutzt die Möglichkeit über *C. W.* auch der Werke amerikanischer Künstler habhaft zu werden, da die Originale jeweils zu mehre-

ren europäischen Ausstellungen geschickt werden und deshalb selten zum Verkauf stehen. Juhl löst die Reproduktionen aus den Heften heraus, montiert sie auf farbige Kartons und behandelt sie wie eigenständige Objekte. TG

—

The American photographer Alfred Stieglitz (1864–1946), who was inspired during his studies in Berlin by the European Pictorialism movement, established the Photo-Secession in New York in 1902. He opened a gallery to showcase works by the members alongside photographs from Europe as well as other art genres, and began publishing the magazine Camera Work in 1903. The magazine quickly became a platform for an international network of art photographers, documenting stylistic developments and presenting the relevant exhibitions. C.W. is distinguished for the high quality of its illustrations, which were often produced from the original negatives as photo-gravure plates on Japan paper and then inserted into the magazine.

Ernst Juhl from Hamburg, a connoisseur of art photography who began to amass a pioneering collection in 1893, used C. W. as a way to acquire works by American artists, because the originals of each issue were sent to several European exhibitions and were therefore rarely put up for sale. Juhl removed the reproductions from the journals, mounted them on colored cardboard, and treated them as independent objects. TG



J. 51

THEODOR HOFMEISTER

*1868 in Hamburg/Deutschland – 1943 in Hamburg

OSCAR HOFMEISTER

*1871 in Hamburg – 1937 in Ichenhausen/Deutschland

Theodor und Oscar Hofmeister entdecken neben ihren Berufen als Kaufmann bzw. Justizangestellter in den 1890er Jahren ihre Leidenschaft für die Fotografie. Durch die internationalen Fotografieausstellungen in der Hamburger Kunsthalle lernen sie die Wiener Piktoralisten kennen und lassen sich von ihnen zu einer malerischen Bildsprache und anspruchsvoller technischer Umsetzung anspornen. Ab 1895 präsentieren sie eigene Exponate und gelten bald international als Spezialisten für den mehrfarbigen Gummidruck. In der Sammlung des MKG befinden sich einige dieser großformatigen Unikate. Hinweis auf die fotografische Produktivität der Brüder und deren geschickte Vermarktung geben jedoch Landschaftsbilder, die der in München

tätige Verleger Hermann A. Wiechmann als Rakeltiefdrucke reproduzieren lässt. Er veröffentlicht diese „erwanderten“ Motive, welche die „charakteristische Wirkung“ verschiedener Landesteile und die „deutsche Seele“ wiederspiegeln sollen, in über zwanzig „Heimatbüchern“ kombiniert mit Gedichten deutscher Poeten – aber auch in Mappen und als „Hofmeister-Bildkarten“. Die Gebrüder Hofmeister legen selbst eine umfangreiche Postkartensammlung an, mit eigenen Produktionen – zum Teil an Familienmitglieder adressiert – sowie Exemplaren von anderen Fotografen. TG

—

Theodor and Oscar Hofmeister, one a merchant and the other a judicial employee, discovered their passion for photography in the 1890s. Upon viewing international photography exhibitions at the Hamburger Kunsthalle, they became acquainted with the Viennese Pictorialists and were inspired to adopt similarly picturesque imagery coupled with advanced technical implementation. Starting in 1895, they began to exhibit their work and were soon recognized internationally as specialists in the multicolor gum bichromate printing process. Some of their large-format one-off images are found in the collection of the MKG. A good idea of the brothers' prodigious productivity and clever marketing is however supplied by their landscape scenes, which Munich publisher Hermann A. Wiechmann reproduced

using the rotogravure process. He published these scenes taken on rambles through the countryside, meant to reflect the "characteristic effect" of various parts of the country and hence the "German soul," in over twenty "homeland books," combining them with poems by German authors, as well as in portfolios and as "Hofmeister picture postcards." The Hofmeister brothers themselves amassed an extensive collection of postcards of their own making – addressed in some cases to family members – as well as copies of postcards by other photographers. TG



J. 52

HEMAN CHONG

*1977 in Muar/Malaysia, lebt und arbeitet in Singapur

Der Künstler, Schriftsteller und Kurator Heman Chong beschäftigt sich in seinen konzeptuellen Arbeiten immer wieder mit sozialen Praktiken sowie mit Erscheinungsformen des Archivs. Die Installation *God Bless Diana* offeriert 550 Postkarten wie in der Auslage eines Museumsshops. Sie zitiert die zeitgenössische Flut kommerzieller und privater Fotografien

und lädt den Betrachter ein, darauf zu reagieren und damit umzugehen. Die Zeichen, ephemeren Spuren, grotesken Situationen, die er aus dem alltäglichen Großstadtdickicht der Metropolen Beijing, London, New York und Singapur herausgefiltert und noch auf analogem Kleinbildfilm gesammelt hat, macht er zugänglich. Im Gegensatz zu den Daten in einem Internet-Bildarchiv sind die Karten noch materielle Objekte: Für einen Euro, einem symbolischen Gegenpol zu den exorbitanten Kunstmarktpreisen, kann der Ausstellungsbesucher seine ausgewählten Lieblingswerke erwerben, mitnehmen, damit eine eigene „Show“ kuratieren oder sie als Träger einer sprachlichen Nachricht verschicken und so mit Freunden teilen. TG

