



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fotografie im Orient.
Von den Anfängen bis zur kommerziellen Fotografie
im islamischen Mittelmeerraum im 19. Jahrhundert“

Verfasserin

Živa Vavpotič

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: PD Dr. Hildegard Frūbis

I. EINLEITUNG	7
1. DIE SITUATION IM ORIENT VOR DEM EINTREFFEN DER ERSTEN FOTOGRAFEN	10
1.1. Napoleons Ägypten-Expedition (1798-1801).....	11
1.1.1. Ägypten unter Napoleons Nachfolgern	13
1.1.2. <i>Institut pour les Arts et les Sciences d'Égypte</i>	13
1.2. Die Beziehung Europas zum Orient nach den Jahren 1798/1801 – die Kolonisierung.....	15
1.3. Der Einfluss des Nahen Ostens auf den europäischen Westen – Orientmode	17
2. DIE ANFÄNGE DER FOTOGRAFIE	18
2.1. Die Voraussetzungen für die Entwicklung der Fotografie	18
2.2. Die frühen fotografischen Verfahren	19
2.3. Die Reaktionen auf das neue Medium	25
II. DER BEGINN DER FOTOGRAFISCHEN TÄTIGKEIT IM NAHEN OSTEN	26
1. DIE PIONIERE DER FRÜHEN FOTOGRAFIE IM NAHEN OSTEN	31
1.1. Maxime Du Camp (1822–1894)	31
1.1.1. Die Reise	32
1.1.2. Du Camp als Fotograf	34
1.1.3. Das fotografische Werk von Maxime Du Camp.....	37
1.2. Francis Frith (1822–1898)	40
1.2.1. Frith im Nahen Osten.....	41
1.2.2. Das fotografische Werk	46
1.3. Gustave Le Gray (1820–1884).....	52
1.3.1. Ein Pionier der künstlerischen Fotografie.....	53
1.3.2. Die Reise	56
1.3.3. Le Grays Aufenthalt im Nahen Osten.....	57
2. DIE WERKE VON MAXIME DU CAMP, FRANCIS FRITH UND GUSTAVE LE GRAY IM VERGLEICH	60
III. VON DEN REISENDEN FOTOGRAFEN BIS ZUR GRÜNDUNG VON ATELIERS IM NAHEN OSTEN	67
1. GRÜNDE FÜR DIE ENTSTEHUNG VON ATELIERS IM NAHEN OSTEN	67
2. DIE BEDEUTENDSTEN FOTOATELIERS DES 19. JAHRHUNDERTS IM NAHEN OSTEN	69

2.1. Familie Bonfils (Maison Bonfils), tätig 1867 bis 1894	69
2.2. Abdullah Frères (Brüder Vichen, Hovsep und Kevork), tätig von 1858 bis 1899	70
2.3. Hippolyte Arnoux, tätig ab circa 1865	71
2.4. J. Pascal Sébah, tätig von 1857 bis 1908	72
3. EINHEIMISCHE, NICHT CHRISTLICHE FOTOGRAFEN IM NAHEN OSTEN.....	73
4. DAS AUFKOMMEN NEUER MOTIVE	74
4.1. Roger Fenton und seine <i>Orientalist Suite</i>	79
4.2. Inszenierte Fotografie im Nahen Osten	82
4.3. Das Verhältnis zwischen der Fotografie und der Malerei	88
4.4. Die Koloniale Postkarte und die Darstellung der algerischen Frau	89
IV. RESÜMEE.....	99
V. BIBLIOGRAFIE.....	102
VI. ANHANG	109
ABBILDUNGEN	
ABBILDUNGSNACHWEIS	
ZUSAMMENFASSUNG	
LEBENS LAUF	

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich herzlichst bei meiner Betreuerin, Frau Prof. Hildegard Frübis für ihre Ratschläge und wissenschaftliche Unterstützung bedanken. Im Weiteren gilt mein Dank dem Team der Fotosammlung der Albertina, besonders Frau Dr. Monika Faber, Leiterin der Fotosammlung, und Frau Dr. Maren Gröning, Kuratorin der Fotosammlung, die mir im Rahmen eines Praktikums die Möglichkeit gaben, mein Wissen über die fotografische Tätigkeit in Palästina im 19. Jahrhundert zu vertiefen. Ich würde mich ebenfalls gerne bei Frau Mag.a Johanna Menne für ihr geduldiges Lektorieren bedanken sowie all jenen, die mir während der Entstehung dieser Diplomarbeit zur Seite standen.

Abschließend gilt ein ganz besonderer Dank meinen Eltern, die mir ein Studium in Wien ermöglichten und mich in jeder Lebenslage moralisch sowie finanziell unterstützt haben.

I. EINLEITUNG

Der Orient, der seit der Zeit des Altertums Zeuge zahlreicher Machtwechsel war, stellt das Gebiet der ältesten sowie reichsten Kolonien der westlichen Welt dar. Obwohl der Nahe Osten als die Wiege der westlichen Zivilisation und ihrer Sprache angesehen wurde, galt er seit jeher als ein kultureller Gegensatz zum Okzident. Im 18. Jahrhundert begannen die Europäer, ausgelöst durch Napoleons Ägypten-Expedition, sich verstärkt mit diesem Teil der Welt auseinanderzusetzen. Zahlreiche Wissenschaftler, Künstler, Schriftsteller und andere Abenteurer, die den Orient besuchten, prägten mit ihren Reiseerlebnissen, die sie entweder in schriftlicher oder zeichnerischer Form festhielten, das Bild des Nahen Ostens in der Vorstellungswelt der Europäer.

Nach dem Aufkommen der Fotografie war der Orient das erste Gebiet außerhalb Europas, das mithilfe dieses Verfahrens abgebildet wurde. Anfangs bemühten sich die Fotografen um dokumentarisch präzise Aufnahmen, doch mit dem Aufkommen der Berufsfotografie und der Etablierung von Fotostudios im Nahen Osten wurde dem Medium eine neue, dem Geschmack der westlichen Konsumenten angepasste, Rolle zugesprochen.

Das Ziel dieser Diplomarbeit ist es, einen Überblick über die fotografische Tätigkeit im Orient zu schaffen. Der Grund für die zeitliche Beschränkung auf das 19. Jahrhundert beruht auf der Tatsache, dass diese Zeit den Höhepunkt der kulturellen, politischen sowie wissenschaftlichen Auseinandersetzung Europas mit dem Nahen Osten darstellt. So kam es nach der Ägypten-Expedition (1798-1801) zu einer regelrechten „Orientmode“, die alle Gebiete des westlichen Lebens beeinflusste. Diese Begeisterung ist im Laufe der Zeit langsam abgeklungen, bis sie Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges vollkommen verblasste.

Da ich während meiner Recherchen lediglich auf Überblicke gestoßen bin, die das Thema entweder oberflächlich behandeln oder sich eher auf geschichtliche Fakten konzentrieren, habe ich mich entschlossen, eine detailliertere Arbeit zu schreiben, bei der ich mich besonders auf die Entwicklung der fotografischen Bildmotive und die damit verbundenen Gründe für deren Auswahl fokussiere.

Nach einer politisch-historischen Einführung, die die Situation vor dem Eintreffen der Fotografen im Nahen Osten veranschaulicht sowie einem kurzen Blick auf die Anfänge

der Fotografie im Allgemeinen, folgt eine spezifische Auseinandersetzung mit den Anfängen der Orientfotografie. Anhand von drei ausgewählten Pionieren (Maxime Du Camp, Francis Frith und Gustave Le Gray) und ihrer Werke stelle ich die verschiedenen Motivationsgründe für die Reise bzw. den Aufenthalt im Nahen Osten, sowie die anfängliche Rolle der Fotografie dar. Im anschließenden Kapitel beschäftigte ich mich mit den Werken der sich im Orient angesiedelten Berufsfotografen und dem damit verbundenen Wandel der Bildinhalte. Dabei galt mein Interesse weniger den einzelnen Fotografen bzw. Fotostudios, als den in ihren Aufnahmen auftretenden Motiven und den Gründen für das Aufkommen neuer subjektiver Bildthemen.

Eines der Publikationen, die das Thema umfassend darstellt, ist von Nissan Perez *Focus East*. Darin können wichtige Informationen über die einzelnen Fotografen und Fotostudios sowie eine Beschreibung der fotografischen Tätigkeit seit den Anfängen (1839) bis ins Jahr 1885 im gesamten Orient gefunden werden. Eine gute Informationsquelle über die Fotografie im Osmanischen Reich bietet Engin Çizgen in ihrem Buch *Photography in the Ottoman Empire, 1839–1919*. Darin stellt die Autorin neben den dort aktiven Fotografen auch das ambivalente Verhältnis der Osmanen zu diesem Medium vor. Bei der Auseinandersetzung mit den frühen Orientfotografen Francis Frith und Gustave Le Gray sind besonders die monografischen Werke von Douglas Robert Nickel und Sylvie Aubenas (*Gustave Le Gray*) hilfreich. Nickel beschreibt in seinem Buch *Francis Frith in Egypt and Palestine* nicht nur Friths Leben in England, sondern geht auch ausführlich auf seine Reisen in den Nahen Osten ein. Die wichtigste Quelle, die sich mit der Expedition eines weiteren Pioniers der Orientfotografie, Maxime Du Camp, beschäftigt, ist der von Bodo von Dewitz und Karin Schuller-Procopovici herausgegebene Ausstellungskatalog *Die Reise zum Nil*. Interessanterweise bietet diese Publikation auch Details, welche die problematische persönliche Beziehung zwischen Du Camp und seinem Reisebegleiter Gustave Flaubert veranschaulichen.

Andere AutorInnen wie beispielsweise Malek Alloula und Ayshe Erdogdu setzten sich in ihren Arbeiten mit soziopolitisch sehr spezifischen Gebieten der Orientfotografie auseinander. Im Buch *Haremsphantasien* befasst sich Alloula ausführlich mit der Problematik der kolonialen Postkarte und der Darstellung der algerischen Frau auf

diesen. Im Gegensatz dazu konzentriert sich Ayshe Erdogan in ihrem Text *Picturing Alterity* auf die divergierende Art der Präsentation von Männern aus dem Osmanischen Reich. Interessanterweise existieren zahlreiche Werke, die sich mit Fotos von Frauen aus dem Nahen Osten auseinandersetzen, Abbildungen von Männern sind hingegen eher selten Gegenstand von postkolonialen Studien.

Während der Auseinandersetzung mit dem Thema der Orientfotografie stellte ich mir folgende Fragen: Welche waren die am meisten verwendeten Motive? Was waren mögliche Gründe für die oft auftretende Wiederholung von Bildinhalten? Welche Faktoren beeinflussten die Motivwahl der Fotografen? Inwieweit bestimmten die Möglichkeiten und Beschränkungen des fotografischen Verfahrens sowie die westlichen Vorstellungen vom Orient die Inhalte der Aufnahmen? – Ich versuchte im Rahmen meiner Diplomarbeit anhand bereits bekannter Informationen sowie persönlicher Schlussfolgerungen möglichst präzise und ausführlich auf diese Fragestellungen einzugehen.

1. DIE SITUATION IM ORIENT VOR DEM EINTREFFEN DER ERSTEN FOTOGRAFEN

Der Orient, oder auch „Morgenland“ genannt, stellte jahrhundertlang das Gegenstück zum „Abendland“ bzw. Okzident dar und kann geografisch gesehen nicht exakt definiert werden. Unter diesem Begriff wurden bzw. werden je nach Tradition entweder die Länder Nordafrikas und des Nahen Ostens, einschließlich der Türkei, oder aber allgemein das Gebiet von Nordafrika bis Japan, verstanden. Ich persönlich werde mich während dieser Arbeit auf die erste Definition vom Orient beziehen.

In der Periode von etwa 1798 bis 1914 war Europa von den nicht christlichen Regionen Nordafrikas und dem Nahen Osten fasziniert, was sich zum Beispiel in der wissenschaftlichen Erforschung jener alten Zivilisationen und deren Nachlass sowie in der zeitgenössischen Kultur des Okzidents widerspiegelte. Aber auch in unzähligen literarischen und künstlerischen Werken diente dieser Teil der Welt als Angriffspunkt und Inspirationsquelle. Im frühen 19. Jahrhundert wurden die politischen und wirtschaftlichen Verbindungen zwischen dem Westen und dem Nahen Osten immer stärker. Doch bereits vor dem 19. Jahrhundert waren einige Teile des „Morgenlandes“ für den Westen äußerst attraktiv, was am Beispiel von Ägypten besonders gut zu erkennen ist.

Das Land war bereits in der Zeit des Altertums und auch im Mittelalter, ein interessantes Ziel für fremde Eroberer. Als sich die Herrschaft der Pharaonen seinem Ende zuneigte (4. Jahrhundert v. Chr.), nahm zunächst Alexander der Große und später die Römer das reiche Land in Besitz. Mit dem Zusammensturz des römischen Imperiums kam Ägypten nach und nach in arabische Hände. Nach der Eroberung durch die Türken (1517) wurde das Land am Nil eine Provinz des Osmanischen Reiches.¹

So befand sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts der gesamte östliche Mittelmeerraum in den Händen der Osmanen. Vor Napoleons Ägypten-Expedition (1798-1901) basierte der Kontakt zum Nahen Osten und Nordafrika auf Handel und einem eher unregelmäßigen politischen Kontakt.

¹ Vgl. Wenzlik, Detlef, *Napoleon im Land der Pyramiden; der Feldzug nach Ägypten 1798-1801*, Hamburg, 2002, S.7.

Aus kultureller Sicht war der Orient, von den Maghreb-Ländern bis Persien, bereits seit der Zeit des römischen Imperiums ein Teil des Westens. Das Interesse an diesem Gebiet war schon lange Zeit vor Bonaparte vorhanden, doch erst die Forschungsreise 1798 ließ es ungemein steigen. So gab es bereits vor der Ägypten-Expedition eine kleine Anzahl von Reisebüchern und imaginativer Literatur über den Orient.²

1.1. Napoleons Ägypten-Expedition (1798-1801)

Aufgrund der Rivalität mit England gab es im frühen 18. Jahrhundert die Erwägung vonseiten französischer Politiker und Staatsmänner, durch die Besetzung Ägyptens die englische Herrschaft in Indien bewusst zu gefährden. Die absolute Kontrolle über das Land am Nil, das durch das Mittelmeer mit dem Atlantik, durch das Rote Meer mit dem Indischen Ozean und durch Palästina mit Asien in Verbindung steht, würde, so die Überlegungen, Frankreich eine Weltmachtstellung sichern. Doch erst durch Napoleon wurde diese Idee gegen Ende des Jahrhunderts in die Realität umgesetzt.

Im April des Jahres 1798 erfolgte die Bildung der sogenannten „Orientarmee“ mit Napoleon an der Spitze, die am 19. Mai von Toulon in See stach, wo die Franzosen während der Überfahrt der Verfolgung des englischen Admirals Nelson entgingen. Am 12. Juni wurde Malta erreicht und fast kampflos unterworfen. Die Insel wurde später eine der stärksten französischen Stützpunkte im Mittelmeer.³ Am 1. Juni 1798 erreichte Napoleon in der Nähe von Alexandria die ägyptische Küste. Die Stadt wurde bereits am darauf folgenden Tag von den Franzosen eingenommen. Nach der Ankunft in Ägypten setzte Bonaparte mit seiner überaus starken Armee sofort die Eroberung des Landes fort. Am 21. Juni 1798, in der sogenannten „Schlacht bei den Pyramiden“ (südlich von Gizeh), schlugen die Franzosen das türkisch-ägyptische Heer samt einer Mamelucken-Eliteeinheit in die Flucht. Am darauf folgenden Tag fiel auch Kairo in Bonapartes Hände, von wo aus er von nun an die Verwaltung des Landes leitete.

² Vgl. Stevens, Mary Anne, *Western Art and its Encounter with the Islamic World 1798-1914*, in: Stevens, Mary Anne [Hrsg.], *The Orientalists: Delacroix to Matisse; European painters in North Africa and the Near East*, Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts, London; London, 1984, S.15.

³ Vgl. Wenzlik, Detlef, (zit. Anm. 1), S.7.

Gegen Jahresende stieß die französische Armee nach Suez vor, wo die Spuren des alten Kanals, der früher das Rote Meer mit dem Mittelmeer verbunden hat, gefunden wurden. Bonaparte sah in der Wiederherstellung des Kanals die Möglichkeit der Vertreibung der Engländer aus Indien und der darauf folgenden Kontrolle Frankreichs über das Gebiet. Unterdessen vollendete General Desaix die Eroberung Oberägyptens bis zu den Nilfällen. Das alles gelang den Franzosen fast ohne Schwierigkeiten.⁴

Am 1. August 1798 erfolgte die Vernichtung der französischen Flotte bei Abukir durch den englischen Admiral Nelson, was dazu führte, dass die Franzosen keine Verstärkung aus der Heimat bekommen konnten. Kurz darauf, am 1. September, erklärte das Osmanische Reich unter englischem Einfluss Frankreich den Krieg, was aber Napoleon von seinen Plänen nicht abbringen konnte.

Im Januar 1799 führte Bonaparte zur Verteidigung des zuvor eroberten Ägyptens einen Feldzug gegen ein sich dort formierendes osmanisches Heer nach Syrien. Die anfänglichen Erfolge der französischen Armee in El-Arisch, Gaza, Hebron und Jaffa endeten vor Akkon. Diese Festung wurde am 17. März von den Franzosen eingeschlossen, doch der hartnäckige britische Widerstand unter dem Kommandanten Sir Sydney Smith, veranlasste am 20. Juni Bonaparte zur Rückkehr nach Kairo. Akkon stellt als Stadt einen zentralen Punkt in Palästina dar, von wo aus man optimal nach Konstantinopel aufbrechen kann. Die missglückte Belagerung dieser Festung bedeutete für Napoleon die erste Niederlage, weil die am 15. Juni unter britischem Flottenschutz bei Abukir gelandeten osmanischen Verbände von französischen Truppen am 25. Juni vernichtet werden konnten.

Kurz nach der Schlacht bei Abukir wurde Bonaparte vom erneuten Kriegsausbruch in Europa in Kenntnis gesetzt, was bedeutete, dass sich die französischen Truppen von überall zurückziehen mussten. Nachdem seine Anwesenheit in Europa notwendiger war als in Ägypten, kehrte Napoleon heimlich nach Frankreich zurück und überließ am 22. August 1799 das Kommando General Kléber.

⁴Vgl. ebenda, S.7.

1.1.1. Ägypten unter Napoleons Nachfolgern

Nach Napoleon konnte sich die französische Kolonie in Ägypten noch zwei weitere Jahre halten. Ein starkes osmanisches Heer griff noch einmal an, wurde aber am 20. März 1800 bei Heliopolis von den französischen Truppen geschlagen. Mit dem plötzlichen Tod Klébers (Juni 1800) durch einen Attentäter verlor Frankreich den einzigen General, der Ägypten noch hätte halten können. Sein Nachfolger, General Menou, besaß sehr gute organisatorische Fähigkeiten und so gelang es ihm, auch die Bevölkerung Ägyptens allmählich an die französische Herrschaft zu gewöhnen, doch die Eigenschaften eines guten Feldherrn fehlten ihm.

Als schließlich im März 1801 bei Abukir ein englisches Heer unter General Abercromby landete, bedeutete dies das tatsächliche Ende der französischen Herrschaft in Ägypten. Nach der Niederlage bei Alexandria und als sich daraufhin Kairo den Engländern ergab, willigte Menou schließlich in eine Kapitulation ein. Auf diese Weise endete einer der spektakulärsten Feldzüge Napoleons.

1.1.2. *Institut pour les Arts et les Sciences d'Égypte*

Bei der Planung der Eroberung Ägyptens durch Frankreich wurde die kulturelle Bedeutung dieser Unternehmung keineswegs außer Acht gelassen. Das Ziel dieser Expedition war nicht nur die Bedrohung englischer außereuropäischer Gebiete, sondern auch die Gründung einer Kolonie und die wissenschaftliche Erforschung des neuen und alten Ägyptens.

Frankreich stellte Bonaparte eine Anzahl Gelehrter zur Verfügung. Unter anderen waren das die Naturforscher Thouin, Etienne Geoffroy de Saint Hilaire und Delisle, der Mineraloge Dolomieu, der Chemiker Bartholet, der Antiquar Dupuis, die Ingenieure der Brücken und Landstraßen Isnard, J.M. Lepère der Ältere, Gratien Lépère, Lancret, Lefebvre, Chézy und der Dolmetscher Panuzen.⁵

⁵ Vgl. Wenzlik, Detlef, (zit. Anm. 1), S.92.

Neben diesen Wissenschaftlern und Ingenieuren nahmen auch die Schriftsteller Antoine-Vincent Arnault und François Auguste Parceval, die Musiker Henri-Jean Pugel und Guillaume-André Villoteau, die Zeichner Jean-Gabriel Caquet und André Dutertre, die Maler Joly und Michel Pugo und der Bildhauer Jean-Jacques Castex an der Expedition teil.⁶

Kurz nachdem sich die Nachricht bzw. das Gerücht über die Ägypten-Expedition in der Öffentlichkeit ausbreitete, wollten zahlreiche Künstler, Schriftsteller und Gelehrte aktiv an den Geschehnissen teilhaben, wodurch die Ägypten-Kommission am Ende 167 Personen umfasste.⁷ Der damals hervorragendste Maler Frankreichs, Jacques-Louis David, hatte aufgrund seiner Verbindung zu den Jakobinern die Teilnahme an der Expedition abgelehnt.

Im August 1798 (nach der Eroberung Unterägyptens) wurde die Gründung des *Institut pour les Arts et les Sciences d'Égypte* (Ägyptisches Institut für Kunst und Wissenschaft) beschlossen. Die Hauptaufgaben des Instituts sollten die Verbreitung neuer Ideen, die Förderung des Fortschritts des Landes sowie die Bertreibung naturwissenschaftlicher, industrieller und historischer Studien über Ägypten sein. Es wurden vier Abteilungen gegründet, und zwar für Mathematik, Physik, und Volkswirtschaft sowie eine für Literatur und Kunst. Unter anderem wurden auch eine Bibliothek, ein chemisches Laboratorium und ein Physikalienkabinett angelegt. Das Institut plante auch die Gründung eines Museums, wo die gefundenen und ausgegrabenen Objekte aufbewahrt werden sollten.

Bald bekamen die Geografen und Landvermesser den Auftrag, einen Plan von Kairo zu erstellen und die gesamte Region zu vermessen. Die Aufgaben der Wissenschaftler, Künstler und Ingenieure waren sehr breit gefächert. Die Gelehrten studierten unter anderem die antiken Monumente und einbalsamierten Tiere, sie unternahmen aufwendige Ausgrabungen und fertigten unzählige Zeichnungen an.

Zu den wichtigsten Errungenschaften und Entdeckungen zählte die Erforschung des ehemaligen Suezkanals (die Grabungen begannen 1859, zehn Jahre später folgte die

⁶ Vgl. Lemaire, Gérard – Georges, *The Orient in Western Art*, Köln, 2001, S.94.

⁷ Vgl. ebenda, S.95.

feierliche Eröffnung des Neubaus) und die Auffindung des sogenannten Steins von Rosetta, der aufgrund seiner Inschriften in griechischer und demotischer Schrift sowie ägyptischen Hieroglyphen, die erstmalige Entzifferung der Letzteren ermöglichte. Diese Entschlüsselung gelang im Jahr 1822 dem französischen Sprachwissenschaftler Jean-François Champollion.

Im März 1802 gab Napoleon das 23-bändige Monumentalwerk *Description de l'Égypte* in Auftrag. Die zwischen 1809 und 1828 erschienenen Bände enthalten 900 Stiche und 4.000 Zeichnungen und behandeln das alte sowie das zeitgenössische Ägypten und die Naturwissenschaften. Fünf von diesen dreiundzwanzig Bänden sind der Archäologie gewidmet und zeigen eine Rekonstruktion der Monumente des Altertums. Diese Bücher blieben bis ins 19. Jahrhundert das Standardwerk für die Ägyptologie.

Napoleons Ägypten-Expedition ist besonders aus kultureller Sicht sehr bedeutend, denn diese Zeit markiert den Anfang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und Erforschung dieses Landes und seiner Geschichte.

Nach der Kapitulation mussten die Franzosen all ihre archäologischen Schätze den Briten überlassen, wie auch den Stein von Rosetta (heute im British Museum in London verwahrt). Politisch gesehen waren die Franzosen bei dieser Expedition am Ende die Verlierer, doch für die Kunst und Wissenschaft bedeutete dieses Aufbrechen in den Orient einen wichtigen Triumph.

1.2. Die Beziehung Europas zum Orient nach den Jahren 1798/1801 – die Kolonisierung

Auch nach dem Ägyptenfeldzug Napoleons mischten sich die europäischen Mächte weiterhin in das Geschehen im Orient. Das damals bereits geschwächte Osmanische Reich konnte dieses Eindringen des Westens nicht verhindern.

Die Europäer hatten gegenüber dem Gebiet eine von Kolonialismus und Imperialismus geprägte Haltung, doch zugleich war auch das wissenschaftliche Interesse am Orient stark gestiegen. Die neuen Kenntnisse und die immer größer werdende Fülle an (Informations-)Material vor allem in der Archäologie, Philologie, den

Altertumswissenschaften, der Kunst und der neuen vergleichenden Religionswissenschaft, sowie der Islamwissenschaft, erregten auch außerhalb der Fachkreise große Aufmerksamkeit. Neben dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung existierte ein von der Kunst und Literatur beeinflusstes romantisches und populäres Bild vom Orient. Dieses stellte den Europäern eine exotisch-sinnliche und zugleich barbarisch-grausame Welt vor.

Die Rivalität zwischen den europäischen Mächten hatte eine starke Wirkung auf deren Orientpolitik und führte dazu, dass die Region zu einem regelrechten Schauplatz des Kampfes zwischen diesen Ländern wurde. Vor allem englische, französische und russische Interessen überschneiden sich im Osmanischen Reich und in Persien. Für Großbritannien war dieses Gebiet aufgrund der Verbindung nach Indien und des Schutzes ihres Imperiums von besonders großer Bedeutung. Im Gegensatz dazu war Russland daran interessiert, das Osmanische Reich unter den europäischen Staaten aufzuteilen.⁸

Obwohl sich die europäischen Mächte bereits 1798 im Orient aufhielten, erfolgte die koloniale Phase relativ spät. Im Juni 1827 blockierten die Franzosen den Hafen von Algier, doch der entscheidende Militärschlag erfolgte erst 1830. In diesem Jahr wurde Algier die Hauptstadt der neuen französischen Kolonie. Die Briten folgten neun Jahre später und besetzten die Halbinsel Aden (im heutigen Jemen).

Anfang der 80er-Jahre schritt die Kolonialisierung mit der Besetzung Ägyptens durch die Briten und Tunesiens durch die Franzosen weiter voran. Die europäischen Staaten sicherten sich mithilfe von Protektoratsverträgen die Position im Osmanischen Reich und in Persien.

Die Kolonisierung des Orients brachte in vielen Gegenden wie zum Beispiel in Ägypten Modernisierung und kulturellen Wandel mit sich, was in traditionellen Kreisen scharfe Kritik hervorrief.

⁸ Vgl. Turner, Bertram, *Der Orient im Objektiv; Von der Genrefotografie zum ethnographischen Blick*, in: Theye, Thomas [Hrsg.], *Der geraubte Schatten; eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum, München, Luzern, 1989, S.204.

1.3. Der Einfluss des Nahen Ostens auf den europäischen Westen – Orientmode

Ab den 1830er-Jahren kam es in Europa zu großen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen. Es entwickelten sich moderne Denkweisen, die die Basis für eine neue gesellschaftliche Struktur sowie ein neues wirtschaftliches System legten. Die Industrialisierung und die damit verbundenen Reformen brachten der Mittel- und Arbeiterschicht mehr Rechte (zum Beispiel das Wahlrecht), was in aristokratischen und höheren Gesellschaftsschichten (zu diesen zählten die meisten frühen Fotografen und Reisende) Unruhe und Unbehagen auslöste. Aufgrund dieser Unzufriedenheit mit der Situation im Heimatland (insbesondere in England und Frankreich) entstand und wuchs die Sehnsucht nach einer fremden, besseren Welt. In dieser Zeit der Umbrüche drang der Orient in den europäischen Alltag ein und beeinflusste mit seinen Formen und Ideen fast alle Lebensbereiche der westlichen Kultur. Nicht nur in Reisebüchern, sondern auch in der Dichtkunst und Prosa wurde der Nahe Osten zum Hauptthema. Schriftsteller wie Victor Hugo, Goethe, Pierre Loti oder Gustave Flaubert setzten sich in ihren Werken intensiv mit dem Orient auseinander. Diese Literaten sowie auch die frühen Orientalisten in der Malerei trugen entscheidend zum romantisch-idealisierten Fantasiebild des Nahen Ostens im europäischen Bewusstsein bei. Sie waren nicht selten ausschlaggebend dafür, dass die Menschen in das Gebiet ihrer Sehnsucht reisten, um selber diesen exotischen Teil der Welt am eigenen Leib zu erleben. Aufgrund von Klischees und romantisch verfälschten Bildern war der Kontakt mit dem wirklichen Orient für die Reisenden nicht selten eine Enttäuschung. So schrieb der französische Schriftsteller Gérard de Nerval 1843 aus Konstantinopel: *„Ich habe bereits Königreich um Königreich, Provinz um Provinz, die schönste Hälfte des Universums verloren, und bald werde ich nicht mehr wissen, wo meine Träume noch eine Zuflucht finden können.“*⁹

Neben der Kunst wurde auch die zeitgenössische Mode und Ausstattung von Räumen vom Orient beeinflusst. Es war zum Beispiel sehr populär, die Salons mit orientalischer

⁹ Filzmaier, Birgit, „... und bald werde ich nicht mehr wissen, wo meine Träume noch eine Zuflucht finden...“; Wilhelm Hammerschmidt und die Reisephotographie in Ägypten, in: Dewitz, Bodo von; Scotti, Roland [Hrsg.], *Alles Wahrheit! Alles Lüge!; Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert ; die Sammlung Robert Lebeck*, Ausstellungskatalog, Wallraff-Richartz-Museum / Museum Ludwig, Köln; Amsterdam [u.a.], 1996, S.258.

Keramik und anderen direkt aus Ägypten oder Persien importierten Gegenständen zu dekorieren.

2. DIE ANFÄNGE DER FOTOGRAFIE

Die Menschheit versucht bereits seit Anbeginn die Realität, das Vergängliche visuell festzuhalten. Doch vor dem 19. Jahrhundert, oder genauer gesagt vor dem Jahr 1839 („Geburtsjahr“ der Fotografie) konnte dieser Wunsch lediglich mithilfe der bildenden Kunst realisiert werden. Die Tatsache, dass diese eher ein idealisiertes Bild der Welt schuf, brachte die Menschen dazu, neue Möglichkeiten der bildlichen Verewigung zu erforschen. Die jahrhundertlange Auseinandersetzung mit Optik, Chemie und Mechanik sowie die gesellschaftliche Entwicklung im Allgemeinen haben dazu beigetragen, dass nach dem Jahr 1800 gleich mehrere Personen, zumeist Optiker, Apotheker und Gelehrte, unabhängig von einander anfangen sich mit diesem Problem zu beschäftigen.

Die Voraussetzungen für die Entstehung eines dauerhaft fixierten Bildes waren ein optisches System, mit dem ein Motiv abgebildet wird, eine lichtempfindliche chemische Substanz, ein Bildträger und ein Mittel mit dem diese, durch das Licht geschaffene Veränderungen, fixiert werden konnten.

2.1. Die Voraussetzungen für die Entwicklung der Fotografie

Bereits Aristoteles wusste, dass ein Lichtstrahl, der durch ein kleines Loch in der Wand eines abgedunkelten Raumes fällt, auf der gegenüberliegenden Wand ein auf dem Kopf stehendes Bild dessen, was sich draußen befindet, formt. Das heißt also, dass das Prinzip der Kamera bereits seit langer Zeit bekannt war.

Dieses Wissen hat sich durch die Jahrhunderte bewahrt, doch erst mit Leonardo da Vinci kam es dazu, dass dieses Prinzip der Lochkamera bzw. der Camera obscura (wörtlich: dunkle Kammer) praktisch angewendet wurde. Auch andere Gelehrte wie etwa Johannes Kepler und Giovanni Battista della Porta widmeten sich diesem Phänomen.

Anfänglich war die Camera obscura ein tatsächlich begehrter Raum, doch im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts kam es schließlich zur Entwicklung und Veränderung dieser Technik. Die Kameras wurden kleiner, kastenförmig und mit Linsen versehen. Der Umkehrspiegel im Inneren lenkte das Bild auf eine Mattscheibe, die sich an der Oberseite des Kastens befand. Auf diese Weise konnte der Künstler ein dünnes Papier direkt auf die Scheibe legen und das erzeugte Bild nachzeichnen. Der Vorteil dieser Kästen bestand darin, dass das Bild nun nicht mehr auf dem Kopf stand, was den Künstlern die Arbeit enorm erleichterte.

Eine weitere wichtige Voraussetzung für die Fotografie ist die Optik. Anfangs wurde nur eine einzelne Linse in die Camera obscura eingesetzt. Diese erzeugte, wie etwa eine Lupe, ein kreisförmiges, in sich gekrümmtes Bild, das durch die Projektion auf eine plane Fläche ungleichmäßig scharf wurde. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Optik aber bereits so weit entwickelt, dass man sich mit der Bearbeitung der Linsen und mit dem Fassen der verschiedenen Linsenkombinationen beschäftigen konnte. Mit der Weiterentwicklung der Optik konnten eine hinreichende Ebenheit des Bildfeldes sowie verschiedene Bildwinkel, erzielt werden.

