

Sonderdruck

Bildwelten des Wissens

Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 8,2

Graustufen

ISSN 1611-2512

ISBN 978-3-05-005087-4



Akademie Verlag

Jan von Brevern

Die Wissenschaft vom Verzicht.

Farbenlehren der Schwarz-Weiß-Fotografie im 19. Jahrhundert

1.

Im Jahre 1875 wurde Innsbruck zum Schauplatz eines bemerkenswerten fotografischen Zwischenfalls. Bei einem der zahlreichen Fotografen der Stadt erschien eine Dame „mit weißem Teint und einem makellosen Gesicht“, um sich porträtieren zu lassen. Als die Negative entwickelt wurden, waren auf ihnen jedoch das Gesicht, der Hals und die Hände der Dame unerklärlicherweise mit zahllosen Flecken übersät. Ein Fehler im fotografischen Material konnte ausgeschlossen werden. Nachdem die Flecken auch nach mehrfachen Aufnahmeversuchen nicht verschwanden, entfernte sie der Fotograf mittels Retuschen am Negativ. – Fünf Tage später erkrankte die Dame an den Pocken.¹

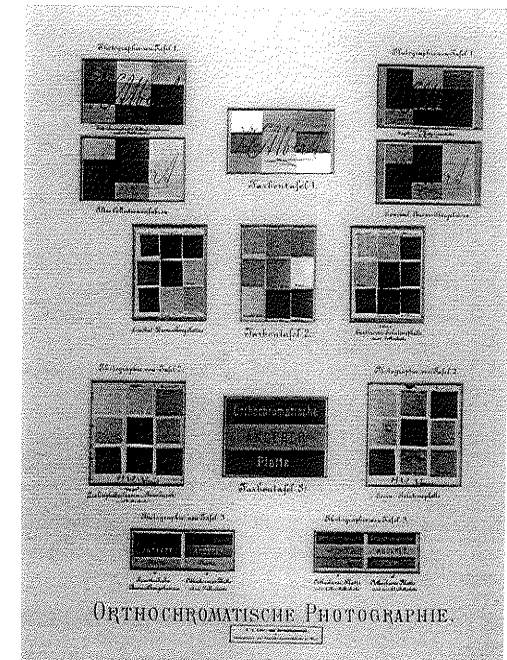
Die Anekdote, über die in der Photographischen Correspondenz berichtet wurde, hätte als Beleg für fast schon magische Fähigkeiten der Fotografie gelten können. Das fotografische Porträt sieht eine Krankheit voraus, die noch gar nicht ausgebrochen ist! Doch für die Zeitgenossen hatte das wenig mit Hellschere zu tun. Vielmehr war es ein weiterer Beweis für „die Möglichkeit der Wiedergabe von für das Auge nicht wahrnehmbaren Gegenständen durch die Photographie“. Der Ausdruck „Photographie des Unsichtbaren“, so resümierte der Vorsitzende der Photographischen Gesellschaft anlässlich dieser Geschichte, habe somit seine volle Berechtigung.²

Der Grund für die auffällige Differenz zwischen dem, was mit dem bloßen Auge zu sehen war, und dem, was auf Fotografien sichtbar wurde, wird bei einem Blick auf die *Lehrtafel zur orthochromatischen Photographie* aus der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt zu Wien deutlich: **Abb. 1, Tafel 6** Die frühen Emulsionen waren nur für ein schmales Band im Spektrum des Sonnenlichts empfindlich. Die kurzwelligen (ultra-)violetten und blauen Anteile des Lichts besaßen eine, wie das damals genannt wurde, starke „photogenische Wirkung“, während die längerwelligen Farben Grün, Gelb und Rot kaum Spuren auf den fotografischen Platten hinterließen. In vielen Fällen führte das zu einer als unnatürlich empfundenen Umsetzung von Farben in Graustufen. Ein dunkelblauer Himmel erschien beispielsweise hellgrau, grüne Vegetation wurde dagegen ungewohnt dunkel wiedergegeben. Besondere Schwierigkeiten ergaben sich dadurch für die Porträtfotografie. „Selbst die kleinste Sommersprosse, der unbedeutendste Hautfleck, auch in nächster Nähe kaum bemerkbar, tritt auf dem photographischen Bilde in sehr unliebsamer

Deutlichkeit hervor.“ Ausnehmend schwer, so berichteten die wöchentlich erscheinenden Deutschen Blätter weiter, hätten es Blondinen: „Das liebe reizende goldene Haar verliert auf der Photographie allen seinen Glanz und Schimmer und wird zum matten Schwarz.“ Die Fotografie, so wurde gefolgert, habe eben ihre eigene Farbenlehre.³

