

Unschärfe

„[I]ch fand, daß in vielen Fällen der Gegenstand besser erfaßt wird,
wenn er leicht unscharf eingestellt wird [...].“
(William John Newton, 1853)¹

„[...] Schärfenzeichnung ist ebensowenig eine hervorstechende Eigenschaft der Fotografie
wie die Übertreibung der Perspektive oder wie Mangel an Schärfenzeichnung,
d.h. Unschärfe oder Weichzeichnung.“
(George Davison, 1897)²

„[...] daß die geschnittene Schärfe die Unnatürlichkeit und Reizlosigkeit
der photographischen Naturabschrift wesentlich mit hervorruft.“
(Willi Warstat, 1919)³

„[G]ute Bilder können scharf oder unscharf sein.“
(Thomas Mendelssohn, 1934)⁴

„Leider ist das Bild nicht ganz so scharf.
Dafür aber sonst schön.“
(Undatierter Vermerk auf einem Knipserfoto)⁵

Zu den Merkmalen der „fotogenischen Zeichnungen“, die William Henry Fox Talbot von 1835 an herstellt, gehört unter anderem ihre mangelnde Detailgenauigkeit, was auf die geringe Lichtempfindlichkeit des Aufnahmematerials und die Verwendung von Papier als Negativträger zurückzuführen ist. Nach Bekanntgabe des Verfahrens der Daguerreotypie im Jahr 1839 trachtet der Erfinder, die Schärfe in den Wiedergaben zu erhöhen und insofern mit dem Konkurrenten gleichzuziehen. Dies gelingt ihm einigermaßen mit der Kalotypie, deren Herstellungsmodus er 1841 veröffentlicht. Gleichwohl werden Stimmen laut, die – wie David Brewster 1845 – eine Methode „zur Erzeugung weicher und schöner Positive“ vortragen. Antoine Claudet, ein weiterer Bekannter Talbots, der als Kalotypist tätig ist, greift den Vorschlag auf und fotografiert durch dickes Glas oder setzt Milchglas vor das Objektiv.⁶ Dass auch für Talbot Schärfe keine Voraussetzung für eine gelungene Fotografie bedeutet, zeigt sich an der Aufnahme der Schachspieler sowie zahlreicher weiterer Abzüge auf Salzpapier.

¹ Zit. nach: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer-Mosel, 1980, der eine der Diskussion in der Photographic Society of London von 1853/54 gekürzt wiedergibt, S. 88-94, hier S. 89.

² George Davison, „Impressionismus in der Fotografie“ (1897), in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer-Mosel, 1980, S. 173-177, hier S. 175.

³ Willi Warstat, *Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung*, Leipzig, Berlin: B.G. Teubner, ²1919 (Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen, Bd. 410), S. 43.

⁴ Thomas Mendelssohn, „Schärfe und Unschärfe“, in: *Photo- und Kino-Sport. Illustrierte Monatshefte für Amateure*, 24. Jg., 1934, S. 48, 50, hier S. 48.

⁵ Abgebildet in: *Fotokritik*, Nr. 19, August 1986, „Zur Theorie der Fotografie“, Bl. 10.

⁶ Vgl. Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Propyläen, 1983 (Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband III), S. 717.



Robert Cornelius: Selbstporträt, Oktober/November 1839, Daguerreotypie, 12 x 9,4 cm, (aus: William F. Stapp, *Robert Cornelius: Portraits from the Dawn of Photography*, Ausstellungskatalog National Portrait Gallery [Smithsonian Institution], City of Washington 1983, S. 50)



William Henry Fox Talbot: Die Schachspieler, im Atelier von Antoine Claudet, der rechts zu sehen ist, um 1843/45, Kalotypie, 19,1 x 14,2 cm (aus: Hubertus von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Übersetzungen von Sebastian Wohlfeil, Berlin: Dirk Nishen, 1989, S. 124)