Auch die Tatsache, dass sich die Oberfläche von Gegenständen unter dem Einfluss der Sonneneinstrahlung verändern kann, war bereits lange Zeit bekannt. Doch es stellte sich die Frage, welche chemischen Substanzen lichtempfindlich sind. Bereits im 17. Jahrhundert wussten Gelehrte, dass sich Silbernitrate unter Lichteinfluss schwarz verfärben, doch erst 1727 konnte das vom Naturforscher Johann Heinrich Schulze experimentell nachgewiesen werden. Die Suche nach anderen lichtempfindlichen Stoffen ging weiter, sogar Fixiermittel für einige dieser Stoffe wurden gefunden. Aufgrund unglücklicher Umstände kam es trotz all dieser Erkenntnisse nicht vor dem Jahr 1839 zur Erfindung der Fotografie.

2.2. Die frühen fotografischen Verfahren

Am 19. August 1839 wurden von der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der schönen Künste in Paris Einzelheiten zu dem ersten praktikablen fotografischen Verfahren, der Daguerrotypie (nach dem Erfinder der Verfahrens Louis Jacques Mandé

Daguerre genannt) der Öffentlichkeit bekannt gemacht. Hierzu muss aber erwähnt werden, dass fast zeitgleich mehrere voneinander unabhängig arbeitende Erfinder, vor allem aus Frankreich, England und Deutschland, verschiedene fotografische Methoden entwickelt haben.

Thomas Wedgewood, Sohn des berühmten englischen Keramikers, war der Erste, der versuchte, ein durch die Wirkung des Lichts entstandenes Bild festzuhalten.¹⁰ Die Camera obscura und die Lichtempfindlichkeit der Silbernitrate waren ihm bereits bekannt. Bei seinen Experimenten, mit denen er kurz vor dem Jahr 1800 anfang, legte er Glasbilder und flache Gegenstände auf mit Silbernitrat präpariertes Papier oder Leder. Anschließend setzte er das Ganze dem Sonnenlicht aus. Der unbedeckte, der Sonne direkt ausgesetzte Teil des Papiers bzw. des Leders schwärzte sich, wobei die bedeckten Stellen weiß blieben. Das Problem hierbei war, dass Wedgewood nicht wusste, wie er das Bild fixieren könne. Der präparierte Bildträger musste wieder unempfindlich gemacht werden, um das Bild festzuhalten. Seine Versuche blieben erfolglos.¹¹

Ungefähr seit 1812 suchten die Gebrüder Niépce, vor allem Joseph Nicéphore Niépce (ohne von den Experimenten Wedgewoods zu wissen), Möglichkeiten der Fixierung von Abbildungen. Aus Nicéphores Briefen wird deutlich, dass es ihm bereits zehn Jahre vor dem einzigen bis heute erhaltenen Beispiel aus dem Jahr 1826/1827¹² gelungen war, ein Kamerabild zu fixieren.¹³

Anfangs machte Joseph Nicéphore Niépce das Papier mithilfe von Silberchlorid lichtempfindlich und legte es anschließend in die Kamera. Das Resultat war ein negativähnliches Bild, bei dem der Hintergrund schwarz und die Gegenstände weiß waren. Nun fing er an, nach einer Substanz zu suchen, die das Licht nicht schwärzt, sondern bleicht.

Später stellte Niépce mithilfe einer besonderen, lichtempfindlichen Form von Asphalt, der auch „Judäapech“ oder „Judenpech“¹⁴ genannt wird, Kopien von Kupferstichen her. Dabei legte er die mit Öl transparent gemachten Kupferstiche vor der Belichtung direkt

¹⁰ Vgl. Newhall, Beaumont, *Geschichte der Photographie*, München, 1998, S.13.

¹¹ Vgl. ebenda, S.13.

¹² Diese Aufnahme ist nicht datiert, doch aufgrund gewisser Indizien wird davon ausgegangen, dass sie entweder 1826 oder 1827 entstanden ist.

¹³ Vgl. Newhall, Beaumont, (zit. Anm. 10), S.13.

¹⁴ Diese Form des Asphalts ist im normalen Zustand in Lavendelöl löslich, doch wenn er mit dem Licht in Kontakt kommt, wird er hart und unlöslich.

auf die mit Asphalt überzogenen Zinnplatten. Das Papier ließ das Licht im Gegensatz zu den Linien des Stichs durch, was zur Unlöslichkeit des Asphalts führte. Der direkt unter den Linien liegende Asphalt konnte mit Lavendelöl entfernt werden. Nach der Ätzung entstand eine Druckplatte, mit der anschließend Abzüge hergestellt wurden. Dieses für die grafischen Künste sehr wichtige Asphaltverfahren wurde von Niépce auch zur Herstellung von Kamerabildern verwendet.

Die bereits vorher erwähnte Aufnahme *Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers in La Gras* (Abb. 1), aus dem Jahr 1726/27, zeigt einen geöffneten Fensterflügel und das Nebengebäude des Hofes. Bei einer Belichtungszeit von etwa acht Stunden ging viel von der Plastizität verloren. Diese noch ziemlich unscharfe, seitenverkehrte, aber vollständige Aufnahme gilt als die erste erhalten gebliebene lichtbeständige Fotografie.¹⁵

Das Bild wurde nach der Belichtung mit einem Lösungsmittel ausgewaschen, sodass die Asphaltsschicht auf den dem Licht weniger ausgesetzten Stellen entfernt wurde. Mithilfe von Joddämpfen schwärzten sich schließlich die weniger oder nicht belichteten Stellen der Platte und ergaben so eine, wie sie Nicéphore Niépce nannte, Heliographie (griech., „Sonnenschrift“).

Trotz Niépces Bemühungen war sein Verfahren nicht sensationell genug und erweckte nur geringes Interesse. Das Problem stellte die sehr lange Belichtungszeit dar, wegen der die Sonne sowohl links als auch rechts im Bild zu sehen ist, was auf den Betrachter irritierend wirken kann. Sein Wunsch war es, eine exakte Abbildung der Natur zu schaffen und so kam es, dass er aufgrund seiner Misserfolge sehr unzufrieden war.

Niépce suchte Wege zur Verbesserung seines Verfahrens und stieß dabei auf den Maler Louis Jacques Mandé Daguerre, der bei seinen, in die gleiche Richtung gehenden Versuchen ebenfalls nur geringen Erfolg hatte. Da beide die Erfahrungen und Erkenntnisse des anderen brauchten, schlossen sie 1829 einen Partnerschaftsvertrag ab¹⁶. Unglücklicherweise starb Niépce im Jahr 1833 und Daguerre, der vermutlich ohne die Vorarbeit von Niépce die Schwächen seines Verfahrens nicht hätte lösen können, erhielt die folgende weltweite Anerkennung. Aufgrund seiner Verbesserungen sah Daguerre

¹⁵ Vgl. Baatz, Willfried, *Geschichte der Fotografie*, Köln, 2002, S.17.

¹⁶ Niépce musste dabei seine Erfindung der gemeinsamen Gesellschaft übertragen, wobei sich Daguerre verpflichtete, eine neue Art der Camera obscura zu entwerfen.

die Erfindung als sein eigenes Werk an und zwang aus diesem Grund Isidore Niépce, den Sohn seines verstorbenen Vertragspartners, zu einer für ihn sehr ungünstigen Vertragsänderung.¹⁷

Im Jahr 1837 entstand Daguerres älteste noch erhaltene Fotografie von hoher Qualität – ein Stillleben mit Gipsabgüssen, einer Korbflasche, einer gerahmten Zeichnung und Draperien (Abb. 2). Diese äußerst detailreiche Aufnahme mit einer sehr breiten Tonskala zwischen den Licht- und Schattenpartien, sowie einer sehr realistischen Raumwirkung wurde von Daguerre als Daguerrotypie bezeichnet. Bei diesem Verfahren wurde zunächst die versilberte Kupferplatte gereinigt und poliert, damit sie spiegelblank und chemisch rein wurde. Anschließend wurde die versilberte Seite Joddämpfen ausgesetzt, die mit dem Silber an der Oberfläche der Platte eine dünne lichtempfindliche Jodsilberschicht bildeten. Nach der Belichtung in der Camera obscura wurde erst mithilfe von giftigen Quecksilberdämpfen ein Bild sichtbar. Danach musste die Platte in einer starken Kochsalzlösung gespült werden, damit das unbelichtete Jodsilber mit dem Licht nicht mehr reagieren konnte. Schließlich wurde das Bild noch gewässert und getrocknet. Da sie gleichzeitig Negative und Positive waren, konnten diese sehr feinen und scharfen Aufnahmen nicht vervielfältigt werden. Jede dieser Daguerrotypien ist ein Unikat, bei dem das Abgebildete seitenverkehrt erscheint.

Der größte Schwachpunkt dieses Verfahrens war die lange Belichtungszeit, die nach sich trug, dass viele Aufnahmen misslangen. Sie konnte nicht festgelegt werden, je nach Sonnenstand und Jahreszeit betrug sie zwischen 15 und 60 Minuten, und viele Bilder waren deswegen entweder unter- oder überbelichtet.¹⁸

Daguerre versuchte vergeblich mit seiner Erfindung Geld zu machen, bis er eines Tages den französischen Physiker und langjährigen Sekretär der *Académie des Sciences*, François Arago, kennen lernte, der sofort die Wichtigkeit dieses Verfahrens erkannte. Dieser informierte die Akademie der Wissenschaften in Paris über die Erfindung und empfahl ihren Ankauf. Nach positiver Begutachtung, u.a. durch Alexander von Humboldt, beschloss der französische Staat die Erfindung zu kaufen, was eine sehr positive

¹⁷ Daguerre wollte bzw. erreichte, dass die Erfindung nur seinen Namen trägt.

¹⁸ Vgl. Buddemeier, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung der neuen Medien im 19. Jahrhundert; Untersuchungen und Dokumente*, München, 1970, S.71f.

Auswirkung auf das Medium der Fotografie hatte. Dieses Ereignis brachte eine rasche Verbreitung und Verbesserung dieses neuen Verfahrens mit sich.¹⁹ Als die Nachricht die Öffentlichkeit erreichte, konnten die Reaktionen nicht positiver ausfallen.

Bereits am 6. Januar 1839 (das bedeutet ein Tag, bevor Arago das Verfahren der Akademie der Wissenschaften vorstellte) schrieb die *Gazette des France* über die zahlreichen positiven Eigenschaften des neuen Verfahrens.²⁰ Es wurde sogar bereits über die Vorteile, die das neue Medium für Reisende mit sich brachte, berichtet: „...*Reisende, schon bald werdet ihr imstande sein, für einen Preis von vielleicht einigen hundert Francs den von M. Daguerre erfundenen Apparat zu erwerben und dann die schönsten Denkmäler und Landschaften der ganzen Welt mit nach Frankreich zurückzubringen...*“²¹.

Daguerres englischer Konkurrent, William Henry Fox Talbot, versuchte bereits seit 1834 sensibilisiertes Papier zu belichten. Auch bei ihm war sein mangelndes zeichnerisches Talent ausschlaggebend für die Auseinandersetzung mit dem fotografischen Verfahren.²² Er fing also an, flache Objekte, vor allem Pflanzenblätter und Blumen, auf ein mit Silbernitrat und Kochsalzlösung präpariertes Papier zu legen und den Sonnenstrahlen auszusetzen. Nach und nach färbte sich das nicht abgedeckte Papier dunkelbraun, wobei die darauf liegenden, lichtundurchlässigen Objekte einen hellen Schatten hinterließen. Am Ende wusch er das Papier mit dem Schattenbild in einer starken Kochsalzlösung oder in Kaliumjodid, wodurch die durch das Licht nicht veränderten Silbersalze relativ, wenn nicht völlig lichtunempfindlich wurden. Diese sogenannten „fotogenetischen Zeichnungen“ (Abb. 3), stellten die ersten Negative in der Geschichte der Fotografie dar. Sein wahres Interesse stellte aber die Fixierung der Kamerabilder (in der Camera obscura) dar.

Trotz der Erfolge legte er seine nicht abgeschlossenen Experimente beiseite, doch nachdem er vom Daguerres Verfahren gehört hatte, begann Talbot rasch an seiner

¹⁹ Vgl. ebenda, S.69.

²⁰ Vgl. Newhall, Beaumont, (zit. Anm. 10), S.19f.

²¹ Ebenda, S.20.

²² Vgl. Baatz, Willfried, (zit. Anm. 15), S.20.

Erfindung weiterzuarbeiten. Er veröffentlichte nie seine Ergebnisse und versuchte daher vergeblich, seinen zeitlichen Vorrang zu belegen. Irrtümlicherweise dachte er nämlich, dass die Erfindung Daguerres seiner sehr ähnlich sei.

Das Jahr 1840 markiert ein für die Geschichte der Fotografie sehr wichtiges Ereignis. Talbot gelang es nämlich, eine geeignete Substanz zur Sensibilisierung des Fotopapiers zu finden und schaffte es, die Belichtungszeit von einer Stunde auf wenige Minuten und schließlich auf zehn Sekunden²³ zu reduzieren, was besonders im Bereich der Porträtfotografie von größter Bedeutung war. Sein Verfahren, das er Kalotypie nannte, war die erste fotografische Methode, bei der ein Negativ und ein Positiv entstanden, was zur Reproduzierbarkeit und dadurch zur Senkung der Preise der Aufnahmen führte. Die Daguerrotypien waren gleichzeitig Negativ und Positiv in einem, was bedeutete, dass diese Aufnahmen teure, nur einer privilegierten Gesellschaftsschicht zugängliche Unikate waren.

Bei der Kalotypie, später auch Talbotypie genannt, wurde das Papiernegativ durch eine Gallussäure-Silbernitrat-Lösung entwickelt und danach mit Bienenwachs transparent gemacht. Dieses wurde schließlich auf einen Bogen Salzpapier gelegt, wodurch eine positive Kontaktkopie, ein sogenannter Salzprint²⁴ entstand.

Obwohl die Kalotypie nicht die bestechende Schärfe und Brillanz, also die ästhetischen Qualitäten der Daguerrotypie aufweisen kann, lag in diesem Verfahren die Zukunft der Fotografie. Zum ersten Mal in der Geschichte ermöglichte dieses Negativ-Positiv-Verfahren eine unbegrenzte Vervielfältigung und Publizierung von Abbildungen. Sein von 1844 bis 1846 erscheinendes sechsteiliges Werk *Pencil of Nature*, war das erste mit Fotos illustrierte Buch und wird als ein sehr wichtiger und einflussreicher Teil der Geschichte der Fotografie angesehen. Talbots wichtige Beiträge zur Fotografie stellen u.a. auch die von ihm entwickelten Grundlagen der Blitzlichtfotografie sowie seine tragbare Reisekamera dar. Seine Erfindungen trugen viel dazu bei, dass sich das neue Medium im Laufe der Zeit von einem Elite- zum Massenprodukt entwickelte und damit immer mehr Menschen zugänglich gemacht wurde.

²³ Vgl. Frizot, Michel [Hrsg.], *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln, 1998, S.31.

²⁴ Vgl. Baatz, Willfried, (zit. Anm. 15), S.22.

2.3. Die Reaktionen auf das neue Medium

Die Nachricht über die Erfindung der Fotografie wurde durch die Presse und andere Publikationen sehr schnell in der Öffentlichkeit verbreitet und die Reaktionen darauf waren enorm. Doch das neue Medium war aufgrund der Preise zunächst nur der oberen Schicht zugänglich. Die Daguerrotypie stieß auf große Begeisterung und sogar die Tatsache, dass die bei der Herstellung verwendeten Quecksilber- und Joddämpfe hochgiftig sind, konnte die Menschen nicht davon abbringen solche Fotos selber herstellen zu wollen. Die Daguerrotypien galten als kleine Kunstwerke, die teils von den Fotografen signiert wurden. Bereits 1839 entstanden die ersten professionellen Ateliers in New York, London, Paris, Berlin, Hamburg und Wien.²⁵

Neben der enormen Popularität stieß die Fotografie aber auch auf Kritik und Ablehnung. Das neue Medium wurde durch sein rasches Eindringen in die Aufgabenbereiche der Kunst, wie etwa das Porträt, die Landschaft und den Akt, als eine Gefährdung der Existenz zahlreicher Künstler verstanden. Vielleicht zweifelten einige Zeitgenossen aufgrund dieser Ängste an dem künstlerischen und ästhetischen Wert der Fotografie.

In dieser Zeit, also vor 1850, wurden auch die Vorteile der weniger empfindlichen und billigeren Papierfotografie bzw. der Kalotypie entdeckt. Trotz ästhetischer Nachteile (im Vergleich zur Daguerrotypie) wurden mit diesem Verfahren bemerkenswerte Leistungen erzielt. Ohne die sehr strenge Lizenzpolitik Talbots, mit der er die Verwendung der Kalotypie kontrollierte, hätte sich das Verfahren viel schneller und stärker verbreiten können. Diese zwei fotografischen Verfahren wurden mit der Zeit weiterentwickelt und konnten noch zwei Jahrzehnte lang ihre Vorherrschaft halten.

Obwohl diese Methoden noch immer ziemlich kompliziert und schwierig waren, lösten sie sehr große Begeisterung aus. Bemerkenswerterweise wurden das Gaslicht und der elektrische Telegraf, die viel nützlicher waren als die Erfindung der Fotografie, von der Öffentlichkeit weit weniger beachtet.²⁶

²⁵ Vgl. ebenda, S.24.

²⁶ Vgl. Buddemeier, Heinz, (zit. Anm. 18), S.77.

II. DER BEGINN DER FOTOGRAFISCHEN TÄTIGKEIT IM NAHEN OSTEN

Im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts konnten Reisende ihre Eindrücke und Erfahrungen lediglich auf schriftliche oder zeichnerische Art festhalten. Die Entstehung der Reisefotografie war sehr eng mit dem menschlichen Verlangen verbunden, fremde Länder und Kulturen, mit denen man auf seinen Expeditionen in Kontakt gekommen ist, in wirklichkeitsgetreuer Form festhalten zu können. Solche Aufnahmen waren nicht nur als persönliche Erinnerungen, sondern auch für Menschen, die wegen finanziellen oder anderen Gründen nicht reisen konnten, gedacht.

Die Entdeckung, oder genauer gesagt die Wiederentdeckung Ägyptens erfolgte bereits im 18. Jahrhundert, vor Napoleons Ägypten-Expedition. Wohlhabende Reisende, zumeist Engländer, schlossen in ihre traditionelle Grand Tour neben Frankreich und Italien auch Länder des östlichen Mittelmeerraumes, wie zum Beispiel Ägypten, Palästina und andere Teile des Osmanischen Reiches sowie Griechenland mit ein. Einer dieser Reisenden war für die Geschichte der Fotografie, bzw. der Reisefotografie besonders interessant. James Bruce (1730–1794) nahm auf seine Expedition (1768–1773), die ihn nach Ägypten, zu den Quellen des Nils und schließlich nach Äthiopien führte, eine Camera obscura mit. Er schrieb: *„Während ich mich schon in London mit Instrumenten auszurüsten begonnen hatte, erinnerte ich mich an eines, das, obwohl klein und nicht perfekt durchdacht, auf meinen früheren Reisen viel Spaß und Nutzen gebracht hatte: das Gerät heißt Camera Obscura...“*²⁷

Nicht zufällig wurden die ersten Aufnahmen außerhalb Europas im islamischen Mittelmeerraum aufgenommen. Der Orient als Ort der Fantasie und Inspirationsquelle für zahlreiche Künstler war auch für Fotografen ein sehr interessantes Ziel. Besonders Ägypten mit seinen Denkmälern (Pyramiden, Tempeln, Skulpturen) war anfangs außerordentlich beliebt. Die Wiederentdeckung und die archäologische Erforschung der

²⁷ Dewitz, Bodo von, *An den süßen Ufern Asiens; Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich, Reiseziele des 19. Jahrhunderts in frühen Photographien*, Ausstellungskatalog, Römisch-Germanisches Museum / Agfa Foto Historama Köln; Köln, 1988, S. 10.

altägyptischen Kultur waren ausschlaggebend für das immer größer werdende Interesse der Öffentlichkeit an diesem Land.

Bereits 1839, das bedeutet im selben Jahr, als die Nachricht von Daguerres Verfahren an die Öffentlichkeit gelangte, wurden die ersten Fotografen in den Orient geschickt. Es scheint, als ob der Westen mit dem neuen die Realität abbildenden Medium das wahre Gesicht des mit Fantasien beladenen Orients entdecken wollte. Die Fotografie stand zwischen dem durch westliche Vorurteile und Wunschgedanken geprägten Orientalismus und dem wahren, realen Orient.

Im Herbst des Jahres 1839 beauftragte der Pariser Verleger und Optiker Noël Marie Paymal Lerebours den Maler Horace Vernet und seinen Neffen Frédéric Goupil-Fresquet in das Osmanische Reich zu reisen, um dort die wichtigsten Monumente und Sehenswürdigkeiten mithilfe der Daguerrotypie festzuhalten. Diese heute verschollenen Aufnahmen wurden 1841 mit weiteren Ansichten bedeutender Plätze aus anderen Teilen der Welt publiziert. Da diese Lichtbilder nicht reproduziert und gedruckt werden konnten, wurden sie in Form von weniger qualitätvollen Stahlstichen zu einem Album zusammengefasst und unter dem Titel *Excursions Daguerriennes: Vues et Monuments les plus remarquables de globe* herausgegeben. Aufgrund seiner großen Beliebtheit folgte im Jahr darauf (1842) noch ein zweiter Band, *Nouvelles Excursions Daguerriennes*. Insgesamt erschienen darin 114 Bilder. Diesen nach den Daguerrotypien angefertigten Stichen wurden Details, die die Kamera aufgrund der langen Belichtungszeit nicht dokumentieren konnte, wie beispielsweise Wolken, oder in einigen Beispielen sogar Tiere und Menschen, hinzugefügt.

Das fotografische Verfahren wurde unter Reisenden immer beliebter und ab den 40er-Jahren wollte jeder neben seinen Zeichnungen auch fotografische Aufnahmen im Orient herstellen. Daguerre hoffte, dass sich aufgrund des starken Lichts in Ägypten die Belichtungszeit seines Verfahrens auf zwei oder drei Minuten reduzieren würde. Doch bedauerlicherweise blieben seine Erwartungen unerfüllt. Aufgrund der Komplexität dieser Methode und der nur schwer einzuschätzenden Belichtungszeit sind viele der frühen Reisenden bei ihren Versuchen, Erinnerungen mithilfe dieser Technik festzuhalten, gescheitert. Ein Beispiel dafür ist der Schriftsteller Gerard de Nerval (1843),

der in einem Brief an seinen Vater schrieb: *„Die Daguerrotypie hat Fortschritte gemacht, aber ich konnte davon nicht profitieren. Die chemischen Lösungen veränderten sich durch die Hitze, ich konnte höchstens zwei oder drei Aufnahmen machen, glücklicherweise habe ich Freunde, die Maler sind...“*²⁸ Die vergleichsweise kleine Anzahl der Daguerrotypien von Vernet, Goupil-Fesquet und später von Jules Itier sowie das Scheitern Nervals verdeutlichen die Schwachpunkte und die Probleme, die dieses Verfahren mit sich brachte.

Aufgrund des Durchbruchs der für das Reisen geeigneteren Kalotypie nahm zwischen den Jahren 1850 und 1860 die Zahl der fotografischen Exkursionen zu. Henry Fox Talbot schrieb bereits am 31. Januar 1839 in seinem Bericht, den er der *Royal Society* vorlegte, unter anderem über die Vorteile seines Verfahrens für solche Vorhaben: *„Dem Reisenden in fremde Länder, der, wie es vielen zu gehen pflegt, nicht zeichnen kann, könnte diese kleine Erfindung recht nützlich sein, [...] er braucht nur einige kleine Cameras an verschiedenen Stellen aufzustellen und kann sich damit eine Fülle interessanter Erinnerungen mit zahlreichen Einzelheiten verschaffen, die er weder zu notieren noch zu zeichnen Zeit gehabt hätte.“*²⁹ Einige der wichtigsten Kalotypisten, die in den Orient reisten, waren Maxime Du Camp, Felix Teynard, Auguste Salzmann, Jakob August Lorent sowie Louise De Clercq. Das Interesse des Archäologen De Clercq erweckte eher das damals noch unbekannte Syrien als Ägypten.

Als Arago die Daguerrotypie der Akademie der Wissenschaften in Paris vorstellte, erwähnte er neben all den positiven Eigenschaften dieses Mediums auch die Vorteile für die Wissenschaft: *„To copy the millions and millions of hieroglyphs covering only the exterior of the great monuments of Thebes, Memphis, Karnak, twenty years and scores of draughtsmen are required. With the daguerrotype, a single man could execute this immense task... [and] the new image will surpass in fidelity and local colors the work of the most capable among our painters.“*³⁰ Ihm ging es also nicht um eine fotografische Wiederentdeckung des Orients, sondern darum, dass sich das neue Medium zu einem

²⁸ Ebenda, S.12.

²⁹ Filzmaier, Birgit, (zit. Anm. 9), S. 259.

³⁰ Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988, S.15.

Hilfsmittel der Wissenschaft entwickelt. Es existierte ein Bedürfnis danach, das bereits bekannte Kulturgut anhand von authentischen Bildern zu überprüfen und zu studieren. In diesem Kontext wies er auch auf Napoleons Ägypten-Expedition hin. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es in Ägypten zur Plünderung und Zerstörung der historischen Monumente und Arago bereute es sehr, dass es die Fotografie nicht bereits im Zeitalter Napoleons gegeben hatte, denn auf diese Weise wären historische Dokumente erhalten geblieben.³¹

Anfangs wurde die Fotografie nicht als wissenschaftliches Hilfsmittel eingesetzt. Erst in den frühen 50er-Jahren, bei Maxime Du Camps Bildern aus Ägypten, Palästina und aus Syrien sowie bei Auguste Salzmans Aufnahmen aus Palästina ist eine dokumentarische Vorgehensweise zu erkennen. Mit dem Aufkommen dieses Verfahrens kam es dazu, dass Zeichnungen als Beweismittel der Wissenschaft nicht mehr ausreichten. Es entwickelte sich ein Verlangen nach authentischen Bilddokumenten, das nur dieses Medium befriedigen konnte. Aragos „Voraussage“ erfüllte sich und die Wissenschaft fing an die Fotografie immer mehr für ihre Zwecke zu verwenden. Das beste Beispiel dafür war die Archäologie, die dieses Verfahren, das sich immer mehr zu einem festen Bestandteil der praktischen Feldforschung entwickelte, für Bestandsaufnahmen nutzte. Immer öfter wurden auf diese Weise Ausgrabungen von historischen Monumenten visuell festgehalten.

Die Daguerrotypie, mit der äußerst empfindliche Unikate hergestellt wurden, war ein sehr mühsames Verfahren, an dem anfangs viele scheiterten. Die Bilder, die mit dieser Methode in den 40er-Jahren in Ägypten aufgenommen wurden, waren zwar sensationell, doch die Wissenschaft konnte aus ihnen keinen Nutzen ziehen. Erst die Kalotypie mit ihren kopierbaren Negativen und ihrer starken Überzeugungskraft, mit der sie jedes gemalte oder gestochene Bild übertraf, konnte den Ansprüchen der Wissenschaft gerecht werden. Die Aufnahmen, die unter dem Titel *The Talbotype applied to Hieroglyphics* zusammengefasst wurden, waren die ersten Beispiele für das fotografische Festhalten von

³¹ Vgl. Dewitz, Bodo von, (zit. Anm. 27), S.9f.

Schriftzeichen und für die Verwendung dieser Technik in der Ägyptologie.³² Für diese sich entwickelnde Wissenschaft war die exakte Wiedergabe, vor allem von Hieroglyphen von großer Wichtigkeit.

Am Anfang haben sich Reisefotografen um objektive, dokumentarische, dem Prinzip der topografischen Malerei folgenden Aufnahmen bemüht. Die Hauptmotive stellten historische Monumente, Stadtansichten sowie Landschaften dar. Sie hatten kein Interesse daran Menschen visuell festzuhalten. Wenn diese in den Fotografien auftauchten, waren sie in der Regel als Maßstab gedacht, damit der Betrachter ein Gefühl für die Größenverhältnisse der dargestellten Architektur oder Landschaft entwickeln konnte. Diese anfänglichen Bilder unterscheiden sich stark von den Klischee- und fantasiebeladenen Genreszenen der Malerei des Orientalismus.

Die ersten Fotografen, die in den 40er- und 50er- Jahren des 19. Jahrhunderts im Nahen Osten arbeiteten, waren zumeist aus Frankreich stammende Künstler und Wissenschaftler. Es gab allerdings auch viele englische Fotografen, die in den Orient reisten. Diese zwei Länder mischten sich politisch sowie wirtschaftlich am tiefgreifendsten in den Nahen Osten ein und setzten sich zugleich am intensivsten mit dem neuen Medium auseinander. Fotografen aus anderen Ländern wie beispielsweise Deutschland, Österreich oder Italien kamen erst später. Frankreich unterstützte die orientalistischen Studien sehr und finanzierte in Folge dessen öfter wissenschaftliche Missionen in den Orient. Zwei der ersten Fotografen, die an solchen Expeditionen teilnahmen, waren Maxime Du Camp und Auguste Salzmann. England finanzierte im Vergleich zu Frankreich weniger Forschungsreisen, allerdings arbeiteten die Engländer gründlicher, seriöser und ihre Aufenthalte im Nahen Osten dauerten anstatt weniger Monate gleich mehrere Jahre.³³

In den ersten zwei Jahrzehnten gab es keine Fotografen, die sich im Orient ansiedelten und die Menge der Aufnahmen, die nach den Reisen zurück nach Europa gelangte, hielt

³² Vgl. Dewitz, Bodo von, *Reisen und Raubzüge; Zur Geschichte der Reisen nach Ägypten im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 – 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S.22.

³³ Vgl. Perez, Nissan N., (zit. Anm. 30), S.77.

sich in Grenzen. Mitte der 50er-Jahre gab es bereit einzelne Einheimische, die sich mit der Herstellung von Lichtbildern beschäftigten.

Im Vergleich zu Ägypten fing die fotografische Aktivität in Palästina eher langsam an. Eine Ausnahme stellte der mit seinem Vater reisende Dr. George Skene Keith of Scotland dar, der bereits 1844 in Palästina, Syrien und sogar in Petra 30 Daguerrotypen herstellte. Achtzehn von diesen Aufnahmen wurden 1848 in Form von Stichen in *Evidence of the Truth of the Christian Religion* publiziert.³⁴ Erst 1850, bzw. 1854 folgten Maxime Du Camp und Auguste Salzmann, die mithilfe der Kalotypie Aufnahmen von Jerusalem herstellten.

1. DIE PIONIERE DER FRÜHEN FOTOGRAFIE IM NAHEN OSTEN

1.1. Maxime Du Camp (1822–1894)

Die Expedition von Maxime Du Camp und Gustave Flaubert gilt als eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte der frühen Fotografie im Orient. Bei diesem Unternehmen wurde nämlich das technisch gereifte fotografische Verfahren zum ersten Mal im offiziellen Auftrag zu Dokumentationszwecken eingesetzt.

Maxime Du Camp war bereits vor der Reise mit Flaubert, die sie nach Ägypten, Palästina, Nubien, Libanon und Syrien (1849–51) führte, ein Kenner des Nahen Ostens. Der heute weniger bekannte Schriftsteller und Journalist besuchte bereits zwischen den Jahren 1844 und 1845 (Mai 1844 bis März 1845) den östlichen Mittelmeerraum sowie 1848 Marokko. Du Camp, der die Expedition sehr ernst nahm, wollte bei seinem Unternehmen die archäologische mit der fotografischen Mission vereinen. Im September 1849 stellte er seine Idee der *Académie des Inscriptions et des Belles Lettres* vor, die ihm

³⁴ Vgl. Haafte, Julia van, in der Einleitung zu: Haafte, Julia van; White, Jon E. Manchip, *Egypt and the Holy Land in historic photographs; 77 views by Francis Frith*, New York, 1980, S.10.

anschließend den offiziellen Auftrag des *Ministère de L'Instruction Publique* verschaffte.³⁵

Du Camp plante diese Reise lange bevor er sich schließlich an die Akademie wendete. Er las nicht nur literarische Werke, wie etwa jene von Chateaubriant, Lamartine und Hugo, die den Lesern ein eher romantisches Bild vom Orient vermittelten, sondern befasste sich gleichfalls mit wissenschaftlichen Diskussionen und Aufsätzen, wie zum Beispiel der Zeitschrift *Revue des Deux Mondes*.³⁶ 1844 trat er der 1842 in Paris gegründeten *Société Orientale* bei, wo er schließlich 1849 zum ordentlichen Mitglied ernannt wurde. Vor seiner Expedition setzte er sich intensiv mit dem Nahen Osten auseinander und lernte bedeutende Orientalisten sowie erfahrene Reisende kennen.

1.1.1. Die Reise

Nachdem die Vorbereitungen abgeschlossen waren, reisten Du Camp und Flaubert als Beauftragte der französischen Regierung am 29. Oktober 1849 aus Paris ab. Am 4. November stachen sie in Marseille in See und erreichten elf Tage später die Küste von Alexandria, wo sie die ersten Tage verbrachten. Anschließend führte sie ihr Weg nach Kairo, von wo aus sie erste Besichtigungen der Pyramiden, des Gräbertales und der Moscheen unternahmen. Am 5. Februar bestiegen sie ein Schiff und segelten den Nil hinunter, setzten sich aber erst auf ihrer Reise flussabwärts intensiver mit den Monumenten in Oberägypten und Nubien auseinander. Im Juli, nach ihrem zweiten Aufenthalt in Alexandria und Kairo setzten sie ihre Route Richtung Beirut fort. Ihrer Zeit in Palästina folgte Ende August die Weiterreise nach Syrien, Damaskus und Baalbek, von wo aus sie sich auf den Weg nach Libanon machten. Am 4. Oktober fuhren sie von Beirut nach Rhodos und verbrachten den Monat November in Konstantinopel. Während des letzten Teiles ihres Abenteuers besuchten sie Athen, Korfu, Neapel und hielten sich im

³⁵ Vgl. Schuller-Procopovici, Karin, *Im Wechsel von Landschaft und Ruinen; Die Orientreise von Maxime Du Camp und Gustave Flaubert 1849-1850*, in: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil, 1849 - 1850; Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S.29.

