

Xaver Luderböck

Schriftliche Hausarbeit für die Magisterprüfung,  
abgegeben am 17. August 1983

# Porträtmalerei und Porträtfotografie im 19. Jahrhundert

- Wechselbeziehungen -

## Inhalt

Vorbemerkung .....	3
Gesellschaftliche, ästhetische und wissenschaftliche Strömungen im 19. Jahrhundert .....	6
Geschichte der Fotografie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts .....	9
Vorgeschichte der Fotografie .....	10
Entdeckung der Fotografie .....	13
Joseph Nicéphore Niépce .....	13
Louis Jaques Mande Daguerre .....	14
William Henry Fox Talbot .....	14
Sir John Frederick William Herschel .....	15
Andere unabhängige Entdecker der Fotografie .....	<b>Fehler! Textmarke nicht definiert.</b>
Die Entwicklung der Fotografie bis 1851 .....	16
Die Kollodiumfotografie ab 1851 .....	18
Die Porträtfotografie und Porträtmalerei im 19. Jahrhundert .....	20
Die Porträtmalerei .....	20
Das Porträt vor 1800 .....	20
Das Porträt Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud .....	21
Die Wandlung der Porträtauffassung in der Folgezeit .....	22
Die Bildnisgestaltung im 19. Jahrhundert .....	23
Die Porträtfotografie .....	27
Fotografie und Wirklichkeit .....	27
Die Retusche .....	31
Frühe Porträtfotografie .....	35
William Henry Fox Talbot .....	35
David Octavius Hill und Robert Adamson .....	37
Hippolyte Bayard .....	41
Einige frühe Fotografen in Deutschland .....	44
Carl August von Steinheil .....	44
Johann Baptist Isenring .....	44
Alois Löcherer .....	45

Carl Ferdinand Stelzner und Caroline Stelzner.....	46
Hermann Biow.....	48
Zusammenfassung .....	49
Porträtfotografie in der Kollodiumzeit .....	51
André Adolphe Eugène Disdéri.....	51
Nadar (eigentlich Gaspard-Félix Tournachon).....	53
Étienne Carjat .....	55
Julia Margaret Cameron .....	55
Franz Seraph Hanfstaengl.....	58
Joseph Albert .....	60
Regensburger Fotografen.....	64
Johann Laifle .....	64
Peter Schindler.....	65
Zusammenfassung .....	66
Einflüsse und Wirkungen der Fotografie in der Kunst .....	69
Edgar Degas.....	69
Franz von Lenbach .....	72
Schlussbemerkungen .....	75
Kurzbiografien.....	77
Robert Adamson .....	77
Joseph Albert.....	77
Hippolyte Bayard.....	77
Hermann Biow.....	78
Julia Margaret Cameron .....	78
Étienne Carjat .....	79
Louis Jacques Mandé Daguerre .....	79
André Adolphe Eugène Disdéri.....	79
Franz Seraph Hanfstaengl.....	80
David Octavius Hill .....	81
Johann Baptist Isenring .....	81
Alois Löcherer .....	82
Nadar (eigentlich Gaspard-Félix Tournachon).....	82
Joseph Nicéphore Niépce .....	83
Carl August von Steinheil.....	83
Carl Ferdinand Stelzner und Caroline Stelzner .....	83
William Henry Fox Talbot .....	84
Literatur.....	85
Abbildungsverzeichnis .....	90

## Vorbemerkung

Die schriftliche Hausarbeit zur Magisterprüfung wurde am 17. August 1983 bei der Universität Regensburg, Lehrstuhl Kunstgeschichte, Professor Dr. habil. Karl Möseneder eingereicht.

Da inzwischen fast vierzig Jahre vergangen sind und die Forschung zur Porträtfotografie im 19. Jahrhundert weiter fortgeschritten ist, wurde begonnen, neuere Forschungsergebnisse einzuarbeiten, weitere werden in der folgenden Zeit noch eingearbeitet werden. ...

Überarbeitete Version 1.1-2020.08.19

Heute sind Fotografien – ob auf Papier oder elektronisch – ein fester Bestandteil unseres Lebens und aus vielen Bereichen nicht mehr wegzudenken. Überall, auf allen Gebieten des täglichen Lebens werden wir mit Bildern konfrontiert, die wegen der übergroßen Flut, besonders in unserer Zeit, vorangetrieben durch Werbung, Presse, Film, Fernsehen, Mobiltelefonen mit immer leichter zu bedienenden Kameras, nur noch zu einem geringen Teil bewusst und vollständig rezipiert werden können.

Fotografien, auch als Film in der Abfolge von Einzelbildern, werden in unserer Zeit immer mehr zu ausschließlichen Übermittlern von Informationen. Bilder dienen nicht mehr als Illustrationen oder Ergänzung zu Texten, sondern als Ersatz für das geschriebene Wort. Diese Tendenz ist schon im Stummfilm der Anfangszeit des Kinos zu erkennen, wo, wenn überhaupt, nur spärliche Zwischentitel verwendet werden. Bilder dienten zwar schon immer auch zur Vermittlung von Inhalten, der absolute Anspruch, wie er heute erhoben wird, war aber früher nicht so absolut.

Parallel zur anwachsenden Beliebtheit von Foto und Film wurden seit dem 19. Jahrhundert, ausgehend von zahllos verbreiteten Karikaturen und Bildergeschichten (von Wilhelm Busch, Honoré Daumier und vielen anderen) sowie Comic-Geschichten, die ebenfalls hauptsächlich vom Bild leben, immer beliebter. Sie sind heute durch Internet, Film und Druck massenhaft verbreitet.

Durch diese Entwicklungen wurden Bilder im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert wesentlich flüchtiger in der Wirkung auf den Menschen. Im 19. Jahrhundert dagegen beschäftigte man sich noch viel intensiver mit einem Bild. Die ersten Daguerreotypien etwa wurden ausführlich untersucht und unter der Lupe betrachtet.

Aber schon im Laufe des 19. Jahrhunderts bahnte sich, mit Unterstützung der neuen Reproduktionsverfahren Lithografie, Lichtdruck, Pigmentdruck usw. eine Tendenz zur Massenapperzeption<sup>1</sup> von Bildern an.

Das Sammeln von Fotografien in Alben wurde zur Massenbewegung, neu gegründete Kunstverlage brachten reich bebilderte Bücher auf den Markt, oft mit Reproduktionen von Gemälden oder Stichen aus bedeutenden Galerien oder bisher nicht öffentlich zugänglichen Sammlungen. Auch speziell für die fotografische Reproduktion geschaffene und darauf Rücksicht nehmende Kunstwerke wurden in Auftrag gegeben, so etwa eine „Goethe-Galerie“ mit Reproduktionen von Original-Zeichnungen Wilhelm von Kaulbachs (im Kunstverlag Joseph Albert). Die Rezeption von Kunst konnte dadurch auf eine breitere Basis gestellt werden.

---

<sup>1</sup> Apperzeption: eindeutige und bewusste Aufnahme des Inhalts eines Erlebnisses, einer Wahrnehmung oder eines Denkens.

Im Zuge der sich im 19. Jahrhundert ausweitenden Ausstellungsbewegung wurden sehr bald auch Fotografien in die kunsttheoretische Diskussion aufgenommen. Schon damals erkannte man den Einfluss der Fotografie auf die Gebiete der anerkannten Kunst. Im Allgemeinen billigte man dabei der Fotografie nur eine untergeordnete Funktion als Skizzenersatz oder Hilfe bei einer genaueren Naturerfassung zu. Auf Grund der Ablehnung mechanischer Hilfsmittel beim Zustandekommen von Kunstwerken durch die anerkannte Kunstästhetik schien es auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts für Künstler noch nicht möglich, Hilfestellung, die sie von der Fotografie erhalten hatten, öffentlich zuzugeben. Die Theoriediskussion billigte deswegen der Fotografie nicht von Anfang an einen Kunstwert zu, sondern sah sie fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des praktischen Nutzens. Trotzdem waren auch damals schon Ausnahmen möglich.<sup>2</sup>

Was das hier gestellte Thema „Porträtmalerei und Porträtfotografie im 19. Jahrhundert - Wechselbeziehungen“ betrifft, sind darum bis heute nicht sehr viele Publikationen erschienen, die sich damit beschäftigen, obwohl schon Alfred Lichtwark um die Jahrhundertwende auf die Wichtigkeit der Fotografie für die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts hingewiesen hat.

Veröffentlichungen, die direkt die Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Fotografie behandeln, erschienen eigentlich erst seit den 1970er Jahren. Dazu zählen Aufsätze und Bücher von Aaron Scharf, Van Deren Coke, Otto Stelzer, Heinz Buddemeier, Ursula Peters, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth und einige andere (siehe Literaturverzeichnis), auf die ich mich in den folgenden Ausführungen stützen werde.

Ich möchte dabei die Einflüsse, die von der Porträtmalerei, besonders vom fürstlichen Repräsentationsbildnis der Zeit vor 1800, auf die Porträtmalerei einwirkten, sowie die Rückwirkungen, die von der Fotografie ausgehend die Kunst im 19. Jahrhundert betreffen, an wenigen Malern und Fotografen, stellvertretend für viele andere aufzeigen. Dabei werden Beschränkungen innerhalb des Gebietes von Porträtmalerei und -fotografie notwendig. Gruppenporträts können nur am Rande behandelt werden, ebenso müssen Stereobilder (für räumliches Sehen), Collagen (aus mehreren Negativen zusammengesetztes Positiv), Kostüm- und Genrebilder sowie das interessante Thema der „Lebenden Bilder“ ausgeklammert werden.<sup>3</sup> Außerdem werden die Kunstwertdiskussion über die Fotografie und alle Probleme, die mit dem Urheberrecht von Fotografien im 19. Jahrhundert zusammenhängen, vernachlässigt werden.<sup>4</sup>

Die intensivere Behandlung des Themas beschränkt sich dabei auf den Zeitraum der Entdeckung der Fotografie um 1839 und reicht bis in die Zeit um 1880.

Das Jahrzehnt zwischen 1880 und 1890 wird deswegen als Obergrenze gewählt, weil sich in dieser Zeit Entwicklungen abzeichnen, die die Fotografie entscheidend beeinflussen sollten.

Einmal erhielt die Amateurfotografie in diesen Jahren starken Auftrieb dadurch, dass

---

<sup>2</sup> Vgl. KEMP, 1960.

Die benutzte Literatur ist in den Anmerkungen nur mit Autorennamen, Erscheinungsjahr und Seitenzahl angegeben. Das volle Zitat ist im alphabetisch geordneten Literaturverzeichnis aufzufinden. Wo von dieser Regel abgewichen wird, steht bei der abgekürzten Fassung ein Verweis auf die Anmerkung, in der die vollständige Angabe zu finden ist.

<sup>3</sup> Zu Kostüm- und Genrebild in Deutschland, siehe: PETERS, 1979, S. 213ff; zu „Lebende Bilder“ einige kurze Hinweise mit Beispielen bei PETERS, 1979, S. 42 und S. 215ff (jeweils mit Anm.) sowie RANKE, 1977, S. 49 und S. 121f.

<sup>4</sup> Zur Diskussion Fotografie als Kunst/Kunst als Fotografie, siehe: GEBHARDT, 1978, S. 357ff; SCHARF, 1969, S. 179ff; NEWHALL, 1982, S. 73ff und S. 141ff; BAIER, 1980, S. 522ff; GERNSHEIM, 1969, S. 243ff und S. 463ff; KEMP, 1980; zum Urheberrechtsproblem, siehe: SCHARF, 1969, S. 113ff; FREUND, 1976, S. 191ff; RANKE, 1977, S. 42; GEBHARDT, 1978, S. 209ff; PETERS, 1979, S. 217f.

1888 die Firma von George Eastman die „Kodak No. 1 Camera“ herausgebracht hatte. Die Werbung dafür lief unter dem Slogan „*You press the button, we do the rest*“. Der Käufer dieser Kamera musste, nachdem er alle Aufnahmen gemacht hatte, nur noch die Kamera mit den Negativen abliefern und bekam dann die fertig bearbeiteten Positive zurück. Mit weiter verbesserten Modellen verstärkte sich die Amateurbewegung immer mehr. Der Einfluss auf die professionelle Porträtfotografie blieb nicht aus.<sup>5</sup>

In dieser Zeit sind auch die ersten Ansätze einer Kunstfotografie, wie sie dann um die Jahrhundertwende ausgeprägt war, zu bemerken. Fotografie versuchte in diesem Fall unter Verleugnung der eigenständigen Möglichkeiten, Malerei nachzuahmen.<sup>6</sup>

Ein weiterer, allerdings nur sekundärer Grund für eine Obergrenze in der Zeit um 1880 ist die Aufstellung des ersten Bildnisautomaten im Jahr 1889. Zusammen mit weiteren Exemplaren dieser Art in den folgenden Jahren in ganz Europa verursachte er eine noch weitergehende Vereinheitlichung und Verflachung des Bildnisses als es die Carte-de-visite-Fotografie bisher schon getan hatte.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. PETERS, 1979, S. 274ff (siehe dort das ausführliche Literaturverzeichnis); siehe auch Fr. MATTHIES-MASUREN, Künstlerische Photographie - Entwicklung und Einfluß in Deutschland (Vorwort und Einleitung von Prof. Alfred Lichtwark), in: Die Kunst (Hrsg. Richard Muther), Berlin 1907.

<sup>6</sup> Vgl. PETERS, 1979, S. 213ff und 274ff.

<sup>7</sup> Vgl. BAIER, 1980, S. 293f.

## Gesellschaftliche, ästhetische und wissenschaftliche Strömungen im 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert war ein Zeitalter von Veränderungen und Umwälzungen in vielen und wichtigen Bereichen, die zum weit überwiegenden Teil auch für die heutigen Menschen noch ihre Auswirkungen zeigen.

Die Wurzeln für diese Entwicklung liegen im 18. Jahrhundert. David Hume (1711-1776), ein bedeutender Philosoph der Aufklärung in England, bezeichnete als die Grundlagen aller menschlichen Erkenntnisse die Eindrücke, die von der Außenwelt erfahren werden.<sup>8</sup>

Um diese Eindrücke und damit die Welt begreifen zu können, mussten sie in kleinere, wissenschaftlich genau beschreibbare Einzeleinheiten aufgeteilt werden. Erst in der Zusammenführung und der Summierung aller Details konnte ein Verständnis der Welt als Ganzes im Sinne der Aufklärung entstehen.

Die verstandesmäßige Betrachtungsweise der Natur ist auch schon in der Renaissance feststellbar (z. B. bei Francesco Petrarca, 1304-1373, und Leonardo da Vinci, 1452-1521).<sup>9</sup> Sie bildet in ihrem auf die Vernunft des Individuums bauenden wissenschaftlichen Denken eine Parallele zur Geisteshaltung der Aufklärung, nur ist bei letzterer die Abwendung von einer theologisch geprägten Denkweise ungleich stärker betont.

Die präzise Erfassung und Beschreibung der realen Welt bewirkten dann an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert Entwicklungen, die die Erde bis in unsere Zeit nachhaltig prägen. Am entscheidendsten war der Beginn der Industrialisierung, die mit der Entwicklung der Dampfmaschine und des mechanischen Webstuhls bereits im 18. Jahrhundert (1769 bzw. 1784) in England ihren Anfang nahm.

Damit setzte eine Entwicklung ein, die die soziale Struktur der Gesellschaft sowie deren Ansichten, Möglichkeiten, Denkweisen usw. grundlegend ändern sollte. Auf Grund der verbesserten Lebensbedingungen zusammen mit großen Fortschritten der Medizin wuchsen die Bevölkerungszahlen der einzelnen Länder im 19. Jahrhundert sprunghaft an.<sup>10</sup>

Mit der Erfindung der Eisenbahn und des Dampfschiffes geschah eine einschneidende Veränderung des Reiseverkehrs, der nun nicht mehr von den geringen Strecken, die mit Pferden, zu Fuß oder mit Hilfe des Windes zurückgelegt werden konnten, abhängig war. Erste „Touristenreisen“ bürgerten sich ein, ausgehend von den „Bildungsreisen“ der höheren Schicht der Engländer, die durch ganz Europa führten. In Deutschland blieb die Bewegung zuerst als „Sommerfrische“ auf deutschsprachige Gebiete beschränkt, dehnte sich aber bald auch auf Europa und die übrige Welt aus.

Verursacht von der Verschlechterung der Lebensverhältnisse des so genannten „Vierten Standes“, der (Industrie-) Arbeiter, verstärkte sich eine Auswanderungsbewegung, die durch die neuen Verkehrsmittel erst in diesem Umfang möglich geworden war. Seit 1815 stieg die Auswanderungsrate sprunghaft an. Zwischen 1820 und 1900 verließen

---

<sup>8</sup> David HUME: A Treatise on Human Nature, 1739/40 (Hsg. L. A. Selby-Bigge, Oxford, 1965) S. 1; (deutsche Ausgabe: Hsg. Reinhard Brandt, Hamburg, 1973, S. 8ff und Anm.).

<sup>9</sup> Kurz zusammengefasst bei PIUR, 1925; RICHTER, 1959; sowie bei LEONARDO DA VINCI: Tagebücher und Aufzeichnungen, Leipzig 1952.

<sup>10</sup> Bevölkerungsdichte in Europa:       um 1800 ca. 187 Mio. Einw.;  
  um 1850 ca. 266 Mio. Einw.;  
  um 1900 ca. 401 Mio. Einw.;  
Bevölkerungsanstieg von 1811 mit 12,6 Mio. bis 1831 auf 16,5 Mio. Einw.;  
(zitiert nach VALJAVEC, 1961, S. 476).

etwa 19 Millionen Menschen Europa, die hauptsächlich nach Nordamerika und Australien emigrierten.

Mit der Verbesserung der Nachrichtentechnik (Morse-Alphabet, Telegrafie usw.) und der Drucktechniken (Lithografie usw.) entstand eine „Massenpresse“ mit teilweise mehreren täglichen Ausgaben, die auf aktuelle Ereignisse spontan reagieren konnte und mit Hilfe der Lithografie sehr schnell Abbildungen zur Verfügung stellte. Die früher genutzten langsameren Techniken der Illustration wie Holzstich u. a. traten in den Hintergrund.

Mit der Hilfe dieser damaligen Massenmedien setzte eine politische und kulturelle Erschließung des Volkes ein. Die ersten Volksparteien entstanden, die sich besonders um den Arbeiterstand bemühten. Mit der Einführung des Wahlrechts für erweiterte Bevölkerungsschichten zeichnete sich auch eine Tendenz in Richtung einer demokratischen Staatsform ab, die sich aber erst im 20. Jahrhundert nach Ablösung der einzelnen Monarchien nach dem 1. Weltkrieg in Europa besser ausbilden konnte.

Eine gewisse kulturelle Einheitlichkeit schuf die Erfassung der gesamten Bevölkerung durch die allgemeine Militär- und Schulpflicht. Außerdem wurden nun auch abgelegene Gebiete durch den Verkehr und die beginnende Tourismusbewegung erschlossen. In dieser Zeit hatten auch die Kolonisationsbestrebungen der einzelnen Länder Europas ihren Höhepunkt. Ein gesteigertes nationales und volkstümliches Empfinden machte sich bemerkbar, das im Zeitalter der Aufklärung entstanden war und von der Bewegung der Aufklärung unterstützt wurde. In ihrem Gefolge konnte auch die Kirche ihre Position nach der Säkularisation wieder neu stärken, gelangte aber nie mehr zu dem Einfluss von früher.

Durch die Forderungen der Pädagogik, basierend u. a. auf den Werken von Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), wurde das Bildungsprivileg durchbrochen. Erste allgemeine öffentliche Schulen wurden eingerichtet: *„Bildung wurde im Laufe weniger Jahrzehnte zum Maß aller Kulturellen, ja zum Idol großer Bevölkerungsteile, zunächst des Bürgertums, dann auch des Vierten Standes.“*<sup>11</sup>

Neben den meist staatlichen Schulen wurden Bibliotheken, Fachbildungsvereine und Volkshochschulen eingerichtet. Vereinsbildung war besonders für das 19. Jahrhundert charakteristisch und hat sich bis heute erhalten. Überall schlossen sich Gleichgesinnte zu Gruppen mit gemeinsamen Zielen zusammen, die einen starken Einfluss auf das gesellschaftliche Leben hatten.

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts trat infolge einer Neubelebung der Ideen der Aufklärerzeit wieder eine Abkehr von den Kirchen ein. Die Wissenschaft schien inzwischen kirchliche Lehrsätze widerlegt zu haben, etwa durch die Ergebnisse von Charles Darwin (1809-1882). Atheismus und Materialismus (d. h. der Glaube nur an das Sichtbare, Greifbare, Erklärbare usw.) nahmen zu.<sup>12</sup>

Diese geistigen Entwicklungen können u. a. auch auf dem Gebiet der Kunst in gewissen Grenzen nachvollzogen werden, wobei es falsch wäre, die Leistungen und Ergebnisse der Kunst isoliert von denen in anderen Bereichen wie Musik, Literatur, Philosophie usw. zu sehen, da Kunstwerke immer zu einem bestimmten Teil auch Ausdruck der Gesellschaftsumstände sind. Verschiedene Strömungen gleichzeitig nebeneinander sind durchaus möglich. Durch die Auswirkungen der Industrialisierung, die Sedlmayr u. a.<sup>13</sup> mit dem Übergang des Menschen als Jäger und Sammler zum sesshaften Bauern vergleichen, veränderte sich auch die Kunst seit dem 19. Jahrhundert grundlegend.

<sup>11</sup> Fritz VALJAVEC: Das kulturelle und geistige Leben, in: VALJAVEC, 1961, S. 493.

<sup>12</sup> vgl. VALJAVEC, 1961, S. 473ff.

<sup>13</sup> vgl. Hans SEDLMAYR: Die Kunst im demiurgischen Zeitalter, in: VALJAVEC, 1961, S. 514ff.

Neue Techniken beeinflussten die Welt entscheidend und damit die Ansichten, die von dieser möglich sind.

Im Gefolge der Technisierung und Industrialisierung war die Fotografie eine einschneidende Entdeckung. Sie beeinflusst heute noch immens unsere Sehgewohnheiten und ist heute als eigenständige Kunstform anerkannt. Die gegenwärtige Bilderflut, verantwortet durch Film, Foto, Fernsehen, Presse, Internet, Comics, Bücher u. a., wäre ohne Fotografie undenkbar.

Der Kunstkritiker Jules Janin (1804-1874) schrieb bereits im Januar 1839 noch recht unkritisch: *„Wir leben in einer einzigartigen Epoche. Wir denken heute nicht länger daran, nichts mehr selbst produzieren zu müssen, sondern wir suchen dagegen mit einer beispiellosen Ausdauer nach Mitteln, die für uns und an unserer Stelle reproduzieren. Die Dampfmaschine hat die Zahl der Arbeiter verfünffacht. Bald werden die Eisenbahnen das flüchtige Kapital verdoppelt haben, das man Leben nennt. Das Gas hat die Sonne ersetzt. Und man stellt schon Versuche an, die Luft schiffbar zu machen. Dieser Aufstand der übernatürlichen Mittel hat sich schnell von der Welt der Tatsachen auf die Welt der Ideen übertragen, vom Handel auf die Künste ... Und jetzt hat Daguerre durch diesen auf eine Platte aufzutragenden Überzug die Zeichnung und die Graphik ersetzt. Wenn es so weitergeht, dann werden wir bald Maschinen haben, die uns Molièresche Komödien oder Verse, wie sie der große Corneille schrieb, diktieren. Und so soll es sein.“*<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Jules JANIN: Der Daguerreotyp (1839), in: KEMP, 1980, S. 50.

## Andere unabhängige Entdecker der Fotografie

Neben den bereits erwähnten beschäftigte sich der Schweizer Friedrich Gerber (1797-1872) mit Verfahren der Fotografie. Seine Erfindung gab er am 2. Februar 1839 bekannt. Er hatte seit 1836 daran gearbeitet. Seine Methode wies gewisse Parallelen zu der von Talbot auf, war aber unabhängig davon entstanden.<sup>15</sup>

Angeregt von Davy und Wedgwood begann der Engländer Joseph Bancroft Reade (1801-1870), deren Versuche nachzuvollziehen. Er konnte die erhaltenen Bilder auch fixieren und gelangte im März 1839 zu mikroskopischen Aufnahmen und Vergrößerungen. Daneben fertigte er auch Kontaktkopien an.<sup>16</sup>

In Frankreich gab es einen weiteren unabhängigen Entdecker der Fotografie, Hippolyte Bayard (1801-1887), der auf ähnliche Ergebnisse kam wie Talbot in England. Er erfand 1839 ein Positivverfahren auf Papier, das aber im Vergleich zur Daguerreotypie weniger Details zeigte. Nach 1839 versuchte er sich in allen bekannten fotografischen Verfahren und war einer der ersten Daguerreotypisten und ein Pionier der Kalotypie in Frankreich.<sup>17</sup>

In München hatten schon Carl August von Steinheil (1801-1870), Professor für Physik und Mathematik, und Franz von Kobell (1803-1875) im März/April 1839 erste Versuche unternommen und Ergebnisse auf der Grundlage der Kalotypie (auf Chromsilberpapier) erzielt.<sup>18</sup> Nach Bekanntgabe des Verfahrens von Daguerre unternahmen sie auch Versuche nach diesem Prinzip.

Steinheil konstruierte zu diesem Zweck auch eine Miniaturkamera aus Metall, da ihm die Kamera nach Daguerre zu groß erschien. Er war einer der ersten, der Portraits anfertigte. Vermutlich 1840 nahm er zwei Selbstbildnisse auf (eventuell mit Hilfe von Kobell). Im Profilbildnis sitzt er mit geschlossenen Augen, während er sie im Frontalbildnis geöffnet hat (Abb. 8). Er zeigt einen angespannten Gesichtsausdruck. Das gibt einen Hinweis auf die Mühen des langen Stillsitzens bei den damals noch nötigen ausgedehnten Belichtungszeiten.

---

<sup>15</sup> Siehe: GERNSEHEIM, 1969, S. 88ff; BAIER, 1980, S. 92f; TILLMANNNS, 1981, S. 46ff.

<sup>16</sup> Während BAIER, 1980, S. 93ff vom Jahr 1837 ausgeht, zieht GERNSEHEIM, 1969, S. 90ff aus Briefen und Bemerkungen Reades den überzeugenden Schluss, dass Reade erst im März 1839 seine Entdeckung gelungen sei.

<sup>17</sup> Dazu ausführlicher: GERNSEHEIM, 1969, S. 84ff; BAIER, 1990, S. 94ff; TILLMANNNS, 1981, S. 41ff.

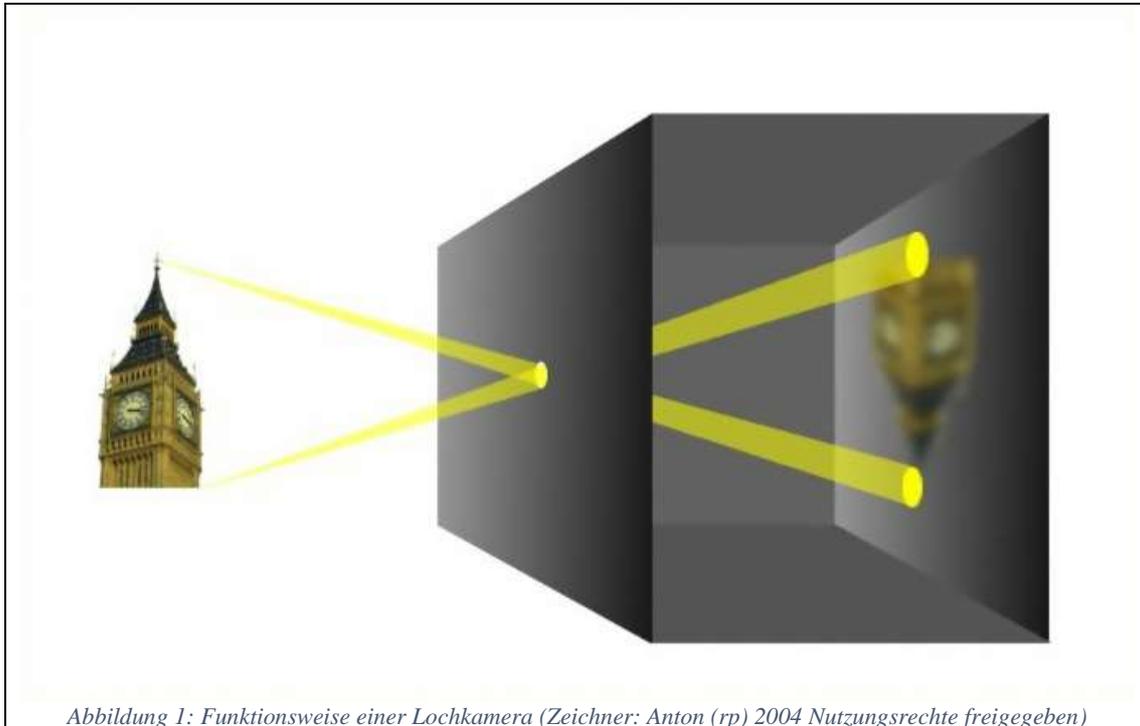
<sup>18</sup> Siehe: TILLMANNNS, 1981, S. 52ff; CORNWALL, 1979, S. 15ff; GEBHARDT, 1978, S. 29ff.

## Geschichte der Fotografie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

### Vorgeschichte der Fotografie

Die Vorbedingungen, die zur Entdeckung der Fotografie vorhanden sein mussten, reichen bis ins 3. Jahrtausend vor Chr. zurück. (z. B.: Entdeckung der Glasherstellung in Ägypten). Grundsätzlich waren Ergebnisse aus zwei Gebieten der Naturwissenschaft notwendig, um Fotografie zu ermöglichen.<sup>19</sup>

Aus dem Gebiet der Physik kam die Beobachtung der Camera obscura.



Das Prinzip war bereits den Griechen Euklid (um 300 v. Chr.) und Aristoteles (384-322 v. Chr.) vertraut. Letzterer beschrieb die Auswirkungen einer partiellen Sonnenfinsternis, beobachtet durch verschieden geformte Löcher in einer Wand zwischen Beobachter und Sonne.<sup>20</sup>

Diese Ergebnisse waren auch den Arabern bekannt. Alhazen<sup>21</sup> berichtete in seinem Werk über die Optik, das auch ins Lateinische übersetzt wurde, von ähnlichen Erscheinungen. Er kannte ebenfalls die Gesetze der Spiegelung und der Brechung.

Im abendländischen Bereich gaben Albertus Magnus (1193-1280) und Roger Bacon (1214-1294), die die aristotelischen Schriften weiterverbreiteten, Anstöße für die Wissenschaft. In den Büchern über Perspektive und Optik von Roger Bacon<sup>22</sup> wurde

<sup>19</sup> Ausführliche Geschichte der Fotografie siehe: EDER, 1913; EDER, 1932, TILLMANN, 1981; GERNSHEIM, 1969; BAIER, 1980; KEMP 2018; weitere Literaturhinweise bei PETERS, 1979, S. 398ff.

<sup>20</sup> ARISTOTELES in „problemata“, Buch XV.11.

<sup>21</sup> Latinisiert für IBN AL-HAITHAM; siehe GERNSHEIM, 1969, S. 17 und Anm. 1; BAIER, 1980, S. 8f; August HELLER: Geschichte der Physik, Stuttgart 1882, Bd. I, S. 168.

<sup>22</sup> Francis BACON: De multiplicatione specierum, 1267; Perspectiva, 1267; über das Prinzip der Camera obscura siehe: Perspectiva (Hsg. Combach), Frankfurt 1614, S. 166.

die Camera obscura beschrieben.

Danach konnte man die Idee der Camera obscura öfter in Publikationen und Aufzeichnungen finden, unter anderem bei Leonardo da Vinci (1452-1519).<sup>23</sup> Die erste ausführliche und veröffentlichte Beschreibung geschah durch Giovanni Baptista della Porta (1538-1615) in seinem Buch „Magiae naturalis“, dessen erste Auflage 1558 erschien.<sup>24</sup> Erst in der Neuauflage beschrieb er die Einführung einer Sammellinse für das Loch der Camera obscura, um hellere Bilder zu erhalten.

Daniele Barbaro (1513-1570) berichtete darüber schon 1568.<sup>25</sup> Außerdem erwähnte er die Einfügung einer Blende bei der Linse. Damit waren die Grundzüge der heutigen Fotokamera gefunden.<sup>26</sup>

Die erste Beschreibung einer transportablen Camera obscura findet sich bei Friedrich Risner (um 1580-1580).<sup>27</sup> Die erste detailliertere Beschreibung der Camera obscura in der Art einer Sänfte gab Athanasius Kirchner (1601-1680).<sup>28</sup> In der folgenden Zeit wurden Kameras in den unterschiedlichsten Formen und Größen entwickelt.<sup>29</sup>

Schon spätestens seit Giovanni Baptista della Porta wurde die Camera obscura als Zeichenhilfe benutzt. Beispiele finden sich bei Jan Vermeer (nicht vollständig geklärt), Giuseppe Maria Crespi Guardi, den beiden Canaletto, Goethe und anderen.<sup>30</sup> Zu diesen Ergebnissen aus der Physik kamen die Entdeckungen aus der Chemie.

Stoffe, die sich unter Lichteinwirkung verändern, gibt es sehr viele. Einige davon, z. B. das Silbernitrat, waren schon im Mittelalter bekannt.

Beschreibungen von Albertus Magnus, Georgius Agricola (1490-1555) u. a.<sup>31</sup> zeigen, dass die Veränderung der Stoffe aber noch auf andere Ursachen und nicht auf die Einwirkung des Lichts zurückgeführt wurden.

Erst Johann Heinrich Schulze (1687-1744) zog die richtigen Schlüsse aus den Beobachtungen und fand erste Anwendungsmöglichkeiten. In seinem Aufsatz „Scotophorus ...“<sup>32</sup> von 1727 beschrieb er die Schwärzung eines Gemisches aus Silbernitrat, Silbercarbonat, Silberchlorid und anderen Stoffen durch Sonnenlicht.

Giacomo Battista Beccaria (1716-1781) gelang es, die Lichtempfindlichkeit von Chlorsilber, das für die Fotografie wichtig werden sollte, nachzuweisen.<sup>33</sup>

<sup>23</sup> siehe: GERNISHEIM, 1959, S. 18ff; BAIER, 1980, S. 8f.

<sup>24</sup> Jo. Baptista PORTA: *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium*, libri IIII, Neapel 1558.

Porta beschreibt darin die Camera obscura als seine eigene Erfindung.

<sup>25</sup> Daniele BARBARO: *La pratica della perspectiva*, Venedig 1568; Jo. Baptiste PORTA: *Magiae naturalis*, libri XX, Neapel 1588.

<sup>26</sup> Eine Zusammenstellung von Schriften über die Optik von: Tito Lucrezio CARO, LEONARDO DA VINCI, G. RUCCELLAI, G. FRACASTORI, G. CARDANO, D. BARBARO, F. MAUROLICO, G.B. della PORTA, G. GALILEI, F. SIZI, E. TORRICELLI, F.M. GRIMALDI und G.B. AMICI, in: RONCHI, 1968.

<sup>27</sup> Friedrich RISNER: *Opticae*, posthum veröffentlicht: Kassel 1606; siehe auch: *Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis libri septem*, übersetzt ins Lateinische und kommentiert von Friedrich RISNER (Hsg. David C. Lindberg), New York/London Reprint 1972.

<sup>28</sup> Athanasius KIRCHER: *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646; Abbildung auf Taf. 28.

<sup>29</sup> Siehe: TILLMANN, 1981, S. 18f; GERNISHEIM, 1969, S. 23ff; BAIER, 1980, S. 11ff.

<sup>30</sup> Siehe: COKE, 1972, S. 2ff; BAIER, 1980, S. 14 und Abb. 12.

<sup>31</sup> Siehe: GERNISHEIM, 1969, S. 30; BAIER, 1980, S. 20ff.

<sup>32</sup> Scotophorus pro phosphoro inventus, seu experimentum curiosum de effectu radorum solarium („Dunkelheitsträger statt eines Lichträgers entdeckt, oder merkwürdiger Versuch über eine Wirkung der Sonnenstrahlen“) in: *Acta Physico-Medica Academiae Caesareae Leopoldino-Carolinae Naturae Curiosorum Exhibentia Ephemerides*, Nürnberg 1727; (deutsche Übersetzung in: BAIER, 1980, S. 22f).

<sup>33</sup> *De vi quam ipsa per se lux habet, non colores modo, sed etiam texturam rerum salvis interdum*

Nach der Entdeckung des ultravioletten Lichts und dessen Wirkung auf für die Fotografie wichtige Chemikalien<sup>34</sup> versuchte Thomas Wedgwood (1771-1805), Sohn des berühmten Keramikers Josiah Wedgwood, auf Papier, Leder, Glas und anderen Materialien, die mit Silbernitrat präpariert waren, erste „Lichtbilder“ herzustellen. Dies gelang ihm allerdings nur mit Hilfe von Kontaktkopien und nicht mit der Camera obscura. Außerdem waren diese Abbildungen im Tageslicht nicht beständig.

Bei seinen Versuchen half ihm der englische Chemieprofessor Humphrey Davy (1778-1829). Beide veröffentlichten 1802 darüber einen gemeinsamen Bericht.<sup>35</sup>

Ein Fixierungsmittel für ihre Bilder ist ihnen damals allerdings entgangen. Bereits um 1770 hatte Carl Wilhelm Scheele (1742-1786) ein Lösungsmittel für Chlorsilber, nämlich Ammoniak, entdeckt.<sup>36</sup>

---

coloribus immutandi („Von der Kraft, die das Licht durch sich selbst hat, nicht nur die Farben, sondern auch das Gefüge der Dinge, zuweilen ohne Beeinträchtigung der Farben, zu verändern“), herausgegeben zusammen mit G. BUNZIUS, in: *De Bononiensi Scientiarum et Artium Institutio atque Academia Commentarii* Vol. IV, Bologna 1757, S. 74.

<sup>34</sup> Weitere Entdeckungen und Beobachtungen siehe: GERNSHEIM, 1969, S. 32ff; BAIER, 1980, S. 25ff.

<sup>35</sup> An account of a method of copying paintings upon glass and of making profiles by the agency of light upon nitrate of silver, in: *Journal of the Royal Institution*, Vol. I, No. 9, London 22. Juni 1802, S. 170; danach in verschiedenen Publikationen nachgedruckt.

<sup>36</sup> Veröffentlicht in: *Chemische Abhandlung von der Luft und dem Feuer* von Carl Wilhelm Scheele, Leipzig 1777; bald schon ins Französische und Englische übersetzt; war mindestens Humphrey DAVY mit Sicherheit bekannt.

## Entdeckung der Fotografie

Die Wissenschaft hatte inzwischen auf allen Gebieten Fortschritte erzielt und mit neuen Erfindungen die Welt verändert. In kürzester Zeit wurden neue Entdeckungen in allen Ländern durch das verbesserte Nachrichtensystem bekannt, so dass gleichzeitig eine größere Zahl von Menschen von den erzielten Ergebnissen ausgehen konnte.

Auf diese Weise gelang auch die Entdeckung der Fotografie nicht nur wenigen Personen, sondern mehreren Menschen etwa zur selben Zeit in unterschiedlichen Ländern. Diese gleichzeitigen Vorgänge müssen aber im folgenden Textteil nacheinander dargestellt werden.

### Joseph Nicéphore Niépce

Wichtig für die Entdeckung der Fotografie war die Erfindung der Lithografie im Jahre 1797 durch Alois Senefelder (1771-1834). Als diese 1813 in Frankreich eingeführt wurde, regte sie Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)<sup>37</sup> dazu an, das Verfahren auf fotochemischem Weg zu verbessern. Er überzog Steinplatten mit lichtempfindlichem Firnis und setzte sie, nachdem er transparent gemachte Zeichnungen oder Stiche daraufgelegt hatte, dem Sonnenlicht aus. Ab 1816 bediente er sich der Camera obscura, mit deren Hilfe er Bilder auf lichtempfindlichem Papier gewinnen wollte. Diese wollte er wiederum zur Vervielfältigung auf Stein übertragen. Ersichtlich wird das aus einem Briefwechsel mit seinem Bruder Claude, dem er auch einige Proben seiner Versuche schickte. Diese Bilder, mit Hilfe der Kamera gewonnen, waren aber noch nicht lichtbeständig, außerdem seitenverkehrt und negativ.<sup>38</sup>

Da er keinen Weg fand, die Bilder aus Chlorsilber zu fixieren, wandte er sich anderen Stoffen zu. Nach längerem Experimentieren kam er auf die Verwendung von Asphalt, der in hellem Petroleum aufgelöst wurde. Eine ganz dünne, auf eine Glasplatte gegossene Schicht wurde unter einem transparenten Stich oder einer Zeichnung belichtet. Nach zwei bis drei Stunden erschien ein lichtbeständiges Abbild. So gelang es ihm 1827 einen Stich, der Papst Pius VII. zeigt, auf eine Glasplatte zu kopieren (Abb. 2).

Dieses Verfahren, Heliografie genannt, wandte er später auf Metallplatten an, die teilweise nachgeätzt und dann gedruckt wurden.

