



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fotografien von Rudolf Lehnert (1878-1948). Eine
Bildanalyse im kolonialen Kontext“

Verfasserin

Doris Herlinger

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
PD Dr. Hildegard Frübis

Danksagung

Mein Dank gilt allen, die mich beim Verfassen dieser Arbeit unterstützt haben, allen voran meiner Betreuerin Dr. Hildegard Frübis, durch die mir der Zugang zur kritischen Kunstgeschichte vermittelt wurde. Weiters möchte ich mich bei Dr. Astrid Lechner und Mag. Michael Ponstingl bedanken, die mich in der Bibliothek der Albertina beim Zugriff auf Literaturbestände der „Graphischen“-Bibliothek unterstützt haben, außerdem bei Christophe Blaser, Chefrestaurator am Musée de l'Elysée in Lausanne, für Auskünfte zu materialtechnischen Fragen.

Meiner Familie danke ich für die umfassende Unterstützung und vor allem für das geduldige Ausharren.

Gewidmet ist diese Arbeit der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt.

1	EINLEITUNG	7
1.1	LEHNERT & LANDROCK: UNTERNEHMENSGESCHICHTE, EIN ABRISS VON 1904 BIS 1914	7
1.2	REZEPTION DES WERKES SEIT 1987	10
1.3	KONSTRUKTION EINER ORIENTALISCHEN KOLONIE	12
1.4	REALITÄTSEFFEKT FOTOGRAFISCHER BILDER IM KOLONIALEN KONTEXT	16
1.5	FORSCHUNGSFRAGEN	19
1.5.1	<i>Fragen zum historischen Kontext der Fotografien von Rudolf Lehnert</i>	19
1.5.2	<i>Fragen zur Ausbildung und vermittelten Lehrmeinung</i>	20
1.5.3	<i>Fragen zur Technik und Produktionsbedingungen</i>	22
1.5.4	<i>Motive und Strukturen der Orientdarstellung – erfindet Lehnert Neues?</i>	23
1.5.5	<i>Soziokultureller Perspektivenwechsel</i>	24
2	LEHNERTS ARBEITEN IM KONTEXT DER GESCHICHTE DER KOLONIALISIERUNG TUNESIENS	25
2.1	TUNESIEN IM KONTEXT DER KOLONIALEN AUFTEILUNG AFRIKAS	25
2.2	DIE ÖKONOMISCHE DOMINANZ DER KOLONIALMACHT	26
2.3	WIDERSTAND UND MIGRATION IM KOLONIALEN TUNESIEN	29
2.4	MITBEWERBER DER KOLONIALGEPRÄGTEN FOTOGRAFISCHEN BILDPRODUKTION	30
3	DER NACHVOLLZIEHBARE EINFLUSS DER AUSBILDUNG RUDOLF LEHNERTS AUF SEIN SPÄTERES SCHAFFEN	33
3.1	DIE AUSBILDUNG AN DER K. K. GRAPHISCHEN LEHR- UND VERSUCHSANSTALT	33
3.2	DIE BIBLIOTHEK AN DER GRAPHISCHEN LEHR- UND VERSUCHSANSTALT	36
3.3	VISUELLE PRÄGUNG. ANLEITUNGEN TECHNISCHER UND ÄSTHETISCHER ART	38
3.4	LEHRMEINUNG AN DER „GRAPHISCHEN“	40
3.4.1	<i>Exkurs: Die Amateure als Zielgruppe der fotografischen Literatur</i>	40
3.4.2	<i>Landschaftsfotografie</i>	41
3.4.3	<i>Erotische Fotografie und Aktfotografie</i>	46
3.4.4	<i>Fotografie und Tourismus</i>	50
4	FOTOTECHNISCHE BEDINGUNGEN DER ORIENTKONSTRUKTION BEI RUDOLF LEHNERT	53
4.1	KOMPROMISSLOSER QUALITÄTSANSPRUCH HINSICHTLICH KAMERA UND AUFNAHMEMATERIAL	53
4.2	DER AKT DES FOTOGRAFIERENS	57
4.3	PROFESSIONELLE AUFBEREITUNG, NACHBEARBEITUNG, VERVIELFÄLTIGUNG UND VERTRIEB	59
5	RUDOLF LEHNERTS FOTOGRAFIEN IN DER TRADITION DER EUROPÄISCHEN ORIENTDARSTELLUNG	63
5.1	STRUKTURELLE BEZÜGE ZUR „DESCRIPTION DE L’EGYPTE“. EINE GEGENÜBERSTELLUNG AUSGEWÄHLTER SUJETS	63

5.1.1	<i>Figurendarstellungen vor antiken Monumenten – belebende Staffage oder Manifestation von Machtansprüchen?</i>	65
5.1.2	<i>Exkurs: Turban als Symbol für das Fremde</i>	67
5.1.3	<i>Implizit eingeschriebenes Machtgefälle</i>	69
5.1.4	<i>Von westlichen Eingriffen bereinigte Bilder</i>	71
5.1.5	<i>Genrebilder – standardisierte Visualisierungen</i>	73
6	LEHNERTS FOTOGRAFISCHE ORIENTKONSTRUKTIONEN IM VERHÄLTNIS ZUR MOTIVIK DER ORIENTMALEREI	75
6.1	DAS ORIENTBILD ALS MASSENWARE	75
6.1.1	<i>Medial bedingte soziokulturelle Verschiebungen</i>	76
6.1.2	<i>Postkarten – Produkte der kolonialen Expansion?</i>	78
6.2	HAREMSKONSTRUKTION: WIEDERHOLUNG UND AUTHENTIZITÄT	79
6.2.1	<i>Exkurs: Schleier als Verweis auf Differenz</i>	81
6.2.2	<i>Bildliche Konventionen und tradierte Darstellungsmuster</i>	84
6.2.3	<i>Bilder nach Bildern</i>	88
6.3	OASEN UND WÜSTEN ALS STEREOTYPE FOLIE DER REPRÄSENTATION	91
6.4	SCHEMATISCHE WÜSTENDARSTELLUNGEN	93
6.4.1	<i>Exkurs: Wüstenklischees</i>	93
6.4.2	<i>Ein Vergleich mit Philipp Remelès Fotografien der Libyschen Wüste</i>	94
6.4.3	<i>Publikationspraxis – prozessbedingte Bedeutungsverschiebungen</i>	96
6.5	LEHNERTS POSTKARTEN ALS PROJEKTIONSGEBILDE DES „ORIENTS“	97
7	RESÜMEE	100
8	LITERATURVERZEICHNIS	107
8.1	SELBSTÄNDIGE PUBLIKATIONEN	107
8.2	AUFSÄTZE	114
8.3	INTERNETRECHERCHE:	117
8.4	BILDDATENBANKEN:	118
9	ANHANG	119
9.1	ABBILDUNGEN	120
9.2	ABBILDUNGSNACHWEIS	152
9.3	AUSSTELLUNGEN VON LEHNERT & LANDROCK SEIT 1985	157
9.4	ABKÜRZUNGEN	157
9.5	ABSTRACT	158
9.6	BIOGRAFIE	160

1 EINLEITUNG

1.1 Lehnert & Landrock: Unternehmensgeschichte, ein Abriss von 1904 bis 1914

Zu ihrer Zeit sehr erfolgreich, später in Vergessenheit geraten und erst nach der Wiederentdeckung alter Fotobestände Anfang der 1980er Jahre wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, stellen die Fotografien von Rudolf Lehnert ein Dokument erfolgreicher professioneller Bildproduktion im „Orient“ dar.¹ 1904 hatte Lehnert, der Künstler, gemeinsam mit dem deutschen Geschäftsmann Ernst Landrock in Tunis das bis heute (seit 1924 in Kairo) bestehende Unternehmen Lehnert & Landrock gegründet, die einzige bekannte deutsch-österreichische Studioniederlassung im nordafrikanischen Raum. Mit den von ihnen produzierten Fotografien, die in der Folge weltweit als Postkarten, Alben und Drucke vertrieben wurden, wurden sie für die visuelle Repräsentation des kolonialen Tunesien prägend.

Eingangs soll kurz die Entstehungsgeschichte des Unternehmens skizziert werden. Michel Mégnin hat mit „Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes“ die Biografien von Rudolf Lehnert und Ernst Landrock minutiös nachgezeichnet und deren kommerziellen Erfolg dokumentiert.² Beide wurden 1878 geboren, Lehnert in Großaupa in Böhmen, das zu dieser Zeit zur Österreich-Ungarischen Monarchie gehörte, Landrock stammte aus Reinsdorf in Sachsen. 1903 trafen sie zufällig in der Schweiz aufeinander. Lehnert hatte sich im Jahr davor, nach Beendigung seiner Ausbildung zum Fotografen an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien (1898-1901),³ auf eine Reise durch Italien begeben, die ihn über Sizilien bis nach Tunesien führte. Die Fotografien, die er von dieser Unternehmung mitgebracht hatte – Landschaften, Aufnahmen von Oasen, Wüstenbilder – mussten Ernst Landrock derart begeistert haben, dass sie gemeinsam die Geschäftsidee einer Fotoniederlassung in Tunis entwarfen.

¹ Petra Bopp, *Orientalismus im Bild. 1903: Rudolf Lehnerts erste Photoexkursion nach Tunesien und die Tradition reisender Orientaler*, in: Alexander Honold, Klaus R. Scherpe (Hg.), *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart, Weimar, 2004, S. 288.

² Michel Mégnin, *Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes*, Paris 2005.

³ Details zur Ausbildung vgl. Kapitel: „Die Ausbildung an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt“.

Landrock muss zwei Potentiale erkannt haben: erstens das fotografische Talent von Rudolf Lehnert, zweitens, dass man mit der systematischen fotografischen Inszenierung eines noch relativ unbekanntes Landes an der erstarkenden Tourismusindustrie in Tunesien partizipieren könnte. Denn im Gegensatz zu den Gebieten im östlichen Mittelmeerraum, etwa Palästina, Syrien und vor allem Ägypten, die bereits vor 1850 durch günstige Schiffsverbindungen (z. B. Triest-Kairo ab 1837) beliebte Reiseziele darstellten und touristisch bereits relativ gut erschlossen waren, entwickelte sich ein breiteres touristisches Interesse an Tunesien erst nach der politischen Besetzung und im Zuge der Kolonisation durch Frankreich ab den 1880er Jahren.⁴

1904 eröffneten Lehnert und Landrock in der Medina von Tunis (Rue de Tamis 7) ihr erstes Studio, verwendeten die Initialen „L L T“ als Logo für „Lehnert & Landrock, Tunis“ und behaupteten sich gegenüber einer bereits bestehenden Konkurrenz, etwa jener durch Garrighes u. Soler, die Hoffotografen des Bey von Tunis waren, oder den Brüdern Levi aus Frankreich, die wie Lehnert & Landrock mit L&L signierten. Das Hauptgeschäft stellten die Produktion und der Verkauf von Postkarten, Alben und Heliogravuren dar. Auf einer Visitenkarte warben sie für „Photographies artistiques, Paysages (Oasis-Désert) et Types, Etudes académiques orientales, Gravures – Album – Cartes Postales, Portraits – Poses en costumes indigènes, Travaux d’Amateurs“ (Abb. 1). Ein Katalog mit ihren Sujets war um 2,50 Francs zu erwerben und umfasste 1000 Miniaturen. Rudolf Lehnert und Ernst Landrock betrieben in Tunis keine Bildmanufaktur, sondern lagerten die Vervielfältigung ihrer Motive auf Firmen in Deutschland aus: Pinkau in Leipzig übernahm die Massenproduktion der „echten“ fotografischen Postkarten, Rotophot in Berlin produzierte von den gleichen Sujets monochrome Kupfer- und Sepiadruckversionen, außerdem großformatige Heliogravuren. Nenke und Ostermeier stellten in Dresden die kolorierten Fassungen der Postkarten lithografisch her.⁵ Entsprechend der kolonialen Logik brachten Lehnert & Landrock die

⁴ Als Indiz für den erst um die Jahrhundertwende erblühenden Tourismus in Tunesien mag auch gelten, dass es um 1905 beispielsweise von Baedeker keine spezielle Ausgabe für Nordafrika gab. Auf Tunis wurde lediglich in der Ausgabe für Unteritalien im Rahmen eines Ausflugs dorthin verwiesen. Vgl. Karl Baedeker, *Ausflug nach Tunis (Karthago)*, in: *Unteritalien, Sizilien, Sardinien, Malta, Tunis, Corfu. Handbuch für Reisende*, Leipzig 1906¹⁴, S. 453-465.

⁵ Die Angaben stammen von Edouard Lambelet, Stiefenkel von Ernst Landrock, Besitzer der Buchhandlung Lehnert&Landrock in Kairo und Eigner der Sammlung „Rudolf Lehnert“ im Musée de l’Elysée in Lausanne. Sie wurden durch Christophe Blaser, Chefrestaurator des Musée de l’Elysée, weitergeleitet.

notwendige Technik in den kolonialen Kontext ein: Sie eigneten sich das „Rohmaterial“ (die Sujets) an, verbrachten dieses dann zur Weiterverarbeitung nach Europa, um es als „verarbeitetes“ Produkt (hauptsächlich die Postkarten) wieder in die Kolonie zu importieren. Es kann als äußeres Zeichen ihres Erfolgs gewertet werden, dass sie 1907 in das neu errichtete „europäische“ Viertel von Tunis zogen und in der Avenue de France 17 bzw. Rue d’Italie, Passage Bénévient ein Geschäftslokal und ein Atelier eröffneten. 1911 übernahmen sie das ebenfalls in der Avenue de France gelegene alte Studio von Garrighes. An diesen Standorten arbeiteten sie bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges.

Dieser bedeutete 1914 das Ende von Lehnert & Landrock in Tunis. Als deutsch-österreichische Staatsbürger waren sie gleichsam über Nacht zu Kriegsfeinden Frankreichs geworden, ein Umstand, der nicht nur zur Beschlagnahmung ihrer Besitztümer, sondern auch zur Inhaftierung Rudolf Lehnerts führte. Landrock entging diesem Schicksal durch die rechtzeitige Emigration in die Schweiz. Die Freilassung Lehnerts erfolgte erst 1919 im Rahmen eines Gefangenenaustausches, denn nach der politischen Aufteilung Österreichs war er nun tschechischer Staatsbürger und somit Verbündeter der Siegermächte. 1920 konnte er in Tunis die Rückgabe der konfiszierten Glasnegative durchsetzen, von denen die meisten erhalten geblieben waren.⁶ 1982 wurden sie von Edouard Lambelet, Stiefenkel von Ernst Landrock, in Kairo wiederentdeckt. Diesem gelang die eindeutige Zuschreibung durch den

⁶ Nach der Wiedervereinigung der beiden Geschäftspartner und ihrer Familien in der Schweiz entstand Anfang der 20er Jahre erneut der Plan sich im nordafrikanischen Raum mit einem Fotobetrieb niederzulassen, der 1924 mit Eröffnung eines Geschäftes in Kairo umgesetzt wurde. Es war der Beginn von Lehnerts ägyptischer Periode. Nach einer Reise nach Palästina und in den Libanon fotografierte er in den nächsten sechs Jahren Städte, Landschaften, Sehenswürdigkeiten und Menschen in Ägypten, bis er sich 1930, unter der Voraussetzung einer dreißigprozentigen Gewinnbeteiligung an den bis dahin produzierten Sujets, von Landrock trennte und nach Tunesien zurückkehrte. 1948 verstarb er in Redeyef bei Gasfa. Landrock kehrte 1938 nach einem Urlaub in Deutschland und mit Vorahnung der erneuten Kriegsgefahr nur noch einmal nach Kairo zurück, um seinem Stiefsohn Kurt Lambelet 80 Prozent seiner Anteile zu verkaufen. Dieser führte das Geschäft unter dem Namen „L & L Succ. Ernst Landrock & C“ bzw. nach 1945 und dem Rückkauf der fehlenden 20 Prozent von der ägyptischen Regierung unter „Lehnert & Landrock, K. Lambelet succ.“ weiter. Er baute es zu einer Buchhandlung mit englischer und deutscher Fachliteratur aus. 1966 stirbt Landrock in Kreuzlingen in der Schweiz. Heute ist Edouard Lambelet, der Stiefenkel von Ernst Landrock, Besitzer von zwei Buchhandlungen in Kairo, die unter dem Namen „L & L, Edouard Lambelet & Co.“ firmieren. Vgl. Mégnin 2005, S. 40-74. Eine biografische Kurzfassung befindet sich auch auf der Internetseite von Michel Mégnin: Biographie complète et inédite Tunis 1900, Lehnert & Landrock, Photographes, in: Lehnert & Landrock mania, michel.megnin.free.fr (14.1.2011) URL:http://michel.megnin.free.fr/pg_bio.htm

Vergleich der Fotografien mit Abbildungen in der Publikation „Nordafrika“, die 1924 im Wasmuth-Verlag erschienen war.⁷ Seit 1985 befinden sie sich die Negative im Archiv des Musée Elysée in Lausanne. Der Bestand setzt sich zurzeit aus 600 Glasnegativen und 691 Originalabzügen zusammen.⁸

1.2 Rezeption des Werkes seit 1987

Die Wiederentdeckung der großformatigen Glasplattennegative – die meisten besitzen das Format 18x24 cm – brachten Rudolf Lehnerts Fotografien wieder ins Rampenlicht mehrerer Ausstellungen und Publikationen.⁹ Die Begleittexte der seither erschienenen Bildbände erschöpfen sich allerdings in Bewunderung der fotografischen Leistung und blenden kolonialkritische, ebenso wie sexistische Aspekte der Arbeiten weitgehend aus. In diesem Zusammenhang bleibt zu hinterfragen, in welcher Weise der Bildband „L’Orient d’un Photograph“, in dem 1987 eine erste Auswahl des Negativfundes veröffentlicht wurde, der ruhmreichen Wiedererstehung von L&L gedient haben mag. Denn jene unkommentierte Veröffentlichung erotisch inszenierter Kinder in Pierre-Marcel Favres Publikation ruft (z. B. bei der Autorin) eher Abneigung als Bewunderung für das Werk hervor.¹⁰ Sie zeugt m. E. hauptsächlich von krankem Voyeurismus, der unreflektiert und berechnend auf ein pädophil veranlagtes Zielpublikum zu schielen scheint.

Charles-Henri Favrod attestierte Rudolf Lehnert „eine souveräne Beherrschung des Lichts, sowie „einen hohen formalen Anspruch“.¹¹ Edouard Lambelet betrachtet ihn als „begnadeten Fotografen“, der „meisterhaft belichtet“ hat.¹² Solche Anmerkungen scheinen hauptsächlich die Glorifizierung des Unternehmens Lehnert & Landrock zum Ziel zu haben. Die bislang unkritische Auseinandersetzung mit dem Werk muss vermutlich auch darauf zurückgeführt

⁷ Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924.

⁸ 1990 und 1995 kamen weitere Negative sowohl aus der tunesischen Periode als auch der ägyptischen Periode (1924-1930) hinzu. http://michel.megnin.free.fr/pg_bio.htm

⁹ Vgl. genauere Angaben im Anhang: „Ausstellungen seit 1985“.

¹⁰ Pierre-Marcel Favre, L’Orient d’un Photograph, Lausanne, Paris 1987.

¹¹ Charles-Henri Favrod, 1904-1930. Lehnert & Landrock, in: André Rouvinez (Hg.), Lehnert & Landrock. Orient 1904-1930, Heidelberg, Kairo 1998, S. 4.

¹² Walter Weiss, Im Land der Pharaonen. Ägypten in historischen Fotos von Lehnert und Landrock, Heidelberg 2004, S. 25.

werden, dass die Entstehung der Bildbände nur in Kooperation mit Edouard Lambelet, Besitzer der Sammlung in Lausanne, und Martine Bernet, Enkelin von Rudolf Lehnert, möglich war. Um die Erlaubnis für die Veröffentlichung der Bilder und Dokumente zu erhalten, waren die Autoren wohl gezwungen, Interessenskonflikten mit den Erben aus dem Weg zu gehen. Zurückhaltende kritische Anmerkungen dieser Autoren, etwa Michel Mégnins, beschränkten sich vor allem auf den Bilderkomplex der erotischen Frauendarstellungen. Dieser ist auch Gegenstand von Malek Alloulas polemischer Abrechnung mit dem „kolonialen Fotografen“, „Le Harem Colonial, images d'un sous-érotisme“.¹³ Darin ist Rudolf Lehnert anonym durch zwei Postkarten vertreten, demnach aber nur indirekt angesprochen (Abb. 2, 3). Das trifft auch auf Aufsätze von AutorenInnen der postcolonial studies zu, die ebenfalls vor allem auf koloniale Postkarten mit Abbildungen von jungen, halbnackten Frauen fokussieren.¹⁴ Petra Bopp stellte Lehnert in den Kontext der deutschen Orientalmalerei, wobei eine detaillierte Auseinandersetzung mit seinem Werk wohl auf Grund der Forschungslage fehlt.¹⁵ Lediglich Guy Mandery nahm eine Einordnung vor, indem er Lehnerts fotografische Tätigkeit in Tunis mit jener von Garrigues oder Soler-Pavia verglich und konstatierte, dass der hegemoniale Anspruch dieser kolonialen Fotografen mit der territorialen Expansion Hand in Hand gegangen wäre.¹⁶ In Lehnerts Fotografien würden die Beherrschung des Lichtes, der Komposition, des Ausschnitt und die Anordnung von Personen einen modernen Fotografen dokumentieren. Er setzte seine Fähigkeiten jedoch nicht dazu ein,

¹³ Malek Alloula, *Le Harem Colonial, images d'un sous-érotisme*, Genève, Paris 1981. Deutsche Ausgabe: Malek Alloula, *Haremsphantasien*. Aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit, Freiburg 1994.

¹⁴ Silke Förschler untersuchte in einer Gegenüberstellung von Motiven der „orientalisierten Erotik“ in Malerei und Fotografie, „das komplexe Geflecht an Zuschreibungen an das Medium der Fotografie, Realität abbilden zu können“ und zugleich in bildlichen Traditionen und visuelle Muster verhaftet zu sein. Vgl. Silke Förschler, *Die orientalische Frau in der hellen Kammer. Zur kolonialen Postkarte*, in: Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.), *Ethnizität und Geschlecht. (Post)Koloniale Verhandlungen in Geschichte Kunst und Medien*, Köln 2005, S. 77-94; Susanne Stemmler verfasste eine umfassende Analyse der komplexen Bedeutungsebenen kolonialer Postkarten. Vgl. Susanne Stemmler, *Fototopografien – Cartes postales d'Alger*, in: Vittoria Borsò, Reinhold Göring (Hg.), *Kulturelle Topografien*, Stuttgart, Weimar, 2004, S. 97-123; Viktoria Schmidt-Linsenhoff thematisierte die Inszenierung von Frauen mit Schleier in der kolonialen und postkolonialen Fotografie. Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie*, in: *Fotogeschichte* 76, 2000, S. 25-38.

¹⁵ Bopp 2004, S. 288-299.

¹⁶ Guy Mandery, *Photographies et cartes postales à Tunis 1881-1914*, in: *L'Institut de Recherches et d'Etudes sur le Monde Arabe et Musulman* (Hg.), *Annuaire de l'Afrique du nord*, xxxii, Paris 1993, S. 292.

die Realität getreu wiederzugeben, sondern seine Vision der Welt zu konkretisieren.¹⁷ Da eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Werk auf repräsentationskritischer Ebene bisher aber fehlt, schien es angebracht, eine strukturelle Verankerung desselben im kolonial-kritischen Kontext vorzunehmen.

Obwohl eine technikgeschichtliche Aufarbeitung der Fotografien zu interessanten Fragestellungen hinsichtlich des Entstehungsprozesses der Bilder führen könnte, wurde eine technische Analyse des Bestands nicht unternommen, weil es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Vielmehr sollte mit dem Ansatz der kritischen Kunstgeschichte, der gesellschaftliche, ökonomische und politische Aspekte berücksichtigt, eine exemplarische Auswahl von Fotografien einer repräsentations- bzw. rezeptionskritischen Analyse im kolonialen Kontext unterzogen werden. Die Untersuchung beschränkt sich auf den Zeitraum zwischen 1904 und 1914, die so genannte „tunesische Periode“ in Rudolf Lehnerts Œuvre. Drei Hauptfragen liegen der Struktur dieser Arbeit zugrunde: Was wurde abgebildet? Wie wurde es abgebildet? Was wurde nicht abgebildet?

1.3 Konstruktion einer orientalischen Kolonie

Das Modell der orientalischen Wirklichkeit, das mit diesem Werk entworfen wurde, lässt sich beispielsweise mit einer vierseitigen Werbebroschüre klar umreißen. Diese wurde unter dem Titel „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“ herausgegeben und diente vor 1914 der Bestellung großformatiger Heliogravuren. Eine Auswahl von knapp hundert Motiven steckt die thematischen Schwerpunkte des Unternehmens ab: Porträts und Genreszenen, Stadtansichten, Wüste und Oasen (Abb. 4-7). Die Welt, die in diesen Abbildungen beschrieben wird, ist bestimmt von erotischen jungen Frauen und Männern, häufig mit entblößten Oberkörpern; von Männern mit Turban und verschleierten Frauen in durch Rundbögen geprägter Architektur; von Landschaften, die durch Palmen und Dünenformationen als Oase oder Wüste definiert wurden. Lehnert bediente damit jene Topoi, die im Wesentlichen die Hauptthemen der Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren. Seine Bildsprache entspricht strukturell der traditionellen Visualisierung und Reproduktion stereotyper Vorstellungen des „Orients“ bzw. Afrikas, welche bis heute

¹⁷ Mandery 1993, S. 296.

nachwirkt. Wie von Harald Pichlhöfer 1999 in der Semiotischen Studie „Typisch Afrika“ dargelegt wurde, wirkt diese westlich-eurozentristische Tradition anhaltend nach.¹⁸ Er führte aus, dass in Bildern von Afrika eine relativ stringente kontinuierliche Botschaft transportiert wird. BetrachterInnen würden darin kulturell codierte Botschaften erwarten, die eine ganz bestimmte Vorstellung von Afrika vermitteln. „Die Kommunikation mit Afrika und dessen BewohnerInnen erfolgt [...] größtenteils auf abstrakter Ebene. Dieser kaum vorhandene Bezug zu und das Halbwissen von Afrika charakterisieren die Kommunikation [...]“.¹⁹

Die erste kritische Studie zur westlichen Orientkonstruktion wurde 1978 von Edward W. Said mit dem Titel „Orientalism“ vorgelegt.²⁰ ²¹ Auf Grund der darin postulierten Thesen wird diese Publikation des palästinensisch-amerikanischen Literaturwissenschaftlers als Gründungswerk der postcolonial studies angesehen. Said analysierte anhand von Beispielen der europäischen Kulturgeschichte, dass „der Orient“ etwas durch Repräsentation Konstruiertes und nicht von vornherein Gegebenes sei.²² „Orientalism“ sei als westeuropäisch

¹⁸ Die zwischen 1995/96 durchgeführte qualitative Studie setzte sich mit der visuellen Repräsentation Afrikas auseinander. Dazu wurden Studierende der Universität Wien aufgefordert, Bilder aus Zeitschriften zu interpretieren, die Afrika als Land bzw. AfrikanerInnen zeigten. Harald Pichlhöfer, Typisch Afrika. Über die Interpretation von Afrikabildern. Eine Semiotische Studie, Wien 1999.

¹⁹ Ebd. S. 204.

²⁰ Edward Said, Orientalism, New York 1978.

²¹ Das im Titel verwendete englische Wort „Orientalism“ kann für den deutschen Sprachgebrauch nur bedingt mit „Orientalismus“ übersetzt werden, weil hier zwischen „Orientalistik“ als akademische Disziplin, die sich mit „orientalischen“ Texten befasst, und „Orientalismus“ als Stilbegriff (z.B. Orientalerei) unterschieden wird, eine Unterscheidung, die im englischen und französischen Sprachgebrauch nicht getroffen wird. Vgl. Erika Günther, Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland, Münster 1990, S. 4, 5.

²² Die Theorie der Postmoderne postuliert, dass Sprache Wirklichkeit schaffe, Wirklichkeit also über Sprache sowohl aktualisiert, als auch produziert werde. Unter Sozial- und Geisteswissenschaftlern setzte sich ab den frühen 1970er Jahren immer stärker die Auffassung durch, dass Wirklichkeit nicht als etwas von Sprache getrennt erforscht werden könne. Parallel dazu wurde 1966 ein „sozialer Konstruktivismus“ entworfen, der von der Grundannahme ausgeht, dass auch soziale Wirklichkeit konstruiert sei, und zwar durch das Handeln der Menschen selbst. Die sozialanthropologische Forschung deutete Wirklichkeitserfassung zunehmend als Vorgang von Bedeutungszuschreibung, als Diskurs bestimmte und durch Praxis belegte Sinnzuweisung. Die Diskursivität von Wirklichkeitskonstruktion wurde vor allem durch den Poststrukturalismus der 1960er und 1970er Jahre ausführlich erörtert. Vgl. Reinhard Schulze, Orientalism. Zum Diskurs zwischen Orient und Okzident, in: Iman Attia (Hg.), Orient- und Islambilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus, Münster 2007, S. 46.

geprägte Denkfigur zu verstehen, die sich in Kunst, Philosophie oder Politik zeige und auf sekundärer Ebene die akademische Beschäftigung mit „orientalischen“ Texten bestimme. Darin hätte „der Westen“ „den Orient“ als sein kulturelles Gegenbild, sein „Anderes“ erschaffen.²³ „Related to this academic tradition, whose fortunes, transmigrations, specializations and transmissions are in part the subject of this study, is more a general meaning for Orientalism. Orientalism is a style of thought based upon ontological and epistemological distinction made between ‚the Orient‘ (and most of the time) ‚the Occident‘. Thus a very large mass of writers among whom are poets, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, ‚mind‘, destiny and so on.“²⁴ Das auf diese Weise manifeste Konzept des „Orients“, dem stets Wirklichkeit zugewiesen wurde, lässt sich nach poststrukturalistischer Auffassung als reine Konstruktion bestimmen, durch welche ein „Orient“ *erschaffen* wurde und als Diskursfigur „Orient“ „in einem sprachlich gefassten, wirklichkeitsstiftenden Machtdiskurs der Okzidentalien auftritt.“²⁵

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten vor allem die aufkommenden Weltausstellungen großen Anteil an der visuellen Aufbereitung des „Orients“ und der Befriedigung des Bedürfnisses nach Exotismus. „Phantasmagorien des Nationalismus, des Konsums, des technischen Aufschwungs, als Schau-Erzeugnisse des Historismus, dessen Warenwelt auf ihren genauest möglichen Punkt gebracht wurde,“²⁶ charakterisierte Peter Plener den industriellen Wettstreit der Nationen rückblickend. Beruhte die Konstruktion des „Orients“ 1855, als die Weltausstellung zum ersten Mal in Paris stattfand, noch maßgeblich auf der Präsentation importierter Güter aus den französischen Kolonien,²⁷ kam im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die „anthropologische“ Zurschaustellungen der

²³ Iman Attia, Die „westliche Kultur“ und ihr Anderes. Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antimuslimischem Rassismus, Bielefeld 2009, S. 11.

²⁴ Edward W. Said, Orientalism, New York 2003, S. 2, 3.

²⁵ Schulze 2004, S. 46.

²⁶ Peter Plener, Sehnsüchte einer Weltausstellung – Wien 1873, in: Kakanien revisited, (1.10.2001), S. 1, URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener1/>

²⁷ Rapport sur l'exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission, Paris 1857, in: Cnum, Le Conservatoire numérique des Arts & Métiers, (9.7.2008), URL: <http://cnum.cnam.fr/DET/8XAE55.html>

kolonisierten Einwohner hinzu. Die Präsentation „exotischer“ Bevölkerungsgruppen in zoologischer Manier brachte den großen kommerziellen Erfolg, indem ein Millionenpublikum verlockt wurde, in Abgrenzung des Eigenen zum unbekanntem Fremden die körperzentrierte Sensations- und Wollust zu befriedigen.^{28 29} Die Schau von 1889 in Paris belegt den aufkommenden Trend immer aufwendigere Erlebniswelten zu inszenieren. So konnten die Besucher etwa auf einer „rue du Caire“ flanieren, die teilweise aus originalen Versatzstücken erbaut und durch importierte Handwerker und Eselstreiber belebt wurde.³⁰ Die eigentliche Sensation stellte aber das „Negerdorf“ mit 400 „Eingeborenen“ dar. Sie waren Teil der „Exposition algérienne“, in der nach Schaukastenprinzip Aspekte der eroberten Kolonie präsentiert wurden. Die Attraktion dieser Schauen generierte sich aus dem Spannungsverhältnis ausgestellter außereuropäischer „Unzivilisiertheit“ im Verhältnis zum Gefühl der europäischen Überlegenheit. Zu dieser Maschinerie der Vereinnahmung gesellte sich die mediale Aufbereitung der Weltausstellung als Großereignis für Presse, Plakate und andere Bildmedien, was den Transport dieses „besonderen“ Orientbilds in den Alltag der Bevölkerung und so dessen kognitive Verankerung bewirkte.³¹

²⁸ Peter Plener, (K)ein Mohr im Hemd. Aschantis in Budapest und Wien, 1896/97, in: Kakanien revisited, (6.11.2001), S. 1, URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener2/>

²⁹ Die erste Präsentation dieser Art veranstaltete der Hamburger Tierhändler Carl Hagenbeck 1874. Wegen des großen Erfolgs der ersten Schau, auf der „Samoaner und Lappen“ als „unverfälschte Naturmenschen“ präsentiert wurden, folgte 1876 eine weitere, in der Nubier mit Tieren aus dem Sudan gezeigt wurden. Die Veranstaltung tourte durch zahlreiche europäische Hauptstädte, darunter Paris, London und Berlin. Auch die zwei „ethnologischen Ausstellungen“ mit Nubiern und „Eskimos“, veranstaltet von Geoffroy de Saint-Hilaire, dem Leiter des "Jardin Zoologique d'Acclimatation" in Paris, wurden von einem Millionenpublikum besucht. Vgl. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemair, Menschenzoos als Instrument der Kolonialpropaganda. Ein sozialdarwinistische Disneyland, in: www.monde-diplomatique.de, Nr. 6216, 11.08.2000, S. 16-17, (22.07.2009), URL: <http://www.monde-diplomatique.de/pm/2000/08/11/a0039.text.name,asksnvUVB.n,5>.

³⁰ Petra Bopp, Fern-Gesehen. Französische Bildexpeditionen in den Orient 1865-1893, Marburg 1995, S. 48.

³¹ In Frankreich wurde die Presselandschaft um die Jahrhundertwende von den vier Zeitungen *Le Petit Journal* (1863), *Le Petit Parisien* (1876), *Le Matin* (1885) und *Le Journal* (1892) beherrscht. Durch hohe Auflage, inhaltlichen Schwerpunkt, der sich an den kleinen Mann richtete, und niedrigen Verkaufspreis wurden sie zum mächtigen meinungsbildenden Instrument für die breite Masse. Allein in Paris stiegen die verkauften Exemplare zwischen 1870 bis 1880 von 1,1 auf 2 Millionen. Vgl. Sylvia Valentin, Journalismus in Frankreich im 19. Jahrhundert. Die Veränderung der Pressewelt im kritischen Diskurs, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2000; Bopp 1995, S. 48.

Linda Nochlin war die erste Kunsthistorikerin, welche die von Said formulierten Grundsätze in den Kontext der Kunstgeschichte übertrug.³² Für sie ist die Konstruktion eines „mystischen“ Ostens ein Standardtopos der Orientalmalerei, der sich vor allem durch das Fehlen von Gegebenheiten auszeichnet. Markante Momente sind das Fehlen von Geschichte und das Suggestieren einer still gestellten Zeit. Die orientalische Welt wird unberührt von den historischen Prozessen als Welt ohne Wandel, als Welt zeitloser, unvergänglicher Bräuche und Rituale, gezeichnet. Änderungen in technischer, militärischer, ökonomischer und kultureller Hinsicht, die vor allem von den neuen Machthabern ausgingen, bleiben konsequent ausgeblendet. In den pittoresken Ansichten des „Orients“ sind Europäer so gut wie nie zu sehen, weder die kolonialen Eroberer noch die Touristen, obwohl ihre Anwesenheit implizit im lenkenden Blick, der die orientalische Welt erst entstehen lässt, immer vorhanden ist. Diese Struktur lässt sich eins zu eins im Werk von Lehnert & Landrock beobachten. Eine weitere Strategie von Orientalmalern stellte die detailgenaue, beinahe wissenschaftlich exakte Herangehensweise von Malern wie Jean-Léon Gérôme, Edouard Debat-Ponsan oder Ludwig Deutsch dar. In ihren Bildern wird vor allem durch einen naturalistischen Malstil Objektivität und Glaubhaftigkeit suggeriert und ein pseudo-realistischer, Authentizität vorspiegelnder, „naturalistischer“ „Orient“ konstruiert.³³ Bei allem Realismus ist es der Malerei jedoch medial eingeschrieben, dass vom Publikum ein bestimmtes Maß an Fiktion und Illusion mitgedacht wird.

1.4 Realitätseffekt fotografischer Bilder im kolonialen Kontext

Dieses Spannungsverhältnis zwischen Bildwirklichkeit und Realität wird durch die Verwendung des fotografischen Mediums auf eine neue Stufe gestellt.³⁴ Weil bei der

³² Linda Nochlin, *The Imaginary Orient*, in: Ursula Degenhard, *Exotische Welten, europäische Phantasien. Entdeckungs- und Forschungsreisen im Spiegel alter Bücher*, Stuttgart 1987, S. 172-179.

³³ Ebd. S. 172, 173, 174.

³⁴ Um die Schnittstelle zwischen den repräsentierten Bildinhalten, die auf eine bestimmte Realität verweisen, und dem Bild als Repräsentationsobjekt auszuloten, wurde von Gernot Böhme eine Unterscheidung zwischen Realität und Wirklichkeit vorgenommen: „Bilder haben ihre besondere, eine eigentümliche Seinsweise. Es ist nicht die Seinsweise der Dinge. Um davon reden zu können, wird [...] zwischen Realität und Wirklichkeit unterschieden. Realität – das ist das Potential von Dispositionsprädikaten, die im leiblichen Umgang mit den Dingen erfahren werden können. Wirklichkeit – das ist die Erscheinung als solche. Sie wechselt mit Sichtweisen und Lesarten, ist aber jeweils mit ihnen fest verbunden. Jedes Ding, jedes Stück Realität erscheint auch jeweils und hat damit seine Wirklichkeit; diese Wirklichkeit ist immer die Wirklichkeit dieses Stücks Realität, dessen

Bildentstehung auf die unabdingbare Anwesenheit des Referenten vor der Kamera verwiesen werden kann, erhält die fotografische Orientkonstruktion dadurch eine zusätzliche Dynamik. Dieses Faktum wurde von Roland Barthes mit der Formulierung „Es-ist-so-gewesen“ umschrieben und von Philippe Dubois als „Spur des Wirklichen“ bzw. „Diskurs des Index und der Referenz“ übersetzt:³⁵ „[...] Dem fotografischen Bild haftet *trotz allem* etwas Singuläres an, das es von anderen Repräsentationsweisen unterscheidet: Ein unhintergebares Gefühl der Wirklichkeit, das man nicht los wird, obwohl man um alle Codes weiß, die im Spiel sind und die sich in der Herstellung vollziehen. ‚Der Referent bleibt haften‘, heißt es bei R. Barthes in ‚Die helle Kammer‘. [...]“³⁶ Ralf Christofori führte dazu aus: „Die Besonderheit des Bildes, dass seine Wirklichkeit ‚in einer Spannung‘ zu dem stehe, was es als Realität ist, gilt dabei für das fotografische Bild wie für jedes andere Bild auch. Sie macht lediglich deutlich, dass wir als Betrachter ein Bild als Bild zu erkennen vermögen, ohne es mit der Wirklichkeit zu verwechseln. [...] Die besondere Erwartung gegenüber der Fotografie findet dabei ihre Entsprechung in dem [...] erwartbaren Realismus. Denn gerade darin wirkt der ‚historisch verbürgte Glaube an die Authentizität des fotografischen Bildes,‘ wonach die fotografische Erfahrung eine Bezeugung der Wirklichkeit nicht nur erwartet, sondern auch eingelöst zu finden hofft. Geht man aber einen Schritt weiter, so fungiert die Wirklichkeit des fotografischen Bildes als ein Substitut, als eine Art ‚Ersatzwirklichkeit‘, die neben oder gar vor die Erfahrung der tatsächlichen Wirklichkeit tritt. Die fotografische Bezeugung ersetzt demzufolge die eigentliche Erfahrung von Realität, das fotografische Bild wird zum Modell der Wirklichkeit.“³⁷ Auch Bazin sprach von einer irrationalen Kraft der Fotografie. Sie wirke aufgrund des Entstehungsprozesses wie ein natürliches Phänomen, welches uns die Existenz

Manifestation. Nur beim Bild ist das anders. Die Wirklichkeit des Bildes steht in einer Spannung zu dem, was es in Realität ist.“ Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 9. Zitiert nach: Ralf Christofori, *Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005, S. 111.

³⁵ Dubois greift damit auf einen poststrukturalistischen Untersuchungsansatz zurück, der sich auf Charles Sander Peirce' Begriff des „Index“ (im Gegensatz zu „Ikone“ und „Symbol“) bezieht. Dieser beschreibt das indexikalische Verhältnis zwischen Bild und Wirklichkeit aus dem Akt der Hervorbringung, der eine physische Beziehung zwischen fotografiertem Gegenstand und seiner Abbildung voraussetzt und einen „Wirklichkeitseffekt“ erzeugt, der aber nicht zwangsläufig mimetisch sein muss. Vgl. Charles Sanders Peirce, *Die Kunst des Razonierens* (1893), in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010, S. 77.

³⁶ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 30.

³⁷ Ebd. S. 112.

des repräsentierten Objekts glauben macht. Gleichzeitig stelle aber das fotografische Bild selbst ein *Modell* des abgebildeten Objekts dar: „Das Bild kann verschwommen sein, verzerrt, farblos, ohne dokumentarischen Wert. Es wirkt durch seine Entstehung, durch die Ontologie des Modells, es ist das Modell.“³⁸

L&L bedienten einen bestimmten Markt. Ihre Fotografien lieferten offenbar Besuchern wie Kolonisatoren die geeigneten Modelle, um sich von ihrer kolonialen Wirklichkeit Bilder zu machen und sie zu konsumieren. Fotografie als Medium schien das probate Mittel darzustellen, diese konstruierte Wirklichkeit, und nicht etwa jene der Kolonisierten, wahr zu machen. Denn, wie von Günther Anders formuliert, ist „das Medium der Photographie als solches derart glaubwürdig, derart ‚objektiv‘, dass es mehr Unwahrheiten absorbieren, sich mehr Lügen leisten kann als irgend ein anderes Medium vor ihm. Wer also die Realität schablonenhaft machen will, tarnt, mit dem Mittel der Photographie, seine Schablone realistisch. [...] Das Modell anblickend, glaubt der Konsument die Welt selbst zu sehen; auf das Modell reagierend, auf die Welt selbst zu reagieren.“³⁹

In diesem Sinn müssen Postkarten in ihrer Verwendung grundsätzlich als modellhafte Ansichten mit einem bestimmten Grad an Wirklichkeitsbezug definiert werden. In der Zusammenschau der kolonialen Postkarten entsteht also ein Modell, eine Konstruktion der „orientalisierten Kolonie“, die von den Konsumenten bzw. BetrachterInnen durch die medialen Eigenschaften der Fotografie glaubhaft erscheint. Und obwohl in den Sujets bekannte Topoi der Orientdarstellung aufgegriffen werden – egal ob es sich dabei um erotische Bilder von jungen Frauen und Männern, von traditionellen Handwerkern oder um topografische Klischees wie Ansichten der Medina, der Oasen oder der Wüste handelt – wird durch den Realitätseffekt des Medium ein bestimmtes Maß an Wahrheitsgehalt mittransportiert, der – folgt man Günther Anders – letztendlich das Reale ersetzt.

Lehnert und Landrock griffen in ihrer Realitätskonstruktion auf ganz bestimmte Darstellungstraditionen zurück, die zum damaligen Zeitpunkt seit mindestens 100 Jahren bestanden, und die bis heute nachwirken. Nina Bermann führt die Wiederkehr der beschriebenen Topoi auf ein

³⁸ André Bazin, Die Ontologie des fotografischen Bildes (1945), in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie 1845-1980, Bd. 3, München 1999, S. 63.

³⁹ Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1994, S.166, 168.

kulturell geprägtes Archiv mit bildlichen Verankerungen von Orientvorstellungen zurück, auf welches bis heute zurückgegriffen wird, wenn es um die Darstellung des Fremden geht.⁴⁰ Eine visuelle Gedächtniskultur bedinge das Vorherrschen bestimmter Repräsentationsmuster. Das Bild des „Orients“ in Europa ist bis ins 21. Jahrhundert unmittelbar mit den politischen, ökonomischen und sozialen Verhältnissen und Entwicklungen zu den Gebieten im östlichen Mittelmeerraum und Nordafrika zu verknüpfen. Es ist von gegenseitigen Machtansprüchen und den daraus resultierenden kriegerischen Auseinandersetzungen – Kreuzzüge, osmanischen Kriege, Imperialismus und Kolonialismus, 1. und 2. Weltkrieg, Dekolonisation – bestimmt. Wie Berman ausführt, lassen sich die vorherrschenden Denkmuster der genannten historischen Phasen auch in der kulturellen Produktion dieser Zeit ablesen. Innerhalb der Phasen können dominante Identifikationsmuster mit Religion, Kultur, „Rasse“, Humanismus, Nation und Modernität benannt werden, die, übereinander geschichtet, im kollektiven Gedächtnis historisch verankert bleiben und somit auch zu späteren Zeitpunkten abrufbar sind.⁴¹

1.5 Forschungsfragen

1.5.1 Fragen zum historischen Kontext der Fotografien von Rudolf Lehnert

Auf diesem Hintergrund und in Anbetracht der Tatsache, dass im Rahmen dieser Arbeit keine technische Analyse des Werkes vorgenommen wurde, stellt sich vor allem die Frage einer repräsentationskritischen Verortung der Arbeiten im kolonialen Kontext. Daraus leitet sich der Anspruch dieser Arbeit ab, eine Dekonstruktion des durch die Fotografien entworfenen Orientmodells zu unternehmen. In Kenntnis fotografischer Praxis und der damit verbundenen kritischen Herangehensweise an die Herstellungspraxis von Fotografien, erschien mir besonders die Frage „Was wurde nicht abgebildet?“ notwendig, um eine historische Verortung des Werks vornehmen zu können. Im Kapitel „Lehnerts Fotografien im Kontext der Geschichte der Kolonialisierung Tunesiens“ werden daher die politischen Entwicklungen in Tunesien ab 1880 bis 1914 detailliert ausgeführt. Dadurch sollten realpolitische Bezüge

⁴⁰ Untersuchungen zu Formen bzw. Mustern der Repräsentation des Fremden im Kontext der europäischen Kolonisierung in der Frühen Neuzeit. Vgl. Susanna Burghartz, Maike Christadler, Dorothea Nolde, Berichten, Erzählen, Beherrschen. Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas, Frankfurt a. Main 2003.

⁴¹ Nina Berman, Historische Phasen orientalisierender Diskurse in Deutschland, in: Attia 2007, S. 71.

zum Werk hergestellt und jene Lücke der Geschichtslosigkeit, von der Linda Nochlin sprach, sichtbar werden. Grundsätzlich stellt sich die Frage, warum Rudolf Lehnert und Ernst Landrock Tunesien als Standort für ihr Unternehmen wählten. Welche politische Situation fanden sie vor? Welche sichtbaren Veränderungen hatte die koloniale Übernahme Tunesiens durch Frankreich auf ökonomischer und gesellschaftlicher Ebene bewirkt, die im fotografischen Werk aber fehlen? Könnte daraus auf den inhärenten, kolonial bedingten Widerspruch geschlossen werden, der sich in Rudolf Lehnerts Schaffen manifestiert hat?

