

Das doppelte Karlottchen oder: ICH als lebendes Bild

Zu einer neueren Werkgruppe von Santeri Tuori

Erich Kästners *Doppeltes Lottchen*, ein „Roman für Kinder“ von 1949¹, ist auch Erwachsenen nach wie vor sehr zu empfehlen. Zudem scheint das Buch nicht nur aufgrund seines Titels, sondern vielmehr seinem Inhalt nach geeignet, hier das künstlerische Anliegen Santeri Tuoris, u. a. mit seiner Videoarbeit *Karlotta* (2003, Abb. XX), zumindest im Ansatz recht anschaulich zu beschreiben oder, besser noch, zu übersetzen – gleichwohl nicht in der brillanten Sprache des Kinderbuchautors.

Die an sich bekannte Geschichte ist schnell noch einmal erzählt: Während eines Aufenthaltes in einem Sommerferienheim treffen sich zwei vollkommen gleich - oder identisch - aussehende Mädchen, die zunächst nur namentlich sowie an den Zöpfen bzw. offenen Haaren und der Kleidung zu unterscheiden sind. Erst sind die beiden ob der „Begegnung mit sich selbst“ so erschrocken, dass sie nicht einmal miteinander sprechen können. Doch nachdem sie sich mit der ihnen etwas unheimlichen Tatsache abgefunden und diese noch dazu beim Dorffotografen im Bild festgehalten haben, finden die pfiffigen Kinder schnell heraus, dass sie Zwillinge sind und mit der Trennung der Eltern ebenfalls getrennt wurden: Lotte lebt mit der Mutter in München, Luise beim Vater in Wien. Rasch wird daraufhin vereinbart, die Rollen zu tauschen, und so reist die eine als die andere heim und umgekehrt. Nun aber beginnt das doppelte Dilemma, denn die beiden so gleichen Mädchen sind doch eigentlich ziemlich verschieden. So sieht sich Lotte als Luise etwa gezwungen, eine Unmenge ihr Ekel erregende, süße Eierkuchen zu verspeisen, wohingegen Luise als Lotte für die berufstätige Mutti kochen, d.h., es zumindest versuchen muss. Als jedoch alles anbrennt, überläuft usw., meint die um ihre Identität als Lotte besorgte Luise, sie habe das Kochen wohl über die Ferien verlernt, woraufhin ihr die ansonsten nachsichtige Mutter allerdings entgegnet: Kochen verlernt man nicht!

Im Buch geht die Geschichte schließlich gut aus, denn den Kindern glückt ihr Plan, die geschiedenen Eltern und somit auch sich selbst wieder zur Familie zu vereinen.

Die „echte“ Karlotta, das sei hier gleich vorangestellt, ist kein Scheidungskind mit Zwillingsschwester. Auch im Film von Santeri Tuori tritt sie nicht etwa als solches auf, und der junge, finnische Fotografie- und Videokünstler kennt ohnehin Kästners Roman (bisher) nicht.

Karlotta erscheint dem Betrachter der gleichnamigen Videobildprojektion als Halbfigur en face in einem kräftig roten Kleiderrock und einem langärmlichen „Rolli“ dergleichen Farbe. Die Bildmaße variieren jeweils ortsspezifisch, entsprechen aber stets einem auf die Figur bezogen überlebensgroßen, querformatigen Wandbild. Das etwa 3-4jährige, blond gelockte Mädchen agiert vor gut ausgeleuchtetem, monochrom grauen und somit völlig neutralen Fond, wobei es den schüchtern-freundlichen Blick aus dunklen Augen zunächst fest an die Kamera (bzw. den Künstler dahinter) richtet. Während sich das Kind im tonlosen Film aufgrund des Zeitlupentempos sehr langsam und mitunter wie tanzend bewegt, wird ein weiteres, aber stabiles s/w-Bild von ihm sichtbar, das wie dauerhaft eingblendet oder als eigentliche Projektionsfläche der laufenden Bilder erscheint.