—

*In his conceptual works, the artist, writer, and curator Heman Chong often deals with social practices and different kinds of archives. The installation *God Bless Diana* presents 550 postcards as if in a museum shop display. The artist is alluding here to the contemporary flood of commercial and private photographs, inviting the viewer to respond and make his own selections. Chong offers viewers scenes evoking ephemeral traces and grotesque situations he has filtered out of the daily big-city jungle in Beijing, London, New York, and Singapore and captured on analogue 35mm film. In contrast to the data in an Internet image archive, the postcards are actual*

material objects: for one euro, as symbolic antipode to the exorbitant art market prices, the exhibition visitor can purchase his favorites among these works, take them home with him, and use them to curate his own "show" or as the bearer of a written message, thus sharing them with friends. TG

J. 53

BLOG **SHARINGMORETHANEVER**

Alle für die Ausstellung eingeladenen Künstler beschäftigen sich auf die eine oder andere Weise mit dem Bilderteilen im Internet. Web-Präsenzen wie Ai Weiweis Instagram Profil und Taryn Simons *Image Atlas* werden von den Künstlern explizit als Werke verstanden, mit denen sie ihre persönliche Bilderwelt teilen bzw. das Internet als globales Bildarchiv reflektieren. Es finden sich jedoch auch eine Vielzahl von Blogs, Facebookseiten und Instagram-Alben, die einem künstlerischen Interesse folgen, deren Autorschaft jedoch nicht immer klar definiert ist. Diesem Phänomen ist das Blog <http://sharingmorethanever.tumblr.com> gewidmet: Es geht von einem persönlichen Einblick in die Praxis der Künstler aus, die selber Blogs betreiben und Fotografien teilen, und ergänzt diese durch Beiträge von Kuratoren und digitalen Lumpensammlern, seien dies Künstler oder auch Netzwerker der Fotografie, die ihre Fundstücke und virtuellen Lieblingsgalerien preisgeben.

All of the artists invited to take part in the exhibition deal in one way or another with sharing images on the Internet. Online sites like Ai Weiwei's Instagram profile and Taryn Simon's Image Atlas are understood by the artists explicitly as works through which they share their personal image world or reflect on the Internet as a global image archive. There are also a number of blogs, Facebook pages and Instagram albums that pursue similar artistic interests but whose authors cannot be clearly defined. The blog <http://sharingmorethanever.tumblr.com> is dedicated to this phenomenon: It offers a personal insight into the practice of artists who write blogs and share photographs, complemented by contributions from curators and digital rag collectors, whether they are themselves artists or instead photography networkers who like to share their finds and galleries of personal favorites with others.

WHEN WE SHARE MORE THAN EVER

Museum für Kunst und Gewerbe
Hamburg



19. Juni bis 20. September 2015

Die Ausstellung wird ermöglicht mit freundlicher Unterstützung des Ausstellungsfonds der Freien und Hansestadt Hamburg



Hamburg | Kulturbehörde

BOOKLET

Herausgeber/Editors: Sabine Schulze, Esther Ruelfs, Teresa Gruber
Redaktion/Text editors: Esther Ruelfs, Teresa Gruber
Autoren/authors: Teresa Gruber (TG), Beate Pittnauer (BP), Esther Ruelfs (ER), Sven Schumacher (SS), Annika Sellmann (AS), Taryn Simon, Johan Simonsen (JS), Emma Stenger (ES)
Grafikdesign Ausstellung und Booklet/Graphic design exhibition and booklet: Studio Mahr
Übersetzung Deutsch-Englisch/Translation German-English: Jennifer Taylor

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Direktorin/Director: Sabine Schulze
Kaufmännischer Geschäftsführer/Commercial director: Udo Goerke
Leiterin der Sammlung Fotografie und neue Medien/Head of photography and new media department: Esther Ruelfs
Kuratorinnen/Curators: Esther Ruelfs, Teresa Gruber
Wissenschaftliche Mitarbeit/Research assistants: Sven Schumacher, Annika Sellmann
Praktikanten/Interns: Emma Stenger, Johan Simonsen
Ausstellungsarchitektur/Exhibition architecture: Studio Miessen
Projektmanagement Ausstellungen: Frank Hildebrandt
Registrierin/Registrar: Annika Pohl-Ozawa
Marketing: Silke Oldenburg, Ulrike Blauth
Presse/PR: Michaela Hille, Friederike Palm
Kunst- und Designvermittlung/Interpretation of art and design: Silke Oldenburg, Manuela van Rossem, Friederike Fankhänel
Technische Leitung/Head of technical services: Thomas Frey
Aufbauteam/Installation Team: Alberto Polo-Pallares, Egon Busch, Damian Kowalczyk, Grigori Medvedev, Mike Martens

© für die Texte/for the texts: die Autoren/the authors

© 2015 für diese Ausgabe/for this edition: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
ISBN – 978-3-923859-83-2