³⁶ *Revue de Monde* war die Zeitschrift der *Société Orientale*.

April abschließend einige Zeit im Rom auf. Nach der langen und anstrengenden Expedition erreichten sie am 6. Mai 1851 schließlich ihre Heimat.

Diese Reise ist aufgrund von erhaltenen Notizen, Briefen sowie publizierten Werken, wie zum Beispiel *Du Camps Souvenirs littéraires* oder *Le Nile* sehr gut dokumentiert.³⁷

Du Camp und Flaubert beschäftigten sich in Kairo und Alexandria nur wenig mit der sozialen, wirtschaftlichen und politischen Situation des damaligen Ägyptens. Ihre Abneigung gegenüber der Orientpolitik der europäischen Mächte erwähnten beide nur kurz in ihren Reisenotizen. Stärkere Kritik löste bei ihnen die Zerstörung der historischen Monumente durch westliche Touristen aus, was die Notizen Flauberts verdeutlichen: „*Die Belzonikammer. Im Hintergrund ein leerer Sarkophag...Unter dem Namen von Belzoni steht nicht weniger groß der des Monsieur Just de Chasseloup-Laubat. Diese Unzahl überall hingeschriebener Namen von Dummköpfen verärgert einen: oben, auf der großen Pyramide steht in schwarzen Lettern ein Buffard, 79 rue Saint-Martin, Tapetenfabrikant; ein schwärmerischer Engländer hat <Jenny Lind> hingeschrieben; dann eine Birne, die Louis Philippe darstellen soll...*“.³⁸ Neben den Zerstörungen missbilligten sie außerdem den französischen Raub ägyptischer Kulturgüter.

Beim Durchlesen der Reisetagebücher von Du Camp und Flaubert werden die großen Unterschiede zwischen den beiden Männern deutlich. Ein gutes Beispiel dafür waren ihre grundverschiedenen Ziele, mit denen sie den Orient bereisten. Während Du Camp von seiner journalistischen Neugierde getrieben wurde und eine ganz klare und praktische Vorstellung von der Reise hatte, suchte sein von Fantasievorstellungen beeinflusster Reisebegleiter den Ort seiner Träume. Bereits mit 21 Jahren schrieb Flaubert in seinem Werk *November*: „*Ach, das Gefühl, auf Kamelrücken gewiegt zu werden! Vor sich einen*

³⁷ Du Camps Reisenotizen und Briefe werden in der *Bibliothèque de l'Institut de France* in Paris aufbewahrt. Vgl. McCauley, Anne, *Das Photographische Abenteuer von Maxime Du Camp*, in: Grivel, Charles, Stiegel Bernd [Hrsg.], *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse, 1816-1914*, München, 2004, S.45.

³⁸ Schuller-Procopovici, Karin, (zit. Anm. 35), S.33.

*ganz roten Himmel, ganz braunen Sand, einen flammend hingestreckten Horizont, gewelltes Gelände, und über unserem Kopfe zieht der Adler seine Kreise.*³⁹

Doch mit der fortschreitenden Reise kamen auch die Enttäuschung und Desillusionierung. Im Gegensatz zu Flauberts reichen Beschreibungen sind in Du Camps Reisetagebüchern im Wesentlichen nur kühl zusammengefasste Beschreibungen des Ablaufes der Expedition zu finden.⁴⁰ Die ungelösten Differenzen zwischen den beiden Männern zogen nach sich, dass sie nach der Reise getrennte Wege gingen.

1.1.2. Du Camp als Fotograf

In der Zeit von Maxime Du Camp kam es zu einer bedeutenden Wende im Bereich der Fotografie. Die bereits etablierte Daguerrotypie bekam Konkurrenz von anderen fotografischen Verfahren. Wissenschaftler waren bemüht neue, weniger komplexe Methoden zu entwickeln. Zum ersten Mal in der Geschichte wurde mit Inhaltsstoffen wie Albumin und Gelatine gearbeitet, die bei der Weiterentwicklung dieses Mediums eine große Rolle spielten.

Im Gebiet der Orient-, bzw. Reisefotografie war jedes neue Aufnahmeverfahren und jede neue Technik der Reproduktion sehr willkommen. Da die Fotografen im Nahen Osten unter schwersten Bedingungen (Hitze, Sand etc.) arbeiteten, waren sie gegenüber Neuheiten sehr aufgeschlossen. Sie nutzten jede Möglichkeit, um ihre Arbeit zu erleichtern und verhalfen damit den neuen Verfahren zu ihrem Durchbruch.

Du Camp wurde vor seiner Reise von einer der für die Fotografie des 19. Jahrhunderts wichtigsten Personen, Gustave Le Gray (1802–1862) mit dem Verfahren der Kalotypie bekannt gemacht. Dieser stellte ihm einen Vorrat an bereits gewachstem Papier zur Verfügung, das nur noch sensibilisiert werden musste. Doch als er alleine in Ägypten versuchte, Aufnahmen herzustellen, gelang ihm dies nicht: *„Dieses Papier, dass bei*

³⁹ Kreidler, Richard, *Zwischen Romantik und Dekadenz; Gustave Flaubert und der Orient*, in: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil, 1849 - 1850 ; Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen , 1997, S.45.

⁴⁰ Vgl. Schuller-Procopovici, Karin (zit. Anm. 35), S.34.

*Herrn Le Gray sehr schöne Bilder gab, versagte aber unter meinen Händen.*⁴¹ Obwohl das 1851 veröffentlichtes Wachspapierverfahren⁴² für die Reisefotografie sehr geeignet war – die stark transparenten Negative brauchten nämlich nicht sofort entwickelt zu werden – hatte Du Camp damit keinen Erfolg. Der Grund seines Scheiterns ist bis heute unklar.⁴³ Seiner Meinung nach hing es mit der enormen Hitze zusammen, an die sich die Fotografen anpassen mussten.

In Kairo begegnete Du Camp glücklicherweise den nach Indien reisenden Baron Alexis de Lagrange, der mit einer von Louis-Désiré Blanquart-Évrard verbesserten Form der Kalotypie arbeitete und ihm in diesem Sinn riet, das bereits vorbereitete Papier in ein zweites Bad aus Albumin und Jodkalium zu tauchen und es anschließend im noch feuchten Zustand dem Licht auszusetzen.⁴⁴ Du Camp schrieb über diese Technik: *„mühselig und langwierig und erforderte große Geschicklichkeit; um ein vollständiges Bild zu erlangen, musste man mehr als 40 Minuten auf das Negativ verwenden. Das Modell oder der Gegenstand musste mindestens 2 Minuten bewegungslos verharren, gleichgültig, wie kräftig die Chemikalien und wie stark die Kamera waren, und dies unter den günstigsten Bedingungen.“*⁴⁵ Das albuminierte Papier war nicht sehr empfindlich und musste trotz starker Sonne relativ lange dem Licht ausgesetzt werden.⁴⁶ Zum Schluss wurde die Aufnahme in Gallussäure entwickelt und im Natriumthiosulfat fixiert. Das Verfahren war sehr umständlich, doch Du Camp schrieb, dass das zeitaufwendige Fotografieren im Vergleich zum Transport relativ unkompliziert war. Die gesamte

⁴¹ Kesberger, Andreas, *Mixturen, Mühen, Leidenschaft; Zur Technik der Photographien von Maxime Du Camp*, in: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil, 1849 - 1850 ; Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen , 1997, S.209.

⁴² Gustave Le Gray fing an das Papier vor der Sensibilisierung mithilfe von zwei erhitzten und mit Wachs überzogenen Metallplatten transparent zu machen. Dieses konnte anschließend mindestens zwei Wochen unbenutzt gelagert werden.

⁴³ Fotografen, wie z.B. Felix Teynard und John B. Green haben mit dieser Methode sehr gute Ergebnisse erzielt.

⁴⁴ Das 1849 von Blanquart-Évrard veröffentlichtes Verfahren war eigentlich für Glasplatten gedacht. Eine der Schwächen der Kalotypie stellte die unregelmäßige Faserstruktur des Papiers dar, was man mit der Benützung des Glases als Bildträger lösen wollte.

⁴⁵ Newhall, Beaumont, (zit. Anm. 10), S.50f.

⁴⁶ Das Albumin fand weder bei der Herstellung von Glas- noch von Papiernegativen große Verbreitung. Doch es entwickelte sich mit Hilfe von Blanquart-Évrard zu einem festen Bestandteil des Kopierprozess. Das Albuminpapier ermöglichte detailreichere Abzüge und wurde bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts eingesetzt.

fotografische Ausrüstung war sehr schwer, extrem empfindlich und für den Transport wurden viele Maultiere sowie andere Helfer benötigt.

Bereits vor seiner Expedition in den Orient wollte Du Camp mithilfe seiner Werke in der Öffentlichkeit sowie in den Fachkreisen zur Anerkennung gelangen. Während der Reise stellte er mehr als 200 Papiernegative her, von denen der Verlag *Gide et Baudry* 125 auswählte um sie anschließend (1852) zu publizieren. Einmal pro Woche, 25 Wochen lang, erschienen jeweils fünf Aufnahmen unter dem Titel *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recuillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction publique*. Interessanterweise ist im Titel, obwohl die letzte publizierte Aufnahme am 15. September 1850 entstand, auch das Jahr 1851 angegeben. Bis heute gibt es keine plausible Antwort auf diese Frage.⁴⁷

Dieser Fotoreihe, die ihm von der Öffentlichkeit und Fachkreisen den erhofften Ruhm sowie Lob brachte, fügte Du Camp einen 54 Seiten langen Text hinzu, in dem er die festgehaltenen Objekte beschreibt und erläutert. Aufgrund der Tatsache, dass die Bestandsaufnahme ohne ein erkennbares Konzept erfolgte, kann angenommen werden, dass Du Camps archäologische Kenntnisse nur oberflächlicher Natur waren.⁴⁸ Aus heutiger Sicht betrachtet ist dieses Album⁴⁹ eher aufgrund seines Status als Pionierleistung und weniger wegen seiner Originalität oder ästhetischen Qualitäten interessant.

Bevor Du Camp seine mitgebrachten Negative der Kopieranstalt von Louis-Désiré Banquart-Evrard⁵⁰ in Lille abgab, machte er persönlich ein paar Abzüge, die er anschließend in Prachtbände binden ließ und sie einigen für ihn wichtigen Personen als Geschenk überreichte. Eines solcher seltenen, vollständigen Alben mit 214 Lichtbildern, das als ein Dank für den ihm anvertrauten Auftrag gedacht war, befindet sich heute samt

⁴⁷ Vgl. Schuller-Procopovici, Karin, (zit. Anm. 35), S.35f.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S.37.

⁴⁹ Die publizierten Fotografien wurden schließlich zu Alben zusammengesetzt.

⁵⁰ Diese 1851 gegründete Kopieranstalt war gleichzeitig auch der erste fotografische Kunstverlag, der zwischen 1851 und 1855 zahlreiche mit Fotografien illustrierte Bücher herausgab.

den dazugehörigen datierten und signierten Negativen, in der *Bibliothèque de l'Institut de France*.⁵¹

1.1.3. Das fotografische Werk von Maxime Du Camp

Du Camps Aufnahmen, die besonders für die Archäologie brauchbar waren, beschreiben den damaligen Zustand der Baudenkmäler und zeigen das Stadt- sowie Landschaftsbild der Länder Ägypten, Palästina und Syrien vor den später immer zahlreicher auftretenden Modernisierungsmaßnahmen.

Die Fotografie stellte für ihn eher ein Hilfsmittel für die Dokumentation als ein kreativ-künstlerisches Verfahren dar. In seinem Werk *Souvenirs Littéraires* aus dem Jahr 1882 schrieb er: „*I was learning photography. In my previous trips I had noticed that I was wasting precious time in drawing the monuments or the views I wanted to keep as souvenir; I was drawing slowly and in an awkward manner, and the notes I was taking to describe either a building or a landscape seemed confused when I read them after some time. I understood that I needed a precise instrument to bring back images that would permit faithful reconstructions. I was about to travel through Egypt, Nubia, Palestine, Syria, Armenia, Persia, and many other countries, when the succession of past civilizations left their mark; I wanted to be able to collect as many documents as possible; I began an apprenticeship with a photographer and started manipulating chemicals.*“⁵² Dieses Zitat verdeutlicht Du Camps Verhältnis zur Fotografie und beantwortet gleichzeitig die Frage nach der Objektivität und dokumentarischer Kälte in seinen Aufnahmen.

Die Kommission, die Du Camp den Auftrag erteilte in den islamischen Mittelmeerraum zu reisen, hatte eine klare Vorstellung vom Inhalt der Bilder. Er sollte zum Beispiel versuchen, Reproduktionen der zwei Inschriftentafeln des Tempelgangs in Philae - am besten in Originalgröße – herzustellen sowie die Wüste von der Spitze der Cheops-Pyramide fotografisch festhalten, damit die Bilder Aufschluss über den genauen Verlauf

⁵¹ Vgl. Schuller-Procopovici, Karin, (zit. Anm. 35), S.36.

⁵² Perez, Nissan N., (zit. Anm. 30), S.159.

des Niltales geben würden.⁵³ Du Camp versuchte die Anweisungen ganz genau zu befolgen. Aus diesem Grund ließ er sich nicht vom Pittoresken verleiten und konzentrierte sich auf eine dokumentarisch-objektive Darstellungsweise, was zur Folge hatte, dass seine Aufnahmen nicht selten vom Betrachter als kalt und leer empfunden werden. Aus den Protokollen ist ebenfalls zu erkennen, dass die Mitglieder der Akademie bei ihren Vorschlägen und Erwartungen in einigen Fällen zu weit gingen. Sie überschätzten das Medium der Fotografie und dachten, dass es möglich wäre in so kurzer Zeit alle ägyptischen Monumente bildlich festzuhalten.⁵⁴

Du Camps dokumentarische Aufnahmen unterscheiden sich stark von denen, die lediglich als Illustrationen neben Texten eingesetzt wurden. Seine Bilder waren für die Bestandsaufnahme sowie Forschung gedacht und daher ohne jegliche Spur von Romantik. Er wollte alles Malerisch-Visionäre und Subjektive vermeiden. Seine Absichten waren rein wissenschaftlicher Natur und verdrängten das für Schriftsteller (Du Camp war Schriftsteller und Journalist) typisches romantisches Streben nach etwas Neuem, Exotischem. Für ihn war die Kamera lediglich ein Instrument für die Herstellung exakter Rekonstruktionen. Aufgrund des Detailreichtums und genauer Wiedergabe der Objekte hat der Betrachter das Gefühl, als ob er das Monument in verkleinerter Form vor sich hätte (Abb. 4).

Da es bereits möglich war Hieroglyphen zu entziffern, war es für die Akademie von großer Bedeutung so viele Abbildungen wie möglich zu besitzen. Du Camp war sehr motiviert und wollte eine große Anzahl von guten Aufnahmen nach Frankreich zurückbringen. Doch seine Fotografien beinhalteten die üblichen Ansichten und er konnte nur wenige Inschriften ablichten (Abb. 5).

Neben den vielen Bildern von Monumenten und einigen für die Wissenschaft bestimmten Großaufnahmen von Hieroglyphen, stellte er relativ wenige Landschaftsaufnahmen her (Abb. 6). Er hatte kein Interesse daran in seine Lichtbilder Menschen mit einzubeziehen (außer als Maßstab). Dadurch lassen diese fast immer menschenleeren Abbildungen dem

⁵³ Vgl. Schuller-Procopovici, Karin, (zit. Anm. 35), S.39.

⁵⁴ Vgl. McCauley, Anne, *Das photographische Abenteuer von Maxime Du Camp*, in: Grivel, Charles; Stiegel Bernd [Hrsg.], *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse, 1816-1914*, München, 2004, S. 43f.

Betrachter Freiraum für seine Phantasien und imaginäre Reisen in die geheimnisvolle Welt des alten Orients. Dabei muss aber erwähnt werden, dass es damals aufgrund der langen Belichtungszeit sehr mühsam war Lebewesen fotografisch festzuhalten.

In einigen seiner Aufnahmen ist ein dunkelhäutiger Mann zu erkennen, den er als Maßstab für die Architektur verwendete (Abb. 7). Du Camp schrieb über ihn: „*Every time I visited a monument I had my photographic equipment carried along and took with me one of my sailors, Hadji-Ishmael. He was a very handsome Nubian; I sent him climbing up onto the ruins which I wanted to photograph and in this way I was always able to include a uniform scale of proportions.*“⁵⁵ In der Reisefotografie des 19. Jahrhunderts war es sehr üblich, Menschen als Maßstäbe einzusetzen, denn auf diese Weise konnte der Betrachter leichter die Größenverhältnisse von den aufgenommenen Gebäuden und anderen Objekten nachvollziehen.

Ishmael ist immer zur Kamera gedreht, nie zeigt er den Betrachter den Rücken, gleichzeitig ist er aber so weit entfernt, dass sein Gesicht nicht richtig erkennbar ist. Du Camp wendete einen „Trick“ an um ihn dazu zu bringen, in der gewünschten Position regungslos zu bleiben. Er sagte zu ihm, dass die Kamera eine Waffe sei, und dass sie bei der kleinsten Bewegung losschießen würde. Interessanterweise erwähnt Du Camp in seinen Texten nur Hadji-Ishmael, obwohl ebenso Flaubert und wahrscheinlich sein Diener Louis Sassetti in einigen Aufnahmen Model standen.⁵⁶ Sassetti, der angeblich über gute Fotografiekenntnisse verfügte, war Du Camps wichtigster Helfer bei der Herstellung von Lichtbildern.⁵⁷

Julia Ballerini schreibt in ihrem Text *The in visibility of Hadji-Ishmael*, dass die Position des Nubiers in Du Camps Aufnahmen als eine Art visuelle Darstellung von der Ambivalenz zwischen Progression und Regression sowie zwischen Vergangenheit und Gegenwart verstanden werden kann.⁵⁸ Das bedeutet, dass Aufnahmen, wie beispielsweise die des zweiten Pylons des Isis-Tempels (Abb. 8) den Gegensatz zwischen der reichen

⁵⁵ Ballerini, Julia, *The in visibility of Hadji-Ismael; Maxime Du Camp's 1850 photographs of Egypt*, in: Adler, Kathleen [Hrsg.], *The body imaged; the human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge [u.a.], 1993, S.153.

⁵⁶ Vgl. Ebenda, S.154.

⁵⁷ Vgl. Grimm, Alfred, *Ägypten; Die photographische Entdeckung im 19. Jahrhundert*, München, 1980, S.8.

⁵⁸ Vgl. Ballerini, Julia, (zit. Anm. 55), S.157.

sowie fortschrittlichen altägyptischen Zivilisation (das Monument) und der von den Europäern als primitiv sowie regressiv angesehenen gegenwärtigen Kultur (der Nubier), veranschaulichen. Interessant ist auch die sehr spärliche Bekleidung Ishmaels, die weder sein Arbeitsgewand, noch seine Tracht war.

Nach mehr als 150 Jahren sind Du Camps Fotografien in einem sehr guten Zustand und weisen nur geringe Schäden auf. Blanquart-Évrard entwickelte eine Kopiertechnik, bei der er nicht nur die Belichtungszeit verkürzte (zwischen drei und zwanzig Sekunden) und dadurch die Produktion steigerte, sondern auch die Qualität dieser Abzüge verbessern konnte. Neben der Gallussäure, die für die Entwicklung der Positive benutzt wurde, haben auch die Schwefel- und Goldtönung der Abzüge zur Widerstandsfähigkeit beigetragen. Außerdem wurden die Aufnahmen in Alben aufbewahrt, die diese vor Licht und schädlichen Umwelteinflüssen schützten und somit enorm viel zum Erhaltungszustand beisteuerten. Das Papier, das Du Camp für den Druck seiner Aufnahmen bevorzugte, enthielt eine Goldtönung – diese wurde nur für Prestigeobjekte verwendet – die bewirkte, dass die schwarzen Partien nicht zu stark aus den Fotografien herausstechen.

Nach der Expedition hörte Du Camp auf sich mit der Fotografie zu beschäftigen und nicht einmal Auszeichnungen, wie etwa das ihm 1853 verliehene *Légion d'Honneur*, konnten dies ändern.

1.2. Francis Frith (1822–1898)

Francis Frith, der wohl bekannteste Vertreter der frühen Orient-Fotografie wurde am 7. Oktober 1822 in Chesterfield, Derbyshire geboren. Er wuchs in einer relativ liberalen und soliden bürgerlichen Quäker-Familie auf. Nach seiner Schulzeit zogen sie nach Sheffield, wo er mit einer Messerschmied-Lehre anfing. Der hart arbeitende und unzufriedene Frith bildete sich selbstständig fort und setzte sich in seiner Freizeit mit Poesie, Reiseliteratur und Biografien auseinander. Besonders Metaphysik und Theologie haben sein Interesse geweckt. Das Gefühl der Unerfülltheit und die immer größer werdende Verantwortung,

die die Lehre mit sich brachte, stießen Frith in eine seelische Krise. Mit der Idee, sein eigenes Geschäft aufzubauen, zog er in die aufgrund der rasanten Entwicklung der Industrie sich sehr schnell verändernde Stadt Liverpool. Er war sehr erfolgreich und seine Arbeit im Lebensmittelhandel machte aus ihm einen sehr wohlhabenden Mann. Es scheint, als ob er während seines Aufenthaltes in Liverpool das erste Mal Interesse für Fotografie zeigte.

In März 1853 entstand die *Liverpool Photographic Society*, bei der Frith einer der Gründungsmitglieder gewesen ist. Bereits vor seiner Reise in den Orient hatte er den Ruf eines sehr guten Amateurfotografen. Nach dem Jahr 1855 setzte er sich immer stärker und aktiver mit dem Medium auseinander. Nachdem er sein Geschäft in Liverpool verkaufte, zog er nach Reigate, eine kleine Stadt südlich von London.

1.2.1. Frith im Nahen Osten

Im 19. Jahrhundert wurden Ägypten und das Heilige Land zunehmend bereist. Vor Friths erster Orientreise war der bis dato umfassendste visuelle Bericht eine sechsbändige Kollektion von farbigen Lithografien von Louis Haghe, die er nach den Zeichnungen des schottischen Malers David Roberts anfertigte. Diese zwischen den Jahren 1842 und 1849 erscheinende Serie, der die Texte von George Croly und William Brockedon beigelegt wurden, erzielte großen Erfolg.⁵⁹ Frith erkannte die Wichtigkeit des fotografischen Mediums und es kann nicht ausgeschlossen werden, dass ihn unter anderem auch Roberts großer Erfolg dazu motivierte, sich visuell mit dem Nahen Osten auseinanderzusetzen.⁶⁰ Er war sich aber ebenfalls bewusst, dass sich diese historischen Monumente und Antiquitäten im Laufe der Zeit immer stärker verändern würden und sie dadurch bildlich festgehalten werden müssen.

Friths Entscheidung, eine fotografische Expedition in den Nahen Osten zu unternehmen, war von mehreren persönlichen und finanziellen Faktoren beeinflusst. Neben den bereits erwähnten Gründen spielten auch sein tiefer christlicher Glaube und das damit

⁵⁹ Vgl. Haafte, Julia van, (zit. Anm. 34), S.9.

⁶⁰ Es besteht die Möglichkeit, dass Frith versuchte der enormen Produktion dieser Lithografien, die sehr stark die englische Vorstellungen von Ägypten und vom Heiligen Land prägte, eine Konkurrenz darzustellen.

verbundene Verlangen, diese signifikanten Orte persönlich zu erleben, eine wichtige Rolle bei seinem Vorhaben. Außerdem existierte damals aufgrund zunehmender Beliebtheit in seiner Heimat ein großer Bedarf an solchen Aufnahmen. Für die konventionellen Engländer stellte der Orient eine Art imaginären Fluchtort vor den Unterdrückungen der viktorianischen Zeit dar. In seiner nie herausgegebenen Autobiografie aus dem Jahr 1884 schrieb Frith: „*Following my bent toward the romantic and perfect past, rather than to the bustling and immature present, I went East... I would begin at the beginning of human history: I would track the Sun back to his rising, and see the lands upon which his first beams fell. I spent two or three years in Asia and Africa, Arabia, and Palestine. It would, of course, be easy to fill my book with details of these bewitching wanderings, the memories of which are worth, to me, mountains of gold and silver.*“⁶¹

Den Bildern wurden in seinen zahlreichen Publikationen archäologische und ethnografische Texte sowie häufig auch seine persönlichen Erfahrungen und Meinungen hinzugefügt.⁶² Friths Ziel war es, mit den Fotos ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Seine Werke waren nicht nur aus religiöser und geografischer Sicht interessant, sondern dienten auch der neuen Wissenschaft, der Archäologie, als Beweis-, bzw. Hilfsmittel. Obwohl er einen wichtigen dokumentarischen Beitrag leistete, wurde er in der Archäologie Ägyptens und des Nahen Ostens nie erwähnt.⁶³

Um sich auf die Reise vorzubereiten, studierte Frith verschiedene wissenschaftliche Texte sowie Reisebücher, wie Edward Robinsons *Biblical Researches in Palestine and the Adjacent Regions* (1856), oder Sir John Garder Wilkinsons *Architecture of Ancient Egypt* (1850)⁶⁴

Im September 1856 zog es Frith, der bereits einige Erfahrungen mit dem fotografischen Verfahren hatte, samt vollständiger Ausrüstung und vier Kollegen das erste Mal nach Ägypten. Von seinen Reisebegleitern kann nur der Ingenieur Francis Herbert Wenham (1824–1908), der Frith beim technischen Teil des Fotografierens assistierte, identifiziert werden. Bei der Ankunft in Alexandria empfand der Fotograf die Stadt als etwas

⁶¹ Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u.a.], 2004, S.43.

⁶² Interessanterweise ließ er in die Texte nie seinen Glauben mit einfließen.

⁶³ Vgl. Haafte, Julia van, (zit. Anm. 34), S.9f.

⁶⁴ Vgl. ebenda, S.9.

Besonderes, Sensationelles. Er fühlte sich wie in einer anderen Welt.⁶⁵ Nach ihrem zweiten Ziel Kairo fing ihre eigentliche Expedition an. Sie fuhren den Nil aufwärts und Frith fing bei Wady Halfa an zu fotografieren. Die früheste noch erhaltene Aufnahme dieser Fotoreihe ist aus Abu Simbel.⁶⁶ Bedauerlicherweise gibt die Literatur keinen Aufschluss darüber, um welches Lichtbild es sich hier genau handelt.

Als Nächstes reisten sie nach Nubien und von hier aus auf die Insel Philae. Nach der Überquerung des ersten Nilkatarakts trafen sie in Oberägypten ein. In der Nähe von Theben fand Frith die meisten Objekte für Aufnahmen auf seiner Reise. Wieder in Kairo angekommen, unternahmen sie Wanderungen zu den großen Pyramiden, wo ebenfalls einige Aufnahmen hergestellt wurden. Da in Ägypten der Sommer anfing und die Bedingungen unerträglich wurden, kehrte Frith im Juli 1857 mit seinen ersten Negativen aus dem Orient wieder in seine Heimat zurück.

Bereits vor der Rückkehr schickte Frith *Negretti und Zambra*⁶⁷ insgesamt 100 Negative von Stereografien zurück nach England.⁶⁸ Diese Aufnahmen (Albumin auf Glass) (Abb. 9) wurden das erste Mal im Frühling 1857 auf einer Sitzung der *Photographic Society* in London vorgestellt und schließlich Ende desselben Jahres publiziert. Die Reaktionen waren sehr positiv. Zu dieser Zeit war die preiswerte Stereografie sehr beliebt und somit auch stark verbreitet.

Frith unternahm die Expedition selbstständig, aus eigenem Interesse, doch die Presse vermittelte darüber ein falsches Bild. Die Medien berichteten, dass Frith von *Negretti und Zambra* engagiert wurde, um in ihrem Auftrag im Nahen Osten Stereografien herzustellen.

Während der wichtigen Ausstellungen seiner Werke und den lobenden Kritiken, die seine publizierten Aufnahmen auslösten, war er bereits auf seiner zweiten fotografischen Reise.

⁶⁵ Vgl. Nickel, Douglas Robert, (zit. Anm. 61), S.50.

⁶⁶ Vgl. ebenda, S.50.

⁶⁷ Die Firma *Negretti & Zambra* aus London, damals Englands führende Verleger von heimischen und ausländischen Stereo-Ansichten, handelte bereits mit Friths Wales-Aufnahmen und zeigten ebenfalls an seinen Stereografien aus dem Nahen Osten großes Interesse.

⁶⁸ Bei dieser vom Physiker Charles Wheatstone (1802–1875) erfundenen Technik wurden gleich zwei Aufnahmen gemacht, die leicht verschobene Ansichten desselben Ausschnittes wiedergaben. Mit der Stereografie wurde demnach versucht, die visuelle Wahrnehmung der Augen zu „imitieren“. Die ersten Aufnahmen dieser Art wurden bereits 1839 hergestellt.

Diesmal dauerte sein Aufenthalt in Ägypten und dem Heiligen Land von November 1857 bis Mai 1858. Auf dieser Expedition, die er nicht als eine eigenständige, sondern vielmehr als eine Fortsetzung der letzten ansah, waren seine Ziele Jerusalem, Damaskus, Baalbak sowie die „Zedern des Libanon“. Es existieren Ansichten von denselben Pyramiden, die er bereits bei seiner ersten Reise fotografierte, die mit seiner Unterschrift und der Jahreszahl 1858 versehen sind. Das bedeutet, dass er diese Teile Ägyptens bei seiner zweiten Expedition erneut besuchte.⁶⁹ In Kairo begann er neue Motive, wie zum Beispiel Moscheen, Grabmäler und Straßenszenen, festzuhalten. Mit diesen Aufnahmen vollendete er seine erste Ägypten-Foto-Serie.⁷⁰

Frith und seine Reisebegleiter verbrachten wahrscheinlich den Winter in Ägypten, reisten dann weiter in die Levante und erreichten schließlich Anfang 1858 Jaffa. Die ersten Fotografien von Palästina, entstanden in Ramla, auf dem Weg von Jaffa nach Jerusalem. Nach der Ankunft in „der heiligen Stadt“ machte der Fotograf Aufnahmen von der Altstadt und dem Gebiet außerhalb der Mauer, wie zum Beispiel das Panorama von Jerusalem vom Ölberg aus aufgenommen (Abb. 10), über den Frith schrieb: „*The only view of Jerusalem which does not disappoint the traveller, [...]*.“⁷¹

Während ihres Aufenthaltes in Jerusalem unternahmen Frith und seine Reisegefährten Ausflüge zu anderen Orten, die hauptsächlich aufgrund ihrer biblischen oder historischen Bedeutung ausgewählt wurden. Doch auch die Region an sich interessierte den Fotografen. Unter anderem besuchten sie Bethanien, den angeblichen Ort des Grabes von Lazarus sowie Hebron, die Stadt von Abraham und David. Nach Jerusalem begaben sie sich Richtung Norden. Auf dem Weg nach Damaskus, das Frith sehr enttäuschte besuchten sie noch Banyas, einen der drei Quellflüsse Jordans.⁷²

Nach der Besichtigung der römischen Ruinen in Baalbek, erreichte Frith sein letztes Reiseziel in dieser Region, die berühmten Zedern hoch in den Bergen Libanons, wo er seine Palästina-Foto-Serie abschloss. Nach sechs Monaten im Heiligen Land kehrte Frith in seine Heimat zurück. Während des England-Aufenthaltes führte er seine Projekte (zahlreiche Vorträge, Ausstellungen, Artikel) weiter und bereitete sich für die dritte und

⁶⁹ Vgl. Haafte, Julia van, (zit. Anm. 34), S.14.

⁷⁰ Vgl. Nickel, Douglas Robert, (zit. Anm. 61), S.53.

⁷¹ White, Jon E. Manchip, Abbildungstext aus: Haafte, Julia van; White, Jon E. Manchip, *Egypt and the Holy Land in historic photographs; 77 views by Francis Frith*, New York, 1980, Abbildungstext 60.

⁷² Vgl. Nickel, Douglas Robert, (zit. Anm. 61), S.57.

letzte Expedition in den Nahen Osten vor. Es ist anzumerken, dass er sehr wenig über seine Reiseerfahrungen in Palästina schrieb.

Bereits einen Monat nach seiner Rückkehr (Mai 1858) brachten *Negretti und Zambra* eine Serie von 58 Stereografien (Albumin auf Glass) aus dem Heiligen Land heraus.⁷³

Zwischen den Jahren 1858 und 1859 wurden Friths bewundernswerte und sehr gefragte Werke in ganz England ausgestellt.

Im Sommer 1859 kehrte Frith erneut nach Ägypten und in das Heilige Land zurück. Das Bedeutende an dieser Reise war die Tatsache, dass Frith unter anderem in Gegenden arbeitete, die kein anderer Fotograf vor ihm erreichte. Es gelang ihm, bis zum Gebiet zwischen dem zweiten und dritten Katarakt vorzudringen, welches damals als der nördlichste Teil Äthiopiens galt. Zu der Zeit bedeutete Wadi Halfa, die am zweiten Katarakt lag, die Grenze zwischen Nubien und Äthiopien. Es war sein Ziel, Soleb und den Tempel von Amenophis III. zu erreichen. Die Bedingungen waren bei dieser Reise schwieriger und auch das Risiko war viel höher als bei seinen letzten zwei Expeditionen. Da sich Frith bewusst war, dass das sein letzter Aufenthalt im Orient sein wird, bemühte er sich seine fotografischen Bestände zu vervollständigen und stellte infolgedessen Aufnahmen von neuen sowie bereits aufgenommenen Objekten her.⁷⁴ Er wollte, dass diese Expedition von seinen Zeitgenossen als eine große Leistung angesehen würde.