1.5.2 Fragen zur Ausbildung und vermittelten Lehrmeinung

Rudolf Lehnert genoss eine zu seiner Zeit einzigartige und moderne Ausbildung. Als Schüler der ersten weltweiten Schule für Fotografie genoss er eine avantgardistische Ausbildung an einer international mehrfach ausgezeichneten Institution, die den Schülern eine Ausbildung auf dem neuesten Stand der fotografischen Technik bot.⁴² Zwei Jahre nach Abschluss derselben traf er seinen künftigen Geschäftspartner. Es kann also davon ausgegangen werden, dass der Einfluss seiner Ausbildung noch relativ stark nachwirkte. Daher wird in dem Kapitel „Ausbildung an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt“ der Frage nachgegangen, inwieweit die Arbeit von Rudolf Lehnert durch das pädagogische Konzept dieser renommierten Ausbildungsstätte beeinflusst wurde. Mit welchem Know-how war er vertraut, welche Darstellungstraditionen waren ihm dort vermittelt worden? Umfang und Niveau der Ausbildung, die Lehnert erfolgreich abschloss, soll ebenfalls nachvollziehbar skizziert werden. Außerdem verfügte die „Graphische“ über eine ausgezeichnete Fachbibliothek, die heute zu den vier weltweit besten Fachliteratursammlungen für Fotografie im 19. Jahrhundert zählt. Es ist anzunehmen, dass Lehnert auch davon entscheidend für seine berufliche Tätigkeit profitiert hat. Welche Lehrmeinung bzw. Leitfäden und Traditionen ästhetischer Art konkret durch die vorhandene Literatur transportiert wurden, soll anhand einer exemplarischen Werkauswahl sichtbar gemacht werden. Dazu wurden Werke von Alfred Horsley Hinton, Philipp Remelé und Franz Stolze zu Landschaftsfotografie, von C. Klary und Gustav Fritsch zu Nacktfotografie gesichtet, die zu Lehnerts Zeit einiges Ansehen genossen, und von denen angenommen werden kann, dass Lehnert im Zuge seiner Ausbildung auch damit in Berührung

⁴² Als ich, hundert Jahre später die Ausbildung an dieser Schule absolvieren durfte, folgte die Ausbildungsstruktur noch einem ähnlichen Konzept: Zum Beginn der Ausbildung wurde über einen längeren Zeitraum Retusche unterrichtet, Reproduktionstechnik, Architektur und Produktfotografie, sowie Porträt folgten. Wesentliche Elemente des Unterrichts waren somit gleich geblieben.

kam. Hatte sich Lehnert durch die von Hinton vermittelten Kompositionsanleitungen beeinflussen lassen, oder sah er sich Stolzes Empfehlung ausschließlich „Eingeborene“ als Staffagefiguren in Landschaften abzulichten, verpflichtet? Wie hatte er Aussagen von Remelé, der einen bekannten Afrikaforscher fotografisch begleitet hatte, zur kommerziellen Umsetzung von Fotografie in Zusammenhang mit „Vergnügungsreisen“ in sein Werk integriert? Wie setzte er die Bezeichnung „Akademische Studie“ ein, ein Begriff, der wohl auf eine Aufwertung des Genres abzielte? Welcher Ansatz im Umgang mit Nacktaufnahmen ist in der Ausbildungsliteratur zu finden, und in wiefern lässt sich ein solcher in Lehnerts Arbeiten wieder finden, beispielsweise jener von Fritsch, der in diesem Zusammenhang die transparente Verschleierung bestimmter Körperteile empfiehlt, um die „Brutalität“ des fotografischen Realismus zu mildern?⁴³ In den Beständen befand sich darüber hinaus auch Spezialliteratur, die Lehnert vorbereitend genützt haben könnte. So etwa Wilhelm Burgers Erfahrungsbericht über Fotografie in heißen Ländern, in denen er den Leser akribisch über die technische Ausstattung auf wissenschaftlichen Expeditionen informierte.⁴⁴ Die Tatsache, dass Rudolf Lehnert bald nach Abschluss seiner Ausbildung Richtung Süden aufbrach, legt die Annahme nahe, dass er sich auch mit der ihm zur Verfügung stehenden Literatur zu diesem Thema auseinandergesetzt hatte. In dieser Arbeit wird der Versuch einer Rekonstruktion der Aufnahmebedingungen unternommen.

Für den aufkommenden Tourismus begann sich Fotografie langsam als eine Industrie zu etablieren. In der Literatur wurde der kommerzielle Erfolg derselben mit der Produktion von Kollektionen verknüpft, also der umfassenden Dokumentation alles als sehenswert erachtet. Remelé meinte dazu: „[Die] Vollständigkeit der Collection ist beim Verkaufe aber ebenso wichtig wie gute Bilder.“⁴⁵ Die Umsetzung dieses Rates durch die Tätigkeit der

⁴³ Gustav Fritsch, La Reproduction du Nu est-elle indécente? in: Klary 1902, S. 22.

⁴⁴ Wilhelm Burger, Die Photographie in heißen Ländern. Auf Reisen zu Pferd Maultier oder Kamel. Erfahrungen über photographische Ausrüstungen bei wissenschaftlichen Expeditionen gesammelt von Wilhelm Burger, K. k. Hof-Photograph, Mitglied der ostasiatischen Expedition ect., Wien, Leipzig 1882. R. Neuhaus, Die Photographie auf Forschungsreisen und die Wolkenphotographie, in: Encyklopädie der Photographie, 5, Halle a. S. 1894. Adolf Niemann, Die photographische Ausrüstung des Forschungsreisenden mit besonderer Berücksichtigung der Tropen, Berlin 1896. Alfred Saal, Die Photographie in den Tropen mit den Trockenplatten. Ein Ratgeber für Tropenreisende und Liebhaber der Lichtbildkunst, in: Enzyklopädie der Photographie, 62, Halle a. S. 1908.

⁴⁵ Philipp Remelé, Kurzes Handbuch der Landschafts-Photographie mit besonderer Berücksichtigung des Gelatintrockenplattenprocesses, Berlin 1884³, S. 30.

Fotografen förderte auch die Entstehung von Repräsentationsmustern und Klischeebildern, die bei den RezipientInnen bereits vor der Reise Besichtigungsstandards festlegten und so gewissermaßen zu einer Normierung der Wahrnehmungsweise führten.⁴⁶ Ist der selektive Ansatz in Lehnerts Werk auch auf solche Lehrmeinungen zurückzuführen?

1.5.3 Fragen zur Technik und Produktionsbedingungen

Inwieweit die Fotografie durch den technischen Zusammenschluss von optischem Apparat und fotochemischem Prozess in der Lage ist, ein analoges Abbild der Wirklichkeit zu erzeugen, gehört seit der Präsentation des Verfahrens (1839) zu den zentralen theoretischen Fragen der Fotografie.⁴⁷ Der Diskurs, der die mimetische Abbildungsfunktion von Fotografien in Zweifel zog, setzte bereits im 19. Jahrhundert ein. „Der Realitätseffekt des fotografischen Bildes wurde zunächst der Ähnlichkeit zwischen dem Bild und seinem Referenten zugeschrieben. Vom naiven Auge wird die Fotografie anfangs nur als objektives „Analogon“ der Wirklichkeit wahrgenommen. Ihr Wesen scheint ein mimetisches zu sein. [...] Es kam sehr rasch zu einer Gegenreaktion gegen diesen Illusionismus der Fotografie als Spiegel. Das Realitätsprinzip wurde nun als reiner Eindruck, als bloßer Effekt bezeichnet. Man hat nachzuweisen versucht, dass das fotografische Bild kein neutraler Spiegel ist, sondern ein Werkzeug zur Transposition, Analyse, Interpretation und sogar Transformation des Wirklichen, das diesbezüglich etwa der Sprache vergleichbar und auch im gleichen Ausmaß kulturell codiert ist wie diese.“⁴⁸ Dubois verweist hier auf den strukturalistischen Ansatz von Roland Barthes, der die Bedeutungskonstruktion von Bildern u.a. auf kulturell erworbenes Wissen zurückführte. Da Barthes vor allem aus der Perspektive des Betrachters argumentiert, sei an dieser Stelle die Seite des Bildproduzenten ergänzt, der ebenso von kulturellen Prägungen geleitet ist. Sich dieser kulturellen Codiertheit in den Fotografien von Lehnert & Landrock anzunähern, stellte ein weiteres Ziel der Arbeit dar.⁴⁹

⁴⁶ Bopp 1995, S. 11. bzw. Dies., Die touristische Kolonisierung des Orients, in: Bopp 1981, S. 122.

⁴⁷ Vgl. Philippe Dubois, Von der Wirklichkeitstreue zum Index. Ein historischer Rückblick auf das Problem des Realismus in der Fotografie, in: Dubois 1998, S. 27-57.

⁴⁸ Ebd. S. 30

⁴⁹ Roland Barthes führte in seinem Aufsatz „Rhetorik des Bildes“ (1964) die Dekonstruktion der Bedeutung von Fotografien vor. Demnach wird diese durch drei Botschaften vermittelt: 1. Linguistische Botschaft, 2. Codierte (symbolische) Botschaft bzw. Konnotation, 3. Nicht codierte (buchstäbliche) Botschaft bzw. Denotation. Roland

Um der Dekonstruktion des Realitätseffekts in den Fotografien auf den Grund zu gehen, wurde das Spektrum der Manipulationsmöglichkeiten sowie die Produktions- bzw. Konstruktionsbedingungen vor Ort untersucht, außerdem Lehnerts Qualitätsanspruch und die Ausrichtung des Unternehmens hin zu bewusster Kommerzialisierung des Bildmaterials. Die anfangs verwendete Kamera scheint sich nicht erhalten zu haben, kann trotzdem auf die Arbeitsbedingungen geschlossen werden? Wie sichtbar wird Lehnert als Fotograf? War er der unbemerkte, distanzierte Beobachter, was lässt sich davon in seinen Bildern nachvollziehen? Gibt es Serien? Wurden etwa bestimmte Situationen aus unterschiedlichen Blickwinkeln erfasst oder nur kleine Standortkorrekturen mittels Kameraschwenk vorgenommen? Lassen sich größere zeitliche Spannen zwischen den einzelnen Belichtungen nachvollziehen, die auf geduldiges Beobachten schließen lassen würden? Wie viele Belichtungen wurden pro Aufnahmesituation standardmäßig durchgeführt? Was beruhte auf Vorgefundenem, was wurde nachträglich im Labor erzeugt? Wie erfolgte die manuelle Retusche bei den Aktaufnahmen, wurden etwa bei den Landschaftsaufnahmen Manipulationen am Himmel vorgenommen? Wie nützt er die sich verbessernden technischen Möglichkeiten?

1.5.4 Motive und Strukturen der Orientdarstellung – erfindet Lehnert Neues?

Wie ist Lehnerts Begriff von „künstlerischer Fotografie“ beschaffen, wovon ist dieser wesentlich geprägt? Wüste, Oasen, Stadtansichten, Genreszenen und Porträts stellen bestimmende Topoi der Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar. Dass sich diese Motivgruppen auch bei Rudolf Lehnert wieder finden, wirft die zusätzliche Frage auf, ob er bei seiner Motivwahl nicht auch von bestimmten Vorannahmen ausging und bestimmte Objekte der Repräsentation des Fremden, z.B. Differenz stiftende Objekte wie Schleier und Turban, gezielt für seine Konstruktionen einsetzte. Welche Kontinuität lässt sich in der Visualisierung des „Anderen“ feststellen lässt, nach welchen Mustern verläuft diese und wie sieht der Bezug zur Orientalmalerei konkret aus? Um dieser Frage im Detail nachzugehen, werden Lehnerts „Orientkonstruktionen“ im Verhältnis zur „Description de l’Égypte“ sowie zur Motivik der Orientalmalerei analysiert. Welche Topoi werden hier kontinuierlich verwendet? Inwiefern greift Lehnert auf ein zentrales Thema der Orientalmalerei, nämlich die Haremsdarstellungen zurück und welches Muster lässt sich etwa

in seinen Frauendarstellungen feststellen? Wie sah sein Darstellungsschema für Oasen aus und inwieweit stimmen seine Wüstendarstellungen mit den Metaphern der Orientalmalerei überein? Welche Bedeutungsverschiebungen brachte der Medienwechsel mit sich?

1.5.5 Soziokultureller Perspektivenwechsel

Bei der Durchsicht der für diese Arbeit verwendeten Bildkataloge und wissenschaftlichen Arbeiten zur Orientalmalerei drängte sich folgende Beobachtung auf: Viele AutorInnen, die sich mit der bildlichen Repräsentation des „Orients“ auseinandersetzen, scheinen an Edward Saids Publikation „Orientalism“ nicht vorbei zu kommen. Said wird zwar eingangs beständig erwähnt, in den Beschreibungen und Analysen scheint sich die Haltung jedoch auf rätselhafte Weise zu verflüchtigen. Der anfänglich postulierte konstruktivistische Ansatz bleibt dann meist in jener Tradition der Bildbeschreibung verhaftet, die den „Orient“ eben so konstruiert, wie ihn Said kritisiert.⁵⁰ In dieser Arbeit wurde daher nicht auf Ikonografie und Ikonologie fokussiert, sondern vielmehr darauf, die Strukturen der Bildkonstruktion auf soziokultureller Ebene zu untersuchen. Dazu wurde beispielsweise die Positionierung von Betrachter und Betrachteten mit der Frage, wessen Realität eigentlich konstruiert wurde, konsequent einbezogen. Was ändert sich soziokulturell, wenn der „Orient“ nun durch fotografische Repräsentation konstruiert und nicht mehr gemalt wird, welche Bedeutungsverschiebungen ergeben sich daraus für die RezipientInnen? Wie verhalten sich die erfolgreichsten Produkte des Unternehmens L&L, nämlich die Postkarten, zur kolonialen Expansion Europas, welche Strategie der Visualisierung wird hier offenbar?

Konsequenterweise versucht diese Arbeit abschließend auch eine Interpretation der Ergebnisse dieser Forschungsfragen. Wofür standen Lehnerts Orientbilder, welche Funktion mögen sie im kolonialen Kontext erfüllt haben? Und wofür stehen sie heute, bzw. was könnte ihre offenkundige Faszination in der jüngsten Rezeptionsgeschichte ausmachen?

⁵⁰ Vgl. Angelika Leitzke, *Das Bild des Orients in der französischen Malerei. Von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg*, Marburg 2001. Siehe Kapitel: „Lehnerts fotografische „Orient-Konstruktionen“ im Verhältnis zur Motivik der Orientalmalerei“; Die Publikationen von Lynne Thornton (Lynne Thornton, *The Orientalists. Painter-Travellers*, Paris 1994; Lynne Thornton, *The Orientalists. Women as portayed in orientalist painting*, Paris 1994) zeigen, dass sie als Expertin für den Handel mit Orientalmalerei bestenfalls eine passive, in keinem Fall jedoch kritische Haltung zu diesem Genre einnehmen kann.

2 LEHNERTS ARBEITEN IM KONTEXT DER GESCHICHTE DER KOLONIALISIERUNG TUNESIENS

2.1 Tunesien im Kontext der kolonialen Aufteilung Afrikas

Warum wählten Rudolf Lehnert und Ernst Landrock Tunesien als Standort für ihr Unternehmen? Den Erzählungen von Lehnerts Tochter, Eliane Bernet, zufolge war es mehr oder weniger Zufall.⁵¹ Die beiden „entdeckten“ Tunis sozusagen am Rande der touristischen Haupttrouten. Die vorgefundenen Bedingungen in Tunis müssen jedoch für die beiden so gewesen sein, dass sie das Risiko einer solchen Geschäftsgründung mit einiger Aussicht auf Erfolg eingehen konnten. Wie waren diese beschaffen?

Die Kontaktaufnahme der beiden Geschäftspartner mit dem kolonialen Afrika erfolgte zum Zeitpunkt der größten Dynamik der europäischen Kolonialisierung Afrikas, durch die auch Tunesien zu einem boomenden Teil des französischen Kolonialreiches geworden war: „Never in the history of Africa did so many changes occur and with such speed as they did between 1880 and 1935. As late as 1880 only very limited areas of Africa had come under the direct rule of Europeans and African rulers and lineage heads were in control of their independence and sovereignty. But by 1914, with the sole exception of Ethiopia and Liberia, the whole of Africa had been partitioned and occupied by the imperial powers of France, Britain, Germany, Portugal, Belgium, Spain and Italy and colonialism had been installed.“⁵² Während Frankreich Marokko und vor allem Algerien schon ab den 1830er Jahren kolonialisierte, gelangte Tunesien, welches davor Teil des Osmanischen Reiches war, erst 1881 als Protektorat unter direkten französischen Einfluss. Bereits auf dem Berliner Kongress von 1878, welcher auch das zukünftige Schicksal des Osmanischen Reiches nach seiner Niederlage gegen Russland zum Inhalt hatte, wurde über Gebietsansprüche in Tunesien verhandelt.⁵³ Deutschland unterstützte Frankreichs Interessen in Tunesien: „Germany, seeing

⁵¹ Mégnin 2005, S. 40.

⁵² A. Adu Boahen, Unesco (Hg.), Africa under colonial domination 1880-1935, (= Unesco (Hg.), General History of Africa), Bd. 7, Paris 1990, S. 1.

⁵³ Aufstände von orthodoxen Gruppierungen gegen die osmanische Herrschaft führten 1875/76 zum serbisch-türkischen Krieg. Russland, das sich als Verteidiger der Balkan-Christen verstand, begann 1877/78 den Russisch-Osmanischen Krieg, der in einer osmanischen Niederlage endete. Nach dem Frieden von San Stefano (1878), in dem das Osmanische Reich fast alle europäischen Besitzungen verlor, wurde auf dem Berliner Kongress zwischen den Vertretern der größten europäischen Staaten und dem Osmanischen Reich die

in Tunisia a prize capable of diverting France from its potentially destabilizing obsession with recovering the provinces lost in the Franco-Prussian War, pressed successfully for unrestricted French influence there. Doubts about German motives led France to hesitate to accept such an arrangement, but pressure from business interests and investors heavily involved in Tunisia, along with the emergence of an aggressive Italian campaign predicated on its citizens' fifteen-to-one numerical advantage over French residence, reversed this stance.⁵⁴ Großbritannien hatte 1875 mit der Übernahme der ägyptischen Aktienanteile am Sueskanal und dem damit einhergehenden Einfluss auf den Kanal die politischen Prioritäten in Nordafrika aus britischer Sicht gesetzt. Wirtschaftliche Interessen in Tunesien wurden weniger konsequent verfolgt, man überließ es Franzosen, Tunesien ökonomisch in ihr "Kolonialreich" einzugliedern.

2.2 Die ökonomische Dominanz der Kolonialmacht

Mit den folgenden Ausführungen soll verdeutlicht werden, in welchem Widerspruch Lehnerts Schaffen in Tunesien zu den sichtbaren Veränderungen der kolonialen Besetzung Tunesiens stand, etwa dem Ausbau der Infrastruktur wie Eisenbahn, Telefon, Telegrafen, Elektrizität, aber auch der Installation europäischer Architektur. Sie haben in seinen Bildern ebenso wenig Niederschlag gefunden, wie die Ausbeutung eines Landes und seiner Bevölkerung durch ungerechte Steuer- und Zollsysteme und die damit verbundenen Lebenswirklichkeiten. Lehnert blendet im Gegensatz zu anderen Fotografen⁵⁵, diese koloniale Realität konsequent aus.⁵⁶

Balkankrise beendet und ein Friedensabkommen für Südosteuropa verhandelt. H. Kinder (u.a.), dtv-Atlas Weltgeschichte. Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart, Bd. 2, München 2005³⁸, S. 359.

⁵⁴ Kenneth J. Perkins, A history of modern Tunisia, New York 2004, S. 36.

⁵⁵ Sarah Graham-Brown zeigt in ihrem Buch „Images of Women“ diverse Abbildungen von arbeitenden Frauen: P.M. Sykes, Teppichknüpferinnen im Iran (frühes 20. Jh.); Paul Castelnau, Arabische Prostituierte in Jaffa, Palestina (1918), Sehal magazine, Frauen in einer türkischen Seidenfabrik (1910); Am Bau arbeitendes Mädchen in Khartum (1907-08). Vgl. Sarah Graham-Brown, Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York 1988, S. 158, 160, 162 (Abb. 8, 9, 10).

⁵⁶ Erst nach der Wiederaufnahme ihrer fotografischen Tätigkeit in Kairo publizieren Lehnert & Landrock auch Bilder kolonialer Arbeitswirklichkeit, z.B. die Ausbeutung von Frauen in einer Baumwollfabrik in Ägypten. Vgl. Graham-Brown 1988, S. 161 (Abb. 11).

Kenneth J. Perkins beschreibt detailliert, wie Tunesien bereits im 19. Jahrhundert durch die angestrebten Reformen von Bey Muhammad al-Sadiq (reg. 1859-1882), die auch den Ausbau der Infrastruktur beinhalteten, zum Spielball britischer und französischer Interessen geworden war.⁵⁷ Das Resultat dieser Modernisierung war ein finanzielles Desaster, welches in der de facto Übernahme Tunesiens durch Frankreich kulminierte: „1867 war der Hof bankrott; 1869 wurde eine internationale Kommission gegründet, die die Rückzahlung von 125 Mio. Goldfrancs zu überwachen hatte. Tunesien war damit als erster der Nordafrikanischen Staaten in die Schuldenfalle geraten, die ihn wie die anderen die Unabhängigkeit kosten sollte; [...]“.⁵⁸

In den ersten Jahren des Protektorats wurde eine umfassende und tief greifende Verwaltungsreform durchgesetzt und die Wirtschaft „kolonialisiert“. „In den Schulen unterrichtete man auf Französisch und in der Wirtschaft gab die französische *Chambre de Commerce* den Ton an.“⁵⁹ Eine Politik der „colonization by capital“ erlaubte großen französischen Firmen (Compagnie des Batignolles, Société Marseillaise de Crédit, Société Foncière de Tunisie, etc.) Kontrolle über nahezu 430 000 Hektar des Landes zu gewinnen.⁶⁰ Zusätzlich zielte die Maßnahme, französische Bürger anzusiedeln („colonization by Frenchmen“) darauf ab, die französische Bevölkerungszahl deutlich zu erhöhen: „Considerable sums of money were allocated to it. In addition to legislation tending transfer Tunisian-occupied land into French hands, the protectorate authorities gave settlers major financial help. In 1931 settler estates in Tunisia amounted to some 700000 ha, mainly in the best-watered and most fertile parts of the country.“⁶¹ Bereits 1892/93 war ein großer Teil des Landes westlich von Sfax, das Muhammed al-Sadiq von Landadeligen konfisziert hatte, zu mehr als einem Drittel an französische Siedler verkauft worden. Diese verpachteten es wiederum zur Kultivierung von Oliven und Getreide an lokale Bauern.⁶² „They were mainly

⁵⁷ Perkins 2004, S. 29.

⁵⁸ Walter Schicho, Nord und Ostafrika, (= Handbuch Afrika), Bd. 3, Frankfurt/M. 2004, S. 107.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Boahen 1990, S. 186.

⁶¹ Ebd. S. 186.

⁶² Jürgen Osterhammel unterscheidet drei Formen von Siedlungskolonisation, wobei Typ zwei auf Tunesien zutrifft. Typ eins, der „neuenglische Typ“ ergibt sich aus Wachstum einer agrarischen Siedlerbevölkerung, die ihren Arbeitskräftebedarf aus der eigenen Familie und durch Rekrutierung von europäischen „Schuldknechten“ (indentured servants) deckt und die ökonomisch für sie nutzlose einheimische Bevölkerung rücksichtslos von

large farmers owning enormous estates, a wide range of agricultural equipment and often impressive farm buildings. The agriculture they practiced was essentially speculative and aimed at exporting their produce rather than selling it on the home market.“⁶³ Da Frankreich einen Großteil der Zölle, die auf Importe aus Tunesien eingehoben wurden, gestrichen hatte, wurde es zu einem Hauptexportland des Protektorats und lief damit Italien diesen Rang ab. Durch die zurückströmende Währung des Franc wurde der tunesische Piaster zunehmend verdrängt.⁶⁴

Neben der landwirtschaftlichen Ausbeutung stellte der Zugriff auf die geologischen Ressourcen ein weiteres zentrales Interesse der französischen Kolonialmacht dar. „This mineral wealth was exploited entirely by foreign companies, particularly French, which provided the capital, the technicians, the managers and so on.“⁶⁵ Um 1899 erreichte die erste Landung des Phosphatabbaus über die soeben fertig gestellte Eisenbahn den neu errichteten Hafen von Sfax: „The railroads and the Compagnie des Phosphates, which became the single largest employer and one of the largest taxpayers in the protectorate, illustrate the important role of French capital investment, channeled through large, specialized companies, in creating Tunisia’s colonial economy.“⁶⁶ Es kam zu einem massiven Ausbau der Infrastruktur: „Straßen wurden gebaut – vor allem dort, wo französische Besitzungen lagen – und der Ausbau des Hafens von Tunis beschleunigte den Handel mit der Metropole.[...] Der französische Abgeordnete und Kritiker des Kolonialismus Paul Vigné d’Octon beschrieb 1911 die elenden Arbeits- und Lebensbedingungen in den Phosphatminen: die niedrigen Löhne wurden durch Abzüge und Strafen noch gekürzt, die unerfahrenen Arbeiter erlitten immer wieder

ihrem Land verdrängt, z. B. in Nordamerika. „Ein zweiter Typ von Siedlungskolonisation [„afrikanische“], stellt sich dort ein, wo eine politisch dominante Siedlerminderheit mit Hilfe des kolonialen Staates eine traditionell bereits Ackerbau treibende heimische Bevölkerungsmehrheit zwar vom besten Land vertreiben kann, aber auf ihre Arbeitsleistung angewiesen bleibt und in ständiger Konkurrenz mit ihr um knappen Boden steht. Der dritte Typ von Siedlungskolonisation beruht auf der Vertreibung oder der Vernichtung der Urbevölkerung durch Zwangsimport von Sklaven und deren Beschäftigung in organisierter Plantagenökonomie, dessen deutlichste Ausprägung in der Karibik anzutreffen ist.“ Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 535.

⁶³ Boahen 1990, S. 188.

⁶⁴ Perkins 2004, S. 53.

⁶⁵ Boahen 1990, S. 189.

⁶⁶ Perkins 2004, S. 61.

Verletzungen beim Sprengen, erkrankten aufgrund der unsauberer Unterkünfte und wurden dann rücksichtslos entlassen.“⁶⁷

2.3 Widerstand und Migration im kolonialen Tunesien

Diese Umwälzungen und Veränderungen der Lebensbedingungen wurden von den meisten Tunesiern als Instrument der kolonialen Machtnahme zu ihrem eigenen Nachteil verstanden. Widerstand blieb nicht aus: Kurz nach der Unterzeichnung des Protektorats-Vertrags revoltierten die Einwohner des Sahel mitsamt der religiösen Hauptstadt Kairuan. Auch die zweite Eroberungsexpedition der französischen Kolonialregierung stieß in den Bergen des Nordwestens, des Zentrums und des Südens auf heftigen Widerstand. Die Hafenstädte Safakus und Kabis mussten von Kriegsschiffen aus beschossen werden, während Kairuan einer langen Belagerung bis Herbst 1881 widerstand. Ende 1881 war dieser Widerstand gebrochen, das südliche Gebiet Tunesiens bleibt jedoch weiterhin für längere Zeit unsicheres Gebiet.⁶⁸

Journalistische Publikationen wie *Le Tunisie* (1907) oder *al-Tunisi* (1909) manifestierten den intellektuellen Widerstand gegen das Kolonialregime.⁶⁹ Die Gruppen der jungen bürgerlichen Tunesier aus der Bildungselite – z. T. islamisch motiviert – versuchten auf unterschiedliche Weise den Widerstand zu organisieren. Repressives Vorgehen der Kolonialverwaltung gegen den Widerstand der tunesischen Einwohner ist mehrfach dokumentiert, etwa 1911 mit mehreren Toten und der Ausrufung des Ausnahmezustands (der erst 1921 wieder aufgehoben wurde) bzw. 1912, als ein Straßenbahnunfall (Tod eines Kindes) „zum Boykott und zum Streik der tunesischen Straßenbahner für eine finanzielle Gleichstellung mit den Ausländern“ führte.⁷⁰

Die starke Zuwanderung aus Europa hatte eine multikulturelle Gesellschaft mit großem sozialem Gefälle hervorgebracht. 1880 bildeten rund 11000 italienische Einwanderer die stärkste ausländische Gruppe im Land und somit eine deutliche Herausforderung für

⁶⁷ Schicho 2004, S. 108-109.

⁶⁸ Ebd. S. 46.

⁶⁹ Perkins 2004, S. 69, 70.

⁷⁰ Schicho 2004, S. 110.

Frankreich, die Ansiedlung von *colons* zu forcieren. Im ersten Jahrzehnt des Protektorats stieg die Zahl der französischen Einwanderer auf 10000 an, die meisten von ihnen ließen sich allerdings in den Städten nieder.⁷¹ 1904 lebten in Tunis und seinen Vororten ca. 55000 Ausländer, was auch Auswirkungen auf die Stadtentwicklung hatte: Die große Zuwanderung bedingte, dass in unmittelbarer Umgebung der alten Medina ein europäisches Viertel errichtet wurde.⁷² „In the 1880s and 1890s, a quarter built to Europeans specification, with broad boulevards, multistory buildings, large retail shops, theatres, and churches, took shape in reclaimed marshland between the medina walls and the lake of Tunis. Most Muslims and Jews continued to live in the original agglomeration, but virtually all the Europeans who had resided there decamped to the new city, as did some Jews. The creation of a new quarter beyond the walls of the existing city ‚manufactured‘ space where Europeans could live and work in a familiar comfortable, and largely segregated setting.“⁷³

2.4 Mitbewerber der kolonialgeprägten fotografischen Bildproduktion

In Lehnerts Schaffen lassen sich einige Aufnahmen dieses neuen modernen Stadtteils finden, manche Fotografien könnten als Verweis auf die Multikulturalität vor Ort gedeutet werden (z. B. Jüdische Frauen in den Straßen von Tunis), aber sozialkritische Dokumentationen fehlen gänzlich (Abb. 12, 13, 14).⁷⁴ Das Unternehmen Lehnert & Landrock bot eine andere

⁷¹ „Although the French population of the protectorate exceeded 10000 within a decade, few of the new arrivals chose to settle in the rural areas. Some 400000 hectares had come into French hands by 1892, but the number of properties had risen only to 333 and no more than 1500 citizens were engaged in agricultural work. Only in 1897 did the number of French-owned properties reach 1000 although the census of the previous year placed a mere 22 percent of the French population (just over 2000 persons) on the land. By contrast, roughly 1000 Italian families, some of whose claims predated the protectorate, owned and worked 27350 hectares in the early 1890s, at a time when the overall Italian population exceeded that of the French by a factor of five. This pattern of large French commercial ventures with few settlers and small Italian holdings farmed by their owners heightened concerns in Tunis and Paris about demographic imbalance in the protectorate and stimulated efforts to attract French colons (settlers).“ Perkins 2004, S. 48.

⁷² Auch Lehnert und Landrock, die seit ihrer Firmengründung 1904 bis 1907 in der Medina ihren Sitz hatten, übersiedelten danach in diesen neuen Stadtteil, in die Avenue de France 9 und 17, wo sie bis zur Beschlagnahmung ihres Geschäfts zum Ausbruch des 1. Weltkriegs arbeiteten. Mégnin 2005, S. 48.

⁷³ Perkins 2004, S. 53, 54.

⁷⁴ Ähnlich wie bei anderen Fotografen vor ihnen (z.B. Bonfils) stellen Aufnahmen von touristischer Infrastruktur und Touristen die Ausnahme dar (Abb. 15).

Art von Waren für den dritten wesentlichen Markt, den Tourismus, feil: Bilder als fotografische Aneignung des neu gewonnenen Kolonialbesitzes. Damit standen sie nicht allein, sondern behaupteten sich in einem umkämpften Markt. Mégnin beschreibt die erstaunliche Dichte von Fotografen in Tunis: Die Konkurrenten Garrigues und Soler waren 1904, zum Zeitpunkt der Ankunft von L&L in Tunis, die großen Namen vor Ort, die sich anscheinend um den Titel „photographe officiel de Sa Majesté le Bey“ für ihre Visitenkarten stritten.⁷⁵ Abgesehen von den tunesischen Fotografen Saadoun, Smadja, Angel Hayat, Albert Samama Chikliy, arbeiteten Gobillot, Albert, Costa, J. Deconcloit, Pierre Louit und Chatelain in Tunis. Nach Mégnin lieferten sich Lehnert & Landrock einen regelrechten Handelskrieg mit den Gebrüdern Lévy, welche auch mit L&L signierten und gemeinsam mit Neurdein zu den Hauptkonkurrenten vor Ort zählten.⁷⁶ Die Konzentration von Fotografen und der kommerzielle Vertrieb ihrer Aufnahmen lassen auf einen belebten Markt und einen Gewinn versprechenden Absatzmarkt für touristische Fotografie schließen.⁷⁷ Die fotografische Produktion für den touristischen Markt bedingte offenbar die Ausblendung der kolonialen Realität in Bezug auf Landwirtschaft und Industrie, so wie die Konzentration auf vermeintlich authentische Topoi: Oase, Wüste, Ansichten der Medina und davon getrennt die „Neustadt“, traditionelles Handwerk, Porträts von Einheimischen und erotische Aufnahmen von Frauen wie Männern. Damit bedienten Lehnert & Landrock sichtlich das Bedürfnis der Besucher nach Erfüllung voraus gedachter Bilder eines unveränderlichen „Orients“ in vorgefertigter, leicht konsumierbarer Form.⁷⁸ M. E. ist es angesichts dieser historischen Tatsachen legitim,

⁷⁵ Garrigue zählt zu jener älteren Generation von Fotografen, die ihre Bilder noch mittels Handkolorierungen aufbereiten („behübschten“), ein Prozess der bei Lehnert & Landrock industrialisiert wurde. Garrigue benützte für seine Studioaufnahmen noch gemalte Hintergründe. Das Studio in der Avenue de France 9 wurde nach dessen Schließung von Lehnert & Landrock übernommen. Soler & Soler hatte das Studio in derselben Straße vis a vis auf Nummer 10. Das Studio Soler existierte seit 1890 und wurde von den Neffen Pavia bis zur Unabhängigkeit Tunesiens weitergeführt. Nach Mandery praktizierten Soler-Pavia weniger künstlerische Fotografie sondern Reportage. Er ist der Meinung, dass dieser Korpus von Aufnahmen aus dem kolonialen Tunis und der Landwirtschaft eine reiche Informationsquelle für Historiker und Soziologen darstellen könnte. Mandery 1993, S. 292-295.

⁷⁶ Mégnin 2005, S. 45-47.

⁷⁷ Buchhandlungen wie Bismuth, D'Amico, Le Phénix, alle in der Avenue de France unweit vom Studio Lehnert&Landrock gelegen, vertrieben Postkarten und fotografische Ansichten von Tunis. Vgl. Mégnin 2005, S. 46-47.

⁷⁸ Rebecca J. Deroo beobachtet in ihrer Untersuchung kolonialer Fotografie in Algerien anhand der Postkarten des Studios Neurdein Frères (ND) eine Motivstruktur, die Ähnlichkeiten mit jenen bei Lehnert aufweist. Ihre Bezeichnung in zwei Hauptkategorien „types et costumes“ und die Art, wie die Vielfalt des besetzten Algeriens

die Arbeiten von Lehnert in den Kontext der fortgeführten kolonialen Eroberung auf künstlerischem Gebiet zu stellen.

Denn, wie auf ökonomischer Ebene, blieben die Kolonisatoren in ihrer visuellen Repräsentation auf die Mitwirkung der Kolonisierten angewiesen, weil nur durch die Abbildung von Einheimischen Authentizität erzeugt werden konnte. Die französische Kolonialregierung war jedoch weder an der vorhandenen kulturellen Vielfalt interessiert, noch an der politischen Partizipation der Bevölkerungsgruppen, sondern integrierte Tunesien in die straffe zentrale französische Verwaltung.⁷⁹ Lehnert folgt in der fotografischen Umsetzung dieser kolonialen Logik: Die visuelle Aneignung der – sowohl für Frankreich als auch für Lehnert – neu gewonnenen Motive zum Zweck der touristischen Vermarktung konstruiert Authentizität ausschließlich aus der machtvollen Perspektive der Kolonialherrschaft. Weit davon entfernt, diese Sichtweise infrage zu stellen, porträtiert Lehnert das kolonialisierte Tunesien fotografisch als „heile Welt“, deren geradezu paradiesische Lebensbedingungen manchen „interessanten“ Einblick störungsfrei zulässt. Die Bedingungen, die das Unternehmen Lehnert & Landrock in der Hauptstadt des kolonialen Tunesiens vorfand, waren geradezu ideal, um mit realistischer Chance auf Vermarktung ihres touristischen Produkts auf diesem Dienstleistungssektor zu reüssieren.

visuell repräsentiert wurde, lässt sich auch bei Lehnert feststellen. Dort wie auch hier geht es um die Organisation von urbanem Raum und dessen Gegensatz, sowie der Konstruktion von rassistischen Kategorien auf der Basis von Physiognomie. Diese Rahmenbedingungen wurden verwendet um die französische Kontrolle über Land, Stadt und Bewohnern Algeriens zu legitimieren. Repräsentation erfolgt entlang bipolarer Gegensatz zwischen europäischem Stadtteil und indigener Altstadt. „...images of the European quarter promise the tourist modern transportation, luxury hotels and leisurely activities – all in safe and familiar places offering the comfort of home.“ Rebecca J. Deroo, *Colonial collecting: French women and Algerian cartes postales*, in: Eleanor M. Hight, Gary D. Sampson, *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*, London, New York 2004, S.161, 162.

⁷⁹ Ali A. Mazrui, Michael Tidy, *Nationalism and New States in Africa. From about 1935 to the present*. Nairobi 1984, S. 374.

3 DER NACHVOLLZIEHBARE EINFLUSS DER AUSBILDUNG RUDOLF LEHNERTS AUF SEIN SPÄTERES SCHAFFEN

3.1 Die Ausbildung an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt

Rudolf Lehnert brachte für die Ausübung des fotografischen Gewerbes gute technische Voraussetzungen nach Tunis mit. Denn er erhielt seine Ausbildung an einer zu seiner Zeit weltweit renommiertesten Institutionen für grafisches Gewerbe, der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. Ob Schüler an künstlerischen Ausbildungsstätten tatsächlich auch das lernen, was ihre jeweiligen Lehrer und Lehrerinnen für wichtig erachten, hängt bis heute von vielen verschiedenen Faktoren ab, nicht zuletzt von der Persönlichkeit der Lehrenden. Ob sie das jeweils Gelernte später auch in ihrer künstlerischen Arbeit umzusetzen in der Lage sind, hat wohl ebenso sehr mit ihren späteren künstlerischen Entscheidungen als auch mit ihrem Verhältnis zum jeweiligen Markt zu tun und nur in zweiter Linie mit ihren erworbenen Kenntnissen und Fähigkeiten. Rudolf Lehnert stellt in dieser Beziehung vermutlich keine Ausnahme dar. Es lässt sich jedoch deutlich nachvollziehen, wie zur Ausbildungszeit vermitteltes und dokumentiertes technisches Wissen, sowie damals gängige Lehrmeinungen in den späteren Arbeiten geradezu musterschülerhaft wieder zu finden sind. Die bisherige Rezeption der Arbeiten Lehnerts anerkennt zwar durchwegs die außerordentliche fotografische Qualität, vernachlässigt jedoch meines Erachtens bisher die Frage, woher diese eigentlich rühren könnte und scheint geneigt, diese seinem persönlichen Genie zuzuschreiben.

Als Rudolf Lehnert ab dem Wintersemester 1898, im zehnten Jahr nach der Gründung, seine dreijährige Ausbildung an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien antrat, umfasste die Institution vier Sektionen. Neben der Lehranstalt für „Photographie und Reproduktionsverfahren“, der „Versuchsanstalt für Photochemie- und graphische Druckverfahren“ und der Sektion der „Sammlungen“, war 1897 noch die „Lehranstalt für Buch- und Illustrationsgewerbe“ dazugekommen. Die Ausbildungsstätte war vom Wiener Fotochemiker Josef Maria Eder als weltweit erste staatliche Institution dieser Art nach dem Muster der österreichischen Gewerbeschulen geplant und am 1. März 1888 eröffnet worden. Die Statuten sahen vor, die „wichtigsten Methoden der Photographie, Reproduktionsverfahren und graphischen Druckverfahren zu lehren und deren Anwendung in Kunst, Industrie und Wissenschaft zu fördern.“⁸⁰ Nach dem neusten Stand der Technik ausgestattet, verfolgte Eder

⁸⁰ Statut für die K. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, 1897.

die Strategie, namhafte Fachleute als Lehrkräfte an das Haus zu binden und die Ausstellungstätigkeit von Beginn an zu forcieren.⁸¹ Die erste Präsentation von Fotoarbeiten fand bereits ein halbes Jahr nach der Eröffnung statt und zeichnete sich durch das hohe technische Niveau der gezeigten Bilder aus. Auf den Weltausstellungen von Paris 1900 und St. Louis 1904 wurden dafür erste Preise gewonnen. Der hervorragende internationale Ruf führte zu Besuchen von deutschen, englischen, französischen, holländischen und japanischen Delegationen, aus Amerika wurde Interesse an den Ausbildungsstatuten angemeldet. Das Ausbildungssystem der Wiener Institution, unter einem Dach Grafik, Fotografie und Druck zu vereinen, nahm vor der Jahrhundertwende insofern eine Vorreiterrolle ein, als die beiden Neugründungen in Paris – die Hochschule für grafische Künste und Gewerbe, die „Ecole Estienne“ (1887), und eine Schule für Buchgewerbe (1890) – ihren Ausbildungsschwerpunkt lediglich auf dem fotografischen Reproduktionsgewerbe hatten, ein zu diesem Zeitpunkt boomender Wirtschaftszweig. In diesem Zusammenhang wurde 1893 auch in Leipzig nach dem Wiener Vorbild ein „Photomechanisches Institut“ an der Kunstakademie gegründet.⁸²

Die Ausbildung an der „Graphischen“ in Wien dauerte drei Jahre und war kostenpflichtig.⁸³ Neben intensivem Zeichenunterricht und Fächern wie etwa Projektionslehre, Perspektive und Optik, gab es einen Schwerpunkt in den naturwissenschaftlichen Fächern Physik und Chemie unter besonderer Berücksichtigung der Fotografie, der sich durch alle sechs Semester zog. Der Einstieg in die Fotopraxis erfolgte im zweiten Ausbildungsjahr mittels Beleuchtungs-

⁸¹ Eder, der selbst in den Fächern Fotochemie und Fotografie unterrichtete, hatte beispielsweise Hans Lenhard (1853–1920) und Max Jaffé (1845–1939) für Fotografie und Retusche an die Anstalt berufen. Beide kamen aus dem großen Wiener Atelier Josef Löwy, das von Lenhard über Jahre künstlerisch geleitet worden war. Von Lenhard wurden Tendenzen der internationalen fotografischen Reformbewegung des Piktorialismus in den Unterricht eingebracht, deren erste gewerbliche Anwendung von ehemaligen Schülern wie Hermann Kosel (1867–1945) oder Dora Kallmus („Madame d’Ora“, 1881–1863) im Bereich der Porträtfotografie praktiziert wurde. Vgl. Astrid Lechner, Künstlerische Fotografie an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt 1888 – 1955), in: Monika Faber, Klaus Albrecht Schröder, Das Auge und der Apparat, Wien 2003, S. 175, 176. Eine Auflistung der Lehrenden befindet sich in: Katalog der Ausstellung von Schülerarbeiten zugleich Jahresbericht über die Schuljahre 1888/89 der K.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien, Wien Juli 1889, S. 3.

⁸² Vgl. Lechner 2003, S. 173-176.

⁸³ Stundentafel: 1. u. 2. Semester 12 Wochenstunden, 3. u. 4. Semester 14-17 Wochenstunden, 5. u. 6. Semester 26-33 Stunden, Schulgeld: 1. Jahr 5 Gulden und 2 Gulden Lehrmittelbeitrag, 2. Jahr 10 Gulden und 2 Gulden Lehrmittelbeitrag (Ausländer 10 Gulden), 3. Jahr 20 Gulden (Ausländer 80 Gulden), 2 Gulden Lehrmittelbeitrag (Ausländer 10 Gulden). Statut 1897, S. 7, 8.

technik und Farbstudium. Bis zum Ende des vierten Semesters fand der Unterricht nachmittags und abends statt, um auch Praktikanten und Mitarbeitern aus ansässigen Ateliers die Gelegenheit des Kursbesuchs zu ermöglichen. Erst im dritten Jahr begannen der eigentliche fachtechnische Unterricht und die praktischen Übungen in Fotografie und Reproduktionsverfahren. Das Programm war umfangreich: im Fach „Photochemie und Photographie“ gab es theoretische Einführungen in den Bereichen Fotografiegeschichte, fotografische Apparate und Negativverfahren (nasser Collodionprozess und Bromsilbergelatine-Trockenplattenverfahren), weiters Einführungen in die Drucktechnik (Silberdruck, Pigmentdruck, Lichtpausen und andere Kopierverfahren), Mikrofotografie und fotografische Vergrößerungen. Im Fach „Methodik der Druckverfahren“ wurden Grundlagen der historischen Druckverfahren wie Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Stahlstich und Steindruck vermittelt, außerdem die „modernen“ Druckverfahren für Fotografie wie Lichtdruck, Photolithographie, Zinkotypie und Heliogravüre⁸⁴. Josef M. Eder hatte zu diesem Thema bereits 1896 die Publikation „Das Pigmentverfahren und die Heliogravüre“ herausgebracht, das von Siegmund Gottlieb es als „das schönste und vornehmste unter allen bekannten modernen photomechanischen Reproduktionsverfahren“ bezeichnet wurde.⁸⁵ Zusätzlich gab es noch Spezialkurse für „verwandte Reproduktionsverfahren“. Lehnert konnte somit zumindest einen sehr guten Überblick über die Vervielfältigungsmöglichkeiten von „Originalen“ gewinnen.

Aus dem Jahresbericht der „Graphischen“ (Schuljahr 1889/89) geht hervor, dass die fotografischen Schwerpunkte ab dem zweiten Ausbildungsjahr im Bereich der Porträt-, Landschafts- und Momentfotografie lagen, Themen die sich im Œuvre Lehnerts widerspiegeln. Außerdem gab es anwendungsspezifischen Unterricht in Wissenschafts- und Industriefotografie.⁸⁶ Für Amateure gab es ein eigenes fotografisches Praktikum, mit kurzen praktischen Anleitungen zum Fotografieren und Vermittlung der einfachsten Aufnahme- und Kopiermethoden.⁸⁷ Der praktische Unterricht in Fotografie und Reproduktionsfotografie nahm wöchentlich 18-22 Stunden in Anspruch, auf fotografische Retusche wurden vier bis

⁸⁴ Josef M. Eder, Das Pigmentverfahren und die Heliogravüre, Halle a. S. 1896.

⁸⁵ Siegmund Gottlieb, Praktische Anleitung zur Ausübung der Heliogravüre, Halle a. S. 1905. Zitiert nach: Eva Pietzcker, Miriam Zegrer, Techniken der Druckgraphik. Heliogravüre, in: druckstelle.info (7.7.2009) URL: <http://www.druckstelle.info/de/photogravure.htm>.

⁸⁶ Katalog der Ausstellung von Schülerarbeiten 1889, S. 6.

⁸⁷ Statut 1897, S. 9-12.

sieben Stunden verwendet, weiters gab es Unterricht in Gewerbe- und Veröffentlichungsrecht, schließlich wöchentlich einstündige Vorträge in Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Fotografie.⁸⁸

Aus der detailgenauen Auflistung der Lehrfächer in den Statuten der „Graphischen“ lässt sich herauslesen, dass großes Augenmerk auf die Vermittlung der unterschiedlichen Bildreproduktionsverfahren gelegt wurde, auch für Retusche relativ viel Zeit aufgewendet wurde. Dass mit den abendlichen Ausbildungszeiten in den ersten beiden Jahren explizit Rücksicht auf Assistenten und Mitarbeiter in Ateliers genommen wurde, legt den Schluss nahe, dass etliche Schüler – der unbeschränkte Zugang für Schülerinnen wurde erst 1908 eingeführt⁸⁹ – bereits mit fotografischer Vorbildung an das Institut kamen und Teile der fotografischen Praxis außerhalb der Schule stattfand. Ob Rudolf Lehnert fotografisch vorgebildet war, kann nicht gesagt werden, aus seinem Schülerstammdatenblatt geht lediglich hervor, dass er im ersten Jahr der Ausbildung in „Condition bei [der] Firma Weiss & Schm[ey?], zahnärztl. Articiel“ war.⁹⁰

3.2 Die Bibliothek an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt

„Die Bibliothek der Anstalt enthält gegenwärtig ungefähr 600 verschiedene Werke und Zeitschriften über alle einschlägigen Gebiete der Photographie, Chemie, Physik und der verschiedenen Druckverfahren. Die Bibliothek steht durch mehrere Stunden des Abends den Frequentanten der Anstalt sowie den Fremden zur Verfügung“ heißt es in einer Beschreibung der Anstalt von 1890.⁹¹ Sie gehörte gemeinsam mit der „Graphischen Sammlung“ und der „Apparatesammlung“ zur eigenständigen Abteilung der „Sammlungen“, die nach der

⁸⁸ Dem Schülerstammdatenblatt ist zu entnehmen, dass sich Lehnert im Zuge seiner Ausbildung in der „1. Section“ Praxis in den Bereichen Lithographie, Lichtdruck, Photolithographie und Zinkotypie erwarb, sich mit Reproduktionsfotografie und Autotypieaufnahmen auseinandersetzte und sich mit Kopieren und Ätzen auf Kupfer beschäftigt hat. Vgl. Schülerstammlätter (sog. Nationale) vom WS 1898 bis SS 1901, 1. Sektion (Lehranstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren), 1. -3. Kurs, Schularchiv der HGBL u. VA Wien XIV.