Das Betrachterauge folgt nun immer noch vorrangig der signalrot gekleideten und sich zudem bewegenden *Karlotta*, welche inzwischen die Kamera für einen Moment vergessen hat und sich mit einer technisch verlangsamten Geste die Haare aus dem Gesicht streicht. Dann blickt das Mädchen wieder in die Kamera und lächelt noch immer verhalten. Mehr passiert in der 2'30 min dauernden Filmsequenz nicht.

Tuori führt uns ein filmisches Werk vor, welches wir, einmal ganz von den kommerziellen Musikclips und ihren rasenden Schnittfolgen abgesehen, aufgrund unserer Sehgewohnheiten selbst im Vergleich zu anderen künstlerischen Videoarbeiten als relativ statisch bezeichnen würden. Nicht allein, dass die Position der Standkamera den unsichtbaren Rahmen des Filmbildes fixiert, läuft dieses in slow motion, was den Eindruck einer kaum veränderlichen Oberfläche beim Betrachter noch verstärkt. Auch dem Motiv oder Sujet nach wird nichts im Sinne einer filmischen Handlung erzählt: Zu sehen ist lediglich ein kleines Mädchen, das wir über den Werkstitel als „Karlotta“ ansprechen würden. Die wie eine unverrückbare Schicht in den Film kopierte s/w-Aufnahme verweist wiederum nur auf das Kind sowie auf die Fotografie an sich. Insofern liegt es recht nahe, Tuoris Werk als Porträt, und speziell eben als Porträt von Karlotta, zu betrachten, was sich formalästhetisch aus einem festen und einem bewegten Bild bzw. Bildnis zusammensetzt.

Hinsichtlich der bereits geschilderten Komposition in Bezug auf Raumdisposition und Anlage der Figur, vor allem aber aufgrund der Farbigkeit verweist gerade das bewegte und darin innerhalb eines imaginären Rahmens leicht veränderliche Bildnis auf die Malerei, ja es wirkt nahezu malerisch – ein malerisches Porträt. Das mit diesem identische, aber statische Bildnis erscheint nur zunächst wie ein isoliertes Filmstill. Als s/w-Aufnahme wird es leicht als das erkannt, was es seiner ursprünglichen Herstellung mit der Mittelformatkamera entsprechend auch ist: eine größere Porträtfotografie, wenngleich diese im Video transparent erscheint und den Betrachter im Unklaren darüber lässt, ob sie das immaterielle Filmbild als ebensolcher Träger hinterfängt oder selbigem vorgeblendet ist. Sieht man beide Bilder jedoch „fotografisch“, entsteht der Eindruck eines Doppelbelichtungseffekts.

Sowohl das feste s/w- als auch das bewegte Farbbildnis – die Fotografie also wie der Videofilm – wirken als zeitgenössische Porträts nicht nur im Aufbau sehr reduziert. Vergleicht man Tuoris *Karlotta* bspw. mit fotografischen Kinderporträts von Rineke Dijkstra oder des weniger bekannten Ingar Krauss', wird deutlich, dass Tuori sowohl auf die „natürlich-alltägliche“ Umgebung und erst recht auf symbolträchtige Attribute zur Charakterisierung bzw. gar Stilisierung der Porträtierten verzichtet. Selbst die sehr verhaltenen, vordergründig auf die Sprache der Tafelmalerei und teilweise christlich-religiöser Bildtypen rekurrierenden, fotografischen Kinderporträts Marie-Jo Lafontaines wirken hier aufgrund ihrer Größe, Rahmung und mitunter kräftigen Farbgebung sowie der teilweisen Nacktheit der Kinder stark und gerichtet assoziativ.

Auch die „bewegte“ *Karlotta* wird künstlerisch wenig aufwendig und doch wiederum nicht dokumentarisch inszeniert. Wie bereits festgestellt, gibt es zudem keine wie auch immer gearteten Handlungsstränge und veränderlichen Kameraeinstellungen, über welche die Geschichte des Kindes, so bildmetaphernreich wie bspw. bei Ulrike Rosenbach, zu erschließen wäre. Noch bemerkenswerter aber scheint, dass weder die Porträtierte noch eine andere Person über die Tonspur erzählt, was etwa Eija-Liisa Ahtila, Sue de Baer, Tamara Grcic u. v. a. (auf unterschiedliche und mehr oder minder fingierte Weise) mittels ihrer vergleichbaren Videos praktizieren, um Kinder und Jugendliche für sich selbst sprechen zu lassen, und wofür das Medium wegen seiner ihm immanenten Zeitkomponente ja nahezu prädestiniert ist.