Die *Lehrtafel* aus den 1890er-Jahren führt diese Farbenlehre aus der Rückschau vor, indem sie die je nach Emulsion unterschiedliche Umsetzung von Farbmustern in Graustufen ausstellt. Den alten Verfahren werden hier die damals modernen orthochromatischen, also ‚richtig-farbigen‘ Produkte gegenübergestellt. Auch, wenn einige der Farbmuster mit der Zeit ausgeblichen sind, lässt sich doch noch gut nachvollziehen, wie völlig unterschiedlich die verschiedenen Emulsionen ihrer Aufgabendachgingen. Chromgelb, Rosa oder Dunkelblau werden mal durch sehr helle, mal durch fast schwarze Grauwerte repräsentiert.

Im Rückblick scheint es heute bisweilen, als habe die technische Entwicklung der Fotografie zielstrebig zur Farbfotografie geführt – schließlich ist es nur schwer vorstellbar, dass nicht alle Zeitgenossen sehnsüchtig auf sie gewartet hätten.⁴ Der Blick in die Quellen zeigt jedoch, wie wenig die Farbe in den ersten Jahrzehnten der Fotografie vermisst wurde. An den frühesten Berichten über die Daguerreotypie lässt sich ablesen, dass die „unerhört treue Wahrheit“⁵ der Fotografie durch die fehlende Farbe offenbar gar nicht tangiert wurde. Die auf der Lehrtafel behandelte Frage hingegen, wie Farben angemessen in Grauwerte zu übersetzen seien, beschäftigte die Fachliteratur des 19. Jahrhunderts außerordentlich. Für den deutschen



1: Lehrtafel „Orthochromatische Photographie“, K. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien, um 1895.

1 Photographische Correspondenz, 1875, 130, S. 43f. Ich danke Ulrike Matzer (Fotosammlung Albertina, Wien), die mich auf diesen Fall aufmerksam gemacht hat, und Katja Müller-Helle für ihre hilfreichen Anmerkungen zum Manuskript.

2 Photographische Correspondenz (s. Anm. 1), S. 44.

3 Anonym: Was unser Album lehrt. Ein photographisches Sendschreiben. In: Deutsche Blätter, 1866, Heft 2, S. 5–7, S. 6.

4 Zur Geschichte der Farbfotografie siehe Fritz Binder (Hg.): Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbfotografie von 1861–1981, Ausst.kat., Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1981; Pam Roberts: 100 Jahre Farbfotografie, Berlin 2007.

5 Hier beispielhaft Ludwig Schorn: Eduard Koloff. Der Daguerreotyp [1839]. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie (3 Bände), Bd. 1: 1839–1912, München 1980, S. 56–59, S. 56.

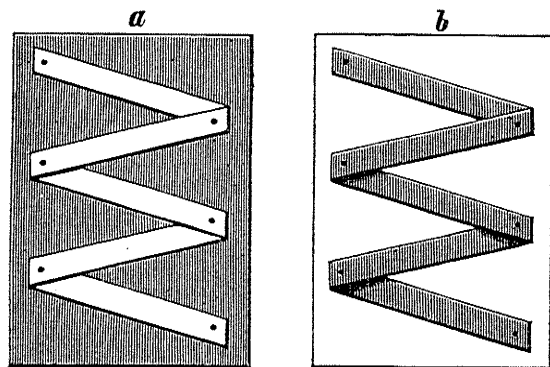


Fig. 3.

Aufnahme eines blauen Bandes auf gelben Grunde, a) mit gewöhnlicher Platte, b) mit Corallinplatte.

2: Vergleich der Farbempfindlichkeit zweier Emulsionen.

auf gelbem Grund von den üblichen Kollodiumemulsionen als weißes Band auf schwarzem Grund wiedergegeben wurde, konnte er durch Zugabe des Farbstoffs Korallin und einer zusätzlichen Gelblinse vor dem Objektiv das Hell-Dunkel-Verhältnis umkehren und damit dem natürlichen Helligkeitsempfinden annähern. Durch die Färbung der Emulsion sei es möglich, so schloss Vogel, Bromsilber für jede beliebige Farbe empfindlich zu machen. „Die bisher so störende photographische Unwirksamkeit gewisser Farben dürfte dann überwunden sein.“⁷ 1884 entwickelte Vogel schließlich die panchromatische Azalinplatte, die für das ganze sichtbare Spektrum einschließlich Rot empfindlich war und damit den Standard für über hundert weitere Jahre der Schwarz-Weiß-Fotografie setzen sollte.⁸ Auf der *Lehrtafel* ist sie links unten dargestellt.