⁸⁹ Bis 1908 durften Frauen lediglich als außerordentliche Schülerinnen die Zeichen-, Mal- und Retuschierkurse besuchen. Vgl. Lechner 2003 S.176.

⁹⁰ Schülerstammlätter 1898- 1901.

⁹¹ zitiert nach: Robert Zahlbrecht, Systematischer Katalog. Bibliothek der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien VII, Bd. 1, Wien 1959, S. V.

Einführung des Buchdrucks 1897 in den Lehrplan, die vierte Sektion an der „Graphischen“ bildete.⁹²

Welche Literatur aus den Bibliotheksbeständen bzw. welche Objekte der „Sammlungen“ Rudolf Lehnert zum Zweck der eigenständigen Weiterbildung während seiner Ausbildung an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt gelesen bzw. gesehen haben könnte, lässt sich heute relativ genau feststellen. Der Schlüssel zur ehemals vorhandenen Literatur an der „Graphischen“ sind die beiden systematischen Kataloge, die 1958 bzw. 1983 herausgegeben wurden. In Bezug auf die oben genannten Themenbereiche wurden von mir aus den Bibliotheksbeständen der „Graphischen“ Publikationen mit Erscheinungsdatum bis 1902 ausgewählt.⁹³ Unter dem Sammelbegriff „Naturwissenschaftlichen Grundlagen“ ordnet der erste systematische Katalog Publikationen zu jenen Gebieten, „welche die chemischen, physikalischen und technologischen Voraussetzungen für die Theorie und die Technik der Reproduktionsmethoden im weitesten Sinn bilden.“⁹⁴ Der zweite Band beinhaltet ausschließlich Fotoliteratur und umfasst den Zeitraum von der Erfindung der Fotografie bis 1980.⁹⁵ Die systematische Einteilung in Sachthemen, die circa 3900 Bücher in 14 Haupt- und zahlreiche Unterkategorien gliedert, umfasst neben Werken allgemeiner Art, wie Nachschlagewerken, Lexika, Berichten, Bibliographien etc. vor allem Publikationen zur Fotografiegeschichte, der fotografischen Technik und deren Anwendungsgebieten.⁹⁶

⁹² 1958, also 70 Jahre nach der Gründung der Institution durch den österreichischen Fotochemiker Josef Maria Eder, umfasste die Bibliothek mehr als 20.000 Bände. Erhebliche Zuwächse brachten die Übernahmen der Fachbücher der Photographischen Gesellschaft (1932) und der Österreichischen Gesellschaft für Stereoskopie (1951). Vgl. Luis Kuhn, Vorwort, in: Systematischer Katalog 1959, S. V.

⁹³ Das Erscheinungsdatum markiert den Zeitpunkt als Lehnert noch in Wien war und auf neueste Publikationen hätte zugreifen können.

⁹⁴ Margarethe Kuntner, Einführung, in: Systematischer Katalog 1983, S. IV. In 30 Kapiteln ordnet der Katalog Werke zur allgemeinen Physik, Chemie und Optik, weiters zu Fotochemie und Fotometrie, darunter eine große Anzahl von Veröffentlichungen von Josef Maria Eder selbst. Die „Institutionsspezifik“ spiegeln die Abschnitte „Papier“, „Farbe“ und „Binde, Klebe und Schmiermittel“ wider.

⁹⁵ Die Systematisierung erfolgte durch Alfred Grabner, die Bearbeitung durch Auguste Michelfeit und Margarethe Kuntner, beide Leiterinnen der Bibliothek, Projektmitarbeiterin war Eva Maria Ille.

⁹⁶ Große Teile des historisch gewachsenen und fotografiegeschichtlich äußerst bedeutsamen Bestandes sind heute vor Ort nicht mehr einsehbar. Im Jahr 2000 wurde dieser gemeinsam mit der „Graphischen“-Sammlung und der Apparate-Sammlung als Dauerleihgabe der Albertina übergeben.

Bibliothek und Sammlung bildeten einen integralen Bestandteil dieser Institution, womit einerseits die intellektuelle Dokumentation, andererseits die Schaulust bedient werden konnte.⁹⁷ Letztere scheint mir geradezu eine Vorbedingung für die eingehende Beschäftigung mit diesem Thema zu sein. Mit diesem modernen Anspruch widersetzte sich die „Graphische“ – als Avantgarde der fotografischen Ausbildung – einer, so Nicholas Mirzoeff, in der traditionellen europäischen Geisteswissenschaft dominanten Bilderfeindlichkeit und fokussiert auf eine kollektive Bilderfahrung.⁹⁸

3.3 Visuelle Prägung. Anleitungen technischer und ästhetischer Art

Ein Vergleich der Fotografien von Rudolf Lehnert mit im selben Zeitraum entstandenen Fotografien, beispielsweise mit solchen aus den Beständen der Familie Bonfils⁹⁹, die zwischen 1864-1916 Studios in Alexandria, Kairo, Jerusalem, Beirut und Baalbek betrieben, oder mit solchen von Photo-Flandrin aus Casablanca,¹⁰⁰ zeigt eine übereinstimmende Verwendung bestimmter Topoi und codierter Darstellungsmuster, etwa die Ausblendung der, durch die Kolonisation hervorgerufenen, soziokulturellen Rahmenbedingungen oder die nahezu ausschließliche Fokussierung auf Einheimische (Abb. 16-18, 90). Die Blickrichtung schien bereits vorgegeben zu sein. Das lässt meines Erachtens den Schluss zu, dass Lehnert seine Bilder nicht neu erfindet, sondern bewusst oder unbewusst auf eine Bildtradition zurückgreift. Guy Mandery zufolge ist das Werk Rudolf Lehnerts durch drei wesentliche

⁹⁷ Die Bibliothek der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt zählt neben der „Library of the Royal Photographic Society of Great Britain“, der „Epstein Collection“ an der Columbia University Library und der Agfa Photorama in Köln zu den bedeutendsten Literatursammlungen zum Fachthema Fotografie im 19. Jahrhundert. Vgl. Robert Zahlbrecht, Einleitung, in: Ders., Systematischer Katalog. Bibliothek der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien VII, Bd. 1, Wien 1959, S. VII,VIII.

⁹⁸ Vgl. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London 2000, S. 9.

⁹⁹ Die Übereinstimmungen mit Bonfils beziehen sich v.a. auf die Bildinhalte. Ihr Repertoire umfasste Landschafts- und Stadtansichten, nachgestellte biblische und Genreszenen, sowie Porträts. Stilistisch ist bei Abbildungen von Einheimischen eine Interaktion zwischen dem Fotografen und den Fotografierten zu bemerken, die bei Lehnert häufig fehlt. Vgl. The American University in Cairo Press, *In Arab Lands. The Bonfils Collection of the University of Pennsylvania Museum*, Cairo 2000.

¹⁰⁰ Die Fotografien von Photo-Flandrin, die neben Aufnahmen von Rudolf Lehnert und des Berliner Fotografen Max Nentwich (1890-1950) für die Publikation „Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben“ (1924) verwendet wurde, unterscheiden sich kaum von jenen der beiden anderen Fotografen.

Einflüsse gekennzeichnet: Orientalismus (Malerei), Piktoralismus und die Benützung der Drucktechniken zur Intervention am fotografischen Original.¹⁰¹ Diese Einschätzung deckt sich mit Ausbildungsschwerpunkten an der „Graphischen“ und stimmt auch mit jener Petra Bopps überein, die in Lehnerts Bildern die Prägung durch das Repertoire der deutschen Orientalmalerei zwischen 1860 und 1900 erkennt.¹⁰²

Eine wichtige Rolle in der visuellen Entwicklung Lehnerts spielte sicherlich auch, dass zum Zeitpunkt seiner Ausbildung in Wien in Bezug auf die Fotografie ein reges Ausstellungswesen Furore machte. So gastierte 1899 in Wien die erste Wanderausstellung von künstlerischen Fotografien in Deutschland und Österreich, die ausgehend von München bis 1900 in insgesamt fünfzehn deutschen und österreichischen Städten gezeigt wurde.¹⁰³ Als meinungsbildende Institution kommt auch der „Wiener Camera-Club“ in Frage. 1887 als „Club der Amateur-Photographen“ gegründet, war er die erste Institution dieser Art auf dem Kontinent. Zu seinen Mitgliedern zählten Angehörige der österreichischen Hocharistokratie, Erzherzogin Maria Theresia hatte 1889 den Ehrenschatz übernommen, fünf Angehörige des Kaiserhauses waren als Ehrenmitglieder eingeschrieben. Nathaniel von Rothschild, dessen großformatige Reiseerinnerungen „Skizzen aus dem Süden“¹⁰⁴ sich ebenfalls in den Sammlungen der „Graphischen“ befinden, stattete das neue Clublokal in der Elisabethstraße aus. Andere prominente Repräsentanten des Clubs waren Hans Watzek, Hugo Henneberg und Heinrich Kühn, genannt das „Kleeblatt“, alle international anerkannte Vertreter der piktoralistischen Fotografie.¹⁰⁵ Die vornehme Institution veranstaltete regelmäßig Aus-

¹⁰¹ Für Mandery weisen sowohl Orientalismus, wie auch Piktoralismus die Prosaik des täglichen Lebens in den industrialisierten Ländern von sich, „zum Vorteil des Imaginären und des Traums [...]“. Mandery 1993, S. 298.

¹⁰² Vgl. Kapitel: „Orientmalerei“; Bopp 2004, S. 288.

¹⁰³ Sept. 1899 – Juni 1900, veranstaltet von der Redaktion des Photographischen Centralblattes in München, zusammengestellt von Fritz Matthies-Masuren, Wien: Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1. – 8. Okt. 1899 (65 Exponate). Quelle: Timm Starl, Biobibliografie zur Fotografie in Österreich, in: fotobiobibliografie.albertina.at(10.7.2009), URL: http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/quellen_suche.pl?quelle=wien+1899&kategorie=A

¹⁰⁴ Nathaniel Rothschild, Skizzen aus dem Süden, Reiseerinnerungen, Bd. 1, 1894, Bd. 2, 1895, Wien 1901.

¹⁰⁵ Die piktoralistische bzw. bildmäßige Fotografie erstreckte sich auf zwei Jahrzehnte zwischen 1890 und 1910. Sie entwickelte sich von England ausgehend im Umfeld des Impressionismus, Symbolismus und Naturalismus aus dem Kunstwillen einiger Fotografen (Henry Peach Robinson, Peter Henry Emerson, Alfred Horsley Hinton, Alfred Stieglitz u.v.a.) Im Vordergrund dieser Stilrichtung stand nicht der dokumentarische Aspekt der Fotografie, sondern durch zum Teil sehr aufwendige Techniken ein „Original“ zu erschaffen. Gezielte Eingriffe

stellungen in ihren Club-Räumen und gab zwischen 1894 und 1898 die „Wiener photographischen Blätter“ heraus, eine aufwendig gestaltete Fotozeitschrift die teilweise mit Heliogravuren ausgestattet war.¹⁰⁶ Es ist anzunehmen, dass Lehnert während seiner Ausbildung auch durch visuelle Prägungen dieser Art beeinflusst wurde.

3.4 Lehrmeinung an der „Graphischen“

Welche Lehrmeinung durch die vorhandene Literatur an der „Graphischen“ transportiert wurde, soll im Folgenden untersucht werden. Weil in Lehnerts Bildern der Mensch, insbesondere die Frau als Objekt, stets eine zentrale Rolle spielt, wurde von mir schwerpunktmäßig einerseits das Thema „erotische Fotografie“ ausgewählt. Andererseits stellte sich heraus, dass sich besonders zum Thema der Landschaftsfotografie, die einen weiteren Mittelpunkt in Lehnerts Werk darstellt, ausführliche Leitfäden ästhetischer Art finden lassen, insbesondere was in diesem Zusammenhang die Darstellung von Personen betrifft. Diese Richtlinien lassen sich durchaus auch auf andere Themenbereiche, in denen Menschen in ihrer Umgebung abgebildet wurden, übertragen.

3.4.1 Exkurs: Die Amateure als Zielgruppe der fotografischen Literatur

In den von mir gesichteten Publikationen der „Graphischen“ Bibliothek fiel auf, dass darin vor allem die Gruppe der Amateurfotografen angesprochen wurde. Das Verständnis des „fotografischen Amateurs“ im 19. Jahrhundert unterscheidet sich allerdings grundlegend von

des Kunstfotografen, dessen Selbstverständnis sich in Opposition zum kommerziell arbeitenden Fotografen generierte, fanden sowohl in der Phase der Aufnahme, besonders aber während der Bildausarbeitung statt. Durch bewusst gesetzte Unschärfe, aber v. a. durch die Anwendung verschiedener Drucktechniken (z.B. Gummidruck) in der Reproduktionsphase konnten Unikate mit „malerischen“ Effekten hervorgebracht werden, die einerseits stilistisch eine Annäherung an die Malerei bedeuteten, andererseits die Autonomie des Kunstwerks betonten. Damit sollte für eine kurze Zeitspanne der dem fotografischen Medium eingeschriebene vermeintliche Makel der technischen Reproduzierbarkeit überwunden worden sein. Vgl. Bernd Stiegler, *Photographie als Kunst: Die piktoralistische Photographie der Jahrhundertwende*, in: Ders., *Theoriegeschichte der Fotografie*, München 2006, S. 137-183; Anne Hammond, *Naturalismus und Symbolismus*, in: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 293-309; Peter C. Brunell, *Für eine moderne Fotografie*, in: *Neue Geschichte der Fotografie* 1998, S. 311-326.

¹⁰⁶ Vgl. Amrad Schiffer, *Fotografie als Leistungssport. Die Amateurfotografie in Österreich von 1887 bis 1945*, in: *Geschichte der Fotografie in Österreich* 1983, S. 65.

jenem im heutigen Sprachgebrauch: Er galt als ambitionierter Laie, der die Stufe des Dilettanten, des unüberlegten „Knipsers“, bereits hinter sich gelassen hatte. Meist ohne spezifische Kunstausbildung strebte er nach gezielter Weiterentwicklung, um so vielleicht den Sprung in die Berufsfotografie oder zumindest in das Geschäft mit der Fotografie in Form von Ausstellungen oder Publikationen zu schaffen. Teilweise vereinsmäßig organisiert stellten die Amateurfotografen eine verhältnismäßig große Gruppe und somit auch einen Markt dar, für den produziert wurde.¹⁰⁷ Vor allem seit der Entwicklung der einfacher zu handhabenden Gelatine-Trockenplatten wuchs die Gruppe der Amateure stark an und die Fotografie hörte auf, reine Fachsache zu sein. Von den Autoren der Fachliteratur wurde sie mit großem Respekt behandelt. Franz Stolze meinte dazu, „seit die Amateure sich immer mehr [z. B.] der Landschaftsfotografie bemächtigten, begann auf diesem Gebiete ein allgemein künstlerisches Streben unter der Führung der Liebhaber-Photographen.“¹⁰⁸ Damit findet sich Nicolas Mirzoeffs Einschätzung bestätigt, dass die Praxis des Fotografierens in der visuellen Kultur die „Demokratisierung der Abbildung“ bedeutete.¹⁰⁹ Rudolf Lehnert gehörte jener Minderheit der professionell ausgebildeten Fotografen an, die von dieser Demokratisierung gewerbsmäßig zu profitieren gedachten.

3.4.2 Landschaftsfotografie

Es ist wohl auf das von Anfang an bestehende Konkurrenzverhältnis zwischen Fotografie und Malerei und das Kunstwollen der Fotografen zurückzuführen, dass sich in den Lehrbüchern für Landschaftsfotografie des 19. Jahrhunderts genau jene Elemente in den Kompositionsanleitungen wieder finden, die auch konstituierend für die Landschaftsmalerei waren.¹¹⁰ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es u.a. durch den Einfluss der Schriften Jean-Jacques Rousseaus (1712-78) zu einem „Revival“ des Landschaftsbildes, das sich bereits Anfang des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden zu einem autonomen Bildthema entwickelt hatte. Die neuen Tendenzen entwickelten sich in England: die Landschaft wurde nicht mehr wie bis dahin im Atelier aus Einzelstudien konstruiert, sondern entstand als Gesamtbild vor

¹⁰⁷ Vgl. Timm Starl, Die Fotografie ist eine Nothwendigkeit. Die Atelierfotografie in Österreich im 19.Jhd., in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983, S. 41.

¹⁰⁸ Franz Stolze, Die Stellung der Beleuchtung in der Landschafts-Photographie, Halle a. S. 1900, Vorwort, S. VI.

¹⁰⁹ Vgl. Mirzoeff 2000, S. 65.

¹¹⁰ Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie 1839-1912, Bd. 1, München 1999, S. 17.

Ort. John Constable (1776-1837) gilt als Begründer der „Pleinair-Malerei“. Immer wiederkehrende Elemente in seinen Bildern, wie Architekturversatzstücke und Baumgruppen, eingebettet in sich nach hinten aufweitenden Landschaften, Menschen, Tiere oder Felsformationen, so genannte „Repoussoires“, fixieren den Blick oder lenken ihn in die Tiefe. Diese Kompositionselemente verweisen auf ein Konstruktionsschema, das bereits in den arkadischen Landschaften des 17. Jahrhunderts etwa bei Nicolas Poussin zu finden war.¹¹¹ Aus der Tradition der „Konversationstücke“ (Portraits mit Landschaftshintergrund) kommend, entwickelten sich v. a. „Staffagefiguren“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend zu Objekten, die das Landschaftsbild „animieren“ sollten.¹¹² Eine polemische Wertung ihrer Verwendung lässt sich bei Thomas Gainsborough (1727-1788) finden, der sich in einem Brief an seinen Freund William Jackson folgendermaßen äußerte: „[...] Aber um ernsthaft zu sein [...], glaubst du wirklich, dass eine normale Komposition in der Landschaftsmalerei je mit Historie ausgefüllt werden sollte, oder mit irgendwelchen anderen Figuren außer denen, die einen Platz füllen (ich will nicht sagen eine Lücke stopfen) oder dem Auge ein bisschen Beschäftigung bieten, um kurz von den Bäumen abzulenken, nur um dann mit umso mehr Vergnügen zurückzukehren [...].“¹¹³

Geradezu programmatisch fügt sich die Publikation „Künstlerische Landschaftsfotographie in Studium und Praxis“ Alfred Horsley Hintons (1863-1908), des englischen Malers und Piktoralisten, in diesen Zusammenhang ein.¹¹⁴ Dass sich Hintons „Practical pictorial photography“¹¹⁵ auf englisch und deutsch (1898, 1900) in den Beständen der „Graphischen“ befinden, liefert, wie ich meine, den Hinweis, dass seine Erläuterungen auch von den damals

¹¹¹ Für Constable stellte die Darstellung von Wolken die „key note“ oder „chief organ of sentiment“ in Landschaftsdarstellungen dar.. Vgl. John Constable, Brief an John Fischer (1821), in: Werner Busch (Hg.), Landschaftsmalerei (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren) Bd. 3, Berlin 1997, S. 267.

¹¹² Vgl. Malcolm Andrews, The search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800, Aldershot 1989, S. 25.

¹¹³ Thomas Gainsborough, Briefe an William Jackson (1770), in: Busch 1997, S. 202.

¹¹⁴ Alfred Horsley Hinton, L'art photographique dans le paysage, Paris 1894. Die autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von E. Taube mit einer Einführung von Otto Rau ist an der „Graphischen“ in vier verschiedenen Auflagen vorhanden: Ders., Künstlerische Landschaftsfotographie in Studium und Praxis, Berlin 1900², 1903³, 1909⁴ (1896).

¹¹⁵ Alfred Horsley Hinton, Practical pictorial photography, London 1898. Übersetzung: Ders., Praxis der künstlerischen Photographie, Dresden 1900.

Lehrenden höchstwahrscheinlich wahrgenommen und aufmerksam rezipiert wurden. In anderen meinungsbildenden Werken ist dies jedenfalls der Fall und in den Arbeiten Lehnerts finden sich viele seiner Anleitungen vollinhaltlich wieder. Auch von Philipp Remelés „Handbuch der Landschafts-Photographie“ gab es mehrere Ausgaben, zwei bezogen sich auf das nasse Collodion-Verfahren (1869, 1880), die dritte berücksichtigte mit Ergänzungen von H.W. Vogel ergänzten den Gelatinetrockenplatten-Prozess (1884).¹¹⁶

„Wollen wir uns unsere Lichtbildnerei zur Kunst erheben, so tun wir gut, wie Horsley Hinton, die Anschauungen, Regeln und Gebräuche aus der bildenden Kunst zu uns herüber zu nehmen und nach der Möglichkeit in der Photographie zu verwerten,“ schrieb Otto Rau im Vorwort der deutschen Ausgabe der „Künstlerischen Landschaftsphotografie“.¹¹⁷ Denn Hinton beklagte schon zu Beginn seines Werks, dass die Fotografie von den meisten Fotografen bisher nur mit „beschränkter Kunstkenntnis und Geschmackserziehung“ ausgeübt wurde und die Ergebnisse daher auch dementsprechend unbefriedigend waren. So richtet sich das Buch an Amateure, die in „ernsthafter Kunstbeflissenheit“ durch die Lektüre ihr Werk vervollkommen wollen und so „unbemerkt dem Weg der Berufsphotographen“ folgen könnten. Der kunstakademische Zugang wird offen gelegt, indem er, die Kenntnis der „so genannten Kunstgesetze, [der] Kompositionsregeln, [der] Anordnung der Linie, [der] Verteilung der Massen, die schon so oft besprochen worden [sind],“ bei seinen Lesern voraussetzt.¹¹⁸

Obwohl Hinton betonte, keine Regeln aufstellen zu wollen, wurde durch praktische Erläuterungen, ergänzt durch Skizzen des Künstlers, die „Anwendung von einfachen Kompositionsregeln“ durch Handhabung von Linien, Bäumen, Wolken und Figuren zur Kenntnis gebracht. So wurde empfohlen, die Grundlinien der Komposition so zu setzen, dass Weiss wiedergegeben wird. Wir nehmen an, dass wir über die Zeit hinaus sind, wo ein „hübscher weisser Himmel“ als unbedingtes Erfordernis einer guten Photographie angesehen wurde.“¹¹⁹

¹¹⁶ Philipp Remelé, Kurzes Handbuch der Landschafts-Photographie auf nassem Wege, Berlin 1880² (1869); Ders., Kurzes Handbuch der Landschafts-Photographie mit besonderer Berücksichtigung des Gelatinetrockenplattenprocesses, Berlin 1884³.

¹¹⁷ Hinton 1903³, Vorwort.

¹¹⁸ Ebd. S. 2-4.

¹¹⁹ Ebd. S. 87.

Als der weiße Himmel unmodern geworden war, behalf man sich damit, entweder zwei Negative vom selben Sujet zu produzieren, wobei das eine der Landschaft und das andere den Wolken Rechnung trug. Das endgültige Bild wurde erst in der Dunkelkammer aus zwei Aufnahmen zusammenkopiert. Weil aber sehr viele Fotografen für die Herstellung eines einzigen Negativs waren, wurden verschiedenste Verfahren entwickelt, um das zu erreichen. Nur technisch sehr versierten Fotografen gelang es, durch Manipulationen während der Aufnahme oder später durch chemische oder manuelle Eingriffe in der Dunkelkammer, mit einem einzigen Negativ auszukommen. Eine andere weit verbreitete und auch akzeptierte Technik war, sich ein Archiv von Wolkenbildern anzulegen und Wolkenformationen je nach Geschmack in Landschaftsbilder einzukopieren. Hinton behandelte dieses Problem unter dem Aspekt, nicht für Profis zu schreiben. In seinem Kunstwollen bezweifelte er die Möglichkeit, „die besten Wolken und die beste Landschaft [...] in ihrem absolut richtigen relativen Wert mit [...] ein und demselben Negativ zu erzielen.“¹²⁰ Daher war er für die gleichzeitige Aufnahme von Wolken und Landschaft in zwei Belichtungsdurchgängen und gegen die Methode des Einkopierens. Als Hauptgrund führte er an, dass „wir auf diese Weise der Gefahr entgehen, solche Wolken in das Bild hineinzubringen, die in ihrer Beleuchtung mit der Beleuchtung des übrigen Bildes nicht übereinstimmen; auch wird in solchem Fall die Perspektive der Wolken stets richtig sein.“ Hinton strebte das – nach eigenen ästhetischen Gesichtspunkten – perfekte Bild an. Vom Bedürfnis der mimetischen Naturwiedergabe war er weit entfernt, „denn letzteres ist [seiner] Ansicht nach keineswegs das Endziel künstlerischen Könnens.“¹²¹ Hinton legte damit also offen, dass auch in der Fotografie, dem Medium mit Realitätsanspruch, unter dem Aspekt des Kunstanspruchs durchaus zum Mittel der Konstruktion gegriffen werden konnte.

Bei einigen Arbeiten von Lehnert lassen sich Hinton's Anweisungen exemplarisch nachvollziehen. Die Landschaftsaufnahmen aus Tunis vermitteln allerdings den Eindruck, dass die Wiedergabe des Himmels im Allgemeinen und spektakuläre Wolkenformationen im Speziellen nicht im Mittelpunkt des Interesses stehen. Lehnert schien ca. 70 Jahre nach Erfindung der Fotografie die Technik so gut zu beherrschen, dass die Vielfalt von Darstellungsmöglichkeiten in seinen Bildern den Anschein erweckt, der Himmel wäre so wiedergegeben worden, wie er eben am Aufnahmetag vorgefunden wurde. Das oben

¹²⁰ Hinton 1903³, S. 94.

¹²¹ Ebd.

kritisierte reine Weiß kommt nie vor, selbst bei sehr hellen Bildern weist das Weiß noch immer einen Hauch von Zeichnung auf. Die Palette reicht von unterschiedlichen Graunuancen, die manchmal von zarten Wolkenformationen durchzogen sein können, bis hin zu dramatischeren Stimmungen, die hauptsächlich durch dunkles Grau hervorgerufen werden (Abb. 94, 95).

Unter dieser Prämisse des Kunstvollens geraten bei Hinton auch menschliche Figuren zu Bausteinen im Landschaftsbild. Für ihn können Figuren die Wirkung eines Landschaftsbildes erhöhen, aber auch die Wirkung mindern. Sie sollten, um entsprechend hervorzutreten und nicht den Eindruck des Unbedeutenden zu machen, genügend groß abgebildet werden und daher möglichst nahe bei der Kamera positioniert sein. Das Landschaftsbild sollte in diesem Fall weder zu bewegt, noch zu aufdringlich erscheinen. Mit entsprechender Übung und Kenntnis die Figur „an den rechten Platz“ zu stellen, kann durch die Komposition der Eindruck eines „Genrebildes“ erzeugt werden. Eine „barbarische Sitte“ sei es aber, den Begleiter, der geholfen hatte die Kamera zu tragen, oder „den zu diesem Zweck gemieteten Jungen“ zu veranlassen eine Stellung einzunehmen, um ihn als Figur in das Bild einzuführen.¹²²

Die menschliche Figur spielte nach Hintons Auffassung in der Landschaftsfotografie eine zweitrangige Rolle: „Mit einer wohlüberlegten Stellung der einzelnen Figuren brauchen wir uns nicht zu beschäftigen, weil wir voraussetzen, dass dieselben verhältnismäßig klein und dem übrigen Landschaftsbilde untergeordnet sind. Solange ihre Stellung nur andeute, dass sie etwas tun, dass sie in irgendeiner Weise beschäftigt sind. [...] Es will uns, da es ja keinesfalls auf den Gesichtseindruck der betreffenden Figur ankommt, nur scheinen, dass eine dem Betrachter den Rücken zuwendende Gestalt unserem Zwecke ebenso dienlich ist, wie eine die uns ihr Gesicht zukehrt. [...] Machen wir uns zunächst klar, aus welchem Grunde wir an der und der Stelle unseres Bildes eine Schafherde hinzaubern möchten, aus welchem Grund wir jenen Bauern bitten, diese oder jene Pose einzunehmen, sich aufrecht hinzustellen oder auf den Boden zu legen.“¹²³ Bei Lehnert sind Bilder ohne menschliche Figuren eher die

¹²² Hinton 1903³, S. 101,102.

¹²³ Ebd. S. 103.

Ausnahme.¹²⁴ Sie scheinen eine Notwendigkeit darzustellen, um den Bildraum zu besetzen. Das Dokumentarische der Bilder wird dadurch gebrochen und neue Bedeutung generiert.

Eine noch radikalere Haltung zur Darstellung von Personen in Landschaftsbildern nahm der Autor Franz Stolze ein, indem er die Regel aufstellte, „dass man als *Staffage* in großen monumentalen Landschaften, in denen der Mensch immer nur etwas Nebensächliches sein kann, niemals Personen verwenden soll, deren Kleidung in hohem Grade der Mode unterworfen ist. [...] Moden welche dazu bestimmt sind, die menschliche Figur nach Möglichkeit zu verändern, und die daher dem schnellsten Wechsel unterworfen sind, gehören als *Staffage* nicht in die Landschaft. [...] Hat man aber *Eingeborene* des Landes in ihrer heimischen Tracht zur Verfügung, so verdienen sie unter allen Umständen den Vorzug, schon darum, weil sie in diese Szenerie hineingehören und nicht zufällig hineingekommen sind.“¹²⁵ Lehnert schien in seinen Fotografien besonders darauf zu achten, dass nur „Eingeborene“ abgelichtet wurden. In der Publikation „Nordafrika“ befinden sich lediglich zwei Aufnahmen, in denen Personen in westlicher Kleidung zu erkennen sind. Im Bild „Tunis. Rue Halfaouine“ kann man relativ weit hinten in einer Schattenzone des Bildes zwei Männer in dunklen Anzügen erkennen. Die Gruppe von Touristen im Bild „El-Djem. Inneres des Amphitheaters“ ist so klein abgebildet, dass sie beim schnellen Durchblättern fast übersehen wurde. (Abb. 20a, 20b). Eigentlich zeichnet nur die weiße Rückenfigur in Hut, Jacke und langem Rock die dunkle Menschenansammlung als Reisende aus dem Westen aus. Wie hätten wohl die Innenansichten Lehnerts ausgesehen, hätte er sich selbst oder Kolonisatoren ins Bild gesetzt und nicht „Eingeborene“? Was wäre wohl die Wirkung solcher Bilder gewesen? Bestimmt keine Idylle. Vielmehr hätte es eine Visualisierung des Machtanspruchs bewirkt, der sonst lediglich implizit dargestellt wurde.

3.4.3 Erotische Fotografie und Aktfotografie

Die erotischen Fotografien von Lehnert aus Tunesien waren ein „Exportschlager“, der vor allem in Form von Postkarten um die Welt geschickt wurde. Dieser Erfolg wird in Michel Mégnins historischer Aufarbeitung „Lehnert & Landrock, Tunis 1900“ entsprechend

¹²⁴ Im Bildband „Nordafrika“ sind nur auf 21 Abbildungen keine Menschen oder Tiere zu sehen.

¹²⁵ Stolze 1900, S. 128, 129.

gewürdigt.¹²⁶ Schon ab den 1850er Jahren waren Aktfotografien aufgrund der einfachen Reproduzierbarkeit zur Ware für eine große anonyme Gruppe geworden war. Unter der Prämisse, ein Produkt für einen leicht zu erschließenden Markt mit großer Nachfrage zu sein, fand auch eine Entwicklung in Richtung stiller Anspruchslosigkeit statt. Der Handel von Aktfotografien, die sich zu „Nacktfotografien“ gewandelt hatten, fand im Verborgenen statt, die Fotografen blieben anonym. Ab den 1870er Jahren tauchte auf Bildsammlungen die Bezeichnung „Akademische Studie“ auf, ein Begriff, der auch später von Lehnert für die Aufnahmen der Mädchen und Burschen verwendet wurde und wohl auf eine Aufwertung des Genres abzielte – der Versuch einer neutralen Bezeichnung für ein anrüchiges Genre.¹²⁷

Die dem Thema auferlegte Bigotterie fand auch in den Beständen der „Graphischen“ ihren Niederschlag. Die früheste Publikation zu diesem Thema stammt von C. Klary, ist auf Französisch und trägt das Erscheinungsdatum 1902. Dass es dazu bereits eine aufzuarbeitende Geschichte gab, zeigt die 1913 erschienene Publikation aus der Perspektive eines siebenköpfigen, akademisch gebildeten Männerkomitees: „Die Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotografie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur psychopathia Sexualis“.¹²⁸

C. Klarys Publikation „La Photographie du Nu“¹²⁹ versammelt Aufsätze von Autoren aus Frankreich, England und Deutschland, die Fragen zu Themen erörtern, ob die Darstellung von Nacktheit unanständig sei, wie es sich mit dem Fotografieren von nackten Kindern verhalte, oder warum die Fotografie keine nackten Menschen darstellen sollte, wenn es andere Künstler wie Makart, Lenbach, Böcklin auch täten.¹³⁰ Für Gustav Fritsch zählt die Darstellung des Aktes zu den höchsten Kunstleistungen in der Malerei, daher sollte auch die Fotografie dazu verwendet werden, durch Studien die richtige Pose zu fixieren. Die Fotografie könne mit ihrer

¹²⁶ Mégnin 2005.

¹²⁷ Vgl. Peter Dressler, Aktfotografie. Publierte Arbeiten österreichischer Fotografen, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983, S. 206.

¹²⁸ E. Wulfen, E. Stenger (u.a), Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotografie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur psychopathia Sexualis, Berlin, Leipzig, Wien 1913.

¹²⁹ C. Klary, La Photographie du Nu, Paris 1902.

¹³⁰ Angesichts der damaligen englischen Gesetzeslage, aufgrund derer ein Brite verurteilt wurde, weil er nackte Kinder fotografiert hatte, beklagt Klary, dass hier von Menschen geurteilt würde, die sich nicht mit Kunst auseinandersetzen und dies daher nicht beurteilen könnten.

realistischen Einstellung viel zu diesem Prozess beitragen.¹³¹ Er thematisierte damit den Handel mit Aktfotografien. Die Nachfrage konnte u. a. dadurch gesteigert werden, dass Künstler und Kunststudenten mehr Offenheit dafür entwickelten, Akte nicht mehr nur nach dem Original zu malen, sondern auch auf Fotografien zurück zu greifen. Damit konnte auch die Anrühigkeit dieses Genres abgemildert werden. So veröffentlichte der Wiener Fotograf Otto Schmidt erst um die Jahrhundertwende unter eigenem Namen einen illustrierten Katalog mit nummerierten Aktstudien, nachdem er seine Künstlervorlagen in den Jahren davor noch anonym beim Pariser Verlag A. Calavas herausgebracht hatte.¹³²

Zur Anstößigkeit von Nacktaufnahmen sei zu sagen, so Fritsch, dass Nacktheit nur dann „brutal“ erscheine, wenn durch den hohen Grad an fotografischem Realismus zu viel offen gelegt würde. Anregend für die Sinne sei es aber, wenn die Aufmerksamkeit nur auf einen bestimmten Körperteil gelenkt wird, indem man den Körper durch *transparente Verschleierung* nur teilweise zeige.¹³³ In den „zivilisierten Ländern sei es allerdings eine wiederkehrende Schwierigkeit, Modelle von einigem Wert zu finden.“¹³⁴ Womit implizit davon ausgegangen wird, dass es in „unzivilisierten“, ursprünglich geprägten Ländern wohl leichter wäre. Lehnerts Entscheidung für Tunesien als Aufenthalts- und Aufnahmeort hatte möglicherweise auch mit dieser Suche nach Modellen von Wert zu tun.

Den Hinweis auf die Existenz eines Absatzmarkts für „dekorative“ Fotografie um 1900 liefert die Anmerkung, dass es an „Vorbildern für das Ausschmücken von bürgerlichen Wohnungen“ fehle. Nachdem die Studien nach klassischen Vorbildern (z.B. Venus, Diana, Herkules) im Rückgang begriffen seien, wäre das Vorbild in der greifbaren Realität zu suchen, im Vormarsch.¹³⁵ Mit der Entwicklung der bildmäßigen oder piktoralistischen Fotografie hatten die Amateurfotografen ästhetisch ein Terrain erobert, das die Berufsfotografen unter Druck setzte. Ein Repräsentationswechsel hatte sich vollzogen, „seltsame amateurhaft aufgenommene Modelle mit niedrigem künstlerischen Anspruch“

¹³¹ Fritsch 1902, S. 19-22.

¹³² Dressler 1983, S. 207.

¹³³ Fritsch 1902, S. 22.

¹³⁴ Gabriely, Les Réalités du Nu devant l'Objectif, in: Klary 1902, S. 35.

¹³⁵ Ebd. S. 36.

hatten sich „auf Streichholzschachteln bzw. in bestimmte Serien von Postkarten bestimmter einschlägiger Sammler“ geflüchtet.¹³⁶

Auch für C. Klary stellt der starke Realismus in der Fotografie ein Problem für künstlerischen Ausdruck dar. Für ihn besteht die ganze Kunst des Fotografen darin, Szenen auszuwählen, die ihm durch die *Realität* nahe gebracht werden und danach jene Modifikationen anzubringen, die die *Natur* des Modells darstellen.¹³⁷ Die Kamera könne also nicht den wahren Charakter eines Modells zeigen oder die persönliche Vorstellung davon wiedergeben, dazu wären erst Veränderungen vorzunehmen. Eine Möglichkeit den künstlerischen Wert eines Bildes zu heben, stellt die *Retusche* dar, wenn sie intelligent eingesetzt würde. Weiter oben wurde bereits auf den beträchtlichen Stellenwert der Retusche im Stundenplan der fotografischen Ausbildung Lehnerts hingewiesen, die später bei Ganzkörperakten von weiblichen Modellen vor allem im Schambereich eingesetzt wurde.¹³⁸ Die Frage, ob Fotografie in diesem Fall noch dokumentarisch wäre, sei nebensächlich, so Klary. Was zähle, sei der sichtbare Gestaltungswille des Fotografen.¹³⁹

Bei Klary wird auch der hohe Legitimationsdruck hinsichtlich der Malerei deutlich sichtbar, wenn er findet, dass sich der Fotograf mit den Möglichkeiten des Eingreifens in bestimmten Grenzen bewegt. Vor allem was die Farbe betrifft würde eine Abstraktion der Szene durch die Übertragung in Grauwerte vorgenommen werden. Hierin liege der große Unterschied zur Malerei. Die Aufgaben des Fotografen betrafen darüber hinaus das Auswählen und Gruppieren der Modelle, das Finden von Haltungen und Gesten, das Kombinieren von verschiedenen Licht- und Schatteneffekten, die Bestimmung von Entfernung und Distanz. Der Fotograf sei nicht so frei wie der Maler, weil er sich nicht immer dessen entledigen könne, was ihn stört, er sei an die strikte Imitation, was sich vor einem Objektiv ausbreitet, gebunden.¹⁴⁰

¹³⁶ Gabriely 1902, S.37, 38.

¹³⁷ Klary 1902, S. 4.

¹³⁸ Vgl. Abbildungen in: Ulrich Pohlmann, *Nude Visions: 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, Heidelberg 2009.

¹³⁹ Gabriely 1902, S. 38.

¹⁴⁰ Klary 1902, S. 42.

„Aber der künstlerische Fotograf sucht nicht die Reproduktion der Natur per Zufall, die Auswahl der Motive ist von den Ideen und dem Temperament des Fotografen bestimmt. Deshalb finden wir in den Bildern die bestimmten Charaktere und Persönlichkeit der Künstler wieder, die Arbeiten tragen ein unverkennbares Zeichen, auch wenn sie nicht signiert sind.“¹⁴¹ Dieses Argument der Definition eines Künstlerindividuums steht in einer totalen Abhängigkeit zur Malerei. Hier wie dort sind die Qualitätsmerkmale nebst technischer Meisterschaft, die „geniale“ Gestaltung und die Fähigkeit im Betrachter den größtmöglichen Eindruck zu hinterlassen. Schon Hinton hatte fragend auf die Rolle des Betrachters sowie die Bedeutung der psychologischen Wirkung der Fotografie hingewiesen: „Der Hauptreiz eines Bildes liegt in dem Einfluss, den es auf die Phantasie ausübt. Kommt uns das allen völlig zu Bewusstsein?“¹⁴²

3.4.4 Fotografie und Tourismus

Eine Grundbedingung für kommerziellen Erfolg Rudolf Lehnerts in Nordafrika war vor allem, dass sich ab den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts im Windschatten des Tourismus eine Industrie zu etablieren begann, die „fremde“ Kultur und „unberührte“ Natur als Ware verkaufte.¹⁴³ Vom aufkommenden Bedürfnis, fremde Orte authentisch zu erleben und die vor Ort gewonnenen Eindrücke zu konservieren bzw. zu archivieren, profitierte vor allem die Fotografie. Interessante Aussagen, die sich auf die Erschließung neuer Märkte und die Vermarktung von Fotografien bezogen, traf Philipp Remelé¹⁴⁴ bereits in den 1860er Jahren. Als erfahrener Landschaftsfotograf erkannte er, dass der Tourismus ein viel versprechendes Terrain für wirtschaftlichen Erfolg von Fotografen darstellen könnte. 1869 publizierte er seine gewonnenen Ansichten im „Handbuch der Landschafts-Photographie“, von dem sich in

¹⁴¹ Klary 1902, S. 44.

¹⁴² Hinton 1900³, S. 108.

¹⁴³ Peter Märker, Monika Wagner, Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen, in: Bopp 1981, S. 12. Vgl. auch: Hans Magnus Enzensberger, Eine Theorie des Tourismus, in: Ders., Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie, Frankfurt 1973⁸, S. 196.

¹⁴⁴ Philipp Remelé (1844-1883), Studium der Chemie, Ausbildung zum Fotografen in Krefeld. Er widmet sich v.a. der Landschaftsfotografie und veröffentlicht Serien aus dem Harz, Thüringer Wald, Riesengebirge, Niederrhein oder Steiermark. In den 70er Jahren des 19.Jhds. sammelt er Erfahrungen als Expeditionsfotograf zuerst in Afrika später in der Südsee, Südamerika und Australien. vgl. Museum Schloss Schönebeck (Hg.), Philipp Remelé, Fotografien aus der Libyschen Wüste: eine Expedition des Afrikaforschers Gerhard Rohlfs in den Jahren 1873/74 fotografiert von Philipp Remelé, Bremen 2000.

Beständen der „Graphischen“ Bibliothek drei Ausgaben befanden. Remelé beschrieb die Fotografie als „Bestseller“, wenn er meinte, dass in den meisten deutschen Touristengebieten anfangs ein Mangel an guten Fotografien herrschte. „[...] Man überschwemmte alles mit photographischen Copien nach schlechten Zeichnungen etc. oder auch mit Lithographien. Im Riesengebirge sah ich viele Lithographien in Visitenkartenformat in photographieähnlichem Tone ausgeführt, welche von manchen Händlern als ‚Originalphotographien‘ gar nicht billig verkauft und auch von einem großen Theile des Publicums als solche genommen wurden.“¹⁴⁵ Eine andere Passage offenbart die kommerzielle Erwartungshaltung, die professionelle Fotografen dem Tourismus als gesellschaftliches Massenphänomen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entgegenbrachten. „In Oesterreich steht den Landschaftsphotographen noch ein grosses Feld offen. Durch die immer weiter sich ausdehnenden Gebirgsbahnen eröffnen sich fast jedes Jahr neue Touristenpunkte, die einen stetigen Zulauf haben, besonders von solchen Touristen, welche die Schweiz fast alljährlich besuchten und nun in den österreichischen Alpen neu erschlossene Scenerien finden [...]“¹⁴⁶ Remelé riet Fotografen mit der Absicht, Landschaftsfotografie als Geschäft zu betreiben, gut besuchte Touristengebiete in ihre Kollektionen aufzunehmen und vor allem auf die Vollständigkeit der Serien zu achten, die sich unter Umständen „pekuniär lohnender“ erweisen würden als Künstlerbilder. „Wer nur nach Edelwild jagt und nur das macht, was der Kunstkritik in allen Theilen genügt, den betrachte ich eher als Dilettant, weil seine Arbeiten, welche irgendein Gebirge oder eine Gegend darstellen – und seien sie noch so schön – unvollständig sind. Vollständigkeit der Collection ist beim Verkaufe aber ebenso wichtig wie gute Bilder.“¹⁴⁷ Bedenkt man allein die Anzahl der Sujets, die Lehnert in Tunesien produziert hat und die in Form von nummerierten Postkarten vertrieben wurden – die Karte mit dem Titel „Repos dans l’oasis“ trägt die Nummer 893¹⁴⁸ – besteht kein Zweifel an der nachhaltigen Wirkung solcher Aussagen.

Was die Wahl des Aufnahmestandpunkts betrifft, „[wird man] bei vielen Aufnahmen [...] von vorn herein an bestimmte Standpunkte gebunden sein. So wird man z. B. Coburg von der Kapelle, Hirschberg vom Hausberge, Schwarzburg vom Trippstein und Salzburg von der Bürgerwehr aufnehmen, weil diese und ähnliche Aussichts- oder Ansichtspunkte weltberühmt

¹⁴⁵ Remelé 2000, S. 2.

¹⁴⁶ Ebd. S. 3.

¹⁴⁷ Ebd. S. 6.

¹⁴⁸ Mégnin 2005, S. 187.

und stark verlangt sind [...].“ Remelés Ratschläge verdeutlichen, wie durch die Tätigkeit der Fotografen die Entstehung von Repräsentationsmustern gefördert wurde. In Form von Postkarten und Reisealben fand eine Verortung von Klischeebildern statt, die bei der Rezipientenschicht bereits vor der Reise Besichtigungsstandards festlegten und zu einer Normierung der Wahrnehmungsweise führten.¹⁴⁹ Hier ist ein Schema beschrieben, das letztendlich auf die Erwartungshaltung eines Massenpublikums abzielte, mit dem bewusst oder unbewusst in Unternehmen wie Lehnert & Landrock kalkuliert wurde, und welches bis heute bestimmend für die Tourismuswerbung wirkt.

¹⁴⁹ Bopp 1995, S. 11. bzw. Bopp 1981, S. 122.

4 FOTOTECHNISCHE BEDINGUNGEN DER ORIENTKONSTRUKTION BEI RUDOLF LEHNERT¹⁵⁰

4.1 Kompromissloser Qualitätsanspruch hinsichtlich Kamera und Aufnahme-material

Die Produktion von Postkarten begründete den Erfolg des Unternehmens Lehnert & Landrock.¹⁵¹ Obwohl es sich dabei um ein Massenprodukt handelte, zeichnen sich Lehnerts Fotografien aufgrund der verwendeten Technik als wohlüberlegte, professionalisierte Produkte aus, die in einem langsamen Entstehungsprozess bewusst in Richtung Kommerzialisierung gelenkt wurden. Bis heute finden die Aufnahmen die Anerkennung von professionellen Fotografen. Der österreichische Architekturfotograf Rupert Steiner etwa attestierte Lehnert neben der Beherrschung von Belichtung, Ausarbeitung und Retusche, ein besonderes Gefühl für Raum und Linienführung, aber auch für die Inszenierung der abgebildeten Menschen.¹⁵²

Lehnerts expliziter Qualitätsanspruch zeigt sich in der Verwendung einer Großformatkamera für das Plattenformat 18x24cm (sie ist im Nachlass nicht erhalten geblieben) und hochwertiger Objektive der Firma ICA (später Zeiss), die aufgrund der hohen Lichtstärke, Aufnahmen mit kurzen Belichtungszeiten in brillanter Schärfe ermöglichten.¹⁵³ Die

¹⁵⁰ Die in diesem Kapitel verwendete „historische“ Literatur zur Technik der Fotografie stammt ausschließlich aus Werken, die sich in den Beständen der Graphischen Bibliothek befanden und auf die Lehnert während seiner Ausbildung Zugriff hatte. Hans Schmidts „Photographisches Hilfsbuch für ernste Arbeit“ (2 Teile, 1906, 1907) dient als Ausweis für den Stand der Technik zwischen 1905-1914.