Im Januar 1860 erreichte Frith mit seinen Reisebegleitern erneut den zweiten Nilkatarakt, von wo aus sie ihre Reise den Fluss entlang auf dem Festland fortsetzen. Nach vier Tagen Wüstenwanderung erreichten sie die Insel von Saye. In Soleb angekommen, (900 Meilen nilaufwärts) fertigte Frith Abbildungen des Tempels und dessen Sandsteinsäulen an (Abb. 11). Weil sie diesen Teil mit Kamelen durchreisten, musste Frith so wenig wie möglich von seiner fotografischen Ausrüstung mitnehmen. Aus diesem Grund ließ er die Kamera für die großen Platten in Wadi Halfa zurück. Nach Äthiopien kehrte Frith nach Kairo zurück, von wo aus er nach Palästina aufbrach. Nachdem er seine Arbeit in Jerusalem beendete, bestieg er in Jaffa ein Dampfschiff und kehrte im Sommer 1860 über Smyrna, Konstantinopel und die griechischen Inseln nach England zurück.

⁷³ Vgl. Haafte, Julia van, (zit. Anm. 34), S.14.

⁷⁴ Gründe für das erneute Ablichten von bereits aufgenommenen Objekten waren neue Ausgrabungen, die in den zwei Jahren seiner Abwesenheit stattfanden sowie seine persönliche Weiterentwicklung im Bereich der Fotografie.

Friths Expeditionen galten in jener Zeit als das ehrgeizigste und systematischste fotografische Vorhaben und deren veröffentlichte Resultate brachten dem Fotografen in der Öffentlichkeit sowie in Fachkreisen großes Ansehen. Nach seiner letzten Reise gründete Frith im Jahr 1860 eine fotografische Kopieranstalt (*Frith & Co.*) in Reigate, um seine eigenen sowie Aufnahmen von anderen zu vertreiben. Er stellte Fotografen ein, die in England und anderen Teilen der Welt herumreisten und ihm Bilder verschafften, die er nachher an Touristen und Händler verkaufte. *Frith & Co.* erwarben auch Negative von führenden Fotografen, um sie anschließend unter ihrem eigenen Namen zu veröffentlichen. Ein Beispiel hierfür war der britische Fotograf Roger Fenton, dessen Werke nach seinem Ruhestand (November 1862) von Frith erworben und in einer Reihe von Folios herausgebracht wurden.⁷⁵ Das Geschäft florierte und mit der Zeit entwickelte sich *Frith & Co.* zur größten Kopieranstalt Englands.

Während und unmittelbar nach seinen Expeditionen stellte Frith zahlreiche Werke mit Texten und Illustrationen fertig und veröffentlichte außerdem eine ansehnliche Anzahl von Aufnahmen (entweder auf Papier oder auf Glas), die einzeln herausgegeben und vermarktet wurden. Sein erstes publiziertes Werk war *Egypt and Palestine Photographed and Described by Francis Frith* das in 25 aufeinander folgenden Ausgaben zwischen den Jahren 1858 und 1860 erschien und insgesamt 76 Fotografien aus seinen ersten zwei Reisen beinhaltet.

1.2.2. Das fotografische Werk

Frith war einer der ersten Fotografen, die bereits fünf Jahre nach der Einführung des nassen Kollodium-Verfahrens dieses für die Herstellung von Aufnahmen nutzten.⁷⁶ Diese fotografische Methode wurde 1851 vom Bildhauer Frederic Scott Archer erfunden und gehört zu den sogenannten Negativ-Verfahren. Dabei wurden die Glassplatten zunächst mit dem farblosen und durchsichtigen Kollodium beschichtet und anschließend mit Silbernitrat lichtempfindlich gemacht. Das Verfahren war sehr kompliziert und die

⁷⁵ Vgl. Nickel, Douglas Robert, (zit. Anm. 61), S.31.

⁷⁶ Vgl. Grimm, Alfred, (zit. Anm. 57), S.14.

Platten mussten noch im feuchten Zustand belichtet und entwickelt werden. In trockener Form wird das Kollodium nämlich gegenüber dem Entwickler (Pyrogallussäure) und dem Fixierbad (Natriumthiosulfat) unempfindlich.

Die nasse Kollodium-Methode verdrängte die Daguerrotypie sowie die Kalotypie und galt bis 1880 als die meist verbreitete fotografische Technik. Diese war damals die sicherste und produzierte die besten Resultate, zugleich war sie aber äußerst mühsam und aufwendig. Aufgrund der leichten Reproduzierbarkeit der auf diese Weise hergestellten Fotografien, konnte das immer größer werdende Interesse an Bildern fremder Länder gestillt werden. Vor 1856 wurde das nasse Kollodium-Verfahren noch nie in so extremen Bedingungen wie in der Wüste eingesetzt. Frith als auch Wenham beschrieben die Schwierigkeiten, die bei ihren Versuchen, die unbenutzten Negative in der Wüste zu schützen, auftraten. Vor ihrer ersten Abreise nach Ägypten waren beide Männer unsicher, ob sie überhaupt in der Lage sein würden, unter so extremen Bedingungen mithilfe dieser Methode brauchbare Aufnahmen herzustellen.

Auf seinen Reisen verwendete Frith Kameras unterschiedlicher Größen und verschieden große Kollodium-Nassplatten.⁷⁷ Neben diesen benutzte er auch eine um Stereografien herzustellen. Die größte Kamera war in einem, extra für Frith hergestellten Wagen platziert, der gleichzeitig als eine transportable Dunkelkammer und manchmal als Unterschlupf diente. Frith schrieb, dass dieser den Ortsansässigen sehr verdächtig vorkam: *„This carriage of mine, then, being entirely overspread with a loose cover of white sailcloth to protect it from the sun, was a most conspicuous and mysterious-looking vehicle, and excited amongst the Egyptian populace a vast amount of ingenious speculation as to its uses. The idea, however, which seemed the most reasonable, and therefore obtained the most, was the therein, with right laudable and jealous care, I transported from place to place-my-harem! It was full of moon-faced beauties, my wives all!-and great was the respect and consideration which this view of the case procured for me.“*⁷⁸

⁷⁷ Für die kleinste Kamera war eine 8 × 10 und für die größte eine 16 × 20 Inch große Platte benötigt. Die Abzüge nach diesen großen Platten haben die Masse 14½×19 Inch und gehörten zu den größten bekannten Aufnahmen jener Zeit.

⁷⁸ Nickel, Douglas Robert, (zit. Anm. 61), S.47f.

Die nassen Platten waren bei den extremen Bedingungen im Nahen Osten nur schwer zu verarbeiten. Doch wegen der sehr guten Qualität der Abzüge und der Möglichkeit größerer Kopien nahm Frith die Schwierigkeiten, die das Verfahren mit sich brachte, gerne in Kauf. Aufgrund der Hitze um die 50 Grad Celsius im Dunkelzelt des Wagens begann das Kollodium, sobald er es auf die Platte goss, zu kochen. Außerdem stellten die vielen Fliegen sowie der Staub und Wüstensand ein großes Problem bei der Herstellung von Aufnahmen dar. Besonders mühevoll mussten die Beschichtung und die darauf folgende Entwicklung der großen Platten sein, die Frith unter anderem verwendete.

Die Fotografen wurden aufgrund der klimatischen Bedingungen auf ihren Expeditionen gezwungen bei ihrer Arbeit zu improvisieren. Beim nassen Kollodium-Verfahren sollten die Platten beispielsweise nach der Belichtung mit destilliertem Wasser ausgewaschen werden, was jedoch in vielen Fällen nicht möglich war. So wusch Frith einige Negative im Meer aus. Zwei publizierte Fotografien, die nach diesen angefertigt wurden, wiesen keine Schäden auf, im Gegenteil, sie beinhalteten angeblich sogar eine reichere Tonabstufung als die anderen Bilder, die er in Palästina aufnahm.⁷⁹ Der Fotograf benutzte aufgrund der stickend heißen Bedingungen neben seinem Wagen auch Grabstätten, Höhlen oder Tempel als Dunkelkammer, was aber, wie er über einen Tempel in Nubien schrieb, nicht immer angenehm war: *„I prepared my pictures by candle-light in one of the interior chambers of the temple. It was a most unpleasant apartment- the hole in which I worked. The floor was covered to the depth of several inches with an impalpable, ill-flavoured dust, which rose in clouds as we moved; from the roof were suspended groups of fetid bats-the most offensively smelling creatures in existence.“*⁸⁰

Weil es Frith und seinem Assistenten trotz enormer technischer Probleme tatsächlich gelungen war Aufnahmen herzustellen, wurden sie von der fotografischen Gesellschaft sehr geschätzt. Vor seiner letzten Reise im Sommer 1859 gab ihm das Kollodium-Komitee von der Fotografischen Gesellschaft etwas von einem neuartigen Kollodium mit, das besonders für heiße Gegenden entwickelt wurde. Er berichtete aus Kairo, dass die Belichtungszeit mit dieser Art des Kollodiums nur vier bis fünf Sekunden (normalerweise

⁷⁹ Vgl. Haafte, Julia van, (zit. Anm. 34), S.12.

⁸⁰ Ebenda, S.14.

waren es bei Frith sechs bis 45 Sekunden) betrug. Merkwürdigerweise wurde keine dieser Aufnahmen je in einem seiner Fotografiebücher publiziert.⁸¹

Anders als seine Vorgänger nummerierte und signierte Frith sorgfältig alle Negative.⁸² Er versah sie auch mit Kennzeichen, die Aufschluss über den Entstehungsort geben („P“ stand zum Beispiel für Palästina, oder „E“ für Ägypten). Diese Beschriftungen, die er in die Glassplatten einritzte, befinden sich am unteren Rand von vielen Reproduktionen. Aufgrund dieser kann der Ablauf seiner Reisen, trotz fehlender Berichte gut nachvollzogen werden. Er war sehr sorgfältig bei seiner Arbeit und wählte Motive aus, die den Sehgewohnheiten seiner Zeitgenossen der strengen viktorianischen Epoche entsprachen.

Einige Aufnahmen von Frith weisen starke Ähnlichkeiten zu den Werken von David Roberts auf. Beim Lichtbild *Entrance to the Great Temple* (Abb. 12), das die Fassade sowie den oberen Teil des Portals zeigt, verwendete Frith die gleiche Detailansicht, wie sie auf dem Deckblatt des Bandes *Egypt and Nubia*⁸³ (Abb. 13) zu finden ist. Ein weiteres Beispiel stellt die Fotografie *Pharaoh's Bed*⁸⁴ (Abb. 14) dar. Der Blickpunkt, von dem aus der Kiosk⁸⁵ des Kaisers Trajan (reg. 98–117 n. Chr.) dargestellt ist, ähnelt stark dem im Roberts Werk (Abb. 15). Der einzige Unterschied liegt in der Landschaft und dem Meeresspiegel, der bei Roberts' Beispiel viel höher liegt. Aufgrund der sich im Bildraum befindenden Menschen wirkt das Werk des Malers im Gegensatz zu Friths Aufnahme viel lebendiger.

Aus diesem Vergleich wird ersichtlich, dass sich die Foto-Pioniere bereits vor ihrer Reise mit Orient-Bildern auseinandersetzten und sich dadurch eine gewisse Bildsprache aneigneten, die sie anschließend im Nahen Osten, bzw. in ihren dort entstandenen Lichtbildern anwendeten.

⁸¹ Vgl. ebenda, S.17.

⁸² Seine frühen Negative aus den Jahren 1857 und 1858 wurden häufig auch datiert.

⁸³ Drei von den sechs bereits erwähnten Bänden mit Lithografien (siehe S. 41) wurden unter dem Titel *Egypt and Nubia* publiziert.

⁸⁴ Dies war eine andere Bezeichnung für den sich in der Nähe des Isis-Tempels befindenden Kiosk des Kaisers Trajan.

⁸⁵ Der Kiosk ist ein meist freistehendes, viereckiges oder polygonales Bauwerk, das nach mehreren Seiten geöffnet ist. Im Zuge der Orientmode im 18. und 19. Jahrhundert tauchte diese Bauform, die meist in Persien, Indien und im Osmanischen Reich zu finden war, zunehmend auch in Europa auf.

Frith näherte sich seinen Objekten systematisch. Die meisten Monumente fotografierte er auf seinen Reisen mindestens zweimal. Dabei stellte er Überblicks- sowie Detailaufnahmen her und bemühte sich dabei, die Objekte aus den aufschlussreichsten Winkeln abzulichten. Häufig waren die Nahaufnahmen im Hoch- und die Überblicksaufnahmen im Querformat wiedergegeben. Einige Monumente fotografierte Frith aus verschiedenen Perspektiven, aber aus fast gleicher Distanz, sodass der Betrachter ein Gefühl für die räumlichen Beziehungen zwischen den einzelnen noch vorhandenen Teilen der Bauten entwickeln konnte.

In seinen frühen Aufnahmen aus den Nahen Osten sind Europäer sowie Einheimische zu finden (Abb. 16). Die menschlichen Figuren, die in seinen späteren Werken auftauchen, können als eine Art Kontrapunkt zum Pittoresken sowie als ein Detail in der gesamten Komposition verstanden werden. Bei der Ansicht der Pyramiden (Abb. 17) entsteht der Eindruck, als ob die sitzenden Figuren sowie die stehende mit dem Maultier die Ruhe in der Wüste stören würden. Die sitzende Gruppe erscheint im Vergleich zu den Pyramiden klein, unwichtig, doch aufgrund ihrer Lage im Bild fällt das Auge des Betrachters als Erstes auf sie und erst später auf die sich hinter ihnen erhebenden Monumente. Durch das Verschwinden von Europäern von späteren Aufnahmen, bekommt man das Gefühl, einen zeitlosen und scheinbar von der westlichen Welt unabhängigen Osten vor sich zu haben.

Der Fotograf besuchte auch andere Plätze, wie etwa Smyrna, Beirut, Alexandria, Konstantinopel oder die griechischen Inseln, die aber aufgrund der dort zu weit fortgeschrittenen Modernisierung oder ihrer Geschichte, die eher zum Westen zugehörig ist, keinen Platz in seinen Büchern gefunden haben. Er wollte keine Spuren vom europäischen Imperialismus in seinen Fotografien festhalten und dabei der Modernisierung so gut wie möglich aus dem Weg gehen. Sein Ziel war es, einen Orient vor der industriellen Zeit zu zeigen und die wertvollen historischen Zeugen mithilfe der Fotografie zu erhalten.

Die Abzüge, die nach Friths Negativen hergestellt wurden, gehören zu den interessantesten und hochwertigsten Fotografien auf Albuminpapier aus der Zeit des Nassplattenverfahrens. Die Aufnahmen sind nicht nur eine Pionier-Leistung auf dem Gebiet der topografischen Fotografie sondern auch dokumentarische Zeugnisse, die eine

Welt vor den starken Veränderungen, die durch die archäologische, touristische und politische Entwicklung ausgelöst wurden, festhalten.

Frith beschäftigte sich intensiv mit dem neuen Medium der Fotografie und wurde innerhalb von kürzester Zeit einer der führenden Landschaftsfotografen Englands. Doch auch im verlegerischen Bereich war er sehr erfolgreich und gilt als der erste Massenhersteller und Großhändler von fotografischen Aufnahmen auf den Britischen Inseln. In seinem Sortiment waren Bilder von englischen, kontinentalen und später orientalischen Landschaften zu finden. Die Zeit seiner Expeditionen in den Nahen Osten (1856–1860) wird als seine fotografisch fruchtbarste Phase und gleichzeitig als Höhepunkt seiner Karriere als Fotograf angesehen. Bei seinen Reisen entstanden fast 500 fotografische Abbildungen, darunter die frühesten stereografischen Landschaftsaufnahmen sowie die größten Abzüge, die in der viktorianischen Zeit publiziert wurden.⁸⁶

Das Interesse der Öffentlichkeit an dem neuen Medium war noch nie so groß wie in den späten 1850er-Jahren. In den Räumen, in denen ausschließlich Gemälde ihren Platz hatten, wurden nun auch Fotografien ausgestellt. In früheren Zeiten wurden diese hauptsächlich in technischen Abteilungen gezeigt. Nie zuvor haben so diverse Zeitschriften, wie beispielsweise *The Athenaeum*, *The Art Journal*, oder *Notes and Queries* ein solch starkes Interesse an einzelnen Fotografen gezeigt.⁸⁷ Frith sah den Grund für die Beliebtheit der Fotografie, die immer stärker als eine Art Kunst von der Öffentlichkeit anerkannt wurde, in ihrer Wahrhaftigkeit.

Nach seiner dritten Reise in den Orient hörte er auf, an großen Expeditionen teilzunehmen und widmete sich seiner erfolgreichen Kopieranstalt sowie dem fotografischen Festhalten der englischen Landschaft.

Die Fotografie entwickelte sich aufgrund ihrer Eigenschaften bald nach ihrem Aufkommen zu einem der wichtigsten Hilfsmittel der Wissenschaft. Nie zuvor konnten so exakte und objektive Abbildungen hergestellt werden. Vor der Erfindung des fotografischen Verfahrens konnten Reiseeindrücke sowie das Gesehene lediglich mithilfe

⁸⁶ Vgl. Nickel, Douglas Robert, (zit. Anm. 61), S.30.

⁸⁷ Vgl. Haafte, Julia van, (zit. Anm. 34), S.15.

von Berichten und Zeichnungen festgehalten werden, die nicht selten ein gewisses Maß an Subjektivität aufweisen. Ein weiterer Vorteil der Fotografie war die Schnelligkeit dieses Mediums. Die auf diese Weise entstandenen Lichtbilder waren somit nicht nur exakter als Zeichnungen, sondern konnten auch viel schneller hergestellt werden, was unter anderem zur Folge hatte, dass die Wissenschaft somit eine größere Fülle an Bildern zur Verfügung hatte, was Forschungsarbeiten enorm erleichterte. Von nun an konnten Publikationen wie beispielsweise Reiseberichte und Erzählungen, die zuvor mit wenigen Illustrationen auskommen mussten, mit zahlreichen Abbildungen bereichert werden.

Die fotografischen Aufnahmen wurden als ein Abbild der Wirklichkeit verstanden, die dem westlichen Betrachter im Gegensatz zur mit Fantasien beladenen Malerei des Orientalismus erstmals den Einblick in den „wahren“ Nahen Osten ermöglichten.

Die frühen Fotografen, wie beispielsweise Du Camp und Frith, sind trotz der großen Mühen die mit dem anfänglichen Prozedere der Fotografieherstellung verbunden waren, in den Orient gereist und leisteten mit ihren Aufnahmen einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung des Nahen Ostens.

1.3. Gustave Le Gray (1820–1884)

Gustave Le Gray geriet trotz seiner bedeutenden Stellung in der Fotografie des 19. Jahrhunderts in Vergessenheit und wurde erst 1980 wiederentdeckt. In Frankreich und den Vereinigten Staaten führten intensive Forschungsarbeiten dazu, dass deren Ergebnisse in einer Ausstellung (1987 bis 1988, Chicago, New York und Paris) präsentiert wurden. Diese, als erste Retrospektive von Le Grays Werken geltende, Schau wurde von einer von Eugenia Parry Janis geschriebenen Monografie begleitet.

Gustave Le Gray wurde am 30. August 1820 in Villers-de-Bel, einem Vorort von Paris, geboren und gehörte mit Charles Nègre, Félix Nadar, den Brüdern Bisson, Eduard Baldus und Roger Fenton zu jener Generation von Fotografen, die in den 1850er-Jahren der Fotografie, die damals als ein rein technisches Medium angesehen wurde, zu künstlerischem Status verhalf.

Le Gray, der aus einer wohlhabenden Familie stammte, wandte sich nach einer gescheiterten Lehre zum Notargehilfen der Kunst zu. Er begann mit seinem Studium in der Klasse von Paul Delaroche⁸⁸ (1797–1856) an der *École des Beaux-Arts*, wo er die späteren Fotografen Henri Le Sacq und Charles Nègre sowie den Maler Jean-Léon Gérôme kennen lernte, die später zu Le Grays engsten Freundeskreis gehören sollten.

Delaroche übersiedelte Ende 1843 aufgrund der Schließung seines Ateliers nach Rom. Le Gray folgte ihm und verweilte in der Stadt, in der er sich zu ersten Mal mit der Fotografie auseinandersetzte, bis zum Jahr 1847. Nach seiner Rückkehr nach Paris widmete er sich seiner nicht sehr erfolgreichen Karriere als Maler und fing gleichzeitig an, sich immer stärker mit seiner neu entdeckten Leidenschaft, der Fotografie, zu befassen.

1.3.1. Ein Pionier der künstlerischen Fotografie

In den Anfängen arbeitete Le Gray mit der Daguerrotypie. Seine frühesten noch erhaltenen Aufnahmen, die er mithilfe dieser Methode herstellte, sind aus den Jahren 1847/48 (Abb. 18).⁸⁹ Er entdeckte allerdings sehr bald die Vorteile der Papierfotografie und entwickelte sich schließlich zu einem der führenden Vertreter (neben Le Sacq, Nègre und Mestral) dieses Verfahrens.⁹⁰ 1849 ging er ein Schritt weiter und begann diese Methode selber zu lehren. Zu seinen ersten Schülern zählten Maxime Du Camp und der Archäologe Léon de Laborde. Im Juni desselben Jahres war in Paris die *Exposition des produits de l'industrie*, auf der Le Gray die Möglichkeit hatte, sein meisterliches Können sowie seine technischen Fähigkeiten öffentlich zu präsentieren. Die Ausstellung stellte außerdem eine gute Gelegenheit dar, neue Schüler anzulocken.⁹¹

Im Herbst wurde an der Barrière de Clichy, in der Nähe von Montmarte, Le Grays Studio eröffnet. Das Interesse an der Papierfotografie war groß und immer mehr Menschen,

⁸⁸ Der Künstler hatte viele Schüler und war in den 1830er und den frühen 1840er-Jahren als der beliebteste Mallehrer von Paris bekannt.

⁸⁹ Keine von diesen noch existierenden Daguerrotypien entstand in Rom.

⁹⁰ Le Grays erste erwähnte Aufnahme auf Papier entstand 1848.

⁹¹ Wahrscheinlich haben sich Du Camp und de Laborde - der ein Mitglied der Jury war - aufgrund der ausgestellten Werke dazu entschlossen bei Le Gray Fotografiunterricht zu nehmen.

denen es finanziell möglich war, strömten zu ihm, um das Verfahren zu erlernen. Zu dieser Zeit gab es in Paris nur wenige Studios, die eine solche Ausbildung anboten.⁹²

1850 erschien Le Grays Aufsatz *Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*, der in drei nachträglichen Auflagen (1851, 1852 und 1854) auch in England und Amerika herausgegeben wurde. Vermutlich war das Lehren über mehrere Jahre Le Grays Haupteinnahmequelle. Es ist anzumerken, dass er im Gegensatz zu seinen Kollegen mit dem Porträtieren nur wenig verdiente. Die Cartes-de-visite, d.h. Visitenkartenaufnahmen⁹³, mit denen die meisten kommerziellen Fotografen arbeiteten, empfand er als sehr schädlich für die neue Kunst der Fotografie. Neben dem Porträt setzte er sich außerdem mit der Natur, etwa dem Wald von Fontainebleau (Abb. 19), auseinander. Aufgrund der feinen Tonabstufungen, für die Le Gray bekannt war, ergreift den Betrachter das Gefühl, als ob er jedes einzelne Blatt erkennen könne. Das Motiv dieses Waldes ist seit 1849 in seinen Werken immer wieder zu finden.

Le Gray war ein Mitglied der 1851 gegründeten *Société Héliographique* (später genannt *Société Française de Photographie*) und spielte eine wichtige Rolle bei der Fotozeitschrift *La Lumière*.

Er stellte im Dienste der Fortentwicklung der Fotografie nicht nur Aufnahmen her, sondern war auch am technischen Aspekt des Mediums sehr interessiert. Bereits 1850 experimentierte er mit Kollodium, bzw. Glasplatten, die mit dieser Substanz beschichteten waren. Aufgrund seiner unvollständig publizierten Ergebnisse setzte sich allerdings Frederic Scott Archers Verfahren durch. Neben Kollodium beschäftigte ihn auch die Kalotypie und so stellte er im April 1851 eine Verbesserung dieses Verfahrens der *Société Héliographique* vor. Wie bereits erwähnt, lag der große Vorteil dieser Trockenwaxpapier-Methode darin, dass die Platten zuvor präpariert werden konnten, ohne dass sie sofort sensibilisiert werden mussten. Dadurch verlief die Arbeit der Fotografen schneller, und es konnten bis zu 30×40 cm große Formate hergestellt werden.

Le Grays Aufnahmen stießen aufgrund ihrer hohen ästhetischen Qualität sowie ihrer technischen Perfektion auf überaus positive Kritik und erregten großes Aufsehen – Le

⁹² Vgl. Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, 2002, S.40.

⁹³ Diese von dem französischen Fotografen Disdéri erfundenen ca. 6×9 cm großen Papierbilder waren auf Kartons angebracht und halbindustriell hergestellt.

Gray bekam immer mehr Aufträge. Unter anderem stellte er 1852 ein Porträt des Prinz-Präsidenten – des späteren Napoleon III. – her, das als die erste offizielle Aufnahme eines Staatsoberhauptes in die Geschichte der Fotografie einging (Abb. 20). Nachdem Le Gray zum kaiserlichen Fotografen ernannt wurde, fertigte er Porträts der Mitglieder der kaiserlichen Familie an, die als Vorlagen für Gemälde gedacht waren, und hielt verschiedenste Zeremonien sowie die Armee in Lichtbildern fest.

Die Anzahl seiner Schüler, von denen sich viele, wie etwa Auguste Salzmänn, oder John B. Green, zu herausragenden Fotografen entwickelten, nahm stark zu. Zwischen den Jahren 1855 und 1860, als die Fotografie im Paris einen Höhepunkt erreichte, feierte Le Gray seine größten Erfolge. Aufgrund des damals im zweiten Reich herrschenden Wohlstands entstanden zahlreiche private Sammlungen und die Fotografie entwickelte sich zunehmend zu einem Investitionsgegenstand.⁹⁴

Im Frühjahr 1856 eröffnete Le Gray mit finanzieller Unterstützung von Marquis de Briges ein prächtiges und sehr großes Studio in einem der damals modernsten Teile von Paris, auf dem Boulevard des Capucines. Obwohl im neuen Atelier vor allem Porträts hergestellt wurden, hörte er nicht auf sich technisch weiterzuentwickeln und setzte somit sein persönliches Werk fort. Um das Jahr 1856 verwendete er primär das Kollodiumverfahren, mit dem er die eindruckvollsten Lichtbilder seiner Karriere produzierte. Zu diesen gehörte die zwischen den Jahren 1856 und 1859 in der Normandie, der Bretagne und Mittelmeer entstandene Fotoserie von Seelandschaften (Abb. 21). Bei derartigen Motiven war Le Gray infolge der längeren Belichtungszeit der Kalotypie gezwungen, Kollodium zu verwenden. Aufgrund der unterschiedlichen Belichtungszeiten konnten Himmel und Landschaft nicht gleichzeitig aufgenommen werden, was Le Gray mit einer besonderen Methode zu lösen imstande war: Er stellte in kürzester Zeit zwei Negative her, die er anschließend zusammenkopierte. Bei den Fotos der Seelandschaftsserie experimentierte er mit der Darstellung von Wolken, die entweder dramatisch oder weich wirken sowie mit dem unruhigen Meer, mit den Reflexen und dem direkten Licht. Solche Motive ermöglichten es ihm, seine Kreativität und Professionalität noch deutlicher zu demonstrieren.

⁹⁴ Aufgrund der wachsenden Beliebtheit der Fotografie nahm die Anzahl an Fotostudios rasch zu.

Im Jahr 1859 wurde eine große Anzahl seiner Werke auf der dritten Ausstellung der *Société française de photographie* im *Palais de l'industrie*, wo er ebenfalls ein Mitglied der Jury war, ausgestellt.⁹⁵

Obwohl Le Gray als einer der besten Fotografen seiner Zeit galt und seine Werke auch in den Vereinigten Staaten Anerkennung fanden, geriet er aufgrund seines mangelnden Geschäftssinnes in eine schwere finanzielle Krise. Maxime Du Camp schrieb über ihn: „...wasteful, idle, very imprecise [...]; if he had not been scatterbrained, he would have made his fortune.“⁹⁶

Im Dezember 1859 lernte er den Schriftsteller Alexandre Dumas kennen und zog bereits damals in Betracht, mit ihm eine Reise in den Nahen Osten zu unternehmen.⁹⁷ Nachdem 1860 sein Geschäft *Le Gray & Co.* infolge des finanziellen Zusammenbruchs geschlossen wurde, sah er in dem Unternehmen einer Reise in den Orient die Möglichkeit große Mengen an künstlerischen sowie kommerziellen Aufnahmen außerhalb von Frankreich produzieren zu können.

1.3.2. Die Reise

Im Mai 1860 brachen Dumas und Le Gray samt Begleitern – auf dem Schiff befanden sich der Arzt Natalis Albanel, der Maler und spätere Minister Édouard Lockroy sowie der Sohn von Dumas' Sekretär Paul Parfait – aus Marseille auf. Doch bereits am Anfang kam es wegen der Besetzung Palermos durch die Revolutionsarmee Giuseppe Garibaldi zur Änderung der Reiseroute. Da Dumas ein großer Bewunderer Garibaldi war und er sich aus diesem Grund seinem Helden anschließen wollte, änderte man den Kurs Richtung Sizilien. Als sie die Insel schließlich erreichten, bekam Le Gray die Aufgabe die Spuren der Revolution (Abb. 22), und auch Garibaldi (Abb. 23) samt seinen Anhängern fotografisch festzuhalten. Dumas schrieb: „*Legray spends his days making magnificent photographs of the ruins of Palermo. I shall send his collection... to Paris for the purpose*

⁹⁵ Vgl. Aubenas, Sylvie, (zit. Anm. 92), S.142.

⁹⁶ Ebenda, S.11.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S.148.

of exhibition.”⁹⁸ Bedauerlicherweise sind nur noch wenige dieser Bilder, die nach ihrer Herstellung an Pariser Zeitungen geschickt wurden, erhalten.

Am 7. Juli brach Dumas mit seiner Gruppe nach Malta auf, wo ihre gemeinsame Reise, mit der sich Le Gray anscheinend seinen sozialen und wirtschaftlichen Wiederaufstieg erhoffte, zu einem unerwarteten Ende kam.

1.3.3. Le Grays Aufenthalt im Nahen Osten

Nachdem Le Gray, Lockroy und Albanel auf Malta zurückgelassen wurden, versuchten sie nach Sizilien zurückzugelangen, was jedoch aufgrund der zu dem Zeitpunkt stattfindenden Kämpfe nicht möglich war. Nachdem sie Pointel, dem Herausgeber von *Le Mond Illustré* ihre Dienste angeboten hatten, forderte dieser die Männer auf, in den Libanon zu fahren um von dort aus über die Geschehnisse im Land zu berichten.⁹⁹ Dies war bereits das zweite Mal, dass Le Gray die Rolle des Kriegsberichterstatters annahm.

Ende Juli kamen Le Gray, Lockroy und Albanel schließlich in Alexandria an, von wo aus sie bereits im August ihre Weiterreise nach Beirut antraten. Einige Monate später eröffnete Le Gray in Baalbek ein Studio, wo er unter anderem eine Aufnahme des Peristyls des Bachus-Tempels (Abb. 24) herstellte. Das Lichtbild ist eines der drei heute erhaltenen Werke, die er damals in Baalbek produzierte.¹⁰⁰

Anfang 1861 siedelte Le Gray in die damals äußerst weltoffene Stadt Alexandria um. Da Frankreich und Ägypten vor allem aus finanzieller Sicht stark miteinander verbunden waren, hatte der Fotograf dort die Möglichkeit viele wichtige Leute d.h. potenzielle Kunden, wie etwa wohlhabende Händler, Bankiers, Adelige, Künstler und Archäologen kennenzulernen.

In Ägypten hielt er nicht nur altertümliche Bauwerke fest, sondern stellte auch Fotografien der modernen Infrastruktur des Landes her. In diesem Kontext müssen die Aufnahmen der *Choubra-Promenade* in Kairo (Abb. 25) und die des *Zizinia Palace*

⁹⁸ Janis, Eugenia Parry, *The photography of Gustave Le Gray*, Chicago, 1987, S.131.

⁹⁹ In den Bergen von Libanon kam es zwischen den Maronitischen Christen und den muslimischen Drusen zu Konflikten, welche letztendlich zu einem Krieg geführt haben. Die Drusen, die von den Türken unterstützt wurden, fingen an massenhaft zu morden und Frankreich schickte umgehend ihre Soldaten nach Libanon, die die Maroniten bei den Kämpfen unterstützt haben.

¹⁰⁰ Janis, Eugenia Parry, (zit. Anm. 98), S.177.

(Abb. 26) in Alexandria erwähnt werden. Besonders bei der Ansicht der Promenade mit dem dunklen, einem Rahmen ähnelnden Oval, und der verschwommenen Menschengruppe wird aufgrund der Platttheit sowie technischer Unzulänglichkeit des Lichtbildes Le Grays Bedürfnis nach schnellem Geld erkennbar. Ein weiteres Beispiel hierfür ist eine Serie von ägyptischen Studioporträts (Abb. 27) die in der Leitform der kommerziellen Fotografie, in den Cartes-de-visit-Formaten gedruckt wurden. Und so griff er in seiner finanziellen Not sogar auf die von ihm nicht sehr geschätzten Visitenkarten zurück. Keine dieser Arbeiten deutete nur im Geringsten auf Le Grays meisterhaftes Können hin.