1826 gelang Niépce dann die älteste, heute noch erhaltene Fotografie der Welt mit einer Kamera (Abb. 3). Nach achtstündiger Belichtung erhielt er eine 16,5 x 20,5 Zentimeter große Metallplatte mit den wahrnehmbaren Zügen eines Teils des Anwesens von Niépce.<sup>39</sup>

Bei einem Aufenthalt bei seinem erkrankten Bruder in England 1827 versuchte er, die Royal Society, die Society of Arts und andere für seine fotografischen Ergebnisse zu interessieren, hatte aber keinen Erfolg.

Erst Jahre nach seinem Tod konnte sein Vetter Abel Niépce de St. Victor auf Grund der Vorarbeiten die Heliografie zur anwendungsreifen Stahlheliogravure verbessern.

---

<sup>37</sup> Kurzbiografie siehe S. 83.

<sup>38</sup> Die Bilder waren teilweise mit selbstgebauten Kameras aufgenommen. Da die Fotos nicht lichtbeständig waren, konnten sie nicht zum Umkopieren benutzt werden. Trotzdem haben sich einige davon bis in die 1880er Jahre gehalten und zeigten Aufnahmen des Hauses von Niépce „Maison du Gras“ in Saint-Loup-de-Varennes.

genauer zum Verfahren, siehe: GERNISHEIN, 1969, S. 65ff; BAIER, 1980, S. 58ff.

<sup>39</sup> Diese Fotografie galt als verschollen und wurde erst 1952 durch H. Gernsheim entdeckt.

## Louis Jaques Mande Daguerre

Louis Jaques Mande Daguerre (1787-1851)<sup>40</sup> experimentierte seit 1824 mit Kamera und lichtempfindlichen Stoffen. Er kam über den Optiker Chevalier, der auch Niépce belieferte, mit letzterem in Kontakt.<sup>41</sup>

1827 fanden dann nach vorherigem Briefwechsel persönliche Unterredungen statt. Am 14. Dezember 1829 wurde unter notarieller Aufsicht eine Gesellschaft gegründet, deren Ziel es war, die von Niépce gemachte und von Daguerre verbesserte Erfindung voranzutreiben.

Daguerre konnte 1831 mit Hilfe von jodierten Silberplatten die Belichtungszeit entscheidend verkürzen. 1837 gelang ihm die erste, später so genannte „Daguerreotypie“ (Abb. 4), bei der er die von ihm gefundene Nachentwicklung mit Quecksilberdämpfen benutzte. So konnte er die eigentliche Belichtungszeit auf die Dauer von sieben bis zehn Minuten verkürzen. Schon damals hatte er Hoffnungen, Portraitaufnahmen herstellen zu können.<sup>42</sup> In der Aufnahme eines Pariser Boulevards von 1838 gelang ihm als Nebeneffekt die erste einigermaßen scharfe Abbildung eines Menschen, die des Kunden eines Schuhputzers, der während der langen Belichtungszeit stillgehalten hatte (Abb. 5).<sup>43</sup>

Nach dem Tod von Niépce war es Daguerre möglich, den 1829 geschlossenen Vertrag so weit zu ändern, dass er die Erfindung unter seinem Namen allein veröffentlichen konnte.

Daguerre setzte sich mit Dominique Arago (1786-1853), der Sekretär bei der Akademie der Wissenschaften war, in Verbindung. Mit seiner Hilfe gelang es ihm, den Ankauf der Erfindung der Fotografie durch den französischen Staat für die ganze Welt zu erreichen.<sup>44</sup> Arago war es auch, der in der feierlichen Sitzung der Pariser Akademie am 19. August 1839 die Einführungsrede hielt.<sup>45</sup>

Nach der Veröffentlichung wurden ganz Europa und die USA von der neuen Mode des Fotografierens überschwemmt. Dabei stellte sich auch heraus, dass Niépce und Daguerre nicht die einzigen waren, die sich mit Fotografie beschäftigt hatten.

## William Henry Fox Talbot

William Henry Fox Talbot (1800-1877) kam auf die Idee, die Bilder der Camera obscura auf chemischem Weg festzuhalten, weil er mit den Resultaten, die er mit seinem Zeichentalent (unter Mithilfe von Camera lucida und Camera obscura) erzielte,

---

<sup>40</sup> Kurzbiografie siehe S. 79.

<sup>41</sup> Näheres zu Daguerre, siehe: GERNESHEIM, 1969, S. 65ff; BAIER, 1980, S. 58ff; zu Dioramen und Panoramen von Daguerre, siehe: BUDDEMEIER, 1970.

<sup>42</sup> Brief an I. Niépce vom 17. Januar 1838: „*Ich habe auch einige Versuche mit Porträtaufnahmen gemacht, die gut genug gelungen sind. ... Zum vollkommenen Gelingen ist aber ein besonderer Apparat notwendig.*“ (zitiert nach BAIER, 1980, S. 75).

<sup>43</sup> Nach Meinung Tillmanns' sogar von Daguerre anrangierte, vgl. TILLMANNNS, 1981, S. 31.

<sup>44</sup> Die Daguerreotypie konnte durch den Vertrag mit dem französischen Staat überall frei genutzt werden.

Nur für England nahm Daguerre ein Patent auf die Erfindung. Das ist wahrscheinlich auch die Erklärung dafür, dass sich die Daguerreotypie in England nie so recht durchsetzen konnte und das Verfahren von Talbot dort favorisiert wurde.

Zum Ankauf der Daguerreotypie durch den französischen Staat siehe BAIER, 1980, S. 74ff.

<sup>45</sup> Auszüge der Rede Aragos in deutscher Übersetzung in: KEMP, 1980, S. 51ff; vollständiger französischer Text in: BUDDEMEIER, 1970, S. 209ff.

nicht zufrieden war.

Erst nach langen Versuchen gelang es ihm, Papier mit Silbernitratlösung und Kochsalz lichtempfindlich zu machen und das belichtete Bild mit Kochsalzlösung zu fixieren.<sup>46</sup>

Er nannte seine Ergebnisse, nämlich Papiernegative, die erst noch umkopiert werden mussten, „photogenic drawings“. Auf diese Weise erhielt er das älteste noch erhaltene fotografische Negativ im August 1835 (Abb. 6),<sup>47</sup> das ein Fenster der Lacock Abbey, dem Landsitz Talbots, zeigt.

Nach der Veröffentlichung der Daguerreotypie beeilte sich auch Talbot, sein Verfahren bekannt zu geben. Ab 1839 berichtete er der Royal Society in London und lieferte in den folgenden Jahren immer wieder Ergänzungen dazu.

Im September 1840 gelang es ihm, das Verfahren der Kalotypie (oder Talbotypie) zu entdecken, das den Vorläufer des fotografischen Negativ-Positiv-Verfahrens<sup>48</sup> darstellt. Er konnte gegenüber den „photographic drawings“ die Belichtungszeit verkürzen, indem er das lichtempfindliche Papier nachentwickelte und dann erst fixierte. Nachdem er das so erhaltene Negativ mit Wachs o. ä. durchsichtig gemacht hatte, konnte er davon Positive kopieren.<sup>49</sup>

Dies war auch der grundsätzliche Unterschied zum Verfahren von Daguerre, das positive Bilder lieferte, die aber nicht direkt kopiert werden konnten, also Unikate darstellten.

#### Sir John Frederick William Herschel

Wichtig für die Entwicklung der Fotografie war John Frederick William Herschel (1792-1871), der Sohn des bekannten Astronomen Friedrich Wilhelm Herschel (1738-1822). John Herschel hatte 1819 als erster das Fixiermittel unterschwefligsaures Natron gefunden, das noch in der heutigen Laborpraxis der Analogfotografie benutzt wird. Er war mit Talbot gut bekannt und beschäftigte sich auf dem Gebiet der Fotografie hauptsächlich mit den technischen Aspekten.

Auf Grund von Vergleichen verschiedener Verfahren kam er zu dem Schluss, dass Bromsilber als Grundlage der fotografischen Prozesse die besten Ergebnisse brachte. Bis heute bildet Bromsilber die Basis der meisten traditionellen analogen Fotoarbeiten. Eine Pionierleistung, die erst später wieder aufgegriffen wurde, war die Herstellung des ersten Negativs auf Glas im September 1839. Sie stellt eine Abbildung des Teleskopgerüsts seines Vaters dar (Abb. 7).

---

<sup>46</sup> Ausführlicher dazu: GERNSEIM, 1969, S. 75ff; BAIER, 1980, S. 82ff.

<sup>47</sup> Heute im Science Museum London, South Kensington, Cromwell Road (Darstellung der Entwicklung von Forschung und Technik, Teil des Nationalen Museums für Wissenschaft und Industrie).

Handschriftlicher Zusatz Talbots zum Negativ (in deutscher Übersetzung): „*Gitterfenster (mit der Camera obscura) August 1835; als das Bild entstand, konnten mit Hilfe eines Vergrößerungsglases die Glastafeln, ungefähr 200 an der Zahl, gezählt werden.*“

<sup>48</sup> Vervielfältigung eines fotografischen Bildes durch Abzüge vom Negativ.

<sup>49</sup> Genaueres zum Verfahren, siehe: GERNSEIM, 1969, S. 82f; BAIER, 1980, S. 88ff.

## Die Entwicklung der Fotografie bis 1851

In Frankreich und England hatten viele Amateure, Künstler und Wissenschaftler sofort die neue Technik der Fotografie übernommen. Besonders in Frankreich stellte sich ein „Fotografier-Fieber“ ein, was auch von einigen Karikaturisten, unter ihnen Daumier, aufgegriffen wurde.<sup>50</sup> In vielen Zeitschriften und Zeitungen erschienen Artikel, die über die Bekanntgabe der Fotografie berichteten.

In Deutschland wurde die Fotografie durch Akademieberichte, Zeitschriftenartikel und Fotoliteratur<sup>51</sup> ebenso wie durch Geschäftsleute wie den Kunsthändler Louis Friedrich Sachse aus Berlin, der mit Daguerre und dem Kamerahersteller Giroux in Paris einen Exklusivvertrag abgeschlossen hatte, popularisiert. Innerhalb kürzester Zeit verbreitete sich die Fotografie im deutschsprachigen Raum.

Wichtige Zentren der Fotografie in diesem Gebiet waren neben Berlin die Städte Hamburg, München und Wien.<sup>52</sup>

Zudem gab es viele Wanderfotografen,<sup>53</sup> die ihre Kunst teilweise auch auf Jahrmärkten anboten.

Der schweizer Maler, Kupferstecher und Daguerreotypist Johann Baptist Isenring (1796-1860) ging als ernsthafter Künstler ebenfalls auf Reisen. Er ließ sich für einige Zeit in München nieder und veranstaltete dort im Oktober 1840 eine der ersten Fotoporträtausstellungen in Deutschland.<sup>54</sup>

Isenring zählte auch zu den ersten Fotografen, denen es gelang (auch mit Hilfe von Retuschen), Porträts zu erzielen, bei denen trotz der langen Belichtungszeit die Augen der abgebildeten Personen geöffnet und nicht allzu verwischt waren. Wegen der längeren Belichtungszeit war nämlich ein Blinzeln nicht zu vermeiden, was normalerweise eine unscharfe Abbildung ergab. Ein weiteres Problem bildeten bei Ganz- oder Halbfiguren die Arme und Hände. Sie durften nicht am Körper anliegen, da sie sonst durch die Atembewegungen unscharf abgebildet worden wären.

1840 konnte Josef Petzval (1807-1891) in Wien ein lichtstarkes Porträtobjektiv für Kameras berechnen. Alle optischen Daten dafür erhielt er von Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer (1812-1878). Die Belichtungszeit wurde dadurch noch weiter verkürzt. Dies war eine der folgenreichsten Entwicklungen für die Fotografie. Zusammen mit einer von Voigtländer neu entwickelten Metallkamera und auch als Einzelobjektiv wurde das Porträtobjektiv sehr oft verkauft.

Daneben gab es weitere Verbesserungen, die aber die Unzulänglichkeit der Daguerreotypie, nämlich den Unikatcharakter ohne Vervielfältigungsmöglichkeit, nicht beheben

<sup>50</sup> Siehe zu diesem und anderen Problemen der Fotografie: Karikaturen von Daumier (Abb. 147, 146), Grévin (Abb. 149), Bede (Abb. 150, 151), Nadar (Abb. 152), Marcellin (Abb. 163) u. a.

<sup>51</sup> Z. B. in der „Vossischen Zeitung“ Berlin oder „Haude und spenersche Zeitung“ Berlin, „Augsburger Allgemeine Zeitung“ (Bericht schon am 16. Januar 1839; siehe GEBHARDT, 1978, S. 25), „Kunstblatt“, „Allgemeiner Anzeiger für die Deutschen“ (Bericht vom 7. Januar 1839), „Pfennig-Magazin“, „Kunst- und Gewerbeblatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern“, „Bayerische Nationalzeitung“ u. a.; siehe auch STENGER, 1943;

<sup>52</sup> zur Fotoliteratur in Deutschland zwischen 1839 und 1869, siehe CORNWALL, 1979, S. 148ff. Ausführliche Darstellungen (in Auswahl) für Deutschland allgemein: KUNSTHALLE KÖLN, Aust.-Kat. 1979; KEMPE, 1979, mit weiterer Literatur;

für Berlin: DOST, 1922;

für München und Bayern: STENGER, 1939; GEBHARDT, 1978;

für Hamburg: WEIMAR, 1915.

<sup>53</sup> Zu Wanderfotografen siehe: TILLMANN, 1981, S. 60ff; GEBHARDT, 1978, S. 57ff.

<sup>54</sup> Eine erste Ausstellung hatte Isenring schon im Sommer 1840 in St. Gallen; zum Katalog der Ausstellung und zeitgenössischen Besprechungen, siehe GEBHARDT, 1978, S. 63ff.

konnten.<sup>55</sup>

Auch bei der Papierfotografie (Talbotypie/Kalotypie) wurden Änderungen vorgenommen.<sup>56</sup> 1847 führte Niépce de St. Victor (1805-1870) die Glasplatte als Negativträger wieder ein. Zusammen mit einer neuen Methode, bei der Eiweiß (Albumin) als Trägerschicht benutzt wurde, sollte dies das fotografische Verfahren in der Folge grundlegend ändern.

Damit in Verbindung stand die Einführung des Albuminpapiers für Positivkopien durch Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872), das bis Ende des 20. Jahrhunderts (Aufkommen der Digitalfotografie) von großer Bedeutung war. Albuminpapiere wurden nun auch bald industriell angefertigt.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Zu den Verbesserungen des Daguerreotypieverfahrens, siehe BAIER, 1980, S. 121ff.

<sup>56</sup> Zu den Verbesserungen der Papierfotografie, siehe BAIER, 1980, S. 147ff.

<sup>57</sup> BAIER, 1980, S. 156; TILLMANN, 1981, S. 76f; GERNSEHEIM, 1969, S. 196.

## Die Kollodiumfotografie ab 1851

Das Kollodium war von Christian Friedrich Schönbein (1799-1868), Professor der Chemie in Basel, Marc-Antoine Gaudin (1804-18809) und anderen<sup>58</sup> 1846 bei der Herstellung von Schießbaumwolle entdeckt worden. Anfänglich nutzte man es zur Lackherstellung und ähnlichem.

In die Fotografie wurde das Kollodium von drei Fotografen etwa zur selben Zeit eingeführt, nämlich Robert Jefferson Bingham (1824-1870), Gustave le Gray (1820-1882) und Frederick Scott Archer (1813-1857). Bingham und Le Gray gaben aber nur ungenaue, nicht nachvollziehbare Beschreibungen, sodass Archer als der eigentliche Erfinder angesehen werden muss. Er veröffentlichte im März 1851 eine genaue Beschreibung seiner Methode, bei der Glasplatten benutzt wurden.<sup>59</sup>

Der neue Prozess verdrängte rasch die älteren Fotografieverfahren. In schneller Folge erschienen in vielen Ländern Lehrbücher, die die noch etwas komplizierte „nasse Kollodiumfotografie“ verbreiteten.<sup>60</sup> Diese Technik hatte aber den Vorteil, dass sie die vorher schon von neuen Objektiven verkürzte Belichtungszeit noch weiter verminderte.<sup>61</sup>

Einer der ersten Fotografen in Deutschland, die ab 1852 mit dem Nassplattenverfahren arbeiteten, war Hermann Krone (1827-1916) in Dresden. Alois Löcherer (1815-1862), Franz Hanfstaengl (1804-1877) in München und Joseph Albert (1825-1906) in Augsburg und München folgten fast unmittelbar.

Durch die Einführung des „carte-de-visite-Formats“ (ca. 6 x 9 cm), das André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890) popularisierte, erlangte besonders die Porträtfotografie einen ungeheuren Aufschwung, aufgrund der Vermassung aber auch einen qualitativen Niedergang.

Nach langjährigen Versuchen gelang es schließlich 1864 mit der Erfindung der Kollodiumemulsion und der Steigerung der Empfindlichkeit von Negativplatte und Positivpapier, den Prozess zu vereinfachen („trockenes Kollodiumverfahren“).<sup>62</sup>

Da das Arbeiten mit Kollodium auf Grund der dabei auftretenden Dämpfe gesundheitsschädlich war, suchte man nach einem Weg, als Träger des Negativs eine andere Schicht zu verwenden.

Richard Leach Maddox (1816-1902) publizierte am 8. September 1871 im *British Journal of Photography* seinen Bericht über Bromsilbergelatine. Gelatine bildete bis zur Ablösung durch die Digitalfotografie die Grundlage der Fotoindustrie, da es noch nicht gelungen war, einen besseren Trägerstoff zu finden, wenn auch seit 1889 Zelluloid und dessen Ersatzstoffe statt Glas oder Papier beim Negativfilm industriell genutzt wurden.<sup>63</sup>

Das Kollodium- wie das anfängliche Gelatineverfahren hatten den Nachteil, gegenüber den Farben Grün, Gelb und Rot „farbenblind“ zu sein, sie also nicht tonrichtig wiederzugeben.<sup>64</sup>

Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898) gelang es 1873, diesen Nachteil bei der Kol-

<sup>58</sup> BAIER, 1980, S. 157f.

<sup>59</sup> BAIER, 1980, S. 158ff; GERNSEHEIM, 1969, S. 197ff.

<sup>60</sup> Zur Beschreibung des Verfahrens, siehe: CORNWALL, 1979, S. 75ff; TILLMANNNS, 1981, S. 84ff.

<sup>61</sup> Zur Verkürzung der Belichtungszeiten der verschiedenen Verfahren, siehe: GERNSEHEIM, 1969, S. 582f.

<sup>62</sup> Siehe: BAIER, 1980, S. 176ff; TILLMANNNS, 1981, S. 109ff.

<sup>63</sup> Zu den verschiedenen Entwicklungen siehe: BAIER, 1980, S. 261ff und 279f; TILLMANNNS, 1981, S. 116ff und 173ff.

<sup>64</sup> Vgl. Anmerkung 50; Karikaturen von Wilhelm Busch (Abb. 101).

Iodinfotografie durch Sensibilisatoren in Form von bestimmten Farbstoffen zu beseitigen.<sup>65</sup> Für die Bromsilber-Gelatine-Emulsion waren diese Farbstoffe aber vorerst nicht wirksam. Erst 1882 konnte die Gelatine-Emulsion durch neue Kombinationen für Grün und Gelb sensibilisiert werden.

Ab 1886 bürgerten sich diese sogenannten orthochromatischen Gelatineplatten in Deutschland ein und wurden bald fabrikmäßig hergestellt.

Die panchromatische, also auch für Rot empfindliche Emulsion konnte erst ab 1899 gemischt werden. Ab 1902 wurde sie industriell hergestellt (Abb. 9).

Auf die Probleme, die den Fotoprozess nicht direkt betreffen, wie künstliche Beleuchtung, Atelieraufbau, Geräte u. ä. wird hier nicht eingegangen.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Siehe: BAIER, 1980, S. 266ff; TILLMANN, 1981, S. 119ff.

<sup>66</sup> Siehe dazu: BAIER, 1980, S. 221ff, 237ff und 281ff; TILLMANN, 1981, S. 130ff und 158ff; GERNSEIM, 1969, S. 410ff und 426ff.

## Die Porträtfotografie und Porträtmalerei im 19. Jahrhundert

### Die Porträtmalerei

Die Porträtfotografie im 19. Jahrhundert hing eng mit der gleichzeitigen und früheren Porträtmalerei zusammen.<sup>67</sup> Es setzte allgemein beim Porträt eine Krise ein. Aufgrund des wachsenden Einflusses der vermögenden Bürgerschaft ergab sich ein Funktionswandel des Bildnisses, der begleitet war von einer Entmythologisierung des Inhalts und einer naturalistischen Vergegenständlichung des ehemals nur hochgestellten Personen zugestandenen Porträts. Dieser Wandel war notwendig geworden, um der veränderten sozialen, politischen und geistesgeschichtlichen Position der Bevölkerung gerecht werden zu können.

### Das Porträt vor 1800

Ein fürstliches Repräsentationsporträt war ursprünglich nicht unbedingt für die breite Öffentlichkeit gedacht, da es sich mit seinem Anspruch nur an ein Publikum mit entsprechender Vorbildung wenden konnte. Die volle Funktion (der Darstellung der obersten Gewalt) übte ein Herrscherbild nur zu Lebzeiten des jeweiligen Herrschers aus. Nach dessen Tod wurde es in anderer Funktion (z. B. in einer Ahnengalerie o. ä.) verwendet.

Einer bestimmten Absicht des Auftraggebers mit davon geprägter Form und Inhalt des Porträts musste ein bestimmtes Symbolbewusstsein und Bildungsniveau der Betrachter entsprechen, damit das Bild zu verstehen war.

Der Stellvertretungscharakter des Bildnisses konnte manchmal mit dem absoluten Identitätsanspruch gleichgesetzt werden<sup>68</sup> und war überall dort vorhanden, wo ein Herrschaftsanspruch gegeben war. Da der Herrscher staatsrechtlich als „Imago Dei“ angesehen wurde, trug das Porträt neben dem repräsentativen auch kultischen Charakter.

Je nach Zugehörigkeit zu bestimmten Gesellschaftsschichten waren verschiedene Ansprechniveaus und damit unterschiedliche Bildnistypen möglich. Das entsprechende Herrscherbildnis machte jeder Gruppe deutlich, welche Rolle ihr von der sozialen Ordnung vorgeschrieben war.

Der durch die feudale Autorität geprägte Bildnistyp, der eine einseitige Demonstration von Herrschaft mit Hilfe eines Formenapparates (Insignien, Habitus, Gestus usw.) darstellte, brauchte keine Bestätigung durch das Volk (Ludwig XIV.: „*L'état, c'est moi!*“). (Abb. 10)

Jürgen Habermas<sup>69</sup> stellt dieser „feudalen Repräsentation“ eine „bürgerliche Repräsentation“ gegenüber. Sie ist möglich, wenn durch die anwachsende Bedeutung (in wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Hinsicht) des Bürgertums die Grundlagen feudaler Autorität gestört werden. Der Mechanismus der Repräsentation oder der „Übertragung“, wie sie Max Imboden<sup>70</sup> versteht, wird aber erst möglich, wenn mindestens ein Teil der Öffentlichkeit politisches Mitspracherecht erhält. Dadurch kann die Öffentlichkeit Einfluss auf mögliche Veränderungen von Repräsentationsformen erzwingen.

---

<sup>67</sup> Im Folgenden stütze ich mich auf die Arbeiten von: SCHUCH, 1975 und PETERS, 1979.

<sup>68</sup> Vgl. Schoch, 1975, S. 12.

<sup>69</sup> Vgl. HABERMAS, 1969, S. 17ff.

<sup>70</sup> Vgl. IMBODEN, 1964, S. 154ff.

## Das Porträt Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud

Für das absolutistische Herrscherporträt gab es Formeln allgemeiner Verbindlichkeit, die am besten im Bildnis Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud (1659-1743) sichtbar werden. (Abb. 10)

Ludwig XIV. ist bekleidet mit dem vollen Krönungsornat und steht mit majestätischer Pose vor dem Betrachter. Die Linke hat er selbstbewusst in die Hüfte gestützt, mit dem Zepter in der Rechten stützt er sich auf ein Podest mit den königlichen Insignien. Ein purpurner Thronbaldachin aus Samt umrahmt die ganze Szene. Die herrische Haltung Ludwigs wird dabei von der gezierten Beinstellung und der etwas künstlich wirkenden Armhaltung kaum gemildert. Die geforderte Ehrfurcht wird noch deutlicher betont durch den gebauschten Krönungsmantel, die Allongeperücke sowie neben dem Baldachin durch Vorhang und Säule im Hintergrund. Das im Vordergrund vom Bildrand angeschnittene Podest schafft zusammen mit der ausholenden Pose des Herrschers einen eigenen Raum, zu dem der Betrachter keinen Zutritt hat.

Dieses Porträt wurde in der nachfolgenden Zeit typenbildend für ganz Europa und hatte noch im 19. Jahrhundert Einfluss auf die Porträtfotografie.<sup>71</sup>

Es wäre aber falsch, die naturalistische Wiedergabe im Bildnis nur als Ausschnitt aus einem Bewegungsablauf und die „Amtsmiene“ als Reflex eines bestimmten Gemütszustandes zu deuten, wie es u. a. im 19. Jahrhundert geschah und dann auch in „Kostümbildern“ aufgenommen wurde. Die Pose und Miene waren ebenso wie Insignien und Umgebung im Bildnis attributiv verstanden und sollten nur äußere Hinweise auf den hohen Rang des Dargestellten sein.<sup>72</sup>

Die Insignien geben den Status am deutlichsten an. Sie sind das Sinnbild monarchischer Herrschaft. Der Baldachin wurde zur Zeit Rigauds noch als Abbeviatur des Himmelsgewölbes verstanden und verwies auf das Gottesgnadentum. Der Vorhang ist als Epiphanyensymbol zu deuten, sollte aber auch die Majestät und Einzigartigkeit des Königs unterstreichen. Die Säule zusammen mit dem Gerechtigkeitsrelief am Stylobat und dem Durchblick auf den Saal eines Schlosses betonen den monarchischen Anspruch. Auch bei der Pose ist nicht entscheidend, ob Ludwig XIV. in Wirklichkeit so gestanden hat. Die einzelnen Handlungsmotive waren mit einem bestimmten Bedeutungsgehalt versehen, die zusammen eine beabsichtigte Aussage im Sinne der Repräsentation ergeben sollten.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Rigauds Bildnis von Ludwig XIV. fußt auf der Tradition des fürstlichen Repräsentationsporträts des 16. Jahrhunderts, enthält auch Motive des 17. Jahrhunderts (Van Dyck, Philippe de Champagne u. a.), zeigt aber Neues in der großen Prachtentfaltung, der auf großen Diagonalen beruhenden Komposition und dem spannungsvollen Hell-Dunkel-Kontrasten, womit eine feierlich-pathetische Gesamtwirkung erzielt wird. (vgl. SCHUCH, 1975, S. 18ff).

<sup>72</sup> Die französische Bezeichnung für „Repräsentationsporträt“, nämlich „portrait d'apparat“ macht dies deutlich, wobei „apparat“, abgeleitet aus dem Lateinischen, auf den Rang und Status des Dargestellten in Beziehung zur Öffentlichkeit hinweist.

<sup>73</sup> Siehe dazu: William S. HECKSCHER/Karl-August WIRTH: Emblem, Emblembuch, in: HEYDENREICH/FRHR. VON ERFFA: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, Stuttgart 1967; A. BUCK: Die Emblematik, in: Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft - Renaissance und Barock. Die Emblematik, Frankfurt a. Main 1971, S. 35ff; zu der Nachfolge des Rigaud-Typus' siehe SCHUCH, 1975, S. 22ff.

## Die Wandlung der Porträtauffassung in der Folgezeit

Das „falsche“ Verständnis des Repräsentationsporträts im 19. Jahrhundert zeigt am Beispiel des Rigaudschen Bildnisses von Ludwig XIV. die Karikatur, die William Makepeace Thackeray (1811-1863) davon gefertigt hat (Abb. 11). In der Trennung von Individuum und monarchischen Herrschaftszeichen sowie der folgenden Zusammensetzung zum bekannten Porträt wird das nur naturalistische und damit oberflächliche Verständnis des Bildes deutlich.

Diese Entwicklung bahnt sich schon im 18. Jahrhundert an. Seit der Einführung von regelmäßigen Kunstausstellungen (in Frankreich gab es „Salons“ ab 1737) mit ihrer Fülle von Porträts aristokratischer und plutokratischer Persönlichkeiten konnte sich die repräsentative Bildnisauffassung zusammen mit wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen der Gesellschaft wandeln. Die ästhetische Seite und damit der Kunstwertcharakter des (ehemaligen) Repräsentationsporträts konnte im Lauf der Zeit neben dem dargestellten Inhalt fast zum alleinigen Maßstab werden.

Nach dem Tod Ludwigs XIV. trat durch die Befreiung von der traditionellen Etikette ein Wandel der Bildnisauffassung ein. Darstellungen aus dem engeren privaten Bereich wurden möglich, mythologisch eingekleidete Porträts erschienen (Abb. 12 bis 15). Die Benutzung von antiken Gottheiten für meist weibliche Modelle stellt den Versuch einer neuen Schicht von Auftraggebern dar, das theomorphe Monarchenporträt und mythologische Rollen für sich zu nutzen.

Auch in der Bezeichnung Historienporträt wird der mit der Darstellung angestrebte Geltungsdrang deutlich. Die Polemik gegen solche mythologischen Bildnisse, die in Ausstellungsbesprechungen u. ä. bemerkbar war, bedeutete einen Angriff auf aristokratische Lebensformen vom Standpunkt bürgerlicher Moral aus.

Es ergab sich insgesamt eine neue Definition für das Porträt. Nun waren Personen nicht mehr allein durch das Amt, das sie bekleideten, für ein Repräsentationsbildnis qualifiziert, sondern der Gedanke des persönlichen Verdienstes für das Gemeinwohl trat in den Vordergrund. Auch sollte die dargestellte Person immer Vorrang vor der Darstellungsweise haben.

Die von der Aufklärung neu betonte Individualität wurde innerhalb einer traditionellen Umgebung dargestellt. Dabei konnten sich etwas zwitterhafte Bildnisse ergeben, wie das Bild „Maria Leczinska (Gemahlin Ludwigs XV.)“ von Jean-Marc Nattier (1685-1766) (Abb. 16). Das Porträt zeigt die Königin im bürgerlichen Alltagskleid, aber im Rahmen barocker Repräsentationsbildnisse mit Vorhang, Säule (bzw. Pfeiler) usw. Die dargestellte momentane Situation des Lesens steht ebenso wie die Kleidung im Gegensatz zum idealen Rahmen und repräsentativen Anspruch.

Auf Grund der Kritik an solchen Bildnissen und des nur noch oberflächlichen Verständnisses vereinfachte sich der dargestellte barocke Pomp, da nun das Bildnis immer mehr als naturnah wiedergegebener Ausschnitt aus einem tatsächlichen Geschehen gesehen wurde. Es entstand ein illusionistisches „Abbild“ statt einem „vorstelligen Bild“ im Sinne E. H. Gombrichs.<sup>74</sup> Die Umgebung ebenso wie die dargestellte Person wurden als naturalistische Wiedergabe einer realen Situation verstanden.

Im Zuge der Betonung des Individuums in der Aufklärung wurden neben dem traditionellen, im Sinne des Bürgertums aber umgeformten Repräsentationsbildnisses auch

---

<sup>74</sup> Das „vorstellige Bild“ schließt den Stellvertretungscharakter der Effigies mit ein. Das „abbildhafte Bild“ hebt die Schranke zwischen Dargestelltem und Betrachter auf, durch die örtliche und zeitliche Bestimmung des Porträts wird der Dargestellte in die gleiche Raum-Zeit-Ebene eingegliedert wie der Betrachter. Gleiches gilt auch für die dargestellte Umgebung. Vgl. GOMBRICH, 1978, S. 115ff.

Porträts, die Privates oder Gefühlsmäßiges zum Inhalt hatten, möglich (Abb. 17, 18).<sup>75</sup> Gleichzeitig mit der zunehmenden Verdinglichung des Porträts geschah auch eine Zurückdrängung der Idealisierung der Dargestellten, eine Konzentration auf das Physiognomische trat in den Vordergrund. Dadurch sollte der Charakter des Menschen erfaßt werden. Anregungen dazu kamen von Johann Kaspar Lavater (1741-1801) und anderen.

#### Die Bildnisgestaltung im 19. Jahrhundert

In der Malerei des Klassizismus wurde die sachliche Betrachtungsweise des Gegenständlichen zu einem grundlegenden künstlerischen Prinzip. Die Wirkung der künstlerischen Mittel wurde zurückgenommen (Verzicht auf auffällige Farbigkeit, kaum sichtbarer Pinselstrich u. ä.), wodurch die völlige Objektivierbarkeit des Wahrnehmbaren als neue künstlerische Qualität angestrebt wurde.

Im Porträt des frühen 19. Jahrhunderts werden die dargestellten Personen meist in starrer und unbewegter Frontalansicht gezeigt. Diese Haltung scheint bewusst eingenommen worden zu sein und bildete eine neue und wichtige Bildnisaussage. Die von der Aufklärung und den Folgeerscheinungen (u. a. Johann Kaspar Lavater) geprägte positivistische Auffassung, dass das Wesen der Dinge schon allein durch die Dinge selbst ausgedrückt werde, wurde hier zum Bildnisinhalt. *„Das Bildnis wird zum Dokument eines Selbstverständnisses, das sich in der realen Gegenwart vorfindet und sie deshalb dauerhaft festgehalten sehen will“*<sup>76</sup> (Peters).

Eine Unterscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem war dabei nicht vorhanden; Im Bildnis der „Familie Keuchen“ von Peter Schwingen (1813-1863) sind alle Einzelheiten der Umgebung der Familie mit derselben Genauigkeit abgebildet wie die Personen selbst, das kleinste Detail wurde beachtet (Abb. 19).

In diesem Sinne konnte die Abbildgenauigkeit der Fotografie als großes künstlerisches Verdienst angesehen werden, was auch in zeitgenössischen Berichten immer wieder betont wurde.<sup>77</sup> Sie entsprach damit genau der herrschenden ästhetischen Haltung.

Die abbildhafte Darstellungsart, die sich im Klassizismus herausgebildet hatte, wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer allgemein verbindlichen Bildnisform. Traditionelle Bildnisthemen und -motive wurden dabei weitergeführt und dem neuen Anspruch auf Wirklichkeitsnähe angepasst. Auf dieser Grundlage baute auch die frühe Porträtfotografie auf.

Statt dem genrehaft geschilderten Ideal häuslicher Zurückgezogenheit in Familienbildnissen des 18. Jahrhunderts stehen jetzt der Mensch und sein häuslicher Lebensraum in präziser Darstellung im Mittelpunkt.<sup>78</sup> Sehr oft ist festzustellen, dass dabei bewusste Haltungen eingenommen wurden, um dadurch die Personen zu charakterisieren. Die Beziehung zum Betrachter, der beeindruckt werden soll, wird dadurch betont.

Bei Gruppenbildern prägte sich besonders deutlich aus, dass nicht mehr ein Ideal der Freundschaft, Familie usw. dargestellt werden sollte, sondern die einzelnen Personen

<sup>75</sup> Vgl. SCHOCH, 1975, S. 30ff; PETERS, 1979, S. 28ff.

<sup>76</sup> Zitat nach Peters, 1979, S. 37.

<sup>77</sup> Vgl.: Jules JANIN: Der Daguerreotyp (1839, in: KEMP, 1980, S. 46ff; Dominique François ARAGO: Bericht über den Daguerreotyp (1839), in: KEMP, 1980, S. 51ff; Ludwig SCHORN/Eduard KOLLOFF: Der Daguerreotyp (1839), in: KEMP, 1980, S. 56ff; Eduard KOLLOFF: Der Daguerreotyp (1839), in: KEMP, 1980, S. 69ff; und weitere Texte, in KEMP, 1980.

<sup>78</sup> Zur Entwicklung des Familienbildnisses vom Absolutismus bis ins 19. Jahrhundert, siehe: SCHOCH, 1975, S. 105ff.

innerhalb der Gruppe selbst. Die Umgebung dient hauptsächlich wiederum nur zur genaueren Charakterisierung der einzelnen Gruppenmitglieder (Abb. 20). Die Gruppe fungiert nur noch als verbindender Rahmen, innerhalb der Gruppe ist jedoch z. B. im Bildnis der Familie Begas jeder einzelne für sich selbst erfasst.

Ähnliches gilt für die Vereinsbilder im 19. Jahrhundert,<sup>79</sup> wo man auf niederländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts zurückgriff. Deutlich erkennbar wird diese Anknüpfung an ältere Traditionen bei „Hamburger Künstlerverein“ von Günther Gensler (1803-1884) aus dem Jahr 1840 im Vergleich mit „Die Vorsteher der St. Joris Armbrustschützen“ von Bartolomeus van der Helst (1613-1670) von 1656 (Abb. 21, 22; vgl. auch Vereinsbilder von Rembrandt, 1606-1669, und anderen Künstler aus den Niederlanden dieser Zeit). Die Situation ist relativ genau übernommen ebenso wie die Komposition usw.

Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) übte bei Damen-Porträts, wie sie im 19. Jahrhundert üblich wurden und dann auch in die Fotografie übernommen wurden, einen großen Einfluss aus. Dazu dürfte auch sein internationales Wirken beigetragen haben.

Während des Bürgerkönigtums in Frankreich malte Winterhalter dort zwischen 1839 und 1844 einen umfangreichen Zyklus von führenden Mitgliedern des Hauses Orleans. Trotz unverhüllter Typisierung sind die dargestellten Personen noch in gewisser Weise individuell charakterisiert.

Das Bildschema ist von Anthonis van Dyke (1599-1641) abhängig, doch in der Komposition wird eine bestimmte Sentimentalität spürbar. Bürgerliches und Aristokratisches wurde vermischt (z. B. bürgerliche Kleidung - aristokratische Umgebung usw.), wobei sich insgesamt eine Aufwertung des Bürgertums ergab (Abb. 23, 24).

Ähnliches lässt sich auch bei den Bildnissen der Königin Victoria von England sagen, die Winterhalter ab 1841 malte. Bei den privaten Bildnissen (Abb. 25) ist die Königin dem Schönheitsideal der Zeit in großem Maß angeglichen, von königlicher Würde oder entsprechendem Anspruch ist nichts zu spüren. Trotzdem steht die in Haltung und Ausdruck angestrebte Natürlichkeit in Kontrast zur gesuchten Künstlichkeit der Darstellungsmittel.

Bei den offiziellen Porträts, etwa den Thronbildnissen Königin Victorias und Alberts von 1859 (Abb. 26, 27) wird eine Anlehnung an kontinentaleuropäische Traditionen deutlich (u. a. Rigauds „Ludwig XIV.“). Eine Tendenz zu hieratischer Vereinfachung und Verfestigung herrscht vor. Besonders in der Art, wie versucht wird, die Pose Ludwigs XIV. (Abb. 10) auf Albert zu übertragen, tritt die oberflächliche Auffassung hervor.<sup>80</sup>

Dies kann man auch beim Porträt „Prinz August von Preußen“ von Franz Krüger (1797-1857) deutlich erkennen (Abb. 28). Die engen Parallelen zur Porträtfotografie fallen auf. Der Mensch ist nun in den Mittelpunkt des Interesses gerückt und damit auch in die Mitte des Bildnisses. Er dominiert von sich aus über die Bildfläche.

Nach Beenken<sup>81</sup> ist diese Emanzipation des Dargestellten von der Willkür des Künst-

<sup>79</sup> Seit Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden in Deutschland Vereine, in denen sich die zu Ansehen gekommenen Bürger zusammenschlossen, um Zeitfragen zu diskutieren, gemeinnützigen Zwecken zu dienen u. ä. Auch gildenartige Zusammenschlüsse gab es (Künstlervereine u. ä.), die aber nicht mehr nach dem mittelalterlichen Prinzip aufgebaut waren, sondern lockere Verbindungen nach Vorlieben, Übereinstimmungen usw. bildeten. Die gemalten Vereinsbilder des 19. Jahrhunderts schlossen sich in der äußeren Form an das Korporationsbild der Niederländer im 17. Jahrhundert an, waren aber vom Sinn her anders aufgefasst.

<sup>80</sup> SCHOCH, 1975, S. 138ff beschreibt die Stellung Alberts als "Fotografenpose"; zum Einfluss Winterhalters siehe SCHOCH, 1975, S. 138ff.

<sup>81</sup> Vgl. BEENKEN, 1944, S. 351ff.

lers erst möglich geworden durch eine Neutralisierung des Hintergrundes, der nun nicht mehr als umgrenzte und begrenzende Fläche erscheint, sondern als Ausschnitt der Welt. Diese Erscheinung lässt sich gut mit Fotografie allgemein vergleichen, wo immer nur Ausschnitte der Welt erfasst werden können, die sich der Mensch zurechtrückt und deren Grenzen er selbst bestimmt.

Krüger und mit ihm eine Reihe vieler Künstler seiner Zeit wurden damit zu einem ausführenden Organ, das auf Anweisungen des Porträtierten und des Zeitgeschmacks eine entsprechende Pose für das Bildnis herstellte. Der Künstler konnte nur noch in sehr eng gefasstem Rahmen eigenständig über das Bild bestimmen.

Ähnlich ist das Verhältnis des Menschen zur Fotografie zu sehen. Die Kamera bestimmt mehr oder weniger nur durch technische Vorgaben über das vom Menschen ausgesuchte Bild. (Aber auch technische Vorgaben wurden bewusst eingesetzt, um eine bestimmte Bildwirkung zu erreichen; siehe J.M. Cameron, im Text weiter unten).