¹⁵¹ Michel Mégnin stellt keine genauen Berechnungen über den Gewinn aus dem Postkartengeschäft von L&L an, verweist aber darauf, dass allein die Jahresmiete, des neuen Studios in der Avenue de France 9, 10.000 Franc betrug. Man weiß, dass sie ihre Postkarten zu einem Stückpreis von 0,25 Centime verkauften. Um nur die Miete zu decken, müssen sie demnach 40.000 Stk. pro Jahr verkauft haben. Einem originalen Verkaufsprospekt von L&L ist zu entnehmen, dass größere Formate (30x40cm bzw. 30x60cm) um 3 bzw. 4 Francs verkauft wurden. Heliogravuren konnten noch teurer gehandelt werden. Es kann allerdings nicht gesagt werden, wie viel andere Dienstleistungen (z.B. Studioportraits) einbrachten. Mégnin 2005, S. 54.

¹⁵² Interview am 17.09.2010 im Studio von Rupert Steiner.

¹⁵³ Um welches Kameramodell es sich dabei genau handelte, wäre zwar fotohistorisch interessant, technisch gesehen stellt diese Frage aber ein eher vernachlässigbares Detail dar, weil alle Platten-Kameras nach dem gleichen Prinzip funktionieren. Das Bild wird kopfüber über eine Mattscheibe betrachtet, an deren Stelle für die Aufnahme die Kassette mit dem lichtempfindlichen Material (Glasplatten oder Filme) positioniert wird. In eine

Anwendung von Glasplatten-Negativen mit Bromsilber-Gelatine-Beschichtung, so genannter „orthochromatischer“ Platten, führte zu einer verbesserten Übersetzung der Farben in das schwarzweiße Medium.¹⁵⁴ Die meisten Sujets aus Lehnerts tunesischer Periode (1904-1914) wurden auf Material dieser Größe aufgenommen.¹⁵⁵ Die von Lehnert gewählte Aufnahmetechnik setzte eine sorgfältige Planung der Bildinhalte, des Standpunkts und des Aufnahmezeitpunkts voraus. Häufig geben die Fotografien vor, besondere Momente zu dokumentieren und lassen den Betrachter zum unbemerkten distanzierten Beobachter von scheinbar zufälligen Begegnungen werden. Dabei baut sich die Illusion erlebbarer Wirklichkeit in einer Weise vor dem Bild auf, dass die Anwesenheit des Fotografen dahinter verschwindet, oder anders gesagt, das Ergebnis der Bilder verschleiert die Konstruktionsbedingungen vor Ort: Die Größe der Kamera erforderte die Verwendung eines Stativs, was zum einen Verwackelungen verhinderte, zum anderen aber eine gewisse Inflexibilität des Fotografen mit sich brachte, außerdem schloss diese technische Vorgabe den bevorzugten Blickpunkt aus Augenhöhe ein; das gewichtige Zubehör wie Filmkassetten und Glasnegative, bei längerer Abwesenheit von Tunis vielleicht auch eine Reisedunkelkammer, konnten nur mit Hilfe von Tragetiern transportiert werden; zuletzt beanspruchte die komplizierte und aufwändige Technik relativ viel Zeit, die keine Schnappschüsse nach dem

Kassette können zwei Filme eingelegt werden. Unterschiede in der Bauweise wirkten sich hauptsächlich auf Kompaktheit für den Transport, die Geschwindigkeit mit der eine Kamera aufgebaut werden konnte und Details in der Handhabung (Formatwechsel, Beweglichkeit der Standarten u.a) aus. Nach Auskunft seiner Tochter Martine Bernet arbeitete er immer auf Objektiven der Fa. Zeiss. Mégnin 2005, S. 51.

¹⁵⁴ Die Verwendung der Bromsilber-Platten stellte gegenüber den so genannten „normalen Platten“ eine technische Verbesserung dar. Die ersten fotografischen Materialien waren vorwiegend für den Blauanteil des Lichtes empfindlich. Das führte dazu, dass bei Landschaftsaufnahmen der Himmel zu hell, Gelb und Grün zu dunkel, Rot hingegen fast schwarz abgebildet wurde. Erst die Erfindung der „Orthochromasie“ (1863) durch Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898), der durch das Beimischen von Farbstoffen, eine Verbesserung der spektralen Empfindlichkeit der lichtempfindlicher Materialien erreichte, führte zur tonwertrichtigen Wiedergabe farbiger Motive. Was nur auf das nasse Kollodiumverfahren angewandt werden konnte, wurde von Pierre Alphonse Attout und John Clayton auch für das Bromsilber-Gelatine-Emulsion weiterentwickelt und 1882 zum Patent angemeldet. Vgl. Jost, J. Marchesi, Handbuch der Fotografie. Geschichte. Chemisch-physikalische und optische Grundlagen, Schaffhausen 1993, S. 23, 24.

¹⁵⁵ Diese Angabe bezieht sich auf Aussagen von Édouard Lambelet, Eigner und Leihgeber der Sammlung Rudolf Lehnert am Musée de l’Elysée in Lausanne. Unter Berufung auf eine nicht aktualisierte Datenbank konnten die Angaben durch Christoph Blaser, Restaurator am Museum in Lausanne, nicht näher spezifiziert werden. Die Aufnahmen für das Album „Meine Mittelmeerreise“, ein auf deutschsprachige Touristen ausgerichtetes und ab 1905 vermarktetes Projekt, wurden allerdings auf 13x18cm produziert.

Motto „You press the button, we do the rest!“, wie es der Slogan von George Eastman für die erste Rollfilmkamera von Kodak vermittelte, ermöglichte.¹⁵⁶

Lehnert hätte mit einer kleineren, handlicheren und weniger auffälligen Kamera arbeiten können, aber bestimmte Überlegungen müssen ihn dazu veranlasst haben, für den Hauptteil seiner Orientdarstellungen ein Format zu verwenden, das doppelt so groß war als das zu seiner Zeit für gewerbsmäßige Fotografie üblicherweise Empfohlene. Adolf Niemann riet Forschungsreisenden, Reisekameras im Format 13x18cm zu verwenden, weil Bildqualität und zu transportierendes Gewicht in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander standen.¹⁵⁷ Hans Schmidt schlug dieselbe Größe in seinem „Photographischen Hilfsbuch für ernste Arbeit“ (1906) auch für andere professionelle Anwendungsgebiete der Fotografie vor: „Ein Amateur, der die Photographie nur zur Unterhaltung betreibt, wird mit einer 9x12 [cm] Kamera auskommen, ein Wissenschaftler, Techniker, Gewerbetreibender usw., der die Photographie zur Unterstützung seines Berufes verwendet, wird dagegen ein größeres Format, etwa 13x18,

¹⁵⁶ Bereits 1888 hatte George Eastman, der Hersteller von Trockenplatten in Rochester (USA), eine kleine einfache kastenförmige Kamera entwickelt, die 1899 für die breite Masse mit dem oben genannten Slogan auf den Markt gebracht wurde. Sie war mit einem Rollfilm auf Papierträger bestückt, die nach der Belichtung in professionelle Labors zur Ausarbeitung geschickt wurden. Die zu erwartenden Absätze bei Amateurfotografen veranlasste auch andere Herstellern zur raschen Weiterentwicklung handlicher Apparate. In den 1890er Jahren kamen verschiedene binokulare Kameratypen in den Verkauf. Zu den Bekanntesten zählte die 1891 von Jules Carpentier entworfene „Photo-Jumelle“. Vgl. Jean-Claude Gautrand, Spontanes Fotografieren. Schnappschüsse und Momentaufnahmen, in: Frizot 1998, S. 237, 238.

¹⁵⁷ Modelle der FA. A. Stegmann aus Berlin wurden als besonders tauglich erachtet: „Die Hölzer, die zum Bau der Camera und der Kassetten verwandt werden, haben stets Jahre lang in einer Atmosphäre von 25-30° gelagert, und ist daher ein Verziehen des Holzes unbedingt ausgeschlossen. Der Lederbalgen ist quadratisch und, um ihn (nach Aussage des Herrn Stegmann) gegen Ungeziefer zu schützen, mit Sublimatlösung getränkt. Der quadratische Umsatzrahmen ermöglicht es, die Kassetten zu Hoch- und Queraufnahmen anzuwenden, ohne dass die Camera umgestellt zu werden braucht. Durch die Beweglichkeit der Visierscheibe erreicht man, dass, wenn man durch blosses Hoch- und Niederschieben des Objektivbretts nicht hohe oder tiefe Gegenstände photographieren kann und die Camera kippt, durch die entgegengesetzte Neigung der Visierscheibe die durch das Kippen der Camera entstehenden zusammenlaufenden geraden Linien vermieden werden. [...] Die englischen Cameras sind bedeutend langwieriger aufzustellen, dann sind sie wackliger, ihr konisch zulaufender Balgen verhindert das volle Ausnutzen der Platte bei Aufnahmen hoher Gegenstände mit kurzbrennweitigen (Weitwinkel-)Objektiven, (indem dann die Falten des zusammengequetschten Balgen Schatten auf die Platte werfen), viertens kann man mit konischen Balgen nie Stereoskopaufnahmen machen. [...]“ R. Neuhauss geht von noch kleineren Formaten (9x12cm) aus. Niemann 1896, S. 8; Neuhauss 1894, S. 7.

wählen, ein Architekt sogar ein solches von 18x24 oder 24x30.“¹⁵⁸ Der Vorteil größerer Platten oder Filme lag in der hohen Bildauflösung und der damit einhergehenden Detailgenauigkeit. Lehnerts Entscheidung, selbst in entlegenen Gegenden Nordafrikas auf 18x24cm zu arbeiten, einem Format, das sonst nur im Studio oder in Bereichen der Fotografie, wo es auf höchste Präzision ankam, dokumentiert seine Kompromisslosigkeit in Sachen Qualität. Den gravierenden Nachteil einer solche Ausrüstung stellte u.a. das hohe Gewicht dar: „Es muss konstatiert werden, dass eine 10x15 Kamera auf die Dauer schon ein recht unbequemes Anhängsel ist, namentlich, wenn man mit Platten arbeitet [...]. Mit einer Kamera 18x24 oder größer lässt sich überhaupt ohne Zuhilfenahme eines eigenen Gepäckträgers keine Aufnahmen außerhalb bequem machen.“¹⁵⁹ Um das Gewicht zu reduzieren, hätte er auch anstelle von Glasnegativen zu dieser Zeit bereits erhältliche Filme verwenden können, die nicht nur leichter, sondern vor allem beim Transport weniger heikel gewesen wären. Aber mögliche Randunschärfen, weil das weichere Material nicht so plan in den Kassetten lag, oder auch die leichte Brennbarkeit des Materials (Zelluloid), könnten ihn von deren Verwendung abgehalten haben.¹⁶⁰

Der Erfahrungsbericht des österreichischen Expeditionsfotografen Wilhelm Burger (1844-1920) gibt eine Vorstellung davon, wie viel Ballast bei zeitlich ausgedehnten Bildexpeditionen zu transportieren war: „Eine photographische Ausrüstung zur Anfertigung von ca. 200 Bildern in der Größe von 20:14 cm (Plattengröße 21:15 cm) wiegt inklusiv der dazugehörigen Apparate und sämtlicher Utensilien und Chemikalien zur Hervorrufung dieser Bilder circa 210 kg. Man hat also im grossen Ganzen per Bild stets ein Gewicht von 1kg. Das Gewicht, mit welchem selbst das mittelmässigste Tragthier dauernd belastet werden kann, ist 65 bis 80kg. Da ein Kamel mindestens die doppelte Last als ein Pferd trägt, so kommen je

¹⁵⁸ Hans Schmidt, Photographisches Hilfsbuch für ernste Arbeit, Teil I: Die Aufnahme, Berlin 1912² (1905), S. 1.

¹⁵⁹ Ebd. S. 2, 185.

¹⁶⁰ Živa Vavpotič stellte fest, dass die Fotografie durch die koloniale Ideologie manipulierte Abbildungen entwickelte. Wie Elizabeth Edwards ist auch sie der Meinung, dass der Orient eine Art experimentelles Feld darstellte, wobei das Verfahren unter extremen Bedingungen getestet wurde. Die beiden Autorinnen führen aber nicht genau aus, was getestet wurde. In den von mir gesichteten Handbüchern, die sich mit „Fotografie in heißen Ländern“ auseinandersetzten, konnte diese Behauptung nicht nachvollzogen werden Vgl. Burger 1882; Neuhaus 1894; Niemann 1896; Saal 1908; Elizabeth Edwards. *Anthropology and Photography*, London 1992, S. 264; Živa Vavpotič, *Fotografie im Orient. Von den Anfängen bis zur kommerziellen Fotografie im islamischen Mittelmeerraum im 19. Jahrhundert*, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2008, S. 100.

zwei Colli à 32,5 kg in eine Überkiste und mit zwei solchen Überkisten, welche leer 14-15 kg wiegen, wird dann das Thier beladen, welches nun mit 160 kg belastet ist.“¹⁶¹

Der für das Fotografieren benötigte Aufwand wird sich bei Lehnert nicht wesentlich von wissenschaftlichen Expeditionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterscheiden haben, obwohl das Projekt des selbstständigen Unternehmers natürlich in anderen Dimensionen verlief als Projekte mit nationalstaatlichen Interessen – solche Operationen konnten das Erscheinungsbild von militärischen Aufmärschen haben.¹⁶² Trotzdem wird Lehnert mit seinen Tragtieren und Helfern auf den ausgedehnten Reisen in das Hinterland von Tunis oder zu den Oasen am Rand der Sahara (Bou Saada, Biskra, Tougourt oder Ouled Nail) eine deutlich wahrnehmbare Gruppe gebildet haben. Als Charakteristikum der kolonialen Fotografie bleibt diese Realitätsebene meistens ausgeblendet. Die Präsenz der Maschinerie hinter der Kamera, als integraler Bestandteil der fotografischen Aneignung, verschwindet auch in Lehnerts Aufnahmen außerhalb des fotografischen Suchers in der Unsichtbarkeit.

4.2 Der Akt des Fotografierens

Das andere wesentliche Detail stellt der Akt des Fotografierens selbst dar, der im Gegensatz zu kleinformatischen Apparaten mit einer Großformatkamera äußerst auffällig ist. Denn das Bild kann nicht durch einen Sucher visuell erfasst und quasi simultan per Knopfdruck aufgenommen werden, sondern erst, nachdem eine bestimmte Anzahl von Handgriffen ausgeführt wurde: den größten Eindruck hinterlässt sicher der Moment, wenn der Fotograf

¹⁶¹ Burger 1882, S. 3, 4.

¹⁶² Durch einen Eintrag im Expeditionstagebuch des Bremer Afrikaforscher Gerhard Rohlfs (1831-1896) lässt sich die Dimension solcher Unternehmungen visualisieren: Am 30. Dezember 1873 näherte sich seine Karawane, die er im Auftrag des ägyptischen Vizekönigs Chediven Ismael Pascha (1830-1895) zur Erforschung der Libyschen Wüste zusammengestellt hatte, der Oase Farafrah: „Vom Dorfe Farafrah aus muss die Karawane, wie sie sich langsam und langgestreckt über die Anhöhe daherwälzte, einen eigenthümlichen Anblick gewährt haben, denn 100 Kamele, fast ebensoviele Leute im Gänsemarsch daher ziehend, bildeten eine mehrere Kilom. lange Linie. [...] Es war kein Wunder, dass die Bewohner der Oase bei unserem Anblick von namenloser Furcht befallen wurden, indem sie glaubten, wir seien chedivische Soldaten, und kämen um zu plündern, zu rauben und wer weiss was aufzuführen.“ Auch wenn Rohlfs Karawane in friedlicher Mission unterwegs war, wurde sie von bewaffneten Männern abgesichert, wie es durch eine Fotografie von Philipp Remelé dokumentiert wurde (Abb. 21). Die Angst vor Auseinandersetzungen mit Einheimischen bestand also auch aufseiten der Land vermessenden Wissenschaftler und zeigt die Angespanntheit während solcher Aktionen. Remelé 2000, S. 32.

hinter dem großen Apparat unter dem schwarzen Tuch verschwindet, um auf der Mattscheibe das dunkle und auf dem Kopf stehende Bild zu erfassen. Bis sich seine Augen vor allem bei starkem Umgebungslicht adaptiert haben – das Bild geschärft und in das Netz von horizontalen und vertikalen Linien des Mattscheibenrasters¹⁶³ eingepasst – der Verschluss geschlossen und aufgezogen – die Blende eingestellt – die Kassette mit dem Filmmaterial eingeschoben – der Schieber entfernt – und schließlich – der Auslöser gedrückt wurde, vergeht geraume Zeit, die von der Umgebung gewöhnlich registriert und beobachtet wird. Bildvergleiche in unterschiedlichen Publikationen ergaben, dass von manchen Motiven Bildpaare mit geringfügigen Unterschieden existieren (Abb. 22-27). Das hängt m. E. damit zusammen, dass eine Kassette zwei Filme fasste und daher, relativ rasch, mit kurzer zeitlicher Verzögerung zwei Aufnahmen hintereinander belichtet werden konnten.

In manchen Fotografien lässt sich die Reaktion auf das „Fotografiertwerden“ in Gesten und Blicken ablesen. Bei Lehnert trifft man auf das absichtliche Wegsschauen und das faszinierte Zurückstarren: in Massenszenen von Märkten sind häufig Menschen zu sehen, die sich von der Kamera abgewendet haben (Abb. 28, 29); auf der Fotografie „Tunesischer Schlangenbeschwörer“ wiederum, blicken mehr Menschen in die Kamera als auf die sich windende Schlange (Abb. 23).¹⁶⁴ Letztlich scheint in seinen Wüsten- und Oasenbildern bis auf wenige Ausnahmen keine Interaktion zwischen ihm und den Abgebildeten stattgefunden zu haben. Das vermeintliche Unbeobachtetsein der Menschen in diesen Fotografien wirkt allerdings extrem gestellt. Aufgrund der oben beschriebenen Aufnahmebedingungen kann es sich dabei nur um sorgfältige Inszenierungen handeln.

¹⁶³ Dieses System von orthogonalen „Hilfslinien“ wird von professionellen Fotografen beispielsweise dazu benützt, um den Horizont exakt waagrecht und die Vertikalen von Architekturen exakt senkrecht abzubilden. Lehnert berücksichtigte dieses auf die Renaissance zurückgehende technische Paradigma in fast allen Aufnahmen. Bei seinen Wüstenbildern ist sogar festzustellen, dass der Höhenverlauf der Horizontlinie soweit vereinheitlicht wurde, dass in der Zusammenschau der Bilder ein großes Panorama der Wüste entstehen konnte.

¹⁶⁴ Lehnert hatte bei dieser Aufnahme auf das Kompositionsschema von Jean-Léon Gérôme „Schlangenbeschwörer“ (1860) zurückgegriffen. Die Inszenierung dieses Bildes symbolisiert für Linda Nochlin den europäischen Blick auf den „Orient“, indem sowohl die Zuschauer des Spektakels mit der Schlange, wie das vorgeführte Schauspiel selbst als „Objekte pittoresker Erbauung“ vereinnahmt werden (Abb. 30). Bei Lehnert wird diesem Konzept allerdings durch das beharrliche Zurückblicken der Einheimischen widerstanden und lenkt die Bedeutung der Fotografie in eine andere Richtung. Nochlin 1987, S. 172.

Da die technischen Gegebenheiten der Großformatfotografie keine spontanen Aufnahmen zuließen, war Lehnert gezwungen, seine Bilder voraus zu denken und konstruierend vorzugehen. Das lässt die Vermutung zu, dass zuerst die Umgebung ins Format gepasst wurde, um diese danach mit figürlicher Staffage aufzufüllen. Bei offensichtlich inszenierten Bildern (Wüste, Oase, Innenaufnahmen) wird es notwendig gewesen sein, hinsichtlich bildkompositorischer Überlegungen seine Protagonisten an die richtige Stelle zu dirigieren, bei Bildern im öffentlichen Raum (Märkte, Straßen) musste er auf ihre passende Positionierung im Bildfeld warten. Hier wie dort wurden die Einheimischen zu Akteuren und ihre gewohnte Umgebung zur Bühne.

4.3 Professionelle Aufbereitung, Nachbearbeitung, Vervielfältigung und Vertrieb

Nach der Aufnahme konnten die belichteten Platten der Aufbereitung in der Dunkelkammer und nachfolgenden Vermarktungsmaschinerie zugeführt werden. Die Prozesse der Negativ- und Positivverarbeitung boten vielfältige Möglichkeiten, Eingriffe an den Bildern vorzunehmen: Veränderungen des Kontrasts, Abdunkelungen, Aufhellungen, Veränderung des Ausschnitts oder das Einkopieren ganzer Bildteile, um z. B. bestimmte Himmels- bzw. Wolkenstimmungen zu erhalten.¹⁶⁵ Lehnerts Aufnahmen zeigen, dass er diese Techniken beherrschte. Ein weiteres wichtiges Instrumentarium stellte die Retusche dar. Sie diente einerseits dazu, Kratzer oder Staubpunkte zu beseitigen, andererseits konnten – vorausgesetzt der Fotograf besaß das nötige Talent – ganze Bildteile „übermalt“ werden. In Hans Schmidts „Photographischen Hilfsbuch für ernste Arbeit, Teil II: Vom Negativ zum Bilde“ lässt sich nachlesen, wie ausgereift diese Technik zu Lehnerts Zeit bereits war und wie selbstverständlich mit solchen Eingriffen umgegangen wurde.¹⁶⁶ Assoziationen zur heutigen Verwendung von „Photoshop“ drängen sich auf: „Aufgabe der Retusche ist es, die im Negativ vorhandenen Mängel zu beseitigen. Diese lassen sich in zwei Klassen einteilen. Die einen haben ihren Ursprung in einer fehlerhaften Aufnahme (falsche Beleuchtung, unrichtige Exposition, Staubflecken usw.) die anderen haften der Photographie als solche an, indem dieselbe z. B. sehr häufig zu viele Details liefert, d. h. das Unwesentliche ebenso genau festhält wie das Wesentliche, die Lichter sehr leicht zu hell, die Schatten zu dunkel erzeugt,

¹⁶⁵ Details zu dieser Thematik wurden bereits im Kapitel „Landschaftsfotografie“ erläutert.

¹⁶⁶ Lehnert hatte die Methoden sicher während seiner Ausbildung an der „Graphischen“ in mehrstündigen Sitzungen erlernt. Bis zu sieben Stunden pro Woche standen auf dem Lehrplan.

die Farbe in Bezug auf ihren Tonwert oft ganz falsch wider gibt.“¹⁶⁷ Die Retusche kann sowohl am Negativ wie auch am Positiv durchgeführt werden. Der Vorteil der Negativretusche besteht allerdings darin, dass von der korrigierten Version beliebig viele Kopien angefertigt werden können, was im Fall des Unternehmens Lehnert & Landrock eine Grundvoraussetzung für das Geschäft darstellte. Große Formate und vor allem Glasnegative, deren Material härter als Film ist, erleichterten diese Eingriffe. In Lehnerts Werk sind vor allem Übermalungen im Schambereich seiner Frauen-Akte zu erkennen, die wahrscheinlich mittels Bleistiftretusche, vorgenommen wurden. Obwohl es sich hierbei nicht um eine Spezialität Lehnerts handelte, sondern in seiner Zeit eine durchaus übliche Praxis darstellte, drängt sich für mich im Kontext der Orientdarstellung die Formulierung einer „nachträglichen Verschleierung“ im Gegensatz zum üblichen „Entschleiern“ durch koloniale Fotografen auf.

Die Vervielfältigung der Sujets erfolgte bei spezialisierten Firmen in verschiedenen Städten Deutschlands, was mit der Herkunft von Ernst Landrock, der aus Sachsen stammte, zusammenhängen könnte: durch die Firma Pinkau in Leipzig wurden Postkarten auf Fotopapier hergestellt, Kupferstiche und Sepiadrucke durch die Firma Rotophot in Berlin, Kolorierungen und Lithographien durch die Firma Nenke & Ostermeier in Dresden vorgenommen.¹⁶⁸ Der Kunstanspruch von Lehnert & Landrock fand seinen Ausdruck auch darin, dass großformatige Editionen ihrer Sujets (18x24cm bzw. 24x30cm) als Heliogravuren herausgegeben wurden, einem Edeldruckverfahren, das ohne Rasterung arbeitet und sich durch besonders differenzierte Wiedergabe von Grauwerten und feine Körnung auszeichnet. Der Erfolg dieses Verfahrens führte dazu, dass sich Frédéric Weber mit seiner Firma in Tunis auf Kunstdrucke spezialisierte.¹⁶⁹

Die Ausgabe von kolorierten Postkarten erfolgte bereits ab 1905.¹⁷⁰ Es wurde sowohl auf die Technik der Handkolorierung, wie auch auf die industrielle Verarbeitung im Vierfarbendruck

¹⁶⁷ Retuschen konnten durch das so genannte „Ausflecken“ mittels Tusche oder Engelrot vorgenommen; eine andere Methode stellte die Bleistiftretusche dar. Damit konnten dunkle Stellen (z.B. Schattenpartien) aufgehellt werden. Mittels Schabretusche (Abkratzen des Negativs) konnte zu dichte Stellen des Negativs (z.B. Lichter) reduziert werden. Schmidt² 1912 S. 11-15.

¹⁶⁸ Die Angaben stammen von Edouard Lambelet und wurden freundlicherweise durch Christophe Blaser weitergeleitet.

¹⁶⁹ Mégnin 2005, S. 52.

¹⁷⁰ 1905 hatte Ernst Landrock an seinen Freund Fritz Schauer eine kolorierte Karte (501) versendet. Ebd. S. 55.

zurückgegriffen. Sie erfreuten sich eines enormen Erfolgs, allerdings generierten sie auch einige Polemiken, ob sie nun authentisch(er) als Schwarzweißfotografien wären oder nicht.¹⁷¹ Eine im Original vorliegende Postkarte lässt das Sujet in der Übermalung aus heutiger Sicht eher künstlich erscheinen (Abb. cp724 – Types d’Orient, Abb. 26). Die Tatsache der nachträglichen Farbgebung ist wohl einem künstlerischen Anspruch des Unternehmens geschuldet, der aus einer stilistischen Annäherung an die Orientalmalerei entsprang. Damit trafen sie offenbar den Zeitgeschmack der Rezipienten.

Lehnert & Landrock wurden zur Handelsmarke: sie ließen sich aus den Anfangsbuchstaben „LLT“ ein Logo entwerfen, mit dem die Produkte signiert wurden, sie stellten Verkaufskataloge zusammen und vertrieben ihre Produkte vor dem ersten Weltkrieg entlang der touristischen Routen im nordafrikanischen Raum zwischen Tripolis und Marokko. In Tripolis wurden die Karten bis 1912 lokal von Fantocci & Berreta vermarktet und nach der italienischen Besetzung Libyens von G. Cometto aus Turin als Serie mit dem Titel „Nella Libya italiana“ herausgegeben.¹⁷²

Der Massenvertrieb der Bilder brachte seine eigenen Gesetze mit sich: Mit den Bildunterschriften der Postkarten, die je nach Bedarf an die neue Landessprache der kolonisierten Länder angepasst wurden, begann die verallgemeinernde Typisierung: Szenen mit Beduinen in der Wüste wurden mit Titeln wie „Sahara“, „Au desert“ und in Editionen, die ab 1922 in Ägypten verkauft wurden, mit „L’egypte“ überschrieben. Halbentkleidete Frauen wurden zu „Types d’Orient“ oder auf Variationen des Sujets zur „Étude académique orientale“. Alain Fleig warf kommerziell arbeitenden Fotografen wie Lehnert & Landrock, aber auch Lévy und Neurdein vor, dass sie zwischen Syrien und Marokko ohne jeglichen Bezug zur Realität skrupellos Stereotype verbreitet hätten.¹⁷³ Sie hätten den „Orient“ „*carte-postalisé*“, also sozusagen „postkartografiert.“

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der auch für diese Zeit ungewöhnlich hohe technische Aufwand in der fotografischen Dokumentation Lehnerts konsequent ausgespart bleibt. Die aufwändige Aufnahmetechnik versucht die Illusion des unbeobachteten

¹⁷¹ Mégnin 2005, S. 18, 21.

¹⁷² Ebd. S. 55.

¹⁷³ Alain Fleig, *Rêves de papier: La photographie orientaliste, 1860-1914*, o.O. 1997, zitiert nach Mégnin 2005, S. 60.

„Schnappschusses“ zu erzeugen. Lehnert war technisch auf die Herausforderungen der Fotografie in Nordafrika bestens vorbereitet. Es gelang ihm die Bilder auf der Mattscheibe so zu komponieren, dass nachträglich nur geringe Korrekturen notwendig waren. Die Verwendung der Glasplatten bot zwei wesentliche Vorteile: sie garantierten erstens größtmögliche Schärfe und erleichterten zweitens die nachträglichen Retuschen. Zu beobachtende Bildpaare (Schlangenbeschwörer, cp724 – Types d’Orient) ergaben sich aus der verwendeten Kasette mit zwei Glasplatten (Abb. 22-27). Für die Vervielfältigung der Fotografien wurden die Möglichkeiten der Reproduktionstechniken im industrialisierten Deutschland genutzt. Geliefert wurden den Kunden „Originalaufnahmen des ‚Orient‘ in deutscher Markenqualität.“ Die offenbar erzielten hohen Auflagen der Postkarten, so wie die großformatigen Luxuseditionen (Heliogravuren) wurden vom Publikum (bis heute) wohl auch aufgrund ihres technischen Standards geschätzt. Dass die Arbeiten wesentlich zur Stereotypisierung des „Orient“ beitrugen, ist auf das Bedürfnis der Bildkonsumenten in Europa zurückzuführen: Der Gegensatz zwischen Bildinhalten die vorgeben, die Tradition eines Landes abzubilden, und den technischen Parametern der Abbildungen auf höchstem Niveau bildet auch das Machtgefälle zwischen „naturalisierten Kolonialisierten“ und „industrialisierten Kolonisatoren“ ab.

5 RUDOLF LEHNERTS FOTOGRAFIEN IN DER TRADITION DER EUROPÄISCHEN ORIENTDARSTELLUNG

5.1 Strukturelle Bezüge zur „Description de l’Egypte“. Eine Gegenüberstellung ausgewählter Sujets

Mit der Verbindung von Architektur- bzw. Denkmaldarstellung und Landschaft griff Rudolf Lehnert ein Hauptthema jener Maler auf, die den „Orient“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereisten.¹⁷⁴ In der grundsätzlichen Auffassung des Themas lassen sich jedoch vor allem Übereinstimmungen mit Abbildungen der „Description de l’ Egypte“ finden, jener von Napoleon I. im Zuge seines Ägyptenfeldzuges initiierten enzyklopädischen Bestandsaufnahme von ägyptischen und islamischen Monumenten, Topografie, Vegetation und Bevölkerung.¹⁷⁵ Edward Said führte detailliert aus, wie in der „Description“ im Gestus der

¹⁷⁴ Die Verbindung von Landschaft und architektonischen Sehenswürdigkeiten bestimmte beispielsweise die Arbeit von Heinrich von Mayr (1806-1871) für Herzog Maximilian von Bayern, noch dominanter tritt sie in den Publikationen der Lepsius-Expedition (1842-1845) hervor. Vgl. Karin Rhein, *Deutsche Orientalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika*, Berlin 2003, S. 122, 123.

¹⁷⁵ Mit der Veröffentlichung der „Description de l’Egypte“ zwischen 1809 und 1823 wurde die Grundlage für die wissenschaftliche Ägyptologie geschaffen. Während für die Wissenschaftler vermutlich die Text- und Bildpassagen von gleich großer Bedeutung waren, waren für die populäre Verbildlichung Ägyptens und des „Orients“ hauptsächlich die Abbildungen von lang anhaltender Auswirkung. Ab 1798 wurde unter der Leitung Vivant Denons (1747-1825) an der systematischen Inventarisierung der ägyptischen Altertümer und islamischen Monumente, Topographie, Flora, Fauna und der dort lebenden Menschen gearbeitet. Die Veröffentlichung der „Description de l’Egypte“ zwischen 1809 und 1823 bildete einerseits bildete einerseits die Grundlage für die wissenschaftliche Ägyptologie, andererseits stellte das Werk den Auftakt für die wissenschaftlich-akademisch betriebene Orientforschung dar. 167 Forscher und Gelehrte, unter ihnen auch zahlreiche Künstler, wie Zeichner, Maler und Schriftsetzer arbeiteten als „Commission des sciences et des arts“ bis 1801 im Tross der „Ägyptischen Expedition“ Napoleons I., die trotz der 35000 mitgeführten Soldaten zu Frankreichs militärischer und politischer Niederlage gegen die Engländer führen sollte. Den eigentlichen „Erfolg“ dieses gigantischen Unternehmens der Aneignung stellte die Veröffentlichung des gesammelten Materials in 23 Bänden mit mehr als 3000 Abbildungen dar, dessen umfassende Thematik, gegliedert in „Antiquités“, „Etat Moderne“ und „Histoire Naturell“, das Kompendium zum Nachschlagewerk ersten Ranges für frühe Ägyptologen werden ließ. Der erste Band „Antiquités“ kam 1809 in Paris unter dem Titel „Description de l’Egypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l’expédition de l’armée française, publié par les ordres de sa Majesté l’Empereur Napoleon Le Grand“ zur Veröffentlichung. Die erste vollständige Ausgabe, an der 20 Jahre gearbeitet wurde, umfasste 23 Bände: 9 Text- und 10 Bildbände, weiters einen Band mit Abbildungs-

Katalogisierung und Aneignung die Absicht verfolgt wurde, den „Orient“ im Sinne einer imperialistischen Strategie zu formen: „[...] alles in Sicht (und außer Sicht) zu unterteilen, zu verwerten, zu schematisieren, einzuordnen, zu indizieren und aufzuzeichnen; alle beobachteten Einzelheiten zu verallgemeinern und aus jeder Abstraktion ein unumstößliches Gesetz über die Natur, das Temperament, die Mentalität, die Sitten und Gebräuche des Orients abzuleiten; [...].“¹⁷⁶ Darin zeigten sich, so Said, die „auf die Spitze getriebenen Merkmale [von Napoleons] orientalistischer Projektion“.¹⁷⁷

Nach 1900 fotografierend, stellt Rudolf Lehnert jedoch im Gegensatz zu den Künstlern des ausgehenden 18. bzw. des frühen 19. Jahrhunderts keinen Pionier der Dokumentation Nordafrikas dar. Vielmehr sind seine Fotografien als Aufbereitung alles Sehenswürdigem im Dienst der neuen Eroberungswelle, der touristischen Vereinnahmung, zu betrachten. Lehnert produzierte für reisefreudige Europäer, deren Vorstellung von dem, was als sehenswert galt, bereits im Vorfeld, beispielsweise durch Reiseliteratur, abgesteckt wurde. Daher ist es nicht überraschend, dass Lehnerts Fotoserien von antiken tunesischen Monumenten sich zum Teil mit den in Baedeker¹⁷⁸ vorgeschlagenen „Sights“¹⁷⁹ decken. Dazu gehören, neben der Besichtigung der Stadt Tunis, Ausflüge u. a. nach Karthago, Kairouan, El-Djem und Dougga, allesamt Orte, die auch von Lehnert fotografiert wurden.

beschreibungen und einen Band mit Plänen. Zusätzlich wurden zwei Bände in „Mammut-Größe“ (Maße: 1 x 0,81m) hergestellt, die zusätzliche Abbildungen der Abschnitte „Aniquites“ und „Etat Moderne“ enthielten. Heute lassen sich 11 Bild- und 10 Textbände des Kompendiums dank eines Projekts der Bibliothek von Alexandria und des Ägyptischen Instituts in Kairo, welches mit Hilfe der Ba International School of Information Science (ISIS) realisiert wurde, in digitalisierter Form online einsehen. Description de l’Egypte, in: Description de l’Egypte Digital Collection (23.1.2010) URL: <http://descegy.bibalex.org/index1.html>.; Charles Coulston Gillispie, Historical Introduction, in: Charles C. Gillispie, Michel Dewachter (Hg.), Monuments of Egypt. The Napoleonic Edition, Princeton/ New Jersey 1987, S. 1 - 39.

¹⁷⁶ Edward W. Said, Orientalismus, Frankfurt a. M. 2009, S. 105.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Baedeker 1906, S. 453-465.

¹⁷⁹ 1813 führte Heinrich Keller in der von ihm edierten Landkarte der Schweiz für besonders lohnende Aussichtspunkte die Bewertung mittels Sternchen ein. Dieses Orientierungssystem wurde in Folge von Murray und Baedeker, den wichtigsten Reiseführern des 19. Jahrhunderts, übernommen. Peter Märker, Monika Wagner, Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen, in: Bopp 1981, S. 10.

5.1.1 Figurendarstellungen vor antiken Monumenten – belebende Staffage oder Manifestation von Machtansprüchen?

In der Publikation „Nordafrika“ wurden sechs Ansichten von Dougga publiziert.¹⁸⁰ In Übereinstimmung mit den Abbildungen von Monumenten in der „Description de l’Egypte“ verwendete Lehnert bei den Aufnahmen von antiken Überresten hauptsächlich das Querformat (Abb. 31, 32, 33). Der Himmel ist meistens sehr undramatisch in gleichmäßig mittlerem Grauton wiedergegeben, manchmal von zarten Wolken durchzogen. Durch die Dominanz dunkler Grauschattierungen bis hin zu tiefem Schwarz wirken die Bilder oft düster und entziehen sich so der Vorgabe, Wiedergaben des gleißenden südlichen Lichts zu sein, mit dem einige Maler des 19. Jahrhunderts zu ringen schienen.¹⁸¹ Obwohl auf manchen Bildern dunkle Schlagschatten als Zeichen harten Sonnenlichts zu sehen sind, weisen sowohl die hellen wie auch die dunklen Stellen Zeichnung auf. Zusammen mit den feinen Tonwertabstufungen belegen sie Lehnerts ausgezeichnete Beherrschung der fotografischen Negativ- wie Positivtechnik (Abb. 34-39).

Das querformatige Bild mit dem Titel „Dougga, Der Triumphbogen des Alexander Severus“ zeigt, links und rechts von Ölbäumen flankiert, die Überreste eines Rundbogens, in leichter Untersicht vor hellem Himmel fotografiert (Abb. 34). Auf der Horizontlinie ist in großer Entfernung das Kapitol von Dougga zu sehen. Rechts neben dem mächtigen Bauwerk hebt sich eine kleine Gestalt in Profil und langem weißen Gewand vor dem dunklen Terrain ab. Sie fügt sich in stoisch anmutender Pose wohl platziert in das Gesamtbild ein. Braucht das Bild eine Maßstabsangabe? War die Person zufällig vor Ort? Eine andere Aufnahme zeigt hochformatig die Überreste des Kapitols in Nahaufnahme (Abb. 35). Lehnert wählte einen Standpunkt innerhalb der Gebäudereste, die Kamera ist vertikal und horizontal exakt ausgerichtet, wodurch eine architekturtechnische Komponente Betonung erlangt. Er inszenierte das Bild als Durchblick zwischen den beiden korinthischen Säulen auf die sich dahinter ausweitende Landschaft. Das streifend einfallende Sonnenlicht verstärkt nicht nur die Struktur der kannelierten Säulen, sondern hebt auch eine bühnenmäßig inszenierte Personengruppe an den Säulenbasen hervor. Das Größenverhältnis beträgt höchstens ein Sechstel der Säulenschaftlänge. Sitzend oder angelehnt stehend, scheinen die einen, ohne

¹⁸⁰ Wasmuth 1924, S. 93-98.

¹⁸¹ Vgl. Fromentins Beschreibungen mit den Bedingungen der Wüste zurechtzukommen und dabei fast zu erblinden. in: Eugène Fromentin, *Une été dans le Sahara*, Paris 1857, Neuausg. Paris 1981, S. 189-190.

Notiz von der Kamera nehmend, den Blick in die Ferne zu richten, während die anderen sich einander zuwenden. Die verschatteten Profile kontrastieren mit den weißen, bodenlangen Gewändern, so dass das Wenige an Haut sehr dunkel erscheint. Pose und Haltung vermitteln Passivität. Die Ausnahme bildet ein in dunkler Silhouette wiedergegebenes Kind, das den Fotografen aus der Distanz zu beobachten scheint. Mit der Geste des Zurückblickens stellt es sich aktiv dem „Betrachtetwerden“ entgegen. In ähnlicher Weise werden die Menschen in den Aufnahmen „Caelestis Tempel“ und „Punisches Mausoleum“ wiedergegeben (Abb. 36, 39). Auch auf sie passt das Muster: sie sind im Verhältnis zur Umgebung sehr klein dargestellt, sitzend, weiß gewandet, schwarzgesichtig. Lediglich die Ansichten des Amphitheaters und des Septimius-Severus-Bogens kommen ohne Menschen aus (Abb. 37, 38).

Wie kamen diese Menschen ins Bild? Waren sie zufällig an den sonst menschenleer wirkenden Orten? Haben wir gelungene Momentaufnahmen oder geglückte Inszenierungen des Zufalls vor uns? Die Ausgewogenheit der Komposition lässt daran zweifeln. Vielmehr erinnert das von Lehnert verwendete Muster der Positionierung deutlich an die Figurendarstellungen in der „Description de l’Egypte“. In beiden Fällen scheinen die Menschen im Vergleich zur Dominanz der Monumente nur kleines Beiwerk darzustellen. Die topografischen Abbildungen der „Description de l’Egypte“ erwecken den Anschein, in ihrem objektiv-dokumentarischen Stil dem Anspruch einer neutralen Wissenschaftlichkeit verpflichtet zu sein: Die Bauwerke und Monumente sind vor neutralgrauem Hintergrund isoliert im Landschaftsraum hervorgehoben, von allen negativen Begleitumständen der Eroberung freigestellt. Die menschliche Figur scheint, vor allem wegen der geringen Abbildungsgröße in kleinen Randszenen nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Wir sind gewöhnt, sie als Maßstabsangabe oder Repoussoir-Figur zu interpretieren. Die französischen Eroberer sind an ihren langen Uniformröcken und der markanten Kopfbedeckung zu erkennen, meist stehend oder zu Pferd abgebildet, ihre Gesten des Zeigens oder des Gestikulierens erzeugen den Eindruck von Aktivität. Ebenso geschäftig, erkennbar an den knielangen Hosen und den weitkrepfigen Hüten, agieren die Forscher hinter ihren Messinstrumenten, Stativen oder Zeichenbrettern (Abb. 40, 41, 42). Einheimische in langen, fließenden Gewändern oder auch nur mit Lendenschurz bekleidet, sind sehr häufig sitzend, manchmal sogar liegend, vereinzelt mit vor dem Körper verschränkten Armen in passiver Haltung dargestellt. Sicheres Erkennungsmerkmal ist immer der Turban. Durch ihn werden drei unterschiedliche Typen definiert, die bei Bedarf auch in derselben Darstellung als Multipel vorkommen können: der ältere bärtige, der jüngere bärtige, sowie bartlose junge

Turbanträger (Abb. 43).¹⁸² Somit verschwinden in der „Beschreibung“ („Description“) die Individuen in der Vereinheitlichung, während die Menschen bei Lehnerts „Ansichten“ durch Abschattung ihre Gesichter und damit ihre Identität verlieren.

5.1.2 Exkurs: Turban als Symbol für das Fremde

In der europäischen Darstellungstradition stellt der Turban ein exemplarisches Objekt zur Verankerung des kulturell Anderen dar: In mittelalterlich-christlichen Heilsdarstellungen manifestierte sich das muslimische Feindbild der Christenwelt vor allem in der Abbildung von Turban- und Krummsäbel,¹⁸³ während in Gentile Bellinis (ca. 1429-1507) Porträt von Sultan Mehmed II. (1432-1481) durch die Präsentation des Turbans zwar auch auf den ersten Blick der „orientalische“ Kontext hergestellt wird, dieser aber in positiver Konnotation auf die diplomatischen und wirtschaftlichen Beziehungen zum Osmanischen Reich verweist (Abb.44).¹⁸⁴ Als konstituierendes Element tritt er ab dem 16. Jahrhundert in Idealbildnissen

¹⁸² Eine Darstellung, in der das Machtgefüge offen in Erscheinung tritt, trägt den Titel „Vue de ruines, prise du sud-est“. (Abb. 12) Darin wird die Vermessung einer riesigen Hand an einer Fundstelle in der Umgebung von Memphis dargestellt. Die Pyramiden befinden sich kaum wahrnehmbar, gerahmt von weit hinten liegenden Palmen, auf der Horizontlinie, die vorderste Bildebene dominieren äußerst hohe, vertikal in das Hochformat eingespannte Palmen. Die Aktion der Vermessung spielt sich nicht besonders groß am unteren Bildrand ab. Die monumentale zur Faust geformte Hand liegt etwas erhaben auf einer Platte mit darunter liegender Transportrolle. Ebenfalls auf diesem „Podest“, etwas größer als die Skulptur, präsentiert sich ein Uniformierter, in herrschaftlicher Pose mit beiden Händen auf dem Objekt abgestützt. Rechts daneben auf Bodenniveau befinden sich zwei Männer in ziviler Kleidung, einer davon kniend das Fundstück vermessend, der zweite auf den Uniformierten zeigend. Etwas abgesenkt im Hintergrund ist eine weitere Gruppe von Männern zu sehen, bewaffnete Uniformierte und Pferde stehend, Turbanträger sitzend. Die Abbildung gerät zur Inszenierung westlicher Herrschaft und Autorität: sie tritt durch die räumliche Erhöhung des Militaristen, seine vereinnahmende Haltung gegenüber dem Monument und die unterordnende Geste des knienden Wissenschafters besonders deutlich in Erscheinung.

¹⁸³ Kamele und Palmen wurden in den Darstellungen (Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten) zur Verortung des „Orients“ eingeführt. Zeugnisse der arabischen Herrschaft lassen sich in der christlichen Architektur von Spanien bis Mittelfrankreich nachweisen, die Verbreitung arabischer Ornamentik (z. B. Verwendung kufischer Schriftzeichen) ist in der gotischen Kunst Frankreichs, Englands und Deutschlands gegeben. Vgl. Günter Bandmann, Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Der Mensch und die Künste, Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1962, S. 339, 340.

¹⁸⁴ Bellini folgte einer Einladung Sultan Mehmeds II. und hielt sich in den Jahren 1479/80 an seinem Hof auf. Er schuf mit diesem Porträt den Prototyp des osmanischen Herrscherbildnisses. Vgl. Nina Trauth, Mit den Augen der Maler betrachtet. Künstlerreisen in den Orient von Gentile Bellini bis zum Ägypten-Feldzug Napoleons, in:

von osmanischen Herrschern auf, die im Zuge der „Turkomanie“¹⁸⁵, zu beliebten Sammelobjekten geworden waren; als „salonfähiges Modeaccessoire“ wurde er bestimmend für den Bildtyp der „tronie“ (porträtähnliche Charakterstudien oftmals in Kostümen), die vor allem durch Rembrandts (1606-69) Leidenschaft für „Turbanporträts“ in historisierendem bzw. orientalisierendem Ambiente in der holländischen Malerei verankert wurden (Abb. 45).¹⁸⁶ In der Verwendung des Turbans manifestiert sich in seinen Bildern die Differenzierung zwischen Christen und Nichtchristen und spiegelt gleichzeitig die religiös motivierte Vertreibung von Juden aus Spanien und deren Aufnahme in den Niederlanden wieder, während er in den Abbildungen der „Description de l’Egypte“ die kolonisierte Bevölkerung des von Napoleon I. eroberten Ägypten markiert.¹⁸⁷ Hier wurde die Abbildung des Turbans mit einem weiteren Topos verknüpft, nämlich dem des inaktiven, häufig sitzenden Orientalen, der in Differenz zum agil wirkenden und Hut tragenden Wissenschaftler oder reitenden Militaristen dargestellt wird (Abb. 46).

Indem fast ausschließlich auf das kulturell Andere fokussiert wird, gerät der Turban im Blickfeld der Orientaler und schließlich in den Aufnahmen der kolonialen Fotografen zum stereotypen Zeichen des „Orientalischen“ und schließlich zum Symbol für das Fremde. Als

Zentrum Paul Klee (Hg.), Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee. Teppich der Erinnerungen, Ausst. Kat., Bern 2009, S. 42.

¹⁸⁵ Nachdem das Osmanische Heer über Jahrhunderte eine ständige Bedrohung für die östlichen europäischen Länder dargestellt hatte, führte der zunehmende Machtverlust im 17. Jahrhundert nach dem Friedensvertrag von Passarowitz (1718) zur einer Umkehr der Kräfteverhältnisse und zur Entstehung eines neuen von Euphorie und Fantasie geprägten Türken- und Islambildes.

¹⁸⁶ Rembrandt, der den „Orient“ nie bereist hatte, griff zur „authentischen“ Imagination auf eine bedeutende Kunst- und Objektsammlung zurück. Sie umfasste orientalische Miniaturen, Kostüme und Accessoires, die als Vorlage für die Ausstattung seiner alttestamentarischen Historienbilder und orientalisierenden Porträts dienten. Als eine der frühesten „tronies“ in orientalisierendem Stil gilt das Bild „Kopf eines alten Mannes mit Turban“ (Abb. 45). Es wurde von Ernst van de Wetering auf Grund gemäldetechnischer Untersuchungen und stilistischer Erwägungen Rembrandt zugeschrieben und auf die Zeit 1627/28 datiert. Vgl. Kirstin Bahre, Das orientalisierende Element im Werk Rembrandts, in: Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Rembrandt. Genie auf der Suche, Ausst. Kat., Berlin 2006, S. 131, 133.