David Octavius Hill: Selbstporträt, um 1843, Salzpapier, 19,8 x 14,6 cm (aus: *David Octavius Hill. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert*, Hrsg. Bodo von Dewitz und Karin Schuller-Procopovici, Ausstellungskatalog Museum Ludwig/Agfa Photo-Historama, Köln, Göttingen: Steidl, 2000, S. 95)

Die Fotografie kennt zahlreiche weitere Möglichkeiten, Unschärfe im Bild zu erzeugen. Dazu gehören Mehrfach- und Dauerbelichtungen, bei denen sich Linien und Flächen partiell überlagern beziehungsweise geringfügig gegeneinander verschieben, was zu undeutlichen Abgrenzungen und verschwommenen Mustern führen kann. Bei Überbelichtung verwischen sich ebenfalls die Konturen. Bewegt sich die Kamera während der Belichtung und ist diese entsprechend lang, tritt derselbe Effekt auf wie bei der Aufnahme sich schnell bewogender Personen und Gegenstände. Bestimmte Einstellungen und Ausformungen des Objektivs – beispielsweise Weichzeichner – führen ebenso wie der Verzicht auf eine Linse bei der Lochkamera zu unscharfen Bildern. Dieselbe Wirkung wird erreicht, wenn ein Netz oder ein Gitter vor dem Objektiv montiert wird. Desgleichen geschieht, wenn der Abstand zwischen Motiv und Kamera nicht der Einstellung von Blende und Entfernung angemessen ist. Die Beschaffenheit des Aufnahmematerials – Körnigkeit oder Farbempfindlichkeit von Platte oder Film – wie des Abzugsmaterials – raues Papier zum Beispiel – beeinflussen die Schärfe der Wiedergabe gleichermaßen wie die Wahl des Kopierverfahrens sowie die Überarbeitung von Negativ oder Positiv mittels Retusche, Tönung oder Übermalung. Wird ein Motiv hinter einem engmaschigen Gitter, einer angelaufenen Fensterscheibe oder Ähnlichem aufgenommen, tritt es unscharf hervor. Nicht zuletzt wirken je nach Lichtstärke – wie bei Dämmerung – und den atmosphärischen Gegebenheiten – wie Nebel, Schneetreiben usw. – die aufgenommenen Erscheinungen unscharf.

Die angeführten Verfahren und Gebrauchsweisen von Ausrüstung und Material haben zu verschiedenen Zeiten Konjunktur und werden teilweise bis heute praktiziert. So findet 1853 in der Photographic Society of London eine Diskussion statt, in der sich mehrere Redner entschieden für die Unschärfe als künstlerisches Mittel aussprechen.⁷ Die meisten Kopierverfahren werden nach und nach entwickelt, ohne nach ihrer Bekanntgabe sofort Anwendung zu finden.

So ist der Gummidruck 1858 von John Pouncy annonciert worden, doch erst die piktorialistische Fotografie der 1890er Jahre findet an dieserart Hervorbringungen Gefallen. Die Oleographie von Emanuel Mariot aus dem Jahr 1866 wird vergessen und 1904 als Öldruck von G.E.H. Rawlins neu erfunden. Anfang der 1860er Jahre schlägt David Brewster den Einsatz der Lochkamera vor, doch wird seine Anregung erst in den ausgehenden 1880er Jahren von künstlerisch ambitionierten Amateurfotografen aufgenommen. Nach den Angaben von Antoine Claudet baut der Optiker John Henry Dallmeyer 1866 ein Objektiv für unscharfe Aufnahmen, dem allerdings kein Erfolg beschieden ist, während die Monokellinse in den 1890er Jahren vielfachen Zuspruch erfährt.⁸