*„Erst jetzt steht das Fremde ich nicht mehr in einem objektiven in sich geschlossenen Weltzusammenhang, wie er unter anderem auch durch die festgefügte Bildfläche zwischen den Rahmenleisten symbolisiert war, sondern im Unbegrenzten, in jenem Unendlichen, mit dem auch C.D. Friedrich die unser subjektives Erleben in sich hineinziehenden Betrachtergestalten seiner gleichfalls ‚uferlosen‘ Landschaften in Beziehung gesetzt hatte.“<sup>82</sup>*

Neben der stark realitätsbezogenen Art der Darstellung, ausgehend vom Klassizismus, gab es aber auch die Möglichkeit, sich an den historisierenden, vom Rokoko geprägten Geschmack im Bildnis anzugleichen. Diese Möglichkeit wurde besonders oft für Damenbildnisse gewählt. Die Gesichter wurden dabei nach historischen Klischeevorstellungen überformt. Porträts aus der „Schönheitsgalerie“ Ludwigs I. im Schloss Nymphenburg sind dafür Beispiele (Abb. 29, 30).<sup>83</sup>

Die Bildwirkung unterstützt zum Teil entscheidend die Ausgestaltung des ins Bild mitaufgenommenen Umraumes. Für die wirklichkeitsbezogene Anschauungsweise war es dabei wichtig, dass die außergewöhnliche, also für das Bildnis zurechtgemachte Situation auch als solche erkennbar blieb.

Staffagestücke standen nicht immer in Bezug zur dargestellten Person. Sehr beliebt waren Versatzstücke wie Vorhang, Bücher und ähnliches, die aus dem früheren fürstlichen Repräsentationsporträt oder Gelehrtenbildnissen übernommen, aber nicht mehr im ursprünglichen Sinnzusammenhang verwendet wurden. Die Betonung des Gegenständlichen stand immer im Vordergrund (Abb. 31, 32, 33).<sup>84</sup>

Das neue Interesse des Menschen an seiner Umwelt, das sich unter anderem in der wissenschaftlichen Erforschung der Erde und neuen Entdeckungen äußerte, wird auch an Porträts mit Landschaftshintergründen deutlich. In Fortführung der Sinngebung von Landschaftsausschnitten im fürstlichen Repräsentationsporträt<sup>85</sup> wurde die Landschaft zwar gegenständlich aufgefasst, stellte aber weiterhin häufig ein „Bild im Bilde“ dar. Noch verdeutlicht wird diese Tatsache durch das Fehlen eines Mittelgrundes oder durch

<sup>82</sup> Vgl. BEENKEN, 1944, S. 364.

<sup>83</sup> Vgl. Damenporträts von Ferdinand Georg Waldmüller (Abb. 32 a), Karl Joseph Stieler (Abb. 29, 30) und Carl Ferdinand Stelzner. Letzterer war ursprünglich Miniaturist und eröffnete später zusammen mit seiner Frau ein Fotoatelier in Hamburg.

<sup>84</sup> Neben dem Vorhang waren im 19. Jahrhundert äußerst beliebte Requisiten Tisch und Stuhl, die schon im 18. Jahrhundert im Bildnis erschienen und das Ideal der Häuslichkeit andeuten sollten. PETERS, 1979, S. 48 nennt für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts als zeittypisches Staffagemuster die Kombination von Tisch, Stuhl und Vorhang.

<sup>85</sup> Äußere Hinweise auf den Rang der dargestellten Person: Schloss als Sinnbild monarchischer Herrschaft usw.; vgl. SCHOCH, 1975, S. 18ff; BÖRSCH-SUPAN, 1966, S. 32f; zum Bildnis im Spätbarock, siehe BÖRSCH-SUPAN, 1966, S. 7ff.

die Trennung von Landschaft und Personen durch einen Zaun, eine Mauer oder ähnliches.

Die Trennung von Personen und Landschaft war im Bildnis auch möglich durch unterschiedliche malerische Auffassung. Während im Bildnis „Regine Schuler“ von Friedrich Lieder (1780-1859), einer Miniatur, der Vordergrund mit der zeittypisch im Stuhl vor einem Tisch posierenden Dame sehr realistisch aufgefasst ist, verschwimmt die Berglandschaft im Hintergrund zu einer dunstigen malerischen Szenerie (Abb. 34). Eine solchermaßen als Kulisse aufgefasste Landschaft wurde auch in der Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts wieder aufgenommen, indem als Hintergrund eine bemalte Leinwand verwendet wurde. Die Fotografie bestätigt damit, dass der Landschaftshintergrund überwiegend als Bild verstanden worden war, auch wenn Landschaftshintergründe oft unreflektiert übernommen wurden oder der Zusammenhang heute nicht mehr nachzuvollziehen ist.

Durch diese „Kunstgriffe“ war die Landschaft im gemalten Porträt (später dann auch in der Fotografie) als nicht betretbar ausgewiesen, der Porträtierte war nicht in sie eingebunden. Oft konnte eine solche Landschaft für die Dargestellten eine biografische oder gefühlsmäßige Anspielung bedeuten (Abb. 35).<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> vgl. Abb. 35 a, 35 b, 34;  
zur in Anschluss an Rousseau gefühlvoll verklärten Alpenlandschaft u. a. siehe PETERS, 1979, S. 48ff.

## Die Porträtfotografie

Schon Daguerre hatte versucht, Porträtfotografien anzufertigen. Seine Ergebnisse waren, wie er selbst zugab, noch nicht ausgereift,<sup>87</sup> da entweder die Belichtungszeiten zu lang oder Kamera und Objektive für Porträts nicht geeignet waren.

Um 1838 fotografierte Daguerre den „Boulevard du Temple“ in Paris. Dieses Bild sandte er 1839 unter anderen Probefotografien an König Ludwig I. von Bayern (Abb. 5). Der mit Daguerre befreundete Samuel Morse (1791-1872), Erfinder des Morseapparates, beschrieb ein interessantes Detail dieser Aufnahme: *„Bewegte Objekte, wie Fußgänger und Karren werden nicht abgebildet. Der Boulevard, auf dem emsiges Treiben herrscht, sieht verlassen aus. Ein Mann jedoch, der sich gerade die Schuhe putzen ließ, stand eine gewisse Zeit still und wurde deshalb abgebildet.“*<sup>88</sup>

Denkbar wäre es, dass Daguerre, da die Belichtungszeiten noch lang waren, diese Situation extra arrangiert hatte, um Menschen mit auf das Bild zu bekommen.

Auf alle Fälle war es die früheste erhaltene Fotografie mit dem Abbild von Menschen.<sup>89</sup>

## Fotografie und Wirklichkeit

Die ersten Fotografien wurden vielfach gelobt wegen der Naturtreue und dem Detailreichtum, die auf technischem Weg und nur mit Hilfe des Sonnenlichtes zustande kamen. Zum obersten Ziel war die möglichst genaue Nachahmung der Natur gesetzt worden.

*„Nach langem, sehnsüchtigem Harren ... habe ich endlich Gelegenheit gehabt, Abbildungen des Daguerreotyp zu sehen, und ich erstaunte nicht wenig über diese gleichsam vom Himmel gefallenen Abdrucke. Diese ganz einzigen Kopien zeichnen sich durch Nettigkeit, Bestimmtheit, Relief und unerhört treue Wahrheit aus ... Das Vergrößerungsglas macht ... den unermesslichen Vorzug dieser von den Strahlen des Tageslichts gestochenen Kupferstiche nur noch einleuchtender; wir entdecken mit jedem Schritt immer neue, immer köstlichere Einzelheiten und unendlich viele Feinheiten und Nuancierungen, welche dem unbewaffneten Auge in der Wirklichkeit entschlüpfen.“* (Eduard Kolloff)<sup>90</sup>

Solche und ähnliche Äußerungen waren gleich nach Veröffentlichung der Fotografie häufig. Die Fotografie galt als die Erfüllung des damaligen Strebens nach Naturnähe, wie Rodolphe Töpffer, Zeichner, Schriftsteller und Professor für Ästhetik in Genf, in seinem Text *„Über die Daguerreotypie“* (1841) schreibt: *„Denn in der Tat, so fragen sie, was anderes ist die Bestimmung und das Ziel der Kunst, als durch immer vollkommenere Verfahren zur genauest möglichen Nachahmung der Natur zu gelangen und von ihr ein Bild zu geben, das dem Original immer ähnlicher wird? Nun ist hier ist ein solches Verfahren, durch das die Natur sich selbst spiegelt ... Nieder mit der Kunst! Es lebe Daguerre!“*<sup>91</sup>

<sup>87</sup> Brief Daguerres an Niépce vom 17. Januar 1838, zitiert in: BAIER, S. 75.

<sup>88</sup> Siehe TILLMANN, 1981, S. 31 und dortige Anmerkung.

<sup>89</sup> Auf Grund von Kriegseinwirkungen sind heute die Bildspuren auf der Platte kaum oder gar nicht mehr vorhanden.

<sup>90</sup> Eduard KOLLOFF, in: Ludwig SCHORN: Der Daguerreotyp (1839), in: KEMP, 1980, S. 56f; vgl. dort auch JANIN, ARAGO, u. a.

<sup>91</sup> Rodolphe TÖPFFER: Über die Daguerreotypie (1841), in: KEMP, 1980, S. 70f; TÖPFFER bezweifelt in dem Aufsatz zwar nicht die perfekte Nachahmung (er schreibt von „Doppelgänger“ u. ä.), zieht aber die Malerei vor, da sie ein Mittel des Ausdrucks und nicht der Nachahmung sei.

In der Anfertigung ergab sich gegenüber der Malerei, dem Zeichnen usw. natürlich eine immense Zeitersparnis, die auch von vielen Zeitgenossen betont wurde.<sup>92</sup>

Man meinte mit der Fotografie einen direkten Zugang zur Wirklichkeit und zur Welt zu bekommen, indem man sie in kleine Stücke aufteilte und sie dann genau untersuchte, was dem vorherrschenden Positivismus und Enzyklopädismus des 18./19. Jahrhunderts entsprach. Anhand dieser Fotografien fand dann eine nachträgliche Wirklichkeitserforschung statt,<sup>93</sup> wie man sie teilweise auch heute noch finden kann.

Beim Porträtfoto (ebenso wie teilweise im gemalten bzw. gezeichneten Bildnis) wird der Mensch zusammen mit seiner Umgebung präsentiert, d. h. eine speziell für das Bildnis arrangierte Situation wird vorgeführt. Hierbei wurden vorgefundene historische Formen und Möglichkeiten zitiert, wobei sie teilweise aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst wurden. Die einzelnen Zitate wurden so für weitere zukünftige Arrangements verfügbar gemacht, indem ihre Bedeutung auf die Qualität der einzelnen Stücke beschränkt blieb und nicht mehr auf den ganzen Bildzusammenhang wie etwa noch im barocken Repräsentationsporträt verwies.

Die Bedeutung blieb also mehr oder weniger auf die Oberfläche der abgebildeten Gegenstände (und Menschen) beschränkt. Die künstlich arrangierte Situation blieb auch für den Betrachter erkennbar. Die tradierten Formen und Situationen aus dem höfischen Bereich sollten im bürgerlichen Zeitalter des 19. Jahrhunderts ihren repräsentativen Charakter allein durch das Zitieren auf das Bild und damit auf die dargestellten Personen übertragen.

Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen einige Kunstkritiker, sich mit den Wirkungen der Fotografie auf das Publikum als Betrachter und Abnehmer von Kunst auseinanderzusetzen. Charles Baudelaire (1821-1867) ging in seiner Salonkritik von 1859 vom „Credo“ der Masse aus: *„Ich glaube an die Natur und nur an die Natur und dies aus guten Gründen. Ich glaube, daß die Kunst nichts anderes ist und sein kann als die genaue Wiedergabe der Natur ... Auch die Industrie, die uns eine identische Kopie der Natur gibt, hat den Rang absoluter Kunst ... Weil die Fotografie uns alle wünschenswerten Garantien in punkto Genauigkeit gibt (das glauben diese Ahnungslosen), deswegen ist die Kunst die Fotografie.“*<sup>94</sup>

Er bedauerte dabei den Einfluss der Fotografie auf die Massen, die wiederum auf Künstler und Kunstwerk im Sinne eines Naturalismus, wie er in der Fotografie verwirklicht wurde, einwirkten. Fantasie, wie sie Baudelaire verstand,<sup>95</sup> wurde dabei vernachlässigt.

Die große Masse des Publikums blieb zu sehr an der Oberfläche der Fotografien und bedachte zu wenig die vielen Verfälschungen der Realität, die sich in solchen Abbildungen ergaben.

Sichtbar wird dies schon am Format. Fotografien stellen eigentlich Miniaturen dar, der originale Größenmaßstab geht also verloren. Vergrößerungen von Fotografien im heutigen Sinn waren erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich. Vorher gab

---

<sup>92</sup> Bayrische Landbötin vom 29. Juli 1841: „139. Brief des jungen Eipelbauers aus München“, in: GEBHARDT, 1978, S. 76;

siehe auch: Jules JANIN, in: KEMP, 1980, S. 47 und 49; ARAGO, in: KEMP, 1980, S. 51ff; SCHORN/KOLLOFF, in: KEMP, 1988, S. 58; u. a.

<sup>93</sup> Vgl. Henry Fox TALBOT: Der Stief der Natur (1844), in: KEMP, 1980, S. 60ff (Betrachtung mit Vergrößerungsglas usw.).

<sup>94</sup> Charles BAUDELAIRE: Die Fotografie und das moderne Publikum (1859), in: KEMP, 1980, S. 110.

<sup>95</sup> *„Die Phantasie ist die Herrscherin über das Wahre, und das Mögliche ist nur eine der vielen Provinzen des Wahren. Sie ist eng verwandt mit der Unendlichkeit.“* Charles BAUDELAIRE, in: KEMP, 1980, S. 113.

es nur Direktkopien. Die Plattengröße der Daguerreotypie oder des Negativs bestimmte die Maße der Fotografie. Vergrößerungen von Insekten usw. entstanden mit Hilfe eines Mikroskops und nicht durch spätere Ausarbeitung im Labor.

Aus heutiger Sicht ist es nicht mehr möglich, von „Doppelgängern“ in Form von Fotografien zu sprechen, denn schon mit der Erfindung der kopierbaren Negative hatte sich viel verändert. Walter Benjamin beschreibt dies als „Zertrümmerung der Aura“ von natürlichen Gegenständen,<sup>96</sup> die durch massenhafte Reproduktionen verursacht wird. Kunst wird damit aus dem ursprünglichen Ritualzusammenhang herausgelöst und auf die Möglichkeiten von Ausstellungen usw. überführt.

Zu wenig bedacht wurden im 19. Jahrhundert auch die vielen Manipulationsmöglichkeiten, die der Mensch hinter der Kamera schon bei der Aufnahme nutzen kann. Dazu gehören die Wahl des Ausschnittes, des Blickwinkels, der Tageszeit, des Wetters, verschiedener Objektive usw. Die Möglichkeiten wachsen dann noch bei Entwicklung und Vergrößerung durch Negativ- und Positivretusche, Papierwahl, Gummidruck usw.

Vor allem die Manipulationsmöglichkeiten, die mit der Kopierbarkeit zusammenhängen, entstanden erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie potenzierten sich mit der Einführung der digitalen Fotografie und den Nach- und Bearbeitungsmöglichkeiten am Computer, die sich ab der Jahrtausendwende ergaben. Diese waren schon ab dem 19. Jahrhundert Gegenstand der Diskussion über den Kunstwertcharakter der Fotografie, der aber hier nicht behandelt werden kann.<sup>97</sup>

Die Ansichten, die Walter Benjamin im 20. Jahrhundert vertrat, begannen sich schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen<sup>98</sup> und führten danach teilweise zu einem Abrücken vom absoluten Wahrheitsanspruch der Fotografie.

Die Möglichkeiten der Manipulation in Studio und Dunkelkammer rückten in den Mittelpunkt der Diskussion um den Kunstwert der Fotografie.<sup>99</sup>

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Wirklichkeit nur verändert in der Fotografie erscheinen kann und bedingungslose Anerkennung als „Doppelgänger der Natur“ nicht möglich ist. Vor allem dreidimensionale Gegenstände sind nicht ohne Verfälschungen abzubilden, da ja die Dreidimensionalität auf eine zweidimensionale Ebene überführt werden muss.

Einen weiteren Aspekt, der berücksichtigt werden muss, stellt die Vermischung von religiösen Inhalten mit der Fotografie dar. Besonders zu Beginn der Fotografie waren solche Anklänge häufig.

Der Kunstkritiker Jules Janin (1804-1874) berichtete bereits im Januar 1839<sup>100</sup> über die Daguerreotypie. Er begeisterte sich dabei am Detailreichtum der Fotografie ebenso wie an der Möglichkeit der ganzheitlichen Wiedergabe eines Gegenstandes usw., wobei er wie viele seiner Zeitgenossen glaubte, eine identische Reproduktion der Welt erhalten zu haben.

Der demiurgische Aspekt der Fotografie wurde von vielen betont. So beschrieb auch Janin die Entdeckungsgeschichte der Fotografie mit Sätzen aus dem Schöpfungsbericht der Bibel. Der Fotograf galt als Schöpfer einer zweiten Welt.

Der religiöse Aspekt der Fotografie klang auch bei Eduard Kolloff (siehe Anm. 90) bei seiner Bemerkung an, dass die Fotografien „gleichsam vom Himmel gefallene Abdrücke“ seien. Hierbei wurden Parallelen zu den Legenden der Entstehung von Ikonen

---

<sup>96</sup> Vgl. Walter BENJAMIN, 1977, S. 7ff, besonders S. 15f.

<sup>97</sup> Siehe: KEMP, 1978; KEMP, 1980ff; weitere Literatur, siehe: PETERS, 1979, S. 404ff.

<sup>98</sup> Vgl. Oliver Wendell HOLMES: Das Stereoskop und der Stereograph (1859), in: KEMP, 1980, S. 114ff, besonders S. 119f.

<sup>99</sup> Siehe: KEMP, 1980.

<sup>100</sup> Jules JANIN, in: KEMP, 1980, S. 46ff.

gezogen, wobei auf die überirdische Einwirkung (Licht) hingewiesen wird.

Fotografien können in der Art von Ikonen oder Reliquien verwendet werden. Indem man sich von bekannten Bauwerken, Landschaften, Personen, von wichtigen Ereignissen usw. Fotos mit nach Hause nimmt, hat man ein Andenken daran konserviert (ähnlich den Reliquien usw., die ja auch an bestimmte kultische Ereignisse erinnern sollen). Jede Fotografie, sobald sie nicht im Sinne Weidlés nur ein „ästhetisches Objekt“ darstellt,<sup>101</sup> hat diesen Erinnerungscharakter, der aber natürlich durch Reproduktion verdünnt werden oder ganz untergehen kann.

Durch das Fotografieren wird ein erlebter Moment, eine Handlung usw. erst zur beweisbaren Wirklichkeit, die auch später noch im Foto vorgezeigt werden kann. Durch massenhaftes Fotografieren (nach Aufkommen der Amateurfotografie und der Digitalfotografie) trat eine Demokratisierung des früheren fürstlichen Vorrechts ein, bedeutende Ereignisse usw. durch ein (gemaltes, gezeichnetes) Bild festhalten zu lassen.

In der Fotografie wird jeweils nur ein Ausschnitt der Welt und der Zeit, also ein eigentlich unwiederbringlich verlorener Moment, abgebildet. Dadurch wird dieser Augenblick für den bei dem Ereignis anwesenden Betrachter in gewisser Weise und in engen Grenzen wiederholbar, für einen Außenstehenden zum Teil sogar nachvollziehbar gemacht (Dokumentationsfotografie).

Ein inhärenter „memento mori“-Effekt darf dabei nicht vernachlässigt werden.

Den Erinnerungscharakter betonte auch das im 18. Jahrhundert in Mode gekommene Miniaturbildnis, das meist in Schmuck und Gegenstände des täglichen Lebens eingearbeitet wurde. Damit war ein solches persönliches Erinnerungsbild immer präsent. Anfangs beim Adel verbreitet, übernahm das Bürgertum im 19. Jahrhundert diese Sitte sehr schnell. Der Berufszweig der Miniaturmaler erlebte einen starken Aufschwung und war überall verbreitet. Mit Hilfe von halbmechanischen Abbildungen („Physionotrace“ usw.) und neuen Drucktechniken (Lithografie u. ä.) konnten die Bildnisse auch für weniger Begüterte interessant und erschwinglich gemacht werden.<sup>102</sup> Eine Bevorzugung von Schwarz-Weiß-Techniken ist in dieser Zeit zu beobachten, woraus sich eine Konzentration auf die geforderte genaueste Abbildung von Einzelheiten ergab.

Nach der Einführung der Fotografie wurden diese Möglichkeiten sofort von ihr genutzt. Anfangs sogenannte „Daguerreotyp-Miniaturen“ entstanden, die auch ähnlich wie gemalte Miniaturen verwendet wurden (gerahmt, in speziellen Kästchen aufbewahrt, in Schmuckstücke eingearbeitet usw.). Ein allerdings späteres Beispiel aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wäre ein Holzhacker-Charivari aus Hirschhorn mit einer Fotografie König Ludwigs II. (Abb. 36), aber auch frühere Beispiele sind bekannt.

Verwandt solchen Verwendungsmöglichkeiten, aber mit religiöser Komponente, war die Nutzung von Porzellanfotografien für Grabsteine (Abb. 37, 38). Parallelen ergeben sich dabei zu den ägyptischen Mumienporträts der ersten Jahrhunderte nach Christus. Ähnlich diesen Mumienporträts waren auch die Fotografien, die dann auf den Grabsteinen angebracht wurden, meist schon zu Lebzeiten der betreffenden Person angefertigt worden.

Aber auch Leichenporträts waren sehr beliebt, und solche Fotos von bekannten Personen fanden lebhaften Absatz.<sup>103</sup> Der Erinnerungs- und Andenkencharakter wird deutlich in einem kurzen Bericht des „Münchener Punsch“ vom 3. April 1864 über den Tod von König Maximilian II. von Bayern: „*Maximilian II. auf dem Sterbebett ein paar Stunden nach seiner Entschlafung photographisch aufgenommen ist bei Albert erschienen. Das ebenso interessante wie gelungene Bild wird überall, wo es ausgestellt ist,*

<sup>101</sup> Vgl. WEIDLE, 1981, S. 23ff.

<sup>102</sup> Vgl.: FREUND, 1976, S. 13ff; BUDDEMEIER, 1970, S. 52ff.

<sup>103</sup> Vgl. GEBHARDT, 1978, S. 96f; das folgende Zitat nach GEBHARDT, 1978, S. 97.

*förmlich belagert; es ist, als ob jeder Bayer ein Andenken an den Verlust vom 10. März in seinem Hause aufrichten wolle.“ (Abb. 39)*

#### Die Retusche

An der Manipulation von Wirklichkeit in der Fotografie hat die Retusche einen großen Anteil. Obwohl schon in der Frühzeit eingeführt (siehe Isenring u. a.), gelangte die Retusche erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu ihrer größten Bedeutung. Nachdem Franz Hanfstaengl auf der Weltausstellung von 1855 in Paris ein retuschiertes Negativ und Kopien davon vor und nach der Retusche ausgestellt hatte, wurde diese bald von fast allen Fotografen übernommen.

Anfangs wurde die Retusche hauptsächlich zur Überdeckung fotografischer Fehler (Unschärfen durch Bewegungen der Augen, der Mundwinkel usw., Flecken im Negativ), aber schon bald auch zur Beseitigung physiognomischer „Schönheitsfehler“ (Runzeln, Warzen, Narben usw.) benutzt. Dies ging mitunter so weit, dass die Porträtierten manchmal ihr eigenes Bildnis nicht mehr wiedererkannten.<sup>104</sup>

Neben breiter Anerkennung durch die Masse der Konsumenten erhoben sich auch Stimmen des Protests. Zu denjenigen, die Manipulationen an Negativ oder Positiv ablehnend gegenüberstanden, gehörten George Bernard Shaw, Frederick H. Evans, R. Dührkoop u. a.<sup>105</sup>

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Retusche trotzdem allgemein akzeptiert und weit verbreitet. In Lehrbüchern und Artikeln wurde genau beschrieben, wie das retuschierte Foto schließlich aussehen sollte.<sup>106</sup> Damit beim Endprodukt die Retusche nicht mehr auffiel, wurde empfohlen, das bemalte Bild noch einmal zu fotografieren, um ein „einwandfreies“ Negativ zu erhalten.<sup>107</sup> Zeitgenössischen Beschreibungen nach waren in großen Fotoateliers immer mehrere Angestellte in der Retuschierabtei-

---

<sup>104</sup> So schrieb der englische Dramatiker G. R. Sims 1881: „*Oh Photographie, wohin bist Du gekommen! Von dieser Stunde an habe ich allen Glauben in die Porträts von Celebritäten verloren. Ich selbst bin so überschwänglich schön durch die Manipulationen eines französischen modernen Künstlers ausgefallen, daß ich fast den ganzen Tag absorbiert in Träumerei über diesem meinem sogenannten Porträt sitze. Ich habe zu diesem Bilde gesessen; aber bin ich es? Kann es nur sein?*“ Zitat in: BAIER, 1980, S. 514.

<sup>105</sup> Vgl. SHAW, in: KEMP, 1980, S. 225; EVANS, in: KEMP, 1980, S. 230; DÜHRKOOP, in: BAIER, 1980, S. 513.

Die Welle der Ablehnung war besonders heftig um die Jahrhundertwende, als die Richtung der „Kunstfotografie“ entstanden war.

Vgl. Anm. 168 (+4???)

Aber schon in den Regeln der Société Française de Photographie in Paris zur Ausstellung von Fotografien im Salon von 1855 war neben dem Ausschluss von Nacktdarstellungen jeder Art und niedriger Kunst ein Passus enthalten, in dem retuschierte oder farbig gefasste Fotografien abgelehnt wurden: „*Arbeiten, die eine Mischung aus Fotografie und Malerei sind, sind für die Fotografie ebenso verhängnisvoll wie für die Malerei*“ (übersetzt nach SCHARF, 1969, S. 105).  
<sup>106</sup> GERNSEHEIM, 1969, S. 235 gibt für England ein Beispiel (dort zitiert nach THE PHOTOGRAPHIC NEWS, 20.05.1859, S. 125).

<sup>107</sup> siehe MARTIN, 1851; zitiert in: GEBHARDT, 1978, S. 163; vgl. RANKE, 1977, S. 23; Fotografen gingen dabei meist äußerst geschickt vor. Hanfstaengl erhielt z. B. auf der Deutschen Industrieausstellung 1859 im Münchner Glaspalast die „Goldene Ehrenmünze“ „wegen des vorzüglichen Arrangements, der Reinheit und Schärfe seiner Photographien ohne Retouche“, obwohl einige seiner ausgestellten Fotografien kaum bemerkbar, aber teilweise in erheblichem Umfang (z. B. die Bilder der Reportage über den Aufbau des Glaspalastes), retuschiert waren. Vgl. dazu GEBHARDT, 1978, S. 180f.

lung beschäftigt.<sup>108</sup>

Eine Begründung für die Retusche und einer Sonderform der übermalten Fotografie gab André Adolphe-Eugène Disdéri in seiner weitverbreiteten Fotoästhetik von 1862: „*In der That handelt es sich ja gar nicht bei der Herstellung eines Porträts um eine mathematisch genaue Wiedergabe der Formen und Proportionen der zu porträtierenden Person, sondern viel mehr um die richtige Auffassung und Darstellung der möglichst idealen Seite des Naturells derselben, wie es sich unter dem Einflusse der durch ihre sociale Stellung bedingten Gewohnheiten und Ideen entwickelt hat.*“<sup>109</sup>

Durch die äußerliche Angleichung an Malerei glaubte man den Mangel der Schwarz-Weiß-Fotografie durch Farbigkeit überwinden und gleichzeitig größere Lebensnähe erreichen zu können.

Einer der ersten, der dies versuchte, war Johann Baptist Isenring. Sein Verfahren zur Kolorierung von Daguerreotypen war anscheinend sehr erfolgreich, da er es bereits im Januar 1842 an einen englischen Fotografen Richard Porret<sup>110</sup> verkaufen konnte. Neben Daguerreotypen bemalte er auch Talbotypen<sup>111</sup> (Abb. 40), sogenannte „Salzbilder“.

Die Praxis der Übermalung von Fotografien mit Öl- und Aquarellfarben war im 19. Jahrhundert sehr weit verbreitet und wurde von vielen Fotografen ausgeführt.<sup>112</sup>

Aber auch bereits in der Frühzeit war die Kolorierung heftiger Kritik unterworfen: „*Arago hat vor der Pariser Akademie erklärt, farbige Lichtbilder würden für immer zu den Unmöglichkeiten gehören. Wohlan, Isenring hat davon bereits geliefert. Freilich macht sich das Rot bei den meisten von der Stirn bis zum Hals noch gleich, ohne Schatten, eben wie ein Wandanstrich ...*“ stand in einem Bericht der Bayrischen Nationalzeitung vom 18. Oktober 1840 unter Kunstdachrichten.<sup>113</sup> In „Horns Kunstblatt“ Nr. 100 vom 15. Dezember 1840 konnte man einen Bericht vom 5. Oktober lesen: „*Was die Portraits von lebenden Personen anbetriift, so sind deren Contouren, namentlich die Augen, unbestimmt, da sich der zu Portraitierende wenigstens zehn Minuten lang dem hellen Sonnenschein unbeweglich aussetzen muß, wenn ein gelungenes Bild photographiert werden sollte, die Erfüllung dieser Bedingung aber unmöglich ist. Herr Isenring hat dem Übelstand dadurch abzuhelpfen versucht, daß er mit einer Ölfarbe theils die*

<sup>108</sup> RANKE, 1977, S. 19, 23 und 26 gibt Beispiele für das Atelier Albert in München, entnommen den Atelierbeschreibungen von:

J. L. WALLNER: Kunst und Photographie in München. Das Institut Albert (Vortrag vor der Photographischen Gesellschaft in Wien am 03.11.1868), in: Phgr. Corresp. 6/1869, S. 84;

Hermann HOCHFELDT: Ein photographisches Atelier in München, in: Phgr. Archiv 6/1865, S. 169.

<sup>109</sup> Zitiert nach der Ausgabe in deutscher Übersetzung: DISDÉRI, 1864, S. 262.

<sup>110</sup> Name nach dem Münchner Morgenblatt vom 16. April 1842, zitiert in GEBHARDT, 1978, S. 77;

GERNSHEIM, 1969, S. 140f identifiziert diesen Richard PORRET als einen der ersten englischen professionellen Fotografen Richard BEARD.

<sup>111</sup> Farbige Reproduktionen in GEBHARDT, 1978, S. 17, 67, 151, 169, 317.

Man nannte diese Bilder „Salzbilder“, weil das verwendete Papier mit einem Salz präpariert worden war.

<sup>112</sup> Siehe auch: Isenring, in: GEBHARDT, 1978, S. 65ff; Löcherer, in: GEBHARDT, 1978, S. 151 und 169; Heinrich Dragendorf, in: GEBHARDT, 1978, S. 108; Albert Feil, in: GEBHARDT, 1978, S. 108; Johann Baptist Franta, in: GEBHARDT, 1978, S. 108f; u. a.

Nadar, in: GERNSHEIM, 1969, S. 308;

Disdéri, in: BAIER, 1980, S. 201;

Albert, in: GEBHARDT, 1978, S. 209 und in: RANKE, 1977, S. 22f und 26 (RANKE, 1977, S. 26f und Anm. auch zu Hanfstaengl u. a.).

<sup>113</sup> Zitiert in: GEBHARDT, 1978, S. 74.

*Gründe angestrichen, theils die Augenlider und Mundwinkel nachgefahren hat. In gleicher Weise hat er auch die Haare zu bestimmen gesucht, oder ganz überstrichen, und seinen Lichtbildern dadurch den tieferen Ton hinzugefügt, den sie von sich selbst nicht haben. Das Resultat ist in allen diesen Fällen, daß des Bild einer alten durch Zeit und Ungeschick beschädigten Handzeichnung auf grauem Papier gleicht. Ja Herr Isenring hat sogar einen oder mehrere Farbtöne über die Lichtbilder gezogen, und so die Kälte derselben zu brechen versucht, dadurch aber alle seine Nuancen verwischt, so daß man ein zerstörtes Pastellbild zu sehen glaubt.*<sup>114</sup>

Die kolorierten Fotografien waren zum Teil so stark übermalt, dass von der ursprünglichen Fotografie im Endprodukt nichts mehr zu bemerken war. Es gehörte sogar zur Technik der Übermalung, dass der Positivabzug nur so schwach entwickelt wurde, dass er nur vage Andeutungen zeigte, die dann als „Skizze“ für das Ölbild benutzt wurden. Im Extremfall kopierte man eine Fotografie sogar auf lichtempfindlich präparierte Leinwand und übermalte sie anschließend.<sup>115</sup> A. Martin schrieb in seinem „Handbuch der Photographie“ von 1851: *„Ein gemaltes Daguerreotyp ist kein Gemälde und keine Daguerreotypie, also ein unseliges Mittelding, daß gewiß weder die Kunst noch die Wissenschaft, sondern nur der verkehrte Geschmack des Publikums ins Leben gerufen hat.*“<sup>116</sup>

Da aber auf diese Weise das übermalte Fotoporträt an ein um vieles teureres Gemälde angeglichen wurde, das sich daher auch nicht so vermögende Bürger leisten konnten, gehörten solche Art von Bildnissen zu den Dienstleistungen fast jedes Fotografen. Allzu abwegig dürfte in der Frühzeit dieses Verfahren für viele Fotografen auch nicht gewesen sein, da ein großer Anteil aus einem künstlerischen Beruf kam oder zumindest dazu Beziehungen hatte,<sup>117</sup> und darum die Möglichkeit der Kolorierung als legitim angesehen wurde.

Dass dadurch eigentlich die Realität, die schon durch die Fotoaufnahme manipuliert worden war, noch weiter durch die Bemalung verfälscht wurde, war dem größten Teil der Nutznießer nicht offensichtlich. Im Gegenteil, da je die Fotografie als „Spiegelbild der Natur“ galt, sah man die bemalte Fotografie als äußerst genaue Wiedergabe des Menschen an.<sup>118</sup>

Eine Mittelposition zwischen reiner Fotografie und übermaltem Fotobildnis nahmen Fotografien ein, deren Hintergrund im Negativ abgedeckt wurde, um dann später auf dem Positiv nachgetragen zu werden. Ein Beispiel dafür ist das Porträt einer Gruppe von drei Männern (Abb. 41) im Fotomuseum München.

Das Endprodukt einer ähnlichen Manipulation kann man im Bildnis eines Ehepaares aus dem Atelier Schmidt in Nürnberg erkennen (Abb. 42). Durch die Übermalung auch der Figuren ist die zugrundeliegende Fotografie kaum noch wahrzunehmen. Der Hintergrund wurde als Gartenecke mit einem Ausblick auf die Stadtsilhouette von Nürnberg gestaltet. Um die ursprüngliche Fotografie endgültig als Malerei zu kennzeichnen, signierte der Künstler mit *„Georg Schmidt, Maler“*.

Eine ähnliche Zwitterstellung zwischen Malerei und Fotografie nehmen die Fotobildnisse mit gemaltem Atelierhintergrund ein. Die Blütezeit dieser Art von Hintergründen lag in der Zeit nach dem Aufkommen der Carte-de-visite-Fotografie um 1860 bis etwa

<sup>114</sup> Zitiert in: GEBHARDT, 1978, S. 74.

<sup>115</sup> Vgl. dazu: RANKE, 1977, S. 26f und dort Anmerkungen 110 bis 114.

<sup>116</sup> Zitiert nach: MARTIN, 1851, S. 136f (auch in: PETERS, 1979, S. 88).

„Daguerreotyp“ steht hier für jede Art des fotografischen Bildes. In der Frühzeit war die Unterscheidung nach verschiedenen Verfahren und den entsprechenden Benennungen für das Endprodukt noch nicht so weit spezifiziert wie heute.

<sup>117</sup> Besonders viele ehemalige Miniaturmaler gingen zur Fotografie über.

<sup>118</sup> Vgl. dazu Anmerkung 77 und 109.

1900. In mehreren Handbüchern der Fotografie erschienen Hinweise auf entsprechende Verwendung von gemalten Hintergründen. Einige Fotografen taten sich sogar zusammen, um in regelmäßigem Turnus ihre Hintergrundleinwände auszutauschen.<sup>119</sup>

Die Einführung des bemalten Hintergrundes wurde ohne Zweifel von der Malerei beeinflusst. Die in traditionellen Bildnisgemälden vorgefundenen, nur noch relativ oberflächlich aufgefassten Requisiten wurden in die Bildnisfotografie übernommen. Einer der ersten Fotografen, die gemalte Hintergründe empfahlen, war der Franzose Claudet.

Kurz darauf wurden bemalte Hintergründe bei Aufnahmen aus Hamburger (C.F. & C. Stelzner), Berliner (Philipp Graff) und Dresdner Ateliers (A. Schwendler) verwendet.<sup>120</sup>

Wie in der Malerei sind dabei oft Bildnisvordergrund und Landschaftshintergrund durch eine Mauer, ein Postament o. ä. getrennt. Effektiv hat etwa der Fotograf C.F. Stelzner die Szene zu einem Selbstbildnis arrangiert (Abb. 43). Den Atelierraum stattete er mit Postament, Stuhl und Blumentöpfen aus. Der gemalte Hintergrund wirkt wie ein Ausblick von einer Terrasse. Nur der Wandabschluss des Ateliers mit einer Zierleiste stört den Gesamteindruck etwas.

Oft waren auch Postamente, Säulen u. a. gleich mit in die Landschaft eingemalt. Bei der Verwendung von solchen gemalten Hintergründen gingen die Fotografen dabei nicht immer sehr einfallsreich vor. So steht die Dame in dem Bild eines anonymen Fotografen (Abb. 44) auf einem auffällig gemusterten Teppich vor einem Landschaftshintergrund mit gemaltem Podest und einer Säule. In der Höhe der Säulenbasis stützt die Dame ihren rechten Arm auf einen realen, davor aufgestellten Stuhl, der so stark verschattet ist, dass bei flüchtiger Betrachtung sich die Dame auf das Postament zu stützen scheint.

Ähnliche Schwierigkeiten bei der Bildgestaltung dürfte auch Hermann Krone in seinem Dresdener Atelier gehabt haben. Vor einem gemalten wild-romantischen Garten mit Blumenschale auf einem Podest platzierte er eine Dame auf einen Stuhl im altdeutschen Stil, die sich auf eine neugotische Brüstung stützt (Abb. 45). Die unreflektierte Verwendung mehrerer Stilrichtungen im bürgerlichen Geschmack des 19. Jahrhunderts tritt hier deutlich hervor. Besonders die höfische Bildniskunst wurde dabei vom Bürgertum bei dem Versuch der Angleichung an den Adel immer wieder als Vorbild genommen.

Aber auch bei weniger ambitionierten Bildnissen erscheinen gemalte Hintergründe. Die Kombination von Hintergrundleinwand und Atelierumgebung gelang dabei nicht immer so, wie sie beabsichtigt war. Die Pseudorealität des Hintergrundes kollidiert hierbei mit der Realität des Ateliers. In den beiden Bildern eines Schongauer Fotografen (Abb. 46) wird die Naivität und Sorglosigkeit des Fotografen überdeutlich.

Sogar bei manchen Beispielen bekannterer Fotografen lenken oft Hintergrund und Requisiten von der Figur der porträtierten Person ab (vergleiche Fotografien von Hanfstaengl u. a.). In einigen Karikaturen ist dieser Umstand gut erkannt worden. In der Zeichnung von A. Roeseler (Abb. 47) wird auch gleichzeitig die Geltungssucht lächerlich gemacht.

---

<sup>119</sup> Vgl. BAIER, 1980, S. 508f.

<sup>120</sup> Siehe: BAIER, 1980, S. 508ff;  
vgl. Anmerkung 128.

## Frühe Porträtfotografie

In der Pionierzeit der Fotografie standen technische Probleme im Vordergrund. Ästhetische und künstlerische Ansprüche konnten nur am Rande Einfluss gewinnen.<sup>121</sup>

Die Verneinung der Möglichkeit der Porträtfotografie durch Arago in seiner Rede 1839 vor der Akademie<sup>122</sup> war vorschnell abgegeben worden. Schon bald darauf gelangen die ersten befriedigenden Porträts, wenn auch noch teilweise unter großen Qualen für den Porträtierten.<sup>123</sup>

### *William Henry Fox Talbot*

William Henry Fox Talbot<sup>124</sup> war der Entdecker der Kalotypie oder der (nach ihm benannten) Talbotypie, einem fotografischen Verfahren, das negative Bilder ergab. Diese mussten zuerst umkopiert werden, um positive Fotografien zu erbringen. Da Talbot mit Papiernegativen arbeitete, war wegen der sichtbaren Papierstruktur die Detailgenauigkeit nicht so groß wie bei Daguerreotypen.