Im Gegensatz zu diesen rein kommerziellen Werken existieren auch Aufnahmen, die beispielsweise in traditionelle Gewänder gehüllte Steinmetze (Abb. 28) sowie arbeitende Kinder (Abb. 29) darstellen. Beide Lichtbilder scheinen spontan aufgenommen zu sein und erinnern daher an Schnappschüsse. Sie distanzieren sich von den künstlich inszenierten Darstellungen und zeigen das alltägliche Leben in Ägypten. Solche authentisch-lebensnahen Aufnahmen, die sich stark von anderen von europäischen Fotografen gemachten Porträts Einheimischer unterscheiden, produzierte Le Gray allerdings eher selten.

Der Fotograf, der bereits zuvor des Öfteren in Kairo tätig war, verließ Alexandria und ließ sich schließlich endgültig in der Hauptstadt Ägyptens nieder.¹⁰¹ Dort begann Le Gray für Ismaïl Pasha, den ägyptischen Khedive zu arbeiten, von dem er 1866 den Auftrag bekam eine neuartige militärische Ausrüstung für den Waffentransport fotografisch festzuhalten (Abb. 30). Diese Bildreihe könnte als eine Art Rückkehr zur politisch-militärischen Propaganda verstanden werden, mit der er bereits in Frankreich unter Napoleon III. Erfahrung sammelte. Als Zeichenlehrer begleitete er Ismaïls Söhne 1867 auf deren Nilfahrt, auf welcher er zahlreiche Ansichten von Denkmälern (Abb. 31), Industrieanlagen, auf die der Khadive besonders stolz war, sowie Gruppenporträts und Landschaftsaufnahmen herstellte. Für die Produktion dieser hochqualitativen Fotografien verwendete er entweder Glas- oder Papiernegative. Die Wahl des Bildträgers hing mit der

¹⁰¹ Da Le Gray öfters in Kairo arbeitete, kann der genaue Zeitpunkt seines Umzuges nicht exakt festgelegt werden.

spezifischen Wirkung zusammen, die er in den einzelnen Fotografien erzielen wollte. Ein Teil dieser Aufnahmen wurde im April 1867 auf der Pariser Weltausstellung gezeigt, jedoch ohne irgendwelche Reaktionen in der Presse hervorzurufen.

Le Gray bekam eine Stelle als Zeichenlehrer an der Militäarakademie, setzte aber trotzdem seine fotografische Arbeit fort. Ab diesem Zeitpunkt produzierte er hauptsächlich Porträts für prominente ägyptische Familien und stellte außerdem Fotoalben für Europäer her. Ein Großteil dieser Werke ging allerdings verloren.

Seine letzten bekannten Aufnahmen entstanden im Rahmen eines Auftrages für den Architekten Ambroise Baudry. Dieser konstruierte Bauwerke im lokalen Stil und setzte sich somit für die Erhaltung der althergebrachten arabischen Bautradition ein. Eines der fotografierten Objekte war das Haus des französischen Bankiers M. Delort, das Le Gray nach dessen Vollendung 1872 fotografisch festhielt. Diese heute verblichenen Aufnahmen waren im Vergleich zu seinen anderen Arbeiten – besonders zu jenen aus der Pariser Zeit – fantasielos und uninteressant.¹⁰²

Seine letzten Lebensjahre verbrachte der einst so geschätzte Fotograf in großer Armut. Le Grays Sohn Alfred verkaufte nach dem Tod seines Vaters (Juli 1884) sein Erbe, was dazu führte, dass ein Großteil der Fotografien verloren ging.

Trotz neuer Erkenntnisse existieren nach wie vor zahlreiche Lücken bezüglich Le Grays Wirken im Nahen Osten. Besonders seine letzten Jahre in Ägypten sind sehr schlecht dokumentiert. Die großteils verschollenen oder nicht mehr vorhandenen Fotografien aus jener Zeit gelten heute noch als Raritäten. Gustave Le Gray, dessen Leben in zwei Abschnitte eingeteilt werden kann, entwickelte sich von einem hochgeachteten Fotografen zum skandalösen Verlierer, dessen Name allmählich in Vergessenheit geriet.

¹⁰² Vgl. Aubenas, Sylvie; Volait, Mercedes, *The Flight into Egypt: An Exile without Return*, in: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, 2002, S.200.

2. DIE WERKE VON MAXIME DU CAMP, FRANCIS FRITH UND GUSTAVE LE GRAY IM VERGLEICH

Zwischen Maxime Du Camps, Francis Friths und Gustave Le Grays Werken sind trotz der Tatsache, dass diese Männer Zeitgenossen waren, deutliche Unterschiede festzustellen.

Im Gegensatz zu Du Camp, der in offiziellem Auftrag in den Orient reiste, waren die Entscheidungen bei Frith und Le Gray von persönlichen und finanziellen Gründen geprägt. Jeder dieser Männer hatte einen eigenen Bezug zur Fotografie. Während Du Camp diese Methode lediglich aufgrund seiner Reise erlernte, setzten sich Frith und Le Gray bereits vorher mit dem Verfahren auseinander. Bei der Gegenüberstellung dieser Fotografen und ihrer Werke werden interessante Unterschiede deutlich, wobei Le Gray eine Art Sonderstellung einnimmt. Er kann im Gegensatz zu den anderen zweien nicht in die Kategorie der „Pioniere der frühen Orientfotografie“ eingestuft werden. Diese Phase seiner Karriere war nicht – wie bei Du Camp und Frith – die erfolgreichste. Die Gründe für seinen Aufbruch (in seinem Fall kann von einem Exil die Rede sein) in den Nahen Osten hingen größtenteils mit seiner finanziellen Not und weniger mit dem persönlichen Interesse an diesem Teil der Welt zusammen. Die wenigen heute bekannten Orientaufnahmen von Le Gray können mit den außerordentlichen Werken seiner Pariser Zeit nicht verglichen werden. Aufgrund seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Medium und den damit verbundenen Experimenten und Innovationen durch die er einen wichtigen Beitrag in diesem Bereich leistete, wird er zu den Pionieren der Fotografie im Allgemeinen gezählt.

In den topografischen Darstellungen der frühen Reisefotografen tauchen immer wieder dieselben Objekte auf. Diese Wiederholung der Motive war das Resultat einer einheitlichen Bildsprache, dessen Herausbildung einerseits auf die ähnlichen Reiserouten der Fotografen und andererseits auf bereits existierende Abbildungen von einzelnen Denkmälern zurückzuführen ist. Reisende, welche vor den Fotografen den Nahen Osten besuchten, hielten die für sie beeindruckendsten und wichtigsten Monumente zeichnerisch fest und beeinflussten somit unumgänglich die visuelle Vorstellung der

Europäer vom Orient. Fotografen wurden also bereits vor ihrer Reise mit Bildern konfrontiert, die später Auswirkungen auf ihre Motivwahl hatten. Allerdings näherte sich jeder von ihnen den Sujets auf eine individuelle, von persönlichen Zielen und Vorlieben beeinflusste Art und Weise.

Ein Beispiel für diese wiederholt dargestellten Monumente ist die *Kolossalstatue Ramses II.* von der Fassade des großen Tempels von Abu Simbel, die sowohl Du Camp (Abb. 32) als auch Frith (Abb. 33) fotografisch festhielten.

Es scheint, als ob Du Camp bei dieser Aufnahme bewusst eine bestimmte Perspektive wählte, um Schatten so gut wie möglich zu vermeiden. Durch das direkte Sonnenlicht sind zwar Details klar erkennbar, doch wird dem Objekt so gleichzeitig seine Plastizität geraubt. Frith, der in seinen Bildern geschickt mit Licht und Schatten umzugehen wusste, betonte mithilfe dieser zwei Elemente die Dreidimensionalität der hier dargestellten Statue. Obwohl es sich in Du Camps Fall nicht um eine, wie bei ihm oft vorzufindende strenge Frontalansicht handelt, wirkt das Objekt in der Aufnahme weniger raumgreifend als bei seinem englischen Kollegen. Es fehlen die feinen Tonabstufungen, die bei Friths Werk die Statue hervorheben. Die Aufnahme scheint aufgrund des körnigen Papiernegativs und der mangelnden fotografischen Erfahrung sehr monoton.

Der dokumentarische Charakter der Werke Du Camps erreicht in Bildern wie den *Säulen des Jupiter-Tempels* (Baalbek) (Abb. 34) seinen Höhepunkt. Die von ihm bevorzugte absolute Frontalität sowie die isolierte Wiedergabe der architektonischen Elemente ohne jegliche Räumlichkeit deuten darauf hin, dass diese Fotografie im Dienste der Wissenschaft entstand. Auch Frith hielt Säulen desselben Tempels in einem seiner Werke fest (Abb. 35), doch er wählt dabei einen für den Betrachter viel interessanteren Blickwinkel. Obwohl es sich auch bei diesem Beispiel um einen Ausschnitt handelt, wird mithilfe von anderen Resten des Tempels ein Bildraum suggeriert. Der Ausblick auf die Landschaft im Hintergrund etwa verhindert die Kälte, die bei reinen Architekturdarstellungen entstehen kann. Der Fotograf vermittelt, im Gegensatz zu Du Camp, dass die Säulen nur ein kleines Fragment des Baukomplexes sind. Dieses monumentale Bauwerk war aus zwei Tempeln zusammengesetzt: Dem älteren, dem Jupiter geweihten wurde an die südliche Wand des Innenhofes ein kleinerer Bacchus-

Tempel angeschlossen. In Friths Beispiel kann der Betrachter die Reste beider Heiligtümer erkennen.

Du Camps *Südostansicht des Jupiter-Tempels* (Abb. 36) beinhaltet wiederum mehr Information als sein Bild der auf die Fläche angeklebt erscheinenden Säulen desselben antiken Bauwerks. Dennoch lässt der Fotograf nicht zu, dass der Betrachter ein Gefühl für die Struktur dieses Monuments entwickelt.

Obwohl die Wahl der zwei Fotografen vielfach auf die gleichen Bauwerke fiel, unterscheiden sich ihre Aufnahmen stark voneinander. Ein weiteres Beispiel hierfür ist der *Pylon des Chons-Tempels in Karnak*. Frith (Abb. 37) wählt im Gegensatz zu Du Camp (Abb. 38) die dem Betrachter viel offerierende Schrägansicht für die Darstellung des Torbaus. Werke wie dieses geben Aufschluss über Friths ausgeprägten Sinn für Komposition. Anders als in Du Camps Bild, wo die frontale Ansicht der einzelnen Teile des Tempels wie eine Barriere den Hintergrund versperren, lässt Frith trotz vieler architektonischer Elemente im rechten Bildteil den Blick des Betrachters in die Tiefe schweifen. Das Licht, das auf die Oberfläche der dargestellten Objekte fällt, offenbart dem Betrachter ihre Struktur und Ornamente. Aufgrund der Schärfe und der feinen Tonabstufungen sind nicht nur die Hieroglyphen des Pylons, sondern auch die Struktur der sich dahinter befindenden Bauteile klar erkennbar. Mithilfe der Schrägansicht sowie Elementen, wie beispielsweise den Schatten des Tores, den liegenden Sphinxen etc. umgeht der Fotograf die in der Aufnahme seines französischen Kollegen herrschende strenge Vertikalität. Du Camp hingegen positionierte den Pylon exakt ins Zentrum der Aufnahme. Auf diese Weise kann nichts anderes als das Hauptmotiv die Aufmerksamkeit des Betrachters erregen. Der Fotograf opfert mit der frontalen Darstellung sowie der Hintereinanderstaffelung der Bauteile die klare, dreidimensionale Leseart des Lichtbilds. Der identische Auflösungsgrad der Details des Tores, des dahinter stehenden Mauerwerks sowie des Gerölls, der durch die Körnigkeit des Salzpapiers und das verwendete Objektiv entstand, kann zu irreführenden Interpretationen verleiten. Im Gegensatz zu Friths kontrastreichen Arbeiten wirken jene von Du Camp sehr eintönig.

Trotz der Tatsache, dass Frith als Amateur in den Orient reiste, weisen seine Werke einen hohen ästhetischen Wert auf. Pittoreske Höhepunkte erreichte er in Werken, wie zum

Beispiel der *Aufnahme einer Strasse in Damaskus* (Abb. 39): Im Vordergrund des Fotos ist ein Tor zu erkennen, das aufgrund seines Schattens am unteren Bildrand eine Art Rahmen bildet. Dahinter eröffnet sich der Blick auf eine schräg nach hinten, in die Tiefe verlaufende Straße, die unterschiedliche Fassaden säumen.

Obwohl er die Fotografie primär für Dokumentationszwecke einsetzte (er wollte auf diese Weise die Monumente für die Nachwelt erhalten), näherte er sich seinen Sujets nie auf eine so kalte und objektive Art wie Du Camp.

Im Gegensatz zu diesen zwei Fotografen, welche sich hauptsächlich mit topografischer Fotografie beschäftigten, benutzte Le Gray das Medium vor allem für die Herstellung von Porträts, Landschafts- und Architekturdarstellungen sowie für Reportagen. Es war ihm ein großes Anliegen, dass die Fotografie als ein künstlerisches Medium anerkannt werden würde. Seine Herangehensweise war jener von Malern und Kupferstechern ähnlich. Anstatt automatisierend und unbedacht mehrere Bilder anzufertigen, plante er viele seiner Werke einzeln. Er schrieb: „*Die Fotografie gehört nicht in die Domänen von Industrie und Kommerz, sondern muss in die Sphäre der Kunst eindringen.*“¹⁰³ In seiner Orient-Periode hielt er anders als seine Vorgänger neben alten Monumenten auch modernisierte, den europäischen Imperialismus aufzeigende Teile Ägyptens wie den *Zizian Palace* (Abb. 26) oder den *Pastré-Garten* (Abb. 40) fest. Da ein Großteil seiner Orient-Aufnahmen für kommerzielle Zwecke gedacht war, hing Le Grays Motivwahl stark mit dem Geschmack der Kunden zusammen. Die während seiner Nilreise entstandenen Fotografien gehören zu den ästhetischsten und qualitativ hochwertigsten der heute bekannten Werke aus dieser Schaffensperiode. Ein Beispiel dafür ist die Aufnahme des *Peristyls des Bacchus-Tempels in Baalbek* (Abb. 24). Im Gegensatz zu Du Camp und Frith, dessen pittoreske Bilder eher eine Ausnahme darstellten, wirkt Le Grays Fotografie außerordentlich malerisch. Dem Fotografen geht es weniger darum, die einzelnen Elemente des Monumentes so gut wie möglich abzulichten, als um den Gesamteindruck des Bildes. Mit sorgfältig ausgewähltem Ausschnitt, gewissenhafter Komposition sowie der genauen Wahl einer passenden Technik erreichte er einen hohen ästhetischen Wert der Fotografie. Der angedeutete Weg, der den Blick des Betrachters vom rechten unteren Bildrand schräg in die Tiefe führt, ist ein wichtiges Element mit dem Le Gray den

¹⁰³ Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray*, Berlin, 203, S. 14.

Eindruck von Raum erweckt. Aufgrund des überaus pittoresken Charakters und der feinen Tonabstufungen wirkt die Aufnahme fast wie ein Gemälde. Das weiche Licht und die fotografische Technik, die der Fotograf bei diesem Werk verwendete, erzeugen die im Auge des Betrachters so ungewöhnlich sanften Übergänge, die dem herausstechenden Kontrast zwischen Licht und Schatten der Werke Friths gegenüberstehen. Eine weitere nennenswerte Fotoarbeit, die Le Gray vom Nil mitbrachte, war die Aufnahme der zwei Söhne des Paschas samt Gefolge auf der Insel Philae (Abb. 41). Den Mittelpunkt dieses Lichtbildes stellt die Menschengruppe am Fuße der im Bild sehr dominant erscheinenden vertikalen Säulen dar. Im Gegensatz zu Friths und Du Camps Architektur-Aufnahmen, in denen Menschen ausschließlich als Maßstäbe eingesetzt wurden, spielen diese in Le Grays Beispiel die Hauptrolle. Das Bild erinnert stark an die sogenannte „Souvenirfotografie“.¹⁰⁴

Aufgrund des von der Porträtfotografie bis hin zu Landschaftsaufnahmen reichenden Motivrepertoires, können Le Grays Werke als eine Art Übergang zur rein kommerziellen Fotografie verstanden werden. Besonders die 1861/62 entstandene Porträtserie von Einheimischen (Abb. 27) erinnert bereits an die ab den 60er-Jahren immer beliebter werdenden Studio-Porträts der im Nahen Osten ansässigen Berufsfotografen.

Obwohl der Zeitpunkt des Orientaufenthalts dieser drei Fotografen nicht weit auseinanderliegt, kann beim Vergleich ihrer Werke ein Wandel der Bildinhalte festgestellt werden. Es handelt sich dabei um die Entwicklung von der für die Wissenschaft bestimmten Dokumentarfotografie (Du Camp) hin zur Berufsfotografie (Le Gray).

Aufgrund des stetig wachsenden Interesses an diesem damals neuartigen Medium und der Nachfrage nach fotografischen Abbildungen stieg die Anzahl von Fotografen, denen der Verkauf von Lichtbildern als Haupteinnahmequelle diente. Mit zunehmendem Orient-Tourismus fingen Berufsfotografen wie Le Gray an sich im Nahen Osten niederzulassen,

¹⁰⁴ In den folgenden Jahren reisten immer mehr westliche Touristen in den Nahen Osten. Diese ließen sich vor verschiedenen Monumenten ablichten und nahmen anschließend die Aufnahmen als Erinnerungsstücke mit in ihre Heimat.

um dem wachsenden Bedarf an Orient-Lichtbildern – der sowohl vor Ort als auch im Westen existierte – nachzukommen.

Friths Arbeiten nehmen beim Vergleich mit jenen von Du Camp und Le Gray eine besondere Rolle ein. Sie haben trotz seiner streng systematischen Vorgehensweise – die bei Du Camp nicht ersichtlich ist – keinen rein dokumentarischen Charakter. Ebenso wenig können sie gänzlich der kommerziellen Fotografie zugeordnet werden. Vor seinen Reisen galt Frith als ein Amateur, der sich im Laufe seiner Arbeit im Nahen Osten zu einem professionellen Fotografen entwickelte. Anders als Du Camp hörte er nach seinen Expeditionen nicht auf, sich weiterhin mit dem Medium zu beschäftigen. Le Gray, der die Fotografie bereits vor seinem Aufbruch in den Orient professionell betrieb, war der einzige der Genannten, der im Nahen Osten sesshaft wurde und dort auch ein professionelles Studio eröffnete.

Reisefotografen wurden nach ihrer Rückkehr ins Heimatland aufgrund der großen Strapazen, die sie auf sich nahmen, um die begehrten Lichtbilder nach Europa mitzubringen, beinahe wie Helden gefeiert. Ägypten und das Heilige Land wurden mit den Jahren aufgrund ihrer wachsenden Beliebtheit als allgemeines Reiseziel immer seltener für Expeditionen gewählt. Abenteuerlustige Reisefotografen strebten viel mehr nach neuen, unerforschten Gebieten.

Wie bereits erwähnt stellte die Grand Tour – die eine obligatorische Bildungsreise junger Adelige und anderer Wohlhabender bezeichnet – eine Vorstufe der Orient-Reisen dar. Rom war aufgrund der antiken römischen Denkmäler sowie der Wichtigkeit für gläubige Christen, eines der beliebtesten und ersten Ziele dieser sogenannten „Kavalierreisen“. Die Rombesucher wählten wie die Fotografen im Orient stets dieselben Monumente für ihre Motive, die sie anschließend aus den ihrer Meinung nach bildwürdigsten Winkeln zeichnerisch dargestellt haben. Als Beispiel solcher Bauwerke möchte ich das Kolosseum, bzw. das Flavische Amphitheater anführen. Seit dem 12. Jahrhundert wurde dieser als Sinnbild Roms verstanden und kam aufgrund dessen in zahlreichen

Abbildungen der Stadt vor.¹⁰⁵ Die Vorstellung der Romreisenden prägten vor allem die von Piranesi hergestellten Veduten, die ebenfalls ein wichtiges Vorbild für die später entstandenen Romansichten waren. In seinem wichtigsten Werk *Vedute di Roma*, bei dem er eine Serie von insgesamt 137 großformatigen Stichen zwischen den Jahren 1745/48 und 1774 herstellte können mehrere Abbildungen des Flavischen Amphitheaters gefunden werden. Piranesi setzte sich ausführlich mit dem Monument auseinander und stellte dabei verschiedene Ansichten des Denkmals her (Abb. 42 und 43). Das Kolosseum ist bei den Stichen prominent ins Zentrum des Werkes gesetzt und obwohl in einigen Fällen auch Menschen und ein Teil der Umgebung zu sehen sind, lenkt nichts vom antiken Bauwerk ab. Interessanterweise unterstreicht Piranesi mithilfe dieser Staffagefiguren – diese wurden in den meisten Fällen für das Ausschmücken der Bilder eingesetzt –, des Umfeldes und der präzise ausgewählten Perspektive die Monumentalität des Denkmals.¹⁰⁶ Diese Veduten können aufgrund der relativ isolierten Wiedergabe des Kolosseums mit den wissenschaftlichen Aufnahmen von Du Camp verglichen werden. Den Fotografen interessierte wie auch Piranesi einzig und allein das dargestellte, als Hauptmotiv gewählte, Monument.

Es ist anzumerken, dass sich das Kolosseum seit dem 11. Jahrhundert nicht mehr im Stadtzentrum befand, sondern bis ins 19. Jahrhundert von Weinbergen, Wiesen und Gärten umgeben war, was aber in Piranesis Veduten kaum sichtbar ist.¹⁰⁷ In Laufe der Zeit wurde das Flavinische Amphitheater immer stärker in die Landschaft eingebettet und die Künstler fingen an Staffagefiguren verstärkt einzusetzen (Abb. 44). Es kann folglich eine Entwicklung vom relativ isoliert dargestellten Kolosseum hin zu Abbildungen dieses antiken Denkmals, die durch Staffagefiguren und Natur mit Leben erfüllt wurden, festgestellt werden. Die Künstler distanzieren sich somit von „kalten“ Darstellungen und begannen die Abbildung des Kolosseums im pittoresken Stil zu bevorzugen.

Bei Werken, die während der Grande Tour entstanden, kam es, so wie bei den Orientaufnahmen, zur Bildung einer einheitlichen Bildsprache, die die meisten Künstler für ihre Werke verwendeten und mit der sie folglich die Vorstellung der Menschen

¹⁰⁵ Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin, „Alle Wege führen nach Rom“, in: Bopp, Petra, *Mit dem Auge des Touristen; Zur Geschichte des Reisebildes*, Ausstellungskatalog der Universität Tübingen, Tübingen, 1981, S.19.

¹⁰⁶ Die Staffagefiguren können als eine Art Maßstab verstanden werden.

¹⁰⁷ Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin, (zit. Anm. 105), S.22.

beeinflussten. Dabei spielte es keine Rolle, in welchem Teil der Welt die Abbildungen entstanden, oder ob sie fotografisch oder zeichnerisch festgehalten wurden. Die Motive und die Perspektiven blieben die gleichen, das Einzige was sich veränderte, war die Art, wie sich die einzelnen Künstler und Fotografen diesen näherten (objektiv-kalt oder stimmungsvoll-pittoresk) bzw. was sie mit ihren Werken bezwecken wollten.

III. VON DEN REISENDEN FOTOGRAFEN BIS ZUR GRÜNDUNG VON ATELIERS IM NAHEN OSTEN

1. GRÜNDE FÜR DIE ENTSTEHUNG VON ATELIERS IM NAHEN OSTEN

In den 50er-Jahren des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Wende im Bereich der Orient-Fotografie. Diese Zeit markiert das Ende der Pionierära und den damit verbundenen Anbruch der kommerziellen, bzw. Berufs-Fotografie im Nahen Osten. Deren Entstehung steht in enger Verbindung mit der steigenden Zahl der Orient-Touristen sowie der Weiterentwicklung der fotografischen Technologie.

Im 19. Jahrhundert war es sehr modisch den Nahen Osten zu bereisen. Anfangs war das lediglich den Mitgliedern wohlhabender Gesellschaftsschichten, wenigen Abenteurern und Künstlern vorbehalten. Die Reise wurde von Europäern als eine Art Statussymbol angesehen. Aufgrund der wachsenden Beliebtheit dieser Region kam es auch zu organisierten Gruppen- und Pauschalreisen, die es allen Menschen, die in der Lage waren, eine gewisse Geldsumme zu investieren, ermöglichten ihr Fernweh zu stillen. Der „Tourismus-Pionier“ Thomas Cook¹⁰⁸ organisierte bereits in den 1860er-Jahren Reisen nach Ägypten und legte damit die Basis für den Massentourismus im Nahen Osten. In Verbindung damit entstanden die ersten Reiseführer, wie etwa jener von John Murray (1847).¹⁰⁹ Mit der Eröffnung des Suezkanals im Jahr 1869 wurde dieser Teil der Welt leichter zugänglich und verlor somit an Exklusivität.

¹⁰⁸ Der Engländer Thomas Cook gründete 1845 das erste Reiseunternehmen Europas.

¹⁰⁹ Die Reiseführer von Murray und Baedeker informierten die Touristen ebenfalls über die beliebtesten Fotoateliers im Orient.

Ab dem Ende der 1850er-Jahre begannen sich im Orient, bzw. an den beliebtesten touristischen Reisezielen im Nahen Osten zunehmend Studios von Berufsfotografen zu etablieren. Als Erstes wurden Ateliers in Ägypten, besonders in Kairo und Alexandria gegründet, doch auch Istanbul, und hier hauptsächlich der Stadtteil Péra, war bereits sehr früh das Ziel der Berufsfotografen. In dem einst eher dubiosen Viertel Istanbuls wurden zunehmend Botschaften eröffnet, die Péra zu einem kosmopolitischen Teil der Stadt machten. Vor allem die Grande Rue de Péra, die sich zunehmend zu einer regelrechten „Fotografen-Allee“ entwickelte, wurde mit ihren zahlreichen Geschäften, Theatern und Restaurants zu einer sehr exklusiven Gegend.¹¹⁰

Auch Beirut wurde wegen des großen christlichen Anteils an der Bevölkerung und dem starken französischen Einfluss, zu einem wichtigen fotografischen Zentrum. Und auch die damals sehr ärmliche Stadt Jerusalem war trotz ihrer relativ isolierten geografischen Lage durch die immense religiöse Bedeutung für Berufsfotografen sehr interessant.¹¹¹ In einigen Ländern wie Marokko, Algerien und Tunesien wurden erst um das Jahr 1880 Studios eröffnet.¹¹²

Die Fotoateliers, die bis zum Ersten Weltkrieg in beinahe alle Ländern des islamischen Mittelmeerraumes expandierten, produzierten Lichtbilder für Konsumenten in Europa sowie für den Verkauf – zumeist an westliche Touristen – vor Ort. Manche Fotografen wie beispielsweise Henri Béchar, Antonio Beato, Gabriel Lékégian, Wilhelm Hammerschmidt oder Felix Bonfils verbrachten beinahe ihr ganzes Leben im Nahen Osten.

Der wachsende Wunsch nach Reiseerinnerungen und das zunehmende Verlangen der Europäer nach Abbildungen der Fremde konnten lediglich mit der Möglichkeit der Vervielfältigung von Aufnahmen erfüllt werden. Die Kalotypie und das Glasplattennegativ ließen bereits eine Reproduktion von Fotografien zu, doch erst mit der Normierung der Bildformate konnte der Prozess des Kopierens beschleunigt werden.

¹¹⁰ Vgl. Çizgen, Engin, *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, Istanbul, 1987, S.27.

¹¹¹ Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.78.

¹¹² Vgl. Krammer, Georg, *Ethnographische Photographie?; Der Orient in historischen Bildern zwischen 1860 und 1920*, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1998, S.81.

Der im letzten Kapitel erwähnte Pariser Fotograf André Adolphe-Eugène Disdéri legte schlussendlich den Grundstein für die Entwicklung der Fotografie zu einem Massenmedium. Seine Carte-de-visite-Formate (circa 6×9 cm) erlaubten eine optimale Ausnutzung des Negativmaterials. Aufgrund der Verkleinerung konnten nämlich auf einem Negativ mehrere Aufnahmen gemacht werden. Disdéri senkte somit zugleich die Kosten der Herstellung und den anschließenden Verkaufspreis des Lichtbildes.

Berufsfotografen stellten sogenannte „Musterbücher“ mit Aufnahmen zusammen, aus welchen Touristen einzelne Bilder auswählen konnten. Es gab vielfältige Wege, wie Fotografen ihre potenziellen Kunden anzulocken versuchten. So lagen etwa Felice Beatos Bücher auf Nil-Dampfschiffen auf, wo Touristen die Möglichkeit hatten, sich in Ruhe seine Werke anzusehen, die sie anschließend in seinem Geschäft erwerben konnten.¹¹³

2. DIE BEDEUTENDSTEN FOTOATELIERS DES 19. JAHRHUNDERTS IM NAHEN OSTEN

Zu den wichtigsten Ateliers, die ihrer Klientel ein umfassendes Sortiment an Aufnahmen zu bieten hatten, gehörten in jener Zeit unter anderem jenes der Familie Bonfils, der Brüder Abdullah (Abdullah Frères), von Hippolyte Arnoux, das Fotostudio von Antoine Beato, J. Pascal Sébah, der Zangaki-Brüder sowie das von Henri Bécharde.¹¹⁴ In folgenden Beispielen werden vier der bekanntesten Studios kurz vorgestellt.

2.1. Familie Bonfils (Maison Bonfils), tätig 1867 bis 1894¹¹⁵

Félix Bonfils eröffnete 1867 in Beirut das Studio *Le Maison Bonfils*. Dieses gehörte zu den ersten und bedeutendsten Fotoateliers im ganzen Nahen Osten. Aufgrund des großen Erfolges eröffnete er weitere Studios in Alexandria, Kairo, Jerusalem und Baalbek. In einem Brief an die *Société Française de Photographie* berichtete er über die zahlreichen

¹¹³ Vgl. Osman, Colin, *Egypt caught in time*, [o.O.], Garnet Publ., 1997, S.5.

¹¹⁴ Eine umfassende Liste mit Informationen über die im Orient tätigen Fotografen findet sich in: Perez, Nissan, *Focus East*, (zit. Anm. 30), S.124ff., sowie bei Çigen, Engin, *Photography in the Ottoman Empire*, (zit. Anm. 110), S. 88ff.

¹¹⁵ Vgl. Thomas, Ritchie, *Bonfils & Son; Egypt, Greece and the Levant; 1867~1894*, in: *History of Photography; an international quarterly*, no.3, Jan.1997, S.33f.

Aufnahmen von Ägypten, Syrien, Palästina und Griechenland sowie über seine Ansichten von Jerusalem. Er schrieb, dass sein Sortiment 15.000 Kopien sowie 9.000 Stereoabbildungen von 590 Negativen beinhaltet.¹¹⁶ Im Reiseführer *Palestine and Syria* (1894) ließ Karl Baedeker seine Leser wissen, dass das Maison Bonfils ein bemerkenswertes Studio mit einer großen Auswahl an Bildern sei.¹¹⁷ Neben Félix stellten auch seine Frau Marie-Lydie Cabanis-Bonfils, deren Sohn Adrien – der nach dem Tod des Vaters (1885) das Atelier übernahm – sowie Angestellte, deren Identität heute unbekannt ist, die Aufnahmen her. Aufgrund des guten Geschäftssinnes Bonfils war das Studio weltweit bekannt und so konnten die Werke häufig in internationalen Publikationen gefunden werden. Das für die damalige Zeit immense Sortiment reichte von Landschafts- und Stadtansichten über nachgestellte biblische und Genre-Szenen bis hin zu Porträts von Einheimischen.

Adrien Bonfils verkaufte schließlich 1894 das Studio an Abraham Guiragossian, der aufgrund des guten Rufs weiterhin den Namen Bonfils verwendete.¹¹⁸

2.2. Abdullah Frères (Brüder Vichen, Hovsep und Kevork), tätig von 1858 bis 1899¹¹⁹

Im Jahr 1856 eröffnete der deutsche Chemiker Rabach in Istanbul ein Fotostudio, in dem der Miniaturmaler Vichen Abdullah als Retuschierer tätig war. Nach der Abreise Rabachs in seine Heimat (1858) übernahmen die Brüder Abdullah das Atelier, welches sie schließlich 1867 an Andreomenos verkauften.¹²⁰ Daraufhin eröffneten sie ein eigenes, ihren Namen tragendes Studio in Péra. Neben der Herstellung von fotografischen Aufnahmen lehrten sie auch zahlreiche Schüler das Verfahren.¹²¹ 1867 wurden ihre Werke auf der Pariser Weltausstellung im türkischen Pavillon präsentiert und konnten bei den Besuchern großes Interesse erwecken. So kam es, dass sie nicht nur im osmanischen Reich, sondern auch in anderen Teilen der Welt Bekanntheit erlangten. Im Jahr 1863

¹¹⁶ Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.141.

¹¹⁷ Vgl. Thomas, Ritchie, (zit. Anm. 115), S.41.

¹¹⁸ Vgl. ebenda, S.34.

¹¹⁹ Vgl. Çigen, Engin, (zit. Anm. 110), S. 91,97.

¹²⁰ Vgl. ebenda, S.91.

¹²¹ Vgl. ebenda, S.91.

wurden die Brüder von Sultan Abdulaziz zu dessen Hoffotografen ernannt. Sein Nachfolger, Sultan Abdulhamid II., war ein großer Förderer des Verfahrens und setzte sich sogar persönlich mit dem Medium auseinander.¹²² Er beauftragte die Brüder Abdullah und andere Fotografen damit, das Osmanische Reich zu durchreisen und Aufnahmen von architektonischen Monumenten, landschaftliche sowie folkloristische Besonderheiten und bildliche Berichterstattungen von verschiedenen politischen Ereignissen herzustellen. Auf diese Weise entstand im Laufe der Zeit eine enorme Anzahl an Lichtbildern. Einige ließ der Sultan zu großen Alben zusammenstellen, die er anschließend anderen Staatsoberhäuptern als Geschenk zukommen ließ.