Tuoris stummfilmisches wie fotografisches Bildnis von Karlotta sind demnach und noch immer das einzige, was dem Betrachter als Porträt des Kindes vorgeführt wird.

Nun ist dieser realistisch-reduktionistische Ansatz bezüglich des Porträts in der Kunstgeschichte sowohl für die Malerei als auch die Fotografie nicht erst seit den 1960/70er

Jahren bekannt. Allerdings verfolgten die betreffenden Maler und frühen Fotografen zu Beginn bzw. in der Mitte des 19. Jahrhunderts andere, ja entgegengesetzt gerichtete Ziele, als die Fotorealisten reichlich 100 Jahre später.

Entsprechend der malerischen Tradition und der damit festgelegten Konventionen und Standards hinsichtlich des Porträts sowie seiner Betrachtungsweise hatten die ersten Fotografen für ihre nun meist bildungsbürgerliche Klientel zunächst einmal sämtliche bis dahin bekannten Posen übernommen. Vor allem das Bruststück für den Herrn (und seinen Charakterkopf) und die Halb- bzw. Dreiviertelfigur, das sog. Kniestück, für die Dame (und ihren schönen und ebenso verhüllten Körper) waren sehr beliebt.² Auch Kinder wurden auf die zuletzt genannte Weise abgelichtet, jedoch meist am Rande von Gruppenaufnahmen. Der so für das Bild gewählte Ausschnitt bzw. die Rahmenschau³ der betreffenden Person sollte die Konzentration auf das Wesentliche und durchaus das Wesen derselben ermöglichen. Denn allein das im Äußeren Sichtbare galt als das Wirkliche und Reale, und die Fotografie war ihrer frühen und breiten Rezeption nach imstande, dieses sachlich-richtig, detailgetreu und darin konkurrenzlos zu bannen.

Doch schon zuvor hatten einige der „aufgeklärten“, aber auch romantisch gestimmten Porträtmaler nicht nur auf dem Kontinent gemäß ihrer technischen Mittel versucht, jeglicher Ablenkung des kennerhaften Betrachterblickes etwa vom physiognomisch interessanten Haupt eines Mannes entgegenzuwirken: Im Brustbild erschien also der betreffende Herr neutral gekleidet vor ebensolchem Grund, nicht zwingend in Öl, sondern mitunter in Kreide verewigt, deren verhaltene, monochrom-matten Farbtonalitäten die frühen s/w-Aufnahmen beinahe vorwegnahmen. Mit fast ungeheuerlichem Detailrealismus modellierten demnach bereits einige Maler (und Zeichner) mehr mit Licht und Schatten, als mit Farbe sowie mitunter wohl weniger nach dem Modell, als nach den Lehren Lavaters die aussagekräftigen Schädel ihrer Auftraggeber inklusive Denkerstirn und Geheimratsecken. Denn in Übereinstimmung mit dem frenetischem, oft mit Wissen verwechseltem Glauben an die Objektivierbarkeit und damit verbundene Systematisierung der Welt ließ sich natürlich vom äußeren auf das innere Bild des Menschen schließen. Und dieses wie jenes sollte und musste exakt sein, um es studierend zu begreifend und womöglich darüber auch das Original kenntnisreich zu beherrschen.