Er hatte sich schon sehr früh mit Porträts beschäftigt und brachte 1844 sein Werk „The Pencil of Nature“ heraus, das Fotografien enthielt, die er mit einem Kommentar versehen hatte. Er wollte damit in didaktischer Absicht die vielfältigen Möglichkeiten, die Fotografie beinhaltete, aufzeigen.<sup>125</sup>

Auch in seinen Porträts wird diese Absicht spürbar. Er konzentrierte sich in seinen Bildnissen auf den Menschen und begnügte sich bis etwa 1844 mit wenigen Requisiten. Die Aufnahmen fanden jeweils im Freien statt.

In dem von ihm handschriftlich auf den 8. April 1842 datierten Positivabzug einer Gruppe von drei Männern (Abb. 49) ist der Hintergrund durch ein großes, helles Tuch, des in der Mitte durchhängt, abgeschlossen. Davor sitzen zwei Männer auf Stühlen, während der dritte den Stuhl gekippt hat und sich mit seinem rechten Knie auf die Sitzfläche stützt, wobei er die Arme auf der Lehne verschränkt hat. Der rechts Sitzende steht im Mittelpunkt des Interesses. Er hält in der rechten Hand, die sich auf die Stuhllehne stützt, einige Blätter Papier, die linke Hand bildet einen Redegestus (aus antiken Vorbildern übernommen?). Er sitzt aufgerichtet mit erhobenem Kopf und scheint den mittleren sitzenden Herrn anzusehen, der die Hände auf den Oberschenkeln liegen hat und seinerseits auf die Papiere in der Hand seines Gegenübers blickt. Auch der stehende Mann ist durch den Blickkontakt mit dem Redner in die Gruppe miteingeschlossen. Insgesamt ist das Bild trotz der schlichten Ausstattung und des relativ einfachen Aufbaus sehr gut durchdacht und arrangiert.

Im Porträt von Sir David Brewster (1781-1861), dem schottischen Physiker, der die

---

<sup>121</sup> Zu den Schwierigkeiten beim fotografischen Porträt der Anfangszeit, siehe u. a.: JANIN, in: KEMP, 1980, S. 50; SCHORN/KOLLOFF, in: KEMP, 1980, S. 58.

<sup>122</sup> Siehe Rede Aragos, abgedruckt in: BUDDEMEIER, 1970, S. 218\*.

Arago hatte die rasche Entwicklung der Technik unterschätzt, schon kurz darauf war es durch lichtstärkere neue Objektive möglich geworden, die Belichtungszeiten auf einigermaßen erträgliche Zeitspannen zu verkürzen.

<sup>123</sup> Zu den langen Belichtungszeiten und den großen Qualen der ersten Sitzungen, siehe: BAIER, 1980, S. 480.

Die in den folgenden Abschnitten behandelten Fotografen und Fotografien stellen jeweils nur eine kleine Auswahl aus den entsprechenden Perioden dar, sind aber dafür charakteristisch, wenn sie auch zum Großteil aus der oberen Qualitätsstufe stammen.

<sup>124</sup> Kurzbiografie: siehe S. 83.

<sup>125</sup> Vgl. Henry Fox TALBOT: Der Stift der Natur (1844), in: KEMP, 1980, S. 60ff.

teilweise Polarisierung reflektierten Lichts entdeckte, nahm Talbot Bezug auf Künstler- und Wissenschaftlerporträts des 18. Jahrhunderts (Abb. 50).<sup>126</sup> Er übernahm in vereinfachter Form ein ähnliches Arrangement. Der Porträtierte sitzt mit übergeschlagenen Beinen in frontaler Haltung neben einem Tisch, auf den er den rechten Arm abstützt. Neben seiner Hand steht ein optisches Gerät, das auf seine Entdeckungen (von 1813 und 1817) hinweisen soll und ihn gleichzeitig als Wissenschaftler auf dem Gebiet der Optik kennzeichnet. Den Hintergrund bildet wieder ein helles Tuch. Tisch und optisches Gerät wirken auf Grund der geringen Fläche, die sie im Gegensatz zur Figur von Sir David Brewster einnehmen, und der relativ weiten Entfernung von ihm, wie isoliert. Der Bildaufbau weist ein sehr starkes Ungleichgewicht auf, das die Komposition beeinträchtigt.

Gruppenbilder schienen Talbot besser zu liegen. In einem zwischen 1842 und 1844 entstandenen Bild einer Teegesellschaft (Abb. 51) ist die Komposition besser durchdacht. Vor einem hellen Tuch als Hintergrund sind sechs Personen versammelt, von denen drei an einem gedeckten Tisch mit bis zum Boden fallender weißer Decke sitzen. Nach links wird die Szene von einem dunkel gekleideten stehenden Herrn abgeschlossen, der als Einziger nicht auf das Geschehen am Tisch blickt. Neben ihm sitzt eine Dame in hellem, langem Kleid, die die neben ihr stehende Frau beim Tee-Eingießen beobachtet. Zwischen ihr und einer stehenden dunkel gekleideten Frau mit Tablett sitzt eine Dame in hellem Kleid mit gesenktem Blick. Nur der Oberkörper ragt über den Tisch hinaus. Nach rechts schließt ein Herr in heller Hose, dunklem Rock und Zylinder, auf einem Stuhl sitzend, die Komposition ab.

Es scheint, als ob Personengruppen aus Bildern von englischen Malern wie Turner, Sandby und vor allem Johann Zoffany (Abb. 52, 53, 54)<sup>127</sup> aus ihren Landschaftsumgebungen isoliert worden und „monumentalisiert“ bildwürdig geworden wären. Die Betonung des Individuums im 19. Jahrhundert wird in der Beschränkung auf die menschliche Figur allein hier in der Fotografie Talbots deutlich.

Ab etwa 1844 wurde von Talbot dann auch die Landschaft ins Bildnis miteingeschlossen (obwohl vorher und nachher Ausnahmen möglich waren). Im Bild einer genremäßig arrangierten Gruppe im Kreuzgang der Lacock Abbey von etwa 1844 (Abb. 55) schließt ein dichtbewachsener Säulengang den Hintergrund ab. Die Gruppe aus sechs Personen hat sich zum Teil stehend, zum anderen Teil liegend gelagert, vor einer Ecke des Kreuzganges inmitten gefüllter Körbe versammelt. Stehende und sitzende Personen sind dabei jeweils in Lücken bzw. zwischen weit herabhängende Zweige des Gewächses an den Kreuzgangsmauern eingepasst, so dass die Szene wie vor Nischen angeordnet wirkt. Dafür spricht auch, dass nur eine geringe Tiefenräumlichkeit erfasst wird, der Kreuzgang also mehr oder weniger als Vorläufer späterer gemalter Hintergründe zu verstehen wäre.<sup>128</sup>

<sup>126</sup> Z. B.: Jean-Baptiste Perroneau: Der Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam (Paris, Louvre); Jean-Baptiste Greuze: Bildnis des Malers Jeurat (Paris, Privat); Jacques-Louis David: Der Bildhauer Caffieri (Paris, Privat); Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun: Der Maler Hubert Robert (Paris, Louvre); Louis-Léopold Boilly: Der Bildhauer Houdon im Atelier (Paris, Musée des Arts Décoratifs); William Hogarth: Captain Thomas Coram (London, Thomas Coram Foundation For Children; Abb. 154).

<sup>127</sup> Besonders bei Zoffany wirken die Figurengruppen wie nachträglich in eine Landschaft eingefügt, die Größenmaßstäbe usw. stimmen nicht genau überein.

<sup>128</sup> Frühe Beispiele für gemalte Hintergründe wären: das Porträt „Richard Scholz“ aus dem Atelier Graff/Berlin von 1845 (Abb. 56) oder das etwa gleichzeitige Doppelporträt „Frau von Braunschweig und Caroline Stelzner“ aus dem Atelier Stelzner in Hamburg (Abb. 57).

In vielen seiner Fotografien hat Talbot diesen geringen Tiefenraum mit abschließender Hausfassade, Gartenmauer o. ä. benutzt. Aber auch Beispiele von Porträts blieben erhalten, die einen weit in den Hintergrund führenden Tiefenraum zeigen. Aber dadurch, dass im Bild des Paares im Garten der Lacock Abbey (Abb. 59), entstanden zwischen 1842 und 1844, nur die niedrige Mauer mit dem darauf sitzenden Mann scharf wiedergegeben wird, während die Szenerie hinter der Mauer – sogar die unmittelbar dahinterstehende Frauengestalt wird nicht mehr scharf abgebildet – stark verschwimmt. Eine helle Straße, rechts gesäumt von einer dunkel wiedergegebenen Wiese und links von Gebäudeteilen und Baumreihen, zieht sich weit in den Hintergrund. Die in Wirklichkeit stark tiefenräumlich angelegte Szene erscheint in der Fotografie aber durch die unscharfe Abbildung der Teile hinter der Mauer sehr flächenhaft. Der Hintergrund wirkt wie in eine frontal zum Betrachter liegende Ebene geklappt, so dass hier der sich in der Realität tief nach hinten erstreckende Grund die gleiche Funktion wie eine zweidimensionale gemalte Szenerie innehat, nämlich als Folie für den Menschen zu dienen.

#### *David Octavius Hill und Robert Adamson*

Erste größere Erfolge mit dem Kalotypieprozess hatten David Octavius Hill (1802-1870) und Robert Adamson (1821-1848).<sup>129</sup> Sie übernahmen von Talbot das Verfahren, da die Daguerreotypie in England auf Grund eines dort gültigen Patents nie so recht populär wurde.

David Octavius Hill war ein bekannter Maler in Edinburgh, wo er auch Secretary of the Scottish Academy of Painting war. Ab 1843 wollte er, beeindruckt von dem großartigen Geschehen der Gründungsversammlung der Free Church of Scotland, ein Riesengemälde mit 457 Personen anfertigen, die damit zu tun hatten. Auf den Rat des mit ihm befreundeten Sir David Brewster, der durch Talbot in dessen Verfahren eingeweiht war, wandte sich Hill mit Unterstützung von Robert Adamson, der gerade in Edinburgh ein professionelles Fotostudio eröffnet hatte, der Fotografie als Hilfe zu seinem Gemälde zu. Da er bisher fast ausschließlich als Landschaftsmaler und -zeichner hervorgetreten war, wollte er mit Hilfe der Fotografie auch entsprechende Ähnlichkeiten in den Porträts erreichen. Die Wahl der Kalotypie begründete er in einem späteren Brief: „*The rough and unequal texture throughout the paper is the main cause of the calotype failing in details before the Daguerreotype ... and this is the very life of it. They look like the imperfect work of man ... and not the much diminished perfect work of God.*”<sup>130</sup>

Hill verband anfangs feste Ziele mit den Fotografien in Bezug auf das spätere Gemälde. Er wollte sie im Sinne von zeichnerischen Skizzen benutzen, um die notwendige Ähnlichkeit im späteren Gemälde zu erreichen und um sich und der porträtierten Person die lange Zeitdauer und die größere Anzahl der Sitzungen zu ersparen. Mit Hilfe der Fotografie konnte dies innerhalb weniger Minuten erreicht werden.

Während der kurzen Partnerschaft mit Adamson, der bereits 1848 starb, war es Hill

---

Bis in diese Zeit (obwohl schon 1842 Claudet die Benutzung von bemalten Hintergrundleinenwänden angeregt hatte) begnügte man sich mit einfachen, meist weißen Tüchern oder realen Gegebenheiten, da die Aufnahmen aus technischen Gründen im Freien stattfinden mussten. Ein Beispiel für die Verwendung von realen Vorgaben als Hintergrund wäre in Deutschland das Porträt der Kusine des Fotografen Joseph Alberts von 1845 (Abb. 58), dem Münchner Fotografen Alois Löcherer zugeschrieben.

Vgl. auch BAIER, 1980, S. 508.

<sup>129</sup> Siehe Kurzbiografien S. 78.

<sup>130</sup> Zitiert nach: FORD/STRONG, 1974, S. 30.

möglich, auch andere Motive und Personen aufzunehmen, die nichts mit seinem ursprünglichen Vorhaben zu tun hatten. Während dieser fünf Jahre wurden insgesamt über 1500 Negative fotografiert. Abzüge davon waren weit verbreitet, wurden von Kunsthändlern verkauft und in Alben gesammelt.

Hill und Adamson fotografierten die Porträts im Freien, wobei sie mit Hilfe von Spiegeln die vom direkten Sonnenlicht verursachten scharfen Schatten milderten. Zwischen ihnen dürfte eine gleichberechtigte Partnerschaft bestanden haben, da Hill 1848, als Adamson starb, das Fotografieren aufgab und erst Jahre später mit einem neuen Partner wieder begann. Mit seinen späteren Fotos erreichte er aber nie mehr die Qualität, die er in Zusammenarbeit mit Adamson erzielt hatte.

Das Bild, das Hill ursprünglich zur Fotografie brachte, nämlich die „Gründungsversammlung der Free Church of Scotland“, vollendete er erst 1866, vier Jahre vor seinem Tod (Abb. 60). Seine und Adamsons Fotografien sind heute um vieles bekannter als seine malerischen Arbeiten. Im Vergleich der Fotos, die er als „Skizzen“ anfertigte, mit dem fertigen Versammlungsbild wird dies deutlich (Abb. 61). Auf dem späteren Gemälde wirken die Haltungen der Personen im Allgemeinen äußerst steif. Sie sind gegenüber dem jeweiligen Foto kaum verändert übernommen worden. Verursacht wurden diese Haltungen durch die lange Belichtungszeit, während der die Modelle sich auf Bücher, Möbel u. ä. stützten. Die dadurch etwas unnatürlich wirkende Stellung wurde durch die Übertragung ins Gemälde noch verstärkt.

Die Kalotypie von „Rev. Jabez Bunting“ (Abb. 61) zeigt die Falten des Gesichts schärfer als der Ausschnitt aus dem Gemälde. Das Alter des Dargestellten wird hervorgehoben durch den Stock, auf den er sich mit der linken Hand stützt. Der Hintergrund im Foto wurde neutral belassen, da er für das Gemälde unwichtig war. Das hell beleuchtete Gesicht scheint durch den weißen Kragen noch betont zu werden.

„Rev. Dr. Abraham Capadoze“ (Abb. 61) sitzt im Foto abgestützt durch eine Stuhllehne und ein angelehntes großes Buch. Beide Hände halten ein weiteres kleineres Buch auf dem Schoß. Wieder ist das Gesicht wirkungsvoll vom dunklen Rock durch ein weißes Hemd mit steifem hohem Kragen abgesetzt, so dass auch hier das Gesicht als wichtigster Bildinhalt, der für das geplante Gemälde gebraucht wurde, betont ist.

Das Bild „David Maitland McGill Crichton“ (Abb. 62) gehört zu der Gruppe der ersten bewusst künstlerisch gestalteten Porträtaufnahmen. Man kann annehmen, dass es neben dem Zweck einer Skizze für das Versammlungsbild vielleicht auch als repräsentatives Porträt gedacht war. Die 1843 entstandene Fotografie wurde schon 1844 in einer Ausstellung gezeigt und in einer Besprechung lobend erwähnt.<sup>131</sup> Hill hat später die Pose beinahe unverändert (nur der linke Arm ist gegenüber dem Foto näher an das Buch gerückt) ins Versammlungsbild übernommen.

Der Dargestellte sitzt, den Körper leicht nach links gewandt, auf einem Stuhl und lehnt sich an dessen Lehne. Die linke Hand liegt im Schoß, der Ellbogen des rechten Armes ruht auf einem Tisch. Die rechte Hand hält ein Buch vor der Brust. Wahrscheinlich auf Grund der Atembewegungen des Brustkorbs sind Buch und Hand leicht unscharf abgebildet. Neben dem rechten Arm lehnt ein schwerer Foliant, der vom Bildrand angeschnitten ist. Zwischen Buch und Porträtiertem wird ein gemusterter Vorhang sichtbar, der in schweren Falten auf den Tisch hängt. Der übrige Hintergrund ist dunkel. Zum Bildrand hin wird die Fotografie wegen der noch unvollkommenen Linsen unscharf. Diesen Effekt haben Hill und Adamson geschickt ausgenutzt, um für das Bild trotz der angeschnittenen Sitzfigur und des Folianten einen Abschluss zu erreichen. Wieder ist, wie bei den zwei vorherigen Beispielen der Kopf des Dargestellten besonders betont.

---

<sup>131</sup> Siehe Katalog: Die ersten dreißig Jahre der Photographie, 1982, Kat. Nr. 27.

Durch die schwarze Binde, die der Reverend um den Hals trägt, wird er vom weißen Hemd isoliert. Diese Hervorstellung wird durch den dunklen Hintergrund weiter verstärkt. Trotz der unklar wiedergegebenen Augen ist der Gesichtsausdruck streng und bestimmt, hervorgerufen durch die zusammengezogenen, durch Schatten hervorgehobenen Augenbrauen und den schmalen, scharf konturierten Mund.

Bei fast allen Porträts, die D. O. Hill und R. Adamson als „Skizzen“ für das spätere Gemälde der Gründungsversammlung angefertigt haben, wurde die Form von Einzelporträts gewählt, wahrscheinlich, um Einzelheiten bei den zu Porträtierten genauer zu erfassen. Für die Komposition des Gemäldes war dies ein Manko, das im Gesamtbild deutlich sichtbar wird. Trotz der vielen Überschneidungen und der räumlichen Staffelung zerfällt das Gemälde in kleine Einzelbilder, da von Hill zum überwiegenden Teil die Blickrichtungen wie auf den Fotografien beibehalten wurden. Eine gemeinsame Ausrichtung kommt dadurch nicht zustande, das Kollagenprinzip bleibt sichtbar.

Die Einzelfotografien zeigen im Vergleich zum Gemälde ein größeres künstlerisches Verständnis und eine Meisterschaft, die bei der Riesenleinwand schon allein wegen des Formates (150 x 350 cm) nicht möglich waren.

Dass aber auch die Porträts, die für das spätere Versammlungsbild fotografiert wurden, mehr als bloße „Skizzen“ darstellen sollten, zeigen viele Retuschen, die an den Negativen durchgeführt worden waren. Nach den Angaben von Colin Ford<sup>132</sup> sind ein Drittel aller Negative – also über 500 – von Hill retuschiert worden. Ein Beispiel dafür ist das Porträt „Reverend J. Julius Wood“ von 1843 (Abb. 63).

Eine Kopfstütze, die von den beiden Fotografen als Erleichterung für den Porträtierten benutzt wurde, ist in der linken oberen Ecke des Fotos nur unvollständig übermalt worden. Auf dem Negativ ist sie noch besser zu sehen. Bei einem Vergleich des Negativs mit dem Positiv kann man auch bemerken, dass auf dem Buchumschlag eine Aufschrift dazugefügt wurde. Da Hill mit Papiernegativen arbeitete, konnten die Korrekturen und Zufügungen leicht auf der einen Seite des Negativs angebracht werden, die der fotografischen Schicht gegenüberlag.

Bei anderen Negativen ist sehr oft das Wasserzeichen des Papiers überstrichen, Details der Kleidung oder des Hintergrunds sind korrigiert, der Himmel aufgehellt, Muster nachgezogen und anderes. Wichtig ist aber dabei festzustellen, dass Hill nie die Gestalt oder das Gesicht einer Person auf der Fotografie veränderte, sondern nur die Umgebung in seinem Sinn korrigiert hat. Geholfen haben ihm dabei seine Erfahrungen als Maler. Dass Hill und Adamson neben diesen mehr oder weniger zweckgebundenen Porträts auch schon von Anfang an freiere Arbeiten im Sinn hatten, zeigt ein Brief von Sir David Brewster an W.H.F. Talbot vom 3. Juli 1843: *“Mr. D. O. Hill the Painter is in the act of entering into partnership with Mr. Adamson, and proposes to apply the Calotype to many other general purposes of a very popular kind, and especially to the execution of large pictures representing diff. bodies & classes of individuals.”*<sup>133</sup>

Viele Bilder, nicht nur Porträts, sind so als eigenständige Kunstwerke entstanden.

Das Bild „The McCandlish Children“ von etwa 1845 (Abb. 64) ist, wie alle Fotografien von Hill und Adamson, im Freien, hier auf einer Wiese, aufgenommen. Die Ebene der Tiefenschärfe ist sehr gering, der Hintergrund erscheint darum fleckig grau. Die Gruppe der beiden Mädchen ist eng zusammengeschlossen. Während das eine Mädchen im dunklen Kleid nach rechts liegt, kauert deren Schwester neben ihr und hat den Arm um sie gelegt. In der Hand hält sie ein Gänseblümchen. Sie stützt den entblößten Unterarm auf einen hölzernen Schöpfeimer, der mit der Öffnung zur Kamera liegt und daher wegen des verschatteten Innerens nur in wenigen Konturen sichtbar ist. Das Gesicht des

<sup>132</sup> Vgl. FORD/STRONG, 1974, S. 34 (Quellennachweis S. 24); COKE, 1972, S. 233.

<sup>133</sup> Zitiert nach FORD/STRONG, 1974, S. 30.

dunkel gekleideten Mädchens, das den Strohhut nach hinten geschoben hat, ist im Profil gegeben. Von deren Schwester, die den tief gebeugten Kopf an den der anderen anlehnt, sieht man nur den Oberkopf mit den streng gescheitelten Haaren. Durch die zum Rand hin zunehmende Unschärfe und die Licht-Schatten-Verteilung wird das Hauptaugenmerk auf den Mittelteil des Bildes konzentriert. Der Gesichtsausdruck und die Haltungen der Schwestern bewirken eine ruhige und gesammelte Stimmung des Bildes.

Obwohl das Bild der McCandlish-Schwester ebenso wie das etwa gleichzeitige Bildnis der „Lady Ruthven“ (Abb. 65) mit Sicherheit gestellt ist (nötige Belichtungszeit etwa eine Minute), wirken beide sehr natürlich. Hervorgerufen wird dieser Eindruck durch die ungewöhnlichen Arrangements, die wie ein Ausschnitt aus einem Bewegungsablauf wirken, also eine Momentaufnahme darzustellen scheinen, die aber damals technisch noch gar nicht möglich war.

Besonders deutlich wird dies bei „Lady Ruthven“, die mit dem Rücken zum Betrachter in einer im Freien aufgebauten Szenerie aus Möbelstücken vor einem Gartenhaus steht. Während links das Bild von einem geschnitzten hochlehnigen Stuhl und einem Teil der Gartenhausarchitektur abgeschlossen wird, begrenzt der gleiche Vorhang, der schon im Bild des „David Maitland McGill Crichton“ (Abb. 62) und einigen anderen benutzt wurde, die Szene nach rechts. Die Spannung bezieht das Bild aus der anscheinend mitten in der Bewegung angehaltenen Lady. Während der Körper schon nach rechts gedreht ist, blickt der Kopf mit breitkrepziger Haube noch nach links. Die geraden Falten des Kleides sind am Boden nach links gebrochen, außerdem werden sie durch die diagonalen Borten eines durchscheinenden schwarzen Tuches, das um den Körper gelegt ist, überlagert. Diese Labilität der Rückenfigur wird durch die ungleichmäßige, zerrissene Licht- und Schattenverteilung unterstützt, so dass das Bild sehr lebendig wirkt.<sup>134</sup>

Neben solchen Bildern nahmen Hill und Adamson auch Kostümbilder auf, die meist Szenen zeigen, die nach Novellen u. ä. von Sir Walter Scott arrangiert wurden.<sup>135</sup>

In Fotografien wie „Fishwives, Newhaven“ von 1845 (Abb. 66) scheinen Hill und Adamson spätere Bilderfolgen in der Art von Sozialreportagen, wie sie etwa von John Thomson, Jacob A. Riis, Adam Clark Vroman, Eugene Atget, Heinrich Zille, Brassai u. a.<sup>136</sup> versucht wurden, vorweggenommen zu haben. Das einfachere und im Vergleich zu dem des Mittelstandes auch außergewöhnlichere Leben wurde es wert, abgebildet zu werden. Wie auch schon in der Malerei, wo das Pittoreske eine lange Tradition hatte, bekam es ebenso hier in der Fotografie eine bedeutende Rolle. Im Sinne von Talbot<sup>137</sup> und dem positivistisch-enzklopädischen Weltdenken des 19. Jahrhunderts musste es sogar abgebildet werden, um in nachträglicher Wirklichkeitsbetrachtung zusammen mit anderen Teilaspekten wieder ein Bild von der Gesamtheit der Welt zu erhalten.

Wie gut die Fotografien dabei die Porträtierten repräsentierten, stellt eine Besprechung einer Ausstellung von Fotografien von Hill und Adamson in Cupar 1844 heraus: *„Many of the portraits are not only likenesses but faithful representations of real life; they not only recall to the mind the individuals whose portraits they are, but the observer cannot*

---

<sup>134</sup> Für die genaue Darstellung von Texturen war ja die Fotografie besonders geeignet. Ein ähnliches Rückenporträt, bei dem die Dargestellte eigentlich ebenfalls nicht zu erkennen ist, stammt von Hans Makart: „Dame mit Federhut“, um 1875 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Leihgabe Bundesrepublik Deutschland). Makart ging es bei diesem Porträt auch eher um Kostümstudien und Oberflächenwirkung.

<sup>135</sup> Vgl. Abbildungen in FORD/STRONG, 1974, S. 276 – 290.

<sup>136</sup> Siehe NEWHALL, 1982, S. 308ff (Bibliografien zu einzelnen Fotografen).

<sup>137</sup> Siehe Anmerkung 125.

*help feeling that he is in the presence of the living, acting original.*”<sup>138</sup>

Zu diesem Eindruck trägt der chiaroscuro-Effekt viel bei. Über schottische Maler wie Henry Raeburn (1756-1823), John Watson Gordon (1788-1864) und deren Umkreis wurde Hill unter anderem damit bekannt. Deren Porträts waren auch im Vergleich zu Malern Englands (Joshua Reynolds, 1723-1792; Thomas Gainsborough, 1727-1788; Thomas Lawrence, 1769-1830; George Romney, 1734-1802) direkter und expressiver gestaltet (Abb. 67, 68, 69).<sup>139</sup>

Die Herrenporträts waren von diesen Vorbildern stark geprägt, während Damenporträts auf andere Einwirkungen zurückgingen. Bei ihnen wird der viktorianische Einfluss deutlich. Ein Schönheitsideal, wie es etwa Winterhalter in seinen Porträts der englischen und französischen Königshäuser (Abb. 23 bis 26) oder Abbildungen in Heath's „Book of Beauty“ (Abb. 70, 71)<sup>140</sup> vorführten, war zum Teil Vorbild für Hill bei seinen Arrangements von Damenporträts.

In solchen und ähnlichen Bildern wie „The Misses Binny and Miss Monro“ (Abb. 72) oder „Misses Grierson“ könnten Vorbilder liegen, die auf Gemälde präraffaelitischer Maler Einfluss ausgeübt haben könnten. Fotografien von Hill und Adamson waren weit verbreitet und als Einzelabzüge sowie in Alben zusammengefasst bei Kunsthändlern erhältlich.<sup>141</sup>

#### *Hippolyte Bayard*

Hippolyte Bayard (1801-1887)<sup>142</sup> gehörte zu den Mitentdeckern der Fotografie, ging aber im Trubel um die Veröffentlichung des Verfahrens von Daguerre unter und wurde zum Teil auch abgedrängt.

Während die Akademie der Wissenschaften in Paris das Verfahren Bayards völlig ablehnte, hob die Akademie der Künste in einem Bericht<sup>143</sup> die Vorteile seines Verfah-

---

<sup>138</sup> Ausstellung bei Mr. Gibson's, St. Catherine Street, Cupar; zitiert nach FORD/STRONG, 1974, S. 42.

<sup>139</sup> Vgl. James CAW: *Scottish Painting Past and Present* (1908); Roy STRONG: *D. O. Hill and the Academic Tradition*, in: FORD/STRONG, 1974, S. 55ff.

<sup>140</sup> Heath's *Book of Beauty* erschien seit 1833 in jährlichen Ausgaben bis 1847. Enthalten waren u. a. Stiche von Damen der höheren Gesellschaft in modischer Kleidung und entsprechenden Arrangements.

<sup>141</sup> Gemeinsamkeiten mit Bildern von William Norris (z. B. „Queen Genevra“, 1858, London, Tate Gallery), Dante Gabriele Rossetti, William Lindsay Windus (z. B. „Too late“, 1858, London, Tate Gallery), Arthur Hughes (z. B. „April Love“, 1856, London, Tate Gallery), John Everett Millais (z. B. „The Young Blind“, 1856, Birmingham, City Museum and Art Gallery) u. a. sind jedenfalls vorhanden. Die Auffassung und Wiedergabe der Natur unterscheiden sich gezwungenermaßen durch die unterschiedlichen Medien. Die Ideen, die hinter ihren Bildern stehen, weisen in eine andere Richtung. Ideale Situationen werden in ihren Bildern mit einer Wirklichkeit konfrontiert, die aus dem alltäglichen Leben genommen wird. Gerade in der Verwendung von Situationen und Details aus dem Leben und der Umwelt „gewöhnlicher“ Menschen sind Bilder von Präraffaeliten und Fotografien von Hill und Adamson zu vergleichen. Präraffaelitische Bilder waren in dieser Beziehung vielleicht auch Vorbild für die Gestaltung mythologischer u. a. Szenen durch Fotografen wie Oscar C. Rejlander, Henry Peach Robinson, Julia Margaret Cameron u. a. (siehe dazu u. a. NEWHALL, 1982, S. 73ff).

Zu Präraffaeliten (in Auswahl):

W. Holman HUNT: *Pre-Raphaelism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (1905);

William GAUNT: *The Pre-Raphaelite Tragedy* (1942);

T. S. R. BOASE (Hsg.): *The Oxford History of English Art 1800 -1870* (1959).

<sup>142</sup> Kurzbiografie siehe S. 77.

<sup>143</sup> Auszüge des Berichts vor der Akademie der Künste am 2. November 1839 durch Raoul ROCHETTE, in: JAMMES, 1975, S. 14ff.

rens gegenüber der Methode Daguerres hervor. Gemeinsam war beiden Techniken außer dem Unikatscharakter, dass direkt positive Bilder erzielt wurden. Im Gegensatz zu Daguerre, der mit Silberplatten arbeitete, benutzte Bayard Papier als Grundlage.

Nach Bekanntwerden des englischen Kalotypie- oder Talbotypieverfahrens übernahm Bayard diese Methode sofort. Daneben fertigte er auch Daguerreotypien an.

Als Reaktion auf die Verweigerung der offiziellen Anerkennung seines fotografischen Verfahrens arrangierte er im Oktober 1840 ein „Selbstporträt als Ertrunkener“, das nur im Zusammenhang mit einem von ihm selbst geschriebenen Text auf der Rückseite des Fotos zu verstehen ist (Abb. 74). Bayard schrieb (in deutscher Übersetzung): *„Die Leiche des Mannes, die Sie umseitig abgebildet sehen, ist diejenige des Herrn Bayard, Erfinder des Verfahrens, dessen herrliche Resultate Sie eben gesehen haben oder gleich sehen werden. Soweit mir bekannt ist, beschäftigte sich dieser begabte und unermüdlische Forscher während ungefähr drei Jahren mit der Vervollkommnung seiner Erfindung. Die Akademie, der König und alle diejenigen, die diese Bilder gesehen haben, waren von Bewunderung erfüllt, wie Sie selber sie gegenwertig bewundern, obwohl er selbst sie mangelhaft fand. Das hat ihm viel Ehre, aber keinen Pfennig eingebracht. Die Regierung, die Herrn Daguerre viel zu viel gegeben hatte, erklärte, nichts für Herrn Bayard tun zu können. Da hat der Unglückliche sich ertränkt. Oh menschlicher Unbestand! Künstler, Wissenschaftler und Zeitungen haben sich lange mit ihm beschäftigt, aber heute, da er schon seit einigen Tagen im Leichenhaus aufgebahrt ist, hat ihn noch keiner erkannt oder sich seiner sterblichen Hülle angenommen. Meine Damen und Herren, gehen wir zu anderen Dingen über, aus Furcht, daß Ihr Geruchsorgan in Mitleidenschaft gezogen wird, denn wie Sie bemerken können, beginnen das Gesicht und die Hände des Herrn bereits zu verwesen.“*<sup>144</sup>

Auf dem Foto lehnt Bayard in leicht zusammengefallener Sitzhaltung nach rechts an einer Wand. Die Augen sind geschlossen, die Hände liegen auf einem Tuch, das den unteren Teil des sonst nackten Körpers verdeckt. Die leere Fläche neben Bayard wird durch einen an die Wand gehängten breitkrepigen Strohhut aufgelockert. In der rechten Ecke des Bildes sind noch einige Requisiten seines Ateliers erkennbar: Auf einem Tischchen steht eine leere Vase, darunter eine Statuette einer knienden Figur.<sup>145</sup>

Für die Öffentlichkeit bedeutete die fotografische Darstellung eines toten Körpers mehr oder weniger einen Schock, da die Fotografie als zweite Wirklichkeit galt und man also direkt mit einem tabuisierten Thema konfrontiert wurde. In der Malerei gab es zwar schon lange vorher die Darstellung von Toten, aber dabei immer im kultischen Zusammenhang. Die Wirklichkeit wurde in solchen Bildern stets durch das Medium der Malerei gebrochen. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnten dann auch auf Fotografien tote Menschen gezeigt werden. Zum ersten Mal geschah dies bei Kriegsreportagen.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Zitiert nach JAMMES, 1975, nach Abb. 20/21.

Das Bild existiert in mindestens zwei Ausführungen (siehe Abb. 74 a, 74 b). Das eine unterscheidet sich vom anderen nur durch den engeren Ausschnitt und der Benutzung eines gemusterten statt eines weißen Tuches zur Verhüllung des unteren Teils des Körpers. In der Version der Abb. 74 b ist ein Teil des weißen Tuches noch über dem Kopf Bayards sichtbar. Gesicht und Hände sind hier auch viel dunkler als der übrige Körper wiedergegeben.

<sup>145</sup> Diese beiden Gegenstände könnten von Bayard mit Absicht dort platziert worden sein. Im Zusammenhang mit dem Text der Rückseite würden dann die fehlenden Blumen in der Vase die mangelnde Anerkennung in der breiten Öffentlichkeit, und die kniende Statuette die Anerkennung nur der Kunstakademie/Kunstliebhaber ausdrücken.

<sup>146</sup> Erst in der Zeit nach 1858 wurden Tote auf Fotografien häufiger dargestellt. Ab etwa 1854 kamen in München Leichenporträts in Mode (vgl. GEBHARDT, 1978, S. 96f). In den frühen Kriegsphotografien, etwa aus dem Krimkrieg (1854 bis 1856) von Roger Fenton oder aus dem

Die Bedeutung des Fotos von Bayard erschließt sich nur ganz im Zusammenhang mit dem Text der Rückseite. Der große Sarkasmus, aber auch die tiefe seelische Verletzung Bayards werden darin deutlich.

Neben diesen sehr ungewöhnlichen Fotografien fertigte Bayard auch eine große Anzahl von konventionellen Porträts an, ab 1854/55 in Zusammenarbeit mit Bertall (Pseudonym für Vicomte Charles Albert Arnoux).

Die Porträts, die sich auf die Darstellung einer Person in Halb- oder Dreiviertelfigur beschränkten, sind gegen die Bildnisse, die den Porträtierten nur als Teil der Komposition zeigen, schwach und ohne große Überzeugungskraft (Abb. 75, 76).

Sehr interessant ist die Daguerreotypie des Malers Jules Ziegler (Abb. 77). Die Szene wirkt, als ob das gewöhnliche Atelierarrangement (Porträtiert auf einem Stuhl neben einem Tisch sitzend) durch Ausweitung des Bildausschnittes in die Natur gesetzt worden wäre. Diese Natur ist aber bei den meisten der von Bayard fotografierten Porträts mehr oder weniger stark vom Menschen gestaltet.<sup>147</sup>

Jules Ziegler sitzt in nachdenklicher Pose in einer Ecke, die von zwei Häusern gebildet wird, in einem Garten im vollen Sonnenlicht. Neben und vor ihm, teils auf dem Tisch, zum Teil auf der Veranda, stehen mehrere Vasen. Rechts neben ihm befindet sich ein Gitter an der Wand, dessen vorspringender oberer Teil bewachsen ist. Darüber verläuft ein reliefiertes Mauerband mit bärtigen, antikisch gekleideten männlichen Gestalten. Der in das Bild fallende Schatten eines hinter dem Fotografen stehenden Baumes umgibt Jules Ziegler wie ein unregelmäßiger Rahmen. Durch diese geschickt genutzte Verteilung von Licht und Schatten wird die Aufmerksamkeit auf den dargestellten Maler gelenkt. Der große Bildausschnitt mit den vielen Details erhöht die Lebendigkeit des Bildes. Von den Schattenflächen und der dunklen Gestalt des Malers wird ein Gegengewicht gesetzt, so dass die Komposition innerlich abgeschlossen ist.

Das große Selbstbewusstsein Bayards wird ebenso wie im „Selbstporträt als Ertrunkener“ (Abb. 74) auch in seinem späteren „Porträt als Fotograf“, um 1855 bis 1865 (Abb. 78), sichtbar. Er hat es während seiner sehr erfolgreichen Zusammenarbeit mit Bertall aufgenommen, in der sie hauptsächlich Carte-de-visite-Porträts produzierten. Durch das sorgfältige Arrangement und das größere Format sticht es aus der Massenanfertigung dieser Zeit heraus. Ein pyramidaler Aufbau der Komposition und die einfache Pose des Fotografierens verleiht dem Bildnis eine gewisse Ruhe und Ausgewogenheit. Etwas störend wirkt nur das Nebeneinander von starken Gegensätzen von Licht und Schatten bei Figur und Gegenständen im Vordergrund. Als Hintergrund dient eine in den Grauwerten kaum differenzierte Leinwand.<sup>148</sup>

---

deutsch-dänischen Krieg 1864 vom Hamburger Fotografen Charles Junod, ist von den eigentlichen Kriegshandlungen nichts zu sehen. Abgebildet waren leere Schlachtfelder, Schützengräben und genremäßige Szenen aus dem Soldatenleben.

Die ersten Fotografien mit toten Soldaten stammen von Felice A. Beato aus dem Opiumkrieg in China 1868 und von T. H. O'Sullivan aus dem amerikanischen Bürgerkrieg.

Vgl. dazu: GERNSHEIM, 1969, S. 266ff; PETERS, 1979, S. 179ff.

<sup>147</sup> Vgl. dazu Abbildungen 33, 38, 50, 51, 60, 62, 63 in JAMMES, 1975.

<sup>148</sup> Starken Einfluss auf die Porträtfotografie nach 1851 hatte das von Disdéri eingeführte Carte-de-visite-Format, das zusammen mit anderen Umständen zu einer großen Gleichförmigkeit der Posen und zu einer Vernachlässigung des Hintergrunds führte.

### *Einige frühe Fotografen in Deutschland*

#### Carl August von Steinheil

Carl August von Steinheil (1801-1870)<sup>149</sup> konnte schon 1840 erste Porträts vorweisen (Abb. 8, 48).

In der Daguerreotypie seiner Frau Elise mit Tochter Lina wird die Unvollkommenheit der Technik deutlich sichtbar. Nur der Mittelteil des Bildes wurde wegen des fehlerhaften Objektivs scharf abgebildet, zu den Rändern hin nimmt die Unschärfe zu. Deutlich ist das erzwungene Stillhalten zu erkennen. Elise Steinheil drückt die Tochter an sich, die starr, mit weit offenen Augen in die Kamera sieht. Ebenso wie in den beiden sehr schlecht erhaltenen Selbstbildnissen Steinheils, die mit Hilfe eines verbesserten Objektivs aufgenommen wurden, ist als Hintergrund ein glattes Tuch oder eine Mauer verwendet worden.<sup>150</sup>

Die Selbstporträts (Abb. 8) sind scharf durchgezeichnet. Bei der Profilaufnahme scheinen die Augen geschlossen zu sein, während bei dem Frontalbildnis der Blick in die Kamera gerichtet ist. Das Gesicht ist relativ ungleichmäßig durchgezeichnet. Die Stirn wird von der schräg von oben einfallenden Sonne überbelichtet, die Gesichtspartien unterhalb der Wangen sind verschattet. Der sichtbare Teil der Kleidung ist bis auf den Kragen und einige Knöpfe kaum differenziert und als dunkle Masse wiedergegeben. Die Haltung wirkt wegen der langen Belichtungszeit gezwungen.

Die Experimentierphase, in der sich die Porträtfotografie zu dieser Zeit noch befand, prägte deutlich die drei Aufnahmen Steinheils. Die künstlerische Seite der Fotografien, also Bildgestaltung, Ausschnitt usw. war relativ unwichtig, da der technische Aspekt im Vordergrund stand.<sup>151</sup>

#### Johann Baptist Isenring

Einer der ersten Fotografen, die in Deutschland Porträts anfertigten, war Johann Baptist Isenring (1796 bis 1860).<sup>152</sup> Leider haben sich nur wenige seiner Bilder erhalten. Einige davon sind kolorierte Talbotypen, die daher von der ursprünglichen Fotografie kaum noch etwas zeigen (Abb. 40). Die einzige bekannte Daguerreotypie stellt den Studenten D. Wild dar (Abb. 79).