1886 eröffneten die Brüder ein weiteres Studio in Kairo, welches sie aber bereits 1895 schlossen.¹²³ Unter ihren zahlreichen Aufnahmen sind außerdem Porträts vom österreichischen Kaiser Franz Joseph, dem schwedischen König Gustav II., der französischen Kaiserin Eugenia, und vielen anderen zu finden, die während der königlichen Besuche des Osmanischen Reiches entstanden.¹²⁴ In den letzten Jahren seines Bestehens verlor das Studio an Ansehen und entwickelte sich nach und nach zu einem drittklassigen Fotoatelier, welches 1899 schließlich an Sébah und Joallier verkauft wurde.¹²⁵

2.3. Hippolyte Arnoux, tätig ab circa 1865¹²⁶

Im Unterschied zu seinen Kollegen, die sich zumeist in Kairo oder Konstantinopel ansiedelten, eröffnete Hippolyte Arnoux sein Studio in Port Said und widmete einen großen Teil seiner Aufmerksamkeit dem technologischen Höhepunkt jener Zeit, dem Suezkanal. Interessanterweise konzentrierte er sich eher auf moderne Bauten als auf historische Monumente. Im Lauf der Jahre stellte er eine sehr genaue visuelle Dokumentation der Ausgrabungsarbeiten und der schweren Maschinen, die dabei zum Einsatz kamen, her (Abb. 45). Man könnte meinen, dass er auf diese Weise die Vorteile

¹²² Er ließ in seinem Palast eine Dunkelkammer für eigengebrauch einrichten.

¹²³ Vgl. Çigen, Engin, (zit. Anm. 110), S.97.

¹²⁴ Vgl. ebenda, S.93.

¹²⁵ Vgl. ebenda, S.97.

¹²⁶ Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.127.

der damaligen Industrialisierung veranschaulichen wollte. Eine Auswahl seiner Lichtbilder wurde zum *Album du Canal de Suez* zusammengestellt und 1869 veröffentlicht. Außerdem widmete Arnoux sich dem fotografischen Festhalten von Genre-Szenen sowie der Porträtfotografie.¹²⁷

2.4. J. Pascal Sébah, tätig von 1857 bis 1908¹²⁸

Pascal Sébah (Fotograf levantinischer Abstammung) eröffnete 1857 im Istanbuler Stadtteil Péra das Fotostudio *El Chark* („Der Orient“)¹²⁹. Nach seinem Umzug in ein anderes Atelier, das er mit seinem neuen Geschäftspartner A. Laroche gründete und betrieb, wandelte er sein ursprüngliches Studio in ein Laboratorium um.¹³⁰ Er entwickelte sich zu einem sehr angesehenen Fotografen, dessen Werke oftmals auch international ausgezeichnet und unter anderem auf der Wiener Weltausstellung (1873) der westlichen Öffentlichkeit präsentiert wurden. 1873 eröffnete er ein Studio in Ägypten, wo er eine große Anzahl an Lichtbildern herstellte. Seine Werke erreichten eine große Verbreitung und waren in fast allen Orientalen vertreten. Sébah arbeitete in dieser Zeit sehr eng mit Henri Béchard zusammen, mit dem er zahlreiche Negative austauschte. Im Jahr 1884/85 ging er mit dem im Istanbul tätigen Fotografen Policarpe Joaillier eine berufliche Partnerschaft ein. Diese hielt bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, bis zu Joailliers Rückkehr nach Frankreich. 1908 verkaufte der damals 70-jährige Sébah schließlich das Studio an Agop Iskender und Perpanyani.¹³¹

Aufgrund der sehr großen Anzahl an Aufnahmen kann angenommen werden, dass Sébah noch andere Fotografen engagiert hatte, die ihm bei der Herstellung der Bilder halfen. In seinem Repertoire waren Architektur- und Landschaftsansichten sowie Porträtaufnahmen und zahlreiche inszenierte Genreszenen zu finden. Viele seiner Lichtbilder wurden als Illustrationen für wissenschaftliche Bücher über den Orient benutzt.¹³² Sébahs

¹²⁷ Vgl. Khemir, Mounira, *Photographers' Biographies*, in: Benjamin, Roger, *Orientalism; Delacroix to Klee*, Ausstellungskatalog, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1997, S.252.

¹²⁸ Vgl. Çigen, Engin, (zit. Anm. 110), S.78, 86.

¹²⁹ Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.222.

¹³⁰ Vgl. Çigen, Engin, (zit. Anm. 110), S.78.

¹³¹ Vgl. ebenda, S.86.

¹³² Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.222.

Fotografien gehören zu den hochqualitativsten Aufnahmen von Berufsfotografen aus jener Zeit.

3. EINHEIMISCHE, NICHT CHRISTLICHE FOTOGRAFEN IM NAHEN OSTEN

Mitte der 50er-Jahre des 19. Jahrhunderts tauchten in geringer Zahl die ersten einheimischen Fotografen auf. Aufgrund der Entfernung zu Europa brauchte es stets einige Zeit, dass neue Erfindungen – in diesem Fall die Fotografie – im Nahen Osten Fuß fassen konnten. Dadurch wurden Einheimische erst relativ spät mit diesem Bildmedium vertraut. Doch nicht nur die geografische Lage spielte dabei eine Rolle. Die wohl wichtigsten Gründe für die langsame Verbreitung dieses Verfahrens im Orient stellten religiöse Tabus (Bilderverbot in der islamischen Religion) sowie Aberglaube (Raub der Seele des Fotografierten) dar. Somit waren die ersten Einheimischen, die ihr eigenes Studio eröffneten Christen, die nicht an muslimische Gesetze gebunden waren. Solche christlichen Fotografen waren zum Beispiel die armenischen Brüder Abdullah. Vor dem 20. Jahrhundert waren muslimische Fotografen eher eine Ausnahme. Einer von ihnen war der aus Ägypten stammende Mohammed Sadic Bey (1832-1902), der die ersten Aufnahmen von Mekka und Medina sowie der Kaaba herstellte. Europäern bzw. Christen war es strengstens verboten die heiligen Orte des Islam abzulichten.¹³³ Die Aufnahmen von Medina (Abb. 46) entstanden auf seiner ersten Expedition (23. Januar bis 28. Februar 1861) und wurden 1876 auf der Weltausstellung in Philadelphia der breiten Öffentlichkeit präsentiert.¹³⁴ Im September 1880 folgte eine zweite Reise, bei der er sich einer Pilgergruppe anschloss.¹³⁵ In Mekka angekommen, hielt er unter anderem die heilige Moschee, das Grabmal der Eltern von Mohammed sowie die um die Kaaba kreisenden Pilger fotografisch fest (Abb. 47).

In den 1880er-Jahren gab es im Nahen Osten auch schon einige jüdische Fotografen, von denen aber die meisten höchstwahrscheinlich mit der ersten Immigrationswelle (1881)

¹³³ In der Regel war Nichtmuslimen das betreten der heiligen Orte strengstens verboten.

¹³⁴ Vgl. Sui, Claude W., *Die Pilgerfahrt zu den heiligen Stätten des Islam und die frühe Photographie*, in: Wiczorek, Alfred; Sui, Claude W. [Hrsg.], *Ins Heilige Land; Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina*, Heidelberg, 2006, S.47.

¹³⁵ Vgl. ebenda, S.50.

aus Europa gekommen sind.¹³⁶ Sie hatten die Möglichkeit sich bereits in ihrer alten Heimat mit dem Verfahren vertraut zu machen. Einheimische jüdische Fotografen tauchten hingegen erst im folgenden Jahrhundert auf.

Die Namen der Autoren zahlreicher Aufnahmen sind heute unbekannt. Viele Informationen über die im Nahen Osten tätigen Berufsfotografen – europäische sowie einheimische – sind verloren gegangen. Die damaligen Fotostudios stellten aber auch häufig Fotografen ein, deren Aufnahmen anschließend nicht unter deren eigenem, sondern unter dem Namen des Auftraggebers vertrieben wurden.¹³⁷

4. DAS AUFKOMMEN NEUER MOTIVE

Im Wandel der Zeit nahmen Fotografen schließlich eine neue Rolle ein. Neben dem obligaten Beherrschen des Mediums mussten sie, um Erfolg zu haben ein gewisses geschäftliches Talent besitzen sowie Lichtbilder produzieren, die dem Geschmack ihrer Kunden entsprachen.

Die Bildinhalte waren aber nicht nur von den Wünschen der Europäer, sondern auch von den Möglichkeiten und den Grenzen des Mediums abhängig. Mit der Weiterentwicklung der Technologie veränderte und erweiterte sich das Motivrepertoire der Fotografen.

Frühe Aufnahmen waren überwiegend dokumentarischer Natur, eine Art visueller Bericht über den Nahen Osten. Aufgrund der langen Belichtungszeit war es sehr mühsam und schwierig Menschen fotografisch festzuhalten. Diese spielten, wenn sie überhaupt in Bildern auftauchten, lediglich die Rolle des Maßstabes. Als aber später die Berufsfotografen den Orient für sich entdeckten, wurden in den Bildern zunehmend Personen dargestellt. Neben den bereits bekannten Stadt- und Landschaftsansichten wurden bei der Kundschaft Studioporträts, bzw. die sogenannten Typus-Studien und fotografisch festgehaltene Genre-Szenen immer beliebter.

¹³⁶ Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.79.

¹³⁷ Auf den Lichtbildern sind lediglich die sich normalerweise auf der hinteren Seite befindende Stempel mit den Namen des Studios und nicht mit denen der einzelnen Fotografen zu finden.

Obwohl in den 60er- und 70er-Jahren vermehrt neue Bildthemen auftauchten, gerieten die „alten“ Motive, die Standard-Ansichten der Pioniere, nicht in Vergessenheit. Die wichtigsten und bei den Touristen sehr beliebten Baudenkmäler, wie z.B. die Pyramiden, die Sphinx, der Tempel von Karnak sowie der von Abu Simbel und Philae wurden weiterhin abgelichtet. Jene, die sich zum festen Bestandteil des Bildsprachenrepertoires zahlreicher Berufsfotografen entwickelten, versuchte man aus den aufschlussreichsten Blickwinkeln festzuhalten. Aufgrund der großen Anzahl an Aufnahmen und einer bestimmten bereits etablierten Bildsprache, die die Fotografen für die Darstellung solcher Motive verwendeten, ähnelten sich Lichtbilder oft sehr stark.

Häufig wurden Aufnahmen von Baudenkmälern, Landschaften sowie Städten in verschiedenen Publikationen veröffentlicht, wie etwa als Illustration in Archäologie-Büchern. Doch ihre eigentliche Aufgabe lag darin, den Touristen als Erinnerungsbilder zu dienen. Berufsfotografen reisten durch den ganzen Nahen Osten und nahmen alle wichtigen Monumente und die touristisch interessanten Orte auf. Aufgrund der großen Anzahl der Objekte, die sie in kürzester Zeit in Form von Lichtbildern den Kunden anbieten wollten, hatten die Fotografen nicht selten Assistenten und andere Fotografen, die den Studios aktiv mithalfen um die anspruchsvollen Aufgaben zu erfüllen.

Touristen hatten bereits vor ihrem Aufbruch in den Nahen Osten eine Vorstellung davon, wie dieser Teil der Welt aussehen sollte. Doch aufgrund der von Literatur und Orientalerei erzeugten Fantasiebilder, erlebten viele von ihnen bei der Konfrontation mit dem wahren Orient eine Enttäuschung. Daher lag die Aufgabe der einzelnen Fotografen unter anderem darin, den Reisenden erinnerungswürdige Bildinhalte, die diese negativen Erfahrungen kompensieren würden, zu verschaffen.¹³⁸

Ein gutes Beispiel dafür war Palästina. Die Monumente im Heiligen Land waren weniger aufgrund ihres Äußeren, als wegen ihrer religiösen Bedeutung wichtig. Somit herrschte dort eine gänzlich andere Situation als in Ägypten.¹³⁹

Europäer stellten sich die biblischen Orte als etwas Besonderes fast schon Magisches vor. Dabei spielte die jahrhundertealte religiöse Kunst und die Kirchendekoration eine

¹³⁸ Dewitz, Bodo von, (zit. Anm. 27), S. 19.

¹³⁹ Da die Ägyptologie damals eine neue, sich entwickelnde wissenschaftliche Disziplin war, wussten die Europäer relativ wenig über die Bedeutung und die Geschichte der Monumente. Demzufolge lag das Hauptaugenmerk der westlichen Ägypten-Reisenden auf dem Erscheinungsbild der einzelnen historischen Objekte.

entscheidende Rolle. Mit den von Künstlern erschaffenen imaginären, fantastischen Darstellungen dieser heiligen Orte vermittelten sie den Gläubigen ein gewisses Bild davon, wie sie sich diese vorstellen sollten. Daher waren viele christliche Reisende, mit Ausnahme von Pilgern, die keinen Wert auf das visuelle Erscheinungsbild, sondern eher auf die Spiritualität und auf die Geschichte dieser Orte legten, von Palästina enttäuscht. Besonders von der Stadt Jerusalem, die oft als das Paradies auf Erden dargestellt wurde, hatten Europäer eine gänzlich andere Vorstellung. Aus diesem Grund versuchten Fotografen die attraktivsten Teile der Stadt abzulichten. Ein sehr beliebtes und oft verwendetes Motiv war das Panorama von Jerusalem vom Ölberg aus, mit dem sich bereits frühere Reisefotografen wie beispielsweise Frith (Abb. 10) auseinandersetzten. Zahlreiche Touristen bekamen während ihrer Reise negative Eindrücke vom ärmlichen, schmutzigen Jerusalem. Panoramen, die eine ansprechende Übersicht bieten, hatten die Aufgabe diese Enttäuschung zu kompensieren.¹⁴⁰

Da das Heilige Land hauptsächlich aufgrund seiner religiösen Bedeutung für Europäer interessant war, entstanden dort vor allem Abbildungen von biblischen Orten und religiösen Handlungen. Eines der wohl beliebtesten Motive der Fotografen in Jerusalem war die Grabeskirche (Abb. 48). Diese zählt zu den wichtigsten Heiligtümern des Christentums und war daher eines der meist besuchten Pilgerziele in Palästina. Die Kirche erhebt sich über der angeblichen Stelle der Kreuzigung (Golgota-Hügel) und des Grabes Jesu. Aus diesem Grund wurde sie sehr oft und aus verschiedenen Blickwinkeln abgelichtet.

Auch an der Klagemauer betende Juden (Abb. 49) wurden sehr häufig fotografisch festgehalten. Den christlichen Reisenden waren solche Szenen fremd. Es besteht die Möglichkeit, dass die Nachfrage der Europäer an solchen Aufnahmen, ausgerechnet aufgrund ihres „skurrilen Charakters“ groß war. Die jüdische Population hingegen empfand solche Bilder aufgrund ihrer religiösen Aussage mit Sicherheit als etwas Besonderes, da durch sie auch für die in der Diaspora lebenden Juden eine Verbindung mit ihrer allerheiligsten Stätte ermöglicht wurde. Die Klagemauer gilt nämlich als die westliche Mauer des Plateaus des einst sich über dieser Stelle erhebenden Herodes-

¹⁴⁰ Viele Europäer empfanden Jerusalem als chaotisch, undurchdringlich und schmutzig.

Tempels und wird von den Juden als ein Symbol für den ewigen Bund Gottes mit dem jüdischen Volk verstanden.

Christliche Betrachter erkannten die aus Palästina stammenden Objekte entweder direkt oder aufgrund der Beschriftung und waren auch mit deren Bedeutung vertraut. Viele Reisende hofften wohl insgeheim, dass das Heilige Land seit den biblischen Zeiten unverändert geblieben war. Diese Art von Idealisierungen war der Grund für die nicht selten auftretenden Enttäuschungen, die die Europäer während ihrer Reisen erlebten.

Wie auch heute verspürten Touristen das Bedürfnis einen Teil des Orients mit in ihre Heimat zu nehmen. Die Fotografie entwickelte sich aufgrund ihres realitätsnahen Charakters allmählich zu einem der beliebtesten Reisesouvenirs. Berufsfotografen erkannten dies und begannen, ihre Kameras genau vor den „Touristenattraktionen“ aufzustellen und die Europäer direkt vor den Monumenten abzulichten. Solche Aufnahmen waren der Höhepunkt der Erinnerungsbilder. Mit diesen bekamen die Reisenden ein ganz persönliches Souvenir und eine Art Beweis für sich selbst und die Nachwelt, dass sie sich tatsächlich im Orient aufgehalten hatten.

Ein sehr beliebtes Motiv, das von zahlreichen Fotografen aufgegriffen wurde, war die Cheopspyramide. Diese Lichtbilder (Abb.50, 51) zeigen westliche Reisende, die mithilfe von Einheimischen mühevoll das Monument besteigen. In den Beispielen wird immer nur ein Fragment der Pyramide gezeigt. Daher kann der Betrachter lediglich anhand der Beschriftung erkennen, um welches Bauwerk es sich handelt. In solchen Aufnahmen spielen nicht die historischen Denkmäler sondern die dargestellten Personen die Hauptrolle. Im Vergleich zu den Werken der Pioniere kam es bei diesen Fotografien zu einem Umschwung der Verhältnisse zwischen Mensch und Objekt. Die Personen traten aus dem Schatten des Maßstabes und stellten nun den Mittelpunkt des Bildes dar.

Ein weiteres Beispiel solcher sich wiederholender Motive der Souvenirfotografie ist die Aufnahme von Touristen vor den Pyramiden. (Abb. 52) Die Menschen, hinter denen sich die Pyramiden und die Sphinx erheben, sind dominant im vorderen Teil der Aufnahme positioniert. Die Personen wurden offensichtlich arrangiert. Die fünf westlichen Reisenden sitzen auf Kamelen, die von einheimischen Dienern festgehalten werden. Die Höhenunterschiede visualisieren meiner Meinung nach die koloniale Überlegenheit

Europas gegenüber dem muslimischen Orient. Doch auch mit ihrer feinen westlichen Bekleidung stechen die Touristen stark aus dem Bild heraus. Anders als frühe Reisende, die mit ihrem Aussehen nicht zu sehr auffallen wollten, verspürten die immer selbstbewusster werdenden Europäer später keine Notwendigkeit mehr sich kleidungsmässig anzupassen.¹⁴¹ Die abgelichteten Personen beherrschen aufgrund ihrer dominanten Position in der Mitte den gesamten Bildraum. Auch dies kann als eine Art der Visualisierung der Unterwerfung des Nahen Osten von der kolonialen Macht verstanden werden.

Touristen wollten sich primär selbst auf den Bildern sehen, Monumente und Landschaft waren eher zweitrangig und dienten als eine authentische Kulisse. Aufnahmen dieser Art erfreuten sich großer Beliebtheit und entwickelten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem festen Bestandteil der meisten privaten Fotosammlungen.¹⁴²

Die große Nachfrage bewirkte, dass sich im Nahen Osten ein weit verbreiteter Fotomarkt entwickelte. Neben Mitbringselekturen verschiedener Art bevorzugten die Europäer zunehmend fotografische Aufnahmen. Diese konnten an allen Haupttouristenzielen in reichlicher Auswahl erworben werden. Die Studios verkauften entweder ganze Bildserien¹⁴³ oder wie in den meisten Fällen einzelne Aufnahmen, die gesammelt und anschließend nach eigenem Geschmack zu Alben zusammengestellt wurden.

Im Gegensatz zu den Pionieren, die sich in ihren Aufnahmen um dokumentarische Realität bemühten, bedienten sich die Berufsfotografen zunehmend fiktiver Szenen. Das Medium hörte auf, den anfangs an ihn gestellten Erwartungen zu folgen und entwickelte sich in eine neue Richtung. Neben den Souvenir-Lichtbildern fingen Berufsfotografen an Motive festzuhalten, die die Klischees und Wunschvorstellungen der Europäer gegenüber dem Orient widerspiegeln. Diese waren im Gegensatz zu den relativ leer erscheinenden Pionier-Aufnahmen mit Menschen, Tieren sowie verschiedenen Requisiten ausgestattet.

¹⁴¹ Vgl. Dewitz, Bodo von, (zit. Anm. 27), S.15.

¹⁴² Vgl. Dewitz, Bodo von, „Tatsachen sind so wunderbar an die Stelle von Vernunft getreten“, *Gustave Flaubert; Zur Rezeptionsgeschichte des „Orients“ in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts*, in: Pohlmann, Ulrich [Hrsg.], *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!; Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München; München, 2004, S.264.

¹⁴³ Die Bildserien wurden aus einer Reihe von Sammelfotografien zusammengesetzt, die zu einem bestimmten Thema produziert wurden.

Die Werke der im Nahen Osten ansässigen Fotografen wurden von Orientalmalern ebenso wie von Lichtbildern ihrer Kollegen geprägt. Hierbei muss der, als *der* Vorreiter inszenierter Atelierfotografie geltende Engländer Roger Fenton erwähnt werden.

4.1. Roger Fenton und seine *Orientalist Suite*

Bereits 1840 existierte im Westen ein Wunsch nach orientalistischen Bildern, den die dokumentarisch orientierten Aufnahmen aus dem Orient nicht erfüllten. Dies erkannten Fotografen, wie etwa Roger Fenton und schufen in ihren europäischen Fotoateliers fiktive Szenen aus dem Nahen Osten.¹⁴⁴

Dreieinhalb Jahre nach seiner Rückkehr aus dem Krimkrieg¹⁴⁵ (1855) stellte Fenton im Sommer 1858 in seinem Londoner Studio eine orientalische Fotoserie, die sogenannte *Orientalist Suite* her. In den insgesamt 51 Aufnahmen werden Szenen des alltäglichen Privatlebens aus der islamischen Welt nachgeahmt. Es gibt deutliche Anzeichen, dass diese Lichtbilder inszeniert wurden. In jener Zeit war es nämlich keinem westlichen Fotografen, bzw. keinem Fremden gestattet so weit in die Privatsphäre der Einheimischen einzudringen. Aus diesem Grund konnten diese – wie auch Maler und Schriftsteller – was die Gestaltung der Werke betrifft, ihrer Fantasie freien Lauf lassen.

Ein weiterer wichtiger Beweis dafür, wieso diese Lichtbilder nicht spontan entstanden sein können, ist die Tatsache, dass damals die Belichtungszeit nach wie vor relativ lang war und daher keine Momentaufnahmen hergestellt werden konnten.

Fenton, für den diese Fotoserie die erste visuelle Auseinandersetzung mit dem orientalistischen Thema bedeutete, wurde sowohl von französischen (Eugène Delacroix) als auch von englischen Orientalmalern (John Frederick Lewis, Thomas Seddon) beeinflusst. In diesem Kontext muss besonders sein Aufenthalt in Frankreich erwähnt werden. Es existieren zwar keine Beweise dafür, dass er während seines Malerstudiums in Paris einen direkten Kontakt zu Delacroix hatte, doch es besteht die hohe

¹⁴⁴ Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.102.

¹⁴⁵ Im Februar 1855 reiste Fenton auf die Krim, wo die Briten zusammen mit den Franzosen auf der Seite des Osmanischen Reiches gegen Russland kämpften und betrieb dort das was heute unter dem Begriff Kriegsfotografie verstanden wird.

Wahrscheinlichkeit, dass er in den Pariser Salons mit Werken des bedeutenden französischen Orientalmalers in Berührung kam.¹⁴⁶

1858 wurden fünf Gemälde des englischen Künstlers John Frederick Lewis mit orientalistischem Themeninhalt ausgestellt. Da Fentons Fotografien im Sommer desselben Jahres entstanden sind, kann angenommen werden, dass ihm die Bilder von Lewis den entscheidenden Impuls für seine Aufnahmen gegeben hatten.¹⁴⁷

Im Januar 1859 stellte Fenton auf der 60. alljährlichen Ausstellung der *Photographic Society* in London einen Teil seiner *Orientalist suite* Serie aus. Die Arbeiten wurden im Allgemeinen positiv aufgenommen, jedoch nicht so geschätzt wie seine Landschafts- und Stadtansichten.¹⁴⁸

Der Fotograf füllte sein Studio mit verschiedenen Requisiten, unter anderem mit Teppichen, Möbeln, Kostümen, Tüchern und anderen Objekten, die ihm aus seiner Zeit in Konstantinopel und auf der Krim in Erinnerung geblieben waren. Die Aufnahmen aus dieser Serie waren reine Fiktionen. Aufgrund dessen war es Fenton nicht wichtig, ob die Personen in seinen Werken aus Europa oder dem Nahen Osten stammten.

Eine der Fotografien, die unter anderem auf der Ausstellung in London gezeigt wurden war *Pasha and Bayadère* (Abb. 53). Im hochformatigen Bild ist eine Gruppe relativ eng aneinander gereihter Personen zu erkennen. Der auf einem Diwan sitzende und die Rolle des Paschas spielende Mann betrachtet, die sich im rechten Teil der Aufnahme befindende Tänzerin. Links von ihm sitzt auf dem Boden ein Mann mit einem Saiteninstrument. Die Gruppe bildet eine Diagonale, bei der die Frau den Höhepunkt darstellt. Der gesamte Raum ist mit zahlreichen Orient-Requisiten – Teppichen, Vorhängen, Teetisch samt Kanne und Gläser, Wasserpfeife u.s.w. – reich ausgestattet. Bereits auf den ersten Blick kann man erkennen, dass es sich um eine gestellte Szene handelt. Dies wird besonders bei der Bajadere deutlich. Anstatt vor der Kamera zu tanzen, oder genauer gesagt den Tanz anzudeuten, posiert sie starr wie eine Skulptur. Bei näherem Betrachten werden trotz Retusche Drähte sichtbar, die die Arme der Frau fixieren. Aufgrund der längeren Belichtungszeit waren Fotografen, die sich um scharfe

¹⁴⁶ Vgl. Baldwin, *Gordon, Roger Fenton; Pasha and Bayadère*, Malibu, CA, 1996, S.23f.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S.48.

¹⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 83.

Aufnahmen bemühten, gezwungen, auf verschiedene Hilfsmittel zurückzugreifen. Andere, für Ausstellungen gedachte Kopien dieses Lichtbildes, hat Fenton womöglich wegen den Drähten vertikal beschnitten.¹⁴⁹

Zwischen den drei dargestellten Personen, deren Gesichter keinen besonderen Ausdruck aufweisen, entsteht kein Dialog. Aufgrund der in anderen Bildern aus der Orient-Serie ebenfalls offensichtlichen Emotionslosigkeit, bekommt der Betrachter den Eindruck, als ob Fenton keine Geschichte erzählen, sondern lediglich eine bestimmte Szene visuell umsetzen wollte.

Bei einigen Werken aus der Serie kann der Inhalt ohne die dazugehörigen Titel nur mit Mühe erfasst werden. Ein Beispiel dafür ist *Barbarian Captive* (Abb. 54). Die Position der Frau sowie das bedrohlich wirkende Objekt, das der Mann in der Hand hält, deuten zwar auf eine Gefangennahme hin, doch das Barbarische kann nicht nachvollzogen werden. Nichtsdestotrotz drückt die Aufnahme eine gewisse Unbehaglichkeit und Beklemmung aus. Die Szene an sich wirkt wie auch bei *Pasha and Bayadère* sehr statisch und künstlich.

Wie bereits erwähnt, bemühte sich Fenton nicht um authentische Kleider und Menschen. Das Wichtigste für ihn war, dass seine Werke dem Betrachter das Gefühl vermitteln einen Teil des Nahen Ostens vor sich zu haben. In der Orient-Serie wurde die Authentizität dem Gesamteindruck, der von westlicher Ästhetik dominiert wurde, untergeordnet. So trägt die Frau im Foto *Pasha and Bayadère* etwa viel zu wenig Schmuck für eine orientalische Tänzerin und außerdem wurde ein unpassendes Gewand für ihre Rolle ausgewählt.¹⁵⁰

Im Gegensatz dazu nahm Fenton einige Lichtbilder auf, wo die Kleidungsstücke stimmiger waren. Ein Beispiel dafür ist die Aufnahme *Couple in fancy dress* (Abb. 55). Diese beinhaltet allerdings eine andere Art von Widerspruch. Ein Paar aus dem Nahen Osten würde nämlich in jener Zeit nie in einer so intimen Position öffentlich auftreten, bzw. würde sich keinesfalls auf diese Weise darstellen lassen.¹⁵¹ Der Raum, in dem die Szene eingebettet ist, wirkt im Vergleich zu den vorherigen Beispielen sehr schlicht. Es gibt keine Teppiche oder Vorhänge und von den Requisiten sind lediglich ein Dolch und

¹⁴⁹ Vgl. ebenda, S.97.

¹⁵⁰ Vgl. ebenda, S.94.

¹⁵¹ Vgl. ebenda, S.95.

ein Chibouk – eine Art türkische Tabakpfeife - zu erkennen. Vom Inhalt her ist diese Fotografie im Vergleich zu den anderen deutlich weniger narrativ. Aus diesem Grund handelt es sich in diesem Fall eher um eine Kostümstudie als um eine Genredarstellung. Die Aufnahme (Abb. 56), deren Titel heute unbekannt ist, beweist, dass sich Fenton ebenfalls mit dieser Art von Motiven auseinandersetzte. Das Gewand des Mannes wirkt – außer den Schuhen – sehr authentisch (türkisch).¹⁵² Ein weiteres Erkennungsmerkmal für die Kategorie der Kostüm-Studien, ist die Tatsache, dass Fentons Studio für die Herstellung dieses Lichtbildes weder umgeräumt noch dekoriert wurde. Auf diese Weise wird der Betrachter von anderen Objekten nicht abgelenkt und kann seine gesamte Aufmerksamkeit auf die Person richten.

Fenton war bemüht, den Status der Fotografie zu verbessern. Er wollte, dass sie von der Öffentlichkeit sowie von Fachkreisen als ein Medium der Kunst akzeptiert wird. In diesem Sinne versuchte er, sich mit der Fotoserie *Orientalist Suite* der traditionellen Orientalmalerei anzunähern und somit das Verfahren der Malerei ebenbürtig zu machen.

4.2. Inszenierte Fotografie im Nahen Osten

Das Aufkommen neuer Motive war eng mit den Wünschen der westlichen Konsumenten verbunden. Da bereits die Pioniere zahlreiche Aufnahmen von Monumenten sowie Stadt- und Landschaftsansichten nach Europa brachten, kam es dazu, dass diese Motive allmählich an Attraktivität verloren. Die Kunden verlangten nach Neuem, Exotischem. Die akribische, realistische Genauigkeit der Lichtbilder erregte kein Aufsehen mehr. Da Berufsfotografen von ihrer Klientel abhängig sind, versuchten sie damals, die an sie gestellten Anforderungen so gut wie möglich zu erfüllen. Somit kam es zu einer Wende im Bereich der Orient-Fotografie. Die Bildinhalte entwickelten sich von dokumentarisch-objektiven zu verklärt-subjektiven. Mit den neuen Motiven kam es folglich auch zur Bildung neuer Fragestellungen.

Fotografen waren keine reinen Bild(re-)produzenten mehr, sondern fingen verstärkt an, Inhalte selbst zu inszenieren. Es ist anzumerken dass sie, obwohl sie sich direkt vor Ort

¹⁵² Vgl. ebenda, S.96.

befanden, zahlreiche Aufnahmen im Atelier herstellten. Dort konnten sie exakt die Kulisse und das Arrangement schaffen, die sie sich vorstellten. Die Bildinhalte reichten vom einfachen Posieren kostümierter Menschen vor einem gemalten Hintergrund, bis zu großen Inszenierungen mit mehreren Personen, die häufig eine Handlung aufzeigten. Ungeachtet dessen, ob die Szenen im Studio oder draußen aufgenommen wurden, waren diese nach wie vor Ausdruck westlicher Fantasie- und Wunschvorstellungen. Solche Motive stellten für den Fotografen eine neue Herausforderung dar. So forderte der Wunsch der zeitgenössischen Öffentlichkeit in Europa unter anderem Szenen des privaten, häuslichen Lebens einer Kultur, die sehr streng zwischen öffentlichem und privatem Raum unterscheidet. Im Gegensatz zu den Pionieren, denen das Beherrschen der Technik und das Herstellen von hochqualitativen Aufnahmen das größte Anliegen war, rückte bei Berufsfotografen zunehmend der Inhalt bzw. die Aussage und der Aspekt der Mode in den Vordergrund.

In jenen Teilen des Nahen Ostens, wo die koloniale Macht am stärksten zu spüren war, wie beispielsweise in der Türkei, kam es zur Bildung von neuen, westlich orientierten Gesellschaftsgruppen. Neben diesen gab es aber weiterhin Menschen, die die europäischen Werte ablehnten und der eigenen Tradition treu blieben.¹⁵³

Westliche Betrachter strebten nach dem Fremden, Unbekannten und waren aus diesem Grund an Abbildungen von Menschen und ihrem Alltag aus der „vorindustriellen Gesellschaft“ interessiert. In den meisten Fällen haben Berufsfotografen in ihren Aufnahmen Personen aus den sozialen Randgruppen dargestellt. Auf diese Weise wurden die Unterschiede zwischen dem Orient und dem Okzident stärker visualisiert und folglich für die westlichen Konsumenten interessanter gemacht. Die beliebtesten und dadurch häufig verwendeten Motive waren die des Wasserträgers, der Tänzerin, des Musikers, Verkäufers etc. Das Bild des Nahen Ostens, das anfangs von Orient-Literatur und Zeichnungen beeinflusst war, wurde zunehmend von Rassentheorien, kolonialen Vorstellungen sowie anderen „wissenschaftlichen“ Diskursen geprägt.

¹⁵³ Die traditionelle Gesellschaftsstruktur im Osmanischen Reich setzte sich aus Aristokraten, Kaufmännern, Bauern und Arbeitern zusammen.

