

## ÄHNLICH UND SCHARF. DIE GESCHICHTE DER FOTOGRAFIE IM DIENSTE DES KUNSTSCHUTZES

Axel Schwalm

### Der Anfang: Architektur

Die älteste überlieferte Fotografie mit einer Kamera ist eine Architekturaufnahme. Nicéphore Niépce (1765–1833) nahm 1827 den Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers im zweiten Geschoss auf den französischen Gutshof Le Gras auf (Abb. 1). Die Belichtungszeit betrug mindestens 8 Stunden.<sup>1</sup> Eines der ersten Fotos, die einen Menschen zeigen, ist ebenfalls eine Architekturaufnahme: Um 1839 fotografierte Louis Daguerre (1787–1851) aus einem Fenster ungefähr im fünften Geschoss den Pariser Boulevard du Temple entlang und ließ an einer Straßenecke im Vordergrund einen Mann beim Schuheputzer vermutlich posieren, um in der minutenlangen Belichtungszeit eine Person klein im Bild zeigen zu können (Abb. 2). Alle Passanten, Pferdefuhrwerke und der Schuhputzer sind verwischt. Es bleiben die Häuser, die Straße, die Bäume und der Mann.

1827 und 1839, zwei Architekturaufnahmen: Der erhöhte Standort ergab auch mit einfachsten Kameras ein weitgehend perspektivisch korrektes Abbild der Bauvolumina. Die Fülle der erkennbaren Details vermittelt eine präzise Vorstellung

<sup>1</sup> Vgl. Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre* (Propyläen Kunstgeschichte), Frankfurt a.M. u. a. 1983, 48; Mark Osterman, *The Technical Evolution of Photography in the 19th Century*,



Abb. 1: Joseph Nicéphore Niépce, Blick aus dem Fenster in Le Gras (untitled „point de vue“) um 1827, Heliographie auf Zinn, 16,7 x 20,3 x 0,15 cm, Gernsheim Collection, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, Nr. 964:0000:0001

vom Baubestand des Boulevard du Temple im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Sowohl Niépces Heliographie als auch Daguerres Daguerreotypie basierten darauf, lichtempfindlich gemachte Metallplatten in der Kamera zu belichten. Das fertige Positiv verblieb auf der Metallplatte. Dieses Bild konnte nicht vervielfältigt und auch nicht vergrößert oder verkleinert werden. Es handelte sich um Einzelstücke.

in: Michael R. Peres (Hgg.), *The Focal Encyclopedia of Photography*, 4. Aufl., New York 2007, 27–36, hier 27f.



Abb. 2: Louis Daguerre, Boulevard du Temple, um 1839, Daguerreotypie (hier: Digitalisat einer Reproduktion aus dem Jahr 1937 im Auftrag von Beaumont Newhall), zerstört

Die Verkürzung der Belichtungszeit von vielen Stunden oder Tagen auf Minuten stellte einen großen technischen Fortschritt der Daguerreotypie dar. Am 7. Januar 1839 wurden Daguerreotypien der französischen *Académie des Sciences* vorgelegt und am 19. August 1839 wurde der gesamte Produktionsprozess vor Mitgliedern der *Académie des Sciences* und der *Académie des Beaux-Arts* vorgeführt.

Zu den Meilensteinen, die Daguerre gesetzt hat, gehören die Entdeckung eines schwachen, noch unsichtbaren und daher

„latenten“ Abbildes auf der lichtempfindlichen Schicht, das Sichtbarmachen dieses Latentbildes durch einen chemischen Entwicklungsvorgang und schließlich, als den größten technologischen Durchbruch, das Haltbarmachen des entwickelten Bildes gegen weitere Lichteinwirkung durch eine Salz-Fixierung.