Sie scheint nicht zu den besten der von ihm fotografierten Porträts, die in zeitgenössischen Berichten viel gelobt wurden, zu gehören.<sup>153</sup>

Vor einem einfachen Hintergrund sitzt der Student auf einem Stuhl neben einem Tisch, auf den er den rechten Ellbogen stützt. Den Kopf hat er an die Finger der rechten Hand gelehnt, um ein Verwackeln zu vermeiden. Das Gesicht ist gut durchgezeichnet. Das Arrangement scheint insgesamt relativ lieblos und auf Massenanfertigung ausgerichtet zu sein. Als wandernder Fotograf war Isenring ja auf schnelle Bedienung eingerichtet. Ob er wie auf vielen seiner frühen Daguerreotypen auch hier Retuschen angebracht hat, ist an der Reproduktion nicht festzustellen.

<sup>149</sup> Kurzbiografie: siehe Seite 77; ausführlicher zur Biografie Steinheils und vor allem der technischen Seite seiner Beschäftigung mit Fotografie, siehe: CORNWALL, 1979, S. 15ff; GEBHARDT, 1978, S. 24f.

<sup>150</sup> Die Bilder dürften im stärksten Sonnenlicht im Freien aufgenommen worden sein.

<sup>151</sup> Dies gilt auch für die Fotografien, die gemeinsam mit Franz von Kobell entstanden sind.

<sup>152</sup> Kurzbiografie siehe S. 81.

<sup>153</sup> Vgl. GEBHARDT, 1978, S. 63ff.

Einem Bericht in Horns Kunstblatt kann man jedenfalls entnehmen, dass Isenring „... mit einer Ölfarbe theils die Gründe angestrichen, theils die Augenlider und Mundwinkel nachgefahren hat. In gleicher Weise hat er auch die Haare zu bestimmen gesucht, oder ganz überstrichen ...“<sup>154</sup> Er war damit der erste Fotograf, von dem überliefert wurde, dass er seine Bilder retuschiert hat. Im gleichen Bericht wird erwähnt, dass Isenring auch versucht hat, Daguerreotypien zu kolorieren. Die Farbigen Produkte werden als tote und starre mechanische Abbilder beschrieben.

#### Alois Löcherer

Der Münchner Fotograf Alois Löcherer (1815 bis 1862)<sup>155</sup> ist heute am bekanntesten durch seine Reportage-Fotografien über die Entstehung und den Transport der Bavariastatue in München. Leider haben sich von den zwischen 1845 und 1850 entstandenen Aufnahmen nur fünf verschiedene Motive erhalten.<sup>156</sup>

Er gehörte damit zu den ersten Fotografen, die Foto-Reportagen anfertigten. Zeitgeschichtliche Fotodokumentationen sind vor ihm nur von dem Hamburger Daguerreotypisten Hermann Biow und Carl Ferdinand Stelzner bekannt, die 1842 die Ruinen der Brandkatastrophe in Hamburg aufnahmen.<sup>157</sup>

Alois Löcherer hatte großen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Bildnisfotografie im süddeutschen Raum.<sup>158</sup> Er soll sich schon ab 1840 mit Fotografie beschäftigt haben, wobei er Daguerreotypien und Kalotypien anfertigte. Leider hat sich aus der Anfangszeit seines Schaffens kaum etwas erhalten.

Erst ab 1845 sind Beispiele bekannt. Gut gelungen ist die Daguerreotypie einer Kusine des späteren Fotografen Joseph Albert (Abb. 58), entstanden 1845. Die Fotografie wird Löcherer zugeschrieben, bei dem Albert bis etwa 1850 lernte.

Die junge Frau sitzt frontal ausgerichtet auf einem Stuhl neben einem Tisch, auf den sie den linken Arm stützt. Den Hintergrund bildet eine Wand mit einem verhängten Fenster, das vom Bildrand beschnitten wird. Der zwischen dem Fenster und der Sitzenden drapierte Vorhang sollte zusammen mit dem Tisch eine Innenszenarie andeuten. Am Fenster selbst kann man jedoch erkennen, dass die Szene im Freien arrangiert wurde (Außenseite des Fensters; dunkler Innenraum durch nicht abgedeckten Spalt am Fenster sichtbar). Zum Bildrand hin nehmen Bildschärfe und -helligkeit schnell ab.

Die Komposition ist nicht ganz so gut gelungen wie die technische Ausführung des Bildes. Der Raum links von der jungen Frau ist störend leer, während der Raum rechts von Vorhang, Fenster und Tisch dominiert wird. Die Gestalt der Frau ist durch das auffällige dunkel gemusterte Kleid hervorgehoben. Das Gesicht wird wirkungsvoll gerahmt von den dunklen Haaren und der weißen Bluse. Die Pose der Porträtierten scheint

<sup>154</sup> Abgedruckt in: Horns Kunstblatt Nr. 100 vom 15.12.1840, zitiert in: GEBHARDT, 1978, S. 74.

<sup>155</sup> Kurzbiografie siehe S. 82.

<sup>156</sup> Siehe GEBHARDT, 1978, S. 157ff (mit 4 Motiven) und CORNWALL, 1979, S. 84 (mit 5. Motiv).

<sup>157</sup> Abbildung bei: PETERS, 1979, S. 166, Abb. 173;  
zu Reportagefotografie, siehe: PETERS, 1979, S. 165ff; GIDAL, 1972.

<sup>158</sup> Seine Einflüsse auf Joseph Albert und Franz Hanfstaengl sind zumindest in der Anfangszeit deutlich. Joseph Albert lernte das Fotografieren bei Alois Löcherer bis etwa 1850, ab dann machte er sich selbständig (zuerst in Augsburg, später in München). Alois Löcherer mietete sechs Jahre lang bis 1852 ein Atelier im Haus von Franz Hanfstaengl und dürfte diesem auch Fotografie nähergebracht haben. Ein weiteres Jahr bis 1853 waren Hanfstaengl und Löcherer noch Nachbarn, da Löcherer ab 1852, als sich Hanfstaengl selbständig machte, im Nebenhaus arbeitete.

wie auf vielen früheren Fotografien angespannt, was sehr gut im Gesichtsausdruck deutlich wird.

Die nach 1845 entstandenen Talbotypen, die den Fotografen Franz Hanfstaengl (1804-1877; Abb. 80) und die Maler Sebastian Habenschaden (1813-1868; Abb. 81) und Wilhelm von Kaulbach (1805-1874, Abb. 82) zeigen, wirken leichter und gelöster. Dazu trug die Technik der Talbotypie bei, die es auf Grund der strukturierten Papiernegative nicht erlaubte, kleinere Details wie bei der Daguerreotypie zu erfassen. Die Fotos werden dadurch „malerischer“ wahrgenommen.

Löcherer rückte bei diesen Porträts näher an die Personen heran, im Bildausschnitt wurde nur noch die Büste erfasst. Dadurch erreichte er eine Konzentration auf den Kopf und den Gesichtsausdruck der Fotografierten. Ähnlich wie bei vielen gleichzeitigen Männerporträts von D. O. Hill und R. Adamson tritt der hell beleuchtete Kopf aus dem dunkel gehaltenen Umfeld eindrucksvoll hervor. Der Hintergrund bleibt neutral, keine Requisiten lenken die Aufmerksamkeit auf sich.

Bei dem Porträt Habenschadens (Abb. 81) entsteht eine starke Dynamik durch die Armhaltungen und das extrem ins Profil gedrehte Gesicht.

In der gleichen Technik der Kalotypie nahm Löcherer ab 1850 Bildnisse prominenter Münchner auf, ab 1852 ging er zur neuen Kollodiumfotografie (mit Glasplatten-Negativen) über. Diese Fotografien fasste er spätestens 1853 unter dem Namen „Photographisches Album der Zeitgenossen“ zusammen. Enthalten waren u. a.<sup>159</sup> Bürgermeister Jakob von Bauer (Abb. 83), Franz von Pocci (Abb. 84) und Franz von Kobell (Abb. 85).

Abgebildet wurde jeweils die Sitzfigur bis zum Knie in repräsentativer Haltung. Der Hintergrund ist einfach gehalten, Requisiten werden kaum benutzt.

Jakob von Bauer (Abb. 83) sitzt auf einem gepolsterten Stuhl, auf dessen Lehnen er die Arme stützt. Die rechte Hand hält ein Buch, das auf dem Oberschenkel aufliegt. Wie schon auf den früheren Bildnissen von Löcherer oder Hill und Adamson sind Gesicht und Hände durch intensive Beleuchtung betont. Die blendend weiße Hemdbrust setzt ein Gegengewicht zur hellen Fläche des Gesichts.

Im Gegensatz zum Bildnis von Bauer sind die Beleuchtungseffekte bei Franz von Pocci (Abb. 84) und Franz von Kobell (Abb. 85) gleichmäßiger verteilt. Die ebenfalls dunkle Kleidung reflektiert an mehreren Stellen das Licht. Die wieder stark beleuchteten Gesichter und Hände werden hier durch dazwischenliegende Helligkeitswerte der Kleidung verbunden.

Allen Porträts, auch den früheren Talbotypen, ist ein abwesender Ausdruck in den Gesichtern der Porträtierten eigen, der durch den Blick aus dem Bild heraus am Betrachter vorbei hervorgerufen wird.

In dieser Zeit begann sich eine Tendenz zur Industrialisierung der Fotografie auszubilden, die bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch stark wachsen sollte. Deutlich wird dies in der zunehmend einförmiger werdenden seriellen Gestaltung der Porträts. Ein Indiz dafür ist auch die Herausgabe des „Photographischen Albums der Zeitgenossen“. Die Abzüge wurden auf vorgedruckte Kartons (vgl. Abb. 83 bis 85) aufgeklebt und zum damaligen Stückpreis von vier Gulden verkauft. Diese Idee hat ab 1854 Franz Hanfstaengl aufgegriffen und unter dem gleichen Titel vermarktet.

Carl Ferdinand Stelzner und Caroline Stelzner

---

<sup>159</sup> Liste bei GEBHARDT, 1978, S. 164.

Die früheren Miniaturmaler Caroline (1808-1875) und Carl Ferdinand (1805-1894) Stelzner<sup>160</sup> eröffneten bald nach dem 1839 erfolgten Ankauf der Erfindung der Fotografie durch den französischen Staat in Hamburg ein Fotoatelier.

In dem Freundschaftsbild „Frau von Braunschweig und Caroline Stelzner“ (Abb. 57), entstanden um 1845, wurden entsprechende Vorbilder aus der Malerei übernommen. Die Pathetik und Sentimentalität werden hier durch den Ausdruck der Gesichter und die Umarmung der beiden betont. Das gemalte Schloss auf der Hintergrundleinwand sollte der Szene Würde verleihen. Es wurde als Symbol der Auszeichnung von traditionellen Herrscherporträts der Malerei (vgl. Abb. 10) übernommen.

Dieses Bildnis gehört zu den frühesten Fotografien, in denen gemalte Hintergründe erscheinen.<sup>161</sup> Übernommen wurden sie aus der Malerei, wo der Hintergrund nur mehr als Folie diente, um den Porträtierten zusätzlich zu charakterisieren. Der Hintergrund war in gemalten Bildnissen wie dem Porträt „Herr Chatelain“ (1794) von Friedrich August Tischbein (1750-1812; Abb. 86), „Die Familie des Grafen Zeppelin“ (um 1808; Abb. 87) von Philipp Friedrich von Hetsch (1758-1838) oder „Die Familie Werbrunn“ (1834; Abb. 88) von Simon Meister (1803 -1844) zu einem Symbol geworden. Als Grenze zwischen Mensch und Natur diente eine Mauer, ein Fensterausblick o. ä.<sup>162</sup>

Die Daguerreotypie mit dem Porträt von „Caroline Stelzner“, fotografiert um 1843-1845 von Carl Ferdinand Stelzner, schließt in der Komposition an Miniaturen aus ihrer Hand an (Abb. 89, 90). Solche Posen waren damals in der Malerei weit verbreitet.

Caroline Stelzner sitzt neben einem Tisch mit auffällig gemusterter Decke, auf den sie ihren linken Arm stützt. Die Hand ruht an der Schulter. Der rechte Arm liegt locker vor dem Körper, in der Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch. Weitere Bücher liegen auf dem Tisch. Neben ihrem linken Arm steht ein Blumenstock. Den Hintergrund schließt ein in Falten gelegter Vorhang ab.

Der Tisch mit der auffälligen Decke und der Vorhang im Hintergrund erscheinen auch auf dem Bildnis des Ehepaars Daniel Runge (Abb. 91) von etwa 1844. Der Hamburger Kaufmann war ein Bruder des Malers Philipp Otto Runge (1777-1810) und gab dessen hinterlassene Schriften heraus. Während Daniel Runge im Bildnis ein Buch hält, steht neben seiner Frau, gerade noch sichtbar, ein Spinnrad, auf das sie die linke Hand stützt. Durch die Zuteilung der entsprechenden Attribute (Buch bzw. Spinnrad) wird die Rollenverteilung innerhalb der Familie kenntlich gemacht. Die Zusammengehörigkeit des Ehepaars ist nur durch deren enges Zusammenrücken ausgedrückt. Durch ihre freundlichen Mienen, die sie sich trotz der langen Belichtungszeit bewahrt haben, wirkt das Bildnis auch nicht so steif und ernst wie viele andere aus dieser Zeit.

Ein Beispiel dafür wäre das Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Ascan W. Lutteroth mit seiner Ehefrau Charlotte (Abb. 92), aufgenommen von einem anonymen Fotografen

---

<sup>160</sup> Kurzbiographie siehe S. 83.

<sup>161</sup> Vgl. Anmerkung 128.

<sup>162</sup> Vgl. auch: Gavin Hamilton: Der achte Herzog von Hamilton mit Dr. John Moore und Fähnrich Moore, 1776/77, in: Katalog Englische Malerei, 1979, S. 252f;

Joshua Reynolds: Master Crewe als Heinrich VIII., 1776; Katalog Englische Malerei, 1979, S. 2 und 242.

Carl Begas: Selbstbildnis mit Johann Peter Weyer, 1813; Köln, Wallraf-Richartz-Museum;

Josef Abel: Maria Theresia Josepha Reichsgräfin von Fries mit ihren ältesten Kindern, 1811; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum;

Rudolph von Alt: Am Fenster, um 1840; München, Neue Pinakothek;

Heinrich Maria Hess: Bildnis Marchesa Florenzi, 1824; München, Neue Pinakothek;

Heinrich Maria Hess: Bildnis Bertel Thorvaldsen, 1823; München, Neue Pinakothek;

u. a.

um 1850. Diese Fotografie lehnt sich an die Tradition des sentimental Familienbilds des 18. Jahrhunderts an. Das Ehepaar ist durch freundliche Gesten verbunden, die Frau legt ihrem Mann die Hände auf die Schulter.

Ganz ähnlich, nur die Positionen von Mann und Frau ausgetauscht, ist die Komposition eines Gemäldes aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das den Komponisten Julius Benedict (1804-1885) mit seiner Frau zeigt (Abb. 93). Gemeinsame Vorbilder könnten in Bildern wie „Die Familie des Grafen Zeppelin“ von etwa 1808 (Abb. 87) u. ä. liegen. An eine ähnliche Tradition, die von Familienbildern des ausgehenden 18. Jahrhunderts vertreten wird, z. B. „Familie Zeller“ (Abb. 94) von Johann Baptist Seele (1774-1814), knüpft die Daguerreotypie der „Familie des Hamburger Kaufmanns Ludwig Bartels“ von 1847 aus dem Atelier Stelzner (Abb. 95) an.

Gegenüber dem Gemälde von Seele zeigt die Fotografie fortschrittlichere Züge. Während im Gemälde die Familienmitglieder eng miteinander verbunden sind und die Komposition in der Figur des Vaters mündet, herrscht in der Fotografie der Familie Bartels die Tendenz vor, jedes Familienmitglied einzeln vorzuführen. Nur noch in der vorderen Reihe mit dem sitzenden Ehepaar und den jüngeren Kindern ist die Verbundenheit untereinander durch Körperkontakt ausgedrückt. Die älteren Kinder der hinteren Reihe haben sich, relativ unverbunden nebeneinanderstehend, in Positur gebracht. Es erinnert im Aufbau an geläufige Familienbildnisse der Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in denen das Bestreben vorherrscht, in vordergründigen Posen nicht mehr das Ideal der Familie, sondern die einzelnen Mitglieder der Gruppe selbst vorzuführen (vgl. Abb. 19, 20, 88).

Gewisse Übereinstimmungen in der Komposition zeigen das Gemälde „Die Mitglieder des Hamburger Künstlervereins“ von Günther Gensler (1803-1884), gemalt 1841, und die Daguerreotypie des gleichen Künstlervereins, aufgenommen von C. F. Stelzner 1843 (Abb. 21, 96). Sie gehen beide auf ältere Traditionen der niederländischen Vereinsbilder des 17. Jahrhunderts zurück (vgl. Abb. 22).

In den Bildnissen des 19. Jahrhunderts sind die einzelnen Personen für sich in spezifischen Gesten und Haltungen dargestellt. Die Gruppe fasst nur noch als lockerer Rahmen die einzelnen Mitglieder zusammen. Die Ähnlichkeit der Daguerreotypie mit dem Gemälde wurde erst in zweiter Linie durch die Komposition des gemalten Bildes verursacht.

#### Hermann Biow

Der Fotograf Hermann Biow (1804 oder 1810/11-1850)<sup>163</sup> verwendete in seinen Porträtaufnahmen sehr oft das Motiv des gerafften und gebauschten Vorhangs, das in den traditionellen Herrscherporträts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ein Hoheits-symbol war.

In der 1847 entstandenen Daguerreotypie von „Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen“ (Abb. 97) hat der Vorhang seine Berechtigung. Sonstige königliche Attribute fehlen (außer Orden usw.). Bei der Aufnahme handelt es sich wegen des Unikatcharakters und des Kleinformats nicht um ein Repräsentations-, sondern um ein persönliches Erinnerungsbild.

Weniger Berechtigung im Sinn des ursprünglichen herrscherlichen Symbols hat der Vorhang in den Porträts von „Alexander von Humboldt“ und „Peter von Cornelius“ (Abb. 98, 99). Man könnte die Verwendung des Vorhangs so verstehen, dass die Dar-

---

<sup>163</sup> Kurzbiografie siehe S. 78.

gestellten als „Fürsten“ der Wissenschaft bzw. der Malerei angesehen wurden. Im Übrigen zeichnete sich in dieser Zeit die Tendenz ab, den Vorhang nur noch als bloßes Würdesymbol zu gebrauchen. Im Gegensatz zu früheren Gemälden von Wissenschaftlern und Malern<sup>164</sup> und späteren Fotografien z. B. von Franz Hanfstaengl verzichtete Biow auf alle Attribute, die auf den jeweiligen Beruf hindeuten könnten.

In der Daguerreotypie, die Christian Daniel Rauch zeigt (Abb. 100), wird die Tendenz sichtbar, Vorhang und Säule nicht mehr im ursprünglichen herrschaftlichen Sinn, sondern als vordergründige Requisiten zu benutzen.

Rauch lehnt sich hier recht lässig an eine Säule,<sup>165</sup> neben der ein Teppich ausgebreitet ist. Der Säule auf der linken Bildseite entspricht ein geraffter und gebauschter Vorhang auf der rechten, so dass die Komposition in sich geschlossen ist.

### *Zusammenfassung*

In der Pionierzeit der Porträtfotografie stand die Überwindung technischer Probleme im Vordergrund. Die noch sehr lange Belichtungszeit setzte deutliche Grenzen. Auch die anfangs noch schlechteren ungleichmäßig abbildenden Objektive trugen ihren Teil dazu bei.

Durch ein neues Objektiv von Josef Petzval, das besonders für Porträtaufnahmen geeignet war, und durch Verbesserungen der chemischen Verfahren konnten die technischen Schwierigkeiten überwunden werden.

Bei den Porträts der Folgezeit machte sich die künstlerische Ausbildung vieler Fotografen bemerkbar. Ein Großteil war ja aus einem traditionellen künstlerischen Beruf, der meist nebenher noch weiter ausgeübt wurde,<sup>166</sup> zur Fotografie übergewechselt.

Während W. H. F. Talbot in didaktischen Reihen („The Pencil of Nature“/„Sun Pictures in Scotland“) die Möglichkeiten der Kalotypie aufzeigen wollte, also eigenständige Lösungen der Fotografie gegenüber der Malerei andeuten konnte, benutzten andere, wie etwa D. O. Hill die Fotografie teilweise als Skizzenersatz für die Malerei.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Vgl. Anmerkung 126.

<sup>165</sup> Im Gegensatz zu Bildern anderer Fotografen mit falschen Papp- oder Gipssäulen ist die hier benutzte echt, was der abblätternde Verputz am Säulenpostament demonstriert.

<sup>166</sup> Bis zur Einführung der Kollodiumtechnik nach 1851 gab es nur sehr wenige, die allein den Beruf des Fotografen ausübten, da das Einkommen nur aus diesem Beruf noch nicht ausreichte. Erst nach 1851 kamen dann, hervorgerufen durch die Einfachheit des neuen Verfahrens und wegen dem angestiegenen Interesse an Bildern, die nun billiger hergestellt werden konnten, Fotografen im Hauptberuf auf.

In München wechselten etwa die Hälfte der Fotografen der Frühzeit aus künstlerischen Berufen zur Fotografie. Für andere Städte sind ähnliche Zahlen anzunehmen.

Vgl. GEBHARDT, 1978, S. 92ff.

<sup>167</sup> Damit war D. O. Hill nicht der einzige. Viele Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts malten (und malen) nach Fotografien. Einige haben sich offen dazu bekannt, andere, vor allem im 19. Jahrhundert, versuchten es zu verheimlichen, so dass deren Gebrauch nur zu erschließen (oder sehr spät ans Licht gekommen) ist.

Vgl. SCHARF, 1969, S. 26ff (W. Etty, W. P. Frith, E. Manet, Th. Robinson, Ch. Nègre, Eu. Delacroix, G. Courbet, E. Degas u. a.);

COKE, 1972, S. 8ff (hauptsächlich französische, englische und amerikanische Maler);

SCHMOLL gen. EISENWERTH: Die Bildnisphotographie im Dienste der Porträtmalerei Stucks, in: KATALOG FRANZ VON STUCK, 1968, S. 71ff;

KATALOG MALEREI NACH FOTOGRAFIE, 1970.

Die Benutzung von Fotografien als Skizze wird besonders deutlich bei dem Bild „Scène de marche“ (1852) von Charles Nègre (Abbildung in SCHARF, 1969, S. 84). Nègre, ein Schüler

Aber auch D. O. Hill entwickelte in Zusammenarbeit mit Robert Adamson eigenständige fotografische Lösungsmöglichkeiten, wobei sich bei ihm und anderen Fotografen Vorbilder bekannter Maler in der Übernahme bestimmter Gesten oder Posen deutlich erkennen lassen (vgl. Abb. 10, 12 bis 35, 49 bis 58, 64 bis 100).

Von Anfang an wurde die Möglichkeit der Retusche benutzt (vgl. Isenring, D. O. Hill u. a.). Dies geschah zuerst nur, um technische Fehler (Unschärfen bei Mund, Augen usw.), Hilfen (Stützen u. ä.) zu beseitigen oder Attribute näher zu spezifizieren (Einfügung von Buchtiteln u. a.). Eine Korrektur der Natur in Richtung auf ein herrschendes Schönheitsideal geschah erst später in der Zeit der Kollodiumfotografie.<sup>168</sup>

Bei der Gestaltung des Hintergrundes von Porträtfotografien gab es mehrere Möglichkeiten. Bis etwa 1842 beschränkte man sich im Regelfall auf ein einfarbiges Tuch (vgl. Abb. 8, 48, 49, 50, 80, 81, 82 u. a.) oder reale Gegebenheiten (vgl. Abb. 55, 58, 59 u. a.). Unabhängig voneinander wurde dann ab etwa 1842 ein gemalter Hintergrund eingeführt. Der erste, der dies empfahl, war Antoine François Jean Claudet.<sup>169</sup>

Die Benutzung von Requisiten, die aus der barocken Herrscherikonologie bekannt waren, trat ebenfalls relativ früh ein (vgl. Abb. 97 bis 100 u. a.). Dies sollte später noch ausgebaut werden, wobei dann die entsprechenden Attribute als beliebte Fotostudio-Requisiten fast gänzlich losgelöst von ihren ehemaligen Bedeutungen benutzt wurden (Säule, Vorhang, Buch, Schlossgebäude, Landschaft usw.).

Trotz der spürbaren Abhängigkeit der Fotografie von der früheren oder gleichzeitigen Malerei ist es einigen Fotografen gelungen, in der Porträtfotografie zu eigenständigen Ergebnissen zu gelangen. Von den oben besprochenen Künstlern wären D. O. Hill/R. Adamson (z. B. Abb. 65), H. Bayard (z. B. Abb. 74, 77) und A. Löcherer (z. B. Abb. 80, 81) für ihre unkonventionellen Haltungen der Porträtierten oder ihre außergewöhnlichen Bildausschnitte besonders zu erwähnen.

---

von Delaroche und Ingres, hat sehr wahrscheinlich das Gemälde direkt auf einen Abzug des Negativs gemalt, da die Maße des Gemäldes und eines noch vorhandenen Abzugs genau übereinstimmen (vgl. dazu auch COKE, 1972, S. 81). Auch die sehr genaue Wiedergabe von Bild-details spricht für diese Annahme.

<sup>168</sup> Vgl. BAIER, 1980, S. 513.

Hanfstaengl wurde in vielen fotogeschichtlichen Werken lange als Erfinder der Negativ-Retusche bezeichnet, obwohl ihm darin, wie man inzwischen weiß (vgl. FORD/STRONG, 1974, S. 34f), D. O. Hill vorausgegangen war (vgl. auch GEBHARDT, 1978, S. 180).

<sup>169</sup> Vgl. Anmerkung 128.

Porträtfotografie in der Kollodiumzeit

Nachdem durch Robert J. Bingham, Gustave Le Gray und Frederic Scott Archer das nasse Kollodiumverfahren, ein Negativverfahren auf Glasplatten, in die Fotografie eingeführt wurde, setzte es sich schnell trotz der anfänglich noch relativ komplizierten Technik gegenüber den älteren Methoden durch und verdrängte sie bald vollständig. Es bot gegenüber der Daguerreotypie und der Talbotypie neben einer höheren Empfindlichkeit, einem sehr geringen Korn der Filmschicht und einem großen Detailreichtum die Möglichkeit der problemlosen Vervielfältigung.

Das komplizierte, umständliche Verfahren wurde 1855/56 durch die Einführung des trockenen Kollodiumprozesses und dessen Verbesserung in den folgenden Jahren beträchtlich vereinfacht. Trotzdem traten im Atelierbetrieb immer wieder Schwierigkeiten auf, wie sie Wilhelm Busch scharf karikiert hat (Abb. 101).

*André Adolphe Eugène Disdéri*

A. A. E. Disdéri (1819-1889)<sup>170</sup> war der Fotograf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der der Fotografie eine entscheidende Wendung gab. Mit ihm begann endgültig die Demokratisierung der Fotografie ebenso wie ihre Kommerzialisierung und auch Banalisierung.

Durch die Einführung des Carte-de-visite-Formats<sup>171</sup> in die Fotografie war ein fotografisches Porträt für jeden erschwinglich geworden. Die Erfindung einer Kamera mit mehreren Objektiven und beweglichem Plattenhalter ermöglichte es, bis zu zehn Aufnahmen auf einer Platte unmittelbar nacheinander anzufertigen. Auf Grund der geringen Größe der Abzüge (ca. 6 x 9 cm) waren die Köpfe bei ganzfigurigen Porträts so klein, dass sich eine Retusche erübrigte und so das Verfahren noch zusätzlich vereinfacht und verbilligt wurde. Disdéri war dadurch in der Lage, ein Dutzend Carte-de-visite-Porträts zum damaligen Preis von 20 Francs gegenüber 50 bis 100 Francs für ein Bild im Kabinettformat von Nadar anbieten zu können.

Trotzdem erzielte Disdéri erst Erfolge, nachdem sich Napoleon III. im Mai 1859 von ihm porträtieren hatte lassen, bevor er in den Krieg gegen Österreich zog. Als „Kaiserlicher Hofphotograph von Paris“ initiierte er eine weltweite Mode der Carte-de-visite-Fotografie.<sup>172</sup>

1862 gab er ein Buch heraus (*L'Art de la Photographie*; 1864 auch in deutscher Übersetzung), in dem er sich mit theoretischen Fragen der Fotografie beschäftigte. Im ersten Teil behandelte er Verbesserungen der Technik, der zweite Teil brachte Neuerungen in künstlerischer Hinsicht, während am Schluss Grundzüge einer Ästhetik der Fotografie entwickelt wurden. Dabei war er der Ansicht, dass die Kamera ebenso gehandhabt werden könne wie der Pinsel eines Malers, und er vergleicht die Studientechniken der Fotografie mit denen von Ingres, Delaroche und anderen. Fotografen konnten mit der

<sup>170</sup> Kurzbiografie siehe S. 78.

<sup>171</sup> Über die Erfindung des Carte-de-visite-Formats gibt es mehrere Anekdoten. Der erste, durch einen Zeitungsartikel nachweisbare Fotograf war Dodero (vgl. BAIER, 1980, S. 506) aus Marseille, der 1851 Selbstporträts in dieser Größe als Visitenkarten benutzte. Dabei hatte er schon damals auf die Möglichkeit der Nutzung als Pass-Foto hingewiesen. Auf den Gedanken der Benutzung als Visitenkarte kamen 1854 E. Delessert und Graf Aguado wahrscheinlich unabhängig von Dodero. Im November 1854 beantragte Disdéri ein Patent auf das Carte-de-visite-Format, das er auch erhielt. Zur selben Zeit wurde dieses Format auch in Deutschland entdeckt. Vgl. BAIER, 1980, S. 506f.

<sup>172</sup> Vgl. BAIER, 1980, S. 507f.

Kamera dieselben Inhalte einfangen, die Maler mit dem Pinsel gestalten, ausgenommen solche Themen, in denen die Farbe eine wichtige Funktion ausübt.<sup>173</sup>

Beim Porträt wies er darauf hin, dass „*der Photograph vor allen Dingen verstehen muß, ... denjenigen Gesichtsausdruck herauszufinden, welcher das Wesen und den Charakter des Individuums am besten und allgemeinsten ausdrückt, d. h. er muß die Person gründlich studieren und kennenzulernen versuchen*“,<sup>174</sup> wobei bei der Aufnahme dann Pose, Geste, Mienenspiel, Kleidung, Umgebung, Beleuchtung usw. eine wichtige Rolle spielen würden.

Betrachtet man daraufhin die Carte-de-visite-Porträts von Disdéri (Abb. 102, 103, 104), kann man erkennen, wie weit Theorie und Praxis voneinander entfernt sind. Da das Format sehr klein ist, liegt das Hauptaugenmerk auf Pose und Ausstattung, das Mienenspiel kann nur vage ausgemacht werden. Auf Grund des Massenbetriebes im Studio<sup>175</sup> blieb dem Fotografen auch kaum Zeit für seine Kunden. Während beim Porträt früherer Zeiten der Maler durch die langen Sitzungen in die Lage versetzt worden war, den zu Porträtierenden genauer kennenzulernen, beschränkte sich bei der Carte-de-visite-Fotografie im Massenbetrieb die Bekanntschaft auf wenige Minuten. Dies wirkte sich natürlich auf das Fotoporträt aus. Die Ausstattung standardisierte sich und bestand in der Folgezeit nur noch aus Tisch, Stuhl, Vorhang, Säule oder anderen Requisiten. Ebenso geschah es mit der Pose, die schließlich zu einer hölzernen oder pathetisch wirkenden Stellung erstarrte. Die Bildausschnitte beschränkten sich auf vier Möglichkeiten, nämlich die Ganzfigur, das Kniestück, die Halbfigur oder die Büste. Standardisierte Attribute zeichneten verschiedene Berufsgruppen aus. So etwa bekam der Wissenschaftler entsprechende Gerätschaften und Bücher zugeteilt, der Maler Staffelei, Palette und Pinsel usw.<sup>176</sup> Hierbei wurden Traditionen der Barockmalerei aufgenommen, wo z. B. Maler oder Bildhauer mit ihren Arbeitsgeräten und Werken abgebildet wurden.<sup>177</sup> Die von Disdéri 1861 begonnene Publikation „Galerie der Zeitgenossen“ beinhaltete Carte-de-visite-Porträts berühmter Persönlichkeiten mit deren Kurzbiografien. Durch das leicht zu handhabende Format und den niedrigen Preis war es weit verbreitet. Er

<sup>173</sup> Vgl. dazu: BAIER, 1980, S. 525f; SCHARF, 1969, S. 117.

<sup>174</sup> Zitiert nach: DISDÉRI, 1864, in: BAIER, 1980, S. 526.

<sup>175</sup> In diesem Zusammenhang ist ein Bericht von Paul Eduard LIESEGANG (1836-1896) interessant, der den Studiobetrieb bei Disdéri anschaulich schildert: „*Bei Disdéri ist nun wirklich der Tempel der Photographie. Ein Lokal, welches an Luxus und Eleganz einzig dasteht. Er soll täglich für drei- bis viertausend Francs Porträts liefern. Wirklich nahm er in kurzer Zeit, als wir dort waren, acht Personen auf. – Disdéri kommandiert nur, gibt die Stellungen an usw. Uns zuliebe entwickelte er selbst ein Bild (Visitkarten auf einer Platte), welches ausgezeichnet gelang. Er nimmt meistens auf einer Platte drei bis vier Personen auf, was ihm gelingt, da stets Leute warten.*

*Das Vorhaus, am Boulevard des Italiens, ist mit vielen Bildern in Goldrahmen verzieht; man geht die Treppe hinauf, die mit rotem Samt und Gold garniert und mit Gemälden behangen ist. Oben angelangt, weist einen der reich betrefte Portier in das Anmeldezimmer, wo drei bis vier Kommis sitzen, die die Bilder anschreiben und das Geld einkassieren. In diesem Zimmer sind Möbel von altem Geschmack (à la Boule, Louis XIV). Im Wartezimmer sind die feinsten Möbel, nur ein Porträt des Kaisers in prachtvollem Goldrahmen an der Wand, Kamin mit venezianischem Spiegel, Albums mit Porträten von lauter hohen Herrschaften. Auch das Laboratorium ist sehr schön eingerichtet; entwickelt wird über einem großen, tiefen Spülstein.“*

Zitiert nach: GESCHICHTE DER FIRMA ED. LIESEGANG, Düsseldorf 1929, S. 8, in: TILL-MANNS, 1981, S. 100.

<sup>176</sup> Vgl. dazu auch Hanfstaengls „Album der Zeitgenossen“.

<sup>177</sup> Siehe: Johann Kupetzky: Der Künstler und seine Familie, Budapest, Landesmuseum; Georges de Marées: Der Künstler mit seiner Tochter, München, Alte Pinakothek; Christian Seybold: Selbstbildnis, Dresden, Staatliche Gemäldegalerie; Justus Juncker: Selbstbildnis mit einem Schüler, Kassel, Gemäldegalerie; u. a.; vgl. Anm. 162.

fand darin viele Nachahmer. Einer davon war der Münchner Fotograf Hanfstaengl, der ein ähnliches Unternehmen, allerdings luxuriöser und in größerem Format, startete.<sup>178</sup>

Fotografische Alben beschränkten sich dabei nicht nur auf bedeutende Persönlichkeiten, sondern lieferten auch exotische Landschaften, schwierig zu erreichende Gegenden wie Gebirge, arktische Gebiete und andere Besonderheiten. Diese Möglichkeiten der Verfügbarkeit von Ansichten, die sonst nicht so leicht zu erlangen waren, wurden vielfach auch von Künstlern zur Umsetzung in Malerei genutzt (vgl. Degas).

Qualitätvolle Arbeiten waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum überwiegenden Teil nur noch auf Fotografien im größeren Format möglich, während Carte-de-visite-Fotos als Vorläufer der Ansichtspostkarten auf massenhaften Umsatz angelegt waren und entsprechend schnell fabriziert wurden. Disdéri schrieb in seinem schon erwähnten Buch „L'Art de la Photographie“ über Fotografien in größerem Format: „Das was an ihnen theuer bezahlt wird, ist eben nur ein gewisser Kunstwerth, eine größere künstlerische Schönheit.“<sup>179</sup>

*Nadar (eigentlich Gaspard-Félix Tournachon)*

Nadar (1820-1910)<sup>180</sup> begann ab etwa 1853 zu fotografieren, anfangs zusammen mit seinem Bruder, später dann mit einem großen Stab von Mitarbeitern. Sein Schriftstellerkollege Eugène Chavette (eigentlich Eugène Charlemagne Vachette) hatte ihm die Fotografie, unter anderem als Hilfe für seine Karikaturen, empfohlen. Während seiner Zeit als Fotograf fertigte Nadar neben den ersten Luftbildern von Paris und Umgebung und den Untergrundfotos der Katakomben und Abwasserkanälen eine immense Menge von Porträts an, anfangs fast nur von befreundeten und berühmten Persönlichkeiten des künstlerischen und politischen Lebens in Frankreich.

Er beherrschte es, die zu fotografierenden Personen im wahrsten Sinn des Wortes ins rechte Licht zu stellen und damit das Charakteristische ihrer Gestalt zu betonen. Seine langjährige Tätigkeit als Karikaturist hatte ihm dafür den scharfen Blick verliehen.

Auf dem 1853 entstandenen Porträt der Frau des Fotografen (Abb. 105) hebt sich aus einem einfachen tiefdunklen Hintergrund die Gestalt der Frau hervor, wirkungsvoll von

---

<sup>178</sup> Alois Löcherer ist den erwähnten Fotografen dabei schon um einige Jahre vorausgegangen. Auch in England war das Sammeln von Carte-de-visite-Bildern schon vor Disdéri durch den Fotografen John Edwin Mayall (1810-1901) populär gemacht worden. Er brachte 1860 ein „Royal Album“ mit 14 Carte-de-visite-Porträts der englischen Königsfamilie heraus, das sehr guten Absatz fand. Er initiierte damit eine Mode des Sammelns von Bildern in Albumbüchern, die über die Zigarettenbilder usw. der 1920er und 30er Jahre bis in die heutige Zeit mit Fußballer- und Popstarbildern reicht. Neben einer Förderung des Starkultes trat auch genau das Gegenteil ein, denn nun war alles wert, abgebildet zu werden und konnte durch das Sammeln in Alben einen gewissen Ewigkeitswert erlangen. Eine Demokratisierung, aber auch eine Banalisierung ist offensichtlich.

Schon vor der Erfindung der Fotografie bahnte sich diese Entwicklung an. Nachverfolgen kann man sie etwa bei den Bildern auf Kartenspielen.

Bereits 1809 hatte Philipp Otto Runge ein Kartenspiel mit Abbildungen historischer Persönlichkeiten entworfen. In der Zeit nach 1850 wurde diese Idee u. a. wieder aufgegriffen in einem Kartenspiel aus Österreich, das die Königin Victoria von England als „Herz-Dame“, Napoleon III. von Frankreich als „Karo-König“ und Feldmarschall Radetzki als „Pik-Buben“ abbildete (Stiche nach Fotografien; Abbildung in BAIER, 1980, Abb. 175; Deutsches Spielkartenmuseum Bielefeld). Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde noch öfter über Patente, Kartenspiele dieser Art betreffend berichtet. In der heutigen Zeit hat dies u. a. mit der Produktion von Spielkarten mit pornographischen Bildern einen vorläufigen (?) „Höhepunkt“ gefunden.

<sup>179</sup> Zitiert nach DISDÉRI, 1864, S. 298; vgl. dazu BAIER, 1980, S. 514ff.

<sup>180</sup> Kurzbiografie siehe S. 82.

rechts beleuchtet. Das Gesicht, die Hände und die weißen Ärmel der Kleidung stechen darum aus der dunklen Umgebung hervor. Die Geste der rechten Hand, die einen kleinen Blütenzweig an den Mund hält, und die unbestimmt in die Ferne blickenden Augen verleihen dem Porträt einen melancholischen Zug. Die scharfe Beleuchtung betont das Gesicht, zu dem durch die ebenfalls hell beleuchteten Hände und Arme hingeführt wird. Der Bogen der in lockeren Wellen fallenden weißen Haare schließt die Komposition nach oben ab. Der Ausdruck des Porträts wird durch die Wahl des Ausschnittes, nämlich der Halbfigur, intensiviert.

Seine Meisterschaft im Bildaufbau, in der Lichtführung, in der Wiedergabe des Stofflichen und in der Arrangierung der Posen wird in Bildnissen berühmter Persönlichkeiten deutlich. Die Fotografie von Charles Baudelaire, etwa 1859 entstanden, diene zusammen mit einer ähnlichen als Vorbild für mehrere Künstler, darunter Manet, der danach eine Radierung anfertigte (Abb. 106).<sup>181</sup>

Ähnlich wie schon im Bildnis der Ehefrau Nadars (Abb. 105) kommt die (künstliche) Beleuchtung nur von einer Seite. Der dadurch hervorgerufene wirkungsvolle Hell-Dunkel-Kontrast betont wieder das Gesicht, auf das über die weißen Manschetten des in die Jacke gesteckten rechten Arms und den hellen Kragen mit der dunklen Schleife der Blick hingeführt wird. Der Ausdruck des Bildes wird durch die Aufteilung des Gesichts in eine helle und eine dunkle Zone mit Betonung von Augen, Nase, Mund, der hohen Stirn und einzelnen dunklen Falten gesteigert.