2.

Mit Hermann Wilhelm Vogel könnte die Geschichte der Fotografie als eine fortschreitende Perfektionierung der Schwarz-Weiß-Emulsionen beschrieben werden, die in der aufwendigen chemischen Angleichung der Grauwerte an das Helligkeitsempfinden des Auges bestünde. Der epistemische Wert von Graustufen würde in

Fotochemiker Hermann Wilhelm Vogel war die „falsche Wiedergabe der Farben“ in Graustufen zweifelhaft die „schlimmste Unwahrheit“ der Fotografie.⁶ Er selbst experimentierte damit, den Silbersalzen Farbstoffe beizumengen, um sie so auch für die Wellenlängen jenseits von Blau empfindlich zu machen.

Mit zwei nebeneinander gestellten Holzstichen *Abb. 2* verdeutlichte Vogel eindrücklich den Erfolg seiner Versuche: Während ein blaues Band

einer solchen Geschichte allerdings gering ausfallen. Es ginge in ihr eher um die Verwaltung eines Mangels, um die Reduzierung der ungewollten Differenz zwischen technischem und natürlichem Sehen. Selbst bei einer Minimierung dieser Differenz wäre die Fotografie der natürlichen Wahrnehmung allerhöchstens ebenbürtig; eine eigene Erkenntnisleistung darüber hinaus käme den Graustufen nicht zu.

Wie so oft ist dies aber nur eine Möglichkeit, die Geschichte zu erzählen. Aus zahlreichen Quellen ergibt sich ein ganz anderes Bild, in dem die „schlimmste Unwahrheit“ der Fotografie unverhofft zu ihrem größten Vorteil wurde. Was im obengenannten Beispiel für den Porträtfotografen ein Ärgernis war, konnte für Andere von beträchtlichem Nutzen sein. Die eigentümliche Art, mit der die frühen Emulsionen die Lichtwellen in Graustufen umsetzten, ließ die Fotografie als ein Medium erscheinen, das sich – entgegen der weitverbreiteten Meinung – gerade nicht auf die Darstellung der sichtbaren Oberfläche beschränkte, sondern die Phänomene regelrecht durchdrang. So stellte der französische Fotograf Camille Silvy, der begonnen hatte, alte Manuskripte fotografisch zu reproduzieren, fest, dass manche dieser Faksimiles weitaus besser lesbar waren als die Originale. Am erstaunlichsten jedoch war, dass auf den Fotografien manchmal auf geheimnisvolle Art neue Schriftzüge erschienen. Auf der Reproduktion der letzten Seite des sogenannten *Sforza-Manuskripts* fand sich eine auf Deutsch geschriebene Anmerkung, von der bisher nichts zu sehen gewesen war. Das Geheimnis wurde sogleich gelüftet: Die Tinte sei über die Jahrhunderte verblasst und für das Auge nicht mehr wahrnehmbar, habe jedoch eine niedrigere „photogenische Wirkung“ als das unbeschriebene Papier und sei somit von der Platte als dunkle Spur registriert worden.⁹

Ähnliche Erfahrungen hatte auch Eugène Delacroix gemacht, der sich intensiv mit der Daguerreotypie auseinandersetzte und zu ihren reflektiertesten Anwendern und Kommentatoren gehörte.¹⁰ Bei einem Spaziergang durch die Pariser Galerie Vivienne entdeckte er im Schaufenster eines Buchhändlers einige Fotografien aus dem Reproduktionswerk *Les Tableaux célèbres*. *Abb. 3* „Was mich anzog und sehr interessierte, war die *Kreuzaufrichtung* von Rubens: die Ungenauigkeiten, nicht

6 Hermann Wilhelm Vogel: Die Photographie farbiger Gegenstände in den richtigen Tonverhältnissen, Berlin 1885, S. 1.

7 Hermann Wilhelm Vogel: Spektrale Sensibilisierung. In: Photographische Mittheilungen, Jg. 9, 1873, S. 236.

8 Zur Geschichte der orthochromatischen Fotografie siehe auch das Kapitel „Orthochromasie“ in Josef Maria Eder: Geschichte der Photographie, Halle (3. Auflage) 1905, S. 315–325.

9 Rodolphe Radau: La Photographie et ses applications scientifiques, Paris 1878, S. 42f. Das Sforza-Manuskript ist reproduziert in Camille Silvy: Manuscrit Sforza. Facs-imité d'après le manuscrit original appartenant à M. le marquis d'Azeglio, ambassadeur de Sardaigne à Londres, London 1860.