¹⁸⁷ Die Machtübernahme Philipp II. (1581) in Spanien und Portugal führt zu einer neuerlichen Vertreibungswelle von Juden. Nach der Loslösung der Niederlande von Spanien (1609-1621) wird ihnen in den Niederlanden ab 1612 de facto, ab 1639 völlige Freiheit in der Religionsausübung gewährt. Vgl. Christian Tümpel, Rembrandt und das Judentum, in: Ders., Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1977, S. 70.

nahezu unerlässliches Beiwerk des tradierten Orientbildes wird er in einen Kontext gesetzt, in dem der „Orient“ entweder als Gegenbild zum Eigenen exotisierend vereinnahmt, hierarchisierend herabgesetzt oder ausgrenzend als fremd erklärt wird (Abb. 47, 48).¹⁸⁸

5.1.3 Implizit eingeschriebenes Machtgefälle

Im Unterschied zur „Description“ sieht Lehnert meistens davon ab, die Kolonisatoren in seine Bilder mit auf zu nehmen. Im französischen Stichwerk werden Europäer und Ägypter häufig gleichzeitig dargestellt und die hierarchische Differenz explizit aus der Gegenüberstellung generiert: an Details wie Haltung und Bekleidung, die zu Bedeutungsträgern werden, lassen sich die hergestellten Verhältnismäßigkeiten direkt aus den Bildern ablesen. (Die Form des Dreispitzes als Hoheitszeichen funktioniert auch in der Silhouette). Bei Lehnerts Bildern hingegen ist das Machtgefälle implizit dem fotografischen Prozess eingeschrieben: durch jene die sichtbar sind und jene die sichtbar machen. Er beschränkt sich fast ausnahmslos auf die Abbildung von Einheimischen. Eine Fotografie der Rhummelschlucht bei Constantine (Algerien) stellt eine solche Ausnahme dar: Vor der beeindruckenden Felskulisse des Tell-Gebirges wird eine sitzende Figur in traditioneller nordafrikanischer und eine stehende in westlicher Kleidung gezeigt (Abb. 49). Ist es Zufall, dass die oben beschriebenen Parameter wie Turban/Hut, sitzend/stehend als bipolare Gegensätze auch in dieser Aufnahme verankert wurden, oder entspricht es dem kolonialistischen Selbstverständnis? Differenz manifestiert bei Lehnert auffälligerweise auch an der Darstellung von Hautfarbe. Bei ihm wird das Antlitz der fotografierten Menschen als wichtigstes Erkennungsmerkmal bewusst *nicht* ins Licht gerückt. Die Details verlieren sich ebenso im Dunkel, wie der weiße Fotograf außerhalb des Bildes. Im Wechselspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit geraten die Gesichter als schwarze Flächen im Kontrast zu Weiß zum Bedeutungsträger für dunkle Hautfarbe mit all seinen Konnotationen. So weisen auch Lehnerts Aufnahmen Fotografie nicht als neutrales Medium aus: Durch die fotografische Technizität wird die Repräsentation der sozialen Kategorisierung von Menschen in Schwarz und Weiß verstärkt und, wie von Richard Dyer im Aufsatz „Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Filmbild“ (1995) thematisiert, die Grundannahme des Weißen zur Norm, an der das Andere gemessen wird.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Attia 2009, S. 61.

¹⁸⁹ Für den Filmtheoretiker besteht zwischen der Fotografie und den biologisch argumentierten Begriffen von Rasse – abgesehen von der Gleichzeitigkeit der historischen Entstehung – nicht nur die Verbindung, was die Bedeutung des Sichtbaren im Verständnis und in der Kontrolle gesellschaftlicher Angelegenheiten betrifft. Es

Den Bildaufbau in Lehnerts Fotografien lediglich aus der Tradition der europäischen Landschaftsmalerei zu erklären und die Dargestellten als gestalterisch notwendige Staffage zu interpretieren, greift zu kurz: Lehnerts Figureninszenierungen lassen ebenso in der „Description“ beschriebene Muster wieder erkennen. Als Bildelemente, deren Bedeutung über das rein Dokumentarische hinausgeht, vermögen sie einerseits die alten Bauwerke aus ihrer zeitlichen Erstarrtheit zu lösen, darüber hinaus aber vor allem die von den Bildproduzenten intendierten Zuschreibungen zu fixieren. Damit kommt es in der „Description de l’Egypte“ zur Überlagerung von zwei Intentionen: Auf der einen Seite wird in wissenschaftlicher Vereinnahmung scheinbar objektive Sachbezogenheit auf die antiken Denkmäler angewendet, mit Blick Richtung Vergangenheit und imaginierter Wiege der „europäischen Kultur“, auf der anderen Seite steht die Ausblendung von Gegenwärtigem und die Konstruktion von neuen Verhältnismäßigkeiten in der bildmäßigen Unterdrückung der Bevölkerung Ägyptens. Die Zeichner der „Description“ bildeten also als Zivile keine neutrale Gruppe unter den Eindringlingen, wie die Soldaten standen sie als wichtige Instrumente im Dienst der Eroberer und trugen mit ihren Bildern die militärische Eroberung weiter.¹⁹⁰

Die Maler und Zeichner schufen mit ihren Abbildungen ein wissenschaftlich legitimes Bildrepertoire, das, gepaart mit den Ereignissen und den Folgeerscheinungen des Ägyptenfeldzugs und der fortschreitenden Kolonialisierung Nordafrikas, die künstlerische Vereinnahmung des „Orients“ im 19. Jahrhundert durch die Orientmaler bis hin zur

wären die fotografischen Medien, die eine bedeutende Rolle spielen, was die Definition von „Weißsein“ betrifft. Film und Fotografie stellen für Dyer nicht nur ein wirkungsvolles Darstellungsmittel von weißen Menschen dar, er sieht die Ästhetik der Technologie von Beginn an ihrer Ausrichtung am „Weißsein“ begründet, in einer Technik, die von Weißen für Weiße entwickelt wurde. Daraus entstand ein Instrumentarium, das, vor allem durch die gewohnheitsgemäße Verwendung, die Entstehung bestimmter formaler und affektiver Qualitäten förderte und für die Konstruktion der Vorstellung von weißen Menschen bestimmend wirkte. Vgl. Richard Dyer, *Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Filmbild*, in: Marie-Luise Angerer (Hg.), *The Body of Gender, Körper, Geschlecht, Identitäten*, Wien 1995, S.151-170.

¹⁹⁰ Petra Bopp interpretiert das Gesamtprojekt der „Description de l’Egypte“ als machtvolle Aneignung von kulturellen Räumen mit weit reichenden Auswirkungen: Im Akt der „historischen Erschließung der Landschaft“ führte der geografische Blick der Kartografen zur ganzheitlichen Erfassung der Landschaft von oben und bereitete durch die Erstellung benutzbarer Karten die Eroberung des Landes durch das Militär, das Bildungsbürgertum und die Touristen vor. Die Archäologen sorgten mit der detaillierten Erfassung Jahrtausende alter Denkmäler für die von seiner Umgebung isolierte Wahrnehmung des Einzelobjekts und nahmen damit die zur Schaustellung der geraubten Objekte in europäischen Museen vorweg. Bopp 1995, S. 87.

fotografischen Eroberung vorbereitete. Petra Bopp sieht im selektiven Blick der Europäer „die eigene Überlegenheit durch das Selbstverständnis der bereits industrialisierten europäischen Nation und damit die Differenz zu den kolonisierenden Ländern eingeschrieben.“¹⁹¹

5.1.4 Von westlichen Eingriffen bereinigte Bilder

In Lehnerts „harmonischen“ Inszenierungen von Einheimischen vor antiken Monumenten lassen sich jene von Linda Nochlin für die Orientalmalerei beschriebenen Gegebenheiten wieder finden: Die Zeit scheint außerhalb historischer Veränderungsprozesse still zu stehen. Aspekte der Modernisierung bleiben systematisch ausgeblendet oder getrennt dargestellt. Das lässt sich durch einen Blick in das renommierte „Handbuch für Reisende“ von Karl Baedeker veranschaulichen.¹⁹² 1906 war Tunis mit 176.000 Einwohnern die drittgrößte Stadt auf dem afrikanischen Kontinent und besaß eine gut ausgebaute Infrastruktur: von zwei Bahnhöfen, dem „Gare du Nord“ und dem „Gare du Sud“, wurden die Küstenregion und Orte des Hinterlands angesteuert, neben „Automobilen“ und „Omnibussen“ war die Stadt durch ein elektrisches Straßenbahnnetz erschlossen. Der Hafen wurde wöchentlich mehrmals von sechs internationalen Dampfschiffahrts-Linien angelaufen, darunter die italienische Linie „Navigazione Generale Italiana“, die das Ziel von Genua, Neapel und Palermo aus ansteuerte. Weiters gab es Schiffspassagen von drei französischen Linien, die von Marseille ablegten, und zwei deutschen Unternehmen, die „Deutsche Levante-Linie“ und die „Hamburg-Amerika-Linie“. Im Zentrum befanden sich neben günstigeren Beherbergungsbetrieben sechs Grand Hotels für Reisende mit „gehobenem Anspruch“, laut Baedeker war das „Tunisia Palace Hotel“ mit 130 Zimmern und Salons, Aufzug, Bädern und elektrischem Licht das größte und ein „Haus ersten Ranges.“ Es gab Restaurants, Cafés und Bierhäuser, zwei Theater und Casinos. Postkarten konnte man in den Buchhandlungen „Amico“ und „Saliba“, sowie bei „Lehnert&Landrock“ erwerben.¹⁹³ (Lehnert hatte mit seinen Fotografien also bereits zwei Jahre nach seiner Niederlassung in Tunis den Weg in die Reiseliteratur gefunden). Ausflüge in die Umgebung von Tunis konnten per Bahn oder Wagen unternommen werden. Dougga stellte mit seinen vielen Sehenswürdigkeiten (Tempel, Theater, Thermen, Triumphbögen, Mausoleum, Aquädukt) vermutlich ein touristisches Highlight dar. Nach Auskunft des

¹⁹¹ Bopp 1995, S. 87.

¹⁹² Baedeker 1906, S. 455.

¹⁹³ Ebd. S. 456, 457.

Reisehandbuchs war es allerdings etwas „umständlich“ zu erreichen. Wenn man sich nicht den „Automobiltagestouren“ der Reisebüros in Tunis anschließen wollte, konnten Abenteuerlustige oder Individualreisende per Bahn in dreieinhalb Stunden das 107 Kilometer entfernte Pont de Trajan erreichen, um die letzten 28 Kilometer Richtung Dougga per Pferd zu überwinden. Auf dem Weg passierte man Teboursouk, wo sich das „Hotel International“ befand. Von Dougga selbst konnte man mit Einspännern zu den Ruinen fahren.¹⁹⁴

Alle anderen im Baedeker empfohlenen Ausflugsziele zu Thermalbädern (Hammâm Lif), arabischen Moscheen (Kairuan) oder römischen Ausgrabungsstätten (Karthago, El-Djem, Dougga) waren per Bahn oder auf Straßenrouten zu erreichen.¹⁹⁵ Das legt den Schluss nahe, dass die touristische Erschließung mit dem Ausbau der Infrastruktur Hand in Hand ging. Lehnerts selektiver Blick spart diese Tatsachen aus. Seine Bilder zeigen nichts von der Präsenz der französischen Kolonialverwaltung, ebenso wenig von der touristischen Okkupation. Wo sind die Spuren jener Touristen, die täglich den ankommenden Dampfschiffen entstiegen, die verzweigten Bahnlinien mit den dazugehörigen Bahnstationen, die beschriebenen „Automobile“ und „Omnibusse“?¹⁹⁶ Es sind von westlichen Eingriffen bereinigte Bilder, die „Homogenität“ ausstrahlen und Zeitlosigkeit evozieren.¹⁹⁷ Die Bilder

¹⁹⁴ Baedeker 1906, S. 465.

¹⁹⁵ Baedeker schlägt 10 Ausflüge vor, drei befanden sich innerhalb der Stadt: die Promenade „Belvederepark“, die Befestigungsanlage „Fort de la Manoubia“ und „Bardo“, den ehemaligen Palast des Beys. Die Ziele außerhalb waren: Karthago, Utica (ehemalige phönizische Hafenstadt, 34km entfernt), Zaghuan (62 km, Hotel vor Ort), Hammâm Lif (17 km, heiße Bäder), Sousse (150 km, Hauptort der Agrargegend Sahel), Kairuan (58 km, Sidi Okba Moschee, Grand Hotel), El-Djem (Amphitheater, Hôtel de l’Amphithéâtre), Biserta (franz. Kriegshafen, Festung aus dem 16. Jh.), Dougga. Ebd. S. 465.

¹⁹⁶ Eine der wenigen Ausnahmen bildet eine Aufnahme des Amphitheaters in El-Djem, wo im Hintergrund sehr klein eine Gruppe von Besuchern auf Grund ihrer Bekleidung als Touristen gedeutet werden könnten. Möglicherweise schienen in diesem Rahmen Besucher noch am ehesten abbildbar (Abb. 21).

¹⁹⁷ Die äußeren Zeichen der französischen Militärverwaltung müssen äußerst präsent gewesen sein, wie der Ärger von Nathaniel Rothschilds in den Notizen zum ersten Band seiner „Skizzen aus dem Süden“ zeigt: „Von meinem Standpunkt als Amateurphotograph habe ich speciell eine Wuth auf die algerischen und tunesischen Stadtbehörden: denn wo nur ein architektonisches Motiv aus der Vergangenheit verschont geblieben, versäumen die Herren nie die Gelegenheit eine abscheuliche Gas- oder Petroleum-Laterne anzubringen. Gewöhnlich prangen, um das Bild zu vervollständigen neben dieser grosse blauweiße Plakate, auf welchen Herr Menier seine Chocolate als das beste Cacaopräparat empfiehlt. Auch in administrativer Hinsicht scheint mir die französische Verwaltung höchst mangelhaft. Alles wird der Politik geopfert. [...] Wie anders möchte es doch sein, wenn die

von elegisch inszenierten Einheimischen verstellen den Blick auf die dahinter stehende Realität: Lehnert ist als Fotograf Teil einer neuen Machtkonstellation, nämlich Kompagnon der Bildvermarktungsindustrie Lehnert & Landrock, dessen wichtigstes Produkt die „Authentizität“ einer ausstellungswürdigen Umgebung mit ihren „Eingeborenen“ darstellte. Anonym auf Fotografien gebannt, als Postkarten versandt oder in Reisealben gepresst, werden die Abgelichteten zum Exportartikel. Widerstand ist nicht möglich, das Machtverhältnis von Okkupation und Okkupierten wird in moderner Form auf fotografischer Ebene immer wieder aufs Neue hergestellt und vervielfältigt.

5.1.5 Genrebilder – standardisierte Visualisierungen

In den Abbildungen der „Description“ fand eine bildliche Verortung des „Orients“ mit nachhaltiger Auswirkung auf Orientvisualisierungen statt. Ein Vergleich von Darstellungen aus dem Kapitel „Arts et métiers“ der „Description de l’ Egypte“ mit in Tunis fotografierten Genreszenen von Rudolf Lehnert, erweckt den Eindruck der Herausbildung eines Motivkatalogs, dessen Schema zu scheinbar direkten Übernahmen in der Orientfotografie um 1900 geführt hat. Sujets wie „Le faiseur de couffe“ oder „Vue intérieure de l’attelier du fabricant de poteries“ oder auch „Le barbier“ finden sich in äußerst ähnlicher Umsetzung bei Lehnert wieder (Abb. 50, 51, 52a): Die Fotografien cp 595 „Coiffeur arbe“, „Tunesischer Hutflechter“ und „Töpferwerkstatt“ zeigen verblüffende kompositorische Übereinstimmungen, etwa in Bezug auf die Platzierung der Protagonisten im Bildraum, Haltung der Dargestellten, aber auch Präsentation der produzierten Werkstücke (Abb. 52b, 53, 54). Natürlich gibt es Unterschiede in den Details, die zu Bedeutungsverschiebungen führen: Bei der querformatigen Darstellung des Korbflechters in der „Description“ verleihen die Objektanschnitte an den Bildrändern der Szene etwas Ausschnitthaftes und Flüchtiges. Die Hängung der präsentierten Körbe ist auch nicht so regelmäßig wie in der Fotografie, sodass der Korbflechter mit seinem Werkstück eine eigenständige Kompositionsgruppe bildet. In der hochformatigen Fotografie „Tunesischer Hutflechter“ erzeugt die dunkle Mauernische, in der der Hutmacher arbeitet, einen Bild-im-Bild-Effekt und führt zu einer „Verdichtung“ des Gezeigten. Durch seine Haltung erscheint Handwerker nur unwesentlich größer als die Hüte und fügt sich so beinahe wie ein weiteres Objekt in den Kranz seiner Flechtwerke ein. Wieder ruft die Verschattung des Gesichts den Effekt der Endindividualisierung hervor.

britische Flagge statt der Tricolore über Algier wehen würde! Ein Besuch in Gibraltar genügt, um zu dieser Überzeugung zu gelangen.“ Rothschild 1894, S. 49.

Auch in „Vue intérieure de l'atelier du fabricant de poteries“ und Lehnerts „Töpferwerkstatt“ lassen sich ähnliche Übereinstimmungen in Bezug auf Bildelemente und deren Kompositionsanordnung finden (Abb. 51, 54). So befinden sich etwa die am Produktionsprozess aktiv beteiligten Handwerker und die eher passiven Mitarbeiter in den gleichen Bildzonen. Auch die schwarzen Leerstellen der Mauerdurchbrüche, die den Übergang von Innen- zu Außenraum anzeigen, sind in ähnlichen Sektoren positioniert. Sehr diffus sind in diesen dunklen Zonen Objekte zu erkennen, die vor allem wegen der eingeschränkten Lesbarkeit Interesse hervorrufen. Sie stellen Bereiche im Bild dar, an denen sich der Wunsch entfacht, das exotisch Unbekannte dahinter zu entdecken.

Die Schilderungen in „Arts et métiers“ der „Description“ scheinen einem relativ strengen didaktischen Konzept zu folgen, welches sich zum Teil auch in Lehnerts Genreschilderungen feststellen lässt: In wiederkehrenden Mustern werden die Räume oder Kojen mit genau jener Anzahl von Objekten aufgefüllt, die zur Vermittlung des betreffenden Themas nötig ist und den Entstehungsprozess der erzeugten Produkte verständlich macht. In der Art von Schaubühnen erinnern die Inszenierungen an die Ausstellungspraxis in zeitgenössischen ethnographischen oder technischen Museen. Trotz der Themenvielfalt führt in beiden Werken die Schematik zu einer Vereinheitlichung, in der sich die Distanz zum Fremden offenbart. Mustergültig für die Stereotypisierung ist, dass die dargestellten Menschen im Unterschied zu jenen in den topografischen Szenen aktiv gezeigt werden.

Die Überschneidungen der Themenwahl und des Bildaufbaus in Lehnerts Œuvre erwecken den Eindruck, als hätte er die „Description“ studiert und anschließend nach ähnlichen Sujets gesucht. Dass die Motivfindung tatsächlich auf diese Weise stattgefunden hat, ist nicht anzunehmen. Dennoch belegen die Kongruenzen, dass die Repräsentation des „Orients“ bereits auf bestimmte Sujets – „auf symbolische Bilder einer kollektiven Praxis“ – festgelegt war, in denen „das individuelle Imaginäre [...] mit dem kollektiven Imaginären [...] und der Fiktion (sprachlich wie bildlich) zirkulierte.“¹⁹⁸ Das Bild, das Lehnert vor Ort produziert, wird nicht neu erfunden, sondern passt sich in den Bildwerdungsprozess des „Orients“ ein, an dem Produzenten wie Rezipienten gleichermaßen ihren Anteil haben. Hans Belting stellte fest: „Die Bildproduktion hat immer eine Standardisierung der individuellen Bilder bewirkt,

¹⁹⁸ Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 60.

und doch schöpfte sie aus der zeitgenössischen Bilderwelt ihrer Betrachter, die eine kollektive Wirkung überhaupt erst ermöglicht hat.¹⁹⁹ Dieser Prozess der „Ikonisierung“ von fotografischen Bildern durch massenmediale Zirkulation lässt sich auch an einem aktuellen Beispiel für Tourismusmarketing beobachten: Das ägyptischen Fremdenverkehrsamt bewarb im Jahr 2010 Reisen nach Ägypten mit einer Ansicht des Tempels von Amon Hotep III in Luxor, die fast exakt jener entspricht, die bereits in den 1930er Jahren von Lehnert & Landrock als Postkarte vertrieben wurde (Abb. 55, 56).²⁰⁰

6 LEHNERTS FOTOGRAFISCHE ORIENTKONSTRUKTIONEN IM VERHÄLTNIS ZUR MOTIVIK DER ORIENTMALEREI

6.1 Das Orientbild als Massenware

Wüste, Oasen, Stadtansichten, Genreszenen und Porträts: auf diese Topoi lässt sich im Wesentlichen die Orientmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festlegen. Diese Motivgruppen finden sich identisch bei Rudolf Lehnert – wie auch bei anderen Fotografen vor Ort (z.B. Garrigues, Soler-Pavia, Bonfils, Flandrin) – wieder. Es sind vor allem die Bilder jener Generation von Künstlern, die ungefähr zwischen 1860 bis 1900 den „Orient“ bereisten, die Lehnert in seinem fotografischen Werk am meisten beeinflusst haben. Petra Bopp sieht ihn besonders durch Vertreter der deutschen Orientmalerei geprägt, wobei zu entgegnen ist, dass Lehnert seine ersten „orientalischen“ Fotoserien in Tunesien produzierte, das neben Marokko und Algerien das Kernland der französischen Orientaler darstellte.²⁰¹ Somit nimmt das Sujet der „Oase“, welches bei den deutschen und österreichischen Orientalern und ihrer Vorliebe für den östlichen Mittelmeerraum und Ägypten wegen der topographischen

¹⁹⁹ Belting 2001, S. 20, 58.

²⁰⁰ Auf einer 2010 lancierten Plakatwerbung des ägyptischen Fremdenverkehrsamts (Leiter: Mohamed Kenawy, Agentur: FWT+H+F/Zürich, z.B. in Wien gesamte U-Bahnpassage/Stephansplatz, März 2010; München Hauptbahnhof, Oktober 2010), die das Brustbild einer jungen Frau neben einer Ansicht des Tempels mit den Papyrus Pfeilern von Luxor und in einem anderen vor der Sphinx und den Pyramiden zeigt, ist der Slogan „Ägypten wo alles beginnt“ zu lesen. Auf ironische Weise verändert, scheint die Umdeutung des alten europäischen Kulturkonzepts („Ägypten, wo alles *begann*“) zumindest auf touristischer Ebene einer monetären Rückholung zu dienen.

²⁰¹ Bopp 2004, S. 288.

Gegebenheiten kaum vorhanden ist, in Lehnerts Œuvres einen festen Platz ein.²⁰² Die durchgängige thematische Übereinstimmung mit Motiven der Orientalmalerei, die Lehnerts visuelle Verankerung offen legt, wirft aber zusätzlich die Frage auf, ob er bei seiner Wahl nicht von bestimmten Vorannahmen ausgeht: Orientbilder stellten im 19. Jahrhundert gut verkäufliche Ware dar.²⁰³ Lehnert griff mit seiner Motiventscheidung daher auch auf etwas zurück, das beim Publikum ankam und sich konsequenterweise auch verkaufen ließ.²⁰⁴

6.1.1 Medial bedingte soziokulturelle Verschiebungen

Während sich mit Hilfe der Orientalmalerei vor allem der Adel und das Bürgertum vom „Orient“ ein Bild machte²⁰⁵, d.h. ihn sich durch den Prozess des Abbildens aneignete,

²⁰² Während die deutschen Orientalmaler in ihren Bildern von Griechenland ausgehend vor allem Palästina, Syrien und die Küstenregionen des osmanischen Reiches besetzten, stellte die Vorliebe für Ägypten eine Eigenart der österreichischen Orientalmalerei dar. Die direkte Schiffsverbindung Triest-Kairo (ab 1837) dürfte dabei eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben, denn bis dahin standen vor allem die osmanischen Gebiete rund um Konstantinopel und deren Balkanprovinzen im Mittelpunkt des Interesses. Diese Gegenden waren ab 1829 durch die Donaudampfschiffahrtsgesellschaft relativ bequem erreichbar waren. Vgl. Martina Haja, Zwischen Traum und Wirklichkeit. Voraussetzungen und Charakteristika der österreichischen Orientalmalerei im 19. Jahrhundert, in: Erika Mayr-Oehring, Elke Doppler, Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog, Wien 2003, S. 58; Martina Haja, Ex oriente lux. Österreichische Maler und Fotografen des 19. Jahrhunderts im Heiligen Land, in: Bernhard A. Böhler (Hg.), Mit Zepter und Pilgerstab. Österreichische Präsenz im Heiligen Land seit den Tagen Kaiser Franz Josefs, Ausst. Kat., Wien 2000, S. 293.

²⁰³ Zur wichtigsten Plattform für den Verkauf ihrer Malerei im 19. Jahrhundert entwickelte sich der Pariser Salon, eine jährliche Veranstaltung, die sich aus dem, unter dem Patronat des französischen Königs stehenden, „Salon carré“ im Louvre entwickelt hatte und später im Palais d’Industrie von den Beamten der Académie des Beaux-Arts veranstaltet wurde. Die Entscheide der staatlichen Jury über die Zulassung oder Ablehnung von Künstlern löste nicht nur regelmäßig große Kontroversen aus. Die Dominanz dieses Instruments führte auch dazu, dass der Salonmaler zum Inbegriff des professionellen Malers avancierte, dessen Erfolg nicht allein vom Talent bestimmt war, sondern auch in Abhängigkeit zum Ruhm der Ausbildungsstätte und der bearbeiteten Bildgattung stand, was wiederum generelle Auswirkungen auf die Kunstproduktion im 19. Jh. hatte. Zum zweiten dominierenden Schauplatz für den Kunsthandel entwickelte sich London unter dem Einfluss der Royal Academy, außerdem wurden über Paris Kontakte zu amerikanischen Kunsthändlern hergestellt. Vgl. Leitzke 2001, S. 47-49.

²⁰⁴ Wie Linda Nochlin bemerkte, trugen bereits Werke der Orientalmalerei die Qualität der beginnenden Massenkultur in sich bzw. sagten diese teilweise voraus. Nochlin 1987, S. 179.

²⁰⁵ Karin Rhein zieht anhand eines Werkverzeichnisses von Wilhelm Gentz und den zahlreichen genannten Besitzern seiner Arbeiten, Rückschlüsse auf die Käuferschicht deutscher Orientalmalerei. Demnach zählten dazu

eröffnete dieser Prozess in den fotografischen Arbeiten à la Lehnert eine neue Dimension. Dies war durch zwei wesentliche Parameter bedingt: Zum einen brachte der Medienwechsel eine Verschiebung der Rezipientenschicht mit sich, zum anderen führte die fotografische Repräsentation durch den direkten Bezug zum Referenten zu einem Näherrücken der Motive an die gedachten BetrachterInnen.²⁰⁶ Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht mehr einzelne Auftraggeber bzw. die Perspektive einer begüterten Käuferschicht. Das technische Mittel der fotografischen Reproduktion ermöglichte einen vielfältigen Bildwertungsprozess, der somit nicht nur einer Elite vorbehalten blieb, sondern ein Massenpublikum bedienen konnte. Damit wurde einerseits die Aneignung des „Orients“ einem breiten bürgerlichen bzw. kleinbürgerlichen Publikum ermöglicht, andererseits verlor das Bild des „Orients“ seine Exklusivität. Das „Andere“ waren nicht mehr fremde Reiche, fremdartige Landschaften, fremde Herrscher, verbildlichte Vorstellungen aus „Tausend und einer Nacht“, sondern „reale“ Menschen wie „du“ und „ich“. Und dies erforderte gleichzeitig eine noch klarere Abgrenzung von denselben. Die Tatsache, dass Frauen hauptsächlich halbnackt in pseudonaturlichem Interieur gezeigt wurden, grenzt diese deutlich von der Wahrnehmung der Betrachter ab, welche Frauen in ihrer gewohnten Umgebung hauptsächlich peinlich der Etikette entsprechend wahrnehmen konnten.

Für Männer gilt Ähnliches: diese Rezipientenschicht trifft in den Abbildungen auf eine Realität, die dem Selbstbild diametral entgegengesetzt ist.²⁰⁷ Der Prozess grenzt ab, er zeigt Anderes als das Gewohnte. Die Bilder entsprechen einem Gegenentwurf zur bürgerlichen Rationalität. Die Postkarte liefert das Andere, die gefürchtete Abweichung, aber auch das Idealbild und die Wunschvorstellung. Dabei manifestiert sich die Vorstellung des Anderen am häufigsten in der Inszenierung von Frauen. Das Fremde wird mit Weiblichkeit bzw. der Frau als Verkörperung von Weiblichkeit besetzt.²⁰⁸ Die Aneignung weiblicher Körper in Gestalt

Adelige, Mitglieder des Groß- und Bildungsbürgertums, so wie Angestellte des Staates. Vgl. Karin Rhein, Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika, Berlin 2003, S. 199.

²⁰⁶ Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985, S. 13.

²⁰⁷ Es ist schwer vorstellbar, dass das Gros der europäischen Männer sein Idealbild in Fotografien von jungen halbnackten Männern im Stil Caravaggios suchte, Darstellungen, die auch zum Repertoire Lehnerts zählten.

²⁰⁸ Sigrid Weigel zeigte in ihrer Untersuchung zu Weiblichkeitstheorien in der Philosophie der Aufklärung Strukturanalogien im Diskurs über Frauen und Wilde auf. Im vernunftskritischen Diskurs des 18. Jahrhunderts konstituierte sich aus der Reihung von Begriffen wie Wildheit, Weiblichkeit, Natur, Kindheit, Unschuld, Körper, Traum, Wahnsinn der Ort des Anderen als Antipode zur männlich/bürgerlichen Rationalität. Das Nebeneinander

orientalischer Frauen führt zwei Abbildungsstrategien zueinander: einerseits erschließt sich durch die Nacktheit vermeintlich das andere Geschlecht, andererseits wird die orientalische Frau als Gegenentwurf zur abendländischen Frau mit all ihren Konnotationen greifbar. Dieser Bildwerdungsprozess findet nicht in einem Machtvakuum statt. Die soziale Position der Dargestellten wird durch dieses repetitive Abbilden im großen Stil ebenfalls festgelegt: Dadurch, dass nicht die eine Schöne für den Salon, sondern eine von vielen Schönheiten, tausendfach reproduziert, für viele Rezeptionsräume außerhalb des Salons gedacht wird, wird den Dargestellten im Sinne der Verfügbarkeit eine der untersten Positionen in der sozialen Hierarchie zugeschrieben. Es sind Menschen, die in der Abbildung zum Exotikum verkommen, wert ausgestellt zu werden.

6.1.2 Postkarten – Produkte der kolonialen Expansion?

Ähnlich wie Kolonialwaren den Geschmack der Fremde in jedes noch so kleine Heim zu liefern imstande waren, bringen Postkarten, wie sie Lehnert u. a. produziert hat, das Bild des „Orients“ in die okzidentalen Stuben. Sie liefern damit ein Quäntchen an angeeigneter Fremde, konsumierbar für jene, die entweder nur kurz in dieses Andere eintauchten, als Touristen oder Bildungsreisende, oder überhaupt zu Hause geblieben waren, und sich auf ihre Weise den gesellschaftlichen Zwängen nicht durch Flucht, sondern nur durch Vorstellung oder Fantasie teilweise entziehen konnten.

Dadurch, dass bekannte Motive mit der neuen Technik wieder aufgegriffen werden und fortlaufend wiederholt werden, geht der Bildwerdungsprozess sukzessiv in kulturelle Praktik über. Lehnert erfindet nicht neu, weder motivisch noch technisch. Sein Erfolg beruht auf der konsequenten Umsetzung der technischen Vorgaben für gelungene Fotografien und der Wiederaufnahme von Motiven der Orientalmalerei. Mit dem kommerziellen Ansatz des Unternehmens ging eine Popularisierungsstrategie einher, die auf die Erwartungshaltung eines

der austauschbaren Begriffe wurde letztendlich durch Weiblichkeit als Inbegriff des Anderen, subsumiert. Er verkörperte das Verdrängte bzw. das der Bürgerlichkeit Entgegengesetzte, besonders wenn es um die Formulierung von Utopien ging. Während die Wilden in der Ferne den Ort des Fremden bilden, besetzt die Frau in der Nähe den Ort des Anderen und wird somit zur „nahen Fremden“. Vgl. Sigrid Weigel, Die nahe Fremde – das Territorium des „Weiblichen“. Zum Verhältnis von „Wilden“ und den „Frauen“ im Diskurs der Aufklärung, in: Thomas Koebner, Gerhard Pickerdot (Hg.), Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt a. M. 1987, S. 171, 172, 179.

Publikums baute, welches durch den Konsum dieser Abbildungen an der Kolonialisierung und der Aneignung des Konstrukts teilhaben konnte und wollte. Position in der Abbildung, Benennungen der Bilder, Anonymisierung, Stereotypisierung und Generalisierung sind wesentliche Bestandteile dieser Strategie.

Die scheinbar harmlosen Postkarten, die bestimmend für Lehnerts Erfolg wurden, weisen genau jene Merkmale der europäischen Expansion auf, die, wie Sloterdijk ausführt, im 15. Jahrhundert begann und mittlerweile landläufig als das Projekt der Globalisierung in aller Munde ist: „Überseeische Territorien galten als herrenlose Sachen, solange die Entdecker-Okkupanten bei der Kartenaufnahme neuer Gebiete, seien sie bewohnt oder unbewohnt, sich unbehindert und unwidersprochen wähten.“²⁰⁹ Sie stellen Produkte der Aneignung dar, Zuweisungen von Plätzen und Räumen zwecks ökonomischer Ausbeutung.

6.2 Haremskonstruktion: Wiederholung und Authentizität

Lehnerts Fotografien von zum Teil halbnackten Frauen in orientalisierendem Ambiente tragen in der Postkartenedition Titel wie „Femmes de harem“²¹⁰, „Harem“, „Danseuse arabe“, aber auch „La Toilette“ (Abb. 57, 25, 58, 59). Nicht nur Betitelung, sondern auch die Art der Inszenierung macht die Bezugnahme auf Haremsdarstellungen als zentrales Thema der europäischen Orientalmalerei evident. Lynne Thornton trifft die Feststellung: „Eastern women in their quarters were the most popular of all themes in the Orientalist painting. Since harems were precisely areas that the male stranger could never enter, artist could give full rein to their imagination.“²¹¹

Das symbolische Öffnen der Haremspforte, das Vordringen in einen für die Außenwelt unzugänglichen Ort wurde möglich, indem Lehnert sich seinen eigenen Harem entwarf, Modelle bezahlte und sich mit ihnen in den Patio seines Privathauses zurückzog, das sich in der Rue de Tamis 7 in der Medina von Tunis befand. Zusätzlich standen ihm noch das Haus

²⁰⁹ Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt/Main 2005, S. 166.

²¹⁰ Von diesem Sujet existieren zwei Versionen: die kolorierte Version trägt den Titel: cp 577 „Femmes de harem“ (Abb. 57); Malek Alloula veröffentlichte das gleiche Sujet in schwarzweiß mit dem Titel cp 265 „Femmes arabes“ (Abb. 2).

²¹¹ Thornton¹ 1994, S. 20.

seines Geschäftspartners Ernst Landrock in der Rue El-Garmathou 13 und das seines Freundes Albert Aublet zur Verfügung.²¹² Hier fand er jene aus der Orientalmalerei bekannten Elemente vor, aus denen sich gewissermaßen authentisch die haremstypische Kulisse formieren ließ: Arkaden, Säulen, bunte Fliesenwände und -böden, bemalte Türen und vergitterte Fenster. Die abgebildeten Häuser zeichneten sich durch markante Unterschiede in den Details aus: Sehr häufig benützte er das Ambiente von gedrechselte Säulen und Fliesenornamente, ein anderes Haus zeichnete sich durch hell-dunkel gestreifte Arkadenbögen aus.²¹³ Anhand dieser markanten Elemente lässt sich rekonstruieren, dass diese Häuser nicht nur bei den erotischen Postkartensujets den Hintergrund bildeten, sondern auch in anderen Inszenierungen das „typisch“ arabische Ambiente repräsentierten. Auch hier steht Lehnert ganz in der Tradition der Malerei.

Vor dieser Folie posieren junge Damen in folkloristischer Aufmachung üppig mit Schmuck behängt: die gedrehte Säule dient der entblößten Tänzerin als Stütze, an ihr lehnen auch die jungen Liebenden; die Nische mit maurischem Rundbogen lädt spärlich bekleidete Wasserträgerinnen zum Verweilen ein; am Balkon über den Arkaden richten halbnackte Mädchen ihren Blick schamhaft nach unten (Abb. 58, 60, 61, 26). Das wichtigste Utensil der Bildregie stellen die Stoffbahnen dar. Sie dienen der Inszenierung des begehrenden männlichen Blicks auf die weiblichen Körper, durch sie wird das erotische Spiel von Enthüllen und Verbergen bestimmt: mit markanten Rundfibern fixiert, werden sie zur Tunika; lose über Kopf und Schultern gelegt, bilden sie den Schleier; in ausgebreiteter Form bedecken sie zur Steigerung der Schaulust Scham und Beine (Abb. 62).²¹⁴ Lehnert kommt den jungen

²¹² Mégnin 2005, S. 48, 49.

²¹³ Von 33 bei Mégnin publizierten Postkarten in orientalisierendem Ambiente wurden 18 in einem Haus mit auffällig gedrechselten Säulen produziert. Ob es sich dabei um das erste Haus Lehnerts in der Rue de Tamis 7 handelte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Heute befindet sich an dieser Adresse ein anders aussehendes Haus. Allerdings gab es in den 30er Jahren einen größeren Brand in der Medina von Tunis, der auch Teile des ursprünglichen Hauses zerstört haben könnte. Die auffällig gestreiften Arkaden konnte Mégnin der Rue El-Garmathou zuordnen. Mégnin 2005, S. 49, 51.

²¹⁴ Lehnert greift hier auf eine Form der Inszenierung zurück, die von Jean-Auguste Ingres (1780-1867) vielleicht am subtilsten vorgeführt wurde: Das Kopftuch der Rückenfigur im „Türkischen Bad“ (1863) fängt den Blick ein, um ihn danach über die Figur gleiten zu lassen, und wie zufällig geben die Tücher der stehenden Figur in der Bildmitte die Wölbungen der Brust und des Gesäßes frei. Die „Große Odaliske“ (1814) ist nicht von Stoffbahnen bedeckt, aber gänzlich in sie gebettet. Sie ahmen die Körperformen nach, imitieren das Samtige der Haut und nehmen die Lust auf Berührung vorweg (Abb. 63, 64).

Frauen mit seiner Kamera sehr nahe und ergreift visuell Besitz von ihnen. In den scheuen, fast zurückweichenden Gesten (sie mögen auf den erobernden Mann erotisch wirken) ist das Fordernde des Aktes dokumentiert. Die vereinnahmende Haltung des Fotografen lässt sich auch in Fotografien feststellen, die verschleierte Frauen in der Umgebung von Tunis zeigen. Keinesfalls zufällig ins Bild gelaufen, wurden sie als Staffagefiguren in Bild gesetzt. Unter Lehnerts Arbeiten befindet sich allerdings auch eine Fotografie, die eine Hauswand mit einem sich nach außen wölbenden Haremsfenster und darunter eine verschleierte Frau in Sidi-Bou-Said zeigt (Abb. 65). Das Abwehrende des Harems und des Schleiers wird hier in seiner Uneinsehbarkeit präsentiert, als Barriere, die nur Kraft der Fantasie zu überwinden ist. Damit stimmen auch Lehnerts (erotische) Fotografien von Frauen in Tunis mit jenen Kategorien überein, wie sie von Malek Alloula anhand des europäischen Bildrepertoires beschrieben wurden: *verschleierte* Frauen im *öffentlichen* Raum, *entschleierte* Frauen in den *abgeschlossenen* Räumen des Harems.²¹⁵ In Szenen, die dem „Einfallsreichtum“ der Fantasie verpflichtet sind, wird der Schleier im Bad, beim Tanz, bei Zeremonien gelüftet.

6.2.1 Exkurs: Schleier als Verweis auf Differenz

Seit der Renaissance wird in der Aktmalerei der Zusammenhang von Sichtbarkeit und Erotik durch die enthüllende bzw. verbergende Eigenschaft des Schleiers dargestellt, die der Inszenierung des Blicks dient und in der Sexualisierung der Frau mündet.²¹⁶ „Der Schleier auf der Scham inszeniert die Dialektik von Ver- und Enthüllen und die seit der Frühen Neuzeit

²¹⁵ Der in Paris lebende algerische Literat, Malek Alloula, widmete sich als Erster ausführlich der Darstellung von nordafrikanischen Frauen auf kolonialen Postkarten. In „Le Harem Colonial, images d'un sous-érotisme“ (1981), seiner polemischen Abrechnung mit dem von kolonialer Ideologie aufgeladenen weißen Fotografen, sieht er die in Masse produzierten Aufnahmen von algerischen, tunesischen und marokkanischen Frauen v. a. in der Schaulust und (unausgelebten) sexuellen Begierde des westlichen Mannes begründet. Alloula zufolge setzte sich der Prozess der machtvolle Aneignung durch die Kolonisatoren im Voyeurismus des am „Nullpunkt der künstlerischen Fotografie“ angelangten Fotografen fort, indem sich in der allmählichen Entblößung der Körper (sie ergibt sich aus der Zusammenschau der Postkarten) und dem beständigen Wiederholen von banalen Inszenierungen die Gewalt an den abgelichteten Frauen vollzog. Schmuckbeladen werden die Modelle selbst zu orientalisierenden Versatzstücken, zu Karikaturen ihrer selbst. Vgl. Alloula, 1994, S.19.

²¹⁶ Es ist anzumerken, dass diese auch außerhalb explizit erotischer Sujets auf subtile Weise in der Darstellung von Heiligen stattfindet, indem beispielsweise die Differenzierung von Maria und Magdalena, die Bestimmung von Jungfräulichkeit und Sündhaftigkeit, über die Färbung des Schleiers, entweder blau oder rot, vorgenommen wird.

historisch wachsende Bedeutung des Augensinns als eine distanzierende, phantasmatische Dimension des Begehrens,“ beschreibt Viktoria Schmidt-Linsenhoff die Funktion des Schleiers in der europäischen Kunst, dessen Bedeutungsdimension sich zwischen seiner verbergenden, raumgreifenden und begrenzenden Funktion entspannt.²¹⁷ Vor allem aber verweist er auf den Moment der Differenz: auf das Davor und Dahinter, auf das Innere und das Außen. Was die metaphorische Figur des Schleiers scheinbar verdeckt oder verbirgt, äußert sich in Bedeutungszuschreibungen, in denen das Andere im Verhältnis zum Eigenen als „konstitutives Außen“ konstruiert wird.²¹⁸ Im Kontext der europäischen Orientdarstellung findet diese Opposition in der Umsetzung von Haremsvorstellungen ihren extremen Ausdruck, indem die innergesellschaftliche sexuelle Befangenheit nach Außen verlagert wird.²¹⁹ Wird der Schleier real oder metaphorisch gelüftet, ruft die sichtbar gewordene Realität mitunter Erstaunen und Enttäuschung hervor, weil sich dahinter das Eigene zeigt.²²⁰

²¹⁷ Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie, in: Fotogeschichte 76, 2000, S. 25, 26.

²¹⁸ Wie Iman Attia erläutert, zielen „Derridas Begriffe der Différance und der Dekonstruktion [...] auf die Irritation und Destabilisierung dessen, das als in sich geschlossen und eindeutig erscheint. Dekonstruktion führt das ‚konstitutive Außen‘, das ausgeschlossen wurde, um die innere ‚Reinheit‘ zu konstruieren, wieder ein.“ Vgl. Attia 2009, S. 20.

²¹⁹ Die Thematisierung von offener Gewaltausübung und Willkür in der Orientdarstellung (z. B. Henri Regnaults „Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade“, 1870) wird nach dekonstruktivistischer Analyse, sowohl als Verweis auf islamischen Despotismus, als auch als Auseinandersetzung mit der verdrängten Geschichte der französischen Justiz während der Zweiten Kaiserzeit und Dritten Republik interpretiert. Vgl. Bopp 1995, S. 16, 22.

²²⁰ Kaiserin Auguste Viktoria 1898 wurde während der Staatsvisite Kaiser Wilhelms II. in Konstantinopel die Gelegenheit geboten, den Harem des Sultans zu besuchen. Zur Enttäuschung der voyeuristischen Frager sah sie dort nur „[...] sehr dicke Frauen in Pariser Toiletten, die ihnen schlecht standen, die Konfitüren und Pralines aßen und furchtbar gelangweilt aussahen.“ Bernhard Fürst von Bülow, Denkwürdigkeiten I, Berlin 1930, S. 251. zitiert nach Erika Günther, Die Faszination des Fremden: Der malerische Orientalismus in Deutschland, Münster 1990, S. 125, 126. Der Franzose Pierre Loti, der 1900 auf seiner „Selbsterfahrungsreise“ nach Isfahan vom persischen Thronerben empfangen wurde, berichtete ähnlich resigniert: „Leider sind die Salons, in die man mich hineinführt, auf europäische Art möbliert, und der zwanzigjährige Prinz, der mich so liebenswürdig begrüßt, scheint sich wie ein eleganter Pariser zu kleiden. [...] Man könnte sich in Europa wähnen. Wie schade das ist, und welche Geschmacksverwirrung.“ Pierre Loti, Nach Isfahan, München 2000 [Paris 1904], S. 243-244, zitiert nach: Andreas Pflitsch, Schwindelerregende Ausschweifungen, süße Chimären. Die Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht und ihr europäisches Publikum, in: Attia 2007, S. 175.

Das Bild erotisierter und verfügbarer Frauen, das auf kolonialen Postkarten vor allem durch die allmähliche Entschleierung von algerischen, tunesischen und marokkanischen Frauen entworfen wurde, war das zentrale Thema von Malek Alloulas Buch „Le Harem Colonial, images d'un sous-érotisme“.²²¹ Alloula interpretierte das voyeuristische Vorgehen der kolonialen Fotografen als aggressive Gegenreaktion auf die Provokation, die durch die Verschleierung muslimischer Frauen hervorgerufen wurde. Ihre Bekleidungsstradition wurde als eine den Blick abwehrende Barriere gedeutet, die es zu durchbrechen galt.²²² ²²³ Viktoria Schmidt-Linsenhoff dehnte die Auswirkungen der Verschleierung im Kontext der kolonialen Fotografie noch aus: In ihrer Interpretation schützte der Schleier die Frauen nicht nur vor der visuellen Inbesitznahme, sondern rief durch die schmalen Sehschlitze zusätzlich eine Begegnung auf gleicher Ebene hervor: zu sehen, ohne gesehen zu werden, stimmte strukturell mit dem Kamerablick überein. Die so erzeugte Irritation ließ den Schleier zur Projektionsfläche einer „destabilisierten, männlichen, europäischen Identität“ werden.²²⁴ Schmidt-Linsenhoff bestätigt Alloulas These insofern, als „der ‚männliche mainstream‘ der Orientfotografie den Schleier als ein Objekt konstruiert, das die Grenze zwischen den Kulturen und den Geschlechtern metaphorisch überblendet, wobei die Kamera als Stellvertreter des hegemonialen Subjekts immer diesseits und das Wissens- und Lustobjekt immer jenseits verortet ist.“²²⁵

²²¹ Alloula 1981.

²²² Ebd. S. 15.

²²³ Ferrié und Boëtsch werfen Alloula vor, die Praxis der kolonialen Fotografen mit jener der kolonialen Herrschaft verwechselt zu haben. Weil sie davon ausgehen, dass die Kolonisierten nicht die gedachten Empfänger dieser Postkarten waren, sind sie der Meinung, dass es sich bei dieser fotografischen Repräsentation nicht um Machtausübung handelte. Dem stimmt auch Silke Förschler zu. Es mag sein, dass Alloula den kolonialen Kontext überbetont, ganz außer Acht zu lassen ist er jedoch nicht, denn es ist davon auszugehen, dass auch Tunesierinnen diese Abbildungen gekannt haben. Insofern gibt es einen indirekten Effekt auf die Kolonisierten. Was Ferrié und Boëtsch m. E. richtig erkannt haben, ist, dass diese fremden Körper gemäß okzidentaler ästhetischer Konzeption abgebildet wurden, als schön anzusehende, „hybride“ Wesen. Vgl. Jean-Noë Ferrié, Gilles Boëtsch, Contre Alloula: Le „Harem colonial“ revisité, in: L'Institut de Recherches et d'Études sur le Monde Arabe et Musulman (Hg.), *Annuaire de l'Afrique du nord*, xxxii, Paris 1993, S. 302; Förschler 2005, S. 79.