Darwins Theorie wurde in jener Zeit auf die Gesellschaft übertragen (Sozialdarwinismus) und diente als eine Art „Ausrede“ für den Kolonialismus. Europa wurde als die zivilisierte, entwickelte Welt angesehen und sich so eine Art Legitimierung schuf, sich den „primitiven“ Orient unterzuordnen. Zahlreiche Europäer waren der Meinung, dass die Länder des Nahen Ostens einen niedrigeren Entwicklungsstand hätten und dass der Westen diese Situation schon sehr lange zuvor überwinden konnte. Aus dieser Sicht wurde die Fotografie – unter anderem – als eine Art Dokumentation des historischen Verlaufes verstanden.¹⁵⁴ Sie wirken, als ob sie eine Gesellschaft vor der Industrialisierung darstellen wollten. Die westliche Welt setzte sich zum Ziel, diese Länder bei ihrer politischen, kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung zu „unterstützen“. Diese „Hilfe“ fand allerdings in den meisten Fällen unter Zwang statt. Die „Unterentwicklung“ der Einheimischen wurden mit der Rasse und der Religion in Verbindung gebracht. Sir John Lubbock (1834–1913), ein Vertreter des Sozialdarwinismus war der Meinung, dass die technologische Entwicklung alleine nicht ausreichen würde, um „niedrigere“ Kulturen auf den europäischen Stand zu bringen. Seiner Ansicht nach müssten neben dieser ebenfalls eine ethnische und moralische Verjüngung sowie die Übernahme der westlichen Religion stattfinden.¹⁵⁵

Die Berufsfotografen integrierten in ihre Aufnahmen die gesamte Palette des Ethnozentrismus und seiner Vorurteile. Einer der Gründe, wieso die Lichtbilder des alltäglichen Lebens so beliebt waren, hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass die Darstellungen den Europäern die Möglichkeit gaben, sich mit den Bewohnern des Nahen Ostens vergleichen zu können. Ein Beispiel dafür ist die Fotografie der Maison Bonfils mit dem Titel *Street Barbier* (Abb. 57). Den Mittelpunkt der Aufnahme, die ohne Zweifel im Studio entstand, stellen zwei Männer dar. Da die Szene auf der Straße spielen sollte, setzte der Fotograf bewusst wenige Requisiten ein, um die Aufnahme so schlicht wie möglich zu halten. Im Bildraum sind lediglich ein Stuhl und die auf dem Boden ausgebreiteten Rasierutensilien zu erkennen. Der westliche Betrachter, der nicht daran

¹⁵⁴ Vgl. Erdogdu, Ayshe, *Picturing alterity. Representational strategies in Victorian type photographs of Ottoman men*, in: Hight, Eleanor M.; Sampson, Gary D., [Hrsg.], *Colonialist photography; imag(in)ing race and place*, London, 2002, S.119.

¹⁵⁵ Vgl. Ebenda, S.120.

gewöhnt war, dass solche Tätigkeiten auf der Straße stattfinden, hat womöglich diese Szene als seltsam vielleicht sogar als lächerlich empfunden. Was bei diesem Beispiel besonders hervorsteicht ist der Blick des sitzenden, vom Barbier zu rasierenden Mannes. Dieser sah während der Herstellung der Aufnahme direkt in die Kamera, was meiner Meinung nach beim Betrachter ein unangenehmes Gefühl auslösen kann. Er wird dadurch auf eine gewisse Art und Weise beim Beobachten gestört.

Für die im Nahen Osten tätigen Fotografen, war es aufgrund von religiösen Tabus nicht leicht Modelle zu finden. Manchmal wurden sogar blinde Menschen eingesetzt. Bei einigen Lichtbildern, wie zum Beispiel bei jenem von Bonfils (Abb. 57), wo der sitzende Mann einen leicht verwirrten Eindruck macht, bekommt der Betrachter das Gefühl, als ob die Person nicht genau gewusst hätte, was mit ihr passiert.

Einige Abbildungen empfanden Europäer nicht nur als seltsam, sondern sogar als abstoßend. Doch trotzdem oder möglicherweise gerade deswegen weckten diese ihr Interesse. Zu solchen Lichtbildern gehörte mit großer Wahrscheinlichkeit jenes der Zanzaki-Brüder, *The Flea Hunt* (Abb. 58). Die Tatsache, dass die Szene draußen, auf offener Straße, aufgenommen wurde, verleiht ihr im Vergleich zu den Studioaufnahmen einen relativ hohen Grad an Authentizität. Dadurch wirkt das Lichtbild, bei dem der eine Mann dem anderen auf dem Boden sitzenden die Flöhe aus den Haaren entfernt, noch merkwürdiger. Aufgrund ihres Aussehens und der Handlung kann angenommen werden, dass die hier dargestellten Personen – besonders der in ein zerfetztes Gewand gehüllte und auf dem Boden sitzende Mann - der unteren Gesellschaftsschicht angehörten. Es entsteht der Eindruck, als ob der Fotograf mithilfe dieser Art von Aufnahmen die wirtschaftliche Lage der Länder des Nahen Ostens verbildlichen und dadurch das Überlegenheitsgefühl des Westens stärken wollte.

Die Darstellung der Einheimischen sowie ihrer Umgebung, als „primitiv“ und exotisch war ein Versuch, das Fremde und Ungewohnte den Europäern begehrenswert und

faszinierend erscheinen zu lassen. Eine ethnografische oder rassistische Anschwärzung war nicht das Ziel der Fotografen.¹⁵⁶

Interessanterweise zeigen fotografische Abbildungen von Berufs-Typen stets Männer bei unbedeutender, niedriger Arbeit. Ein Beispiel dafür ist die Aufnahme des Korbmachers von Ermé Désiré (Abb. 59). Obwohl es sich hier um ein häufig aufgegriffenes Motiv handelt, unterscheidet sich das Lichtbild hinsichtlich der visuellen Ausführung von den anderen Orient-Abbildungen jener Zeit. Im Gegensatz zu den meisten Berufsfotografen ging Désiré bei diesem Beispiel nicht so nah an die abgelichtete Person heran, sondern erlaubte auch der Umgebung ein Teil seines Lichtbildes zu werden. Es ist sehr interessant, dass er mithilfe des unscharfen Vorder- sowie Hintergrundes (oberer Teil der Wand) versuchte, die sich in der Bildmitte befindende Person zu betonen. Es entsteht der Eindruck, als ob der Fotograf den scheinbar in seine Arbeit vertieften Mann mit seiner Präsenz nicht stören wollte und er ihn deswegen aus einer gewissen Distanz ablichtete. Aus diesem Grund wirkt die Abbildung wie eine Momentaufnahme und der Betrachter kann nicht auf Anhieb erkennen, dass es sich um eine gestellte Szene handelt.

Ein weiteres beliebtes Motiv war das des Türkischen Cafés (Abb. 60). Lichtbilder mit einem einzigen oder einer geringen Anzahl an Modellen (Berufs-Typen, Kostümstudien oder Porträts) wurden oft im Studio hergestellt. Wenn aber die Fotografen mit mehreren Menschen, in größeren Kompositionen – wie bei diesem Beispiel – arbeiteten, wurden sie aufgrund von Raumeinschränkungen und Lichtproblemen gezwungen, die Aufnahmen im Freien anzufertigen. Das von einem unbekanntem Fotografen produzierte Lichtbild zeigt eine Gruppe von Wasserpfeife rauchenden Männern, die vor einem Café sitzen. Solche Szenen verdeutlichten die negativen Vorurteile, die die Europäer gegenüber den Orientalen hatten. Diese wurden oft in sitzender oder ruhender Position mit trägem, teilnahmslosen Gesichtsausdruck festgehalten. Sie galten als faul und unmotiviert. Es existierten westliche Theorien, die diese Klischees mit dem Fehlen der Arbeitsmoral in dem System des Islam erklärten. Die moralische und wirtschaftliche Dekadenz, bzw. Unterentwicklung des Nahen Osten resultierte demnach aus ihrer Religion.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Vgl. Hight, Eleanor M.; Sampson, Gary D. *Introduction; Photography, „Race”, and Post-Colonial Theory*, in: Hight, Eleanor M.; Sampson, Gary D. [Hrsg.], *Colonialist photography; imag(in)ing race and place*, London, 2002, S.4.

¹⁵⁷ Vgl. Erdogdu, Ayshe, (zit. Anm. 154), S.121f.

Die Art, wie die Fotografen den Einheimischen begegneten, war in vielen Fällen respektlos. Dies erreichte in den Lichtbildern von Tancredè R. Dumas ihren Höhepunkt. Bei seiner Aufnahme *La vie du harem* (Abb. 61) wirkt nicht nur der Inhalt, sondern auch die visuelle Ausführung des Bildes primitiv. Es handelt sich nämlich um eine schlecht ausgeführte und lächerliche Fotomontage einer fiktiven Szene. Dabei schnitt Dumas die einzelnen Teile (gemalte und fotografierte) heraus und setzte sie auf einem schwarzen Grund erneut zusammen.¹⁵⁸ Sein schlechter Geschmack und extreme Übertreibung kommt ebenfalls in seinem Lichtbild des Blinden der einen Paralytiker trägt (*Aveugl portent un paralitique*) (Abb. 62) zum Ausdruck. Hier wird nicht nur das Klischee der mentalen, sondern auch das der physischen Unterentwicklung des Orients aufgezeigt.¹⁵⁹ Diese beiden Abbildungen wirken aufgrund ihres absurden Inhaltes und der schlechten Qualität wie Karikaturen.

Im Westen waren neben den Genreszenen ebenfalls Porträts von Einheimischen höchst beliebt. Bei dem Vergleich dieser mit den Abbildungen von Europäern werden interessante Unterschiede sichtbar.

In Europa wurden Porträts als Repräsentationsbildnisse verstanden, die bei den Fotografen in Auftrag gegeben wurden. Die Kunden hatten gewisse Vorstellungen davon, wie sie verewigt werden wollten. Diesen Wünschen mussten die Fotografen nachkommen. Als Lichtbilder einem größeren Gesellschaftskreis zugänglich gemacht wurden, wollten immer mehr Menschen solche Aufnahmen – die sie ebenfalls untereinander austauschten – besitzen. Bei Porträts von Menschen aus dem Nahen Osten herrschte eine andere Situation. So wie bei den Genreszenen, handelte es sich hier um Personen, die die Fotografen selbst auswählten. Sie waren wie eine Art von Requisiten, die so dargestellt wurden, wie es von ihnen verlangt wurde und nicht, wie sie es sich vielleicht gewünscht hätten. Im Bereich des „Orient-Porträts“ war nicht die Person selbst wichtig, sondern was für Klischees sie verkörperte. Auch wenn sich einige Fotografen um objektive Darstellungen bemühten, vermittelten die Titel, die sich entweder am unteren Rand oder an der Rückseite der Abbildungen befanden, eine gewisse

¹⁵⁸ Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.105.

¹⁵⁹ Vgl. ebenda, S.107.

Subjektivität, die ab und zu negativ angehaucht war. Meiner Meinung nach wurden die abgelichteten Menschen durch Bildbeschriftungen, wie beispielsweise *Arab woman* entpersonalisiert.

Neben dieser Art von Porträts wurden im Nahen Osten außerdem fotografische Darstellungen hergestellt, die von Einheimischen selbst in Auftrag gegeben wurden (Abb. 63). Die Kunden waren einflussreiche und wohlhabende Personen, die auf diese Weise dem Trend des Westens folgten.¹⁶⁰ Solche Porträts dienten demselben Zweck wie dem der Europäer. Sie waren somit für den privaten Gebrauch und nicht für den Fotomarkt bestimmt.

4.3. Das Verhältnis zwischen der Fotografie und der Malerei

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es verstärkt zu einer gegenseitigen Beeinflussung von Fotografie und Malerei.

Bereits die Pioniere der Orientfotografie sind mit gewissen Vorstellungen in den Nahen Osten gereist, die nachher in ihren Lichtbildern zum Ausdruck kamen. Wie bereits erwähnt, ist bei Francis Friths Aufnahmen eine klare Anlehnung an die Werke des schottischen Malers David Roberts zu erkennen. Bei der Gegenüberstellung ihrer Werke können deutliche Ähnlichkeiten festgestellt werden (Siehe S. 49). Doch auch die Inhalte sowie die Motivauswahl der frühen Berufsfotografen, wie etwa jene von Fenton, sind von der Orientalmalerei geprägt.

Trotz des manchmal komplizierten Verhältnisses zwischen den beiden Medien – die Künstler waren, besonders am Anfang, gegenüber der Fotografie eher negativ eingestellt – haben einige Maler relativ früh die Nützlichkeit des Verfahrens entdeckt. Besonders Delacroix, ein bedeutender Befürworter dieser Technik, verwendete für seine Werke

¹⁶⁰ Nicht selten haben solche Menschen mit Europa sowie ihrer Kultur und den westlichen Werten sympatisiert.

bereits in den 50er-Jahren Lichtbilder (Aktstudien) des Amateurfotografen Eugène Durieu.¹⁶¹

Mit der Weiterentwicklung der Fotografie wuchs auch das Interesse der Maler an diesem Verfahren. Vor allem ab den 60er-Jahren des 19. Jahrhunderts, als es im Nahen Osten zur fotografischen Massenproduktion kam, fingen sie verstärkt an Lichtbilder für ihre Zwecke zu nutzen. Einige von denen, die die Fotografie als Vorlage für ihre Werke verwendeten, waren Jean-Léon Gérôme, Frederic E. Church, William Holman Hunt und Ludwig Deutsch. Die Aufnahmen waren nicht nur viel genauer als Skizzen, sondern erleichterten außerdem ihre Arbeit deutlich. Die Maler mussten nämlich die Zeichnungen nicht mehr allein mit der Hand anfertigen, was zur Folge hatte, dass ihre Werke deutlich weniger Zeit in Anspruch nahmen.

Es kam des Öfteren vor, dass Künstler ein ganz bestimmtes Motiv brauchten und aus diesem Grund einen im Orient ansässigen Fotografen beauftragten, ihnen dieses zu verschaffen. In den 70er-Jahren war der Trend, Aufnahmen anstatt Skizzen zu verwenden, bereits weit verbreitet. Bei den Malern waren besonders die von den Studios G. Lékégian, Henri Béchar, J. Pascal Sébah, Antonio Beato, James Graham sowie die von der Familie Bonfils produzierten Lichtbilder beliebt.¹⁶² Ab diesem Zeitpunkt können die Ähnlichkeiten in den Werken dieser zwei Medien nicht übersehen werden. Neben Details wie der Kleidung oder dem Hintergrund, wurden sogar ganze Szenen nachgeahmt.¹⁶³ Da dies kein einseitiges Phänomen war, kann es in vielen Fällen relativ kompliziert sein, festzustellen, wer von wem beeinflusst wurde.

4.4. Die Koloniale Postkarte und die Darstellung der algerischen Frau

Malek Alloula widmete sich in seinem 1981 publizierten Buch *Le Harem colonial, images d'un sous-érotisme*, ausführlich der Problematik der kolonialen Postkarte. Dieses gilt noch heute als das Standardwerk zu diesem Thema. Der Autor, der sich ausschließlich mit aus Algerien stammenden Bildpostkarten auseinandersetzte, wurde

¹⁶¹ Vgl. Rosenthal, Donald A., *Orientalism; The Near East in French Painting, 1800–1880*, Ausstellungskatalog, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester, N.Y., 1982, S. 121f.

¹⁶² Vgl. Perez, Nissan, (zit. Anm. 30), S.66.

¹⁶³ Vgl. ebenda, S.74.

wegen seiner Schlussfolgerungen und Herangehensweisen nicht selten starker Kritik ausgesetzt. Aufgrund der von ihm gewählten Aneinanderreihung der Postkarten entsteht der Eindruck, als ob die Fotografen ihre weiblichen Modelle chronologisch immer mehr ihrer Kleidung entledigt hätten. Die feministische Kritik wirft ihm vor, dass diese Entwicklung einer Striptease-Show gleicht, und dass er mit der strengen Anordnung der Bilder eine andere mögliche Leseart nicht zulässt.¹⁶⁴ Ein weiteres Problem stellt der Blick der Kamera dar, den Alloula mit der kolonialen Macht assoziiert, die Gewalt gegenüber dem Körper der algerischen Frau ausübt. Im Gegensatz dazu sind Gilles Boëtsche und Jean-Noël Ferrié der Meinung, dass die Postkarten die Bemühung darstellen ein Bild der verfügbaren, erotischen Frau zu erschaffen und betonen, dass die kolonialen Verhältnisse dabei keine Rolle spielen. Boëtsche bezweifelt, dass es sich bei diesen Abbildungen um koloniale Machtausübung handelt, sondern sieht darin eher den Versuch, mithilfe von exotischen weiblichen Körpern einen Orient zu schaffen, der den damaligen westlichen Fantasievorstellungen entspricht. Auch Silke Förschler gehört zu den AutorInnen, die Alloulas Meinung, dass die Postkarten eine Art koloniale Unterdrückung darstellen, nicht teilen. Sie bezieht sich in ihren Text *Die orientalische Frau aus der hellen Kammer* auf den Einfluss der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts auf die Frauendarstellungen und wie die Postkarten das Zusammenwirken der Bildsprache der europäischen Malerei mit den Möglichkeiten der Atelierfotografie für die Gestaltung von orientalischen Frauenabbildungen veranschaulichen.¹⁶⁵

Neben all der Kritik muss aber auch erwähnt werden, dass Alloula als Erster auf die Problematik dieser Art von Postkarte Bezug nahm, und dass sich kein Autor vor ihm mit dem Verhältnis zwischen der kolonialen Macht und den fotografischen Darstellungen orientalischer Frauen auseinandersetzte.

In den 60er- und 70er-Jahren konnten in Fotogeschäften im Nahen Osten Aufnahmen in verschiedenen Formaten – von größeren Abzügen bis zur Carte-de-visite und

¹⁶⁴ Vgl. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, *Der Schleier als Fetisch; Bildbegriff der Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie*, in: *Fotogeschichten, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Marburg, Jg.20, 2000, S. 31.

¹⁶⁵ Vgl. Förschler, Silke, *Die orientalische Frau aus der hellen Kammer; Zur kolonialen Postkarte*, in: Graduiertenkolleg Identität und Differenz [Hrsg.], *Ethnizität und Geschlecht; (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Differenz*, Köln, Wien [u.a.], 2005, S.78,79,92.

Stereobildern – einzeln oder in Serien erworben werden. In den 80er-Jahren war das fotografische Verfahren aus technischer Sicht bereits so weit entwickelt, dass es zu einer Allgemeinen Verbreitung der Methode kommen konnte. Aufgrund der Verwendung von Gelatine, die das Kollodium nach und nach ersetzte, mussten die Fotografen, da sie von nun an mit Trockenplatten arbeiteten, die Negative nicht unmittelbar nach der Aufnahme entwickeln.¹⁶⁶ Ab dem Jahr 1888, als Kodak die erste industriell gefertigte Kamera mit Rollfilm auf den Markt brachte, konnte jeder ohne besondere Vorkenntnisse seine eigenen Lichtbilder herstellen. Mit dem Aufkommen der Amateurfotografie, wandten sich die im Orient ansässigen Berufsfotografen verstärkt dem Postkartengeschäft zu.¹⁶⁷

Der eigentliche Durchbruch der sogenannten kolonialen Postkarte erfolgte gegen Ende des 19. bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Einer der wichtigsten Gründe dafür war die Entwicklung neuer fotomechanischer Reproduktionsverfahren, die eine fast unbegrenzte Vervielfältigung von Lichtbildern ermöglichte. Die preiswerten Postkarten konnten an zahlreichen Orten – nicht nur in spezialisierten Fotogeschäften – erworben werden.

Die Blütezeit der kolonialen Postkarte fand im 20. Jahrhundert (1900-1930)¹⁶⁸ statt und überschreitet dadurch den Rahmen meiner Diplomarbeit. Doch aufgrund der Tatsache, dass diese den Höhepunkt der Berufsfotografie im Nahen Osten darstellt, finde ich es wichtig, sie in meine Arbeit mit einzubeziehen.

Im Gegensatz zu den früheren Lichtbildern von Einheimischen, wo bei Berufs-Typen Abbildungen zumeist Männer dargestellt wurden, sind im Bereich der kolonialen Postkarte größtenteils Frauen abgelichtet. Das ging so weit, dass die männlichen Modelle fast vollkommen aus den Lichtbildern verschwanden. Dies hing mit mehreren Aspekten zusammen, wie beispielsweise mit dem Geschmack und den Wünschen der Konsumenten sowie der Tatsache, dass es für die Fotografen leichter war, weibliche Modelle zu finden.

¹⁶⁶ 1871 stellte der englische Arzt R. Leach Maddox die Gelatinetrockenplatten der Öffentlichkeit vor. Damit ist die Herstellung von Lichtbildern nicht nur vereinfacht, sondern aufgrund der, im Vergleich zum Kollodium stärkeren Lichtempfindlichkeit dieser Platten ebenfalls beschleunigt worden.

¹⁶⁷ Vgl. Turner, Bertram, (zit. Anm. 8), S.231.

¹⁶⁸ Vgl. Alloula, Malek, *Haremsphantasien; aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S.8.

Bereits in den frühen Studioaufnahmen, etwa bei Fenton sowie im Bereich der Orientalmalerei waren Frauen aus dem Nahen Osten ein beliebtes Bildmotiv. Die Werke verdeutlichen die Fantasievorstellungen, die die Europäer gegenüber den Orientalinnen hatten. Es existierte die Meinung, dass die eigentliche Aufgabe dieser Frauen darin lag den Männern zu dienen. In den Genreszenen zünden sie so zum Beispiel Männern die Pfeife an, hocken unterwürfig zu ihren Füßen oder tanzen für sie. Diese wurden somit entweder als Dienerinnen oder als Objekte männlicher Lust und Unterhaltung dargestellt. Die bereits besprochene Aufnahme *Barbarian Captive* (Abb. 54), ist eines der Beispiele der frühen Studiofotografie, die diese Unterwerfung explizit veranschaulicht.

Die Motiv-Welt der kolonialen Postkarte wurde zunehmend auf den Harem¹⁶⁹ sowie erotische weibliche Porträts reduziert. Der Wohnbereich der Orientalinnen stellte für die Europäer das absolute Tabu dar. Da aber die verbotenen Dinge stets etwas Reizvolles an sich haben, mussten Fotografen ihren eigenen Harem schaffen, um damit das westliche Verlangen nach solchen Lichtbildern zu stillen. Besonders die geheimnisvollen Odaliskinnen¹⁷⁰ empfanden die Europäer als äußerst faszinierend.

Bereits früh begannen die Berufsfotografen sich mit solchen Frauendarstellungen auseinanderzusetzen. Ein Beispiel dafür ist Fentons 1858 entstandene Aufnahme *Reclining Odalisque* (Abb.64). Das hier dargestellte Modell liegt entspannt auf einem Diwan und sieht den Betrachter mit einem verträumt-erotischen Blick an. Ihre leicht geöffnete Bluse legt lediglich einen kleinen Teil ihres Oberkörpers frei. Fenton spielt in diesem Beispiel mit dem Blick der dargestellten Frau und verspürt kein Verlangen danach ihre Brust zu entblößen. Aufgrund dieser verhüllten Erotik wirkt das Lichtbild meines Erachtens überaus sinnlich. Da er sich dem Modell sehr feinfühlig nähert, wirkt die Szene ungezwungen und entspannt, als ob sich die Frau von sich aus auf diese Art ablichten lassen wollte.

Die Odaliskinnen wurden nach dem Vorbild der Malerei meistens in einer liegenden Position dargestellt.¹⁷¹ Ein weiteres Beispiel für dieses Bildmotiv ist die Postkarte *Scènes et Types. Odalisque couchée* (Abb. 65). Im Gegensatz zu Fentons Aufnahme, ist die Frau in diesem Lichtbild mit dem ganzen Körper zum Betrachter gedreht. Die Odaliske, die in

¹⁶⁹ Die Bezeichnung Harem wurde aus dem arabischen Wort haram (verboten, heilig) abgeleitet.

¹⁷⁰ Odaliskinnen (türk.: *odalik*, *oda* - Gemach, Zimmer) waren Dienerinnen (Sklavinnen) im Harem.

¹⁷¹ Die Körperhaltungen der Odaliskinnen erinnern nicht selten an Venusdarstellungen.

diesem Beispiel ebenfalls eine Pluderhose und eine Bluse trägt – in den meisten Odaliskendarstellungen sind die Frauen auf diese Weise gekleidet – liegt auf einem Teppich und ist von verschiedenen Requisiten umgeben. Im Gegensatz zu Fentons Lichtbild, bei dem der Betrachter das Gefühl bekommt, als ob die Frau mit ihrer Umgebung verschmilzt, wirkt die Szene auf der Postkarte gestellt und statisch. Das in die Mitte der arrangierten Szene positionierte Modell weist keine Interaktion mit seinem Umfeld auf. Die Fotografen waren – was auch bei diesem Beispiel zu sehen ist - aufgrund des relativ kleinen Formats der Postkarte, der ihnen wenig Freiraum für die Gestaltung des Bildinhaltes bot, gezwungen, näher an ihre Objekte heranzurücken und konnten dadurch lediglich einen kleinen Teil der Umgebung in die Aufnahmen miteinbeziehen.

Bei den Postkarten war – wie es bereits bei den früheren Darstellungen von Einheimischen der Fall war – die Authentizität der Gewänder eher zweitrangig. Die Europäer hatten mithilfe von früheren Werken, wie etwa. jenen von Delacroix bereits eine Vorstellung davon, wie die orientalische Kleidung aussehen sollte. Aus diesem Grund versuchten die Fotografen die einzelnen Stücke - unabhängig von ihrem Herkunftsort – nach westlichem Geschmack zu kombinieren.

Ein weiteres neben den Odaliskis oft verwendetes Motiv im Bereich der Haremsdarstellungen war die sogenannte Kaffee-Zeremonie.¹⁷² Der Kaffee, der in Verbindung mit Loukoum, Honiggebäck, Nektar, süßem Wein usw. gebracht wurde, ist als Sinnbild der Lieblichkeit verstanden worden.¹⁷³ Es existieren verschiedene Varianten solcher Art von Darstellungen. Die Frauen, die beim Trinken oder Einschenken ganz verschiedene Körperhaltungen einnehmen, wurden entweder in einer Gruppe oder alleine abgelichtet. Ein sehr interessantes Beispiel dafür ist die Aufnahme einer Frau (Abb. 66), die während des Einschenkens eine sehr merkwürdige und offensichtlich unbequeme Stellung einnimmt. Sie sitzt nämlich auf einem hohen Geländer, wobei ihre Beine stark gespreizt sind. Dadurch steht nicht die „Kaffee-Zeremonie“ sondern die Orientalin selbst im Mittelpunkt. Der Fotograf versuchte höchstwahrscheinlich damit eine erotische Wirkung zu erzielen. Der Bildinhalt sieht aufgrund der übertriebenen Körperhaltung der Frau sehr gestellt aus und erweckt nicht den Eindruck, dass es sich hier um eine

¹⁷² Vgl. Alloula, Malek, (zit. Anm. 168), S.51.

¹⁷³ Vgl. ebenda, S. 52.

Abbildung des alltäglichen Lebens handelt. Was aber möglicherweise ohnehin nicht das primäre Ziel des Fotografen war. Bei der Betrachtung solcher Beispiele muss man sich vor Augen führen, dass diese Postkarten im Grunde genommen für eine breite Masse und nicht für die ethnografische Erforschung des Nahen Ostens gedacht waren.

Neben dem Kaffee wurden vielmals auch Wasserpfeifen als Requisiten in die Lichtbilder mit eingebracht (Abb. 67). Diese werden, bzw. wurden Alloulas Meinung nach rasch mit Haschisch in Verbindung gebracht.¹⁷⁴ Dadurch sollten die auf diese Art dargestellten Frauen verträumt, lasziv und ohne jegliche Hemmungen wirken. Die Postkarte *Scènes et types. – Mauresque dans son intérieur* ist ein typisches Beispiel dafür, wie Fotografen gewisse Requisiten einsetzten um mit ihrer Hilfe einen den westlichen Fantasievorstellungen entsprechenden Bildinhalt zu schaffen.

Obwohl die Orientalinnen die Hauptrolle in den kolonialen Postkarten spielten, existieren einige, jedoch seltene, Fälle, bei denen auch männliche Modelle dargestellt wurden. Eines dieser Beispiele waren die Paar- bzw. Familiendarstellungen.

Da die Familie die Basis jeder Gesellschaft darstellt, gaben solche pseudo-ethnografischen Aufnahmen den westlichen Konsumenten die Möglichkeit, sich mit den Bewohnern des Nahen Ostens zu vergleichen. Der Fotograf strebte nach Transparenz, die ihm die Möglichkeit geben würde uneingeschränkt zu arbeiten. Da ihm der Nahe Osten diese nicht bieten konnte, war er gezwungen, seine eigene, von kolonialistischen Ideen geprägte „Realität“ zu schaffen. Im Orient gab es Großfamilien, deren Ordnung nicht mit der westlichen Struktur von Frau-Mann-Kind übereinstimmte. Doch trotzdem wurden in vielen Fotografien, der westlichen Tradition entsprechend, Eltern mit Kindern dargestellt. Doch auch solche Aufnahmen sind nicht frei von Klischees. Bei einigen Postkarten, wie zum Beispiel bei der Abbildung einer sehr jungen Familie (Abb. 68) kommt die Rücksichtslosigkeit und Respektlosigkeit einiger Fotografen gegenüber den Einheimischen deutlich zum Vorschein. Diese Aufnahme, die im Freien hergestellt wurde und an eine Momentfotografie erinnert, zeigt ein Paar mit Kind. Das Schockierende dabei ist, dass die Eltern noch selbst Kinder sind. Außerdem sind alle drei in Lumpen gekleidet dargestellt. Die westlichen Betrachter, die solche Abbildungen wahrscheinlich als „primitiv“ empfanden, hatten möglicherweise zugleich Mitgefühl für diese Menschen.

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 53.

Somit bekamen Europäer eine weitere „Bestätigung“, dass ihre Kultur besser sei, und dass die Kolonisierung solchen armen, „primitiven“ Menschen helfen würde. Interessanterweise existieren auch Postkarten, die einen Gegensatz zum letzten Beispiel darstellen. Auf einer ist ein junges Paar abgebildet (Abb. 69), das sich der neuen Situation in Algerien anscheinend anpasste. Der Bildinhalt folgt den westlichen Konventionen der bürgerlichen Ehe.¹⁷⁵ Die Aufnahme zeigt einen jungen algerischen Soldaten der französischen Armee mit seiner Partnerin. Sie nehmen eine für westliche Paardarstellungen typische Stellung ein, bei der der Mann die Hand der an seiner Seite sitzenden Frau hält. Obwohl die zwei Postkarten vom Inhalt her sehr unterschiedlich sind, dienen sie dem gleichen Zweck. Sie sollten zeigen, dass die Kolonisierung einen positiven Einfluss auf diese Länder sowie ihre Bevölkerung ausübte. Sie verdeutlichen die Unterschiede zwischen zivilisiert und primitiv sowie zwischen armen Menschen, die aufgrund ihrer Unangepasstheit an das neue System am Rande der Gesellschaft leben und der Bevölkerung, denen die koloniale Macht einen sozialen Aufstieg ermöglichte. Ein wichtiger Aspekt der zweiten Paarabbildung ist das Fehlen von Kindern, was auf eine erfolgreiche Beherrschung der Sexualität und damit auf ihre „Zivilisiertheit“ deuten sollte.¹⁷⁶

Einen weiteren interessanten Gegensatz stellen Postkarten dar, die einerseits verschleierte Frauen (Abb. 70) und andererseits Modelle mit teils oder vollständig entblößter Brust zeigen.

Für die Europäer stellte der Körper der Orientalinnen ein Tabu dar. Der Schleier, ohne den sie sich in der Öffentlichkeit und vor fremden Männern nicht zeigen durften, uniformierte die Frauen und ließ sie dadurch dem westlichen Betrachter relativ uninteressant erscheinen. Er kann als eine Art privater Raum – ähnlich wie der Harem – verstanden werden, der es Fremden nicht erlaubt ihn zu „betreten“ bzw. zu enthüllen. Man könnte meinen, dass sie sich gegenseitig ergänzen. Wenn der eine aufhört, fängt der andere an.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Vgl. Stemmler, Susanne, *FotoTopoGraphien – Cartes postales d'Alger*, in: Borsò, Vittoria; Göring, Reinhold [Hrsg.], *Kulturelle Topografien*, Stuttgart, Weimar, 2004, S.113f.

¹⁷⁶ Vgl. Alloula, Malek, (zit. Anm. 168), S.34.

¹⁷⁷ Vgl. ebenda, S.14.

Alloula schreibt in seinem Werk *Haremsphantasien* unter anderem darüber, dass den Fotografen der Schleier, da er ihn den unbegrenzten Blick verwehrt hat, frustrierte.¹⁷⁸ Interessant ist ebenfalls, dass sich seiner Meinung nach beim Ablichten der verhüllten Frauen die Rollenverteilung ändert.¹⁷⁹ Der Fotograf wird vom Beobachter zum Beobachteten. Die Orientalinnen bzw. die Algerierinnen, deren gesamter Körper verhüllt ist und deren Augen lediglich durch eine schmale Öffnung zu sehen sind, haben eine spezielle Wirkung auf dem Betrachter. Aufgrund des Schleiers entsteht der Eindruck als ob sie einen ganz besonderen Blick hätten. Alloula vergleicht ihn mit der Kamera bzw. mit dem Objektiv der Kamera.¹⁸⁰ Auf diese Weise gerieten die Fotografen in eine für sie sehr ungewohnte Situation. Sie konnten im Gegensatz zu den verschleierten Frauen nichts sehen und fühlten sich dadurch bedroht. Sie waren ihren Blicken regelrecht ausgeliefert. Alloulas Meinung nach war dies der Auslöser dafür, dass die Fotografen alles daran setzten, ihre Objekte zu enthüllen, um damit ihre eigentliche Rolle – die Rolle des Voyeurs – wieder zurückzugewinnen.¹⁸¹ Dies konnte jedoch lediglich mithilfe der Inszenierung realisiert werden. Dabei öffnen die Algerierinnen – diese waren in der Regel Prostituierte – den Schleier und lassen den Fotografen, bzw. den Betrachter symbolisch in ihren, vor der Öffentlichkeit normalerweise verborgenen privaten Bereich vordringen. Der weibliche Körper war womöglich besonders aufgrund der mit ihm verbundenen Tabus ein sehr beliebtes Postkartenmotiv. Im viktorianischen Westen hätten diese Art von Aufnahmen von Europäerinnen einen großen Skandal ausgelöst. Die Darstellungen von halbnackten Orientalinnen waren hingegen nicht nur akzeptiert, sondern sogar erwünscht. Sie wurden von der westlichen Gesellschaft als eine Art Erforschung des fremden Orients angesehen und somit nicht als etwas Unmoralisches empfunden. Am Anfang wurden die Monumente sowie die Landschaft analysiert und später die Einheimischen. Es scheint, als ob die Fotografen ihre Abbildungen mit Beschriftungen, wie beispielsweise *Danseuse mauresque* (Abb. 71) rechtfertigen wollten. Diese verliehen den Postkarten etwas Wissenschaftlich-Objektives, ein sogenanntes „ethnografisches

¹⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 13.