10 Zu Delacroix und der Fotografie siehe Hubert Damisch: Im Zugzwang, Delacroix. Malerei. Photographie, Berlin 2005; Christophe Leribault (Hg.): Delacroix et la photographie, Ausst.kat., Musée national Eugène Delacroix Paris, Paris 2008; Aaron Scharf: Art and photography [1968], New York 1974; Sabine Slanina: Die Negation der Linie. Delacroix' Zeichnungen nach Fotografien. In: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.): Randgänge der Zeichnung, München 2007, S. 141–164.



3: Eugène Desplanques: Fotografie der Kreuzaufrichtung von Rubens, aus: Blanquart-Evrard (Hg.): *Les Tableaux célèbres*, ca. 1851/53.

mehr gerettet durch die Malweise und die Farbe, kommen stärker zum Vorschein.“¹¹ Delacroix empfand die Fotografie als „einen Übersetzer“, also als etwas, das nicht nur kopierte, sondern interpretierte und damit durchaus ins Schema der überkommenen Reproduktionstechniken passte.¹² Folglich hat er sie eingesetzt, wie Hubert Damisch bemerkt hat, um auf Kunstwerke – seien es seine eigenen oder fremde – einen *anderen* Blick zu werfen.¹³

Sowohl bei Delacroix als auch bei Silvy trat die Fotografie als ein Erkenntnisinstrument auf, und zwar gerade aufgrund ihrer spezifischen Farbenlehre. Das Besondere war dabei, dass die Ergebnisse solcher Übersetzungen durchaus nicht sicher vorhergesagt werden konnten. Gerade bei der Kunstreproduktion, einem bevorzugten Einsatzgebiet der frühen Fotografie, kam es immer wieder zu unerwarteten Resultaten. Wer sich die Fotografie wie einen Spiegel vorstelle, der nur kopiere, täusche sich gewaltig, erklärte Théophile Gautier, Chefredakteur der

11 Tagebucheintrag vom 24. November 1853, hier zitiert nach Damisch (s. Anm. 10), S. 72.

12 Eugène Delacroix: *Revue des Arts. Le Dessin sans Maître*, par Mme Élisabeth Cavé. In: *Revue des Deux Mondes*, Jg. 7, 1850, S. 1139–1146, S. 1143. Als „Übersetzung der Natur“ haben auch andere Zeitgenossen die Fotografie bezeichnet, etwa Charles Nègre; siehe André Rouillé (Hg.): *La Photographie en France. Textes et Controverse. Une Anthologie 1816–1871*, Paris 1989, S. 133. Zum Begriff ‚Übersetzung‘ in Bezug auf Reproduktionsgrafik siehe Stephen Bann: *Der Reproduktionsstich als Übersetzung*. In: Wolfgang Kemp et al. (Hg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Band 6, Berlin 2002, S. 41–76; Ségolène Le Men: *Printmaking as a metaphor for translation*. *Philippe Burty and the Gazette des Beaux-Arts in the Second Empire*. In: Michael R. Orwicz (Hg.): *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, Manchester 1994, S. 88–108. Zur Rolle der Fotografie dabei siehe Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009.

13 Damisch (s. Anm. 10), S. 75.

Zeitschrift *L'Artiste*. Mittelmäßige Bilder verwandle sie in sehr schöne Gemälde, von denen sogar ihre Urheber überrascht wären – so sein spitzer Kommentar zu einem Band mit fotografierten Werken von Paul Delaroche. „Wenn es sich um Malerei handelt, wird die Fotografie – trotz aller mit ihr verbundenen bürgerlichen Vorurteile – zum Künstler, sie interpretiert die vor sie gestellten Leinwände in ihrem Sinne.“¹⁴