Vor dem Hintergrund dieser mechanisch-positivistischen Weltsicht galt die Fotografie dann natürlich nicht nur als geniale, wissenschaftlich-technische Erfindung auf dem Gebiet der „Beförderung der Menschenkenntnis“ für den bürgerlichen Hausgebrauch. Das „unbestechliche Medium“, das den Kunstmarkt bezeichnenderweise nur langsam eroberte, fand quasi rückwirkend für weitere Forschungszwecke in unterschiedlichsten Disziplinen Verwendung. So betraute als erster Naturforscher Charles Darwin mehrere Fotografen mit der Illustration seiner 1872 veröffentlichten Abhandlung *The Expression of the Emotions in Man and Animals/Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, darunter auch den Schweden Oscar Gustave Rejlander, ein ursprünglich (in Rom) als Maler ausgebildeter Pionier der Fotografie. Rejlander hatte als einer der ersten in den späten 1850er Jahren mit der Kombination mehrerer Negative und der Doppelbelichtung experimentiert, um einerseits die Maße seiner Fotografien den malerischen Tafelbildern anzugleichen, andererseits das narrative Element derselben zu steigern. Jedoch aufgrund der so realen, weil eben nicht gemalten Nacktheit seiner symbolträchtigen und selbstverständlich weiblichen Figuren galt sein fotografisches Hauptwerk wenn nicht als moralisch verwerflich, so doch mindestens als umstritten, was den Künstler nicht nur äußerst deprimierte sondern überdies veranlasste, sich als Auftragsfotograf zu verdingen. Für Darwin entstanden verschiedene Aufnahmen von Kindern wie von Erwachsenen (wobei meist Rejlander selbst und seine Frau als Modelle auftraten), welche Emotionen wie Kummer, Freude/Lachen, Leiden/Weinen, Hohn und Trotz sowie Geringschätzung und Hilflosigkeit allein über die Mimik und Gestik

der Dargestellten, oder besser: der Darsteller, ausdrücken sollten.⁴ Denn obwohl Darwin die Fotografien für ihre „absolute Genauigkeit“⁵ schätzte (und nur aufgrund der hohen Reproduktionskosten dann für die Erstausgabe seines Buches Holzschnitte und Stahlstiche nach selbigen verwenden musste), waren diese nicht situativ in den ohnehin flüchtigen Momenten der Gefühlregungen und -äußerungen aufgenommen, sondern nach vorherigen Beobachtungen und Erkenntnissen gestellt worden. Noch dazu beweist insbesondere die Genese der auch kommerziell erfolgreichsten Fotografie dieser losen Serie - das Bild des vor Kummer oder Schmerz mit verkrampften Gesicht plärrenden, sog. „Ginx's Baby“ - dass der technisch vielseitig versierte Rejlander nicht nur (mit Wissen Darwins) inszenierte und retuschierte, sondern hier gar eine Fotografie in eine Zeichnung übertrug, um letztendlich von dieser dann „bearbeiteten“ Zeichnung wieder eine fotografische Aufnahme zu machen, was tatsächlich wie die Entwicklung einer frühen Photoshop-Version anmutet.⁶ Darwin schätzte übrigens Rejlanders Aufnahmen besonders⁷ und verfolgte nicht zuletzt mittels dieser sein Ziel zu beweisen, dass sämtliche Gefühlsäußerungen des Menschen universal, also angeboren und nicht erworben sind – natürlich im zementierenden Nachgang seiner evolutionstheoretischen und berühmteren Schriften.

Obgleich diese These Darwins wenn nicht widerlegt, so bis heute umstritten ist, künden nicht nur die anhaltenden Fachkontroversen der Soziologen, Ethnologen, Kulturanthropologen, Psychologen, Philosophen u. a. davon, wie interessant und faszinierend, jedoch gleichermaßen schwierig zu fassen der Ausdruck der Gemütsbewegung des Menschen noch immer ist.⁸ So hat in der allerjüngsten zeitgenössischen Kunst bspw. Bettina von Zwehl versucht, über ein Set, das wie eine Versuchsanordnung anmutet, die Emotionen ihrer Modelle beim Hören eines elegisch-kontemplativen Musikstückes fotografisch festzuhalten. *Alina* (2004, Abb.), eine Serie von 12 Farbfotografien, zeigt 12 junge Frauen verschiedener Nationalitäten jeweils mit einem weißen Unterhemd bekleidet und in stereotyper Haltung an einem Tisch sitzend. Die Aufnahmen entstanden in einer Dunkelkammer, in welcher das 10 Minuten dauernde Stück *Für Alina* des estnischen Komponisten Pärt lief. Unvermittelt löste von Zwehl Kamera und Blitzlicht aus, so dass die Porträtierten in ihren jeweiligen Empfindungen und Gedanken wie deren eventuellen physisch-mimischen Äußerungen überrascht wurden. Entstanden sind zwölf recht unterschiedliche Porträts - trotz oder gerade aufgrund der neutralen und uniformen Kleidung wie Pose -, die jedoch sämtliche Porträtierte bei aller individuellen Mimik sehr introvertiert erscheinen lassen.⁹