²²⁴ Schmidt-Linsenhoff 2000, S. 31, 35.

²²⁵ Ebd. S. 32.

Nach den Terroranschlägen auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001 ist der Schleier zum Synonym für kulturelle und religiöse Differenz geworden und gilt seitdem noch stärker als institutionalisiertes Objekt der islamischen Repräsentation. Dabei wird übersehen, dass der Schleier oder das Verschleiern seit jeher eine Tradition sowohl westlicher wie östlicher Gesellschaften darstellte und mehr auf Status als auf religiöse Tradition verweist.²²⁶

Als ein mit widersprüchlicher Symbolik und konkurrierenden Bedeutungszuschreibungen überfrachtetes Kleidungsstück wurde er in der Ausstellung „Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art“ (2003) thematisiert. Ahdaf Soueif erläutert, dass im Arabischen kein äquivalentes Wort für den „Schleier“ existiert; das äußere Erscheinungsbild kann ebenso variieren wie der soziale, historische und kulturelle Kontext: „Muslim women are not all Arab. The conditions of Irani women are different from those of the women of Pakistan, Turkey, Indonesia and now, famously, Afghanistan. And they are all different from the Arabs. And not all Arab women are Muslim. Thirty years ago, you could not have told whether an Egyptian woman was Christian or Muslim by her dress. In Palestinian villages, you still can't tell.“²²⁷ In den Abbildungen des Katalogs wird diese Vielfalt dargestellt. Sie präsentieren die Heterogenität des Schleiers, der als Akt des Kleidens oder als „visuelle Trope“ einer ständigen Neupositionierung unterworfen ist. Als mögliche Antwort auf die einseitigen Repräsentationen der kolonialen Fotografen verdeutlichen sie, dass er weder von den Trägerinnen, noch von denjenigen, die ihn von Außen beurteilen, vereinnahmt werden kann.²²⁸

6.2.2 Bildliche Konventionen und tradierte Darstellungsmuster

Die Ähnlichkeit von Inszenierungen auf Postkarten mit übereinstimmender Thematik und das repetitive Verwenden immer gleicher Ausstattungstücke (Intarsientischchen, Amphore, Palme, Fliesendekor, Säule) erzeugen den Eindruck imaginiertes Authentizität und betonen das mechanische Moment der Massenproduktion. Anhand Lehnerts Bildkompositionen lässt sich das Paradoxon verdeutlichen, das sich wie ein roter Faden durch die Repräsentation des

²²⁶ David A. Bailey, Gilane Tawadros (Hg.), Introduction, in: Dies., Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art, London 2003, S. 18.

²²⁷ Ahdaf Soueif, The Language of the Veil, in: Bailey, Tawadros 2003, S. 111.

²²⁸ Reina Lewis, Preface, in: Bailey, Tawadros 2003, S. 10.

„Orients“ zieht: trotz des immer längeren Verweilens vor Ort, trotz der Zuhilfenahme modernster Technik führte das Sammeln der visuellen Eindrücke nicht zu einer lebendigen Vielfalt in den Darstellungen. Es scheint, als würde die Verpflichtung zur Wiederholung im Sinne einer vermeintlichen Authentizität die Künstler in einem starren Korsett von Konventionen mit begrenztem Themenspektrum und tradierten Darstellungsmustern gefangen halten.

Beispiele aus Lehnerts Œuvre zeigen besonders deutlich, dass es für ihn offensichtlich nur begrenzt möglich war, bestimmte Strukturen zu durchbrechen. So weisen etwa die Fotografien, die für die Postkarten cp 557 und cp 667 verwendet wurden, große Ähnlichkeiten mit Details aus Filippo Bartolinis (1861-1908) Gemälde „Women in a Courtyard, Tlemcen“ (1881) oder Jan-Baptists Huysmans „The Fortune-Teller“ (1875) auf (Abb. 57, 25, 66, 67). Sujets wie diese lassen sich einem Themenkomplex der Orientalmalerei zuordnen, der von Lynne Thornton mit „Pleasures of Life“ betitelt wurde.²²⁹ Die Darstellung der Frauen in diesen vier Bildern folgt dem gleichen schlichten Schema: drei Frauen in bunten Gewändern bilden in orientalisierendem Ambiente eine Sitzgruppe und stellen im Kontext der Haremsdarstellung gleichsam eine Standardszene dar, die mit variierender Anzahl von weiblichen Figuren und wechselnden Assistenzfiguren weite Verbreitung unter den Orientalmalern fand. Übereinstimmungen im Bildaufbau, etwa die Positionierung der Frauen zueinander, die Platzierung der Figuren innerhalb der architektonischen Struktur, der Einsatz bestimmter Accessoires bzw. die Darstellung von Interaktion legen deutliche Bezüge zwischen den Fotografien und der Malerei offen, die durch die Kolorierung der Postkarten noch verstärkt wird. Dazu lässt sich feststellen, dass bei Lehnert vor allem über die Verschiedenfarbigkeit der Kleidung eine Differenzierung der Dargestellten vorgenommen wurde. Bei Bartolini schwappt die Buntheit auch auf die architektonischen Ausstattungsdetails des Gemäldes über, wodurch die Frauen in ihrer bunten folkloristischen Kostümiertheit zwar stärker in das Gesamtbild integriert werden, so aber auch in ein „Konkurrenzverhältnis“ mit bunt bemalten Holztüren und ornamentierten Böden geraten. Abgesehen von kompositorischen und farblichen Bezügen, führt vor allem der fotorealistische Effekt in Bartolinis Gemälde zu einer optischen Annäherung der beiden Medien. Die große Detailgenauigkeit der Darstellung lässt vermuten, dass auf eine fotografische Vorlage

²²⁹ Thornton² 1994, S. 20.

zurückgegriffen wurde, eine Praxis, die ab den 1870er Jahren in der Orientalmalerei verbreitete Anwendung fand.²³⁰

Es ist durchaus vorstellbar, dass Lehnert bei der Komposition seiner Frauengruppen von Bildern wie diesen inspiriert wurde. Lehnert griff also bei seiner Inszenierung, die Authentizität vermitteln sollte, vermutlich auf ein Vorbild aus der Malerei zurück, dessen Realitätsbezug möglicherweise selbst auf der Verwendung einer arrangierten Fotografie basierte, welche wiederum auf ältere Beispiele der Orientalmalerei, beispielsweise Eugène Delacroix' „Frauen von Algier in ihrem Gemach“ (1834) referierte (Abb. 68).²³¹ Delacroix' Bild erscheint mir deshalb besonders geeignet, an den Beginn dieser Reihe der bildlichen Orientkonstruktion gestellt zu werden, weil sich die Bedeutung des Gemäldes (abgesehen von Komposition und Kolorit) vor allem aus der scheinbar vermittelten Authentizität generierte, die aus vor Ort entstandenen Skizzen und eines angeblichen Besuchs in einem algerischen Harem konstruiert wurde: Delacroix, der 1832 im Gefolge einer französischen Gesandtschaft zum Sultan von Marokko reiste und sich sieben Monate in Nordafrika aufhielt, kehrte mit Hunderten von Zeichnungen und Aquarellen nach Paris zurück.²³² Dort wurde das Salonbild „Femmes d'Alger dans leur appartement“ teilweise aus authentischen Dokumenten, etwa Bleistiftzeichnungen von Frauen aus Marokko und Algier, (auf einigen befinden sich, von Delacroix vermerkt, arabische Frauennamen), aber auch aus nachträglich in Paris gefertigten Skizzen von weiblichen Modellen zusammengesetzt.²³³ Mit „adäquaten exotischen Kostümen und Accessoires“, wie z.B. der Nargileh im Vordergrund, wurde das Bild „gewissermaßen

²³⁰ Gut belegt ist die Anwendung dieser Technik anhand von Fotografien, die während des Aufenthalts der Künstlerfreunde Hans Makart, Franz Lenbach, Carl Rudolf Huber und Leopold Carl Müller in Wintermonaten 1875/76 in Kairo entstanden waren, wobei vermutet wird, dass C. R. Huber als Fotograf fungierte. Als Vorbild galt der französische Orientalmaler Jean-Léon Gérôme, der sich alle verfügbaren Bildressourcen zur Erlangung von Detailgenauigkeit nutzbar machte. Bodo von Dewitz, „Die Tatsachen sind so wunderbar an die Stelle von Vermutungen getreten.“ Zur Rezeptionsgeschichte des „Orients“ in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts, in: Ulrich Pohlmann, Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 262.

²³¹ Erste Fassung: „Femmes d'Alger dans leur appartement“ Salon 1834, 180x229 cm, Öl/Leinwand, Louvre, Paris.

²³² Dewitz 2004, S. 261.

²³³ Die Bleistiftzeichnungen (z.T. aquarelliert) befinden sich im Département des Arts graphiques (Musée du Louvre, Paris). Bei der Liegefigur links könnte es sich um eine Gefährtin Delacroix', Elisa Boulenger, handeln. Leitzke 2001, S. 158,159.

vervollständigt“.²³⁴ Angelika Leitzke, die anhand von Skizzen und Dokumenten Delacroix' Haremsvision als Ergebnis einer aus orientalischen wie westlichen „Bausteinen“ konstruierten Wirklichkeit ausweist, sieht durch kompositorische Rückgriffe auf Vorbilder der europäischen Kunstgeschichte „den Orient verwestlicht“ und „die *Authentizität* beeinträchtigt“.²³⁵ Das Irrationale der Aussage ist im Hinblick auf die akribisch ausgearbeitete Analyse des Bildes kaum nachzuvollziehen. Diese unterstellt vor allem den „authentischen Orient“ und übersieht, dass dieser grundsätzlich konstruiert ist. Sie scheint hier N. B. Despréaux (1636-1711) zu folgen, den sie aus einer delacroixschen Tagebucheintragung zitiert: „Ein Werk ist schön, wenn es nichts von der Mühe und Arbeit verrät, die dahinter steckt. Doch die Mühe und die Arbeit können nicht groß genug sein, um es hervorzubringen; hier liegt sein Wahrheitsgehalt.“²³⁶ Das Gemälde „Die Frauen von Algier“, das von Lynne Thornton als das berühmteste aller Orientbilder bezeichnet wurde,²³⁷ scheint in Bezug auf Authentizität von Beginn an im Brennpunkt von europäischen Haremsvorstellungen zu stehen und als Vorbild bis in 20. Jahrhundert zu wirken.²³⁸

²³⁴ Leitzke 2001, S.159.

²³⁵ Das Motiv der Sklavin, deren dunkle Hautfarbe im Kontrast zum hellen Teint der Haremsdamen steht, geht auf die Tradition des Porträts mit Mohrenpagen zurück, die 1523 durch Tizians Bildnis der „Laura dei Danti“ begründet wurde. Das Zurückziehen des Vorhangs lässt sich etwa bei Oratio Gentileschi „Joseph und Potifar“ (1630/40, Paul Drey Gallery, N.Y.) finden und markiert die Grenze zwischen Bildraum und Betrachter. Ebd. S.160.

²³⁶ Elise Guignard, Eugène Delacroix – Tagebücher und Briefe, München 1990, S. 270, zitiert nach: Leitzke 2004, S. 158.

²³⁷ Thornton¹ 1994, S. 69.

²³⁸ Die besonders im Kontext der Orientdarstellung unangebrachte Verfangenheit von KunsthistorikerInnen, die Qualität von Bildwerken maßgeblich über ihr Verhältnis zur Wirklichkeit zu bestimmen, ließ sich auch bei Roger Benjamin, Kurator der Ausstellung „Orientalism, Delacroix to Klee“ (Sydney 1998), feststellen: Obwohl er sich an anderer Stelle der postkolonialen Kritik verpflichtet sah, wurde seine Auffassung von „orientalischer Authentizität“ jedoch evident, als er etwa das Bild „Slave of love and light of the eyes: Abd-El-Gherham and Nouriel Ain, an arab legend“ (1900) von Etienne Dinet als Beispiel heranzog, um die Kompetenz des Malers, den „Orient“ wirklichkeitsgetreu abzubilden, zu untermauern. Dieser hätte durch lange Anwesenheit in der Oase Bou Saâda und seinen Übertritt zum Islam „a ‚inside‘ knowledge of a local culture“ erworben (Abb. 69). Mit dem Verweis auf eine Fotografie von Lehnert & Landrock, die ein ähnliches oder dasselbe Paar zeigt, versucht Benjamin das Naheverhältnis des Bildes zur „orientalischen Wirklichkeit“ zu betonen, anstatt die wirklichkeitskonstruierende Eigenschaft von Fotografie zu erkennen (Abb. 70). Roger Benjamin, Art Gallery of New South Wales (Hg.), *Orientalism, Delacroix to Klee*, Ausst. Kat., Sydney 1998, S. 131, 132, 225.

6.2.3 Bilder nach Bildern

Aus marktwirtschaftlichen Überlegungen erscheint es nur logisch und konsequent, dass sich kommerziell ausgerichtete Fotografen à la Lehnert bei ihren Postkartenproduktionen an Vorgaben der Malerei orientierten, entwickelte sich doch die Orientalmalerei im Laufe des 19. Jahrhunderts zur gut verkäuflichen Massenware. Hinter dem offensichtlich nahen Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei steht sicher auch das Kunstwollen einiger Fotografen, die ohne akademische Vorbildung auf Konzepte der Malerei zurückgriffen, sich viele Dinge anschauten, um so die Kunstfertigkeit ihrer Produkte zu untermauern. M. E. reicht die Ursache für die (enervierende) Gleichförmigkeit, die den Themenkomplex der Haremsdarstellungen begleitet, über das Problem der Darstellungstradition und das Bedienen von einseitigen Bedürfnissen schaulustiger westlicher Betrachter hinaus: Der Harem stellte für westliche Maler und Fotografen unzugängliches Terrain dar. Ihre Bilder basieren daher nicht auf real Erlebtem, sondern ausschließlich auf Vorstellungen. Deren Verbildlichungen werden zu Ersatzwirklichkeiten, auf die durch behändes Nachahmen referiert wurde. In diesem Reproduktionsprozess bildeten sich also „Kopien“ heraus, deren Originale nie existierten; die Realität bleibt immer „the missing link“. Am Muster der Bilder lassen sich allerdings die Strukturen der zugrunde liegenden Vorstellungen deutlich ablesen. Das inhaltlich wie kompositorisch starre Schema der Haremsdarstellungen geht m. E. auf eine prozessbedingte inhaltliche Entleerung zurück, die im Kontext der kolonialen Postkarte letztlich nur noch in Form des Mythos²³⁹ zutage tritt.

Auch für Lehnert schien es erfolgversprechender, in Abhängigkeit zur Malerei trag anmutende Re-Inszenierungen von Sujets mit hohem Wiedererkennungswert zu kreieren, als auf der Basis von real Vorgefundenem, eine dokumentarische Haltung einzunehmen und mit tradierten Orientvorstellungen aufzuräumen. In Anspielungen und Zitaten übte er sich in „der Kunst des Wiederholens von immer Gleichem“, wobei die Bedeutung oft unklar bleibt: auf der Postkarte cp 667 befindet sich unter den Damen ein kleiner Junge. Sollte damit die Assoziation des „Mohrenpagen“ hervorgerufen werden, der als dunkelhäutige Assistenzfigur seit Tizian bis ins ausgehende 18. Jahrhundert in Porträts von Aristokratinnen die

²³⁹ Hier wird, Roland Barthes folgend, unter „Mythos“ die leere Form des Bedeutens verstanden: „Man sieht daraus, dass der Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form. [...] denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; aus der „Natur“ der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen.“ Roland Barthes, *Mythos des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964, S. 85, 86.

„siegreichen Reize der weißen Frau zu steigern“²⁴⁰ vermochte, obwohl auf Lehnerts Bild keine Unterschiede in der Hautfarbe festzustellen sind? Oder wagte er das Experiment, vom Mainstream abzuweichen und Mutterschaft als seltenes Sujet der Orientalmalerei aufzugreifen?²⁴¹ Auch das gelingt nicht überzeugend, dafür findet zu wenig Interaktion zwischen dem Jungen und den Frauen statt. In Anlehnung an Homi Bhabha, schient er in Bezug zur Malerei zwar „das Gleiche“ zu versuchen, aber doch nicht „dasselbe“ zu erhalten, indem die Bedeutung des Medienwechsels unter- bzw. die Möglichkeiten der Fotografie überschätzt wurden.²⁴²

Das führt dazu, dass wir bei Lehnert das Gegenteil von dem zu sehen bekommen, was wir uns von der Fotografie als bereits damals schnelles und spontanes Medium erwarten würden: seine Frauen wirken in ihren Gesten erstarrt, Blicke gehen ins Leere, an Mimik und Haltung scheint sich sowohl die Langwierigkeit des fotografischen Prozesses, wie auch die durch Kamera und Fotografen hervorgerufene Verunsicherung abzuzeichnen. Die Bilder sind weit davon entfernt, gelungene Fixierungen des Moments zu sein. Viel mehr scheint Lehnert trotz sorgfältiger Überlegung von der Schnelligkeit des fotografischen Mediums überrollt worden zu sein, wodurch das angestrebte „authentische“ Erfassen einer Haremsszene fehlgeleitet wurde: entgegen der möglichen Absicht Lehnerts wird die *inszenierte* Authentizität durch das Aufblitzen von Individualität und dem Verweis auf dahinter liegende Realität überlagert. Ohne Betitelung schreien die Fotografien von Lehnert gerade zu danach, mehr über die abgebildeten Schönen zu erfahren. Dieser für die kommerzielle Verwertbarkeit eher unpassende und unerwünschte Effekt wurde beim Edieren der Postkartenkollektion unterwandert. Die Verankerung der Sujets im Haremskontext konnte nur durch Titel und Nummerierung hergestellt werden. Möglicherweise jedoch macht gerade diese Überlagerung den Reiz für heutige Rezipienten aus, und weniger die undifferenziert gelobte Meisterschaft fotografischer Technik.²⁴³

²⁴⁰ Vgl. Katja Wolf, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast der Mohr.“ Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz u.a. (Hg.), Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004, S. 19-36.

²⁴¹ Thornton² 1994, S. 42.

²⁴² Homi K. Bhabha, Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses, in: Ders., Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000, S. 125-136.

²⁴³ Vgl. Mégnin 2005.

Trotz des Bemühens mit Rezepten der Malerei zu einem perfekten Endprodukt zu gelangen, stellen Lehnerts Postkarten cp 577 und cp 677 nur stereotype Variationen des Haremsthemas dar.²⁴⁴ „Die extreme Nähe der Serien untereinander ist das Produkt einer äußeren Notwendigkeit: der Rekonstruktion des phantastischen Szenarios,“ wie Malek Alloula es formulierte.²⁴⁵ Auch Lehnert wurde vom „kompensierenden System der Imaginationen und Projektionen“ erfasst, indem er die „verfestigten Urteile und Vorurteile“ fotografisch weiter trug.²⁴⁶

Die koloniale Postkarte, deren „goldene Zeit“ Malek Alloula zwischen 1900 und 1930 ansetzt, prolongiert den Erfolg der Orientalmalerei auf fotografischer Ebene, um schließlich, so Alloula, durch den Kolonialfilm und den Tourismus abgelöst zu werden.²⁴⁷ Für Günther Wimmer fand die Orientalmalerei ja bereits 1914 mit der Reise von Paul Klee, Louis Moilliet und August Macke 1914 nach Tunis ein schlüssiges Ende.²⁴⁸ Ab den 1870er Jahren tauchte in den fotografischen Bildsammlungen die Bezeichnung „Akademische Studie“²⁴⁹ auf, ein Begriff, wie er später auch von Lehnert für die Aufnahmen von Mädchen und Buben verwendet wurde und wohl auf eine Aufwertung des Genres der Aktfotografie abzielte. Der Versuch, für ein an sich anrüchiges Genre eine neutrale Bezeichnung zu entwerfen, sollte die Rezeption in der bürgerlichen Zielgruppe erleichtern, wenn nicht gar legitimieren.²⁵⁰ Stellt man Delacroix' Algerien- und Marokko-Reise (1832) und sein Gemälde „Die Frauen von Algier“ (1834) an den Beginn einer Orientdarstellung, die ihre Anregungen vor Ort sucht, dann ergibt sich eine über etwa 100 Jahre nachvollziehbare Kontinuität an publikumswirksamer Orientkonstruktion.

²⁴⁴ Die Fotografie „Frauengruppe in einem arabischen Haus“, das Frauen bei der Getreidelese zeigt, variiert das Sujet der sitzenden orientalischen Frauen (Abb. 71).

²⁴⁵ Alloula 1994, S. 56.

²⁴⁶ Dewitz 2004 S. 259.

²⁴⁷ Alloula 1994, S. 8.

²⁴⁸ Günther Wimmer, Orientreisen und Orientbilder, in: Mayr-Oehring, Doppler 2003, S. 23.

²⁴⁹ Vgl. Kapitel: „Die Ausbildung an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt“.

²⁵⁰ Vgl. Dressler 1983, S. 206.

6.3 Oasen und Wüsten als stereotype Folie der Repräsentation

Gabès, Gasfa, Tozeur, Nefta, El Oued, Touggourt, Biskra, Sidi Okba, Bou Saada, El-Kantara, Ouled Nail, Laghouat: schon die Anzahl der fotografierten Oasen in Tunesien und Algerien dokumentiert Lehnerts Faszination für dieses Thema. Die Strapazen und der logistische Aufwand von Expeditionen zu den kleinen Orten am Rand der Sahara müssen trotz verbesserter Infrastruktur – der Bahn- und Straßenbau wurden durch den Ausbau der Wirtschaft und des Tourismus gefördert – enorm gewesen sein.²⁵¹ Lehnerts Fotografien dokumentieren eine Tour, auf der, von Tunis gerechnet, mehrere tausend Kilometer teilweise auf Kamelen zurückgelegt wurden.

Lehnerts Postkarten von Oasen vermitteln den Eindruck, dass trotz der offensichtlichen Sehnsucht, Neues zu entdecken, in stereotyper Weise Sujets produziert wurden, auf die folgende Beschreibung passt: „Einer glückseligen Insel gleich erscheint im Mittelgrund eine Ansammlung von Palmen mit durchschimmernder Architekturstaffage vor einem gelb-orange leuchtenden Abendhimmel oder in klar-blaue Atmosphäre getaucht. Ein Wasserlauf im Vordergrund spiegelt als das die Oase konstituierende Element noch einmal Pflanzen und Himmel und verstärkt damit zusätzlich den Inselcharakter. Menschen und Tiere befinden sich kaum erkennbar in der Nähe des Wassers.“²⁵² So wird von Petra Bopp das Darstellungsschema für Oasen beschrieben, das sich in der Malerei von Prosper Marilhat ausgehend bis in die 1850er Jahre herausgebildet hatte. Ziemlich genau dieses Muster befolgt Lehnert bei Aufnahmen von Gabès, Bou-Saada, Biskra oder El-Kantara, mit dem Unterschied, dass die abzubildenden Menschen relativ häufig in die vorderste Bildebene gerückt wurden (Abb. 72-75).²⁵³ Er schien im Vergleich zu Aufnahmen, die in der Umgebung von Tunis entstanden waren, seinen Darstellungsstil insoweit verändert zu haben, als er sich bei den Oasenbildern sehr nahe an die einheimische Bevölkerung heran wagte, zum Teil wirken die Gruppen wie arrangiert. Aufnahmen von nackten Buben am Ufer spiegelnder Wasserflächen, lachenden

²⁵¹ Die fortschreitende touristische Erschließung des algerischen Hinterlandes zeigt sich z.B. auf einer Postkarte „414 El Kantara“ (vor 1914), die das „Hôtel Bertrand et le Georges“ mit davor geparkten Automobilen zeigt (Abb. 56).

²⁵² Bopp 1995, S. 115.

²⁵³ Biskra und El-Kantara galten auf Grund ihrer Brückenstellung zwischen Tell-Gebirge und Sahara bereits unter den französischen Orientalmalern (Fromentin, Delahogue, Siciliano, Boivin, Noiré) als besonders darstellungswürdig. Bopp 1995, S. 127.

Mädchen beim Waschen am Fluss²⁵⁴, Knaben bei der Dattelernte, aber auch ruhig vor der Kamera verharrenden Gazellen schienen für ihn den Inbegriff der Oase darzustellen (Abb. 76-79). Die Sorgfältigkeit der Kompositionen setzt entweder das geduldige Abwarten des richtigen Moments oder die verstärkte Kommunikation mit den Einheimischen voraus, wobei m. E. Letzteres das Wahrscheinlichere darstellt. Fotografien, welche die Besonderheit der Orte auf Grund ihrer topografischen Gegebenheiten definieren, sind unterrepräsentiert.

Lehnerts Darstellungsstil könnte bei Aufnahmen der Oasen auf arkadische bzw. ideale Landschaftsdarstellungen der deutschen Romantik (z.B. Friedrich, Runge) zurück geführt werden, was dazu verleitet, die Bilder im Sinn von Vergils „Bucolica“ als Bearbeitungen von Paradiesvorstellungen in orientalischer Umgebung zu interpretieren.²⁵⁵ Zwingender scheint es aus heutiger Betrachterposition, diese idealisierenden sozial-romantischen Inszenierungen, im Sinne von leicht erfassbaren Botschaften, in die Nähe von Werbeklischees zu rücken, ein Aspekt, der auch im Kontext der Orientalmalerei nicht so weit hergeholt ist: Petra Bopp verbindet den sprunghaften Anstieg von Oasen-, Wüsten- und Karawanendarstellungen von 1870-90 mit der expansiven Kolonialpolitik der französischen Regierung: die Oasen Biskra, Bou-Saada und Laghouat südlich des Tell- und Aurès-Gebirges sollten durch das Anlegen von großen Dattelpalmen-Plantagen zunehmend als Einnahmequelle für französische Siedler erschlossen werden. Dafür wurde in propagandistischen Artikeln in den 1880er Jahren geworben. Auf bildlicher Ebene stellten sich die Orientalmaler durch die bevorzugte Wiedergabe von fast ausschließlich algerischen Motiven und die immer einseitigere Ausrichtung ihrer Darstellungen, in den Dienst der französischen Propaganda.²⁵⁶

²⁵⁴ Dieses Sujet weist große Ähnlichkeiten mit Arbeiten von Alexis Auguste Delahogue (1867-1953) auf. (Abb. 77b). In seinem Œuvre existieren zumindest drei Versionen von Wäscherinnen, die zwischen 2007 und 2009 auf Auktionen verkauft wurden. http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159549286
http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=1D727343B2651C7361CD070769475C64
http://www.artnet.de/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=B2ACDEE46F1BDBBA0621557C79E9281E

²⁵⁵ Nach Angelika Leitzke wurde „das von Vergil in seinen „Bucolica“ (42-39 v. Chr.) im griechischen Bergland Arkadien angesiedelte Paradies von Orientalmalern (z.B. Marihlat) in einen beschaulichen Orient verlegt, die Hirten und Schäfer der Pastorale werden zu Nomaden und Fellachen.“ Bei Lehnert werden diese Plätze mit Kindern und Tieren besetzt. Leitzke 2004, S. 137.

²⁵⁶ Bopp 1995, S. 121.

6.4 Schematische Wüstendarstellungen

Noch schematischer näherte sich Lehnert der Umgebung außerhalb der Oasen: die Wüste wird auf fast allen Aufnahmen als gleichförmiges Gebilde von ins Unendliche gehenden Dünenformationen gezeichnet. Der Begriff des autonomen Landschaftsbildes, das ohne figürliche Staffage auskommt, schien seinen ästhetischen Vorstellungen ebenso zu widersprechen, wie der in der Orientalmalerei verbreitete Zugang, den extremsten aller Landschaftsräume als Todesmetapher zu interpretieren, wie es etwa die Darstellungen von Skeletten (Guillaumet, Goodall) oder Verdurstenden (Fromentin) herausforderten.²⁵⁷ In streifendes Abend- oder Morgenlicht getaucht, wurde der Ort zum Schauplatz beinahe romantischer, zumindest pittoresker Szenen und als männlich besetzter Raum inszeniert: Beduinen reiten auf dem Grat weitläufiger Hügelketten, ruhen mit ihren Reittieren in dunkler Silhouette vor entzündetem Feuer oder verneigen sich in pathetischer Geste zum Gebet. Ihre Frauen werden hinter zeltartigen Aufbauten auf dem Rücken von Kamelen transportiert (Abb. 80-83). Die Kompositionsanordnung der dargestellten Menschen und Tiere erweckt den Anschein der Realisation voraus gedachter Bilder.

6.4.1 Exkurs: Wüstenklischees

Lehnerts Wüstendarstellungen stimmen nicht mit jenen Metaphern der Orientalmalerei überein, welche die Wüste als Projektionsfläche für Einsamkeit, Freiheit, geistige Bekehrung, Unendlichkeitsvorstellungen, aber auch als Ort der Todeserfahrung deuten, sondern stellen eine undifferenzierte Vereinnahmung dieses Landschaftsraumes und seiner Bewohner zum Zweck der medialen Massenaufbereitung dar. Die Wüste wurde in der Literatur der Romantik aus der Ferne konstruiert. Erst durch die koloniale Besetzung Nordafrikas wurde das objektiv Mitteilbare des kolonialen Subjekts aus der Nähe möglich. Vorbereitet waren die ersten programmatischen Werke, in denen die vor Ort gewonnene Erfahrung in den Schriften von Chateaubriand, Hugo und Lamartine verarbeitet wurde. In den 1860er Jahren wurden die entscheidenden Themen für den Salon formuliert: Palmen und Lehmhäuser in den Oasen, die Wüste als lebensbedrohender Raum für den Menschen.²⁵⁸ Während die Darstellungen von Karawanenzügen den Verweis auf die für Europäer nicht ohne weiteres nachvollziehbare Lebensform der Beduinen, aber auch auf die eigene Erfahrung mit dem Transportmittel in

²⁵⁷ Mégnin publizierte eine einzige Postkarte, die ein Skelett zeigt. Mégnin 2005, S. 179.

²⁵⁸ Bopp 1995, S. 142.

sich trugen, wurde durch die Abbildung von Tierkadavern, Verdurstenden, kreisenden Vögeln oder verlöschendem Feuer eine metaphorische Aufladung des Ortes vorgenommen (Abb. 84, 85).²⁵⁹ Die wachsende Popularität solcher Sujets ließ das Wiederholen bestimmter Versatzstücke zur einförmigen Geste verkommen. Der deutsche Orientaler Wilhelm Gentz etwa notierte sich „umherliegende Skeletts und vertrocknete Kamele (...), da dergleichen im Vordergrund für Wüstenbilder so unentbehrliches Möbel (war).“²⁶⁰

In den Fotografien von Lehnert ist der Schrecken der Wüste beherrschbar geworden und stellt auf dieser Ebene eine Parallele zur kolonialen Unterwerfung her. Als formvollendet modellierte Dünenlandschaft wird sie – zumindest für Beduinen und ihre Tagetiere – als bewohnbarer Ort inszeniert. In der positivistischen Umdeutung wurde die Popularisierung dieses Landschaftsraumes durch Ästhetisierung in Werbung und Tourismus vorweggenommen und wirkt bis heute nach.

6.4.2 Ein Vergleich mit Philipp Remelés Fotografien der Libyschen Wüste

Lehnerts Wüstenbilder, die die Wüste nicht als Ort der Bedrohung und der Ausgesetztheit beschreiben, stellen m. E. einen Bruch mit der Darstellungstradition dar, wie es zusätzlich durch einen Vergleich mit Aufnahmen der Libyschen Wüste von Philipp Remelé verdeutlicht werden kann (Abb. 86, 87). Die Fotografien des renommierten deutschen Landschaftsfotografen und Verfassers eines Handbuchs zu diesem Thema waren ungefähr dreißig Jahre vor Lehnerts Wüstenbildern entstanden. Sie zeigen eine schmucklose, schroffe und steinige Öde, einen Ort in verstörender „Kargheit“, der die eigene (sich nur auf Bilder beziehende) Vorstellung von Wüste durch einen abschreckenden Realismus unterwandert.²⁶¹

²⁵⁹ Gustave Guillaumet „Le désert (Le Sahara)“ 1867: Kamelgerippe; Eugène Fromentin „Le désert“ 1850: kreisende Vögel; „Le Pays de la soif“ 1869: Verdurstende; Léon Belly „La mer morte“ 1866: verlöschende Feuer.

²⁶⁰ Bolko Stegmann, Auf den Spuren des Orientalers Wilhelm Gentz. Seine Werke, seine Briefe, Krefeld 1996, S. 72.

²⁶¹ 1873 begleitete Philipp Remelé als Fotograf ein Expeditionsteam rund um den Bremer Afrikaforscher Gerhard Rohlfs (1831-1896) für drei Monate in die Libysche Wüste. Ziele des Unternehmens, das vom ägyptischen Vizekönig Chediven Ismael Pascha großzügig finanziert wurde, war u.a. die Verbindung zwischen den ägyptischen Oasen mit der tripolitanischen Oase Kufra zu erkunden, ein Ort der bis dahin noch von keinem Europäer betreten wurde. (Dieses Vorhaben scheiterte nach wenigen Tagen). Außerdem sollte nach einem früheren Nilbett bzw. nach weiteren „Depressionen“ der Wüste (Absenkungen unter das Niveau des

Remelés Aufnahmen lassen die Wüste als leere Projektionsfläche erscheinen, vor der sich die Vereinnahmung dieser Landschaft durch andere europäische Künstler umso deutlicher abzeichnet. Die ungeschönte Wiedergabe des Ortes weist eine Dramatik auf, die in den großformatigen Bildern beispielsweise von Léon Belly, Gustave Guillaumet oder Eugène Fromentin nur durch symbolische Aufladung in Form morbider Versatzstücke erzeugt werden konnte.²⁶² In ihrer Stringenz legen Remelés Fotografien die Künstlichkeit solcher Eingriffe und somit die Aneignung des Fremden durch subjektive Vereinnahmung offen. Die Gegenüberstellung verdeutlicht die „Differenz der Darstellung von geografischem Ort und der Projektion eigener Vorstellungen“²⁶³, die bei Lehnert die Wüste nicht zur Metapher eines importierten Existenzialismus geraten ließ, sondern plakative Sujets mit orientalisierender Figurenstaffage hervorbrachte.²⁶⁴

Meeresspiegels) gesucht werden. Daher konzentriert sich Remelés Arbeit nicht auf die Darstellung pittoresker Dünenformationen, wie sie etwa bei Lehnert zu sehen sind, auch nicht auf den optischen Reiz bizarrer Schattenspiele durch flach einfallendes Licht, sondern dokumentiert in neutraler Beleuchtung die Besonderheit von Geländestufen oder kegelförmigen Hügeln („témoins“) als Zeugnisse für die gewaltigen Veränderungen der Oberflächenbeschaffenheit der Wüste. Remelé fertigte auf dieser Expedition ca. 200 Aufnahmen in nassem Kollodiumverfahren an. Vgl. Remelé 2000, S. 30, 31.

²⁶² Dem könnte entgegnet werden, dass dieselben Künstler Landschaftsbilder ohne Staffage produziert haben. Sie stellen m. E. sogar einen Gegenpol zu Remelés Bildern dar, indem in meist kleinformatigen Ölstudien der Landschaftsraum nach formalen Gesichtspunkten dekonstruiert wurde, und eine Ästhetik hervorbrachte, die Abstraktionen des 20. Jahrhunderts vorwegnahm. Vgl. Eugène Fromentin Studien in Laghouat vom 20., 22., 30. Juni 1853, alle Öl/Lw., 18x25,5 cm, 12x24,5 cm, 30x64 cm, Priv.slg; Léon Bonnat, „Le Sinai“, 1868, Öl/Papier 15x33 cm, Musée des Beaux-Arts Dijon; Léon Belly, Désert de Libye, Öl/Lw., 20x34 cm, Musée des Arts Africains et Océaniques, Paris. Bopp 1995, S. 117, 149, 150.

²⁶³ Ebd., S. 12.

²⁶⁴ Mounira Khemir wies darauf hin, dass im Englischen „to desert“ „einen Platz freiräumen“ bedeutet, während das arabische Wort „as-hara“ (vom gleichen Stamm wird auch „Sa-hara“ abgeleitet) für „in die Wüste gegangen zu sein, etwas erobert zu haben“ steht. Diese ethymologische Differenz ist für sie die perfekte Illustration der europäischen Sichtweise, „Wüste“ als leere Folie zu betrachten, auf die jegliche Vorstellung der Fantasie und des Begehrens projiziert werden können. Vgl. Mounira Khemir, The Infinite Image of the Desert and its Representations, in: Wilfrid Thesinger (u.a.), The desert, London 2000, S. 59.

6.4.3 Publikationspraxis – prozessbedingte Bedeutungsverschiebungen

Dass die bildliche Repräsentation durch die selektive *Auswahl* von Sujets, die *speziell* für die Produktion kolonialer Postkarten herangezogen wurden, eine zusätzliche Dynamik erhielt, zeigt ein Vergleich mit Fotografien von Oasen, die für den Bildband „Nordafrika“ (1924) verwendet wurden. In dieser Edition ermöglicht die Veröffentlichung von Aufnahmen, die etwa die weitläufige architektonische Anlage der Oase El-Oued bzw. deren Einbettung zwischen den Dünen zeigen, eine objektivere visuelle Annäherung an den dargestellten Ort (Abb. 88, 89). Andere Aufnahmen derselben Publikation können auf diese Weise in einen erweiterten Zusammenhang gestellt werden und mögen dadurch weniger als Essenz, sondern eher als Facetten von Lebenswirklichkeiten in der Oase interpretiert werden. Allerdings muss angemerkt werden, dass Lehnert nur selten die aus der Orientalmalerei bekannten Pfade der Genreschilderung (Marktszenen, Einblicke in enge Gassen, lagernde Karawanen usw.) verließ. Aufnahmen, die beispielsweise eine Hundertschaft von im Freien betenden Männern zeigen oder von Schrifttafeln lesende Schüler einer Koranschule am Rand der Oase darstellen, gehören zu den großen Ausnahmen (Abb. 90, 91).

Dadurch, dass Lehnerts Fotografien in unterschiedlichen Kontexten publiziert wurden (Postkarten, Bildbände), lassen sich aber auch prozessbedingte Bedeutungsverschiebungen dokumentieren, die etwa durch Unterschiede in den Bildunterschriften erzeugt wurden: Waschende Mädchen an einem Wasserlauf, wurden in der Publikation „Nordafrika“ mit der Bildunterschrift „Oase Gabes. Waschende Mädchen“ versehen (Abb. 77a). In der kolorierten Postkartenversion wurden sie zu „Eingeborenen Wäscherinnen in der Oase“ („Laveuse indigène dans l'oasis“) „verallgemeinert“. Sie erfuhren in der editorischen Umbenennung eine Delokal- bzw. Depersonalisierung, und somit die Zuweisung eines Gemeinplatzes in der Orientdarstellung. Damit lässt sich sichtbar machen, dass sich die Bedeutung der Bilder nicht aus der vermeintlichen fotografischen Wahrheit generiert, die den Objekten innezuwohnen scheint, sondern vielmehr durch den Zwang hinter den Objekten entsteht, nämlich „[...] wenn Macht operiert, um die ‚Wahrheit‘ irgendeines Ensembles von Aussagen durchzusetzen,“ wie es von Stuart Hall formuliert wurde.²⁶⁵

²⁶⁵ Stuart Hall, Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1995, S. 154.

6.5 Lehnerts Postkarten als Projektionsgebilde des „Orient“

Wofür stehen nun Lehnerts „schön gefärbte“ Orientbilder? In erster Linie werben sie vor allem in Form von Postkarten als touristisch genützte Gebrauchsartikel für das „Ich-bin-hier-gewesen“ und somit für den Ort, von dem sie verschickt wurden, denn „die Essenz der Postkarte [ist] die Reise“, wie Alloula es formulierte²⁶⁶, und sie ermöglicht auch die Reise im Kopf der Daheimgebliebenen bzw. der späteren Sammler. Im Modus moderner Werbestrategien gelesen, wird in der Art der Inszenierung die Beliebtheit des Ortes betont, mittels klischeehafter Szenen gezielt aufgeladen, um anschließend als Folie für individuelle Projektion den Mythos „Orient“ zu kommunizieren. Als „komplexes Geflecht von Bild und Text“, das „im Kontext spezifischer medialer, historischer, sozialer und politischer Entwicklungen“ steht, entfaltet sie ihre sekundäre und nachhaltige Wirkung erst bei den Empfängern.²⁶⁷ Für diese ist nämlich die Wirklichkeit der Postkarte die einzige, auf die sie sich künftig in ihren Orientvorstellungen beziehen werden, die Fotografie das Medium, wodurch vermeintlich Authentisches vermittelt wird. Dieses entwickelt sich bei Lehnert nicht anhand der Topografie der Orte – diese werden unabhängig von der geografischen Lage gleich oder ähnlich dargestellt –, es manifestiert sich vor allem im inszenierten Anblick der dargestellten Menschen. Für Viktoria Schmidt-Linsenhoff ist „der Blick des europäischen Reisefotografen der kolonisierende Blick par excellence. Er registriert, archiviert und repräsentiert eine selektive, subjektive Wahrnehmung als optischen Tatbestand, dessen Objektivität die fotografische Technik garantiert. Er nimmt visuell in Besitz und stattet das Imaginäre der Kolonialmentalität mit üppiger Anschaulichkeit aus.“²⁶⁸

Wie in dieser Untersuchung belegt werden konnte, lassen sich in Rudolf Lehnerts Werk deutliche Bezüge sowohl zur „Description de l’Egypte“ als auch zur europäischen Orientalmalerei nachweisen. Das orientalistische, kategorisierende Darstellungsschema wurde inhaltlich und formal übernommen. Neu war bei Lehnert die Tatsache, dass dieses Projektionsgebilde nicht einer Elite vorbehalten blieb, sondern einem breiten Publikum zur

²⁶⁶ Alloula 1994, S. 8.

²⁶⁷ Werden die Botschaften der Absender bzw. die Adressaten mit einbezogen, stellen die Postkarten „ein komplexes Geflecht von Bild und Text, ein hybrides Genre dar und stehen im Kontext spezifischer medialer, historischer, sozialer und politischer Entwicklungen.“ Susanne Stemmler, FotoTopoGrafien – Cartes Postales D’Alger, in: Vittoria Borsò, Reinhold Göring (Hg.), Kulturelle Topografien, Stuttgart, Weimar 2004, S. 99.

²⁶⁸ Schmidt-Linsenhoff 2000, S. 30.

Verfügung gestellt wurde. In Bezug auf die Publikationspraxis fiel auf, dass trotz des großen Negativbestandes, sowohl für die Produktion der Postkarten und Kunstdrucke (vgl. Werbefolder Abb. 4-7), als auch für spätere Reisebildbände, etwa die Publikation „Nordafrika“ (1924), auf identische Sujets zurückgegriffen wurde. Die hierbei durch Lehnert & Landrock erfolgte Selektion zeichnet ein abstrahiertes Bild des „Orients“, das in der Folge massenmediale Verbreitung fand, und im Fall der einzeln versandten Postkarte die Vision des „Orients“ auf eine einzige Ansicht reduzierte. Die Tatsache, dass es sich dabei um „simple“ und „gereinigte“ Darstellungen handelt, schafft für die Betrachtenden den größtmöglichen Spielraum für individuelle Projektionen. Die Titel bzw. Beschriftungen der Postkarten förderten diesen Rezeptionsmodus und trugen zur weiteren Stereotypisierung des visuellen Orientdiskurses bei.

Damit führte Lehnert fotografisch eine Darstellungstradition weiter, die auf Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert zurückging und die bis heute fortdauert, wie sie z. B. für das Ende des 20. Jahrhunderts durch die weiter oben erwähnte Studie „Typisch Afrika“²⁶⁹ anhand von Bildbeispielen aus Werbung und Magazinfotografie dokumentiert ist. Lehnert & Landrock nehmen Verallgemeinerungen im Sinne des kolonialen Machtgefälles vor, etwa durch Zuschreibungen wie „types d’orient“ (vgl. Abb. 26) oder „femmes arabes“ (vgl. Abb. 2). Sie inszenieren nicht nur mit ihren Beschriftungen den „Orient“ als Gegensatz zur westlichen Moderne, sondern auch mit der Darstellung des traditionellen Handwerks (vgl. Abb. 53, 54) oder traditioneller Kleidung (vgl. Abb. 3); die publizierten Architekturaufnahmen der „Medina“ (vgl. Abb. 5) wurden von Lehnert & Landrock als Gegenentwurf zur europäischen Stadt im visuellen Gedächtnis westlicher Bildproduzenten und –rezipienten verankert.

Lehnerts Schaffen in dieser Periode ist eindeutig dem kolonialen Diskurs zuzuordnen, der mit der Erstellung der „Description de l’Egypte“ seinen ersten Höhepunkt erlangte und bei Lehnert eine ökonomisch erfolgreiche, fotografische Visualisierung erfuhr. Damit wurden Repräsentationsmodelle geschaffen, die bis heute nachwirken. Die Tatsache, dass die Wiederentdeckung des Œuvres nicht unter kolonialkritischen Gesichtspunkten erfolgte, sondern diese konsequent ausblendete, zeugt m. E. von der starken Wirkung, die von Lehnerts Fotografien als Projektionsfläche ausgeht. Sie erlauben damals wie heute den Betrachtenden, ihre individuellen, „romantischen“ Vorstellungen zu entwickeln und ihren Sehnsüchten

²⁶⁹ Vgl. Pichlhöfer 1999.

nachzugeben, ohne eine Auseinandersetzung mit realen Bedingungen zu verlangen. Die Postkarten zeigen bruchstückhafte Reduktionen, um eine vorhandene Schaulust am „Fremden“ zu befriedigen. Sie scheinen geeignet zu sein, eine komplexe Realität, wie etwa jene der kolonialen Besetzung, vollständig zu ersetzen und auf individuelle Projektionen zu reduzieren.

7 RESÜMEE

Die zwischen 1903 und 1914 in Nordafrika entstandenen Fotografien Rudolf Lehnerts dienten vor allem der Verarbeitung zu Postkarten durch das Unternehmen Lehnert & Landrock. In diesen Visualisierungen traf sich die Verdrängung der kolonialen Realbedingungen mit der Imagination europäischer Orientvorstellungen. Ein anonymes Absender formuliert auf der Rückseite einer Postkarte von L&L (cp 195 „Femme arabe“) den durch diese Bilder intendierten Gebrauchswert, sowohl für die vor Ort lebenden Kolonisatoren, als auch für die temporären Besucher, die Touristen, nämlich sich „etwas Abwechslung im Leben“ zu verschaffen (Abb. 92).²⁷⁰ Auch in dieser Postkarte wurde das Machtgefälle zwischen „naturalisierten Kolonialisierten“ und „industrialisierten Kolonisatoren“ nachgezeichnet. Es ist eines der seltenen Beispiele, in denen ein Blickkontakt zwischen den Abgebildeten und dem Fotograf bzw. dem Betrachter stattfindet. Im Gegensatz dazu lässt Lehnert in der Mehrzahl seiner Arbeiten die Abgebildeten meist vermeintlich unbeobachtet erscheinen – mit dem Effekt, dass die Posen jener Menschen meist extrem gestellt wirken. Wie in der genannten Abbildung und aufgrund der weiter oben detailliert angeführten Aufnahmebedingungen konnte es sich dabei nur um sorgfältige Inszenierungen handeln. In der Analyse von Lehnerts Werk fiel auf, dass die Abbildung von Einheimischen eine Notwendigkeit darzustellen schien, um „orientalische Authentizität“ herzustellen. Besonders in seinen Aufnahmen historischer Monumente und seiner Landschaftsfotografie wurde das Dokumentarische der Bilder durch die Dargestellten gebrochen und eine neue Bedeutung im Sinne der kolonialen Logik generiert.