Von den ‚üblichen Verdächtigen‘ Genauigkeit, Naturtreue oder Objektivität war hier nicht mehr die Rede. Solche sonst so routiniert aufgezählten Eigenschaften der Fotografie waren nur mehr „bürgerliche Vorurteile“. Immer öfter wurden dagegen ihre Fähigkeiten zur Interpretation und Selektion hervorgehoben. Der argumentative Trick von Gautier und anderen Anhängern der Fotografie bestand darin, die geringe Empfindlichkeit der Emulsionen für bestimmte Farben mit einem im künstlerischen Diskurs gut etablierten Konzept in Verbindung zu bringen: der *Théorie des sacrifices*. Baudelaire hatte im *Salon de 1846* die Größe der Kunst von Delacroix mit den „unaufhörlichen Opfern von Details zugunsten des Ganzen“ begründet.¹⁵ Auch für Fotografen schien der Verzicht auf Detailgenauigkeit seitdem eine Möglichkeit zu sein, sich dem so sehnsüchtig gewünschten Kunststatus anzunähern. Das allerdings bedeutete nichts weniger, als eine der bisher behaupteten Hauptqualitäten des Mediums, nämlich seine unbestechliche Wiedergabe auch der kleinsten Details, in ihr Gegenteil zu verkehren. Die undifferenziert dunkle Übersetzung vieler Farbwerte in Graustufen schien genau das zu ermöglichen: Die Fotografie, so argumentierte Gautier, „weiß überflüssige oder zu offensichtliche Details in dunklen Partien zu opfern und ihr lebendigstes Licht für die interessanteste Figur aufzusparen.“¹⁶

Die *Théorie des sacrifices* eröffnet eine alternative Geschichte der Fotografie, die nicht von der schrittweisen Angleichung der Empfindlichkeit fotografischer Emulsionen an die Wahrnehmung des menschlichen Auges handelt – sondern im Gegenteil von der *Ausnutzung der Differenz* zwischen fotografischer Schicht und Netzhaut.¹⁷ Bemerkenswerterweise waren es vor allem Landschaftsfotografen, die das Potenzial der *Théorie des sacrifices* erkannten und sich zunutze machten.

14 Théophile Gautier: *L'œuvre de Paul Delaroche photographiée*. In: *L'Artiste*, 1858, Heft janv.-avr., S. 153–155.

15 Charles Baudelaire: *Le Salon de 1846 (1846)*, http://baudelaire.litteratura.com/salon_1846.php (Stand: 08/2010).

16 Gautier (s. Anm. 14).

17 Siehe dazu Christoph Hoffmann: *Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie 1860/1890*. In: *Fotogeschichte*, Jg. 21, 2001, Heft 81, S. 21–38.

3.

In einem war sich die Ratgeberliteratur des 19. Jahrhunderts einig: Landschaften gehörten zu den schwierigsten fotografischen Motiven überhaupt.¹⁸ Zahlreiche Traktate beschäftigten sich mit dem Problem, dass Daguerreotypien und Negative nur für einen kleinen Teil des Lichtspektrums sensibel waren und gerade die für Landschaften so wichtigen Farben Blau und Grün nicht dem Augeneindruck entsprechend wiedergaben.¹⁹ Ein anderes Problem war der große Kontrast zwischen dem hellen Himmel und den dunkleren Erd- und Vegetationsmassen, der die Darstellung von Wolken fast unmöglich machte und den Landschaften damit einen Gutteil ihrer Stimmung zu nehmen drohte. Karikaturisten machten sich über den „ciel gris de Hollande“ lustig, der den schönsten Gegenden Italiens, Ägyptens und der Schweiz die gleiche seelenlose „atmosphère de machine pneumatique“ verlieh.²⁰ Vielleicht lag es deshalb gerade in diesem Bereich nahe, aus der Not eine Tugend zu machen, die offensichtlichen Nachteile der Fotografie in Vorteile umzumünzen. Nirgends war die *Théorie des sacrifices* so erfolgreich wie unter Landschaftsfotografen. Wie in der Kunstreproduktion ging es ja auch hier um einen anspruchsvollen Transformationsprozess: um die Verwandlung von Natur in Landschaft.²¹ Gerade dies wurde der Fotografie ob ihrer angeblich mimetischen Qualitäten allerdings vielfach nicht zugetraut. Die „fotografische Nachahmung einer Gegend“ könne kaum als ‚Landschaft‘ bezeichnet werden, hieß es in einem Bericht der Académie des Science von 1866.²² Doch paradoxerweise gehörte mit Victor Regnault einer der Unterzeichner dieses Berichts zu den herausragenden Landschaftsfotografen seiner Zeit.²³ Eine Reihe seiner Aufnahmen, deren Motivwahl an der zeitgenössischen Freiluftmalerei der Schule von

18 Siehe beispielhaft D. V. Monckhoven: *Traité general de photographie, entièrement refendue*, Paris (4. Auflage) 1863, S. 248.