Wie in Fortführung der Aufnahmen Rejlanders hat der kanadische Fotokünstler Ken Lum mit seiner sechsteiligen Porträtserie *I don't know* (2004, Abb.) versucht, verschiedene Arten des Zweifels in den Gesichtern seiner Modelle festzuhalten. Die riesigen, auch im öffentlichen Raum präsentierten Chromdruck-Emailtafeln bzw. Netzvinyl-Planen sind jeweils in einen überdimensionalen, passbildartigen Porträt- und einen Schriftteil untergliedert, wobei der Blick der Personen nicht an ein Gegenüber gerichtet ist. Den verschiedenen Gemütsbewegungen des individuell-existenziellen Zweifels sind also die entsprechenden, als persönliche Frage formulierten Erläuterungen beigelegt. Einerseits erschließt sich erst dadurch die Bedeutung der Emotionen bzw. deren menschlicher Ausdruck in seiner Differenziertheit dem Betrachter, welcher aber somit auch im doppelt visuellen Sinne unmittelbar angesprochen wird.

Jedoch vermögen weder die unbewegte noch die durch Emotionen bewegte, im Bild festgehaltene Physiognomie verlässlich Auskunft über den Menschen, d.h. über seine Identität zu geben. Wir kennen das alle, etwa von Fotografien oder frühen Amateurfilmaufnahmen, auf denen uns längst verstorbene Verwandte entgegenblicken, die wir nicht gekannt oder eben nicht „erlebt“ haben. Uns kann nun ein sehr nahe stehender Mensch, der ebenso der/m Verstorbenen eng vertraut war, 100 mal versichern, dass das GANZ der Onkel Paul oder die

Tante Else ist bzw. war – wir kennen sie trotzdem nicht. Sie bleiben uns genauso - wenn auch anders - fremd, wie vor dem Betrachten ihres vielleicht sogar bewegten Bildes oder Bildnisses, weil wir nicht wissen, WIE sie waren, d.h. wie sie sich verhalten haben. Allein die Methoden der Annäherung an das Phänomen der Identität des Menschen mögen teilweise fragwürdig sein, das Untersuchungsobjekt selbst hat sich seinem Verständnis nach gewandelt, ist möglicherweise gar in Auflösung begriffen und entzieht sich auf diese Weise jeglicher auf Eindeutigkeit gerichteten Fixierung. So spricht etwa Wolfgang Welsch von „Desidentifizierung“ und „neuer, pluraler Identität“, und er führt weiterhin aus: „...Die Kunst führt uns sowohl Identitätsauflösungen als auch Modelle des Übergangs zwischen verschiedenen vor Augen. Sie bringt uns den Identitätswandel eindringlich nahe. Man kennt das konservative Lamento, das dagegen angestimmt wird: Wenn die Kunst dergleichen tue, so reflektiere sie darin nur die Misere einer sich gesellschaftlich ausbreitenden Anomie; Identitätsverlust sei wohl ein Thema der Zeit und gewiß repräsentiere der psychisch Kranke die Essenz des heutigen Menschen, aber all dies sei eben beklagenswert, heillos, katastrophisch. – Wer so spricht, verweigert sich den prospektiven Implikationen des gegenwärtigen Wirklichkeitswandels. Und vor allem wird er mit solch retrogradem Lamento uns bloß denunzieren, nicht aber helfen können. Noch einmal möchte ich an die Postmoderne-Diskussion erinnern. Wenn die Postmoderne sich gravierend von der Moderne unterscheidet, dann eben dadurch, daß sie die Pluralität nicht bloß zähneknirschend als ungeliebte, aber unumgängliche Realität hinnimmt, sondern ihre befreienden Aspekte erkennt, und dieser Pluralität aus Überzeugung zustimmt. Es gilt, sich von alten Obsessionen zu lösen, sie als gefährliche Phantasmen zu durchschauen. Der Einheits- und Ganzheitsdruck, der abendländisches Denken durchzieht, ist eminent; [...] Die Kunst lehrt uns nicht nur, daß die variable Identität, die man bislang aus den Zonen der Krankheit und der psychiatrischen Behandlung kannte, vom Stigma zum Modell geworden ist und gesellschaftlich prospektive Funktion übernommen hat, sondern sie zeigt zudem, wie solch variable Identität gelingen und wie sie lebbar sein kann. Darin hat die Kunst noch einmal Avantgarde-Funktion, diagnostisch sowohl wie propädeutisch: Sie generiert neue Identitätsformen, und sie lebt die entsprechenden Verhaltensweisen vor und übt sie ein [...] Kunst fungierte ehemals als Instrument einer Formung, die – das hat schon Schiller kritisch vermerkt – unter dem Anschein der Freiheit Herrschaft ausübte. Gegenwärtige Kunst hat von solcher Herrschaftsanmaßung sich gelöst...“¹⁰