Die seitliche Hauptlichtquelle behielt er auch später noch bei, als er nach Einführung des Carte-de-visite-Formats<sup>182</sup> in seinem großen Studio mit Hilfe seiner Angestellten über 1.000 Porträts innerhalb eines Jahres ausführte.<sup>183</sup> Er milderte aber die scharfe einseitige Beleuchtung durch weitere Lichtquellen (ähnlich wie Hill und Adamson). Neben der seitlichen Hauptlichtquelle blieb für die Porträts aus dem Atelier Nadar kennzeichnend, dass kaum Ganzfigurenporträts entstanden.

Auffallend gemildert ist im Bildnis „Giacchino Rossini“ (Abb. 107) von etwa 1864 die seitliche Hauptlichtquelle. Die dunkle Gestalt des Komponisten hebt sich deutlich vom nur wenig helleren Hintergrund ab. In der dreieckigen Fläche der dunklen Kleidung wird durch Helligkeitswerte über den linken unteren Ärmel, die hell beleuchtete halb in die Jacke geschobene rechte Hand und das im Brustausschnitt sichtbare weiße Hemd auf das dadurch betonte Gesicht hingewiesen. Die einzelnen Details sind sehr präzise wiedergegeben. Durch den Blick Rossinis unmittelbar in die Kamera (und damit auf den Betrachter) wirkt das Bildnis sehr direkt.

---

<sup>181</sup> Außer für Eduard Manet dienten Nadars Fotoporträts von Baudelaire auch für Henri Fantin-Latour, Félix Bracquemard und einer Anzahl weniger bekannter französischer Maler als Vorbild.

Vgl: SCHARF, 1969, S. 40f; COKE, 1972, S. 44ff.

<sup>182</sup> Das Carte-de-visite-Format war um vieles kleiner (ca. 6 x 9 cm) als das bis dahin gebräuchliche Kabinett-Format (ca. 10 x 14 cm) und damit wirtschaftlicher, da auf der Platte für ein Kabinettbildnegativ mehrere Carte-de-visite-Negative untergebracht werden konnten.

Bis etwa 1860 wurden ja nur Direktkopien gefertigt, d. h., dass die Größe des Negativs die Größe des Positivs bestimmte. Erst ab 1860 setzte sich dann die Vergrößerung von Negativen mithilfe von Linsen durch.

Vgl. BAIER, 1980, S. 224ff.

<sup>183</sup> Der Nachlass von Nadar und seinem Sohn beinhaltete über 450.000 Platten (vgl. TILLMANN, 1981, S. 95). Bei der hohen Anzahl der Porträts überließ Nadar, vor allem in seiner späteren Zeit, die „gewöhnlichen“ Kunden mehr oder weniger seinen Gehilfen und fotografierte selbst nur noch mit ihm befreundete oder besonders berühmte und einflussreiche Persönlichkeiten.

Bei der großen Anzahl von Porträts sind neben den Meisterwerken natürlich auch schwächere Arbeiten vertreten (vgl. einige Beispiele unter den Abbildungen im KATALOG DER SMLG. BREITENBACH, München, 1979, S. 27 und 33).

Alle Porträts, die Nadar von berühmten Persönlichkeiten fotografierte, scheinen nicht nur von ihm allein in Pose gestellt. Die Porträtierten haben zumindest, von Nadar sicherlich bewusst zugelassen, die ihnen ihrer eigenen Meinung nach angemessene Haltung eingenommen. Dadurch hoben sie von sich aus schon charakteristische Züge noch mehr hervor. Nadar hat diese dann durch Beleuchtung, Ausschnittwahl usw. noch verdeutlicht und betont.

#### *Étienne Carjat*

Der Bildaufbau von Fotografien Étienne Carjats (1828-1906)<sup>184</sup> ähnelt dem von Nadar. Deutlich wird dies im Vergleich zwischen den Bildnissen, die Nadar und Carjat etwa zur selben Zeit von Gioacchino Rossini fotografiert haben (Abb. 107, 108). Die Beleuchtung ebenso wie der einfache Hintergrund scheinen direkt verwandt. Die Pose ist etwas abgewandelt. Im Bildnis von Carjat hält Rossini in der Linken einen Stock, die Rechte ruht auf dem Oberschenkel, das Gesicht ist mehr ins Profil gedreht, der Blick wird nicht direkt in die Kamera gerichtet. Durch die stärkere Drehung des Kopfes ins Profil erhält das Gesicht mehr Ausdruck. Die Energie, die Rossini besessen haben muss (er komponierte insgesamt 40 Opern und viele Kirchenmusikstücke), scheint sich in der schärferen Wiedergabe der Details und in der spannungsvollen Linienführung innerhalb des von Carjat fotografierten Bildnisses besser auszudrücken als bei dem von Nadar.

Die durch die Beleuchtung vom dunklen Umfeld hervorgehobenen Hände und das Gesicht bilden die Eckpunkte eines Dreiecks. Das Gesicht Rossinis als „Spitze“ dieses Dreiecks durchstößt den Kreis, der sich durch die Umrisse und Konturen des Körpers und der Arme bildet.

Von ähnlicher Betonung des Ausdrucks ist Carjats Fotografie von Charles Baudelaire von 1863 (Abb. 109). Hervorgerufen wird die Intensität des Ausdrucks durch die verschatteten Augen und die Betonung der Gesichtszüge durch Licht und Schatten. Der weiße Kragen am Hals hebt das Gesicht noch zusätzlich hervor, indem er eine Grenzlinie zum Körper schafft. Durch den Bildausschnitt der Büste erscheint Baudelaire näher an den Betrachter herangerückt, der von den fixierenden Augen Baudelaires festgehalten wird.

In seinen besten Arbeiten hat Carjat seinen Zeitgenossen Nadar manchmal in der Intensität der Charakterisierung seiner dargestellten Personen, besonders gut sichtbar bei einigen Porträts, die beide von der gleichen Person aufgenommen haben, übertroffen. In der gezielten Einsetzung von Beleuchtung, Pose, Bildausschnitt usw. zur genauen Charakterisierung der fotografierten Menschen erreichte Carjat die größte Meisterschaft.

#### *Julia Margaret Cameron*

Julia Margaret Cameron (1815-1879)<sup>185</sup> war nicht darauf angewiesen, mit ihrer Tätigkeit als Fotografin Geld zu verdienen. Da ihr Mann wohlhabend war, konnte sie die Arbeit mit der Kamera als Hobby ausüben. Sie begann erst 1863 mit 48 Jahren zu fotografieren. In dieser Zeit war die Kollodiumtechnik voll ausgebildet, aber trotzdem noch relativ umständlich. Die große Zeit der Amateurfotografie sollte erst in den 1880er Jahren kommen, als die Technik weiter vereinfacht worden war.

<sup>184</sup> Kurzbiografie siehe S. 78.

<sup>185</sup> Kurzbiografie siehe S. 78.

Julia Margaret Cameron gehörte jedenfalls zu den wenigen Frauen, die sich im 19. Jahrhundert mit Fotografie beschäftigten und auch damals schon anerkannt wurden. Fotografie empfand sie als späte, wahre Erfüllung ihres Lebens, mit der sie in „*divine art*“ mit der Kunst der mit ihr befreundeten Maler und Dichter konkurrieren konnte.<sup>186</sup>

Neben vielen Kostümbildern, in denen sie historische Szenen oder Stellen aus Romanen und Gedichten befreundeter Schriftsteller illustrierte und die stark vom viktorianischen Zeitgeist geprägt waren, fotografierte sie Porträts, die sich aus der Massenware der gängigen Carte-de-visite-Fotografie ebenso wie aus hochwertigen Arbeiten anderer Fotografen hervorhoben. Da sie finanziell unabhängig war, konnte sie bei ihren Porträts den Geschmack der Massen vernachlässigen.

Sie war eine der ersten Fotografen, die „Close-ups“, also Nahaufnahmen von Gesichtern, fotografierten,<sup>187</sup> wobei der Kopf des Porträtierten das Bildformat voll ausfüllte.

J. M. Cameron benutzte dabei ein extra für sie angefertigtes Porträtobjektiv des Optikers Jamin (Paris), ein abgeändertes Petzval-Objektiv, das es erlaubte, den Grad der sphärischen Korrektur zu verändern. Damit führte sie bewusst wieder jene Fehlerhaftigkeit der Objektive der Anfangszeit der Fotografie ein, die eine gewisse Unschärfe hervorrief, wie sie etwa auf Fotografien von Hill und Adamson zu bemerken ist.<sup>188</sup>

Bestimmte Züge ihrer Porträts dürften auch auf die Schwierigkeit der langen Belichtungszeiten zurückzuführen sein, die sich auf Grund des verwendeten Objektivs und der extremen Größe der benutzten Platten ergaben.<sup>189</sup>

Gute Beispiele für die außergewöhnliche, eindrucksvolle Wirkung, die J. M. Cameron dadurch erzielte, sind die Porträts von „Thomas Carlyle“ (Abb. 110) und „Sir John Herschel“ (Abb. 111). Von entscheidender Bedeutung ist, neben den bewussten technischen Rückgriffen, die nur wenig gemilderte einseitige Beleuchtung, wie sie auch Nadar und Carjat einsetzten.

Über sein Porträt (Abb. 110) schrieb Thomas Carlyle an J. M. Cameron: „*It is as if it*

---

<sup>186</sup> Vgl. Julia Margaret Cameron: *The Annals of My Glass House*, in: NEWHALL, 1980, S. 135ff.

<sup>187</sup> Der mit ihr befreundete Maler und Amateurfotograf David Wilkie Wynfield dürfte sie wahrscheinlich mit seinen Porträtbüsten bekannter Künstler beeinflusst haben. Sie übertraf ihn aber bald mit ihren Porträts. An William Michael Rossetti schrieb sie am 23.01.1866 u. a.: „*To his beautiful photography I owe all my attempts and indeed consequently all my successes*“ (zitiert in: GERNSHEIM, 1969, S. 305).

Mit ihren extremen Nahaufnahmen beeinflusste sie viele spätere Künstler. Ein entfernter Ausläufer dieser Anregung könnte in der heutigen Zeit in den stark vergrößerten gemalten Porträts nach Fotografien des amerikanischen Realisten Chuck Close gesehen werden.

<sup>188</sup> Während aber Hill und Adamson noch in der Technik der Kalotypie (oder Talbotypie) fotografieren mussten, also ein Papiernegativ erhielten, das wegen der enthaltenen Fasern Details verunklärte, versuchte J. M. Cameron diese in ihrer Zeit als überwundene Nachteile empfundenen Eigenschaften künstlich durch entsprechende Manipulationen wieder herzustellen.

Zeitgenössische Kritik ihrer Bilder: „*Technisch fehlerhaft, aber künstlerisch interessant ...*“, Ausstellungsbesprechung, Berlin 1865, in: BAIER, 1980, S. 520;

„... *Bildnisse von Darwin, Herschel, Taylor ... Es sind dies direkte große Aufnahmen; die schönen Wirkungen derselben sind durch die Beleuchtung erzielt, und dabei weder Negativ- noch Positivretusche angewandt. Leider ist das Photographisch-Technische etwas vernachlässigt.*“ Weltausstellung, Wien 1873, in: BAIER, 1980, S. 520.

<sup>189</sup> Im Gegensatz zum gängigen Carte-de-visite-Format oder Kabinetformat benutzte J. M. Cameron überwiegend Platten mit den Maßen 26 x 31 cm und fertigte davon Direktkopien ohne Vergrößerung. Die langen Belichtungszeiten, GERNSHEIM vermutet im Durchschnitt fünf Minuten, waren für die Porträtierten eine Qual, da J. M. Cameron auch Kopfstützen u. ä. Hilfsmittel als für eine natürliche Pose abträglich ablehnte. Einer ihrer „Opfer“, Wilfrid Ward, bezeichnete sich als Märtyrer, Alfred Tennyson warnte Henry W. Longfellow bei einem Besuch bei J. M. Cameron: „*Longfellow, you will have to do whatever she tells you. I shall return soon and see what is left of you.*“ Ward und Tennyson zitiert nach GERNSHEIM, 1969, S. 305.

*suddenly began to speak, terrifically ugly and woe-begone.*"<sup>190</sup>

In der Gestaltung ihrer Porträtfotografien war sie nicht festgelegt, sondern, da sie die Abbildung der „*greatness of the inner, as well as the features of the outer man*“<sup>191</sup> erreichen wollte, ging sie auf die jeweilige Person individuell ein, um sie adäquat abbilden zu können.

Sie erzielte so große Erfolge in der Anlehnung an die frühere und zeitgenössische Malerei, dass der führende Bildnismaler des viktorianischen Englands, George Frederick Watts (1817-1904) von einem Porträt der „Florence Fisher“ (Abb. 112) sagte: "*I wish I could paint such a picture as this*".<sup>192</sup>

Die Porträtfotografie Julia Margaret Camerons versuchte, sich bewusst von der massenhaften Produktion vereinheitlichter Carte-de-visite-Porträts abzuheben. Dass sie zum Teil dabei versuchte, Malerei in ihren Fotografien nachzuahmen, darf ihr aus heutiger Sicht nicht unbedingt negativ ausgelegt werden, da zu ihrer Zeit die Fotografen noch auf Grund mangelnder entsprechender Vorbilder auf der Suche nach Eigenständigkeit und Definition ihres Mediums waren. Ein Teil wollte daher gesellschaftliche Anerkennung auf dem Weg der Angleichung an die Malerei erzielen.

J. M. Cameron gehörte zu den Vorläufern der Vertreter der sog. Kunstfotografie, die um die Jahrhundertwende ihren Höhepunkt erreichte.<sup>193</sup> Mit diesem Versuch hatten J. M. Cameron und andere im Grunde die Fotografie in eine Sackgasse geführt und eine Nutzung der der Fotografie innewohnenden eigenständigen Möglichkeiten teilweise verbaut. Diese Art zu fotografieren war bereits im 19. Jahrhundert umstritten. Dies zeigt die heftige Diskussion, die u. a. an der Photographic Society of London geführt wurde.<sup>194</sup>

Während William John Newton, John Leighton und R. W. Buss eine Verstärkung der Gesamtwirkung der Fotografie durch leichte Unschärfe befürworteten, lehnten andere wie Francis Frith die Unschärfe ab und betonten die Detailgenauigkeit als Vorzug. In Frankreich bezogen Baudelaire und Gautier eine feste Gegenposition zur Fotografie.<sup>195</sup> Julia Margaret Cameron hatte über den gemeinsam bewunderten Dichter Alfred Tennyson Verbindung zu den Präraffaeliten, die ebenso wie sie jeweils mit ihren Mitteln Stellen aus Dichtungen Tennysons illustrierten.

Gernsheim schreibt zu den Ergebnissen Camerons: "*... Mrs Cameron's photographs often appear mawkish, even ludicrous. Indeed, some of her twenty-four illustrations to 'The Idylls of the King, and Other Poems', taken at Tennyson's own request in 1874, are reminiscent of the worst kind of amateur theatricals. In spite of the singular industry with which Mrs. Cameron arranged her figures to bring the characters into the region of pure ideality, her compositions produce a realistic instead of a poetic effect.*"<sup>196</sup>

<sup>190</sup> Zitiert in: NEWHALL, 1982, S. 78.

<sup>191</sup> Zitiert in: GERNSHEIM, 1969, S. 298.

<sup>192</sup> Zitiert in: GERNSHEIM, 1969, S. 306.

<sup>193</sup> J. M. Cameron schreibt in einem Brief an Sir John Herschel, dass sie ihre Kunst erheben möchte über „*mere conventional topographic Photography - map making & skeleton rendering of feature & form without that roundness & fulness of force & feature that modelling of flesh & limb which the focus I use only can give tho' called & condemned as 'out of focus'. What is focus - & who has a right to say what focus is the legitimate focus - My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real & ideal & sacrificing nothing of Truth by all possible devotion to Poetry & Beauty -*." Brief vom 31.12.1864, zitiert in NEWHALL, 1982, S. 78.

Zur Kunstfotografie siehe: NEWHALL, 1982, S. 73ff und 141ff; GERNSHEIM, 1969, S. 243ff und 463ff; PETERS, 1979, S. 213ff, 274ff, 354ff und 404ff; TILLMANN, 1981, S. 196ff.

<sup>194</sup> Vgl. z. B. Text 10ff in: KEMP, 1980, S. 88ff.

<sup>195</sup> Zur Theoriediskussion siehe besonders: KEMP, 1980 und folgende Bände.

<sup>196</sup> Siehe: GERNSHEIM, 1969, S. 251.

Die Präraffaeliten gebrauchten Fotografien beinahe ausschließlich als Skizzen zu ihren Gemälden und aus Zeitersparnis.<sup>197</sup>

Dass J. M. Cameron aber präraffaelitische Malerei als Vorbild ansah, beweist eine ihrer Fotografien, auf die sie geschrieben hatte: „*decidedly Pre-Raphaelite*“.<sup>198</sup>

Ähnlichkeiten von Bildern der Präraffaeliten mit Fotos von J. M. Cameron sind mehr durch die Anregungen aus gleichen Quellen (Tennyson u. a.) oder dem herrschenden Zeitgeist der viktorianischen Epoche, die offen war für großes Sentiment, zu erklären als auf direkte gegenseitige Beeinflussung, obwohl auch diese nicht vollständig auszuschließen ist.<sup>199</sup>

#### Franz Seraph Hanfstaengl

Als Franz Hanfstaengl (1804-1877)<sup>200</sup> 1852 mit dem Fotografieren begann, war er bereits ein anerkannter Künstler auf dem Gebiet der Lithografie. Angeregt zu seiner neuen Tätigkeit dürften ihn die Arbeiten Alois Löcherers haben, der im gleichen Haus wie Hanfstaengl wohnte. In den Jahren zwischen 1853 und 1859 war Hanfstaengls Position in München dank seiner guten Beziehungen zu den höchsten Kreisen als „Coburg-Gothaischer Hofrath“ ohne Konkurrenz. Es gelang ihm daher, fast alle bekannten Persönlichkeiten aus Kunst, Wissenschaft, Musik, Literatur und Politik zu porträtieren. Von seinen damaligen Arbeiten sind leider auf Grund von Verlusten im 2. Weltkrieg nur noch etwa 200 Porträts, eine Reihe von stadt- und kulturgeschichtlich wertvollen Stadtansichten Münchens und die Reportage zum Aufbau des Glaspalastes erhalten.<sup>201</sup>

1853 stellte Hanfstaengl, damals noch gemeinsam mit dem sächsischen Hofmaler und Fotografen Moritz Eduard Lotze (1809-1890), erste fotografische Arbeiten im Münchner Kunstverein aus. Die Porträts wurden im „Münchner Punsch“ folgendermaßen gelobt: „*Die 15 Photographien aus dem artistisch-photographischen Atelier von Lotze und Hanfstaengl übertreffen in künstlicher und technischer Beziehung alles zu diesem Fache bis jetzt Dagewesene. ... Die so vielfach betriebene Photographie drohte nachgerade ins Handwerk zu verfallen, hier aber waltet die Kunst mit sicherer Hand. Wir sehen Portraits mit schöner plastischer Stellung, und mit einem so vortheilhaften Lichteffekt, daß die Farbe fast nicht mehr vermißt wird. In all diesen Köpfen und Figuren ist Leben. Sie schauen nicht hinüber oder herüber, es sind geistig bewegte Gestalten, in ihrer Totalität auf eine kleinere Fläche reduziert. ... Was sind die besten Lithographien und Stiche gegen diese ‚Naturselbstcopie‘! Allerdings arbeitet hier zunächst die Natur, aber sie wird geleitet und unterstützt von der Kunst.*“<sup>202</sup>

Sehr deutlich wird in diesem Zitat die damals weitverbreitete Ansicht der Schaffung

<sup>197</sup> Zum Verhältnis Präraffaeliten und Fotografie siehe: SCHARF, 1969, S. 74ff; NEWHALL, 1982, S. 82; GERNSHEIM, 1962, S.13f, 84ff und 131ff; OVENDEN, 1972.

<sup>198</sup> Zitiert in: NEWHALL, 1982, S. 81.  
GERNSHEIM, 1969, S. 251, meint zu den Gemeinsamkeiten: "What Mrs. Cameron had in common with the Pre-Raphaelites was that neither realized the limitations of their medium. The Pre-Raphaelites failed because they became 'photographers' in painting; Mrs. Cameron ... and a host of other Victorian photographers failed because they approached photography with a painter's outlook."

<sup>199</sup> Zum Gebrauch der Fotografie durch die Präraffaeliten vergl. Anmerkung 197.

<sup>200</sup> Kurzbiografie siehe S. 80.

<sup>201</sup> Ein Teil der Fotografien ist im Katalog: FRANZ HANFSTAENGL, 1975, wiedergegeben. Andere finden sich im Katalog: DER GLASPALAST, 1981, zum Teil leider ohne Autorenangabe. Weitere Beispiele in: GEBHARDT, 1978 und HUBMANN o.J.

<sup>202</sup> Münchner Punsch, 1853, S. 168; zitiert nach: GEBHARDT, 1978, S. 177.

einer zweiten Natur durch die Natur selbst, wobei bei diesem Vorgang die Kunst nur Hilfestellung leistet.

Im technisch perfekten Porträt der Weltkundlerin Ida Laura Birch-Pfeifer (1797-1858) aus dem „Album der Zeitgenossen“<sup>203</sup> griff Franz Hanfstaengl auf Kompositionsweisen der barocken Herrscher- und Künstlerporträts zurück (Abb. 113).<sup>204</sup> Ähnlich wie dort, wo Herrschersymbole die fürstliche Macht oder Staffelei, Pinsel usw. den Berufsstand symbolisierten, benutzte Hanfstaengl in seinen Fotobildnissen Attribute zur Andeutung der entsprechenden Tätigkeit. Neben einer Übernahme des Vorhangmotivs, das aber nun fast vollständig seiner ehemaligen Symbolik entblößt nur noch eine gewisse Würde ausdrücken sollte, und hauptsächlich ganz naturalistisch gesehen der Belebung des Hintergrunds diente, stellte Hanfstaengl neben die sitzende Figur der Weltkundlerin schwere Folianten, Karten und einen Globus. Während das hellere Kleid der Frau im beinahe gleichartigen Grauton der Draperien aufgeht, ist der Oberkörper der Figur durch die schwarze, in sich gemusterte Jacke und ein um den Kopf gelegtes schwarzes Tuch aus dem helleren grauen Hintergrund hervorgehoben. Gesicht und Hände sind durch die dunklere Umgebung betont. Das Licht scheint hauptsächlich von oben und links vorne zu kommen, so dass das Arrangement recht gut ausgeleuchtet wird und starke, tiefe Schatten vermieden sind. Die Weltkundlerin stützt sich auf die Folianten und Karten, berührt dabei leicht den Globus und hält in der rechten Hand einen Stift. Sonstige nähere Bezugnahmen sind nicht vorhanden, den Körper und das Gesicht hat sie von den Attributen abgewendet. Der Vorhang bildet zu ihrer Figur ein gutes Gegengewicht, so dass die Komposition, bis auf das zu leer wirkende und dadurch störende obere Bildviertel, gut gelungen ist.

Das Säulen- und Vorhangmotiv des barocken Herrscherbildnisses erscheint auch in der Fotografie „Elisabeth von Österreich“ von 1857 (Abb. 114). Diese Motive hatten hier auch ihre Berechtigung im ursprünglichen Sinne, da Elisabeth aus einem Herrscherhaus stammte und seit 1854 Kaiserin von Österreich-Ungarn war. In der deutlich retuschierten Fotografie lehnt sich Elisabeth an den Sockel einer Säule, die teilweise durch einen gerafften Vorhang verdeckt wird. In der herabhängenden linken Hand hält sie ein Buch, in das sie noch mit dem Zeigefinger hineinfasst. Die helle stehende Gestalt der Kaiserin mit den dunklen Haaren ist wieder ähnlich wie die der Ida Laura Birch-Pfeifer ausgeleuchtet und dadurch hervorgehoben.

Deutlich ist hier der Einfluss Franz Xaver Winterhalters, vor allem im Vergleich mit den Bildnissen „Prinzessin Adélaïde von Orléans“ und „Herzogin von Nemours“ (Abb. 23, 24) festzustellen. Neben einer ähnlichen Aufteilung der Komposition sind Gestalt, Kleidung und Ausdruck gut zu vergleichen.

Enger als bei den vorigen zwei Fotografien ist der Bildausschnitt bei dem Bildnis „Leo von Klenze“ (Abb. 115) gewählt. Wirkungsvoll füllt darum Leo von Klenze einen Großteil der Fläche mit dem Ausgreifen der Arme und dem locker gelegten dunklen Mantel. Der ansonsten dunkle Hintergrund ist nur unmittelbar hinter und rechts neben dem Sitzenden aufgehellt. Der linke Bildrand überschneidet eine kannelierte Säule, die etwas störend wirkt, da ihre gerade Linienführung nicht zu der gerundeten der Sitzfigur passt. Wichtige Bildteile wie Hände, Gesicht, Orden und Ordensspangen sowie der

<sup>203</sup> Es ist nicht bekannt, ob Hanfstaengl eine Mappe, ähnlich wie die über den Aufbau des Glaspalasts, in den Handel brachte. Jedenfalls erschienen in den damaligen Münchner Zeitungen (bis 1865) keine Anzeigen dafür.

Der von Hanfstaengl gewöhnlich verwendete Karton mit lithografiertem Rahmen ist bei manchen seiner Porträts noch mit dem Aufdruck „Album der Zeitgenossen“ versehen worden. Einzelblätter aus dem „Album ...“ waren sicherlich zu erwerben.

Vgl. auch GEBHARDT, 1978, S. 163ff und 181f.

<sup>204</sup> Vgl. dazu Abb. 10 und Beispiele in Anmerkung 162 und Anmerkung 175.

Stirnziegel mit Löwenkopf- und Lotos-Palmetten-Motiv sind durch Helligkeit hervorgehoben. Säule und Stirnziegel dienen als Attribute und sollen die Tätigkeit Klenzes als Baumeister und Anhänger des klassizistischen Stils ausweisen.

Auf einer Seite eines der Musterbücher, die Hanfstaengl in seinem Atelier auslegte, hatte er zwanzig Bildnisfotografien in kleinerem Format zusammengefasst. Darunter sind besonders diejenigen, die ähnlich wie bei J. M. Cameron in ihren Porträts von „Thomas Carlyle“ (Abb. 110) und „Sir John Herschel“ (Abb. 111) oder bei Alois Löcherer im Porträt „Wilhelm von Kaulbach“ (Abb. 82) nur die Büste oder den Kopf zeigen, von starker Intensität, so etwa auch die mit „Max“ (2. Reihe von unten, 1. von rechts) oder „Millöcker“ (2. Reihe von oben, Mittelbild) bezeichneten (Abb. 116).

Insgesamt konnte eine Tendenz zur Vereinheitlichung trotz unterschiedlicher Posen und Bildausschnitten nicht ganz vermieden werden. Die Variationsmöglichkeiten waren bei den Massen von Fotoporträts, die verlangt wurden, nicht allzu groß. Um schnell und in großer Anzahl Abzüge von Fotografien liefern zu können, führte Hanfstaengl ein fabrikmäßig genutztes Verfahren der fotografischen Reproduktion in seiner Druck- und Kopieranstalt ein.<sup>205</sup>

#### *Joseph Albert*

Wie für viele seiner damaligen Berufskollegen war die Porträtfotografie auch für Joseph Albert (1825-1886)<sup>206</sup> nur ein Aspekt der Fotografie. Er arbeitete vor allem daran, ein geeignetes Reproduktionsverfahren zu entwickeln, was ihm schließlich mit der Albertotypie, einem Lichtdruckverfahren,<sup>207</sup> gelang. Mit deren Hilfe reproduzierte Joseph Albert vor allem Gemälde, Stiche usw., die er wegen der dadurch möglichen hohen Auflage billig verkaufen konnte.

Alberts Einstellung zur Fotografie wird hier deutlich. Sie war für ihn kein Medium, mit dem er auf gleicher Ebene den traditionellen Künsten gegenüber treten konnte, sondern ein zweckgerichtetes Verfahren, mit dessen Hilfe „hohe Kunst“ dem Volk nahegebracht werden konnte (Reproduktion von Kunstwerken), das als Hilfsmittel für die Kunst im Sinne von Skizzen oder Vorzeichnungen (Übermalung von Porträtfotografien mit Aquarell- oder Ölfarben) und zur schnellen Verbreitung wichtigen Materials (fotografische Reproduktion von Generalstabskarten für das Heer im Krieg von 1870/71) diente. Daneben konnte es als ausgezeichnetes Dokumentationsmittel (Fortgang von Bauarbeiten, Zustandsaufnahmen, Bühnenbildern usw. vor allem für König Ludwig II.) benutzt werden. In diesem Sinne bildete die Porträtfotografie nur eine Nebentätigkeit

---

<sup>205</sup> Die von Franz Hanfstaengl gegründete Druck- und Kopieranstalt wurde später von seinem Sohn Edgar übernommen und weitergeführt. Erst im Dezember 1982 stellte das Unternehmen seinen Betrieb ein.

<sup>206</sup> Kurzbiografie siehe S. 77.

<sup>207</sup> Zum Lichtdruckverfahren der Albertotypie und zu den fotografischen Buchillustrationen, Abbildungswerken und Bildserien siehe: RANKE, 1977, S. 25ff und 97ff.

Dem sich daraus entwickelnden Verlag „Hofkunstanstalt mit Kunstverlag Joseph Albert“, der ab 1886 nach dem Tod Alberts von dessen Witwe weitergeführt wurde, wurde dann ab 1895 die Herausgabe der „Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern“ anvertraut. 1900 wurde der Verlag dann verkauft. Die entstandenen „Vereinigten Kunstanstalten AG“ mit Firmensitz in Kaufbeuren/Allgäu wurden im Juli 1981 von dem 1936 gegründeten Hans Holzmann Verlag in Berlin übernommen und unter dem Namen „VKK“ bis Dezember 1989 weitergeführt. Im Januar 1990 verlagerte sich der Firmensitz nach Bad Wörishofen und die VKK ging in „Holzmann Druck“ auf (<http://www.holzmann-druck.de/unternehmen/historie.html>).

Alberts, mit deren Ergebnissen er vor allem den bayerischen Königshof belieferte.<sup>208</sup> Aus der nicht unbeträchtlichen Anzahl von Bildnissen, auch für private bürgerliche Kunden, seien einige herausgegriffen, die hauptsächlich Mitglieder des bayerischen Königshauses zeigen und zum Teil in Verbindung mit Repräsentationsansprüchen stehen.

Das Bildnis „König Maximilian II. mit Familie“ (Abb. 117), 1860 im Atelier Albert entstanden, ist deutlich den Traditionen der Malerei verpflichtet. Den Hintergrund nehmen die vom Barockbildnis her bekannten Elemente Säule und Vorhang ein, hier wieder wirklich als Symbol der fürstlichen Herrschaft verstanden.<sup>209</sup> Gleichzeitig wird die Vorführung der Familie betont, wobei Maximilian II. als fürsorglicher Vater gezeigt wird, der Prinz Otto bei der Hand nimmt. Die Pose Prinz Ottos, der sich mit dem linken Arm anscheinend recht selbstbewusst auf eine Stuhllehne stützt, widerspricht der Geste des Vaters, konnte aber wahrscheinlich nicht vermieden werden, da auf Grund der Belichtungszeiten Stützen nötig waren. Die einzelnen Familienmitglieder sind untereinander durch Gesten verbunden: Max II. legt seinen rechten Arm hinter den Rücken der zwischen ihm und Kronprinz Ludwig sitzenden Gattin, Ludwig steht dicht bei seiner Mutter und stützt sich mit der rechten Hand auf Bücher, die auf einem Tisch neben ihm gestapelt sind.

In starker Annäherung an bürgerliche Familienbilder der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. Abb. 19, 20, 87, 88) haben sich die einzelnen Familienmitglieder nebeneinander aufgereiht. Die Gesten, die sehr an Traditionen des 18. Jahrhunderts erinnern, sind wie bei den schon erwähnten Beispielen aus der Malerei nur noch äußerlich aufgefasst.

Nicht mehr nur das Ideal der Familie soll vorgeführt werden, sondern die einzelnen Mitglieder präsentieren sich selbst, was besonders, zusätzlich zur Nebeneinanderreihung, in der Frontalität der Personen mit Blickkontakt zum Betrachter (mit Ausnahme von Königin Marie) deutlich wird. In der Stellung der männlichen Familienmitglieder wird die Fortführung der dynastischen Folge kenntlich gemacht.

Für eine bewusste Angleichung an bürgerliche Vorstellungen spricht auch die bürgerliche Kleidung und die Hervorhebung der privaten Situation, die allerdings für das Bildnis sorgfältig gestellt wurde, sowie die Betonung des Familienvaters in patriarchalischer Art, wie sie auch in einem bürgerlichen Familienbildnis Alberts zum Ausdruck kommen (Abb. 118).

Dass eine solche Art von Bildnis der regierenden Herrscherfamilie äußerst populär war, zeigt der Katalog der Vereinigten Kunstanstalten von 1902, wo es noch immer im Carte-de-visite-Format angeboten wurde, nachdem es um 1900 als Postkarte vertrieben worden war.<sup>210</sup>

Ähnlich durchdacht aufgebaut sind die Verlobungsbildnisse König Ludwigs II. und

---

<sup>208</sup> Zur Industrialisierung und Massenproduktion siehe: RANKE, 1977, S. 17f und 27ff; zur Reproduktion von Kunstwerken siehe: RANKE, 1977, S. 33ff; zur Übermalung von Fotografien siehe: RANKE, 1977, S. 22f; zu den Beziehungen zum Königshof siehe: RANKE, 1977, S. 47ff.

<sup>209</sup> Für die bewusste Verwendung der Kombination von Säulen- und Vorhangmotiv spricht auch, dass Albert Säule und Vorhang in anderen Fotografien selten gebraucht hat. Sehr viele seiner Bildnisse sind mit einfachem Hintergrund, nur manchmal durch Vorhang oder Säulen aufgelockert. Ausnahmen mit der Verwendung beider Motive wären etwa Bildnisse Leo von Klenzes, von Knut Bade und Wilhelm von Kaulbach, die aber damals im übertragenen Sinn als „Malerfürsten“ oder Vergleichbares galten.

<sup>210</sup> Vgl. dazu RANKE, 1977, S. 120.

Prinzessin Sophies, Herzogin in Bayern, von 1867 (Abb. 119, 120).<sup>211</sup> In der Komposition und im Arrangement lehnen sie sich an traditionelle Gemälde an, die als Doppelporträt in der Repräsentation fürstlicher und bürgerlicher Paare verwendet worden waren.

Bei einem Vergleich mit den Porträts des „Bürgermeister Nicolaes van der Meer“ und seiner Frau „Cornelia Vooght Claesdr.“<sup>212</sup> von Frans Hals 1631 (Abb. 121) oder dem „Thronbildnis Königin Victorias“ und ihres Pendants „Prinzgemahl Albert“ von Franz Xaver Winterhalter 1859 (Abb. 26, 27) fällt auf, dass auch die Verlobungsbilder von Ludwig und Sophie aufeinander bezogen sind. Die Köpfe sind in der Fotografie auf gleicher Höhe, obwohl Ludwig in Wirklichkeit ein gutes Stück größer war.<sup>213</sup> Die Umrisse der Figuren sind wie bei den Porträts des Bürgermeisters und seiner Frau einander angeglichen. Der Linie des Muffs der Herzogin antwortet die rechte Hand des Königs auf der Stuhllehne. Die Körper sind einander zugewandt, die Gesichter fast frontal zur Kamera gedreht. Während die Prinzessin in die Kamera und damit auf den Betrachter blickt, geht der Blick König Ludwigs darüber hinweg.

Obwohl die beiden Bilder einzeln fotografiert wurden, bilden sie ein Ensemble, das bei der Benutzung des Royal-Formats (ca. 43 x 32 cm) sicher als gerahmte Wandbilder gedacht war und erst dann richtig zur Geltung gekommen wäre. Schon die Größe der Abzüge im Royal-Format spricht dafür, dass die Bilder als Geschenk für Verwandte und hochgestellte Persönlichkeiten vorgesehen waren.

Außer diesen Äußerlichkeiten sind die Bildnisse, auch wegen der bürgerlichen Kleidung, nicht von denen Bürgerlicher zu unterscheiden wie sie Albert z. B. 1880, ähnlich sorgfältig komponiert und ausgearbeitet, von Adolf Halbreiter, Professor an der Akademie der Künste in München, und seiner Braut Caecilie Sedlmayr anfertigte (Abb. 122, 123).<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> Anlässlich der Verlobung Ludwigs II. mit Sophie Herzogin in Bayern am 22. Januar 1867 entstanden mehrere Aufnahmen in verschiedenen Sitzungen und von unterschiedlichen Fotografen (darunter auch Hanfstaengl).

Das offizielle Verlobungsbild (abgebildet in RANKE, 1977, S. 115), das auch im Carte-de-visite- und Kabinett-Format massenhaft vertrieben wurde, stammte aus einer Sitzung im Atelier Alberts vom 30. Januar 1867. Die beiden Kniestücke, die im Folgenden behandelt werden, entstanden zusammen mit einem weiteren Foto, auf dem beide zusammen abgebildet sind (siehe RANKE, 1977, Ta. 50), im März 1867. Das Foto erregte sogar, besonders in Preußen, einige Aufregung, weil das königliche Paar in bürgerlichem Gewand zum Fotografen gegangen war, was den Gegenstand einer Glosse im „MÜNCHNER PUN5CH“ vom 17. Februar 1867 bildete (zitiert in: RANKE, 1977, S. 134). Die bürgerliche Kleidung wird darin mit gewissem Stolz vor dem „standesherrlichem Premier“ in Berlin verteidigt.

<sup>212</sup> Vgl. dazu RANKE, 1977, S. 132ff.

<sup>213</sup> Vgl. dazu die gemeinsame Bildnisse Ludwigs II. und Herzogin Sophie in: RANKE, 1977, S. 115.

<sup>214</sup> Den Versuch der Annäherung an das Bürgertum zeigt besonders deutlich die Bildserie, die 1860/61 beim Schloss Hohenschwangau von Königsfamilie und Hofgesellschaft aufgenommen wurde (Abbildungen in: RANKE, 1977, Ta. 20-29, 31-33). Tafel 21 und 22 zeigen die Hofdamen mit der Königin beim Spinnen, was nicht extra für das Foto gestellt sein dürfte (obwohl die Situation ins Freie transponiert worden war), da zeitgenössische Berichte davon Kenntnis geben (vgl. RANKE, 1977, S. 123). „Wenn solche Übung noch vor der Kamera des Photographen stattfindet, dann wird sie – durch die Zustimmung zu der zumindest latenten Möglichkeit der Vervielfältigung des Bildes – zum programmatischen Ausdruck von Bürgerkönigtum. Fast scheint es, als sei diese Konsequenz dem Photographen selbst bewußt gewesen, denn die im Bild belassene Kamera (Taf. 21 rechts) wirkt wie eine Erinnerung an die Wirkungsmöglichkeiten des Mediums“. (zitiert nach RANKE, 1977, S. 123).

Auch das Bild mit den Prinzen in Trachtenanzügen (Taf. 29) zeigt deutlich das Bestreben nach Bürgernähe. Wie auch bei weniger Begüterten sind die Anzüge so zugeschnitten worden, dass

Das von Albert erfundene Lichtdruckverfahren der Albertotypie, welches in einem der Lithografie ähnelnden Druckverfahren Abzüge in beinahe beliebiger Menge lieferte, wurde nachträglich wieder so an einen originalen Fotoabzug angepasst, dass eine Unterscheidung zwischen beiden kaum möglich war. Das Verfahren war entdeckt worden, als man nach der Möglichkeit suchte, Fotoabzüge zu produzieren, die von Silber unabhängig waren (Silber bildete bis dahin die Grundlage jedes Positivabzuges). Es hatte neben dem Nachteil, im Preis vom Weltmarkt abhängig zu sein, noch den der fotochemischen Verwandlung, d. h. die Abzüge bleichten nach einiger Zeit aus, besonders schnell in heller Umgebung.

Mit dem neuen Verfahren der Albertotypie war diese Schwierigkeit überwunden, da es sich um ein Druckverfahren handelte, bei dem die belichtete Glasplatte als Farbträger für den Abzug diente.<sup>215</sup> Bei den Endprodukten legte man Wert darauf, dass man im Vergleich mit echten Fotografien nicht zwischen beiden unterscheiden konnte.<sup>216</sup> Die Nachahmung von Fotografien ging sogar soweit, dass z. B. Albert in allen aus der Fotografie bekannten Formaten druckte, außerdem wurden die auf normalen oder mit Kreide grundierten Papier gedruckten Bilder gewachst oder lackiert und ganz wie fotografische Abzüge auf vorgedruckte Firmenkartons aufgeklebt.<sup>217</sup>

Diese Praxis zeigt deutlich die Einstellung Alberts und seiner Nachahmer zur Fotografie. Um wirtschaftliche Erfolge zu erzielen, wurde versucht, billig hergestellte Massendrucke als Fotografien auszugeben. Dass dies möglich werden konnte, lag daran, dass Fotografie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon so weit durchgesetzt hatte und akzeptiert worden war, dass eine Nachfrage nach (billigeren) Nachahmungen von Fotografien entstehen konnte.