Zum großen Faszinosum der Fotografie trug damals bei, dass die wesentlichen Schritte Belichtung und Entwicklung im Dunkeln geschehen mussten. Außerdem waren die entstehenden Bilder schwarzweiß, genauer gesagt eine feine Abstufung von Grautönen. Damit blieb die Fotografie als Medium, als Abstraktion erkennbar. Nicht alle ihrer Eigenschaften schienen dem menschlichen Willen unterworfen, wie es für die bisherigen Kunstwerke den Anschein gehabt hatte. Und dies galt auch, wenn einigen Fotos schon früh durch farbige Tonung oder Handkolorierung eine Stimmung oder Wirklichkeitsnähe mitgegeben werden sollte.

Den wichtigen Schritt zur Vervielfältigung von Fotografien ging der Engländer William Henry Fox Talbot<sup>2</sup> (1800-1877) mit seinem zu Daguerre konkurrierenden Verfahren der Kalyptypie, das zunächst ein Negativ hervorbrachte, also ein hell-dunkel-vertauschtes Bild, welches erst durch fotografisches Kopieren auf einen zweiten Bildträger ein tonwertrichtiges Positiv ergab. Durch den wiederholbaren Kopier-

<sup>2</sup> Vgl. A[ndor] Kraszna-Krausz et al. (Hgg.), *The Focal Encyclopedia of Photography*, London u.a. 1982, 1504.

vorgang war das Foto kein Einzelstück mehr. Mit der Serialisierung ergaben sich vielfältige Anwendungen der Fotografie in den Geistes- und Naturwissenschaften.

Einer der ersten, der daraus erheblichen Gewinn zog, war Louis-Désiré Blanquart-Evrard, der 1847 ein eigenes Negativ-Positiv-Verfahren in Frankreich einführte, bei dem auch die Positive entwickelt, statt einzeln im Sonnenlicht auskopiert wurden. Diese Beschleunigung erlaubte ihm eine Vervielfältigung im industriellen Maßstab mit bis zu 300 Abzügen pro Tag. Er verlegte Fotoalben und Bücher, bevorzugt zu den Themen Kunst, Architektur und Archäologie und produzierte in 4 Jahren ca. 100.000 Abzüge.<sup>3</sup> Fotografien wurden zu einem Massenmedium und auch einmalige Kunstwerke konnten naturgetreu abgebildet, vervielfältigt und transportiert werden.

Die Herstellung von Negativen, Fotopapier, Entwicklungschemikalien etc. für eine solche Massenfertigung konnte nur in einem arbeitsteiligen Prozess erfolgen. Meistens waren es Frauen, die das Kopieren und eventuelle Retuscharbeiten übernahmen. Die industrielle Produktion von Fotomaterialien ab etwa 1860 förderte diese Arbeitsteilung noch.

---

<sup>3</sup> Vgl. Nancy B. Keeler, *Blanquart-Évrard, Louis Désiré (1802-72). French printer and editor of photographic albums and books*, in: Robin Lenman - Angela Nicholson (Hg.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford 2005, 76.

### **Kunstschutz in Frankreich: Die *Mission Héliographique* von 1851**

Die Erfindung Daguerres war vom französischen Staat veröffentlicht und dem französischen Volk übereignet worden. Dies förderte eine schnelle Weiterentwicklung der Fotografie. Die französische Regierung erteilte aber 1851 auch den ersten fotografischen Großauftrag, die *Mission Héliographique* (Abb. 3). Als Inventarisierung nationaler, vom Verfall bedrohter Baudenkmäler sollte sie unmittelbar dem Kunstschutz dienen.<sup>4</sup> Denn durch Bilder des tatsächlichen Bauzustandes wollte die in Paris ansässige *Commission des monuments historiques* unter der Leitung von Prosper Mérimée (1803-1870) entscheiden, welche Restaurierungsarbeiten durch den Architekten Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) ausgeführt werden sollten. Mérimée leitete die Kommission als Generalinspektor für historische Denkmäler. Er war der oberste Denkmalschützer Frankreichs. Der Aufwand für diese Kampagne war groß. Obwohl der Kampagnentitel *Mission Héliographique* auf das Verfahren von Daguerre und Niépce hinwies, lieferten die Fotografen auf Mérimées persönlichen Wunsch hin überwiegend Kalotypien ab, die einen größeren Detailreichtum versprachen. Zur großen Enttäuschung der Fotografen wurden ihre Bilder durch den Staat nicht veröffentlicht, sondern nur innerhalb der Kommission verwendet.