Seit Erfindung der Fotografie sind also nicht nur Anstrengungen unternommen worden, den Grad der Schärfe und die Anzahl der festgehaltenen Details zu erhöhen. Sondern ebenso hat man Methoden erdacht, die Bilder mit Unschärfe auszustatten.⁹ Beide Tendenzen hatten ihre Höhepunkte – grob gesagt: die Unschärfe um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, die straight photography in den 1920er Jahren, doch gelten diese Perioden jeweils nur für eine bestimmte Gruppe unter den Fotografen. Auch haben die späteren Jünger der piktorialistischen Richtung bis in die 1930er Jahre – und vereinzelt darüber hinaus – unscharfe Wiedergaben durchaus als „bildmäßig“, also künstlerisch angesehen.¹⁰ Wie auch der eine oder andere Lichtbildner sowohl scharf wie unscharf gearbeitet hat. Erwähnt werden müssen auch die Knipser, deren Ansprüche wesentlich auf die Erkennbarkeit des Motivs und erst in zweiter Linie auf die Genauigkeit der Aufzeichnung zielen, denn sogar verwackelte Aufnahmen werden aufbewahrt, wenn ihnen ein Erinnerungswert zukommt. Dies gilt analog für professionelle Atelieraufnahmen, wenn Kinder oder Tiere sich bewegt haben. Wogegen im Bereich der wissenschaftlichen und militärischen Fotografie die Normen von Maß und Zahl gelten und aus einsichtigen Gründen höchste Genauigkeit angestrebt wird. Das Kriterium der Schärfe gilt allerdings bei manchen Fotografen als irrelevant, sofern sie auf ihrem Sektor besondere Leistungen erbracht haben. Das trifft unter anderem auf David Octavius Hill und Robert Adamson zu, deren Kompositionen der 1840er Jahre bei den zeitgenössischen Kommentatoren ebenso anerkannt werden wie durchgehend in der Rezeption des 20. bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts.¹¹

⁷ Vgl. Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer-Mosel, 1980, der eine der Diskussion in der Photographic Society of London von 1853/54 gekürzt wiedergibt, S. 88-94.

⁸ Zu den Daten der Erfindungen und Vorschläge vgl. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München: Schirmer/Mosel, 1977, S. 215, der in einer Aufstellung jeweils das Jahr der Erfindung der Edeldruckverfahren von 1855 bis 1919 nennt; ferner ders., S. 534 sowie Erich Stenger, *Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik*, Seebruck am Chiemsee: Heering, 1950, S. 65.

⁹ „Schon in der Frühzeit der Photographie sind Mittel erdacht worden, um das von der Linse entworfene Bild so beeinflussen zu können, daß die vielen Kleinlichkeiten, die unser Auge kaum wahrnimmt, die Platte aber ganz überraschend aufdringlich hervorhebt, in irgendeiner Weise unterdrückt werden.“ Heinrich Kühn: „Neuorientierung“, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 61. Jg., 1924, S. 97-103, 124-126, 144-146, hier S. 146. Vgl. auch die Ausführungen von Kühn zu den Linsen, die Daguerre verwendet hat und die „eine gewisse achromatische Unschärfe“ (S. 197) aufgewiesen haben: „Beitrag zur Frage der weichzeichnenden Objektive“, in: ebenda, S. 193-199 und ff., „Historisches“, S. 197-199.

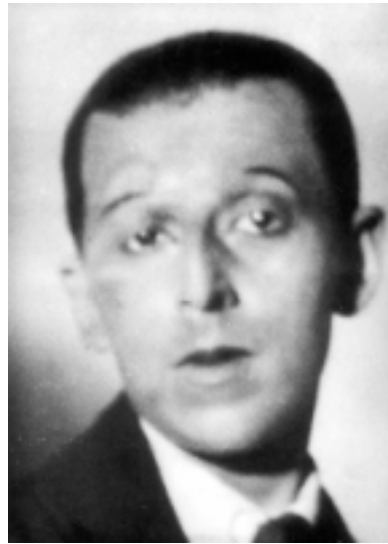
¹⁰ Vgl. beispielsweise Paul Brandt, „Das Photographieren mit Monokel-Linsen“, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 69. Jg., 1932, S. 427-418.