In dieser Zeit etablierten sich innerhalb der Fotografie wieder Klassenschränken, die aber auf den ersten Blick nicht sofort sichtbar werden. Da jetzt die Praxis, ein Porträt von sich anfertigen zu lassen, nicht mehr auf den Adel beschränkt war, sondern auf das ganze Volk ausgedehnt wurde, waren andere Unterscheidungsmerkmale für den nach 1848 wieder etwas erstarkten Adel und das neu aufgekommene Bürgertum der Industrialisierung notwendig. Diese ergaben sich z. B. beim Fotoporträt im Format. Ein „Fürstenformat“ oder ein lebensgroßes Bildnis, ebenso wie ein mit Ölfarben übermaltes

---

die Prinzen noch bequem hineinwachsen konnten. Ansonsten scheint das Bild mit der Ansammlung von Pflanztöpfen bei der Wand nicht besonders gut gestaltet. Wichtig war den Prinzen wahrscheinlich die Vorführung der Anzüge.

<sup>215</sup> Zum Verfahren siehe: RANKE, 1977, S. 97f.

Das Verfahren Alberts war natürlich nicht das einzige. Daneben gab es u. a. die „Autotypie“, die auf dem Verfahren des Kohleldrucks beruhte und von Edgar Hanfstaengl (1842-1910) in der von seinem Vater gegründeten Kunstanstalt übernommen wurde (vgl. dazu: BAIER, 1980, S. 207ff).

Mit diesen Verfahren sind die Anforderungen, die Joseph Nicéphore Niépce ursprünglich an seine Entdeckung stellte, nämlich Drucke ähnlich der Lithografie oder Radierung zu liefern, erfüllt worden.

<sup>216</sup> Man wusste nicht, „*ob man es mit Photographien oder Drucken zu tun hat*“, steht in einem der zeitgenössischen Berichte zu dem Verfahren der Albertotypie (siehe PHOTOGRAPHISCHES ARCHIV 10/1869, S. 45).

Ein Probestück von Albert trug den Aufdruck „*Unveränderlicher Lichtdruck (Alberttypie), Imitation von Albuminpapier*“, erschienen als Beilage 2 in PHOTOGR. CORRESPONDENZ 7/1870.

Bei der Namensgebung „Alberttypie (oder Albertotypie)“, die auf „Daguerreotypie“ oder bei „Lichtdruck“, was auf die griechische Wortschöpfung „Photographie“ und gleichzeitig auf die Selbstabbildung der Natur durch Licht (Talbot: „*The Pencil of Nature*“) hinwies, achtete man darauf, dass das Verfahren trotz einer näheren Verwandtschaft mit Drucktechniken noch der Fotografie zugehörig erschien.

<sup>217</sup> Vgl. dazu auch RANKE, 1977, S. 31f.

Foto waren auf Grund des großen Arbeitsaufwandes entsprechend teuer und nur für Reiche erschwinglich. Bis hinunter zum Vierten Stand ergaben sich so die entsprechenden Abstufungen innerhalb des fotografischen Porträts in Format und Ausführung.<sup>218</sup>

#### *Regensburger Fotografen*

Im Vergleich zu den Zentren der Fotografie in Paris, London, Berlin, Hamburg, Wien, München usw. ließen sich in den Hinterlanden dieser Städte relativ spät Fotografen mit festem Wohnsitz nieder. Reisende Fotografen wie Isenring u. a. hat es dagegen viele gegeben, die diese Gegenden besuchten.

Für Regensburg sind schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über 30 fest niedergelassene Fotografen nachzuweisen. Den Adressbüchern nach gab es bereits 1865 sieben Fotoateliers in Regensburg.<sup>219</sup>

Öffentlich zugängliche Bestände von Fotografien Regensburger Fotografen sind noch nicht überreich vorhanden. Ein größerer Teil dürfte sich noch in privater Hand befinden.

Aus dem im Historischen Museum Regensburg vorhandenen Bestand wurden Beispiele von zwei Fotografen, die in Regensburg zwischen 1865 und etwa 1900 tätig waren, nämlich von Johann Laifle (aktiv von ca. 1865-1900) und von Peter Schindler (aktiv von ca. 1864-1881), ausgewählt.

#### *Johann Laifle*

Bei den Carte-de-visite-Porträts von Johann Laifle sind besonders Bildnisse, die nur den Büstenausschnitt der Person zeigen, häufig. Manchmal hat Laifle dabei die Möglichkeit genutzt, die Fotografie oval zu begrenzen (Abb. 124), wobei zum Teil die Umrisse zu den Bildgrenzen hin verschwimmen (Abb. 125, 126, 127 b). Im Allgemeinen ist der Hintergrund neutral gehalten. Die Köpfe der Porträtierten sind meist leicht nach der Seite gedreht, der Blick fällt nie in die Kamera, also auf den Betrachter. Im Vergleich wirken diese Carte-de-visite-Porträts relativ eintönig, da die einzelnen Posen kaum variiert sind. Nur das ovale Bildnis (Abb. 124) fällt auf, da es durch einseitige Hauptlichtquelle und Profilwiedergabe bedingt, scharf durchgezeichnet ist und nicht die weiche, etwas schwammige Stimmung der anderen drei Porträts wiederholt.

Die Posen des Ganzfiguren-Porträts (Abb. 128) oder der Kniestücke (Abb. 127 a, 129) sind standardisiert und wiederholen sich fast wörtlich (Abb. 128, 129). Besonders steif wirkt die Haltung des Mannes in Abb. 129, was neben der künstlichen Armhaltung vom Ausdruck des Gesichts hervorgerufen wird.

Durch die starke Kopfwendung aus der Frontalen des übrigen Körpers und die Haltung des rechten Arms erscheint das Bildnis des Privatgelehrten Ludwig Pfröpfer von etwa 1865 (Abb. 127 a) pathetisch, was durch den in die Ferne gerichteten Blick noch verstärkt wird.

Der gleiche Sekretär, auf den sich der Privatgelehrte stützt, erscheint auch im Bildnis im Kabinettformat des „Kaufmanns Mittermayer mit Gattin“ (Abb. 128). Der patriarchalischen Struktur der damaligen Gesellschaft entsprechend steht der Mann in auf-

<sup>218</sup> Vgl. dazu auch RANKE, 1977, S. 69ff.

<sup>219</sup> Johann Laifle war etwa von 1865 bis 1900 aktiv, Peter Schindler von etwa 1864 bis 1883. Tabelle von anderen Regensburger Fotografen zwischen 1865 und 1900, siehe: GEBHARDT, 1978, S. 348 (Leider sind die dort angegebenen Daten nicht immer genau).

rechter Haltung mit strengen Blick auf den Sekretär gestützt fast in der Mitte des Bildes, während seine Frau in der linken Bildhälfte auf einem gepolsterten Stuhl sitzt. Den Hintergrund bildet zum Teil die Atelierwand, zum anderen Teil eine bemalte Hintergrundleinwand.

Im vielfigurigen Porträt der Regensburger Bürger-Kavallerie von 1868<sup>220</sup> (Abb. 130) wird deutlich, mit welchen Schwierigkeiten damalige Fotografen zu kämpfen hatten. Jeder der Abgebildeten hat eine andere Pose eingenommen, die jedem selbst entsprechend repräsentativ erschien. Da dadurch die Gruppe nur eine ungefähre gemeinsame Ausrichtung besitzt, während die Blickrichtungen völlig differieren, fällt die Komposition auseinander. Auch scheinen einige der Herren nicht ganz stillgehalten zu haben, so dass nicht alle ganz scharf abgebildet wurden. Da die Hintergrundleinwand mit einer Säule nicht breit genug war, wird im linken Bildteil dahinter der Ateliereingang und die Wand mit ihrem Muster sichtbar.

#### Peter Schindler

Alle hier besprochenen Porträts, die von Peter Schindler fotografiert wurden, zeigen einen neutralen Hintergrund. Die drei Damenporträts (Abb. 131, 132, 133)<sup>221</sup> offenbaren Schwierigkeiten, die Peter Schindler damit gehabt hatte. Die Damen sind etwas von oben fotografiert, so dass die Köpfe gegenüber den Körpern zu groß erscheinen (besonders auffällig bei Abb. 132). Wie bei den Porträts von Laifle herrscht auch bei den Bildnissen von Schindler wenig Abwechslung in Pose und Blickrichtung. Die Ausleuchtung der Personen ist ähnlich gleichmäßig.

Eindrucksvoll erscheint das ovale Porträt von Kommerzienrat Georg Heinrich Brauser (Abb. 134), dessen ausdrucksstarke Physiognomie nicht einmal die relativ starke Retusche, die bei fast allen Porträts Laifles und Schindlers festzustellen ist, beeinflussen konnte.

Traditionelle Vorbilder greift das Doppelporträt von Adolf Schmetzer und seiner späteren Frau Mathilde Hartlaub auf (Abb. 135). In ähnlich ernster Haltung wie auf Familienbildern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stehen die beiden nebeneinander. Während sich Adolf Schmetzer mit dem linken Arm auf eine Stuhllehne stützt, hält Mathilde Hartlaub eine Blume in der herabhängenden Rechten. Die beiden stehen eng nebeneinander, ihre Blicke gehen aber in unterschiedliche Richtungen.

Auf den gleichen Stuhl wie Adolf Schmetzer stützt sich Dombaumeister Denzinger in seinem Carte-de-visite-Porträt von ca. 1864 (Abb. 136). Die selbstbewusste Pose erinnert an das gemalte Bildnis des Kronprinzen August von Preußen (Abb. 28), ist in der Haltung jedoch um vieles lockerer. Dadurch ergibt sich eine dreieckige Bildkomposition, die im energisch blickenden Gesicht endet.<sup>222</sup>

<sup>220</sup> Die Fotografie ist nicht signiert oder mit Prägestempel versehen, aber einige Details der Studioeinrichtung (Teppich, Möbel) sprechen dafür, dass die Aufnahme im Atelier Laifle entstanden ist.

<sup>221</sup> Das Porträt der Abb. 131 a aus dem Atelier Schindler ist vom Atelier Laifle zu einer Briefmarkenfotografie (ca. 2,5 x 2 cm) umgearbeitet worden. Fotografien in dieser Größe waren damals sehr beliebt und weit verbreitet (vgl. BAIER, 1980, S. 291 und 518, Abb. 170).

<sup>222</sup> Da nur wenige Bilder Regensburger Fotografen zugänglich waren, kann die obige Auswahl keinesfalls als repräsentativ gelten. Der entstandene, etwas negative Eindruck ließe sich wahrscheinlich durch Aufarbeitung einer größeren Anzahl von Fotografien korrigieren. Trotzdem muss festgestellt werden, dass auch in Regensburg die Fotografen vom Zeitgeist geprägt waren und sicher in der gleichen Tradition standen wie die anderen Fotografen auch. Eine gewisse

### Zusammenfassung

Da Fotografie und Malerei des 19. Jahrhunderts zum Teil in ihren Bestrebungen, Naturwirklichkeit möglichst objektiv zu reproduzieren, übereinstimmten, konnten zum Beispiel in der Bildnisfotografie Aufgabengebiete und Traditionen der Malerei ohne Schwierigkeiten übernommen werden. Das beinahe vollständige Verschwinden der Miniaturmalerei bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bestätigt dies.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts galt die Physiognomie eines Menschen als Ausdruck seines inneren Wertes, seiner Seele. In der Folge dieser Entwicklung trat in der Bildnisproduktion das Brustbild in den Vordergrund. Die Variationsmöglichkeiten in der Fotografie blieben dabei die gleichen wie schon vorher in der Malerei.

Bei dem knappen Brustausschnitt, der den Oberkörper wie eine Büste erscheinen lässt, ist der Porträtierte entweder frontal zur Kamera ausgerichtet oder hat den Kopf leicht zur Seite gedreht. Die Blickrichtungen variieren (vgl. Abb. 80, 81, 82, 105, 109).

Eine Sonderstellung nehmen manche Porträts der J. M. Cameron ein, die sich oft allein auf den Kopf konzentrierte. Durch diese extremen Nahaufnahmen, unterstützt durch eine entsprechende Lichtführung, erreichte sie eine große Expressivität. Mit Hilfe einer leichten Unschärfe, die die Details in den Gesichtern verwischte, wurde das Hauptaugenmerk auf den Ausdruck gelenkt (vgl. Abb. 110, 111).

Beim Halbfigurenporträt liegen die Arme meist ruhig vor dem Körper, manchmal ist eine Hand auf einen Tisch o. ä. gestützt oder an das Kinn geführt (vgl. Abb. 79, 83, 89, 97, 98, 99).

Besonders häufig wurde der Ausschnitt der Halbfigur bei Damenporträts gewählt. In den Haltungen der Dargestellten wurde dabei ein in der Malerei ausgebildetes Schema übernommen. Man versuchte, die Gestalt durch sanfte, schwingende Linien in möglichst anmutiger Weise wiederzugeben. Die Mode der weiten gebauschten Kleider kam dieser Absicht entgegen (vgl. Abb. 29, 30, 89, 90).

Auch in Gruppenporträts sind Traditionen der Malerei deutlich zu erkennen. Ganz ähnlich wie in gemalten Familienporträts des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts sitzen oder stehen die Mitglieder, jedes für sich erfasst, ruhig und speziell auf den Augenblick des Fotografierens (oder des Malens) konzentriert im Bild. Die Verbundenheit der Familie oder des Ehepaares wird ähnlich wie in sentimental Familienbildnissen des ausgehenden 18. Jahrhunderts durch Gesten ausgedrückt. Die Darstellung der Familie als ideale Einheit rückt in den Hintergrund, betont schlichte Haltungen herrschen, dem zeittypischen Porträtstil entsprechend, vor. Die Aufmerksamkeit wird dadurch auf die äußere Erscheinung und die Umgebung gelenkt.

Ähnliche individuelle Erfassung des Einzelnen herrscht auch beim fotografierten Gruppenbildnis vor, oft in genrehaften Zusammenhang eingebettet (Stammtisch, gemütliches Beisammensein, gemeinsame Beschäftigung usw.).

In der Ausstaffierung, die am Anfang der Fotografie noch variabel gehandhabt wird, bahnen sich vor allem nach der Einführung der Carte-de-visite-Fotografie Tendenzen zur Vereinheitlichung an. Besonders beliebt waren, vom biedermeierlichen Geschmack beeinflusst, Tische mit Blumenarrangements. Neben völlig kahlen Hintergründen, meist für Halbfigurenporträts verwendet, war in anderen Bildnissen als Belebung des Hintergrundes Säule und/oder Vorhang möglich, die vom früheren Herrscherporträt,

---

Standardisierung dürfte also auch bei Porträts Regensburger Fotografen vorhanden sein. Es dürfte sich lohnen, die Bestände, die sich in Regensburger öffentlichen oder privaten Sammlungen befinden, zu sichten und zu bearbeiten.

meist ohne den ursprünglichen Sinn oder Zusammenhang, übernommen wurden (vgl. Abb. 132, 123, 122, 118, 103).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das fotografische Porträt zu einer Massenbewegung wurde, verflachten die Requisiten in der Anwendung immer mehr und wurden zu einer Formel, die in allen möglichen Zusammenhängen gebraucht werden konnte. Sie bekamen in der „industriellen“ Bildnisproduktion nur noch die Funktion einer Belebung des Bildnisses zugewiesen, die abgebildeten Personen stehen ohne Bezug daneben oder davor (vgl. Abb. 128, 102, 103).

Fast durchgehend erscheint allerdings das Motiv des seitlich gerafften Vorhangs bei Bildnissen offizieller Persönlichkeiten, wobei der Vorhang in Anlehnung an den Gebrauch beim barocken Repräsentationsporträt eine gewisse Würde andeuten soll. Durch die Verwendung solcher Würdesymbole auch beim massenhaft produzierten Fotobildnis wird dieser Sinn allerdings ad absurdum geführt.

Besonders in der Frühzeit der Fotografie, als viele ehemalige Künstler (Maler, Miniaturisten, Lithografen usw.) zur Fotografie überwechselten, waren die fotografischen Bildnisse stark von Traditionen der Malerei geprägt. Ein ganzer Berufszweig der Miniaturmalerei ist ja von der Bildnisfotografie übernommen worden und damit auch aus Mangel an eigenständigen Traditionen auch die überlieferten Kompositionsweisen.<sup>223</sup>

Für die Entwicklung der Bildnisfotografie zu einer Massenbewegung war neben der Vereinfachung der Technik und der Möglichkeit der Reproduktion die Entwicklung des Carte-de-visite-Formats durch Disdéri wichtig. Sie bedingte eine wesentliche Verbilligung, was für den potentiellen Kunden einen Anreiz darstellte und nun auch von den einfacheren und nicht so vermögenden Schichten genutzt wurde.<sup>224</sup> Ihr Repräsentationsanspruch, der sich an den Gewohnheiten der Adeligen und der höheren Schichten orientierte, beanspruchte auch deren Bildnisbedürfnis. Carte-de-visite-Format und Serienaufnahmen befriedigten dieses Bedürfnis.<sup>225</sup>

Dazu kam noch die Möglichkeit der billigen Reproduktion durch Lichtdruck oder verwandte Verfahren, die der Sammelleidenschaft der damaligen Gesellschaft entgegenkam. Das Sammeln von Carte-de-visite-Porträts berühmter Persönlichkeiten, exotischer Landschaften usw. in Alben war groß in Mode und wurde sogar in Königshäusern betrieben (Königin Marie, Gemahlin Maximilians II., in Bayern; Queen Victoria und Prince Albert in England u. a.). Die Sammelleidenschaft wurzelte im enzyklopädischen Denken des 19. Jahrhunderts (neben anderem), in dem die Welt nicht mehr als Ganzes

---

<sup>223</sup> Vgl. dazu PETERS, 1979, S. 56ff.

<sup>224</sup> Es gab aber auch Fotografen, die in Anlehnung an unterschiedliche Preise für gemalte Einzel- oder Gruppenporträts trotz des gleichen Zeitaufwandes, Materialverbrauchs usw. der notwendig war, egal ob eine oder mehrere Personen fotografiert wurden, gestaffelte Preise verlangten: z. B. nahm die Münchner Fotografin, die neben Caroline Stelzner eine der ersten Fotografinnen war, Antonia Correvont (aktiv von 1843 bis etwa 1846), für ein Einzelporträt weniger als für Gruppenporträts (Einzel 2 fl. 42 kr., zwei Personen 4 fl., Familie 5 fl. 24 kr.); vgl. GEBHARDT, 1978, S. 80;

auch der Fotograf Richard Beard in London hatte unterschiedliche Preise, vgl. SCHARF, 1969, S. 20;

u. a.

<sup>225</sup> Vgl. dazu u. a. FREUND, 1976, S. 13ff.

Auf der anderen Seite fühlte der Adel sich durch die „Demokratisierung“ des Bildnisses durch die Fotografie angeregt, doch wieder fürstlich-repräsentativen Anspruch geltend zu machen. Größeres Format bis zur Lebensgröße, besonders sorgfältige Ausarbeitung und Übermalung in Öl blieben auf Grund des hohen Preises nur der reichen Schicht vorbehalten. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnte sich dann das während der Industrialisierung reich gewordene Bürgertum auch vereinzelt diese Sonderformate leisten.

Vgl. auch RANKE, 1977, S. 71ff.

betrachtet werden konnte, sondern in einzeln für sich erfassbare und dadurch sammelbare Teile aufgeteilt wurde.<sup>226</sup>

Auf Grund der allgemeinen Verbreitung der Fotografie wurde es ab etwa 1870/80 üblich, bei Bewerbungen Fotoporträts beizulegen. Für König Ludwig II. sind Auswahlverfahren mit Hilfe von Fotografien bei Bewerbungen belegt.<sup>227</sup>

Insgesamt ist festzustellen, dass sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Fotografie auf großen Teilbereichen, die vorher die Malerei innehatte, durchsetzen konnte. Dabei nahmen Fotografen im Verhältnis zur anerkannten Kunst unterschiedliche Positionen ein.

Neben dem Versuch der direkten Nachahmung von Malerei und der Angleichung daran (z. B. J. M. Cameron, Kunstfotografie der Gründerzeit und der Jahrhundertwende), der in eine Sackgasse führte, gab es bereits im 19. Jahrhundert Nachahmungen von Fotografien durch bestimmte Drucktechniken (Albertotypie u. ä.) in industriemäßiger Herstellung.

Eine nicht wertende Verbreitung von Kunst durch Fotografie war ebenfalls möglich (fotografische Reproduktion von Kunstwerken), auch für Dokumentationsaufnahmen wurde Fotografie benutzt.

Gegenüber der anerkannten Kunst trat Fotografie als eigenständig auf Gebieten mit Lösungen auf, die für Malerei nur schwer oder gar nicht erreichbar gewesen wären. Dazu gehörte neben der genauen Darstellung der Perspektive im Raum die Luftbildfotografie, Mikro- und Makrofotografie, Fotogramme, die Darstellung der Feinstruktur von Materialien, Serienfotografien für Reportage, Bewegungsstudien usw.<sup>228</sup>

Die Übernahme von Bereichen der Malerei, in denen die Fotografie nach damaligen Gesichtspunkten bessere oder zumindest gleichwertige, aber billigere Lösungen anbieten konnte, war selbstverständlich.

Dass innerhalb dieser vielschichtigen Prozesse die Fotografie nicht nur von der Malerei und deren Traditionen profitierte, sondern auch umgekehrt als Beeinflusserin und Anregerin von Lösungen und Entwicklungen in der Malerei auftreten konnte, macht die Entwicklung der Kunst bis heute deutlich.

---

<sup>226</sup> Vgl. Fußnote 178.

<sup>227</sup> Siehe RANKE, 1977, S. 62.

Das Datum 1870/80 ist aber noch nicht gesichert. Es wäre auf jeden Fall wert, näher untersucht zu werden, ab wann und wo die ersten Bewerbungsfotografien zu dokumentieren sind.

<sup>228</sup> Vgl. dazu STELZER, 1970, S. 48ff.

## Einflüsse und Wirkungen der Fotografie in der Kunst

Nicht nur auf dem Gebiet der Porträtkunst hat Fotografie große Veränderungen hervorgerufen. Auch auf den anderen Gebieten der Kunst gewann Fotografie, mehr oder weniger öffentlich bekannt, starken Einfluss. In ausführlicher Weise haben dies schon AARON SCHARF, VAN DEREN COKE, OTTO STELZER und J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, ULRICH POHLMANN, DOMINIQUE PLANCHON-DE FONT-RÉAULX u. a. in verschiedenen Büchern, Aufsätzen und Katalogbeiträgen dargestellt.<sup>229</sup> Im folgenden Text wird darum nur auf wenige Aspekte eingegangen werden.

Eugène Delacroix war der erste große französische Maler, der öffentlich die Meinung vertrat, dass Fotografie für Künstler eine gute Hilfe darstellen kann. Andere Maler schlossen sich ihm an.<sup>230</sup> Er selbst fertigte teilweise nach von ihm arrangierten oder bestellten Fotografien Skizzen an und benutzte Fotografien als Grundlage für Gemälde, z. B. „Odalisque“ von 1857.<sup>231</sup>

Ebenso benutzte Gustave Courbet Fotografien für seine Gemälde. Für den Akt in „L'Atelier“ (1855) oder für Gestalten in „La femme au perroquet“ (1866) und in „Le Baigneuses“ (1853) konnte SCHARF entsprechende fotografische Vorbilder nachweisen.<sup>232</sup> Auch bei anderen Bildern ist die Benutzung von Fotografien durch Courbet nicht von der Hand zu weisen.<sup>233</sup> Für das Gesicht Proudhons im Bild „Proudhon und seine Kinder“ (1865) diente ein Fotografie von Charles Reutlinger von etwa 1855 als Vorlage. Ebenso konnten bei Landschaftsbildern direkte Vorbilder oder zumindest Anregungen durch Fotografien erschlossen werden.<sup>234</sup>

Auf die große Rolle, die Fotografie in der Malerei D. O. Hills spielte, wurde schon hingewiesen (siehe oben),<sup>235</sup> ebenso auf die Benutzung von Porträtfotos, angefertigt von Nadar und Carjat, durch Manet u. a.<sup>236</sup>

Im Folgenden wird der Gebrauch von Fotografie an einigen Werken der Maler Edgar Degas und Franz von Lenbach, stellvertretend für andere Künstler, sowie den sich daraus ergebenden Einfluss auf ihr Werk näher dargestellt.

### Edgar Degas

Edgar Degas (1834-1917) besuchte ab 1855 die Pariser Ecole des Beaux-Arts und wurde dort von einem Ingres-Schüler unterrichtet. Anfangs dominierten darum in seinen Werken Linien und zeichnerische Elemente.

Ab etwa 1860 verwandelte sich seine Malerei, er griff zeitgenössische Themen und Szenen aus dem Alltagsleben auf, wobei sich auch Farbigkeit und Raumauffassung sei-

<sup>229</sup> Vgl. dazu: SCHARF, 1969; COKE, 1972; STELZER, 1978; KATALOG MALEREI NACH FOTOGRAFIE, 1970; SCHMOLL gen. EISENWERTH, 1980; u. a.

<sup>230</sup> Vgl. COKE, 1972, S. 9ff; SCHARF, 1969, S. 26 und 89ff.

<sup>231</sup> Abbildungen in: COKE, 1972, S. 8 und 10; SCHARF, 1969, S. 91f und 94; STELZER, 1978, Abb. 24 und 25.

<sup>232</sup> Vgl. SCHARF, 1969, S. 95ff (Abbildungen S. 99ff).

<sup>233</sup> Vgl. COKE, 1972, S. 12f; SCHARF, 1969, S. 101ff.

<sup>234</sup> Vgl. COKE, 1972, S. 13; SCHARF, 1969, S. 101ff, Abbildungen S. 102f; STELZER, 1978, S. 26 und 39, Abbildungen 22 und 23;  
zur Benutzung von Fotografien durch Maler siehe: COKE, 1972, S. 22ff und SCHARF, 1969, S. 30ff.

<sup>235</sup> Vgl. dazu auch: COKE, 1972, S. 19ff; SCHARF, 1969, S. 29.

<sup>236</sup> Vgl. auch: COKE, 1972, S. 44ff; SCHARF, 1969, S. 40ff.

ner Bilder änderten. Eine Anregung durch die Fotografie ist nicht auszuschließen. In einem Carte-de-visite-Bildnis des Prinzen von Metternich und seiner Frau, aufgenommen von Disdéri um 1860, liegt das Vorbild für ein gemaltes Porträt der Prinzessin von Metternich von Edgar Degas (Abb. 137). Die Pose der Prinzessin ist genau übernommen, obwohl die Gestalt des Prinzen als Urheber der Pose nicht mit übernommen wurde. Auf dem Foto verdeckte der Prinz den linken Arm seiner Gattin, den sie in seinen rechten Arm eingehängt hatte. Auf dem Gemälde von Degas, das die Prinzessin nur bis knapp unterhalb der Hüfte zeigt, ist ihr linker Arm weggelassen, was ebenso wie die reduzierte Farbskala die starke Abhängigkeit von der Fotografie Disdérés zeigt. Da Degas das Bildnis ohne Auftrag malte, dürfte ihn (neben der Prinzessin selbst, die ein aufregendes Leben führte) das Foto mit der gestellten Pose (dem für die Ewigkeit konservierten Augenblick) und den Tonwerten fasziniert haben.

Nachdem Edgar Degas 1865 Manet kennengelernt hatte und mit den Impressionisten in Berührung gekommen war, entwickelte er, vielleicht auch unter dem Einfluss der Fotografie, neue Formen der Interieur-Darstellung mit ungewöhnlichen Raumausschnitten. Dabei wurde auch schon sein Interesse an der Wiedergabe von Bewegung deutlich. In seinen späteren Rennplatz-, Ballettbildern und anderen versuchte er, dieses Problem zu lösen.

Es war von Anfang an ein Hauptziel der Fotografie mit Hilfe möglichst kurzer Belichtungszeiten Momentaufnahmen, also Bilder von Bewegungsaktionen, zu erhalten, wobei in der Fotografie die Bewegung gleichsam zu einer scharf durchgezeichneten Pose innerhalb eines Bewegungsablaufes erstarrt. Seit der trockenen Kollodiumfotografie mit extrem gesteigerter Plattenempfindlichkeit konnte dieses Ziel ab etwa 1858 erreicht werden. Erste „Schnappschüsse“ entstanden.

Edgar Degas war unter den ersten, die eine Momentbildkamera für solche Zwecke besaßen. Die Ergebnisse, die der begeisterte Fotograf Degas erhielt, beeinflussten seine Bildkompositionen erheblich. Besonders auffällig ist die Übernahme der extremen Ausschnitthaftigkeit solcher Momentfotografien in die gemalten Bilder Degas', d. h., dass bei Fotografie wie Malerei Personen oder Gegenstände durch den Bildrand stark angeschnitten werden.

Vorbilder für solche Kompositionen könnten auch in japanischen Holzschnitten liegen, die in dieser Zeit gerade in Frankreich populär wurden. Solche Ausschnitte sind besonders häufig bei Holzschnitten des 19. Jahrhunderts, so etwa bei Hokusai (Ukiyo-e Holzschnitte) und auffallend bei Hiroshige, der diese Technik vor allem in seiner Holzschnittreihe „Hundert Ansichten des Yedo“ in außergewöhnlicher Weise benutzte (Abb. 138). SCHARF vermutet, dass Hiroshige dabei Fotografien als Vorbilder gedient haben könnten.<sup>237</sup>

Da Degas aber selbst eine Momentbildkamera besaß und diese auch benutzte, dürften japanische Holzschnitte nur in sekundärer Linie als Vorbilder angenommen werden. Ab 1860 waren in Frankreich auch, besonders als Stereo-Bilder, viele Momentfotos (Straßenszenen u. Ä.) verbreitet.<sup>238</sup>

Degas selbst gibt kaum Hinweise auf die Benutzung von Fotografien, Äußerungen von Freunden und Verwandten sind in dieser Beziehung aufschlussreicher.<sup>239</sup> Der erste Hinweis auf Fotografien findet sich in einem von Degas' Skizzenbüchern (heute in der Bibliothèque Nationale in Paris) in einer Zeichnung von zwei Frauen in Krinolinen von etwa 1860/61 mit der Unterschrift: „Disdéri photog.“<sup>240</sup>

<sup>237</sup> Vgl.: SCHARF, 1969, S. 151 und Anmerkungen S. 280.

<sup>238</sup> Vgl. SCHARF, 1969, S. 154f.

<sup>239</sup> Vgl. SCHARF, 1969, S. 142ff und Anmerkungen S. 277f; STELZER, 1978, S. 132f.

<sup>240</sup> Siehe SCHARF, 1969, S. 144.

Auch der Bildaufbau von „La femme aux chrysanthèmes“ (1865) oder „Bouderie“ (1873-75) verdankt Fotografien einiges. Wie in manchen Schnappschussfotografien ist die Aufmerksamkeit der abgebildeten Personen auf Gegenstände oder Personen außerhalb des Bildausschnittes gerichtet. Fotografien, die diesen beiden Bildern als Anregung gedient haben könnten, wurden von Pierre CABANNE entdeckt.<sup>241</sup>

Eine andere Eigenschaft von Degas' Bildern ist die Auflösung der Linie bei der Darstellung von Bewegung, besonders deutlich in seinen Ballettszenen. Sie könnte unter Umständen auf die Unmöglichkeit der scharfen Abbildung (beim Stand der damaligen Technik) von Personen in schnellster Bewegung bei der Momentfotografie zurückgehen. Der „Mangel“ der Fotografie wird durch die Übernahme und Verstärkung zum Prinzip des Bildes erhoben. Andeutungen der Betonung der Unschärfe finden sich schon im Bildnis der Fürstin von Metternich (Abb. 137), wo die partielle Unschärfe der Fotografie von Disdéri im Gesicht der Fürstin verstärkt und auf das ganze Bildnis ausgedehnt wurde.

Auf Degas' Bildnissen von Tänzerinnen (Abb. 139, 140) dürften auch Reihenaufnahmen, wie sie etwa Disdéri mit speziell dafür entwickelten Kameras (Abb. 104) anfertigte und Bewegungsfotografien, wie sie für wissenschaftliche Zwecke und anthropologische Studien der Franzose Marey aus Beaune und in Amerika Muybridge aufnahmen, eingewirkt haben. Degas soll, dem Zeugnis von Freunden und Verwandten nach, Bewegungsstudien von Tänzerinnen und Pferden angefertigt haben (Abb. 141, 142).<sup>242</sup> Falsch wäre es aber, anzunehmen, dass sich Degas dabei sklavisch an das Vorbild der Fotografie bei der Ausgestaltung des gemalten Bildes gehalten hätte. Fotografie war für ihn eine Herausforderung, ein Mittel zur Findung seiner Bildideen und Erinnerungstütze bei der Umsetzung in Malerei.

Die Orientierung an der Momentfotografie, die von einer gleichzeitigen Brechung und Umgestaltung des fotografischen Prinzips des Momentbildes begleitet wurde, hat Max IMDAHL bei dem Bild „Graf Lepic mit seinen Töchtern (Place de la Concorde)“ von 1873/74 stellvertretend für andere Bilder nachweisen können (Abb. 143).<sup>243</sup>

Das Zufällige des Ausschnitts eines Schnappschusses scheint ins Bild direkt übernommen zu sein, zahlreiche Beschneidungen durch den Bildrand treten auf. Die Personen im Vordergrund sind alle nur halb zu sehen. Durch ihre Körperhaltungen und Gesten wird gerichtete Bewegung impliziert, die dem Bild eine starke Dynamik verleiht. IMDAHLs Strukturanalyse des Bildes ergab, dass der Komposition ein äußerst diszipliniertes lineares System zugrunde liegt, das auf dem Goldenen Schnitt aufbaut (Abb. 143 b). Die fotografische Perspektive und die Eigenschaft der Schnappschussfotografie wurden damit unterwandert und vollständig der Malerei untergeordnet. „*Es geht in den Bildern von Degas nicht um Strukturen der Versöhnung von Komposition und Kontingenz, sondern es geht um Extremformulierungen des einen unter der Bedingung des anderen.*“<sup>244</sup>

*„Während im Falle der Ballettbilder ... die kontingente, zusammenhanglose szenische*

<sup>241</sup> Vgl. SCHARF, S. 144, Anmerkungen S. 278f und Abb. S. 145; zu weiteren Porträts und deren fotografischen Vorbildern, siehe oben und SCHARF, 1969, S. 146f; COKE, 1972, S. 53ff; zur Übernahme der fotografischen Perspektive bei Degas, siehe: SCHARF, 1969, S. 148ff; STELZER, 1978, S. 134.

<sup>242</sup> Siehe GRABNER, 1942; zur Bewegungs- und Momentfotografie, siehe auch SCHMOLL gen. EISENWERTH, 1980, S. 175ff.

<sup>243</sup> Max IMDAHL: Die Momentfotografie und „Le Comte Lepic“ von Edgar Degas, in: FESTSCHRIFT FÜR GERT VON DER OSTEN, Köln 1970, S. 228ff.

<sup>244</sup> IMDAHL (Anm. 215), S. 232.

*Situation als eine in sich unproblematische szenische Wirklichkeit hingenommen und nur verwendet erscheint zum Zwecke einer kühnen Bildkomposition, welche den Begriff des traditionellen komponierten Bildes unerwartet erweitert, erscheint ... im Bilde des Grafen Lepic mit seinen Töchtern die kontingente, zusammenhanglose szenische Situation als solche problematisiert. ... Der eigentliche Bildsinn offenbart sich nicht in der Kühnheit der bildimmanenten Kompositionsbezüge, sondern in der Verdeutlichung eben jener Kriterien des Unzusammenhangs. Diese Kriterien sind: Isolation, Richtungsdivergenz, Ortlosigkeit. Alle diese Kriterien erscheinen im Bilde von Degas thematisiert und radikalisiert ...“<sup>245</sup>*

So konnte die Malerei auf dem eigentlich nur der Fotografie erreichbaren Gebiet der Darstellung eines Zeitmomentes der Bewegung Ergebnisse erzielen, die eine neue Richtung der Malerei einleiten sollten (Futurismus, Kubismus usw.), „... und es fragt sich, ob nicht diese auf der momentfotografischen Fixierung kontingenter Szenen beruhende Kompositionsweise von Degas nahe heranzuführt an linearistische Strukturen der gegenstandslosen Malerei.“<sup>246</sup>

## Franz von Lenbach

Fotografien bildeten bei Lenbach (1836-1904), ähnlich wie bei Degas, nur den Ausgangspunkt seiner Überlegungen und wurden aus arbeitsökonomischen Gründen verwendet. SCHMOLL gen. EISENWERTH<sup>247</sup> stellt fest, dass sich Lenbachs Bildnisstil wahrscheinlich ohne direkten Einfluss der Fotografie entwickelt hat. Anknüpfend an den sachlichen Naturalismus als Gestaltungsprinzip der Biedermeierzeit und durch Kopien geschult an Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts erreichte Lenbach „nicht nur die Summierung von Sachlichkeit und Altmeisterlichkeit (mit der Atmosphäre der Bildnisse Tizians, Rubens‘ usw.), sondern auch Gewinn einer neuen eigenen Anschauung von der Würde und vom Dokumentarcharakter des Porträts, in dessen Malweise präimpressionistische Züge einfließen. Anscheinend hat Lenbach erst nach diesem Reifeprozess die Fotografie herangezogen.“<sup>248</sup>

Ab wann Lenbach Fotografien als Skizzenersatz herangezogen hat, ist nicht genau zu ermitteln. Das erste sichere Beispiel ist das um 1885 in Rom entstandene Bildnis Papst Leos XIII. (Abb. 144). Auffällig ist, dass jeweils eine größere Anzahl von Fotografien angefertigt wurde, meist von einem professionellen Fotografen unter Anleitung von Lenbach, der die Posen des Modells, Hintergründe usw. vorher festlegte. Während der Aufnahmen skizzierte Lenbach und machte sich gleichzeitig Farbnotizen.

Bei der Umsetzung einer Fotografie in eine Zeichnung oder ein Gemälde sind verschiedene Möglichkeiten nachweisbar. Neben Ausschnittsvergrößerungen, um danach zu zeichnen, benutzte Lenbach Diapositive im Format von ca. 20 x 30 cm. Manchmal malte er auch direkt auf eine Kopie des Fotos auf Leinwand.<sup>249</sup>

<sup>245</sup> IMDAHL (Anm. 215), S. 233f.

<sup>246</sup> IMDAHL (Anm. 215), S. 232.

<sup>247</sup> Vgl. dazu Katalog MALEREI NACH FOTOGRAFIE, 1970, S. 75ff; SCHMOLL gen. EISENWERTH, 1980, S. 114ff.

<sup>248</sup> Vgl. Katalog MALEREI NACH FOTOGRAFIE, 1970, S. 78.

<sup>249</sup> Mit dem Verfahren der „Photopeinture“, also einer Leinwand mit lichtempfindlicher Schicht, um darauf eine fotografische Positivkopie zu erzielen, experimentierte schon um 1855 der Münchner Fotograf Alois Löcherer. Ein Selbstporträt in dieser Technik hat sich (in schlechtem Zustand) erhalten (heute im Agfa-Gevaert Foto-Historama in Köln; Abb. in: GEBHARDT, 1978, S. 156).

Bei Vergleichen von Fotostudien und Gemälden wird deutlich, dass trotz im Großen und Ganzen genau wiederholter Dispositionen die Gemäldebildnisse einige charakteristische Abweichungen aufweisen. Neben dem anderen Format verändert die farbige Ausgestaltung den Bildausdruck wesentlich. Auch führte Lenbach eine Reihe von Idealisierungen durch und steigerte den Ausdruck des Blickes. Die Augen sind im Vergleich zu den Fotografien meistens vergrößert, die Blickrichtung ist verändert, „... *entsprechend dem Gesamthabitus, den Lenbach seinen Modellen im Dienste der öffentlichen Meinung und der Heldenverehrung des wilhelminischen Zeitalters verlieh. Pathos und Würde, Hervorblitzen des Genius, geistige Konzentration oder – wie im Papstbildnis – Güte, Klugheit und diplomatischer Scharfsinn werden von Lenbach mit sicherer Einfühlung in das Wesen seiner Modelle erkannt und in Steigerung des Zeiturteils über die historischen Figuren zur wirkungsvollen Erscheinung geprägt.*“<sup>250</sup> Trotzdem wurden die Hauptmerkmale der Augen in den Fotografien (Lichtspiegelungen usw.) ins Gemälde übertragen. Die Bildwirkung steigerte Lenbach dann noch geschickt durch die schon früher an den Alten Meistern entwickelte Hell-Dunkel-Technik.

Franz von Lenbach übertrug also bewusst fotografische Eigenheiten in Malerei. Besonders deutlich wird dies am Selbstporträt mit Frau und Töchtern (Abb. 145, 146) von 1903.

Ebenso wie schon Degas und mit ihm die Impressionisten versuchten, Bewegung und die Wirkung von Licht, die in der Fotografie am offensichtlichsten darstellbar waren, in die Malerei zu übernehmen, führte auch Lenbach in diesem gemalten Bildnis eine eigentlich typisch fotografische Bildauffassung vor. Am linken Bildrand, teilweise von ihm überschritten, erscheint Lenbach ins Bild gebeugt. Neben ihm senkt seine Frau ihren Kopf zu dem jüngsten Kind Gabriele, das sie an sich drückt, während ihre rechte Hand die zwischen ihr und dem Maler sitzende ältere Tochter Marion in auffälligem roten Kleid und langen offenen blonden Haaren an der Schulter fasst. Der Blick aller vier Personen ist mit großen hervorstechenden Augen auf den Betrachter gerichtet. Hermann BEENKEN bezeichnete ganz richtig dieses Bild als eminent fotografisch: „*Hier malt er sich und die seinen mit den Augen aufs Objektiv gerichtet, und zwar sich selber, als ob er eben erst, während der Selbstauslöser abschnurrt, herzugeeilt sei, in etwas gebückter Haltung, um, ohne vom oberen Bildrande überschritten zu werden, doch noch mit auf die Platte zu kommen. Von der malerischen Technik des Vortrags abgesehen, ist dies wohl das photographierteste Gruppenbildnis, was je gemalt worden ist, und man geht daher auch kaum fehl, wenn man in diesem Falle in dem ‚Entwurfe‘ wirklich eine Leistung der Kamera vermutet.*“<sup>251</sup>

Hermann BEENKEN hat mit seiner Vermutung recht behalten. Inzwischen kamen Fotografien ans Licht, die diese These eindeutig untermauern (Abb. 145 a, 146).