Bisher publizierte Arbeiten, die sich mit dem Werk Rudolf Lehnerts beschäftigen, nehmen meines Wissens keine kritische Analyse der Konstruktionsmuster fotografischer Orientrepräsentation vor. Manche erwähnen zwar Edward Saids Konstruktionsmodell des „Orients“, dies führt aber nicht zu einer detaillierten Analyse des Werks von Rudolf Lehnert bzw. des Unternehmens Lehnert & Landrock anhand der entsprechenden Konstruktionsbedingungen. Diese Untersuchung zielte daher darauf ab, eine Analyse im kolonialen Kontext vorzulegen und die Kontinuitäten bzw. Diskontinuitäten der Konstruktion einer Ersatz-

²⁷⁰ Originalzitat der Postkarte cp 195 „Femme arabe“: „[...] ça me fait encore un peu de changement dans la vie [...].“

wirklichkeit, wie sie für das Werk Lehnerts kennzeichnend sind, deutlich zu machen. Davon ausgehend, dass sich die Mechanismen dieser Bilder und deren Wirkung nicht ausschließlich anhand ikonografischer Bildbeschreibungen darstellen lassen, habe ich einen repräsentationskritischen Ansatz gewählt, um auch den Realitätseffekt der fotografischen Abbildungen zu hinterfragen. Bei meiner Analyse bin ich daher im Wesentlichen drei Fragen nachgegangen: Was wurde abgebildet, wie wurde es abgebildet (in welcher Tradition stehen die Fotografien, wo wurde sie gebrochen) und was wurde nicht gezeigt?

Die offensichtlich zu Tage tretende Geschichtslosigkeit des Œuvres, welche den inhärenten kolonialbedingten Widerspruch auf ökonomischer und gesellschaftlicher Ebene bezeichnet, wurde anhand der Frage „Was wurde nicht abgebildet?“ untersucht. Durch die Verankerung der Fotografien im historischen Kontext, konnte gezeigt werden, dass bei Lehnert die koloniale Realität, beispielsweise die zentralistisch organisierte Eingliederung Tunesiens in das französische Kolonialreich konsequent ausgespart blieb. Weder die landwirtschaftliche Ausbeutung, noch der Zugriff auf die geologischen Ressourcen kommen in den Abbildungen Lehnerts vor, weder der Ausbau der Infrastruktur, noch die massiven demografischen Veränderungen durch die Ansiedlung von *colons* wurden gezeigt. Die wenigen Postkarten, welche das europäische Viertel von Tunis oder Aufnahmen von Hotelgästen zeigen, zeichnen die Stadt als sauberen urbanen Raum, getrennt vom Rest des Protektorats. Die fotografische Produktion für den touristischen Markt bedingte offenbar die Ausblendung der kolonialen Rahmenbedingungen. Lehnert & Landrock gelang es, ein bereits früh identifiziertes Potential (z.B. Philipp Remelé 1869) umzusetzen: nämlich die Empfehlung, den aufkommenden Tourismus als viel versprechendes Terrain für den wirtschaftlichen Erfolg des Fotografen zu nützen. Der in diesem Zusammenhang erfolgte Rat, gut besuchte Touristengebieten möglichst vollständig in die fotografische Kollektion aufzunehmen, stellte sich für das Unternehmen Lehnert & Landrock als erfolgreiches Geschäftskonzept dar. Dass diese in Form von Postkarten und Reisealben verbreiteten Klischeebilder auch zu einer Normierung der Wahrnehmungsweise beitrugen, weil sie damit die Erwartungshaltung eines Massenpublikums bedienten, kann heute als gesichert gelten. Mit der Produktion ihrer „tunesischen Kollektion“ bedienten sie das Bedürfnis nach Erfüllung imaginierter Vorstellungen eines unveränderlichen „Orients“ in vorgefertigter, leicht konsumierbarer Form und verstärkten die visuelle Verankerung orientalistisch geprägter Bildmuster durch den massenmedialen Umlauf. In der Vermarktung ihres vornehmlich touristischen Produktes waren sie auf diesem Dienstleistungssektor innerhalb der kolonialen Ökonomie erfolgreich.

Der Einfluss der Ausbildung Rudolf Lehnerts konnte deutlich nachgewiesen werden. Er genoss an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt eine umfassende, moderne Ausbildung. Es konnte gezeigt werden, wie die dort vertretenen Lehrmeinungen, Leitfäden und Darstellungstraditionen in seinem späteren Werk wiederzufinden sind. Kompositionsanleitungen, Empfehlungen und Begrifflichkeiten, wie z. B. jene der „akademischen Studien“ und der „Collection“ konnte er für seine Arbeiten direkt aus der ihm in der Bibliothek der „Graphischen“ zur Verfügung stehenden Literatur übernehmen. Lehnert setzte den bereits seit den 1870er Jahren zirkulierenden Begriff der „akademischen Studie“ hauptsächlich für erotische Aktaufnahmen ein, wohl in der Absicht, diese dadurch einer bürgerlichen Zielgruppe näher zu bringen, wenn nicht gar zu legitimieren. Der Einsatz „authentischer Modelle von Wert“, wie er bei Lehnert deutlich feststellbar ist, geht ebenfalls auf jene Literatur zurück, die ihm während seiner Ausbildungszeit auf der „Graphischen“ zur Verfügung gestanden hatte.

Darüber hinaus konnte nachgewiesen werden, dass Lehnert während seiner Ausbildung mit dem Verfahren moderner Drucktechniken (z. B. Heliogravure), Porträt- und Landschaftsfotografie und fotografischer Retuschiertechniken im Detail ebenso vertraut gemacht wurde, wie mit Traditionen der europäischen Kunstgeschichte. Mit ihrem modernen Anspruch trug die „Graphische“ im Gegensatz zur Tradition der europäischen Geisteswissenschaften zu einer demokratisierten Bilderfahrung bei und vermittelte ihren Schülern dazu das nötige Handwerkszeug. Vor diesem Hintergrund wurde deutlich, dass Rudolf Lehnert nach seiner Ausbildung zu jener Minderheit der professionell ausgebildeten Fotografen gehörte, die von dieser Demokratisierung der Abbildung gewerbsmäßig zu profitieren gedachten.

Nach Durchsicht seines Werks besteht kein Zweifel, dass Lehnert seine Bilder in künstlerischer Absicht konstruierte. Der Gestaltungswille wird bei ihm in der Auswahl seiner Motive und den Ideen zur jeweiligen Inszenierung deutlich sichtbar. Damals gültige Kompositionsregeln des fotografischen Bildes scheint Lehnert vollständig angewandt zu haben. In der Tradition der europäischen Landschaftsmalerei stehend, dienten auch ihm menschliche Figuren als Bildbausteine, dabei schien er – ebenfalls der Lehrmeinung folgend – bevorzugt „Eingeborene“ abzubilden. Lehnert macht sie in seinen Inszenierungen zu Akteuren, an denen sich das koloniale Machtgefälle manifestierte. Kolonisatoren und Touristen wurden so gut wie nie ins Bild gesetzt.

In dieser Untersuchung wurde deutlich, dass für den untersuchten Zeitraum das fotografische Material bereits technisch so weit ausgereift war, dass eine relativ umfangreiche fotografische Produktion möglich war. Die von Lehnert gewählte Aufnahmetechnik setzte jedoch eine sorgfältige Planung der Bildinhalte, des Standpunktes, so wie des Aufnahmezeitpunktes voraus. Lehnerts Entscheidung auf einem relativ großem Format (18x24cm) zu arbeiten, dokumentiert seinen kompromisslosen Qualitätsanspruch. Die Präsenz dieser Maschinerie hinter der Kamera bleibt in Lehnerts Arbeiten jedoch unsichtbar. Die Unsichtbarkeit des erheblichen Aufwands offenbart die Tatsache, dass es sich nicht um spontane Aufnahmen, sondern um sorgfältige Inszenierungen handelt. Die Existenz von Bildpaaren mit geringfügigen Unterschieden erklärt sich aus der Tatsache, dass eine Filmkassette, in die zwei Glasplattenegative einzulegen waren, verwendet wurde, womit mit kurzer zeitlicher Verzögerung zwei Aufnahmen hintereinander belichtet werden konnten. Das Problem des zu hell dargestellten Himmels bzw. der Wolkendarstellung ist durch die Verwendung des damals jüngsten Standes der Technik (orthochromatische Platten) bereits gelöst. Wolken und Landschaft konnten daher in einem Arbeitsschritt aufgenommen werden. Dies und die solid erlernte Kenntnis der Dunkelkammertechnik wurde durch Lehnert gekonnt umgesetzt.

Die von ihm ebenfalls während seiner Ausbildung erlernte Technik des Retuschierens setzte er z. B für Übermalungen im Schambereich seiner weiblichen Modelle ein. Die Anwendung bestimmter Edeldruckverfahren (Gummidruck, Heliogravuren), die nachträgliche Farbgebung durch Handkolorierung bzw. industrielle Verarbeitung im Vierfarbdruck wiesen das Unternehmen L&L im Gegensatz zur Konkurrenz vor Ort als fortschrittlich und modern geführten Betrieb aus. Teils war dies dem künstlerischen Anspruch des Unternehmens geschuldet, teils wurde damit auf den Zeitgeschmack der RezipientInnen reagiert. In jedem Fall manifestierte sich auch hier das koloniale Machtgefälle zwischen den Bildproduzenten und den Dargestellten. Mit den Beschriftungen der Postkarten trugen L&L auch zur verallgemeinernden Typisierung Nordafrikas bzw. des „Orients“ bei. Das Unternehmen lieferte Originalaufnahmen des „Orients in deutscher Markenqualität“, die offenbar guten Absatz fanden.

Durch eine Analyse von Lehnerts Begriff der künstlerischen Fotografie ließen sich folgende Kontinuitäten in der Visualisierung des Fremden bzw. folgende Topoi feststellen: Lehnert verwendete Muster, die deutlich an Darstellungen in der „Description de l’Egypte“ erinnern.

Ein Vergleich von Darstellungen aus dem Kapitel „Arts et metiers“ der „Description“ mit Genreszenen von Rudolf Lehnert aus Tunis, legt den Eindruck der Übernahme eines Motivkatalogs nahe, mehrfach ließen sich direkte Entsprechungen nachweisen, die auf eine musterhafte Orientdarstellung schließen lassen. Während in der „Description“ Individuen in der Vereinheitlichung verschwinden, verlieren Menschen in Lehnerts Ansichten z. B. durch die Abschattung ihrer Gesichter ihre Identität. Er griff auch wesentliche Symbole der europäischen Orientrepräsentation auf, die den „Orient“ als Gegenbild zum Eigenen exotisierend vereinnahmten, hierarchisierend herabsetzen oder ausgrenzend als fremd erklären. Vor allem manifestiert sich in Lehnerts männlicher Sichtweise die Repräsentation des Fremden in der Vereinnahmung nordafrikanischer Frauen zur Befriedigung individueller Schaulust. Darüber hinaus dienten seine Fotografien der Aufbereitung alles Sehenswürdigen im Dienste der touristischen Vereinnahmung. Durch die fotografische Technizität wird in der fotografischen Repräsentation die soziale Kategorisierung von Menschen in Schwarz und Weiss verstärkt. Der Blick ist in Richtung Vergangenheit gerichtet und imaginiert auch bei Lehnert eine „Vorstufe von europäischer Kultur“, in welcher die Zeit stillzustehen scheint. Lehnerts selektiver Blick schließt die touristische Erschließung und den damit einhergehenden Ausbau der Infrastruktur aus. Bilder von elegisch inszenierten Einheimischen verstellen den Blick auf eine dahinter liegende Realität und die Tatsache, dass Lehnert & Landrock als Teil der kolonialen Bildwerdungsindustrie vor allem eines herstellten: Authentizität. Das Machtverhältnis von Okkupation und Okkupierten wird dabei auf fotografischer Ebene immer wieder perpetuiert. Lehnert erfand vor Ort kaum neue Motive, sein Werk passte sich in den Bildwerdungsprozess des „Orients“ ein. Dies wurde in dieser Arbeit am Beispiel der Haremsdarstellungen, der Frauendarstellungen und dem Schema von Oasen nachgewiesen. Hier drang Lehnert sozusagen in das Kernland der europäischen Orientaler vor, von denen er offensichtlich einen Großteil der Motive übernahm, wohl in der Annahme, dass dies bei den Bildkonsumenten ankommen würde. In seinen Frauendarstellungen und Haremskonstruktionen wurde vor allem auch die soziale Position der Dargestellten festgelegt, denen im Sinne der Verfügbarkeit eine der untersten Positionen in der Hierarchie zugewiesen wurde. Verschleierungen, Verhüllungen, so wie Retusche dienen auch bei Lehnert der Inszenierung des begehrenden männlichen Blicks auf den Körper. Stellt man Lehnerts Arbeit in den Kontext der europäischen Orientdarstellung, können diese Verhüllungen auch als Ausdruck einer innergesellschaftlichen sexuellen Befangenheit, die nach Außen verlagert wurde, interpretiert werden.

Seine Aufnahmen der Oasen lassen sich auf das Darstellungsmuster der französischen Orientaler bzw. Landschaftsbilder der deutschen Romantik zurückführen. Im Gegensatz dazu stimmen Lehnerts Wüstendarstellungen nicht mit den vorherrschenden Metaphern der Orientalmalerei überein, welche diesen Ort als Projektionsfläche für Einsamkeit, Todeserfahrung, Unendlichkeit etc. vereinnahmte. In Lehnerts Fotografien ist der Schrecken der Wüste beherrschbar geworden, sie visualisieren somit die koloniale Unterwerfung. Seine Wüstenbilder markieren einen Bruch mit jener Darstellungstradition, wie es durch einen Vergleich mit Wüstenaufnahmen von Philipp Remelé verdeutlicht werden konnte. In Lehnerts Wüsten- und Oasenbildern findet so gut wie keine Interaktion zwischen ihm und den Abgebildeten statt.

Lehnerts Bilder entsprachen einem Gegenentwurf zur europäisch-bürgerlichen Rationalität. allerdings verlor der „Orient“ im fotografischen Bildwerdungsprozess an Exklusivität. Das „Andere“ wurde zu realen Menschen wie „du“ und „ich“. Der Einsatz der Fotografie bedingte zum einen die schon erwähnte Verschiebung der Rezipientenschicht und zum anderen ein Näherrücken der Motive an dieselben. Nicht mehr eine Elite, sondern ein Massenpublikum konsumierte den von Lehnert konstruierten „Orient“. In den scheinbar harmlosen Postkarten vollzieht sich auch durch die Wiederaufnahme von Motiven der Orientalmalerei die kollektive Aneignung der Bilder von Kolonialiserten, genauer gesagt, die Zuweisung von sozialen und räumlichen Positionen zwecks ökonomischer Ausbeutung. Dies sind die wesentlichen Bedeutungsverschiebungen, die der Medienwechsel von Malerei zu Fotografie mit sich brachte. Speziell die Postkarten erfüllen im Zuge der europäischen kolonialen Expansion die Strategie der kategorisierenden Visualisierung. Denn sie entfalten ihre Wirkung vornehmlich bei den Empfängern und BildrezipientInnen in den Vaterländern der Kolonisatoren. Die inszenierten Frauendarstellungen leiten dabei den dominanten, begehrenden männlichen Blick auf die weiblichen Körper.

In ihrer Gesamtheit erzeugen die Inszenierungen der Fotografien den Eindruck imaginiertes Authentizität, dessen Realitätsbezug auf Vorbilder aus der Malerei zurückgeht, die wiederum selbst auf imaginierte Realitätsvorstellungen beruhten. Im Reproduktionsprozess bildeten sich Kopien heraus deren Originale nie existierten. Während Oasen und historische Stätten benannt werden, erfahren die abgebildeten Subjekte in der editorischen Umbenennung eine Delokalisierung und Entpersonalisierung, und somit die Zuweisung eines Gemeinplatzes.

Lehnerts Schaffen in Tunesien fällt in die goldene Zeit der kolonialen Postkarte. In ihr wird die koloniale Wirklichkeit in Form eines Mythos erschaffen. Sie prolongiert den Erfolg der Orientalmalerei auf fotografischer Ebene. Lehnerts Bilder sind weit davon entfernt, gelungene Fixierungen eines Moments zu sein. Entgegen seiner ursprünglichen Absicht jedoch wird die inszenierte Authentizität durch das Aufblitzen von Individualität und den Verweis auf dahinter liegende Realitäten überlagert. M. E. macht gerade diese Überlagerung den Reiz für heutige RezipientInnen aus. Indem sich das Fremdartige im inszenierten Anblick der abgebildeten Menschen manifestiert, werden sie als Gegensatz zur westlichen Moderne wahrgenommen, womit ein wesentlicher Teilaspekt des kolonialen Diskurses in den Köpfen der BetrachterInnen weitergeführt wurde. Die Vorstellung von der orientalischen Frau, der Mythos hinter dem Schleier interessiert bis heute, wie es bereits jene anonyme Nachricht auf der Postkarte cp 195 „Femme arabe“ von Lehnert & Landrock, auf den Punkt bringt: „[...] je vous envoie aussi un portrait, je pense qu’ il va bien vous intéressé [...]“²⁷¹ (Abb. 93). An dieser Abbildung lässt sich m. E. exemplarisch nachvollziehen, wie diese scheinbar objektiven fotografischen Vorlagen zu Projektionsflächen vielfältiger individueller Orientvorstellungen wurden. Ganz abgesehen davon blieb die Bewunderung für das handwerkliche Können Rudolf Lehnerts bis heute ungebrochen.

²⁷¹ Ü. d. A.: „...ich sende Ihnen auch ein Porträt, das, so glaube ich, Sie interessieren wird...“

8 LITERATURVERZEICHNIS

8.1 Selbständige Publikationen

Andrews 1989

Malcolm Andrews, *The search for the Picturesque. Landscape. Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot 1989.

Alloula 1981

Malek Alloula, *Le Harem Colonial, images d'un sous-érotisme*, Genève, Paris 1981.

Alloula 1994

Malek Alloula, *Haremsphantasien*. Aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit, Freiburg 1994.

Anders 1994

Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1994 (1956).

Angerer 1995

Marie-Luise Angerer (Hg.), *The Body of Gender. Körper. Geschlecht. Identitäten*, Wien 1995.

Attia 2007

Iman Attia (Hg.), *Orient- und Islambilder. Interdisziplinäre Beiträge zu Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, Münster 2007.

Attia 2009

Iman Attia, *Die „westliche Kultur“ und ihr Anderes, Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, Bielefeld 2009.

Baedeker 1906

Karl Baedeker, *Unteritalien, Sizilien, Sardinien, Malta, Tunis, Corfu. Handbuch für Reisende*, Leipzig 1906¹⁴.

Barthes 1964

Roland Barthes, *Mythos des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964.

Barthes 1985

Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985.

Barthes 1990

Roland Barthes, *Rhetorik des Bildes*, in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. Main 1990, S. 29-46.

Belting 2001

Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

Benjamin 1998

Roger Benjamin, Art Gallery of New South Wales (Hg.), *Orientalism, Delacroix to Klee*, Ausst. Kat., Sydney 1998.

Bhaba 2000

Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.

Boahen 1990

A. Adu Boahen, Unesco (Hg.), *Africa under colonial domination 1880-1935*, (= Unesco (Hg.), *General History of Africa*), Bd. 7, Paris 1990.

Böhme 1999

Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1999.

Bopp 1981

Petra Bopp, Kunsthistorisches Institut Tübingen, *Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes*, Ausstellungskatalog, Tübingen 1981.

Bopp 1995

Petra Bopp, *Fern-Gesehen. Französische Bildexpeditionen in den Orient 1865-1893*, Marburg 1995.

Böhler 2000

Bernhard A. Böhler (Hg.), *Mit Zepter und Pilgerstab. Österreichische Präsenz im Heiligen Land seit den Tagen Kaiser Franz Josefs*, Ausst. Kat., Wien 2000.

Burger 1882

Wilhelm Burger, *Die Photographie in heißen Ländern. Auf Reisen zu Pferd Maulthier oder Kamel. Erfahrungen über photographische Ausrüstung bei wissenschaftlichen Expeditionen gesammelt von Wilhelm Burger, k. k. Hof Photograph, Mitglied der ostasiatischen Expedition ect.*, Wien, Leipzig 1882.

Burghartz, Christadler 2003

Susanna Burghartz, Maike Christadler, Dorothea Nolde, *Berichten, Erzählen, Beherrschen. Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas*, Frankfurt a. Main 2003.

Busch 1997

Werner Busch (Hg.), *Landschaftsmalerei (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren)*, Bd. 3, Berlin 1997.

Büttner 2006

Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006.

Christofori 2005

Ralf Christofori, *Bild-Modell-Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005.

Description 2007

Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007

Description 1809

Description de l’Egypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l’expédition de l’armée française, publié par les ordres de sa Majesté l’Empereur Napoleon Le Grand“, Paris 1809.

Dubois 1998

Philippe Dubois, Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden 1998.

Eder 1896

Josef Maria Eder, Das Pigmentverfahren und die Heliogravure, Halle a. d. S. 1896.

Edwards 1992

Elizabeth Edwards, Anthropology and Photography. 1860-1920, London 1992.

Enzensberger 1973

Hans Magnus Enzensberger, Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie, Frankfurt 1973⁸.

Faber, Schröder 2003

Monika Faber, Klaus Albrecht Schröder, Das Auge und der Apparat, Wien 2003.

Favre 1987

Pierre-Henri Favre, L’Orient d’un Photograph, Lausanne, Paris 1987.

Fleig 1997

Alain Fleig, Rêves de papier: La photographie orientaliste, 1860-1914, o. O. 1997.

Fromentin 1981

Eugène Fromentin; Une été dans le Sahara, Paris 1981 (1857).

Graham-Brown 1988

Sarah Graham-Brown, Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York 1988

Guignard 1990

Elise Guignard, Eugène Delacroix – Tagebücher und Briefe, München 1990.

Klary 1902

C. Klary, La Photographie du Nu, Paris 1902.

Rouvinez 1998

André Rouvinez (Hg.), Lehnert & Landrock. Orient 1904-1930, Heidelberg, Kairo 1998,

Frizot 1998

Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.

Geschichte der Fotografie in Österreich 1983

Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich, Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 1, Bad Ischl 1983.

Gillispie 1987

Charles C. Gillispie, Michel Dewachter (Hg.), *Monuments of Egypt. The Napoleonic Edition*, Princeton, New Jersey 1987.

Gottlieb 1905

Siegmond Gottlieb, *Praktische Anleitung zur Ausübung der Heliogravüre*, Halle a. d. S. 1905.

Hall 1995

Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität*, *Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1995.

Hinton 1894

Alfred Horsly Hinton, *L'art photographique dans le paysage*, Paris 1894.

Hinton 1896

Alfred Horsly Hinton, *Künstlerische Landschaftsfotographie in Studium und Praxis*, Berlin 1896.

Hinton 1900

Alfred Horsly Hinton, *Practical pictorial photography*, London 1900.

Hinton 1900

Alfred Horsly Hinton, *Praxis der künstlerischen Photographie*, Dresden 1900.

Honold, Scherpe 2004

Alexander Honold, Klaus R. Scherpe (Hg.), *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, Stuttgart, Weimar, 2004.

Katalog der Ausstellung von Schülerarbeiten 1889

Katalog der Ausstellung von Schülerarbeiten zugleich Jahresbericht über die Schuljahre 1888/89 der K. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien, Wien 1889.

Kemp¹ 1999

Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie 1839-1912*, Bd. 1, München 1999.

Kemp² 1999

Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie 1845-1980*, Bd. 3, München 1999.

Khemir 2000

Mounira Khemir, *The Infinite Image of the Desert and its Representations*, London 2000.

Kinder 2005

H. Kinder (u.a.), *dtv-Atlas Weltgeschichte. Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart*, Bd. 2, München 2005³⁸.

In Arab Lands 2000

The American University in Cairo Press, In Arab Lands. The Bonfils Collection of the University of Pennsylvania Museum, Cairo 2000.

Leitzke 2001

Angelika Leitzke, Das Bild des Orients in der französischen Malerei. Von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg, Marburg 2001.

Loescher 1908

Fritz Loescher, Leitfaden der Landschafts-Photographie, Berlin 1908³.

Mayr-Oehring, Doppler 2003

Erika Mayr-Oehring, Elke Doppler, Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog, Wien 2003

Marchesi 1993

Jost J. Marchesi, Handbuch der Fotografie. Geschichte; Chemisch-physikalische und optische Grundlagen, Schaffhausen 1993.

Mazrui 1984

Ali A. Mazrui, Michael Tidy, Nationalism and New States in Africa. From about 1935 to the present, Nairobi 1984.

Mégnin 2005

Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005.

Mirzoeff 2000

Nicholas Mirzoeff, An Introduction to Visual Culture, London 2000.

Neuhauss 1894

R. Neuhauss, Die Photographie auf Forschungsreisen und die Wolkenphotographie, in: Encyklopädie der Photographie, 5, Halle a. d. S. 1894.

Niemann 1896

Adolf Niemann, Die photographische Ausrüstung des Forschungsreisenden mit besonderer Berücksichtigung der Tropen, Berlin 1896.

Osterhammel 2009

Jürgen Osterhammel, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.

Perez 1988

Nissan N. Perez, Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885), New York 1988.

Perkins 2004

Kenneth J. Perkins, A history of modern Tunisia, New York 2004.

Pichlhöfer 1999

Harald Pichlhöfer, *Typisch Afrika. Über die Interpretation von Afrikabildern. Eine Semiotische Studie*, Wien 1999.

Pohlmann, von Hohenzollern 2004

Ulrich Pohlmann, Johann Georg Prinz von Hohenzollern, *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, München 2004.

Remelé 1869

Philipp Remelé, *Kurzes Handbuch der Landschafts-Photographie auf nassem Wege*, Berlin 1869.

Remelé 1884

Philipp Remelé, *Kurzes Handbuch der Landschafts-Photographie mit besonderer Berücksichtigung des Gelatintrockenplattenprocesses*, Berlin 1884.

Remelé 2000

Museum Schloss Schönebeck (Hg.), Philipp Remelé, *Fotografien aus der Libyschen Wüste: eine Expedition des Afrikaforschers Gerhard Rohlfs in den Jahren 1873/74 fotografiert von Philipp Remelé*, Bremen 2000.

Rhein 2003

Karin Rhein, *Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristik*, Berlin 2003.

Rothschild 1894

Nathaniel Rothschild, *Skizzen aus dem Süden, Reise-Erinnerungen*, Bd. 1, 1894.

Saal 1908

Alfred Saal, *Die Photographie in den Tropen mit den Trockenplatten. Ein Ratgeber für Tropenreisende und Liebhaber der Lichtbildkunst*, in: *Enzyklopädie der Photographie*, 62, Halle a. S. 1908

Said 1978

Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1978.

Said 2003

Edward W. Said, *Orientalism*, New York 2003.

Said 2009

Edward W. Said, *Orientalismus*, Frankfurt a. M. 2009

Schicho 2004

Walter Schicho, *Nord und Ostafrika, (= Handbuch Afrika)*, Bd. 3, Frankfurt/M. 2004.

Schmidt 1912¹

Hans Schmidt, *Photographischen Hilfsbuch für ernste Arbeit, Teil I: Die Aufnahme*, Berlin 1912² (1905).

Schmidt 1912²

Hans Schmidt, Photographischen Hilfsbuch für ernste Arbeit, Teil II: Von Negativ zum Bilde, Berlin 1912² (1907).

Schmidt-Linsenhoff, Hölz 2004

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz u.a, (Hg.), Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004.

Schülerstammbblätter 1898-1901

Schülerstammbblätter (sog. Nationale) vom WS 1898 bis der SS1901, 1. Sektion (Lehranstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren), 1. -3. Kurs, Schularchiv der HGBL u. VA Wien XIV.

Sloterdijk 2005

Peter Sloterdijk, Im Weltinnenraum des Kapitals, Frankfurt a. Main 2005.

Statut 1897

Statut für die K. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, 1897

Stegmann 1996

Bolko Stegmann, Auf den Spuren des Orientalmalers Wilhelm Gentz. Seine Werke, seine Briefe, Krefeld 1996.

Stiegler 2010

Bernd Stiegler (Hg.), Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010.

Stolze 1900

Franz Stolze, Die Stellung der Beleuchtung in der Landschafts-Photographie, Halle a. d. S. 1900.

Systematischer Katalog 1959

Robert Zahlbrecht, Bibliothek der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien VII, Bd. 1, Wien 1959.

Systematischer Katalog 1983

Margarethe Kuntner, Systematischer Katalog. Bibliothek der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien XIV, Bd. 2, Wien 1983.

Thornton 1994¹

Lynne Thornton, The Orientalists. Painter-Travellers, Paris 1994.

Thornton 1994²

Lynne Thornton, The Orientalists. Women as portrayed in orientalist painting, Paris 1994.

Tümpel 1977

Christian Tümpel, Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1977.

Valentin 2000

Sylvia Valentin, Journalismus in Frankreich im 19. Jahrhundert. Die Veränderung der Pressewelt im kritischen Diskurs, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2000.

Vavpotič 2008

Vavpotič Živa, Fotografie im Orient. Von den Anfängen bis zur kommerziellen Fotografie im islamischen Mittelmeerraum im 19. Jahrhundert, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 2008.

Bailey, Tawadros 2003

David A. Bailey, Gilane Tawadros (Hg.), *Veil: Veiling, Representation and Contemporary Art*, London 2003.

Wasmuth 1924

Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924.

Weiss 2004

Walter M. Weiss, Im Land der Pharaonen. Ägypten in historischen Fotos von Lehnert und Landrock, Heidelberg 2004.

Zentrum Paul Klee 2009

Zentrum Paul Klee (Hg.), Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee. Teppich der Erinnerungen, Ausst. Kat., Bern 2009.

8.2 Aufsätze

Bazin 1945

André Bazin, Die Ontologie des fotografischen Bildes (1945), in: Kemp² 1999, S. 63.

Bahre 2006

Kirstin Bahre, Das orientalisierende Element im Werk Rembrandts, in: Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (Hg.) Rembrandt, Genie auf der Suche, Ausst.Kat., Berlin 2006, S. 129-143.

Bandmann 1962

Günter Bandmann, Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Der Mensch und die Künste, Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1962, S. 337-354.

Bhaba 2000

Homi K. Bhabha, Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses, in: Bhaba 2000, S. 125-136.

Berman 2007

Nina Berman, Historische Phasen orientalisierender Diskurse in Deutschland, in: Attia 2007, S. 71-84.

Bopp 1981

Petra Bopp, Die touristische Kolonisierung des Orients, in: Bopp 1981, S. 120-126.

Bopp 2004

Petra Bopp, Orientalismus im Bild. 1903: Rudolf Lehnerts erste Photoexkursion nach Tunesien und die Tradition reisender Orientalmaler, in: Honold, Scherpe 2004, S. 288-299.

Brunell 1998

Peter C. Brunell, Für eine moderne Fotografie, in: Frizot 1998, S. 311-326.

Deroo 2004

Rebecca J. Deroo, Colonial collecting: French women and Algerian *cartes postales*, in: Eleanor M. Hight, Gary D. Sampson, Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Palce, London, New York 2004, S. 159-171.

Dewitz 2004

Bodo von Dewitz, „Die Tatsachen sind so wunderbar an die Stelle von Vermutungen getreten. Zur Rezeptionsgeschichte des „Orient“ in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts, in: Pohlmann, von Hohenzollern 2004, S. 257-65.

Dressler 1983

Peter Dressler, Aktfotografie. Publierte Arbeiten österreichischer Fotografen, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983, S. 205-212.

Dyer 1995

Richard Dyer, Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Filmbild, in: Angerer 1995, S. 151-17.

Enzensberger 1973

Hans Magnus Enzensberger, Eine Theorie des Tourismus, in: Enzensberger 1973, S. 179-205.

Favrod 1998

Charles-Henri Favrod, 1904-1930. Lehnert & Landrock, in: André Rouvinez (Hg.), Lehnert & Landrock. Orient 1904-1930, Heidelberg, Kairo 1998, S. 4-5.

Ferrié, Boëtsch 1993

Jean-Noë Ferrié, Gilles Boëtsch, Contre Alloula: Le „Harem colonial“ revisité, in: L'Institut de Recherches et d'Études sur le Monde Arabe et Musulman (Hg.), Annuaire de l'afrique du nord, xxxii, Paris 1993, S. 299-304.

Förschler 2005

Silke Förschler, Die orientalische Frau in der hellen Kammer. Zur kolonialen Postkarte, in: Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.), Ethnizität und Geschlecht. (Post)Koloniale Verhandlungen in Geschichte Kunst und Medien, Köln 2005, S. 77-94.

Fritsch 1902

Gustav Fritsch, La Reproduction du Nu est-elle indécente? in: Klary 1902, S. 19-22.

Gabriely 1902

Gabriely, Les Réalités du Nu devant l'Objectif, in: Klary 1902, S. 35.

Gautrand 1998

Jean-Claude Gautrand, Spontanes Fotografieren. Schnappschüsse und Momentaufnahmen, in: Frizot 1998, S. 233-241.

Haja 2000

Martina Haja, Ex oriente lux. Österreichische Maler und Fotografen des 19. Jahrhunderts im Heiligen Land, in: Bernhard A. Böhler (Hg.), Mit Zepter und Pilgerstab. Österreichische

Präsenz im Heiligen Land seit den Tagen Kaiser Franz Josephs, Ausst. Kat., Wien 2000. S. 293-306.

Haja 2003

Martina Haja, Zwischen Traum und Wirklichkeit. Voraussetzungen und Charakteristika der österreichischen Orientalmalerei im 19. Jahrhundert, in: Mayr-Oehring, Doppler 2003, S. 30-63.

Hammond 1998

Anne Hammond, Naturalismus und Symbolismus, in: Frizot 1998, S. 293-309.

Khemir 2000

Mounira Khemir, The Infinite Image of the Desert and its Representations, in: Wilfrid Thesinger (u.a.), The desert, London 2000, S. 51-62.

Lechner 2003

Astrid Lechner, Künstlerische Fotografie an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt 1888-1955), in: Faber, Schröder, 2003, S. 172-200.

Mandery 1993

Guy Mandery, Photographies et cartes postales à Tunis 1881-1914, in: L'Institute de Recherches et d'Etudes sur le Monde Arabe et Musulman (Hg.), Annuaire de l'afrique du nord, xxxii, Paris 1993, S. 291-304.

Märker, Wagner 1981

Peter Märker, Monika Wagner, Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen, in: Bopp 1981, S. 7-18.

Nochlin 1987

Linda Nochlin, The Imaginary Orient, in: Ursula Degenhard, Exotische Welten, europäische Phantasien. Entdeckungs- und Forschungsreisen im Spiegel alter Bücher, Stuttgart 1987, S. 172-179.

Peirce 1893

Charles Sanders Peirce, Die Kunst des Rasonierens (1893), in: Bernd Stiegler 2010, S. 77.

Pflitsch 2007

Andreas Pflitsch, Schwindelerregende Ausschweifungen, süße Chimären. Die Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht und ihr europäisches Publikum, in: Attia 2007, S. 67-180.

Schiffer 1983

Amrad Schiffer, Fotografie als Leistungssport. Die Amateurfotografie in Österreich von 1887 bis 1945, in: Geschichte der Fotografie in Österreich 1983, S. 63-71.

Schmidt-Linsenhoff 2000

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie, in: Fotogeschichte 76, 2000, S. 25-38.

Schulze 2007

Reinhard Schulze, Orientalism. Zum Diskurs zwischen Orient und Okzident, in: Attia 2007, S. 45-68.

Soueif 2003

Ahdaf Soueif, *The Language of the Veil*, in: *Veil 2003*, S. 110-119.

Stemmler 2004

Susanne Stemmler, *FotoTopoGrafien – Cartes Postales D’Alger*, in: Vittoria Borsò, Reinhold Göring (Hg.), *Kulturelle Topografien*, Stuttgart, Weimar 2004, S. 97-123.

Starl 1983

Timm Starl, *Die Fotografie ist eine Nothwendigkeit. Die Atelierfotografie in Österreich im 19.Jhd.*, in: *Geschichte der Fotografie in Österreich 1983*, S. 25-51.

Stiegler 2006

Bernd Stiegler, *Photographie als Kunst: Die piktoralistische Photographie der Jahrhundertwende*, in: ders. *Theoriegeschichte der Fotografie*, München 2006, S. 137-183.

Trauth 2009

Nina Trauth, *Mit den Augen der Maler betrachtet. Künstlerreisen in den Orient von Gentile Bellini bis zum Ägypten-Feldzug Napoleons*, in: Zentrum Paul Klee (Hg.), *Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee. Teppich der Erinnerungen*, Ausst. Kat., Bern 2009, S. 40-67.

Weigel 1987

Sigrid Weigel, *Die nahe Fremde – das Territorium des „Weiblichen“. Zum Verhältnis von „Wilden“ und den „Frauen“ im Diskurs der Aufklärung*, in: Thomas Koebner, Gerhard Pickerdot (Hg.), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt a. M. 1987, S. 171-199.

Wetering 2006

Ernst van de Wetering, *Rembrandt eine Biographie*, in: Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (Hg.) *Rembrandt, Genie auf der Suche*, Ausst. Kat., Berlin 2006, S. 21-49.

Wimmer 2003

Günther Wimmer, *Orientreisen und Orientbilder*, in: Erika Mayr-Oehring, Elke Doppler, *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, Wien 2003, S. 18-29.

Wolf 2004

Katja Wolf, *„Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast der Mohr.“ Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei*, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz u.a. (Hg.), *Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 19-36.

8.3 Internetrecherche:

Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemair, *Menschenzoos als Instrument der Kolonialpropaganda. Ein sozialdarwinistische Disneyland*, in: www.monde-diplomatique.de, Nr. 6216, 11.08.2000, S. 16-17(22.07.2009) URL: <http://www.monde-diplomatique.de/pm/2000/08/11/a0039.text.name,asksnvUVB.n,5>.

Biographie complète et inedite Tunis 1900, Lehnert & Landrock, *Photographes*, in: *Lehnert & Landrock mania*, michel.megnin.free.fr(14.1.2011)
URL:http://michel.megnin.free.fr/pg_bio.htm

Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann, in: www.beyars.com (20.7.2009), URL: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_3361.html

Peter Plener, Sehnsüchte einer Weltausstellung – Wien 1873, in: *Kakanien revisited*, (1.10.2001), S. 1-5 (06.11.2001) URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener1/>

Peter Plener, (K)ein Mohr im Hemd. Aschantis in Budapest und Wien, 1896/97, in: *Kakanien revisited*, (06.11.2001), S. 1-4, URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener2/>

Eva Pietzcker, Miriam Zegrer, Techniken der Druckgraphik. Heliogravure, in: druckstelle.info (07.07.2009) URL: <http://www.druckstelle.info/de/photogravure.htm>.

Rapport sur l'exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission, Paris 1857, in: *Cnum, Le Conservatoire numérique des Arts & Métiers*, (9.7.2008), URL: <http://cnum.cnam.fr/DET/8XAE55.html>

Timm Starl, Biobibliografie zur Fotografie in Österreich, in: fotobiobibliografie.albertina.at (10.7.2009), URL: http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/quellen_suche.pl?quelle=wien+1899&kategorie=A

<http://de.wikipedia.org/>

8.4 Bilddatenbanken:

Alte Ansichtskarten – Afrika – Algerien, in: heimatsammlung.de (27.07.2010) URL: http://www.heimatsammlung.de/topo_unter/algerien/algerien.htm

<http://www.artnet.de/>

Description de l'Égypte, in: *Description de l'Égypte Digital Collection* (23.01.2010) URL: <http://descegy.bibalex.org/index1.html>

Lehnert & Landrock, Luxor, Ägypten, Tempel, Papyrus Pfeiler von Amon Hotep III, in: www.ansichtskarten-center.de URL: http://www.ansichtskarten-center.de/webshop/shop/USER_ARTIKEL_HANDLING_AUFRUF.ph

<http://michel.megnin.free.fr>

<http://www.orientalist-art.org.uk/>

<http://www.sothebys.com/>

9 ANHANG

9.1 Abbildungen



Abb. 1: Visitenkarte von Lehnert & Landrock, Sammlung J.-P. Perpoil.



Abb. 2: Lehnert & Landrock, cp 265 Femmes arabes, SW-Postkarte (ohne vollständige Angabe).



Abb. 3: Lehnert & Landrock, cp 245 Danseuses des „Ouled Nail“, SW-Postkarte (ohne vollständige Angabe).

Format 30:40 u. 50:60 cm. (Full-plate-size 12-16 und 12-24)
Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis.
Format 30:40 cm.

5000 5001 5018 5019 5018
 5025 5021 5021 5020 5024
 5022 5023 5022 5022
 5020 5023 5022 5020 5027
 5026 5028 5023 5040 5023
 5028 5027 5031 5048

(Full-plate-size 12-16) *Format 30:40 cm.*

Abb. 4: Werbefolder „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“, Seite 1, 24,5 x 33cm, Doris Herlinger, privat.

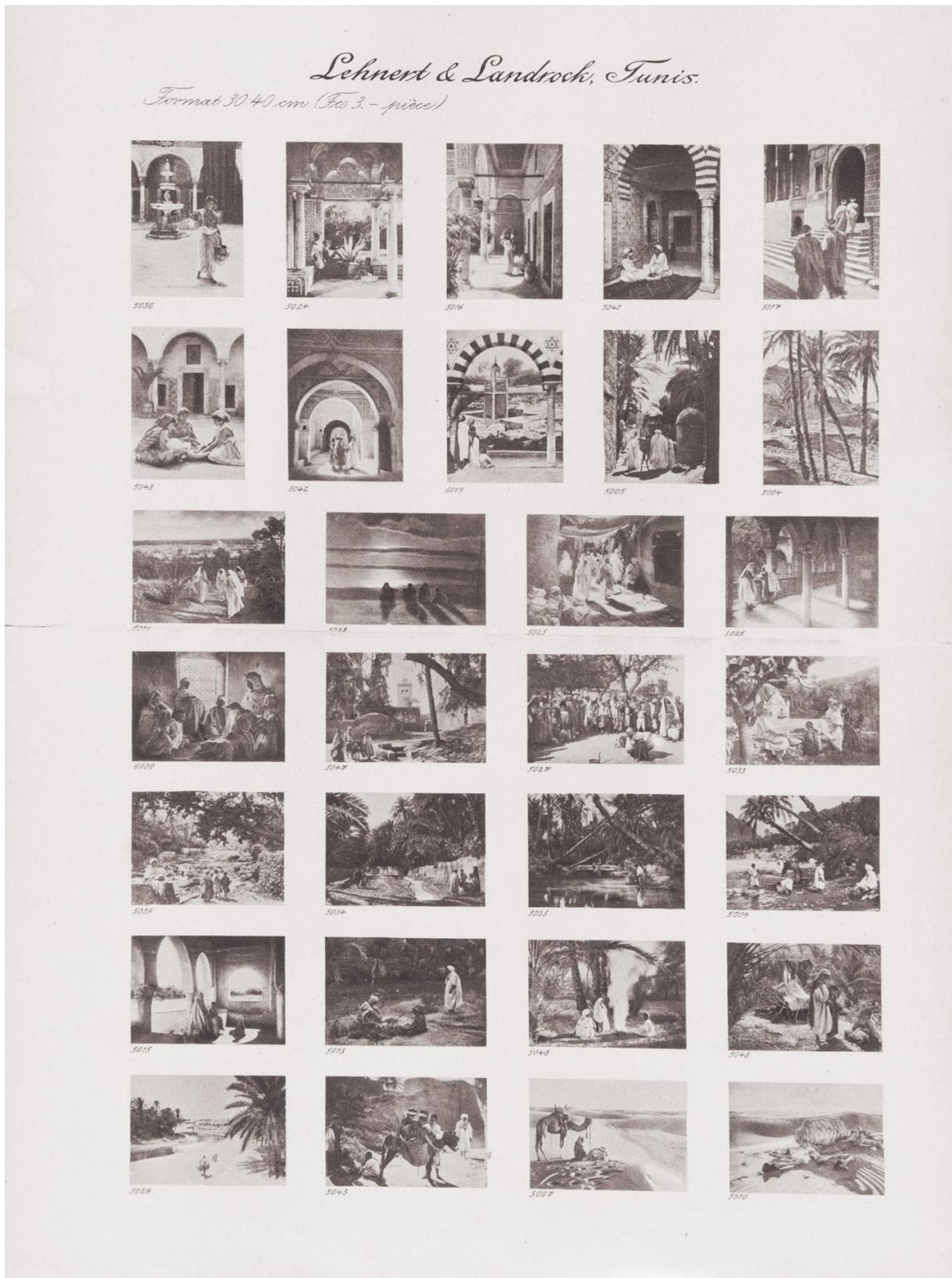


Abb. 5: Werbefolder „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“, Seite 2, 24,5 x 33cm, Doris Herlinger, privat.

Lehnert & Landrock, Tunis.



5032



5014

*Format 30:40 cm
(Full-plate-size 12-16)
Fes 3.-pièce*



5030



5044



5011



5012



5009



5008

Format 30:60 cm (Fes 4.-pièce)

(Full-plate-size 12-24)



5070



5085



5080



5082



5087



5086



5087



5088



5057



5070



5075



5087



5076



5056

*Format 30:60 cm
(Fes 4.-pièce)*

Abb. 6: Werbefolder „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“, Seite 3, 24,5 x 33cm, Doris Herlinger, privat.

Lehnert & Landrock, Tunis.

Format 30.60 cm (Fis 4. - piéce) *Full plate size 12-24.*

5050 5051 5070

5073 5077

5074 5073

5055 5050

5060 5054

5058 5060

5064 5071

5053

5052

Lehnert & Landrock, A.G. Berlin, P. 71. 58

Format 30.60 cm.

Abb. 7: Werbefolder „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“, Seite 4, 24,5 x 33cm, Doris Herlinger, privat.

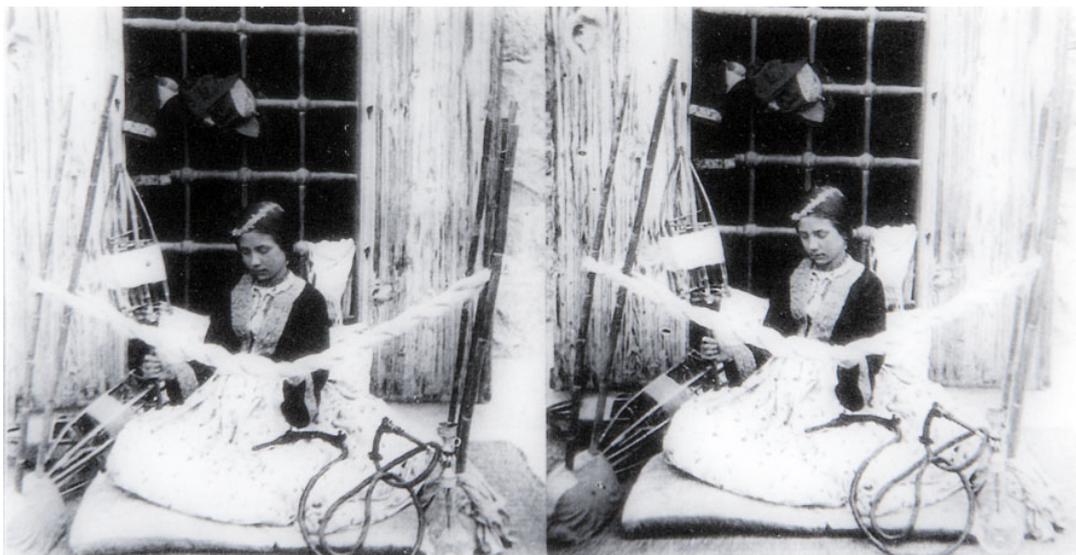


Abb. 8: Ludovic Hart, Jeune Fille de Zouk filant soie. Maronite' – Young Maronite Woman of Souk Spinning Silk, 1860er, Stereoskopische Aufnahme, Charles Lallemand's Galerie Universelle des Peuples, Lebanon (ohne vollständige Angabe).

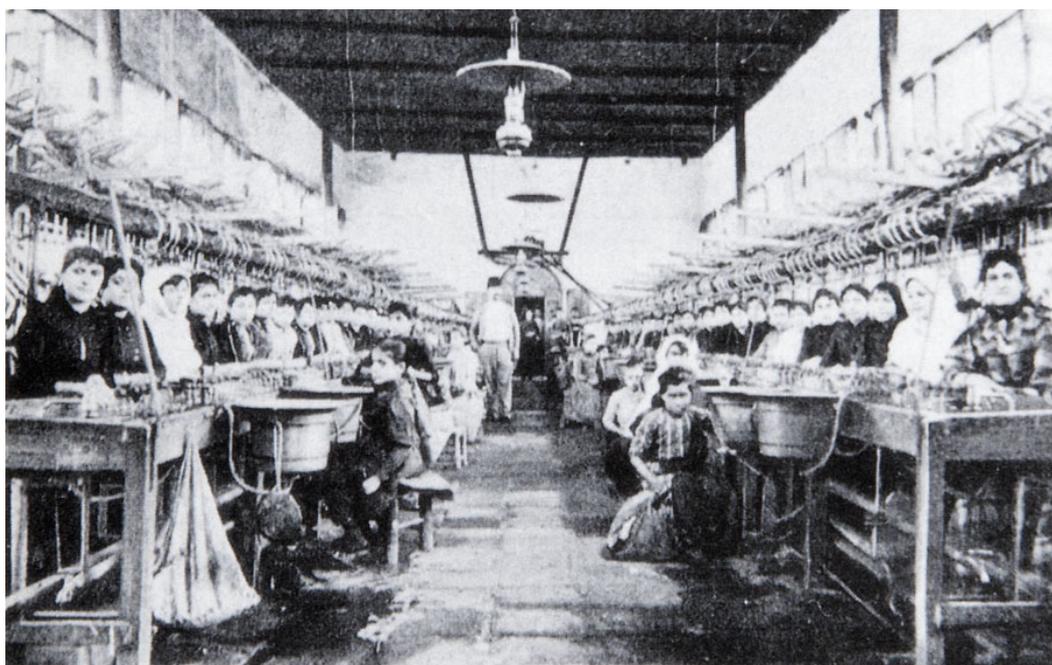


Abb. 9: Sehal magazine, Women working in a silk factory, Bura, Turkey, 1910 (ohne vollständige Angabe).