¹⁷⁹ Vgl. ebenda, S.15.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, S.15.

¹⁸¹ Vgl. ebenda, S.15 f.

Alibi“¹⁸², das die Ablichtung halbnackter und nackter Orientalinnen zu legitimieren versucht. Es sollte der Eindruck entstehen, dass es sich bei solchen Beispielen um seriöse Dokumentationen algerischer Frauen handelte.

Aufgrund des kleinen Formates der Postkarte näherten sich die Fotografen ihren Modellen sehr stark und lichteten in den meisten Fällen lediglich den Oberkörper der Frauen ab. Bei einigen Beispielen wird dieser dezent entblößt, als ob die Bluse von alleine den Einblick zulassen würde. Andererseits existieren auch Postkarten, bei denen der Betrachter das Gefühl bekommt, als ob die Brüste der wichtigste Teil, das Zentrum des Bildes wären. Solche Motive können nicht mehr als erotisch, sondern bereits als pornografisch verstanden werden. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung einer Frau (Abb. 72), die ihre Arme hinter den Kopf verschränkt und dadurch einen direkten Ausblick auf ihren nackten Oberkörper erlaubt. Dabei ist besonders die Beschriftung der Postkarte interessant. Anstatt eines „ethnografischen“ Titels, steht unter dem Bild *Ah! Qu` il fait donc chaud!* („Nein, diese Hitze!“).¹⁸³ Der Betrachter bekommt das Gefühl, als ob die dargestellte Orientalin dies kurz bevor sie ihre Arme hinter den Kopf legte, gesagt hätte. Hierbei ist der Rest einer scheinbaren Objektivität gänzlich verloren gegangen.

Alloulas Meinung nach stellen diese Algerierinnen eine Art Trophäe der Kolonialherren dar. Er schreibt, dass der Raub der Frauen der Traum jedes Siegers nach dem totalen Triumph sei, und dass das fotografische Festhalten von nackten Orientalinnen den endgültigen Bruch der algerischen Tradition und Werte darstellen würde.¹⁸⁴

Was ich persönlich bei Alloulas Text als problematisch empfinde, ist die psychologische Ebene, bei der er das Ausziehen der algerischen Frauen mit den Frustrationen der Fotografen in Verbindung bringt. Man muss sich vor Augen führen, dass diese Frauen bezahlte Modelle waren, die nach den Vorstellungen des Fotografen verhüllt oder nackt in Szene gesetzt wurden. Meiner Ansicht nach stellt das Enthüllen keine Rache an diesen Frauen dar, sondern hängt eher damit zusammen, dass die Fotografen, deren Existenz vom Verkauf ihrer Werke abhängig war, ihren Kunden ein breites Repertoire an

¹⁸² Vgl. ebenda, S.24.

¹⁸³ Vgl. ebenda, S.77.

¹⁸⁴ Vgl. ebenda, S.81f.

Postkartenmotiven bieten wollten. Demnach besteht die Möglichkeit, dass sie weniger ihren eigenen Wünschen als dem Geschmack der westlichen Klientel nachgingen.¹⁸⁵ Alloula fixiert sich meiner Meinung nach bei den erotischen Abbildungen von algerischen Frauen zu stark auf die Problematik des Kolonialismus, wobei er sich auf die Beziehung zwischen der kolonialen Macht (der Kamera) und der unterdrückten Kolonie (der algerischen Frau) beschränkt, und vergisst dabei, dass es sich bei diesen Postkarten um Darstellungen des weiblichen Körpers handelt. Man kann also meinen, dass Alloula bei seiner Auseinandersetzung mit den Postkarten die Rasse über das Geschlecht stellt.

Die Massenaufgabe der Postkarten machte es möglich, dass jeder Europäer einen Teil des Orients „besitzen“ konnte. Die Erschwinglichkeit und die Möglichkeit des Verschickens dieser Art von Aufnahmen, haben wesentlich dazu beigetragen, dass sich die Klischees und kolonialen Ideen noch stärker ausbreiten konnten.

Viele der inszenierten Aufnahmen – Genreszenen sowie Porträts von Einheimischen – spiegeln meiner Meinung nach nicht nur die damals herrschenden Vorurteile der Europäer gegenüber dem Orient wider, sondern spielten gleichzeitig eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung, Stärkung sowie Legitimierung der kolonialistischen Ideologie.

¹⁸⁵ Interessanterweise bezog sich Alloula fast ausschließlich auf den Fotografen und ließ die westlichen Konsumenten, für die ja die Postkarten produziert wurden fast gänzlich außer Acht.

IV. RESÜMEE

Der Orient löste im 19. Jahrhundert eine große Faszination bei den Europäern aus. Bereits 1798 reisten zahlreiche Wissenschaftler, Schriftsteller und Künstler – die an Napoleons Ägypten-Expedition teilnahmen – in den Nahen Osten und brachten eine Fülle an Berichten und Zeichnungen nach Europa. Die Wissenschaftler erkannten bald nach der Bekanntgabe des fotografischen Verfahrens im Jahr 1839, die Vorteile, welche ihnen das Medium in der Zukunft bieten würde. Während der Orientexpedition von Du Camp wurde die Fotografie zum ersten Mal in offiziellem Auftrag (von der französischen Regierung) als Hilfsmittel der Wissenschaft außerhalb Europas eingesetzt. Die ersten Fotografen, zu denen unter anderen auch Maxime Du Camp und Francis Frith gehören, bemühten sich Aufnahmen herzustellen, die den Forschern brauchbare Informationen liefern würden und die Denkmäler auf diese Weise für die kommenden Generationen erhalten würden. Diesen objektiven Lichtbildern folgten Werke von Berufsfotografen, die sich von der reinen Dokumentation abwendeten und den Wünschen der westlichen Konsumenten folgten. Neben dem wissenschaftlichen Interesse an diesem Teil der Welt existierte nämlich auch ein von Schriftstellern und Künstlern beeinflusstes romantisches Bild vom Orient. In diesem Sinn haben ab den 1850er-Jahren die im Nahen Osten angesiedelten Berufs-Fotografen – wie beispielsweise Gustave Le Gray – verstärkt begonnen Lichtbilder für den breiteren nicht wissenschaftlichen Konsumentenkreis zu produzieren. Diese westlichen Fantasievorstellungen konnten jedoch erst mit der Weiterentwicklung der Fotografie und mit der damit zusammenhängenden Verkürzung der Belichtungszeit fotografisch festgehalten werden.¹⁸⁶ Die Erweiterung der Motivwelt der Orientfotografie hängt folglich nicht nur mit den Erwartungen von Europäern zusammen, sondern muss auch mit den Möglichkeiten des Verfahrens bzw. mit der Belichtungszeit in Verbindung gebracht werden.

Mit dem Aufkommen von Menschen in den Lichtbildern änderte sich die Rolle der Orientfotografie. Die Aufnahmen, stellten nicht mehr kalte wissenschaftliche Ansichten von Baudenkmalern dar, sondern hielten von nun an mithilfe von Einheimischen,

¹⁸⁶ Die Träger dieser Fantasievorstellungen waren in erster Linie Menschen aus dem Orient, die aber aufgrund der langen Belichtungszeit der frühen fotografischen Verfahren nicht festgehalten werden konnten.

westliche Klischees gegenüber dem Orient bildlich fest. Aufgrund des realitätsnahen Charakters, welcher der Fotografie zugeschrieben wurde, untermauerten die Aufnahmen die westlichen Vorurteile bzw. Wunschvorstellungen stärker als die Malerei. Das größte Problem hierbei stellt die Tatsache dar, dass das Medium zunehmend für die Rechtfertigung von kolonialen Ideen sowie für die Schaffung neuer meist negativ beladener Klischees benutzt wurde. Man kann also sagen, dass sich die anfangs objektiven Lichtbilder zu durch die koloniale Ideologie manipulierten Abbildungen des „alltäglichen Lebens“ der Bewohner des Nahen Ostens entwickelten.

Die Fotografie im Orient stellt einen wichtigen Teil der allgemeinen Fotogeschichte dar. Aufgrund der Reisen, die für die Fotografen sehr anstrengend waren, mussten immer wieder neue Methoden entwickelt werden, welche die meist unter schweren Bedingungen erfolgte Arbeit, erleichterten. Somit könnte man meinen, dass der Orient eine Art experimentelles Feld für die Fotografie darstellte, wobei das Verfahren unter extremen Bedingungen „getestet“ wurde, was folglich die Weiterentwicklung und Verbesserungen der fotografischen Technik vorantrieb.

Während meiner Auseinandersetzung mit diesem Thema habe ich gemerkt, dass es sinnlos ist die einzelnen Aufnahmen bzw. die fotografische Tätigkeit geografisch aufzuteilen. Der Orient wurde von den Fotografen im 19. Jahrhundert lediglich als ein Motiv gewählt und gehört dadurch zur westlichen fotografischen Tradition und nicht zum fotografischen Erbe des islamischen Mittelmeerraumes.

Bei meiner Diplomarbeit habe ich mich um einen präzisen, auf den Motiven basierenden Überblick bemüht. Aufgrund von fehlenden Informationen sowie verschollenen Fotografien ist zurzeit die Erstellung eines kompletten Überblicks über die fotografische Aktivität im Nahen Osten bedauerlicherweise nicht möglich. Doch das existierende Material – in diesem Fall die Fotografien – kann den heute lebenden Menschen einen Einblick in das im 19. Jahrhundert herrschende Verhältnis des Westens gegenüber dem Nahen Osten verschaffen. Besonders sogenannte „Orient-Porträts“ und Genrebilder verdeutlichen das Gefühl der Überlegenheit, das die Europäer gegenüber der Kultur des Orients verspürten und bildlich unterstreichen wollten. Westliche stereotype Vorstellungen von anderen Teilen der Welt, die aufgrund von ethnozentristischen

Betrachtungsweisen entstanden, waren aber nicht nur ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, sondern sind auch in der heutigen westlichen Gesellschaft sehr präsent. Einige Klischees wurden zwar überwunden, doch es kommen immer wieder neue, dem Zeitgeist entsprechende Vorurteile hinzu. Meines Erachtens nach sind historische Abbildungen von Menschen aus anderen Kulturen, im diesen Fall aus dem Nahen Osten, somit auch heute sehr aktuell.

V. BIBLIOGRAFIE

- Alloula, Malek, *Haremsphantasien; aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*, Freiburg, 1994
- Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002
- Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray*, Berlin, 2003
- Baatz, Willfried, *Geschichte der Fotografie*, Köln, 2002
- Baldwin, Gordon, *Roger Fenton; Pasha and Bayadère*, Malibu, CA, 1996
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer; Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main, 1985
- Bohrer, Frederick Nathaniel, *Orientalism and visual culture; imaging Mesopotamia in nineteenth-century Europe*, Cambridge [u. a.], 2003
- Bopp, Petra, *Fern-gesehen; französische Bildexpeditionen in den Orient 1856 -1893*, Marburg, 1995
- Brauen, Martin, *Fremde Bilder, frühe ethnographische Fotografie*, Zürich, 1982
- Buddemeier, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung der neuen Medien im 19. Jahrhundert; Untersuchungen und Dokumente*, München, 1970
- Çizgen, Engin, *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, Istanbul, 1987
- Denon, Dominique Vivant, *Mit Napoleon in Ägypten, 1798-1799*, Tübingen, 1878
- Dewitz, Bodo von, *An den süßen Ufern Asiens; Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich, Reiseziele des 19. Jahrhunderts in frühen Photographien*, Ausstellungskatalog, Römisch-Germanisches Museum / Agfa Foto Historama Köln; Köln, 1988
- Faber, Paul [Hrsg.], *Beelden van de Orient; fotografie en tourisme, 1860-1900*, Amsterdam, 1987
- Flaubert, Gustave, *Reise in den Orient*; o.O., 1996
- Frizot, Michel [Hrsg.], *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln, 1998
- Gavin, Carney E. S., *The image of the East; Nineteenth-Century Near East Photographs by Bonfils from the Collection of the Harvard Semitic Museum*, Chicago; London, 1982

- Geary, Christaud M.; Webb Virginia-Lee [Hrsg.], *Delivering Views; Distant cultures in early Postcards*, Washington, 1998
- Grimm, Alfred, *Ägypten; Die photographische Entdeckung im 19. Jahrhundert*, München, 1980
- Haaften, Julia van; White, Jon E. Manchip, *Egypt and the Holy Land in historic photographs; 77 views by Francis Frith*, New York, 1980
- Hight, Eleanor M.; Sampson, Gary D.[Hrsg.], *Colonialist photography; imag(in)ing race and place*, London, 2002
- Howe, Kathleen S.; Ruth, Patricia [Hrsg.], *Excursions along the Nile; the photographic discovery of Ancient Egypt*, Ausstellungskatalog, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, Calif., 1994
- Howe, Kathleen S.; Ruth, Patricia [Hrsg.], *Revealing the Holy Land; the photographic exploration of Palestine*, Ausstellungskatalog, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, Calif., 1997
- Janis, Eugenia Parry, *The photography of Gustave Le Gray*, Chicago, 1987
- Köpke, Wulf [Hrsg.], *Mit Kamel und Kamera; historische Orient-Fotografie 1864 - 1970*, Ausstellungskatalog, Museum für Völkerkunde Hamburg, Hamburg, 2007
- Krammer, Georg, *Ethnographische Photographie?; Der Orient in historischen Bildern zwischen 1860 und 1920*, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1998
- Lemaire, Gérard – Georges, *The Orient in Western Art*, Köln, 2001
- Lewis, Reina, *Gendering Orientalism; race, femininity and representation*, London, [u. a.], 1996
- Lewis, Reina, *Rethinking orientalism; women, travel and the Ottoman harem*, London [u. a.], 2004
- Mitchell, Timothy: *Colonising Egypt*, Berkeley, Calif. [u.a.], 2005
- Néret, Gilles, *Description de l’Égypte. Publiée par les ordres de Napoléon Bonaparte*, Köln, 1997
- Newhall, Beaumont, *Geschichte der Photographie*, München, 1998
- Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u.a.], 2004

- Osman, Colin, *Egypt caught in time*, [o.O.], Garnet Publ., 1997
- Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988
- Perez, Nissan N., *Visions d'orient*, Jerusalem, 1995
- Rosenthal, Donald A., *Orientalism; The Near East in French Painting, 1800–1880*, Ausstellungskatalog, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester, N.Y., 1982
- Said, Edward W., *Orientalism*, London [u. a.], 2003
- Solé Robert; Walter, Marc, *Legendäre Reisen in Ägypten*, München, 2004
- Stuffmann, Margret [Hrsg.], *Gustave Le Gray, Carleton E. Watkins; Pioniere der Landschaftsfotografie*, Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Mainz, 1993
- Weiss, Walter M., *Im Land der Pharaonen; Ägypten in historischen Fotos; von Lehnert und Landrock*, Heidelberg, 2004
- Wenzlik, Detlef, *Napoleon im Land der Pyramiden; der Feldzug nach Ägypten 1798-1801*, Hamburg, 2002
- Wieczorek, Alfred; Sui Claude W. [Hrsg.], *Ins Heilige Land; Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina*, Heidelberg, 2006
- Zannier, Italo, *Le grand tour; in the photographs of travelers of the 19th century*, Venezia, 1997

Artikel:

- Adam, Hans Christian, *Architektur-, Landschaft- und Reisefotografie; Anmerkungen zur Bildwelt des 19. Jahrhunderts*, in: *Fotogeschichten, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Marburg, Heft 9, Jg. 3, 1983, S. 57 – 78
- Asmus, Gesine, *Aus der Ferne aus der Nähe; Bilder vom Mittelmeerraum vor und nach der Erfindung der Fotografie*, in: Pohl, Klaus [Hrsg.], *Ansichten der Ferne; Reisephotographie 1850 - heute*, Katalogbuch einer Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Darmstadt; Darmstadt, 1983, S. 7 - 58
- Aubenas, Sylvie; Volait, Mercedes, *The Flight into Egypt: An Exile without Return*, in: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 175 – 205

- Ballerini, Julia, *The in visibility of Hadji-Ismael; Maxime Du Camp's 1850 photographs of Egypt*, in: Adler, Kathleen [Hrsg.], *The body imaged; the human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge [u.a.], 1993, S. 147 -160

- Burger, Wilhelm, *Photographie in heissen Ländern auf Reisen zu Pferd, Maulthier oder Kameel.*, in: *Photographische Correspondenz*, Darmstadt [u. a.], Nr. 226, Jg. 19, 1882, S.104 - 110

- DeRoo, Rebecca J., *Colonial collecting; French women and Algerian cartes postales*, in: Hight, Eleanor M.; Sampson, Gary D. [Hrsg.], *Colonialist photography; imag(in)ing race and place*, London, 2002, S.159 – 171

- Dewitz, Bodo von, *Reisen und Raubzüge; Zur Geschichte der Reisen nach Ägypten im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 – 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 9 - 24

- Dewitz, Bodo von, „Tatsachen sind so wunderbar an die Stelle von Vernunft getreten“, *Gustave Flaubert; Zur Rezeptionsgeschichte des „Orients“ in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts*, in: Pohlmann, Ulrich [Hrsg.], *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!; Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München; München, 2004, S. 257 – 265

- Erdogdu, Ayshe, *Picturing alterity; Representational strategies in Victorian type photographs of Ottoman men*, in: Hight, Eleanor M.; Sampson, Gary D. [Hrsg.], *Colonialist photography; imag(in)ing race and place*, London, 2002, S. 107 – 125

- Filzmaier, Birgit, „... und bald werde ich nicht mehr wissen, wo meine Träume noch eine Zuflucht finden...“; *Wilhelm Hammerschmidt und die Reisephotographie in Ägypten*, in: Dewitz, Bodo von; Scotti, Roland [Hrsg.], *Alles Wahrheit! Alles Lüge!; Fotografie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert ; die Sammlung Robert Lebeck*, Ausstellungskatalog, Wallraff-Richartz-Museum / Museum Ludwig, Köln; Amsterdam [u.a.], 1996, S. 257 - 265

- Förchler, Silke, *Die orientalische Frau aus der hellen Kammer; Zur kolonialen Postkarte*, in: Graduiertenkolleg Identität und Differenz [Hrsg.], *Ethnizität und Geschlecht; (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Differenz*, Köln, Wien [u.a.], 2005, S. 77 - 94

- Hoffmann-Curtius, Kathrin, „Alle Wege führen nach Rom“, in: Bopp, Petra, *Mit dem Auge des Touristen; Zur Geschichte des Reisebildes*, Ausstellungskatalog der Universität Tübingen, Tübingen, 1981, S.19 - 38

- Kesberger, Andreas, *Mixturen, Mühen, Leidenschaft; Zur Technik der Photographien von Maxime Du Camp*, in: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil, 1849 - 1850 ; Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen , 1997, S. 209 - 214.
- Khemir, Mounira, *The Orient in the Photographers' Mirror: From Constantinople to Mecca*, in: Benjamin, Roger, *Orientalism; Delacroix to Klee*, Ausstellungskatalog, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1997, S. 188 - 196
- Kreidler, Richard, *Zwischen Romantik und Dekadenz; Gustave Flaubert und der Orient*, in: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil, 1849 - 1850 ; Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen , 1997, S. 45 - 58
- McCauley, Anne, *Das photographische Abenteuer von Maxime Du Camp*, in: Grivel, Charles; Stiegel Bernd [Hrsg.], *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse, 1816-1914*, München, 2004, S. 40 - 61
- Ottawa, Ann Thomas, *Sun Illustrations: Photographs of Egypt 1849 -1885*, in: Seipl, Wilfried [Hrsg.], *Ägyptomanie; europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute*, Ausstellungskatalog, KHM, Wien; Wien, 2000, S. 115 - 123
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, *Der Schleier als Fetisch; Bildbegriff der Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie*, in: *Fotogeschichten, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Marburg, Heft 76, Jg.20, 2000, S. 25 - 38
- Schuller-Procopovici, Karin, *Im Wechsel von Landschaft und Ruinen; Die Orientreise von Maxime Du Camp und Gustave Flaubert 1849-1850*, in: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil, 1849 - 1850 ; Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen , 1997, S. 25 – 43
- Starl, Timm, *Sammelfotos und Bildserien; Geschäft, Technik, Vertrieb*, in: *Fotogeschichten, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Marburg, Heft 9, Jg. 3, 1983, S. 3 - 20
- Stemmler, Susanne, *FotoTopoGraphien – Cartes postales d'Alger*, in: Borsò, Vittoria; Göring, Reinhold [Hrsg.], *Kulturelle Topografien*, Stuttgart, Weimar, 2004, S. 97 – 123
- Stevens, Mary Anne, *Western Art and its Encounter with the Islamic World 1798-1914*, in: Stevens, Mary Anne [Hrsg.], *The Orientalists: Delacroix to Matisse; European painters in North Africa and the Near East*, Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts, London; London, 1984, S. 15 - 23

- Sturani, Enrico, *Das Fremde im Bild; Überlegungen zur historischen Lektüre kolonialer Postkarten*, in: *Fotogeschichten, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 79, Jg. 21, 2001 S. 13 - 24

- Sui, Claude W., *Die Pilgerfahrt zu den heiligen Stätten des Islam und die frühe Photographie*, in: Wieczorek, Alfred; Sui, Claude W. [Hrsg.], *Ins Heilige Land; Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina*, Heidelberg, 2006, S. 40 - 63

- Thomas, Ritchie, *Bonfils & Son; Egypt, Greece and the Levant; 1867~1894*, in: *History of Photography; an international quarterly*, no.3, Jan.1979, S. 33 - 46

- Turner, Bertram, *Der Orient im Objektiv; Von der Genrefotografie zum ethnographischen Blick*, in: Theye, Thomas [Hrsg.], *Der geraubte Schatten; eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum, München, Luzern, 1989, S. 204 - 243

- Turner, Bertram, *Kritische Überprüfung des ethnographischen Quellenwertes von Photographien am Beispiel des Orients*, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Stuttgart, Jg. 40, Nr. 3, 1990, S. 440 – 459

Internet:

<http://www.fai.org.lb/>, 17.04.2008, 19:47

<http://edoc.hu-berlin.de/cmsj/29/liwak-ruediger-85/PDF/liwak.pdf>, 05.12.2007, 16:23

VI. ANHANG

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Newhall, Beaumont, *Geschichte der Photographie*, München, 1998, S. 15

Abb. 2: Newhall, Beaumont, *Geschichte der Photographie*, München, 1998, S. 12

Abb. 3: Newhall, Beaumont, *Geschichte der Photographie*, München, 1998, S. 21

Abb. 4: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 69

Abb. 5: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 152

Abb. 6: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 157

Abb. 7: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 82

Abb. 8: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 149

Abb. 9: Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u. a.], 2004, Tafel 30

Abb. 10: Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u. a.], 2004, S. 122

Abb. 11: Haaften, Julia van; White, Jon E. Manchip, *Egypt and the Holy Land in historic photographs; 77 views by Francis Frith*, New York, 1980, Abb. 54

Abb. 12: Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u. a.], 2004, Tafel 1

Abb. 13: Mancoff, Debra N., *David Roberts; travels in Egypt and the Holy Land*, San Francisco, 1999, S. 113

Abb. 14: Haaften, Julia van; White, Jon E. Manchip, *Egypt and the Holy Land in historic photographs; 77 views by Francis Frith*, New York, 1980, Abb. 43

Abb. 15: Rachet, Guy; Simoen, Jean-Claude, *Voyage en Egypte; David Roberts*, Paris, 1992, S. 72

Abb. 16: Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u. a.], 2004, Tafel 26

Abb. 17: Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u. a.], 2004, Tafel 51

Abb. 18: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S.23

Abb. 19: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 53

Abb. 20: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 59

Abb. 21: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 125

Abb. 22: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 167

Abb. 23: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 168

Abb. 24: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 177

Abb. 25: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 184

Abb. 26: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 180

Abb. 27: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 182

Abb. 28: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 183

Abb. 29: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 183

Abb. 30: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 193

Abb. 31: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 195

Abb. 32: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 182

Abb. 33: Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u. a.], 2004, Tafel 6

Abb. 34: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 203

Abb. 35: Haaften, Julia van; White, Jon E. Manchip, *Egypt and the Holy Land in historic photographs; 77 views by Francis Frith*, New York, 1980, Abb. 73

Abb. 36: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 204

Abb. 37: Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u. a.], 2004, S.121

Abb. 38: Dewitz, Bodo von; Schuller-Procopovici, Karin [Hrsg.], *Die Reise zum Nil; 1849 - 1850, Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien*, Ausstellungskatalog, Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama Köln, Göttingen, 1997, S. 94

Abb. 39: Nickel, Douglas Robert, *Francis Frith in Egypt and Palestine; a Victorian photographer abroad*, Princeton, NJ [u. a.], 2004, S. 129

Abb. 40: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S.185

Abb. 41: Aubenas, Sylvie, *Gustave Le Gray, 1820 - 1884*, Los Angeles, Cal., 2002, S. 194

Abb. 42: Schulze Altcappenberg, Hein-Th.; Sölter, Ulf, *Giovanni Battista Piranesi, Vedute di Roma - Ansichten von Rom; aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Ausstellungskatalog, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, München, 2007, S. 41

Abb. 43: Schulze Altcappenberg, Hein-Th.; Sölter, Ulf, *Giovanni Battista Piranesi, Vedute di Roma - Ansichten von Rom; aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Ausstellungskatalog, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, München, 2007, S. 56

Abb. 44: Bopp, Petra, *Mit dem Auge des Touristen; Zur Geschichte des Reisebildes*, Ausstellungskatalog der Universität Tübingen, Tübingen, 1981, S. 23

Abb. 45: Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988, S. 111

Abb. 46: Wieczorek, Alfred; Sui Claude W. [Hrsg.], *Ins Heilige Land; Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina*, Heidelberg, 2006, S. 133

Abb. 47: Wieczorek, Alfred; Sui Claude W. [Hrsg.], *Ins Heilige Land; Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina*, Heidelberg, 2006, S. 129

Abb. 48: Wieczorek, Alfred; Sui Claude W. [Hrsg.], *Ins Heilige Land; Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina*, Heidelberg, 2006, S. 79

Abb. 49: Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988, S. 43

Abb. 50: Benjamin, Roger, *Orientalism; Delacroix to Klee*, Ausstellungskatalog, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1997, S. 209

Abb. 51: Dewitz, Bodo von, *An den süßen Ufern Asiens; Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich, Reiseziele des 19. Jahrhunderts in frühen Photographien*, Ausstellungskatalog, Römisch-Germanisches Museum / Agfa Foto Historama Köln; Köln, 1988, S. 61

Abb. 52: Pohl, Klaus [Hrsg.], *Ansichten der Ferne; Reisephotographie 1850 - heute*, Katalogbuch einer Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Darmstadt; Darmstadt, 1983, S. 43

Abb. 53: Baldwin, Gordon, *Roger Fenton; Pasha and Bayadère*, Malibu, CA, 1996, Abb.1

- Abb. 54:** Baldwin, Gordon, *Roger Fenton; Pasha and Bayadère*, Malibu, CA, 1996, S. 92
- Abb. 55:** Baldwin, Gordon, *Roger Fenton; Pasha and Bayadère*, Malibu, CA, 1996, S.95
- Abb. 56:** Baldwin, Gordon, *Roger Fenton; Pasha and Bayadère*, Malibu, CA, 1996, S. 96
- Abb. 57:** Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988, S. 51
- Abb. 58:** Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988, S. 52
- Abb. 59:** Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988, S. 155
- Abb. 60:** Benjamin, Roger, *Orientalism; Delacroix to Klee*, Ausstellungskatalog, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1997, S. 217
- Abb. 61:** Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988, Abb. 91
- Abb. 62:** Perez, Nissan N., *Focus East; Early photography in the Near East*, Jerusalem, 1988, Abb. 90
- Abb. 63:** Wieczorek, Alfred; Sui Claude W. [Hrsg.], *Ins Heilige Land; Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina*, Heidelberg, 2006, S.147
- Abb. 64:** Baldwin, Gordon, *Roger Fenton; Pasha and Bayadère*, Malibu, CA, 1996, S. 34
- Abb. 65:** Alloula, Malek, *Haremsphantasien; aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S. 52
- Abb. 66:** Alloula, Malek, *Haremsphantasien; aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S.46
- Abb. 67:** Alloula, Malek, *Haremsphantasien; aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S. 53
- Abb. 68:** Alloula, Malek, *Haremsphantasien; aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S. 33

Abb. 69: Alloula, Malek, *Haremsphantasien*; aus dem Postkartenalbum der *Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S. 34

Abb. 70: Alloula, Malek, *Haremsphantasien*; aus dem Postkartenalbum der *Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S. 14

Abb. 71: Alloula, Malek, *Haremsphantasien*; aus dem Postkartenalbum der *Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S. 75

Abb. 72: Alloula, Malek, *Haremsphantasien*; aus dem Postkartenalbum der *Kolonialzeit*, Freiburg, 1994, S. 78

ZUSAMMENFASSUNG

Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es, einen Überblick über die rege fotografische Tätigkeit im 19. Jahrhundert im Nahen Osten zu schaffen, bei dem besonders auf die Entwicklung der Bildmotive und die damit zusammenhängenden Gründe eingegangen wird.

Die Reisenden schlossen bereits im 18. Jahrhundert den Orient, besonders Ägypten und das Osmanische Reich, in ihre Grand Tour mit ein. Ab dem Jahr 1789, dem Jahr Napoleons Ägypten-Expedition, wurde dieser Teil der Welt zunehmend Zeuge zahlreicher Expeditionen und Forschungsunternehmen. Mit dem Aufkommen der Fotografie (1839) schlossen sich den Reisenden und Wissenschaftlern auch Fotografen an, die die antiken Denkmäler und das Gebiet des Nahen Ostens mit diesem neuen Medium festhielten. Forscher erkannten die Vorteile des fotografischen Verfahrens bereits früh und fingen an, dieses für ihre Zwecke zu nutzen. Maxime Du Camp war der Erste, der im Rahmen eines offiziellen Auftrags in den Nahen Osten aufbrach, um dort zahlreiche Monumente für die Wissenschaft zu fotografieren. Bald darauf folgten Fotografen wie beispielsweise Francis Frith und Gustave Le Gray, die man aber nicht vollkommen zu den Dokumentarfotografen zählen kann. Frith war zu Beginn seiner Orient-Reisen, es sollten insgesamt drei werden, ein Amateur, der sich nach und nach zu einem professionellen Fotografen entwickelte, der die alten Denkmäler des Nahen Ostens mit dem fotografischen Verfahren für die kommenden Generationen erhalten wollte. Im Gegensatz zu Du Camps Werken, die oft sehr kalt auf den Betrachter wirken können, weisen Friths Lichtbilder einen hohen Grad an Ästhetik auf. Le Gray war der Einzige der drei Männer, der bereits vor seinem Aufbruch in den Nahen Osten Fotografie professionell betrieb. Er stellte im Orient neben Aufnahmen von Monumenten sowie Stadt- und Landschaftsansichten auch Porträts von Menschen aus dem Orient her, die sich bei den späteren im Nahen Osten ansässigen Berufsfotografen allmählich zum Hauptthema ihrer Werke entwickeln sollten. Jene Abbildungen von Einheimischen spiegelten die damals herrschenden Fantasievorstellungen der Europäer gegenüber dem Orient und die koloniale Ideologie wider. Anhand von Genreszenen und der Darstellung einheimischer Frauen kann dies besonders gut verdeutlicht werden. Es entwickelte sich

eine mehr oder weniger einheitliche Bildsprache, derer sich sowohl Fotografen als auch Maler bedienten, um den Wünschen der Europäer gerecht zu werden.

Innerhalb der im Nahen Osten im 19. Jahrhundert entstandenen Lichtbilder kann eine Entwicklung von objektiv-dokumentarischen zu fiktiv-subjektiven Bildmotiven festgestellt werden. Mithilfe des realitätsnahen Charakters des fotografischen Verfahrens konnten die westlichen Klischees vom Orient verfestigt werden, was eine Rechtfertigung des kolonialen Systems zur Folge hatte.

Das europäische Interesse, das sowohl Wissenschaftler als auch die Öffentlichkeit am Nahen Osten zeigten, nahm bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges stetig ab doch die Wichtigkeit dieses Gebiets blieb weiterhin präsent.

Živa Vavpotič

Persönliche Angaben

Geburtsdatum und –ort: 13.06.1982, Maribor, Slowenien

Nationalität: Slowenien

E-Mail: ziva_vavpotic@yahoo.com

Ausbildung

Seit Oktober 2001

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

September 1997 - Juni 2001

Gymnasium, Maribor, Slowenien

Sonstiges

Juni – Juli 2008

2-monatiges Praktikum in der Fotosammlung der Albertina

Erfahrungen im Übersetzungsbereich

Sprachkenntnisse

Slowenisch: Muttersprache

Deutsch: fließend

Englisch: sehr gut

Kroatisch, Serbisch und Bosnisch: in Wort