<sup>4</sup> Vgl. Molly Rogers, *Mission Héliographique*, in: Robin Lenman - Angela Nicholson (Hg.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford 2005, 418.





Abb. 3: Henri Le Secq, Turm der Könige (Südturm), Kathedrale Notre-Dame, Reims, Negativ 1851-1853 Papier, Abzug 1853 Salzpapier, 35,1 x 25,9 cm, Getty Museum Collection, Objektnr. 84.XP.370.25

Zwar erlangten alle Fünf unabhängig von der Kampagne Ruhm und Ansehen, die strikte Unterscheidung zwischen Sachdokumentation und künstlerischer Arbeit blieb aber ein Merkmal der Fotografie im Kunstschutz.

#### **Der Blick der Kamera: Eine Versachlichung der Perspektive**

Die Camera Obscura als dunkles Gehäuse mit einer kleinen, durch Ausblenden der diffusen Lichtstreuung abbildenden Öffnung und einer hellen Fläche auf der gegenüberliegenden Seite für das projizierte Bild, war vermutlich schon im antiken China und Griechenland bekannt. Giovanni Battista della Porta (1542-1597) ersetzte 1589 das kleine Loch durch eine Sammellinse (Bikonvexlinse). Dadurch wurde das Bild um ein Vielfaches heller und nahe der Bildmitte auch schärfer. Mit der Linse wurde eine Scharfeinstellung durch Vor- und Zurückschieben erforderlich, die von der Entfernung des Objektes abhing, sei dies ein ganzes Haus oder eine kleine Muschel.

Für die Fotografie wurde als Rückseite der Kamera eine einseitig mattierte Glasscheibe benutzt, die das Bild dunkel und trübe erkennen ließ. Das Bild auf der Mattscheibe erschien immer um 180 gedreht auf dem Kopf stehend, was die Ausrichtung der Kamera zusätzlich erschwerte. Für die eigentliche Aufnahme wurde die Mattscheibe durch eine Holz- oder Metallkassette mit der lichtempfindlichen Platte ersetzt. Wenn die Kamera horizontal stand, blieb die Mattscheibe ebenso senkrecht, wie die vertikalen Linien einer Gebäudefassade.

Die Linien verliefen dann auch in ihrem Abbild in der Kamera parallel und die Höhenproportionen der Bauglieder stimmten in Original und Abbild überein. So hatten auch Niépce und Daguerre aus der erhöhten Position der Fenster mit waagerechter Kamera stimmige Proportionen der Baukörper erhalten. Wurde die Kamera jedoch nach oben geneigt, um von der Straße aus eine ganze Gebäudefassade auf der verfügbaren Bildfläche zu erfassen, dann entstand ein Neigungswinkel zwischen Mattscheibe und Gebäudesenkrechten. Nach dem Prinzip der Zentralperspektive bildete sich im Abbild ein Fluchtpunkt für die Gebäudesenkrechten: Sie schienen in einem Punkt oberhalb des Gebäudes zusammenzulaufen und die Proportionen der Bauglieder verkürzten sich mit zunehmender Höhe. Beim Zeichnen mit der Camera Obscura konnte dieses Problem leicht mit dem Stift in der Hand kompensiert werden. Beim Fotografieren musste das tatsächliche Abbild für die Aufnahme korrigiert werden. Die Lösung dieses Perspektivenproblems war schon seit der Renaissance bekannt: Die Mattscheibe musste senkrecht bleiben, während die Projektionsachse aufwärts gerichtet wurde. Als einfache Lösung baute man die Vorderseite der Kamera mit dem Objektiv nach oben verschiebbar. Dann blieben Senkrechte und Bildschärfe optimal gewahrt. Die fotografierte Bildfläche lag dann nicht mehr mittig hinter dem Objektiv. Sie wanderte an den Rand des abbildbaren sogenannten Bildkreises, außerhalb dessen es kein Bild gab. Darum hingen die für den Kunstschutz lösbaren