Abb. 10: R. Turstig, Girl working at a new building, Khartoum, Sudan, 1907-08 (ohne vollständige Angabe).



Abb. 11: Lehnert & Landrock, A cotton ginning factory at Sakha in the Egyptian Delta (ohne vollständige Angabe).



Abb. 12: Rudolf Lehnert, Tunis, Judenfrauen, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 13: Lehnert & Landrock, Le Pavillon Carthaginois, Hôtel-Restaurant, La Verandah, Vue de Bou-Kornine, SW-Postkarte (ohne vollständige Angabe).

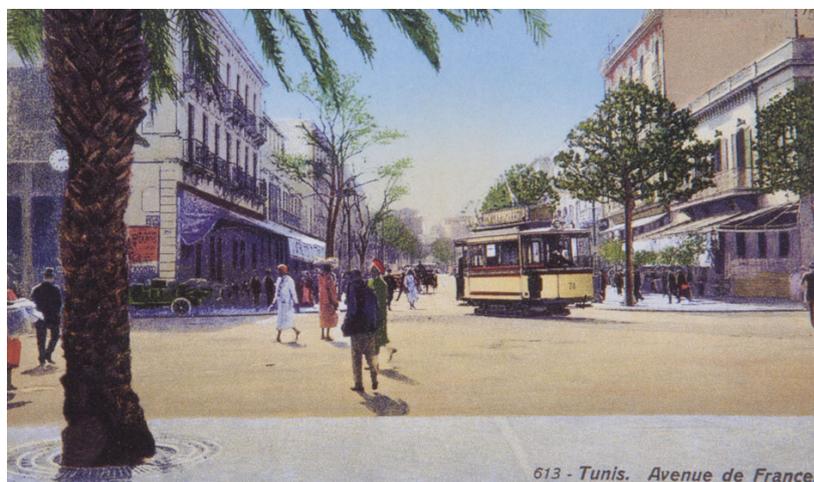


Abb. 14: Lehnert & Landrock, cp 613 Avenue de France, kolorierte Postkarte (ohne vollständige Angabe).



Abb. 15: Maison Bonfils, Shtora Station at Damascus road, Tourists' Carriages by Hotel, 1880er, Albumen print, The Israel Museum, Jerusalem (ohne vollständige Angabe).



Abb. 16: Photo-Flandrin, Tetuan, Altes Tor der Stadt, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 17: Rudolf Lehnert, Blick auf Tunis, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 18: Photo-Flandrin, Fez, Fest vor Bab Fetouch, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb.19: Rudolf Lehnert, Tunis, Ruf zum Gebet, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 20a: Rudolf Lehnert, Tunis, Rue Halfaouine,, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 20b: Rudolf Lehnert, El-Djem, Inneres des Amphitheaters, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 21: Philipp Remelé, Lager beim Kloster Maragh, 1873, SW-Fotografie, 14,5x19,5cm, Archiv Rohlf's, Museum Schloss Schönebeck, Bremen-Vegesack.



Abb. 22: Lehnert & Landrock, cp Tunis, Schlangenbeschwörer, vor 1914, SW-Postkarte, 13x18cm.



Abb. 23: Rudolf Lehnert, Tunesischer Schlangenbeschwörer, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 24: Rudolf Lehnert, Haremsdarstellung, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 25: Lehnert & Landrock, cp 667 Harem, vor 1914, kolorierte Postkarte (ohne vollständige Angabe).

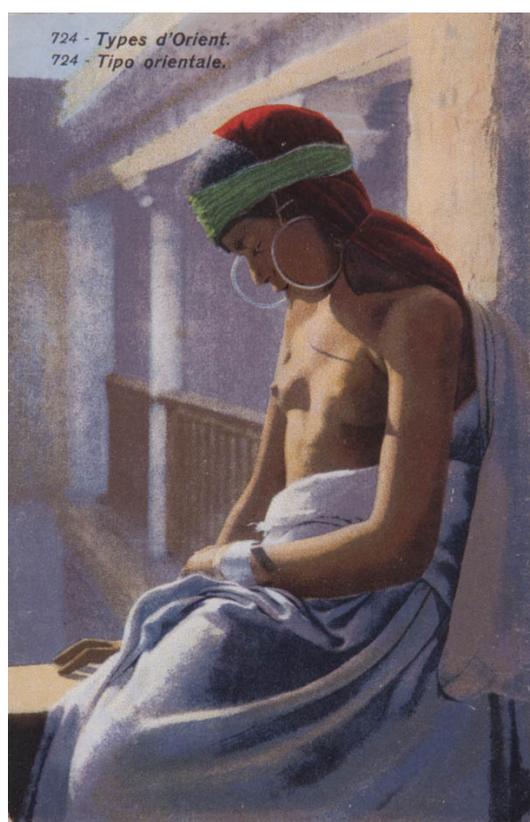


Abb. 26: Lehnert & Landrock, cp 724 Types d'Orient, vor 1914, kolorierte Postkarte, 9x14cm.

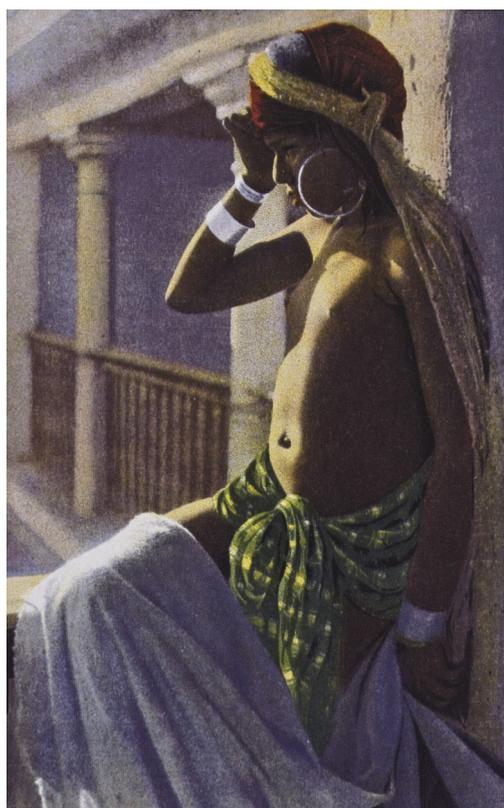


Abb. 27: Lehnert & Landrock, cp 730 Études académique, vor 1914, kolorierte Postkarte, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 28: Rudolf Lehnert, Tunis. Heiligengrab im Bazar der Sattler, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 29: Rudolf Lehnert, Tunis Frauen auf der Promenade, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 30: Jean-Léon Gérôme, Schlangenbeschwörer, 1870, Ö/L, 84x122cm, Clark Art Institute, Williamstone.

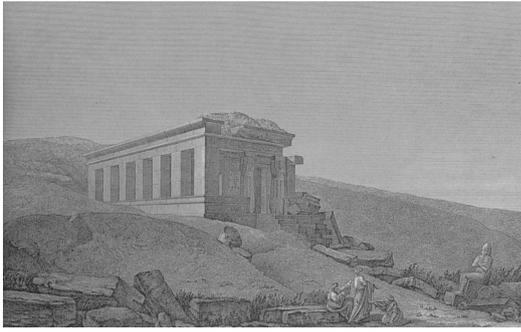


Abb. 31: Description de l'Égypte. Vue du temple du sud, Ile d' Eléphantine, Antiquités vol. I, pl. 34, (ohne vollständige Angabe).

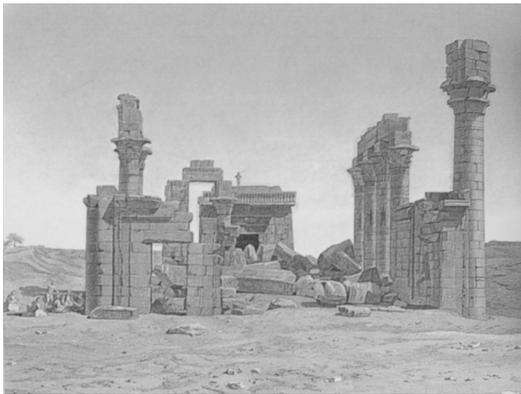


Abb. 32: Description de l'Égypte, Vue du temple prise à l'ouest, Erment (Herm-onthis), Antiquités vol. I, pl. 92, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 33: Description de l'Égypte, Vue intérieure du peristyle du palais, Thèbes, Medynet-Abou, Antiquités vol. II, pl. 14, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 34: Rudolf Lehnert, Dougga, Triumphbogen des Alexander Severus, vor 1914, (ohne vollständige Angabe)



Abb. 35: Rudolf Lehnert, Dougga, Kapitäl, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 36: Rudolf Lehnert, Dougga, Tempel der Caelestis, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).

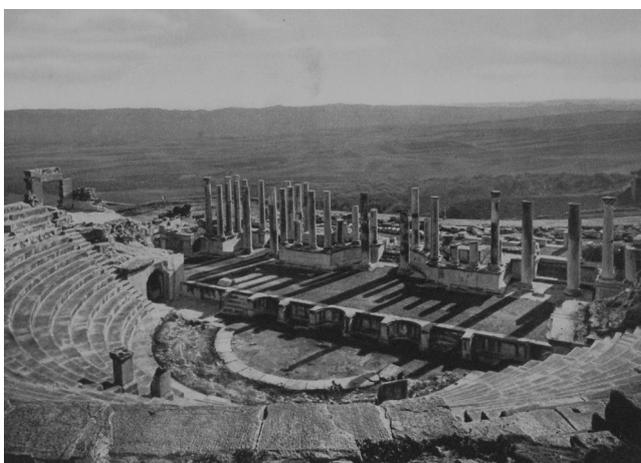


Abb. 37: Rudolf Lehnert, Dougga, Theater, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 38: Rudolf Lehnert, Dougga, Triumphbogen des Septimus Severus, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe)



Abb. 39: Rudolf Lehnert, Dougga, Punisches Mausoleum, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).

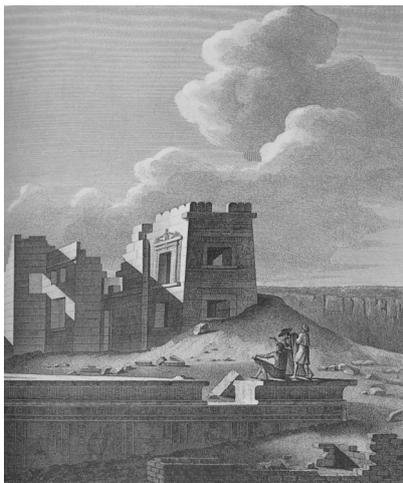


Abb. 40: Description de l'Égypte, Vue du pavillon prise au nord du temple, Thèbes, Medynet-Abou, Antiquités vol. II, pl. 15 (Detail), (ohne vollständige Angabe).

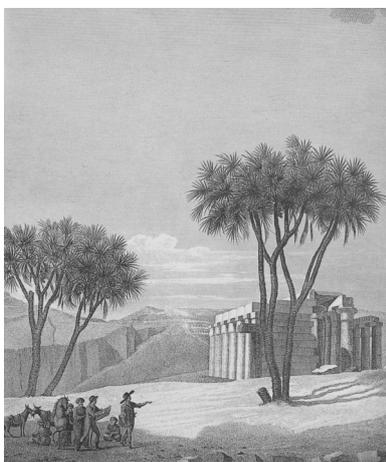


Abb. 41: Description de l'Égypte, Vue général du tombeau d'Osymandyas, prise sud-ouest, Thèbes, Memnonium, Antiquités vol. II, pl. 15 (Detail), (ohne vollständige Angabe).

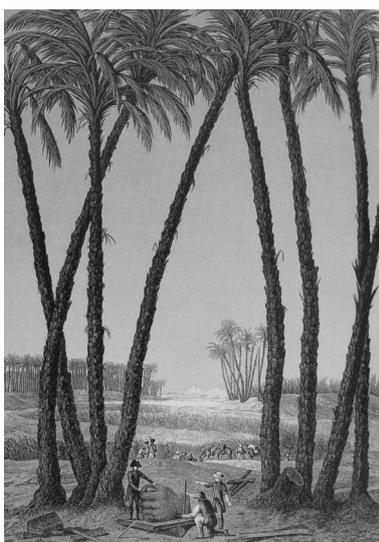


Abb. 42: Description de l'Égypte, Vue des ruines, prise du sud-est, Memphis et ses environs, Antiquités vol. V, pl. 3, (ohne vollständige Angabe).

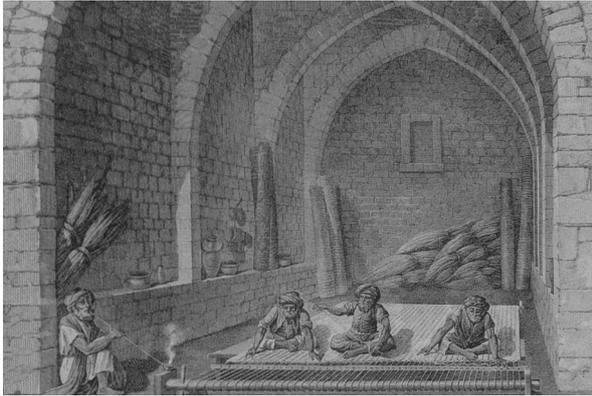


Abb. 43: Description de l’Egypte, Le faiseur de nattes, Arts et métiers, Etat Moderne vol. II, pl. XX, (ohne voll-ständige Angabe).



Abb. 44: Gentile Bellini, Sultan Mehmed II., 1480, Öl/L, 65x48cm, National Gallery, London.



Abb. 45: Rembrandt van Rijn, Kopf eines alten Mannes mit Turban, um 1627/28, Öl/Holz, 26,5x20cm, Collection Fondation Aetas Aurea.

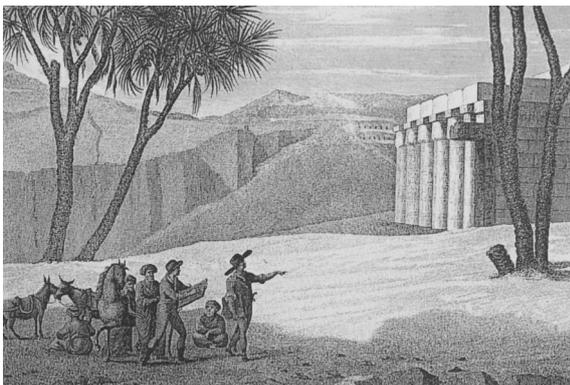


Abb. 46: Description de l’Egypte Vue général du tombeau d’Osymandyas, prise sud-ouest, Thèbes, Memnonium, Antiquités vol. II, pl. 15 (Detail) (ohne vollständige Angabe).



Abb. 47: Rudolf Lehnert, Oase, El-Kantara, vor 1914, SW-Fotografie, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 48: Postkarte 414 El-Kantara, Hôtel Bertrand et les Georges, Coll. Bertrand (ohne vollständige Angabe).

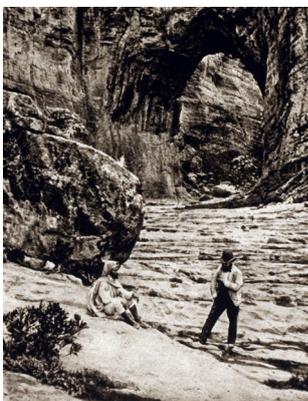


Abb. 49: Rudolf Lehnert, Constantine, Die Rhummschlucht, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 50: Description de l'Égypte, Le faiseur de couffe, Arts et métiers, Etat Moderne vol. II, pl. XX, (ohne vollständige Angabe).

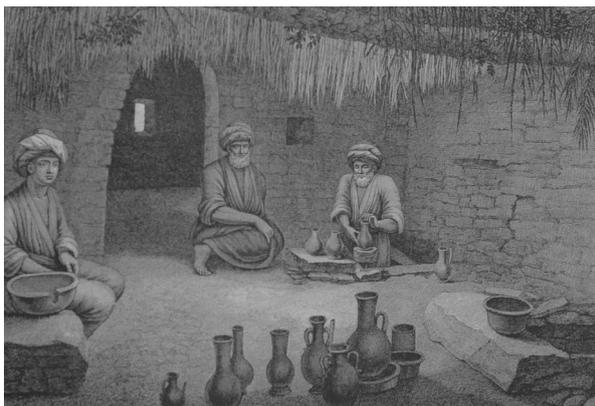


Abb. 51: Description de l’Egypte, Vue intérieure de l’atelier du fabricant de poteries, Arts et métiers, Etat Moderne vol. II, pl. XXII, (ohne vollständige Angabe).

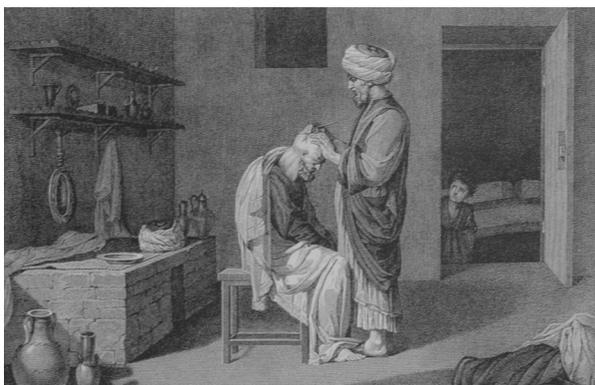


Abb. 52a: Description de l’Egypte, Le barbier, Arts et métiers, Etat Moderne vol. II, pl. XXV, (ohne vollständige Angabe).

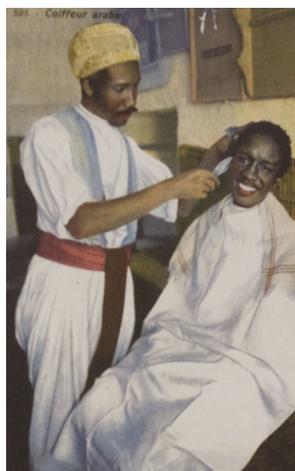


Abb. 52b: Lehnert & Landrock, cp 595 Coiffeur arabe, kolorierte Postkarte, vor 1914 (ohne vollständige Angabe).



Abb. 53: Rudolf Lehnert, Tunesischer Hutflechter, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 54: Rudolf Lehnert, Töpferwerkstatt, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 55: Plakatanzeige der ägyptischen Tourismuswerbung: „Ägypten wo alles beginnt“, 2010.



Abb. 56: Lehnert & Landrock, cp 304 Luxor, Ägypten, Tempel, Papyrus Pillars of Amon Hotep III, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 57: Lehnert & Landrock, cp 557 Femmes de harem, kolorierte Postkarte, vor 1914 (ohne vollständige Angabe).

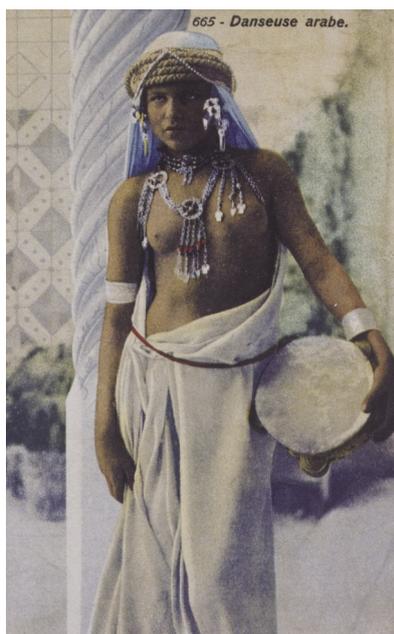


Abb. 58: Lehnert & Landrock, cp 665 Danseuse arabe, kolorierte Postkarte, vor 1914 (ohne vollständige Angabe).



Abb. 59: Lehnert & Landrock, cp 743, La toilette, kolorierte Postkarte, vor 1914 (ohne vollständige Angabe).



Abb. 60: Lehnert & Landrock, cp 717 Les amoureuses, kolorierte Postkarte, vor 1914 (ohne vollständige Angabe).



Abb. 61: Lehnert & Landrock, cp 672 À la citerne, kolorierte Postkarte, vor 1914 (ohne vollständige Angabe).

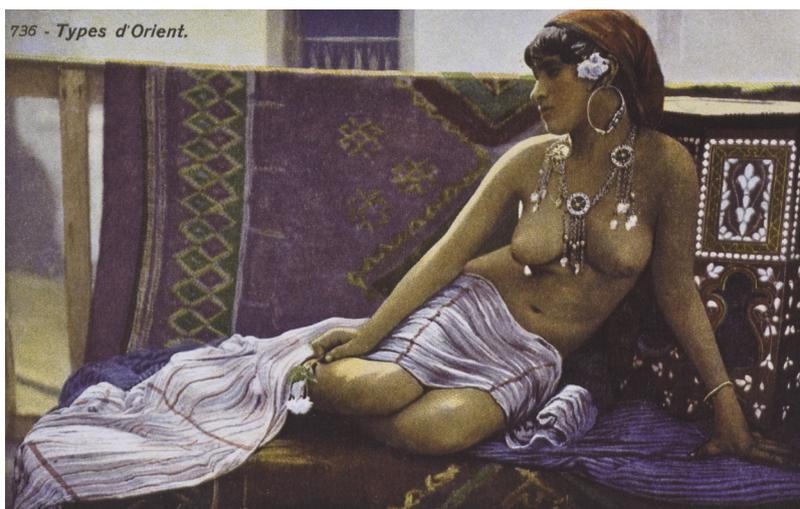


Abb. 62: Lehnert & Landrock, cp 736 Types d'Orient, kolorierte Postkarte, vor 1914 (ohne vollständige Angabe).

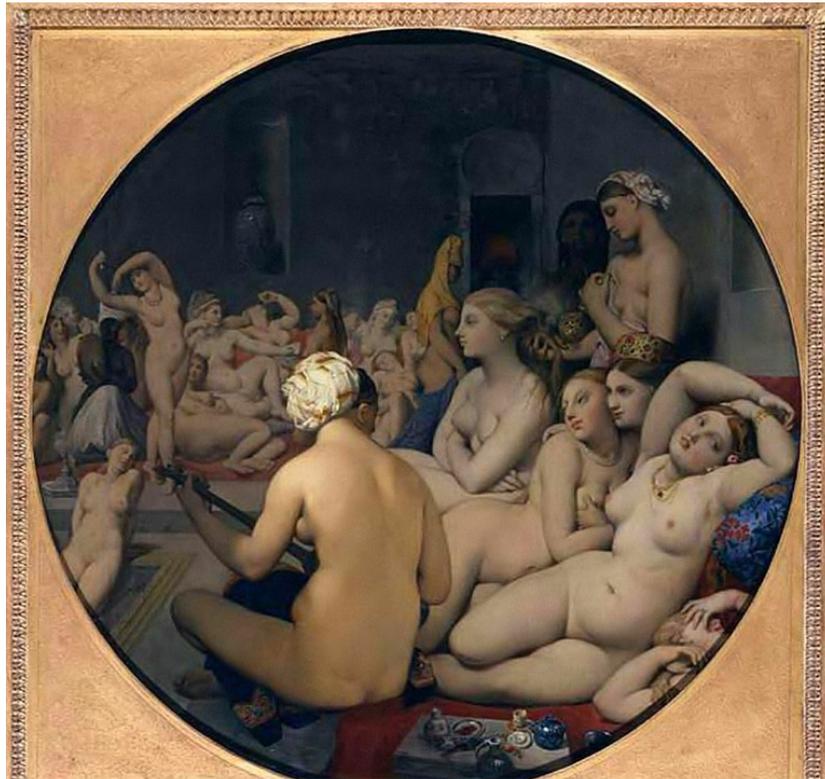


Abb. 63: Jean-Auguste Dominique Ingres, Türkisches Bad, 1863, Ö/L, Ø 108 cm, Musée du Louvre, Paris.

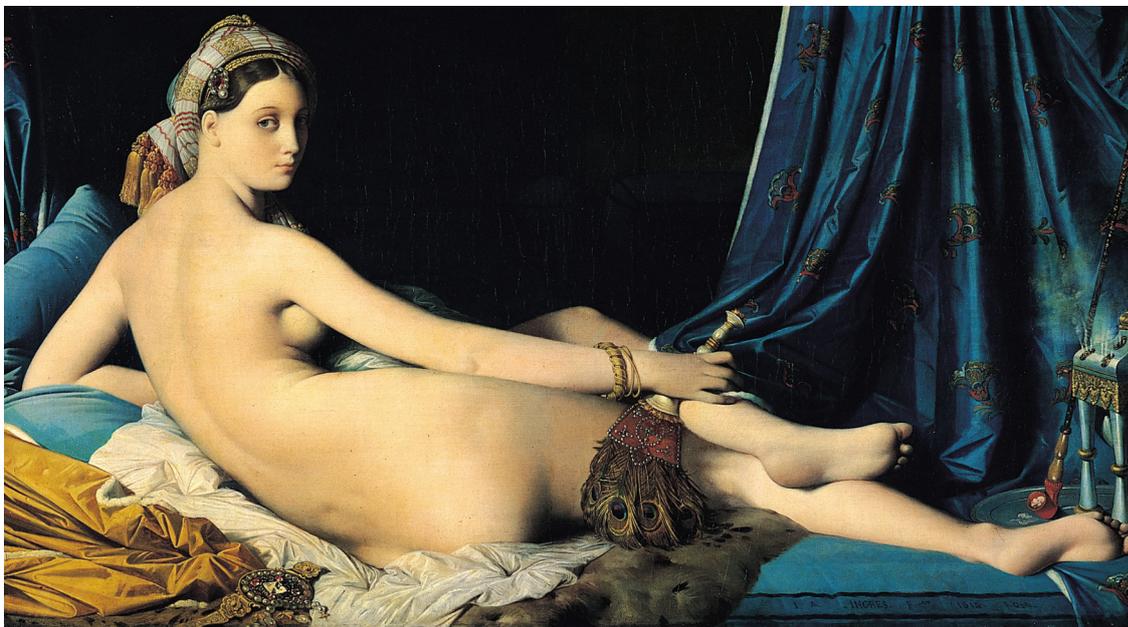


Abb. 64: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Große Odaliske, 1814, Ö/L, 91 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris.

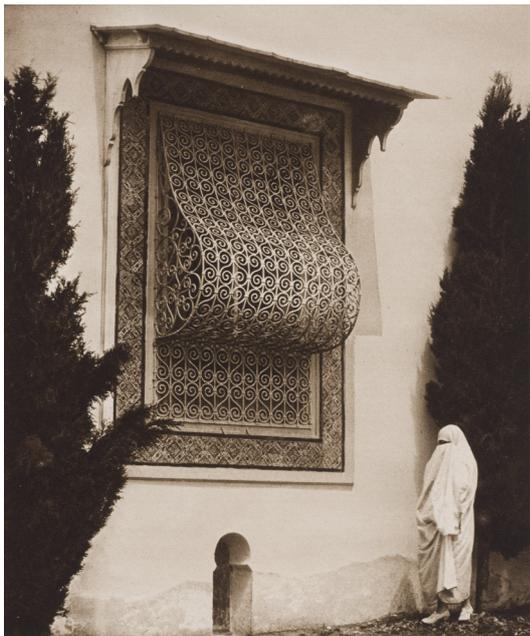


Abb. 65: Rudolf Lehnert, Sidi-Bou-Said, Haremsfenster, vor 1914, SW-Fotografie, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 66: Filippo Bartolini, Women in Courtyard, Tlemcen, (Detail), Aqua-rell, sig. u. dat. 1881, 52x35 cm, Mathaf Gallery, London.



Abb. 67: Jan-Baptist Huysmans, The Fortune-Teller, (Detail), Öl/L, sig. u. dat. 1875, 50x73,5 cm, Privat Coll.



Abb. 68: Eugène Delacroix, Femmes d'Alger dans leur appartement, Ö/L, sig. u. dat. 1834, 180x229 cm, Musée du Louvre, Paris.

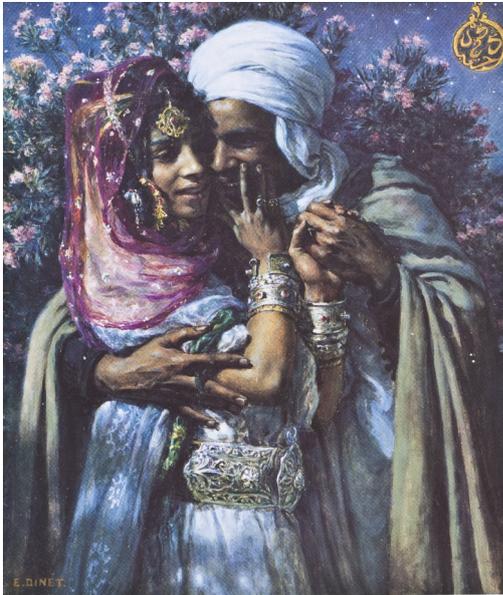


Abb. 69: Etienne Dinet, Slave of love and light of the eyes: Abd-El-Gheram and Nouriel Ain, an arab legend 1900, Ö/L, 47x54 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 70: Rudolf Lehnert, Paar, Algerien, ca. 1911, SW-Fotografie, 18x24cm, Collection Angela Tomellini, Bologna.



Abb. 71: Rudolf Lehnert, Frauen bei der Getreideernte, vor 1914, SW-Fotografie, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 72: Rudolf Lehnert, Oase Gabes, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).

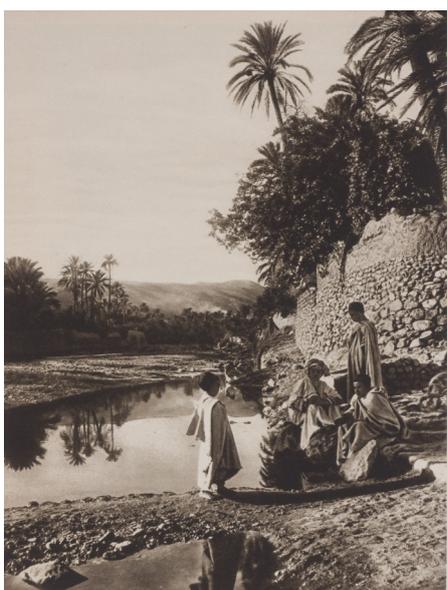


Abb. 73: Rudolf Lehnert, Oase Gabes, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 74: Rudolf Lehnert, Oase Biskra, Beduinenfrauen am Bach, vor 1914, SW-Fotografie, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 75: Rudolf Lehnert, Oase El Kantara, vor 1914, SW-Fotografie, (ohne vollständige Angabe).

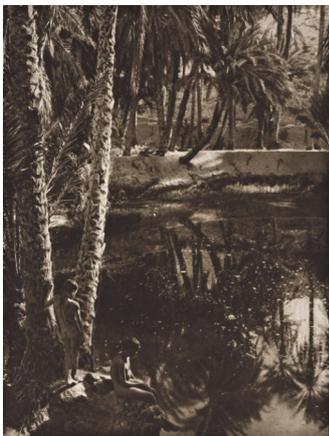


Abb. 76: Rudolf Lehnert, In der Oase Nefta, SW-Fotografie, vor 1914, SW-Fotografie, (ohne vollständige Angabe).



Abb. 77a: Rudolf Lehnert, Oase Gabes, Waschende Mädchen, vor 1914, SW-Fotografie, (ohne voll-ständige Angabe).

Abb. 77b: Alexis A. Delahogue, Les lavandières, Ö/L, sig. (ohne vollständige Angabe), bis 2007 in Besitz der Compagnie Marocaine des Oeuvres et Objets. d'Art.



Abb. 78: Lehnert & Landrock, cp 525 Récolte des dattes à Gabès, vor 1914, kolorierte Postkarte (ohne vollständige Angabe).

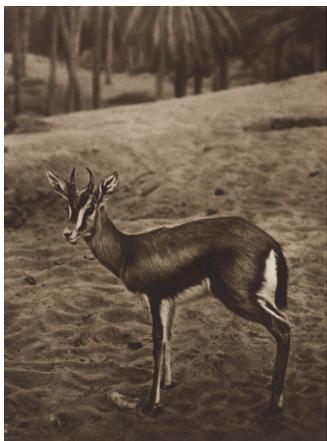


Abb. 79: Rudolf Lehnert, Gazelle am Rand der Oase Nefta, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 80: Rudolf Lehnert, Im Sandmeer der Sahara, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 81: Rudolf Lehnert, Abend in der Wüste, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 82: Rudolf Lehnert, Das Gebet in der Wüste, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 83: Rudolf Lehnert, Frauentransport durch die Sahara, SW-Fotografie (unvollständige Angabe).



Abb. 84: Eugène Fromentin, Au Pays de la soif (The land of thirst) 1869, Ö/L, 103,5x144, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.



Abb. 85: Gustave Guillaumet, Le désert (Le Sahara), 1867, Ö/L, 110x200cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 86: Philipp Remelé, Wüstenlandschaft bei Farafrah, 1873, SW-Fotografie, 10x15,5cm, Archiv Rohlfs, Museum Schloss Schönebeck, Bremen-Vegesack.



Abb. 87: Philipp Remelé: Westlicher Abfall der Wüste bei Farafrah, 1873, SW-Fotografie, 14,5x19,5cm, Archiv Rohlfs, Museum Schloss Schönebeck, Bremen-Vegesack.



Abb. 88: Rudolf Lehnert, Oase El-Oued, Gesamtansicht, vor 1914, SW- Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 89: Rudolf Lehnert, Oase El-Oued, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 90: Rudolf Lehnert, Das große Gebet, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 91: Rudolf Lehnert, Koranschule in El-Oued, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).

dans ces bureaux. Je suis
 très content de parler encore
 à Hesp, ça me fait encore
 un peu de changement
 dans la vie et comme je ne
 reste plus longtemps à Paris.
 C'est un peu maintenant.
 Hesp et fait un peu plus
 chaud qu'ici, la chaleur
 est sèche et donc plus
 agréable, car la chaleur
 comme on s'agresse à
 Bayreuth est insupportable.
 Les derniers jours la tem-
 pérature, pendant midi
 à 15 heures, a toujours
 varié entre 60 et 69 degrés.
 Jamais j'aurais cru de pou-
 voir supporter une chaleur
 pareille, mais sur Hesp je
 me suis habitué.
 Ce jour je vous envoie
 avec un portrait, j'espère
 qu'il va bien vous intéresser car

661
 207
 661

Editeurs & L.

Abb. 92: Lehnert & Landrock, cp 195 Femme arabe, verso, SW-Postkarte, 9,5x14 cm, privat.



Abb. 93: Lehnert & Landrock, cp 195 Femme arabe, recto, SW-Postkarte, 9,5x14 cm, privat.

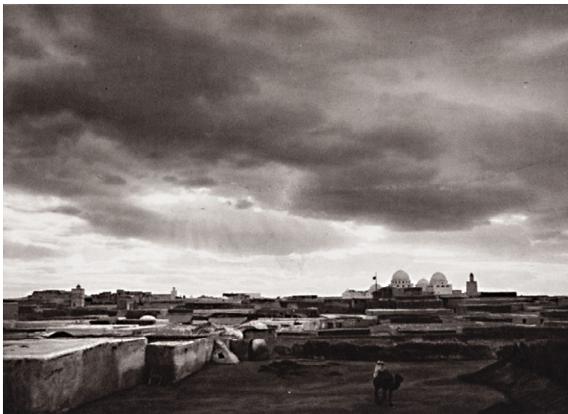


Abb. 94: Rudolf Lehnert, Kairuan, Gesamtansicht, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).



Abb. 95: Rudolf Lehnert, Kairuan, Gesamtansicht, vor 1914, SW-Fotografie (ohne vollständige Angabe).

9.2 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 66.

Abb. 2: Malek Alloula, Haremsphantasien. Aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit, Freiburg 1994, S. 51.

Abb. 3: Malek Alloula, Haremsphantasien. Aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit, Freiburg 1994, S. 63.

Abb. 4: „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“ Werbefolder, S. 1.

Abb. 5: „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“ Werbefolder, S. 2.

Abb. 6: „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“ Werbefolder, S. 3.

Abb. 7: „Lehnert & Landrock, Photogr. Tunis“ Werbefolder, S. 4.

Abb. 8: Sarah Graham-Brown, Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York 1988, S. 159.

Abb. 9: Sarah Graham-Brown, Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York 1988, S. 162.

Abb. 10: Sarah Graham-Brown, Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York 1988, S. 162.

Abb. 11: Sarah Graham-Brown, Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York 1988, S. 161.

Abb. 12: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 32.

Abb. 13: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 119.

Abb. 14: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 103.

Abb. 15: Nissan N. Perez, Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885), New York 1988, S. 46.

Abb. 16: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 184.

Abb. 17: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 5.

Abb. 18: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 201.

Abb. 19: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 2.

Abb. 20a: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 10.

Abb. 20b: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 105.

Abb. 21: Museum Schloss Schönebeck (Hg.), Fotografien aus der Libyschen Wüste, Bremen 2002, S. 29.

Abb. 22: Sammlung Wilfried Wiesinger, Breitenfurt bei Wien, Österreich.

Abb. 23: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 31.

Abb. 24: Pierre-Marcel Favre, L'Orient d'un Photograph, Lausanne, Paris 1987, Abbildung 9, o. Seite.

Abb. 25: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 143.

Abb. 26: Reproduktion einer originalen Postkarte, im Besitz der Autorin.

Abb. 27: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 147.

Abb. 28: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 20.

Abb. 29: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 21.

Abb. 30: Gerome Snake Charmer, in: wikimedia commons(06.02.2011) URL:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerome_Snake_Charmer.jpg

Abb. 31: Gilles Néret, Description de l'Égypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007. S. 79.

Abb. 32: Gilles Néret, Description de l'Égypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007. S. 146.

Abb. 33: Gilles Néret, Description de l'Égypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007. S. 175.

Abb. 34: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 97.

Abb. 35: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 94.

Abb. 36: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 93.

Abb. 37: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 96.

Abb. 38: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 98.

Abb. 39: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 95.

Abb. 40: Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007, S. 177.

Abb. 41: Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007, 188.

Abb. 42: Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007, S. 460.

Abb. 43: Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007, S. 705.

Abb. 44: Zentrum Paul Klee (Hg.), Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee. Teppich der Erinnerungen, Ausst. Kat., Bern 2009, S. 60.

Abb. 45: Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Rembrandt. Genie auf der Suche, Ausst. Kat., Berlin 2006, S. 131.

Abb. 46: Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007, S. 188.

Abb. 47: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 145.

Abb. 48: Alte Ansichtskarten – Afrika – Agerien, in: heimatsammlung.de (27.7.2010) URL: http://www.heimatsammlung.de/topo_unter/algerien/algerien.htm

Abb. 49: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 137.

Abb. 50: Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007, S. 705.

Abb. 51: Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007, S. 707.

Abb. 52a: Gilles Néret, Description de l’Egypte. Publié par les ordres de Napoléon Bonaparte, Köln 2007, S. 710.

Abb. 52b: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 115.

Abb. 53: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 23.

Abb. 54: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 30.

Abb. 55: Ägypten Tourismus entdecke die spannende Geschichte, in: www.jwthf.ch (6.3.2010) URL: <http://www.jwthf.ch/2010/01/agypten-tourismus-entdecke-die-spannende-geschichte/>

Abb. 56: www.ansichtskarten-center.de (6.3.2010) URL: http://www.ansichtskarten-center.de/webshop/shop/USER_ARTIKEL_HANDLING_AUFRUF.ph

- Abb. 57: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 143.
- Abb. 58: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 158.
- Abb. 59: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 142.
- Abb. 60: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 156.
- Abb. 61: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 159.
- Abb. 62: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 141.
- Abb. 63: Uwe Fleckner, Jeans Auguste Ingres, Potsdam 2007, S. 7.
- Abb. 64: Uwe Fleckner, Jeans Auguste Ingres, Potsdam 2007, S. 8.
- Abb. 65: Ernst Wasmuth, Nordafrika, Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 45.
- Abb. 66: Lynne Thornton, The Orientalists. Women as portayed in orientalist painting, Paris 1994, S. 38.
- Abb. 67: Lynne Thornton, The Orientalists, Women as portayed in orientalist painting, Paris 1994, S. 36.
- Abb. 68: Lynne Thornton, The Orientalists, Painter-Travellers, Paris 1994, S. 68.
- Abb. 69: Roger Benjamin, Art Gallery of New South Wales (Hg.), Orientalism, Delacroix to Klee, Ausst. Kat., Sydney 1998, S. 131.
- Abb. 70: Roger Benjamin, Art Gallery of New South Wales (Hg.), Orientalism, Delacroix to Klee, Ausst. Kat., Sydney 1998, S. 225.
- Abb. 71: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 22.
- Abb. 72: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 80.
- Abb. 73: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 140.
- Abb. 74: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 154.
- Abb. 75: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 144.
- Abb. 76: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 78.
- Abb. 77a: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 81

Abb. 77b: Alexis Auguste Delahogue paintings in: orientalist-art (05.08.2010) URL:
<http://www.orientalist-art.org.uk/delahogue.html>

Abb. 78: Michel Mégnin, Tunis 1900. Lehnert & Landrock photographes, Paris 2005, S. 169.

Abb. 79: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 79.

Abb. 80: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 174.

Abb. 81: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 175.

Abb. 82: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 177.

Abb. 83: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 178.

Abb. 84: Roger Benjamin, Art Gallery of New South Wales (Hg.), Orientalism, Delacroix to Klee, Ausst. Kat., Sydney 1998, S. 74.

Abb. 85: Gustave_Guillaumet-_Le_Sahara (05.08.2010) URL:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Gustave_Guillaumet-_Le_Sahara.jpeg

Abb. 86: Museum Schloss Schönebeck (Hg.), Fotografien aus der Libyschen Wüste, Bremen 2002, S. 30.

Abb. 87: Museum Schloss Schönebeck (Hg.), Fotografien aus der Libyschen Wüste, Bremen 2002, S. 31.

Abb. 88: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 169.

Abb. 89: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 174.

Abb. 90: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 155.

Abb. 91: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 172.

Abb. 92: Reproduktion einer originalen Postkarte, im Besitz der Autorin.

Abb. 93: Reproduktion einer originalen Postkarte, im Besitz der Autorin.

Abb. 94: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 46.

Abb. 95: Ernst Wasmuth, Nordafrika. Tripolis, Tunis, Algier, Marokko. Baukunst, Landschaft, Volksleben, Berlin 1924, S. 47.

9.3 Ausstellungen von Lehnert & Landrock seit 1985²⁷²

- 1985 Wanderausstellung in Frankreich und Belgien, organisiert durch FNAC et l'Institut d'Orient
- 1991 Musée de l'Elysée in Lausanne
- 1995 „*L’Egypte de LEHNERT & LANDROCK*“, Institut du Monde Arabe, Paris
- 1998 „Palestine (1923)“, Kairo
- 1999 „L’Orient de LEHNERT et LANDROCK“, Kairo
- 2002 Reinsdorf (Geburtsort von Ernst Landrock), Deutschland
- 2003 „*LEHNERT et LANDROCK et l’Egypte*“, Fondation RILKE , Sierre, Schweiz
 „*Désir du sud: André Gide, Rudolf Lehnert et le Maghreb*“, Musée Borias, Uzès, Frankreich
 Galerie „*Au bonheur du jour*“, Katalogpräsentation, Paris
 „*Lehnert & Landrock et Port Saïd*“, Alliance française de Port Saïd, Ägypten
 „*Regards sur la Tunisie (Alexandre Roubtzoff et Rudolf Lehnert)*“, Musée Salies de Bigorre, Frankreich
 Alliance Française d’Alexandrie, Alexandria
 Fondation de la ville d’Héliopolis, Heliopolis, Ägypten
- 2006 Galerie „Au Bonheur du Jour“, Präsentation „Tunis 1900 , Lehnert & Landrock photographes“, Paris
- 2009 „*Auf der Suche nach dem Orient. Paul Klee. Teppich der Erinnerungen*“, Bern

9.4 Abkürzungen

cp – cartes postales

L&L – Lehnert & Landrock

m. E. – meines Erachtens

Ü. d. A. – Übersetzung der Autorin

²⁷² Biographie complète et inédite Tunis 1900, Lehnert & Landrock, Photographes, in: Lehnert & Landrock mania, michel.megnin.free.fr (14.1.2011) URL:http://michel.megnin.free.fr/pg_bio.htm

9.5 Abstract

Diese Arbeit untersucht die Bildproduktion des österreichischen Fotografen Rudolf Lehnert in Tunesien in der Zeit von 1904 bis 1914 aus kritisch-kunsthistorischer Sicht. Einem Abriss der Unternehmensgeschichte von Lehnert & Landrock sowie einem Überblick über die Rezeption des Gesamtwerkes folgen eine kurze Darstellung der Konstruktion von „Orient“ und eine Auseinandersetzung mit dem Realitätseffekt fotografischer Bilder im kolonialen Kontext. Auf dieser Basis wurden die Forschungsfragen formuliert, insbesondere Fragen zum historischen Kontext des Werkes, zum Stand der Technik und der Ausbildung des Fotografen, welche sich dieser an der K. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt aneignen konnte. Weiters sind Fragen zur Kontinuität von Motiven und Strukturen der Orientdarstellung Gegenstand dieser Untersuchung. Anhand eines repräsentationskritischen Ansatzes werden Lehnerts Arbeiten aus dieser Zeit in den Kontext der Geschichte der Kolonisierung Tunesiens und der aufkommenden Tourismusindustrie gestellt. Das von ihm Fotografierte wird kritisch in Bezug zur damaligen Situation vor Ort gesetzt. Es zeigt sich, dass die koloniale Realität zugunsten eines märchenhaft imaginierten „Orients“ in seinen Fotografien konsequent ausgeblendet bleibt. Der nachvollziehbare Einfluss seiner Ausbildung wird anhand seiner Ausbildung und der ihm zur Verfügung stehenden Literatur detailliert nachgezeichnet. Die von ihm verwendete fotografische Positiv- und Negativverarbeitung, sowie sein Herangehen an Landschaftsfotografie oder „akademischen Studien“ lassen sich direkt auf seine Ausbildung zurückführen. Es zeigt sich, dass Rudolf Lehnert unter Anwendung kompromissloser Qualitätsstandards fotografierte. Der damit verbundene beträchtliche Aufwand, der für den Akt des Fotografierens betrieben wurde, bleibt in seinen Repräsentationen des kolonisierten Tunesien jedoch unsichtbar. Die Untersuchung macht deutlich, wie das Unternehmen Lehnert & Landrock im Rahmen der kolonialen Ökonomie mit modernsten Mitteln operierte. Es wird im Detail nachgewiesen, dass sich in der Motivik des Oeuvres deutliche Bezüge zur „Description de l’Egypte“ herstellen lassen. Im Überblick zeigt sich, dass es in der Mehrzahl von westlichen Eingriffen bereinigte Bilder sind, in denen das koloniale Machtgefälle implizit eingeschrieben ist – Vorstellungen vom Gegenteil des Selbstverständnisses eines modernen Europa. Die vorliegende Analyse macht auch klare Anleihen Lehnerts an der Orientalerei sichtbar, insbesondere bei seinen Haremskonstruktionen und Wüstendarstellungen. In diesem Zusammenhang lässt sich jedoch auch ein Bruch mit den schematischen Wüstendarstellungen früherer Orientaler feststellen. Abschließend werden die Problematik der standardisierten Visualisierung und jene der medial bedingten soziokulturellen Verschiebung thematisiert. Es

wird dargelegt, wie v. a. durch die zahl- und erfolgreich vertriebenen Postkarten des kolonisierten Tunesien die Fotografien des Unternehmens L&L zur Schaffung einer Ersatzwirklichkeit im kolonialen Diskurs beitragen.

9.6 Biografie

Doris Herlinger, geb. Salobir

09.02.1967 Klagenfurt, Österreich

Ausbildung

1977-1985 Bundesrealgymnasium, Klagenfurt
1985-1989 Höhere Graphische Bundeslehr- und Versuchsanstalt, Wien
1986-2011 Studium der Geschichte und Kunstgeschichte, Universität Wien
(mit Unterbrechungen: 1990-1994, 1997-2006)

Berufliche Laufbahn

Seit 1989 selbständige Fotografin (Magazinfotografie)
1996-2002 Fotoredaktion und Fotografie (Zeitschrift *WIENERIN*)
Seit 2001 Lehrbeauftragte für Fotografie an der Höheren Graphischen
Bundeslehr- u. Versuchsanstalt