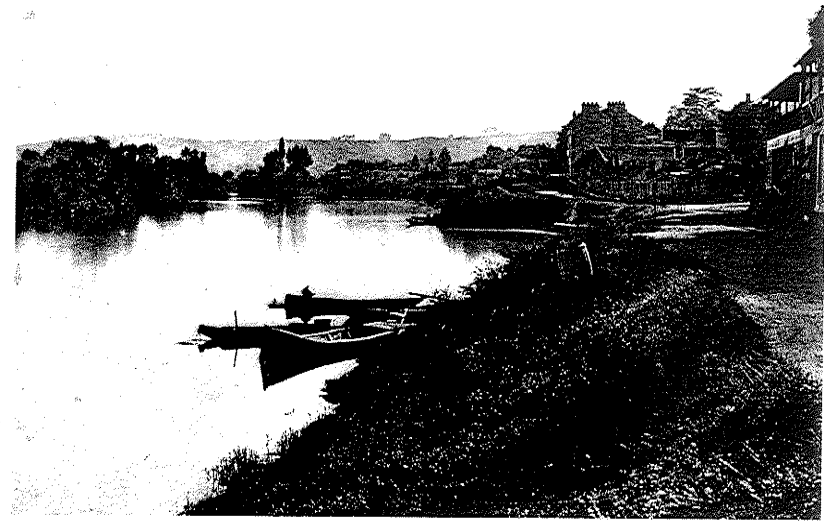
19 Siehe etwa Gustave Le Gray: *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre. Contenant les publications antérieures et une nouvelle méthode pour opérer sur un papier sec restant sensible huit à dix jours*, Paris 1851, S. 109.

20 Marcelin: *À bas la photographie!!!* In: *Journal Amusante*, 1856, Heft 36, S. 1–5, hier zitiert nach Rouillé (s. Anm. 12), S. 261.

21 Zur Geschichte dieses Transformationsprozesses siehe Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* [1963]. In: Joachim Ritter (Hg.): *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163.

22 Charles Saint-Claire Deville: *Rapport relatif à des études photographique sur les Alpes, fait au point de vue de l'orographie et de la géographie physique* par M. Aimé Civiale. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, Jg. 62, 1866, S. 873–881, S. 873.

23 Zu Regnault siehe Laurie Dahlberg: *Victor Regnault and the advance of photography. The art of avoiding errors*, Princeton 2005.



4: Victor Regnault: Sèvres: Le Seine à Bas Meudon, Karbon-Abzug von Papiernegativ, 1853.

Barbizon orientiert ist, stammt aus den Jahren 1852/53.²⁴ Dazu gehört auch *Sèvres: Le Seine à Bas Meudon*, **Abb. 4** an dem sich einige der angestrebten Merkmale der damaligen Landschaftsfotografie nachvollziehen lassen. Statt der detailgenauen Wiedergabe jedes Grashalms dominieren helle und dunkle Massen die Komposition. Die Tiefenwirkung wird durch Dunst im Hintergrund, der eine Art Luftperspektive erzeugt, erhöht. Ein malerischer Gesamteindruck entstand, der eben nicht – wie bei den späteren Piktorialisten – durch künstliche Unschärfe, sondern durch das ‚Verschlucken‘ von Details in den grün- und blaufarbigem Landschaftsteilen hervorgerufen wird.

24 Wie für die Maler der Schule von Barbizon war auch für zahlreiche Fotografen der Wald von Fontainebleau ein bevorzugtes Ziel, unter ihnen Gustave Le Gray, Charles Nègre, Henri Le Secq und John B. Greene; siehe Sylvie Aubenas: *Barrière de Clichy. A 'University' of Photography*. In: Gordon Baldwin (Hg.): *Gustave Le Gray, 1820–1884, Ausst.kat.*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002, S. 31–85, S. 45f; Daniel Challe, Bernard Marbot (Hg.): *Les photographes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau, Ausst.kat.*, Galerie de photographie Bibliothèque Nationale, Paris 1991.