perspektivischen Aufgaben immer von der Größe der Bildkreise der verfügbaren Objektive ab. Der Fortschritt in der Bewältigung immer engerer Raumverhältnisse lässt sich aus dem Vergleich der großen Fotokampagnen ablesen: von der *Mission Héliographique* in der Mitte des 19. Jahrhunderts über die Aufnahmen der Fratelli Alinari in Florenz im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, die Inventarisierung unter Paul Clemen im Ersten Weltkrieg, den im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts begonnenen Kampagnen unter Richard Hamann, die in das Bildarchiv Foto Marburg mündeten und die Kampagnen der deutschen faschistischen Diktatur in den besetzten oder verbündeten Ländern des Zweiten Weltkrieges.

Eine Sonderrolle in diesem Zusammenhang nimmt das Konvolut an Kleinbilddias aus dem deutschen Auftrag „Monumentalmalerei“ im zweiten Weltkrieg ein. Die beschriebene Methode der Perspektivkorrektur stand zu dieser Zeit für die Kleinbildfotografie noch nicht zur Verfügung, sodass erkennbar mit den kleinen und leichten Kameras Sonderstandorte eingenommen wurden. Als Alternative wurden auch Aufnahmen mit längerer Brennweite aus größerer Entfernung gemacht, sofern die Bauverhältnisse dies zuließen.

### **Industrialisierung der Fotografie als logistische Grundlage für Großkampagnen**

Von der *Mission Héliographique* zur *Belgischen Inventarisierung* unter Paul Clemen (1866–1947) ab 1914 wuchs das fotografische Arbeitspensum von wenigen hundert auf

10.000 Aufnahmen. Selbst wenn staatliche Stellen, wie die Preußische Meßbildanstalt, und eine größere Zahl von Fotografen und Fotografinnen für Paul Clemen arbeiteten, wäre ein solcher Umfang mit der Kalotypie aus dem 19. Jahrhundert undenkbar gewesen. In den etwas mehr als 60 Jahren, die dazwischen lagen, hatte eine technische Entwicklung und Industrialisierung der Fotografie stattgefunden, die ohne Beispiel war.

Anfangs wurde die lichtempfindliche Schicht vor jeder Aufnahme selbst hergestellt, bei dem sogenannten Nassplattenverfahren mit Kollodium ab den 1850er-Jahren in einem dunklen Zelt direkt neben der Kamera, damit die Platte in noch feuchtem Zustand in die Kamera eingelegt werden konnte. Den größten Fortschritt in der Produktivität brachte das Gelatine-Trockenverfahren, das Richard Leach Maddox (1816–1902) im Jahr 1871 publizierte. Eine Emulsion aus Gelatine und Silberbromid als lichtempfindlicher Substanz wurde flüssig auf eine Glasplatte aufgetragen und trocken gelassen. Die Trockenplatten konnten einsatzbereit zum Aufnahmeort mitgenommen und sofort verwendet werden. Ein Tagesvorrat an Platten wog schwer und jede einzelne war zerbrechlich. Außerdem waren die Kosten für Gelatine-Trockenplatten höher. Dafür konnten sich die Fotografen und Fotografinnen nun ganz auf das Fotografieren konzentrieren und den Rest der Arbeit ihren Laborkräften überlassen. Anders als Papiernegative bildeten

die Glasplatten keine eigene Materialstruktur im Bild ab. Die von ihnen kopierten Positive zeigten eine sachliche Klarheit, wie man sie seit den Daguerreotypen nicht mehr gesehen hatte.