¹¹ Die Monografie des Kunsthistorikers Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie*, Leipzig: Insel, 1931 erscheint zu einem Zeitpunkt, als die Frage der Unschärfe – außer in den Zirkeln mancher Amateurklubs – nicht mehr zur Diskussion steht.

Die Unschärfe ist keine Störung im fotografischen Prozess, sondern – wie die Schärfe auch – eine dem Medium immanente Fähigkeit der Gewinnung und Darstellung von Bildern. Beide bieten die Möglichkeit, sichtbare Erscheinungen festzuhalten und zugleich auf je verschiedene Art auf die Welt zu schauen. Dass seit den Anfängen im 19. Jahrhundert im fotografischen Diskurs die Schärfe als adäquate Wiedergabe hervorgehoben wird, verdankt sich vor allem den Legitimationszwängen einer Berufsfotografie gegenüber den Amateuren und jenen, die künstlerisch oder experimentell arbeiten wollten. Mit der Wiedergabe „der Gegenstände, die sich in unnachahmlicher Treue mahlen [sic]“ – eine Wendung von 1839, die noch einer Ausstellung von 1979 zur Geschichte des Mediums den Titel liefert¹² – wird auf ein Potential der Fotografie abgehoben, über das andere Bildmedien nicht verfügen. Nicht zuletzt: Wer käme auf die Idee, die Schwarzweißfotografie als ein dem Medium nicht adäquates Verfahren zu bezeichnen und ausschließlich der farblichen Aufzeichnung repräsentative Qualität zuzuerkennen?



Stanislaw Ignacy Witkiewicz: Selbstporträt, Zakopane, um 1912, 13 x 18 cm (aus: Witkacy. *Metaphysische / Metaphysical Portraits*. Photographien von / Photography by Stanislaw Ignacy Witkiewicz, hrsg. von / Edited by T.O. Immisch, Klaus E. Göltz, Ulrich Pohlmann, Ausstellungskatalog, Leipzig: Connewitzer Verlagsbuchhandlung, 1997, S. 24)



Claude Cahun: Selbstporträt, 1929, 10,5 x 8,5 cm (aus: *Claude Cahun. Bilder*, hrsg. von Heike Ander und Dirk Snauwaert, Ausstellungskatalog Kunstverein München, München: Schirmer/Mosel, 1997, S. 67)



Ralph Eugene Meatyard: „Self Portrait – Movement Overlay with Merton at Getshemani, Kentucky“, 1967 (aus: *Ralph Eugene Meatyard. In Perspective*, ed. by Christopher Meatyard, Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstverein, Tavagnacco [Udine]: Art&, 1996, S. 34)

Abgesehen von allen physiologischen Bedingungen der Wahrnehmung halte ich unscharfe fotografische Bilder als eine besondere Fähigkeit zur Auffassung dessen, was dem Bildautor gegenübertritt. Es ähnelt dem konzentrierten Fixieren eines Gegenstandes, bei dem die Lider bis auf einen schmalen Spalt geschlossen bleiben und gewisse Erscheinungen deutlicher zu erkennen sind als mit zur Gänze geöffneten Augen. Und es lässt auch an den Schwindel denken, wenn man taumelt und sich ein Schleier um die Dinge im Blickfeld legt, die plötzlich auf

¹² Alexander von Humboldt, Schreiben aus Paris an Herzogin Friederike von Anhalt Dessau vom 7. Februar 1839, in: „*In unnachahmlicher Treue*“. *Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern*, Ausstellungskatalog Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln: Museen der Stadt Köln, 1979, S. 28-30, hier S. 30.

einen zuzustürzen oder zu versinken scheinen. Was sich in unserem Blickfeld befindet, ist gleich geblieben – man sieht es bloß mit anderen Augen.

14.7./11.9.2008