Einen großen Teil des gewünschten Effekts verdankten Regnault und andere Landschaftsfotografen dem Papiernegativ – von seinem Erfinder William Henry Fox Talbot *Calotype* (griechisch: *kalos* – schön) genannt. In einer Zeit, in der sich in anderen Bereichen längst das nasse Kollodium-Verfahren auf Glasplatten mit seiner größeren Schärfe durchzusetzen begann, blieben viele Amateure diesem Material noch lange treu.²⁵ Die praktischen Gründe dafür sind schnell aufgezählt: Gerade auf Reisen war Papier als Trägermaterial bequem, weil es viel weniger wog als Glasplatten und nicht zu zerbrechen drohte.²⁶ Noch wichtiger war aber wohl, dass das weicher zeichnende Papiernegativ ab 1850 zum Inbegriff desjenigen Verfahrens wurde, das Auswahl, Komposition und Verzicht auf unnötige Einzelheiten auch in der Fotografie ermöglichen sollte. Die Schönheit eines fotografischen Bildes liege nicht in der „mikroskopische[n] Genauigkeit“ der Daguerreotypen, stellte Gustave Le Gray fest, sondern im Gegenteil fast immer im Verzicht auf bestimmte Details, wie ihn nur das Papiernegativ bieten könne.²⁷ Die so ins Spiel gebrachte – und wahrscheinlich von Baudelaire abgeschaut – *Théorie des sacrifices* machte rasch Karriere. In der ersten Ausgabe der Fotografiezeitschrift *La Lumière* wandte Francis Wey sie, ähnlich wie Le Gray argumentierend, auf die Landschafts- und Porträtfotografie an.²⁸ Und wenig später gab der Maler und Fotograf Henri de la Blanchère das Ziel vor: „Moins de finesse, plus d'effet; moins de détails, plus de perspective aérienne; moins épure, plus tableau; moins de machine, plus d'art: voilà ce que nous cherchons.“ Bei Blanchère war die *Théorie des sacrifices* bereits zu einer Wissenschaft geworden, die höchste Ansprüche an den Fotografen stellte: „La science des sacrifices est plus difficile avec la photographie qu'avec tout autre moyen de reproduction.“²⁹

25 Eine tabellarische Übersicht über die im 19. Jahrhundert verwendeten Verfahren findet sich in Rouillé (s. Anm. 12), S. 500f. Zur Affinität der Amateure zu Papiernegativen in Frankreich und England siehe André Jammes, Eugénia Parry Janis: *The Art of French Calotype. With a critical dictionary of photographers. 1845–1870*, Princeton 1983; Roger Taylor, Larry John Schaaf: *Impressed by light. British photographs from paper negatives. 1840–1860*, New York 2007, S. 69–73.

26 Siehe etwa Christian Heinrich Schmidt: *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas*, Weimar (2. Auflage) 1860, S. 286f.

27 Le Gray: *Nouveau traité*, hier zitiert nach Rouillé (s. Anm. 12), S. 99.

28 Francis Wey: *De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts*. In: *La Lumière*, Jg. 1, 1851, Heft 1/2, S. 2–3, S. 6–7; Francis Wey: *Théorie du Portrait*. In: *La Lumière*, Jg. 1, 1851, Heft 12/13, S. 46–47, S. 50–51. Siehe dazu auch Anne de Mondenard: *Entre romantisme et réalisme. Francis Wey (1812–1882), critique d'art*. In: *Études photographiques*, 2000, Heft 8.

29 Henri de la Blanchère: *L'Art du Photographe* [1859], Paris (2. Auflage) 1860, S. 13 u. 15.

Mit dem Papiernegativ und dessen Fähigkeit zum ‚Opfer‘ (oder Verzicht) näherte sich die Fotografie in den Augen der Zeitgenossen erfolgreich der Kunst an.³⁰ Das überkommene Diktum, dem zufolge die Fotografie die Natur nur reproduziere, aber nicht interpretiere, schien durch den Einsatz von Papiernegativen hinfällig, weil ihr „toter Blick“³¹ nun geradezu lebendig anmutete: „Il semble qu'en passant sur le papier, le mécanisme se soit animé [...]“³² All das, was ihr lange abgesprochen worden war, schien die Fotografie urplötzlich leisten zu können: Betonung von Zusammenhängen statt unübersichtlicher Details, Auswahl und Komposition statt kalter Mimesis. Gerade in Bezug auf Landschaften musste die Fähigkeit, die Natur ihrer Stimmung und ihrer ‚Physiognomie‘ entsprechend zu interpretieren, besonders verlockend gewirkt haben. So entschieden sich viele Landschaftsfotografen selbst, als diese technisch bereits überholt schienen, noch lange für die eigenwillige Farbenlehre der Papiernegative.

4.

Mit dem Erfolg der *Théorie des sacrifices* entstand zugleich erstmals ein Bewusstsein für die Variabilität der medialen Eigenschaften der Fotografie. Wenn die gleichen Papiernegative, von denen Talbot noch zehn Jahre zuvor stolz berichtet hatte, dass ihrer Detailgenauigkeit kein noch so kleiner Halm im Heuhaufen entginge, nun als Garanten einer Fotografie galten, die auf überflüssige Details souverän verzichten konnte, dann musste die Vorstellung einer essenziellen, unhintergehbaren Wesensart der Fotografie, der ein Fotograf quasi hilflos ausgesetzt war, porös werden. Aufmerksamere Anwender der Fotografie wie Charles Nègre, Gustave Le Gray oder John Ruskin betonten nun, dass es auf den *Gebrauch* des Mediums ankäme. Eine der klügsten Analysen dazu hat Ruskin im vierten Band der *Modern Painters* versteckt. Die Fotografie gelte nur deshalb als deutlich, weil schon bei der Aufnahme darauf geachtet werde, sich deutlich abzeichnende Motive auszuwählen; sie gelte nur deshalb als genau, weil die unscharfen und dunstigen Bilder weggeworfen und nur die genauen aufbewahrt würden:

30 So argumentierte auch Paul Périer: *Exposition universelle. 3e Article – Photographes français*. In: *Bulletin de la Société française de photographie*, Jg. 1, 1855, S. 187–200, S. 199, der in den Fotografien auf Papier „eine gewisse Familienähnlichkeit mit den besten Werken der großen Schulen der Malerei“ zu erkennen glaubte. Zum Verhältnis von Kunst und Fotografie im 19. Jahrhundert siehe auch Michel Frizot: *Le diable dans sa boîte ou la machine à exploiter le sens (la photographie est-elle un art au milieu du XIXème siècle?)*. In: *Romantisme*, Jg. 13, 1983, Heft 41, S. 57–63.

31 Hier dem Titel von Gerhard Plümpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990 entnommen.

32 Wey: *De l'influence* (s. Anm. 28), S. 2.

*Photographs never look entirely clear and sharp; but because clearness is supposed a merit in them, they are usually taken from very clear-marked and un-Turnerian subjects; and such results as are misty and faint, though often precisely those which contain the most subtle renderings of nature, are thrown away, and the clear ones are preserved.*³³


Die fotografische Praxis, so wird hier deutlich, bestimmte die Eigenschaften der Bilder, nicht umgekehrt. Im Rahmen der materiellen Möglichkeiten war sowohl präzise und detailversessene, als auch pittoreske und detailvergessene Fotografie realisierbar.³⁴ Erst ein Jahrhundert später, als Luc Boltanski und Pierre Bourdieu zusammen den Band *Un art moyen* herausgaben, erreichte die Theoriedebatte wieder einen solchen Reflexionsgrad über die Abhängigkeit der medialen Eigenschaften der Fotografie von ihren Gebrauchsweisen.³⁵

33 John Ruskin: *Modern Painters* (6 Bände), Bd. IV: Part V. Of Mountain Beauty [1856], London 1906, S. 65.

34 Die Unterscheidung zwischen präziser und pittoresker Fotografie hat Charles Nègre 1853 in einem Artikel formuliert, siehe Rouillé (s. Anm. 12), S. 132f.

35 Pierre Bourdieu, Luc Boltanski (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* [1965], Frankfurt a. M. 1981.


Photographie von Tafel 1.



Orthochromatische Celluloseplatte
(ohne Selbstschärfe)


Alle Celluloseplatten

Photographie von Tafel 1.




Orthochromatische Celluloseplatte
mit Selbstschärfe

Photographie von Tafel 1.




Farbentafel 1.

Photographie von Tafel 1.



Senföf. Bromsilbergelatine


Senföf. Bromsilbergelatine



Farbentafel 2.

Synthetisch-Selatinplatte
mit Selbstschärfe


Photographie von Tafel 2.



Orthochromatische Celluloseplatte
mit Selbstschärfe

Asalinplatte (Chinin + Chininstoff)
mit Selbstschärfe

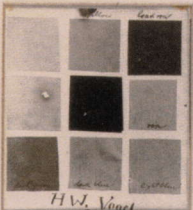
Photographie von Tafel 2.



Orthochromatische
ANGERER
Platte.

Farbentafel 3.


Photographie von Tafel 2.



Orthochromatische Celluloseplatte
mit Selbstschärfe

Senf - Selatinplatte

Photographie von Tafel 3.



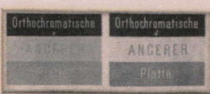
Orthochromatische
ANGERER
Platte.

Orthochromatische
ANGERER
Platte.

Senföf. Bromsilbergelatine

Orthochromat. Platte
ohne Selbstschärfe

Photographie von Tafel 3.



Orthochromatische
ANGERER
Platte.

Orthochromatische
ANGERER
Platte.

Orthochrom. Platte
mit heller Selbstschärfe

Orthochrom. Platte
mit dunkler Selbstschärfe

ORTHOCHROMATISCHE PHOTOGRAPHIE.

K. k. Lehr- und Versuchsanstalt
Photographie und Reproductionsverfahren in Wien.

Tafel 6: Lehrtafel „Orthochromatische Photographie“, K. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren in Wien, um 1895.