Wenngleich insbesondere die letzte Feststellung Welschs für die zeitgenössische Kunst im Einzelnen zu hinterfragen wäre, trifft sie doch in besonderem Maße auf Santeri Tuori und seine bisherigen Arbeiten zu. Mit seinen Videos *Karlotta*, *Liina*, *Céci* und *Kati* (sämtliche 2002/2004, Abb.) sowie dem früheren *Bogeyman* (2001/2004), die nicht nur aufgrund ihres gleichen bildkünstlerisch-technischem Prinzips eine Werkgruppe darstellen, nimmt sich Tuori als Künstler weitestgehend zurück und führt so Porträts vor, welche die Porträtierten letztendlich als lebende Bilder ihrer selbst zeigen. Eingedenk dieses, allerdings bewusst enthaltsamen, künstlerischen Ansatzes sowie des spartanischen Aufnahmesets¹¹ fühlt man sich unmittelbar in die Zeit der frühen Fotografie zurückversetzt und speziell an Julia Margaret Cameron und ihre Beschreibung einer 1864 erstmals geglückten Porträtaufnahme erinnert. Auch hier hatte das Modell über einen längeren, 3-8minütigen Zeitraum¹² in schlichter Pose gesessen, allerdings so unbeweglich wie möglich, da das ebenso unbewegte und damit relativ scharfe Bild das lang ersehnte Ziel der Fotografin war. Cameron resümierte über *Annie Philpot, my first success* (Abb.) rückblickend: „...I was in a transport of delight. I ran all over the house to search for gifts for the child. I felt as if she entirely had made the picture...“¹³

Auch *Karlotta* hat ihr Bild selbst gemacht, denn natürlich war *Karlotta* im Augenblick der Film- wie Bildaufnahme durch Tuori *Karlotta* selbst (Abb.) Natürlich hat sie auf die eher

ungewöhnliche Situation im Studio des Künstlers und besonders eingedenk der Filmkamera anders reagiert und agiert, als sie das etwa tut, wenn ihr Vater oder ihre Mutter sie zu Hause fotografieren. Aber hier wie dort weiß sie, dass sie in die Kamera sehen und posieren soll – und sie tut es, und wenn die Haare störend ins Gesicht fallen, streicht sie sie mit einer flüchtigen Handbewegung weg.

Dass das (imaginäre) Bild, das wir von einem Menschen haben, ein von uns gemachtes, konstruiertes ist und nicht zwangsläufig mit dem Bild, das der besagte Mensch von sich selbst hat bzw. (uns gegenüber) darstellt, übereinstimmt, sollten wir aus Erfahrung eigentlich wissen. Da wir aber nun einmal über kein anderes, als unser eigenes Bild vom anderen verfügen, versuchen wir eben, diese beiden Bilder mindestens zusammen zu denken.

Auch beim Anschauen des Videos von Tuori sind wir unablässig bemüht, die sich bewegende mit der unbeweglichen *Karlotta* zusammen zu sehen. Wir warten förmlich darauf, dass endlich das eine mit dem anderen Bild deckungsgleich verschmilzt – doch vergeblich. Wie war das noch einmal mit dem doppelten Kar-Lottchen... Wir können es im Film wie in der Fotografie von Santeri Tuori mit Sicherheit als es selbst sehen. Wir können auch sagen, dass das Mädchen so niedlich wie eine Puppe aussieht. Aber ob es gern Eierkuchen isst, wissen wir nicht.