Bis etwa 1880 entwickelte sich eine florierende Fotoindustrie für Trockenplatten, Kopierpapiere, Fotochemikalien, Kameras mit standardisierten Bildmaßen und leistungsfähigen Objektiven. Die Dynamik dieser Industrialisierung zeigte sich am Beispiel des flexiblen Rollfilms, der 1887 von Hannibal Williston Goodwin (1822–1900) zum Patent<sup>5</sup> angemeldet, aber von George Eastman (1854–1932) im folgenden Jahr unter dem Produktnamen „Kodak“ zu einem durchschlagenden wirtschaftlichen Erfolg geführt wurde. Neben der Verfügbarkeit vieler Aufnahmen auf einer Filmrolle lag die Ursache für die Beliebtheit des Kodak-Systems in der strikten Trennung des Fotografierens mit der simpelstmöglichen Kamera von der Laborarbeit für die Abzüge, die im großindustriellen Maßstab produziert wurden.

Die im Zuge dieses Erfolgs von Kodak entwickelte Effizienz in der Logistik und Verarbeitung von Fotofilmen und -Papieren veränderte die Arbeitsweisen in der Fotografie. Bildträger wurden zum „Verbrauchsmaterial“ und Fotokampagnen konnten beliebig groß skaliert werden. Fertigkonfektionierte Entwickler und Fixierer ermöglichten es, technisch schwierige Bilder kurz nach der Aufnahme unter

---

<sup>5</sup> Vgl. Michael R. Peres (Hg.), *The Focal Encyclopedia of Photography*, 4. Aufl., New York 2007, 42.



fast allen Umgebungsbedingungen zu prüfen. Die Kampagnen des Kunstschutzes im Krieg profitierten in dieser Hinsicht von den fotografischen Erfordernissen des Militärs, das sie in dieser Zeit begleiteten.

### Farbe in Schwarzweiß und Color

Die Fotografie entwickelte sich früh zum führenden Medium, um die Plastizität von Körpern im Raum abzubilden, wie es für Architektur und Skulptur erforderlich war. Dabei half es ihrem Ansehen, dass zur Zeit ihrer Erfindung farbige Fassungen in der abendländischen Kunstbetrachtung verpönt waren. Schon Daguerre hatte für seine frühen Versuche Stillleben mit weißen Gipsabgüssen antiker Skulpturen fotografiert. Wenn jedoch Farben korrekt wiedergegeben werden sollten, sei als angemessene Graustufen im Schwarzweißbild oder später als farbige Darstellung, wirkte die Fotografie lange wie ein krudes Machwerk. Alle Farben, die Schattierungen von Blau, Violett oder Weiß waren, erzeugten korrekte Helligkeiten in Grau. Farben, die Nuancen von Grün oder Rot enthielten, wurden als viel zu dunkles Grau oder gar als Schwarz wiedergegeben. Für die Reproduktion von Gemälden, Gobelins oder heraldischen Stoffen war dies völlig unbefriedigend. Da schon die Umsetzung der Farben in ein Schwarzweißfoto scheiterte, war an Farbfotografie zunächst gar nicht zu denken.



Abb. 4: Fratelli Alinari, Michelangelos Tondo Doni (Santa Famiglia, dettaglio), 1887-1896  
Silbergelatine-Abzug auf Karton, 25,5 cm x 19,9 cm  
Fotosammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn

Die lichtempfindlichen Substanzen reagierten im Sichtbaren nur auf blaues Licht. Erst Hermann Wilhelm Vogel (1834–1898) fand 1873 die Möglichkeit, Fotoemulsionen mit geeigneten Farbstoffen für Grün und Teile von Gelb empfindlich zu machen.<sup>6</sup> Entsprechende Fotoplatten hießen „orthochromatisch“. Reguläre Platten wurden bei Bedarf vor der Aufnahme entsprechend chemisch behandelt. Ab 1882 produzierte P. A. Attout orthochromatische Platten kommerziell. Ungefähr ab dieser Zeit vertrieben u. a. die Fratelli Alinari von Italien aus schwarzweiße Reproduktionen von Gemälden (Abb. 4). 1906 erschienen sogenannte „panchromatische“ Platten, die alle sichtbaren Farben, also auch Rot, erfassen konnten. Mit ortho- und vor allem mit panchromatischen Platten konnten Farbauszüge von Gemälden erstellt werden, indem drei Schwarzweißplatten mit Farbfiltern nacheinander die blauen, grünen und roten Lichtanteile aufnahmen. Mit diesen Auszügen wurden farbige Reproduktionen gedruckt. 1907 stellten die Gebrüder Lumière (Auguste 1862–1954, Louis 1864–1948) ihr Autochromverfahren vor, das auf einer einzigen Schwarzweißplatte mit einer Belichtung ein großes Farbdia lieferte.<sup>7</sup> Eine Lage rot, grün oder blau gefärbter Stärkekörner auf der Emulsion ergab in zufälliger Verteilung winzige Farbfilter, die bei Aufnahme und Projektion

<sup>6</sup> Vgl. Josef Maria Eder, *History of Photography*, New York 1945, 457.

<sup>7</sup> Vgl. Cornelia Kemp, *Fotografie in „natürlichen Farben“*. *Das Autochrom*, in: *Foto und Film. Die Technik der Bilder*, hg. von Deutsches Museum (Ausst.-Kat. Deutsches Museum, München), München 2017, 240–242.

<sup>8</sup> Vgl. Ralf Peters, „Führerauftrag Monumentalmalerei“: *das Farbdiaarchiv 1943–1945*, in: *Akademie Aktuell* 57, 2, 2016, 35–39, 35.

wirkten. Von den so entstandenen Diapositiven konnten aber weder Papierbilder noch Duplikate hergestellt werden.

Den vorläufig letzten großen Umbruch brachten die echten Dreischichten-Farbfilm *Agfacolor Neu* und *Kodachrome*. Für die Fotografie wurden sie 1936 zunächst nur als Kleinbildfilm eingeführt. Weil die neuen Farbfilm in Deutschland bis nach dem Zweiten Weltkrieg kaum erhältlich waren, konnten Fotografen und Fotografinnen mit den völlig neuen Anforderungen praktisch keine Erfahrungen sammeln.

#### **Kleinbild: Zu den Details der Kampagne „Monumentalmalerei“**

Die Entstehung der ca. 40.000 Kleinbilddias<sup>8</sup> unter dem zunächst geheimen „Stichwort ‚Monumentalmalerei‘“<sup>9</sup> zeigte Besonderheiten, die in der Summe wohl der großen deutschen Geübtheit im Verlieren von Weltkriegen zu verdanken waren. Der Diktator des Deutschen Reiches ließ sich ab 1943 einen persönlichen Satz handlicher Farbdias von wichtiger Großmalerei erstellen, zu deren gemüthlicher Betrachtung er nach der Niederlage von Stalingrad 1942 eigentlich kaum mehr die Muße finden würde. Vier weitere vollständige Sätze dieser Dias gingen an andere staatliche Stellen der NS-Diktatur. Für einen unter Kriegsbedingungen erstaunlich hohen Geldbetrag wurden

<sup>9</sup> Vgl. Schreiben Schoenicke vom 23.7.1943, zitiert nach Manfred Gill, *Der „Führerauftrag“ und die Filmfabrik Wolfen – die Erfüllung zwischen Wunsch und Realität*, in: Christian Fuhrmeister et al. (Hgg.), *„Führerauftrag Monumentalmalerei“*. *Eine Fotokampagne 1943–1945*, Köln 2006, 27–40, hier 29.