Silke Opitz

¹ Kästner hatte *Das doppelte Lottchen* ursprünglich als Entwurf eines Drehbuchs für Shirley Temple schon während der Nazizeit entwickelt. Das Buch wurde dann auch tatsächlich immer wieder verfilmt, zuletzt 1994 von Joseph Vilsmaier in prominenter Besetzung.

² Vgl. dazu etwa Schmidt, H.M., *Gemalte und photographierte Bildnisse des 19. Jahrhunderts*. In: *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*. Ausst.Kat. Bonn 1982. Hrsg. v. K. Honnef in Zus. m. J. Thorn Prikker. Köln 1982, S. 114-129, hier bes. S. 114.

³ Vgl. hierzu das „Rationalismus und Rahmenschau“ überschriebene Kap. bei Peters, U., *Die beginnende Fotografie und ihr Verhältnis zur Malerei*. In: „In unnachahmlicher Treue“. *Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern*. Ausst.Kat.Köln/Leverkusen. Köln 1979, S. 59-82, hier S. 62-66.

⁴ Vgl. dazu die Aufnahmen in: Darwin, Ch., *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen beim Menschen und den Tieren*. Hrsgn. u. mit Einl., Nachw. u. Komm. v. P. Erkman. Frankfurt 2000 (dt. Ausg.), S. 164, Tafel I/1,3,4,6, S. 200, Tafel II/4,5, S. 223, Tafel III/1,3, S. 273, Tafel V, 2, S. 283, Tafel VI/2,3, S. 296/297, Tafel VII/2,3,4, im folgenden Darwin (2000).

⁵ Darwin in einem Brief an seinen Verleger v. 10.05.1871, hier nach P. Erkman in: Darwin (2000), S. XII.

⁶ Vgl. Erkman, P. in Darwin (2000), S. 162-163.

⁷ „...Die besten Aufnahmen in meiner Sammlung sind die von Mr. Rejlander, Victoria Street, London und von Herrn Kindermann, Hamburg...“=, Darwin (2000), Anm. S. 163.

⁸ Vgl. dazu u. a. das Nachwort von P. Erkman als „persönliche Geschichte des Streits“ in: Darwin (2000), S. 407ff.

⁹ Von Zwehl arbeitete allerdings vornehmlich mit Londoner Musikstudentinnen, welchen die Entstehungsgeschichte des Stücks *Für Alina*, eine seinerzeit allein in London lebende junge Estin, bekannt war.

¹⁰ Welsch, W., Identität im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft. In: ders., Ästhetisches Denken. Stuttgart 1993³, S. 169-200, hier S. 200.

¹¹ Vgl. die „Antworten“ des Künstlers in diesem Katalog, S. XX.

¹² „...Next, with her model ready, Cameron inserted the large wet glass plate into her wooden camera, which was equipped with a heavy brass lens. Though briefer than daguerreotype exposure times, she exposed her plates to light for three to eight minutes – too long for even the most patient model to hold completely still. [Nachdem sie ihr Modell platziert hatte, schob Cameron die große, nasse Glasplatte in ihre hölzerne Kamera, welche mit einer schweren, messinggefassten Linse ausgestattet war. Obwohl kürzer als die Belichtungszeiten für eine Daguerreotypie, setzte Cameron ihre Platten drei bis acht Minuten dem Licht aus – selbst für das geduldigste Modell zu lange, um vollkommen still halten zu können., übers. v. S.O.]...“= Website der National Gallery of Art, Washington D.C., betr. Julia Margaret Cameron,

http://www.nga.gov/feature/artnation/cameron/technique_4.shtm

¹³ Julia Margaret Cameron, *Annals of my Glass House*. [unvollendete Autobiografie], hier nach: *Annals of my Glass House. Photographs by Julia Margaret Cameron. Exhibition cat. Ruth Chandler Williamson Gallery, Scripps College/Santa Barbara Museum of Art 1996-1997. With a text by Violet Hamilton. Seattle 1996, S. 11-16, hier S. 12*