staatlicherseits 40 Kleinbildkameras von Leitz und Zeiss mit einem äußerst vielfältigen Arsenal von 95 Objektiven und optischem Spezialzubehör geordert.<sup>10</sup> Für Aufnahmen von Fresken waren vier Berrpohl-Strahlenteiler-Großformatkameras vorgesehen, die schwarzweiße Farbauszüge direkt in der Kamera aufnahmen. Die Fotografen und Fotografinnen arbeiteten also nicht mit ihren vertrauten eigenen Geräten. Die belichteten Kleinbilddfilme wurden zur Entwicklung an ein zentrales Agfa-Labor in Berlin gesandt. Zu keinem Zeitpunkt hatten die Fotografierenden wohl eine visuelle Kontrolle über den Erfolg ihrer Arbeit, da die Dias nach Sichtung durch die Projektleitung sofort an die höchsten staatlichen Stellen weitergeleitet wurden. Bis dahin waren Kunstwerke überwiegend mit Großbildkameras auf Schwarzweißplatten reproduziert worden. Bei ihnen konnten Motiv und Schärfe auf der großen Mattscheibe genau kontrolliert werden. Leichte Fehler wurden auf den schwarzweißen Emulsionen durch probate Retuschen einfach korrigiert. Die Fotografierenden behielten bis zum Schluss die Kontrolle.

All dies war durch den farbigen Diafilm in kleinen Sucherkameras nicht mehr möglich: In dem winzigen, separaten und überall scharfen Sucher fehlte völlig die vorherige

Kontrolle über das Bild. Die mitbestellten Spiegelreflexvorsätze erlaubten eine direkte Ansicht nur mit den längsten Objektivbrennweiten, die für die Mehrheit der Aufnahmen nicht einsetzbar waren. Sogar die Scharfeinstellung erfolgte bei den Sucherkameras mit einer anderen, indirekten Methode und erforderte durch die geringe Bildgröße eine viel genauere Feinmotorik der Bediener. Farbdiafilm war, anders als Schwarzweißfilm, sehr anspruchsvoll, was die Beleuchtung betrifft: Tages- und Kunstlicht konnten nicht einfach gemischt werden.

Geringe Erfahrung mit Material und Geräten, keine Kontrolle über die Aufnahme und das fertige Bild, eher knappe Verfügbarkeit von Filmmaterial, eine Logistik, die verhinderte, dass Aufnahmen für eine eigene Verwertung „übrigblieben“ und höchster Erfolgsdruck über die gesamte Länge der diktatorischen Hierarchie: Kaum verwunderlich, wenn sich nur wenige erfahrene Fotografen und Fotografinnen um diese Aufgabe drängten. Sie wären durch die technischen Rahmenbedingungen auf den Stand von Anfängern zurückversetzt worden. Für junge und risikofreudige Menschen konnte der Auftrag aber einen Karrieresprung bedeuten. So zeigte die Namensliste neben den bekannten Fotografen Paul Wolff und [Walter] Hege, auch 21 Prozent weibliche Vornamen.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. Dokument „Technischer Bedarf“ in Christian Fuhrmeister et al. (Hgg.), „Führerauftrag Monumentalmalerei“. Eine Fotokampagne 1943-1945, Köln 2006, 252-253.

<sup>11</sup> Vgl. „Verzeichnis der vom Reichspropagandaministerium mit farbfotographischen Aufnahmen von Decken- und Wandmalereien in historischen Bauten Großdeutschlands beauftragten Fotografen.“ in Fuhrmeister et al. 2006 (Anm. 10), 251.

Darunter befand sich die zweiunddreißigjährige Fotografenmeisterin Helga Glaßner, die sich nach Ihrer Ausbildung an der Höheren Graphischen Lehranstalt Wien auf die Dokumentation von Kunst und Architektur spezialisiert hatte und seit 1940 in Berlin lebte.<sup>12</sup>

**Abbildungsnachweis:**

Abb. 1: © Gernsheim Collection, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin

Abb. 2: Wikimedia Commons

Abb. 3: © J. Paul Getty Museum at the Getty Center

Abb. 4: © KHI, Bonn

---

<sup>12</sup> Vgl. Dankmar Trier, *Glaßner, Helga*, in: Allgemeines Künstlerlexikon Online 2021.