Mit der Übernahme der fotografischen Situation in die Malerei ging Lenbach bis an die Grenze des damals Möglichen, ohne gegen die anerkannte traditionelle idealistische

---

Ein Beispiel mit einer Übermalung Lenbachs erhielt sich im Moltke-Porträt (Bundesrepublik Deutschland, Dauerleihgabe in der National-Galerie Berlin) mit der auf Grund einer chemischen Reaktion auf der Rückseite sichtbaren ursprünglichen Fotografie.

<sup>250</sup> SCHMOLL gen. EISENWERTH, in: Katalog MALEREI NACH FOTOGRAFIE, 1970, S. 77; zur Augendarstellung bei Lenbach schreibt Hubert von HERKOMER, Franz von Lenbach: An Appreciation, in: The Studio, Vol. 34, No. 153, Dec. 1905, S. 195: „*The glassy glitter of the Lenbach eye – so often mistaken for intellectuality of look – is the eye that has stared into a camera for several seconds, fixedly. The defects and inequalities of eyes, their wateriness, which causes so much of that glistening effect, are all exaggerated in the photograph. They are easy to copy; and, if the artist only dares to put it all in his pictures, it secures for him a type of work that may be taken for originality.*“

<sup>251</sup> Zitiert nach: BEENKEN, 1944, S. 404.

Ästhetik, die mechanische Hilfen bei der Entstehung eines Kunstwerks ablehnte, zu verstoßen. Obwohl er die Fotografien wie zeichnerische Skizzen benutzte, wobei er auf den drei erhaltenen Fotografien jeweils Posen, Blickrichtungen, Ausdruck usw. immer wieder abänderte, bis er eine in sich geschlossene doppelte Rhomboidkomposition erhielt, also eigentlich nur arbeitsökonomisch vorgeing und handschriftliche Skizzen durch (viel genauere) eigenhändig arrangierte Fotografien ersetzte, bekannte er sich nie zur Fotografie.<sup>252</sup> Da die Zwänge aber, die durch die traditionelle Ästhetik ausgeübt wurden, noch zu stark waren, konnte er es sich deshalb wahrscheinlich nicht leisten, fotografische Hilfen zuzugeben, ohne eine Schmälerung seines öffentlichen Ansehens befürchten zu müssen.

In dem gemalten Selbstportrat mit Frau und Kindern wird die Ausrichtung auf die Kamera in der dargestellten äußersten Konzentration der Familienmitglieder betont. Es ergibt sich ein gespanntes Beobachten der Familie, in das der Betrachter über den Umweg der Hilfestellung durch die Kamera und der anschließenden malerischen Umsetzung direkt mit einbezogen wird. Lenbach bekannte sich eigentlich doch offen zur Fotografie, indem er durch die Darstellung seiner gerade hinzugetretenen gebückten Gestalt direkt auf die Kamera, deren Selbstauslöser er gerade betätigt hatte, anspielte. Ebenso wie in der Kunstfotografie mit der Nachahmung der Malerei durch Fotografie und dem Lichtdruck, der wiederum Fotografie nachahmt, ist hier eine kritische Grenze erreicht.

Lenbach hat das Problem aber zu seinen Gunsten gelöst, indem er durch den Einsatz der Farbe die Fotografieähnlichkeit wieder etwas aufgelöst hat. Besonders die auffälligen Rot- und Gelbtöne in Kleid und Haar der älteren Tochter stehen der fahlen Farbigkeit des übrigen Bildes entgegen.<sup>253</sup>

Lenbach benutzte die Fotografie als Skizzenersatz mit dokumentarischem Charakter und setzte sie damit gleichwertig der Natur gegenüber, der die Fotografie noch den Vorteil voraushat, dass dreidimensionale Gegenstände bereits zweidimensional wiedergegeben werden. Den Mangel der Farbigkeit bei den Schwarz-Weiß-Fotografien glich Lenbach durch Farbnotizen während der Sitzungen aus. *„Die Photographie als ‚zweite Natur‘ bedeutete ihm zunehmend das, was die erste Natur den Künstlern bis dahin gewesen ist.“*<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> Franz von Lenbach war Gründungsmitglied der „Deutschen Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren“. Als Präsident des ersten Kongresses im September 1893 im Glaspalast in München richtete er auch in der Ausstellung mit Beispielen Alter Meister ein elektrisch beleuchtetes Experimentieratelier ein, erwähnt aber z. B. in seiner Einführungsrede die Fotografie mit keinem Wort.

Auch seine Modelle, die gewiss bemerkten, dass sie in den Sitzungen bei Lenbach fotografiert wurden, ließen nichts darüber verlauten. Manchmal hörte man „aus zweiter oder dritter Hand“ darüber (vgl. SCHMOLL gen. EISENWERTH, 1980, S. 118).

<sup>253</sup> Otto Stelzer hat in seinem verdienstvollen Buch *„Kunst und Photographie“*, München 1978 die Funktion der Fotografie als arbeitsökonomischen Ersatz für zeichnerische Skizzen bei Lenbach zwar erkannt, aber nicht bemerkt, dass Lenbach nicht so sehr die Fotografien im Auge hatte wie das gemalte Endprodukt. Lenbach hat, wie auf den erhaltenen Fotografien im Vergleich mit den gemalten Bildnissen zu erkennen ist, seine Modelle (seine Familie) so lange neu arrangiert, bis eine zufriedenstellende Lösung für das Gemälde gefunden worden war.

Von daher ist es nicht richtig, von einer *„bloßen Kolorierung“* der Fotografie zu sprechen, um das Gemälde zu erhalten, wie es Stelzer S. 38f tat.

<sup>254</sup> Siehe SCHMOLL gen. EISENWERTH, 1980, S. 125; siehe dort auch S. 114ff ausführlicher zu den angesprochenen Punkten.

## Schlussbemerkungen

Fotografie konnte auf Grund ihrer leistungsfähigeren Abbildungsqualitäten, wie sie zur Zeit der Veröffentlichung der fotografischen Verfahren auch ähnlich von den meisten Gebieten der Kunst angestrebt wurden, ohne große Widerstände einige Aufgabenbereiche der Malerei übernehmen. Dazu gehörte neben der Dokumentation und Reproduktion auch die Bildnisherstellung.

Gegenüber der Malerei wies die Porträtfotografie viele Vorzüge auf, wobei die Schnelligkeit des Verfahrens und die rigorose Abbildungsgenauigkeit in zeitgenössischen Berichten am meisten betont wurden.

Parallel zu der Übernahme der Bildnisproduktion verlief auch die Weiterführung repräsentativer Aufgaben durch die Porträtfotografie. Auf Grund des mächtiger gewordenen Bürgertums musste sich die fürstliche und politische Propaganda an die Gewohnheiten der Bürger anpassen, um nicht allzu viel von ihrem staatspolitischen Einfluss aufzugeben.<sup>255</sup> Bürgerliche Ansichten und Vorstellungen flossen darum immer mehr ins Repräsentationsbildnis ein.

Führende Fürstenhäuser, die bisher ihre Länder absolutistisch geführt hatten, mussten auf Grund der wirtschaftlich bedingten veränderten politischen Machtverhältnisse viele ihrer Privilegien aufgeben. 1808 war z. B. in Bayern unter König Maximilian eine Verfassung ausgearbeitet worden, die einen bürokratisch-absolutistischen Einheitsstaat begründete, der mehr von einem Staatsbeamtentum geleitet wurde als von einer parlamentarischen Ständevertretung.<sup>256</sup>

Der Anspruch, der an ein repräsentatives Bildnis gestellt wurde, veränderte sich dadurch, weil nun Fürst und Land keine Einheit mehr bildeten wie etwa noch bei Ludwig XIV., sondern die Herrschaft vom Fürsten stellvertretend für sein Volk ausgeübt wurde. Von daher war es notwendig, in der Öffentlichkeit durch eine entsprechende Anzahl von Bildnissen vertreten zu sein. Einige offizielle Porträts für besondere Würdenträger oder wenige Amtslöcher reichten darum nicht mehr aus. Der absolute Stellvertretungscharakter des Bildnisses im früheren Sinn konnte vor allem nach 1848, als das Bürgertum weitreichendere Beteiligung an der Staatsverwaltung zugebilligt bekam, nicht mehr aufrechterhalten werden.

Die Reproduktionsmöglichkeiten der Fotografie wurden dahingehend ausgenutzt, dass sich sehr viele Bürger ein Bildnis der Herrscherfamilie leisten konnten, wobei auf eine möglichst bürgernahe Darstellungsweise (Zivilkleidung, Fürst als Familienvater, privater Rahmen usw.; vgl. Abb. 117, 119, 120) geachtet wurde. Das vorher die von Gott verliehene absolute Herrschaft darstellende Bildnis bekam einen allgemeineren Charakter. Der Monarch wurde zum Sinnbild und Repräsentanten der Gesellschaft und ihrer Verhaltensregeln und Normen.

Bilder des Fürstenhauses spiegeln in diesem Sinn immer die gesellschaftlichen Normen wider. Verlobungsbilder fürstlicher Paare (Abb. 119, 120) ebenso wie fürstliche Familienporträts (Abb. 117) bildeten darum meist die Vorbilder für bürgerliche Aufnahmen (Abb. 122, 123, 118).<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Vgl. SCHOCH, 1975, S. 15ff.

<sup>256</sup> Vgl. BOSL, 1956, S. 11ff; HOFMANN, 1962, S. 525ff.

<sup>257</sup> Besonders deutlich wird in der Fotografie der Familie König Maximilians von Albert die patriarchalische Anordnung der Mitglieder und die dynastische Folge hervorgehoben. Herrscher und Thronfolger sind durch ihre Stellung im Bild besonders betont. Bürgerliche Familienbilder greifen diese patriarchalische Anordnung sofort auf bzw. haben sie im Bild der Herrscherfamilie sogar bedingt.

Durch die Übernahme von Aufgabengebieten, die vorher die Malerei wahrnahm, ermöglichte die Fotografie Versuche der Kunst, in neue Bereiche vorzudringen, oder regte sie dazu an.

Die Freistellung der Malerei für andere Aufgaben wird deutlich in den Bemerkungen einiger Künstler. Henri Matisse sagte etwa: „*Der Maler braucht sich nicht mehr um kleinliche Einzelheiten zu bemühen, dafür ist die Photographie da, die es viel besser und schneller macht.*“<sup>258</sup>

Pablo Picasso meinte gegenüber dem befreundeten Fotografen Brassai: “*When you see what you express through photography, you realize all the things that can no longer be the object of painting. Why should the artist persist in treating subjects that can be established so clearly with the lens of a camera? It would be absurd, wouldn't it? Photography has arrived at a point where it is capable of liberating from all literature, from the anecdote, and even from the subject.*”<sup>259</sup>

---

Vgl. Abb. 117, 118;

zur Übernahme von fürstlichen Repräsentationsaufgaben durch die Fotografie siehe auch RANKE, 1977, S. 71ff.

<sup>258</sup> Zitiert nach: HESS, 1956, S. 37.

<sup>259</sup> Zitiert nach BRASSAI, 1966, S. 46;

Zitate in ähnlichem Sinn von Félix Féneon, Georges Braque, Frank Kupka u. a., siehe COKE, 1972, S. 299ff.

## Kurzbiografien

### Robert Adamson

\* 26.04.1821 - † 14.01.1848

- Seit seiner Kindheit Interesse am Ingenieurberuf, wegen seiner schwachen Konstitution jedoch nicht zu verwirklichen;
- 1842 von seinem Bruder zur Fotografie gebracht, Eröffnung eines Studios in Edinburgh;
- ab 1843 Zusammenarbeit mit D. O. Hill unter dessen Leitung.

### Joseph Albert

\* 25.03.1825 - † 05.05.1886

- Studium von Chemie und Physik am Polytechnikum in München, nebenher Beschäftigung mit Fotografie;
- vor 1850 fotografische Ausbildung bei Alois Löcherer;
- 1850 Eröffnung eines eigenen Ateliers in Augsburg, Beschäftigung mit Reproduktionsfotografie (Lichtdruck);
- 1853 Heirat mit Anna Maria Deuringer;
- 1854 Ausstellung von Reproduktionen nach Zeichnungen Rugendas' auf der Deutschen Industrieausstellung in München;
- 1855 Verkauf von ersten Reproduktionen in größerer Auflage;
- 1857 Fertigung von damals sehr schwierigen großformatigen Landschaftsaufnahmen;
- Verleihung des Hofitels durch Maximilian II., Rückkehr nach München;
- um 1860 Einführung eines „Schnelldruckverfahrens“ (100 Abzüge von einem Negativ pro Tag);
- 1863 weltweite Anerkennung; Betrieb mit 70 bis 75 Angestellten; Versuche mit Vergrößerungen von Negativen (lebensgroße Porträts); Einführung der Retusche bis zur Totalübermalung in Öl;
- 1868 Einführung der Albertotypie (Lichtdruckverfahren für hohe Auflagen);
- 1871 Veröffentlichung des Romans „Der Sturmvogel“ von F. W. Hackländer, in dem ein Fotograf „Wilbert“ vorkommt, für den Albert das Vorbild lieferte;
- 1877 Farbproduktionen nach drei Negativen in unterschiedlichen Farben;
- 1878 Scheidung der ersten Ehe;
- 1879 zweite Heirat mit Pauline Schlosser;
- 1882 Eugen Albert (1856–1929), Sohn aus erster Ehe, gründet die Photographische Union; entwickelt das reproduktionstechnische Verfahren bis zum Offset-Druck weiter.

### Hippolyte Bayard

\* 20.01.1801 - † 14.05.1887

- Zuerst Notargehilfe, dann Finanzbeamter in Paris;
- seit 1837 fotografische Experimente;
- 1839 erste Ergebnisse der positiven Papierfotografie;  
Bayards Verfahren wird zugunsten von dem Daguerres zurückgewiesen;  
er bekommt nur eine geringe Abfindung;  
er probiert alle bekannten Fotografischen Verfahren aus;
- ab 1849 nimmt er an Kampagnen zur bauarchäologischen Erfassung Frankreichs mit Hilfe der Fotografie teil;
- nach 1854 eröffnet er mit Bertall (Pseudonym für Charles Albert d'Arnoux, \* 18.12.1820 - † 24.03.1882), einem Illustrator und Karikaturisten, ein gemeinsames Porträtstudio; nebenher fördert er die Reproduktionsfotografie zur Verbreitung von Kunstwerken.

### Hermann Biow

\* 1804 oder um 1810 - † 20.02.1850

- war als Lithograf und Porträtmaler in Breslau und Hamburg tätig;
- 1841 Eröffnung eines Fotoateliers in Hamburg (Daguerreotypie);
- ab September 1842 bis April 1843 Zusammenarbeit mit Carl Ferdinand Stelzner in Hamburg;  
Fotoreportage über Brandkatastrophe;
- 1845 Reise nach Paris, erlernt dort die Talbotypie;
- 1846 Eröffnung eines neuen Fotoateliers in Hamburg;
- 1847 auf königlichen Befehl hin in Berlin tätig;
- 1848 anschließend in Frankfurt;  
Daguerreotypiesammlung berühmter Deutscher (ab 1850 als Kupferstiche im Album „Deutsche Zeitgenossen“ veröffentlicht).

### Julia Margaret Cameron

\* 11.06.1815 - † 26.01.1879

- 1838 Heirat mit einflussreichem Juristen und Plantagenbesitzer Charles Hay Cameron
- 1848 Übersiedlung aus Indien nach England; Adoption von einigen fremden Kindern zu ihren sechs eigenen;
- 1863 bekommt sie von ihren Kindern eine Kamera mit Zubehör geschenkt, beginnt zu fotografieren; neben Porträts entstehen auch allegorische Bilder;
- 1874 Illustration von zwei Büchern des befreundeten Dichters Alfred Tennyson mit 24 Fotografien;
- 1875 Übersiedlung nach Ceylon (heute Sri Lanka); Ausstellungen in London und Bournemouth.

## Étienne Carjat

\* 28.03.1828 - † 19.03.1906

- Wie Nader zuerst als Karikaturist und Schriftsteller tätig;
- ab 1855 als Fotograf tätig
- 1858 Ausbildung in der Porträtfotografie beim Fotografen Pierre Petit;
- 1862/63 Herausgabe der Zeitschriften „Le Diogène“ und „Le Boulevard“; Unterstützung der Pariser Kommune;
- 1875 Verkauf des Ateliers.

## Louis Jacques Mandé Daguerre

\* 18.11.1787 - † 10.07.1851

- Zunächst Lehre bei einem Architekten, dann Ausbildung zum Dekorationsmaler, Anfertigung von Theater- und Panoramabildern;
- 1810 Heirat mit Louise Georgina Arrowsmith;  
Weiterbildung beim Pariser Bühnenbildmaler Eugène Marie Degotti (Ausstattungschef der Pariser Oper);
- ab 1814 Ausstellung einiger seiner Kunstwerke im Pariser Salon;
- ab August 1816 die Position des führenden Bühnenmalers im Théâtre de l'Ambigu-Comique im dritten Bezirk des Boulevard du Temple, Paris;
- Juli 1821 Eröffnung des Pariser Dioramas in der Rue de Samson (heute Rue de la Douane) gemeinsam mit Charles Marie Bouton;
- 1823 Eröffnung eines zweiten Dioramas in London;
- ab 1824 im Zusammenhang mit seiner Dioramen-Malerei Beschäftigung mit der Möglichkeit, die in einer Camera obscura projizierten Bilder mit lichtempfindlichen Materialien aufzuzeichnen; Kontakt mit Joseph Nicéphore Niépce;
- 1829 Juristische Vereinbarung von Daguerre mit Niépce zur Entwicklung der Fotografie
- 1833 nach dem Tod Niépces, erbt dessen Sohn Isidore Niépce (1805–1868) den Kooperationsvertrag;
- 1837 von Daguerre entwickeltes fotografisches Verfahren reif zur Veröffentlichung (unikale Direktpositive);
- 7. Januar 1839 durch Vermittlung des Physikers, Astronomen und Politikers François Arago (1786-1853) wird die „Daguerreotypie“ in der Académie des sciences Paris (Akademie der Wissenschaften) erstmals vorgestellt;
- 1839 Rechte an der Daguerreotypie werden vom französischen Staat aufgekauft und der Allgemeinheit zu Verfügung gestellt.

## André Adolphe Eugène Disdéri

\* 28.03.1819 - † 04.10.1889

Studiert Malerei, danach als Schauspieler in einer Theatertruppe;

- ab 1847 Fotoatelier in Brest;
- ab 1851 nach Zwischenaufenthalt in Nimes Eröffnung eines Fotoateliers in Paris, Filiale in Brest;
- 1853 Foto-Serie „Jeux d'enfance“
- 1854 Eröffnung des größten Pariser Porträtstudios (finanziert vom Zeichner Chandellier), wird mit Genre- und Straßenszenen bekannt; Entwicklung des „Carte-de-Visite-Formats“ (Porträts auf dem Standardformat von 5,5 x 9 cm) und Patentierung;
- November 1854 Patent über eine Kamera mit mehreren Objektiven und beweglichem Plattenhalter;
- 1856 Konkurs und Verkauf des Studios;
- Mai 1859 Napoleon III. lässt sich vor dem Italienfeldzug gegen Österreich von Disdéri fotografieren; Popularisierung des Carte-de-visite-Formats; Disdéri wird Hoffotograf Napoleons III., kann innerhalb weniger Jahre in ganz Europa Zweigateliers eröffnen;
- 1861 angeblich der reichste Fotograf der Welt;
- 1862 erste französische Ausgabe seines weitverbreiteten und oft übersetzten Lehrbuches der Fotografie;
- 1866 65.000 verschiedenen Porträts im Angebot (Sammelalben);
- ab 1866 wegen Fehlspekulationen, aufwendigem Lebensstil und Geschäftsrückgang erneuter Bankrott;
- geht u. a. als Strandfotograf an die Riviera;
- 1889 verstirbt blind, taub und mittellos, in Paris.

### Franz Seraph Hanfstaengl

\* 01.03.1804 - † 18.04.1877

- 1816 Zeichenunterricht bei Professor Schöpf an der Polytechnischen Schule in München, anschließend bei Professor Mitterer an der Kunstakademie, erlernt dort Lithografie;
- 1819-25 bei Professor Langer an der Kunstakademie, wird als Bildnislithograf bekannt;
- 1825 beginnt er die lithografische Porträtsammlung „Corpus Imaginum“ mit führenden Persönlichkeiten Münchens aus Kunst, Wissenschaft und Politik sowie der Königsfamilie (abgeschlossen 1835);
- 1829 Professur für Lithografie an der Akademie;
- 1833 eigene lithografische Anstalt;
- 1834 mehrere Wochen im Atelier des Pariser Lithografen Lemercier;
- 1835 Umzug nach Dresden, Lithografien der wichtigsten und wertvollsten Gemälde der Dresdener Galerie (138 Gemälde in zehn Jahren);
- 1845 Rückkehr nach München;
- ab 1846 zusammen mit dem Fotografen Alois Löcherer im selben Haus;
- ab 1848 Nutzung der von Franz von Kobell erfundenen Galvanografie;
- ab 1852 Fotoatelier zusammen mit dem sächsischen Hofmaler Moritz Lotze;
- 1853 erste Fotoausstellung;
- 1854 eigenes Fotoatelier; Auszeichnung für ausgestellte Fotografien auf der Deutschen Industrieausstellung in München; „Photographisches Album der Zeitgenossen“;

- 1855 Vorstellung der Negativretusche auf der Weltausstellung in Paris; in den folgenden Jahren Gründung seines Kunstverlags mit Vervielfältigung durch das Pigmentverfahren nach Poitevin; fotografische Gemälde-reproduktionen, Stadtansichten von München;
- 1868 Übergabe seines Geschäfts an Sohn Edgar; lebt als Privatier.

### David Octavius Hill

\* 20.05.1802 - † 17.05.1870

- Achtes Kind eines Buchhändlers und Verlegers; erlernt das neue Verfahren der Lithografie;
- ab 1821 Publikationen von Lithografien (darunter eine der ersten Lithografien in England); Studien beim Landschaftsmaler Andrew Wilson in Edinburgh;
- 1830-69 Gründungsmitglied der Royal Scottish Academy und deren Sekretär;
- um 1840 Buchillustrationen für „Ettrick Shepherd“ von James Hogg und „The Land of Burns“
- ab 1843 Zusammenarbeit mit Robert Adamson, nachdem ihm Sir David Brewster geraten hatte, Fotografien als Hilfen für sein Bild der Gründungsversammlung der Free Church of Scotland (mit 470 Porträts) zu benutzen;
- ab 1844 Ausstellungen von Kalotypien mit Porträts, Landschaften und Genredarstellungen;
- 1848 nach dem Tod Adamsons gibt er die Fotografie auf und wendet sich wieder der Malerei zu;
- 1858 wird er beratendes Mitglied der Photographic Society of Scotland; kurz danach Zusammenarbeit mit dem Edinburgher Porträtfotografen A. Macglashon, der Hills entworfene und arrangierte Szenen aufnahm (meist Versuche der „Kunstfotografie“);
- 1866 Fertigstellung des Riesengemäldes der Gründungsversammlung, Ankauf durch die Free Church of Scotland.

### Johann Baptist Isenring

\* 12.05.1796 - † 09.04.1860

- erlernt in St. Gallen das Tischlerhandwerk
- 1820 kommt er in seinen Wanderjahren nach München, besucht dort die Feiertagszeichenschule, anschließend ein Jahr lang die Akademie in München;
- 1825 Rückkehr nach St. Gallen, dort Landschaftsmaler;
- ab 1839 Beschäftigung mit Talbotypie und Daguerreotypie; arbeitet als Wanderfotograf;
- 1840 erste Fotoausstellung der Welt mit etwa sechzig verschiedenen Fotografien ab August in St. Gallen, Zürich, München, Augsburg, Wien und Stuttgart (1841);
- 1842 Einrichtung eines „Sonnenwagens“ (fahrbares Fotolabor mit Wohngelegenheit), mit dem er auf Reisen geht;

ab 1843 wieder in St. Gallen.

### Alois Löcherer

\* 14.08.1815 - † 15.07.1862

- studierte Chemie und Arzneimittellehre;
- ab 1840 erste fotografische Versuche;
- 1842-45 Apothekergehilfe; fotografiert nebenher;
- ab 1846 eigenes Atelier im Hause Franz Hanfstaengls;
- 1848 Veröffentlichung eines fotografischen Lehrbuches; in den folgenden Jahren weitere Veröffentlichungen von Lehrbüchern; bietet theoretischen und praktischen Unterricht an;
- 1845-50 Fotoreportage über Entstehung und Transport der Bavaria-Statue in München;
- 1852 Umzug in ein neues Atelier, da Hanfstaengl nun selbst als Fotograf tätig ist; Experimente mit verschiedenen Kameratypen;
- 1852/53 Herausgabe eines „Photographischen Albums der Zeitgenossen“;
- 1855 erstes Album mit Reproduktionen von fünfzig seltenen Stichen der kgl. Sammlung aus dem 15. und 16. Jahrhundert in Deutschland.

### Nadar (eigentlich Gaspard-Félix Tournachon)

\* 06.04.1820 - † 21.03.1910

- Sohn eines Buchhändlers in Paris; verbringt seine Jugend in Lyon, arbeitet dort für kleinere Zeitungen; wieder in Paris, verfasst er regelmäßig Zeitungsartikel und Kurzgeschichten, zeichnet Karikaturen für satirische Zeitschriften;
- 1853 Eröffnung eines Fotoateliers „Tournachon & Cie.“ zusammen mit Bruder Adrien (1855 im Rechtsstreit um Namen „Nadar“ wieder aufgelöst); Mitglied der Société Française de Photographie;
- 1854 Veröffentlichung des „Panthéon Nadar“, einer Lithografie (75 x 104 cm) mit ca. 250 bekannten Persönlichkeiten Frankreichs;
- ab 1855 Beschäftigung mit Ballonluftfahrt; 1858 erste gelungene Luftbildfotografien vom Ballon aus; bezieht er ein neues Atelier (vollständig in Rot gehalten, mit gasbetriebener Leuchtreklame); fotografiert mit künstlichem Licht;
- 1861 fotografiert er in den Katakomben und Abwasserkanälen von Paris mit elektrischem Licht;
- ab 1873 zweites kleineres Studio;
- 1874 Ausstellung der Impressionisten Monet, Pissaro, Sisley, Renoir, Degas in seinem Studio;
- 1886 erstes fotografisches Interview (Kernsätze handschriftlich unter die Bilder gesetzt) anlässlich des hundertsten Geburtstags des Chemikers Eugène Chevreul zusammen mit seinem Sohn Paul.

## Joseph Nicéphore Niépce

\* 07.03.1767 - † 05.07.1833

- 1789-1811 Offizier in der französischen Armee;
- 1795-1801 Verwalter des Distrikts Nizza;
- ab 1815 Beschäftigung mit der Technik der Lithografie;
- ab 1816 Experimente mit Camera obscura und Chlorsilberpapier;
- 1824 Kopie des Kupferstichs des Kardinals Georges d'Amboise und dauerhafte Fixierung (Abb. 2; ohne Camera obscura);
- 1826 vermutlich erste lichtbeständige Fotografie der Welt: Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers im Gutshof Le Gras mit einer Belichtungszeit von acht Stunden im Format 16,5 × 21 cm (Heliografie; Abb. 3);
- 1829 Beginn des Briefwechsels mit Daguerre über kommerzielle Verwertbarkeit und neue chemische Verfahren.

## Carl August von Steinheil

\* 12.10.1801 - † 14.09.1870

- 1811 schwere Typhuserkrankung;
- 1825/26 Physik- und Mathematikstudium in München, Begegnung mit Joseph von Fraunhofer;
- ab 1826 Arbeit in dessen Werkstätte an der Berechnung lichtstarker Linsensysteme für Sternzeichengeräte;
- 1830 Gründung der Firma „Steinheil & Ertel“ mit dem Mechaniker Traugott Ertel, Herstellung von Prismen;
- 1832 Ernennung zum Professor für Mathematik und Physik in München;
- 1837 Erfindung des Schreibtelegraphen;  
Reise nach Paris im Auftrag König Ludwigs I., um Kopien des Urmeters und des Urkilogramms anzufertigen;  
Zusammenarbeit mit Franz von Kobell, Professor der Mineralogie und Chemiker;
- 1838/39 erste gelungene Ergebnisse der Fotografie;
- 13.04.1839 Veröffentlichung ihrer Erfindung eines fotografischen Verfahrens mit genauer Beschreibung noch vor Daguerre;
- 1849 als Sachverständiger für Telegrafie in Österreich;
- 1851 als Sachverständiger für Telegrafie in der Schweiz;
- 1852 Einrichtung einer Sternwarte in München;
- 1854 Gründung der optisch-astronomischen Anstalt C. A. Steinheil & Söhne.

## Carl Ferdinand Stelzner und Caroline Stelzner

Carl Ferdinand: \* um 1805/06 - † 23.10.1894; Caroline: \* 20.12.1808 - † 31.05.1875

- Nach 1820 als wandernder Bildnismaler im norddeutschen Raum tätig;  
ab 1831 Mitarbeit in den Ateliers von Quaglio und Isabey in Paris;  
1834 Reise nach London, heiratet dort Caroline Stelzner;  
in den folgenden Jahren gemeinsame Reisen nach Berlin, Dresden, Prag,  
Wien, Petersburg: Arbeiten in fürstlichen Häusern als Bildnismaler;  
ab 1837 in Hamburg;  
1839 Reise von Carl Ferdinand Stelzner nach Paris, erlernt dort das Daguerreotypieverfahren;  
Fotoatelier in Hamburg, kolorierte Daguerreotypien von Caroline Stelzner;  
ab September 1842 bis April 1843 Zusammenarbeit mit Hermann Biow in Hamburg;  
Fotoreportage über Brandkatastrophe (wahrscheinlich nur als Mitarbeiter von Hermann Biow);  
1848 Trennung von Caroline Stelzner;  
1850 Augenleiden durch Jod- und Quecksilberdämpfe bei den Fotoarbeiten  
1858 nach Erblindung Übergabe seines Fotoateliers an Oskar Fielitz u. a. als Geschäftsführer;  
1861/62 Aufgabe des Fotoateliers.

### William Henry Fox Talbot

\* 11.02.1800 - † 17.09.1877

- 1822 erste wissenschaftliche Abhandlungen über Mathematik und Physik;  
1831 Aufnahme in die Royal Society of Science in London;  
1832-34 Parlamentsabgeordneter;  
1833 Anstoss zu Versuchen auf dem Gebiet der Fotografie während der Hochzeitsreise;  
ab Januar 1834 Entdeckung des Verfahrens der „photogenic drawings“ und Versuche damit;  
1839 Veröffentlichung seines Verfahrens in Konkurrenz zu Daguerre (Auskopierverfahren, d. h. Schwärzung der lichtempfindlichen Schicht durch lange Lichteinwirkung, keine Nachentwicklung);  
1840 Entdeckung der Nachentwicklung von zu schwachen Negativen: Kalotypie (oder Talbotypie, benannt nach dem Entdecker);  
1844 Gründung eines Ateliers in Reading mit erster Kopieranstalt der Welt;  
1844-46 illustrierte Bücher „Pencil of Nature“ und „Sun Pictures in Scotland“;  
1849 Patent für Fotos auf Porzellan;  
1852 Patent für Stahl- und Kupferätzungen zu heliografischen Zwecken.

Zu den verschiedenen Techniken und deren Erläuterungen siehe: Schöttle, 1980 (und im Internet).

## Literatur

- Brian ALLAN u. a., Zwei Jahrhunderte Englische Malerei - Britische Kunst und Europa 1680-1880, München 1979
- Wolfgang BAIER, Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, München 1980
- Otto Walter BECK, Art Principles in Portrait Photography, Norwood Mass., USA (Reprint New York 1973)
- Hermann BEENKEN, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944
- Berthold BEILER, Photographie als künstlerisches Bildverfahren mit spezifisch technischen Mitteln, Leipzig 1964 (Diss.)
- Walter BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (incl.: Kleine Geschichte der Fotografie), Frankfurt a. Main 1977
- Walter BENJAMIN, Malerei und Photographie, in: Gesammelte Schriften 3, Frankfurt a. Main 1972ff, S. 495ff
- John BERGER, About Looking, New York 1980
- Erika BILLETER, Malerei und Photographie im Dialog, Zürich 1979
- T. S. R. BOASE (Hrsg.), The Oxford History of English Art, 1800 - 1870, New York 1959
- Helmut BÖRSCH-SUPAN (Hrsg.), Höfische Bildnisse des Spätbarock, Berlin 1966
- Peter BÖTTCHER/Floris M. NEUSÜSS, Fotografie als Kunst - Kunst als Fotografie, Köln 1979
- Karl BOSL, Der moderne bayerische Staat von 1806 bis 1956, in: Bayern - Ein Land verändert sein Gesicht, München/Frankfurt a. Main/Hannover 1956, S. 11ff
- Helmut BOSSERT/Heinrich GUTTMANN, Aus der Frühzeit der Photographie 1840-1870 - Ein Bildband nach 200 Originalen, Frankfurt a. Main 1930
- Michel F. BRAIVE, Das Zeitalter der Fotografie, München 1965
- BRASSAI: Picasso and Company, New York 1966
- Josef BREITENBACH (Hrsg.), Die Sammlung Josef Breitenbach zur Geschichte der Photographie, München 1979
- August BUCK, Die Emblematik, in: Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft - Renaissance und Barock. Die Emblematik, Frankfurt a. Main 1971
- Heinz BUDDEMEIER, Panorama, Diorama, Photographie, München 1970
- Brian COE, Das erste Jahrhundert der Photographie 1800 - 1900, München 1979
- Van Deren COKE, The Painter and the Photograph - From Delacroix to Warhol, Albuquerque 1972
- James E. CORNWALL, Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839 - 1869, Herrsching am Ammersee 1979
- Otto CROY, Das fotografische Porträt am Beispiel großer Meister, Seebuck 1967
- Christian DIENER/Graham FULTON-SMITH (Hrsg.), Franz Hanfstaengl - Album der Zeitgenossen, Fotos 1853-1863, München 1975
- André Adolphe Eugène DISDÉRI, Die Photographie als bildende Kunst, Berlin 1864
- Wilhelm DOST, Die Daguerreotypie in Berlin 1839 - 1860, Berlin 1922
- Josef Maria EDER, Geschichte der Photographie, Halle 1932 (4. Aufl.)
- Josef Maria EDER, Quellenschriften zu den frühesten Anfängen der Photographie bis zum 18. Jahrhundert, Halle 1913 (Reprint Wiesbaden 1971)
- Colin FORD, Die Wiederentdeckung von Frau Cameron und ihrer ersten Photographien, in: Camera 58, 1979 (5), S. 4ff
- Colin FORD, The Cameron Collection, Wokingham 1975
- Colin FORD/Roy STRONG, An Early Victorian Album - The Hill/Adamson Collec-

- tion, London 1974
- Gisèle FREUND, Photographie und Gesellschaft, München 1976
- William GAUNT, The Pre-Raphaelite Tragedy, 1942
- Heinz GEBHARDT, Königlich Bayerische Photographie, 1838 - 1918, München 1978
- Helmut GERNSHEIM, Julia Margaret Cameron - Her Life and Photographic Work, Millerton 1975
- Helmut GERNSHEIM, Creative Photography - Aesthetic Trends 1839 - 1960, London 1962
- Helmut GERNSHEIM, Die Fotografie, Wien 1971
- Helmut GERNSHEIM & Alison GERNSHEIM, The History of Photography, London 1969
- Helmut GERNSHEIM & Alison GERNSHEIM, A Concise History of Photography, 1965
- Tim N.GIDAL, Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus, Luzern/Frankfurt a. Main 1972
- Ernst H.GOMBRICH, Kunst und Illusion, Köln 1978
- Hans GRABNER (Hrsg.): Edgar Degas nach eigenen und fremden Zeugnissen, Basel 1942
- Jürgen HABERMAS, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied/Berlin 1969 (4. Aufl.)
- Walter HAHN, Van Dyck und Frans Hals - Paten der Bildnisfotografie, in: Photomagazin, München 1961 (12), S. 44f
- Richard HAMANN/Jost HERMAND, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 1 und 2, Frankfurt a. Main 1977
- Carl HANSER, Über Fotografie, 1978
- Arnold HAUSER, Kunst und Gesellschaft, München 1973
- Arnold HAUSER, Soziologie der Kunst, München 1974
- William S. HECKSCHER/Karl-August WIRTH, Emblem, Emblembuch, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. V, Stuttgart 1967
- Oswald HEDERER, Klassizismus, München 1976
- Walter HESS (Hrsg.), Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956
- Bevis HILLIER, Victorian Studio Photographs, London 1975
- Rolf HOCHHUT/Hans H.KOCH, Kaisers Zeiten - Bilder aus dem Archiv der Hoffotografen Oskar und Gustav Tellmann, München 1973
- Hanns-Hubert HOFWANN, Adelige Herrschaft und souveräner Staat. Studien über Staat und Gesellschaft, in: Franken und Bayern im 18. und 19. Jahrhundert, München 1962, S. 525ff
- Werner HOFMANN, Das Irdische Paradies - Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1974
- Werner HOFMANN, Panorama einer Vergangenheit. Die ersten dreißig Jahre der Photographie 1840-1870 - Aus der Sammlung Robert Lebeck, Hamburg 1982
- Gerhard HOJER, Die Schönheitsgalerie König Ludwigs I., München 1979
- Klaus HONNEF, 150 Jahre Fotografie, Mainz 1977
- Alain D'HOOGHE (Hrsg.), Autour du Symbolisme. Photographie et peinture au XIX siècle, Amsterdam 2004
- Franz HUBMANN, Das deutsche Familienalbum, Herrsching am Ammersee o.J.
- Franz HUBMANN, Das jüdische Familienalbum, Wien/München/Zürich 1975
- Franz HUBMANN, K. und K. Familienalbum, München 1971

- David HUME, A Treatise on Human Nature, 1739/40 (Hrsg. L. A. Selby-Bigge, Oxford 1965; deutsche Ausgabe: Hrsg. Reinhard Brandt, Hamburg 1973)
- Volker HÜTSCH (Hrsg.), Der Glaspalast 1854-1931, München 1981
- Max IMBODEN, Politische Systeme – Staatsformen, Stuttgart/Basel 1964
- Max IMDAHL, Die Momentfotografie und „Le Comte Lepic“ von Edgar Degas, in: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, S. 228ff
- André JAMMES, William Henry Fox Talbot - Ein großer Erfinder und Meister der Photographie, Luzern/Frankfurt a. Main 1972
- André JAMMES, Hippolyte Bayard - Ein verkannter Erfinder und Meister der Photographie, Luzern/Frankfurt a. Main 1975
- Rudolf JUNK, Photographie und Bildende Kunst, in: Photographische Korrespondenz Bd. 65, 1929, No. 1, S. 1ff
- Volker KAHMEN, Fotografie als Kunst, Tübingen 1973
- Ulrich KELLER/Herbert MOLDERINGS/Winfried RANKE: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Lahn/Gießen 1977
- Wolfgang KEMP, Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 1978
- Wolfgang KEMP, Theorie der Fotografie Bd. 1 1839-1912, München 1980 (Bd. 2ff, München 1980ff)
- Wolfgang KEMP, Geschichte der Fotografie von Daguerre bis Gursky, München 2018
- Fritz KEMPE, Daguerreotypie in Deutschland, München 1979
- Marianne KESTING, Die Diktatur der Photographie - Von der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Überwältigung, München/Zürich 1980
- Rolf H. KRAUSS, Die Fotografie in der Karikatur, Seebuck 1978
- Gerhard LANGENEYER u. a., Honoré Daumier, 1888-1879 - Bildwitz und Zeitkritik - Sammlung Horn, Münster/Bonn/Nürnberg 1978
- Alfred LICHTWARK, Incunabeln der Bildnisphotographie, in: Photographische Rundschau Bd. XIV, 1900, S. 25ff
- Rolf LINNENKAMP, Die Gründerzeit 1835-1918, München 1976
- Fritz LÖSCHER, Die Bildnisphotographie, Berlin 1917 (1. Aufl. 1903)
- A. U. LUX, Portrait und Photographie, in: Daheim 1907 (15)
- Ben MADDOW (Hrsg.), Antlitz - Das Bild des Menschen in der Fotografie von den ersten Porträtfotos bis zur Gegenwart, Köln 1979
- Anton Georg MARTIN, Handbuch der Photographie, Wien 1851
- Fritz MATTHIES-MASUREN, Künstlerische Photographie - Entwicklung und Einfluß in Deutschland, in: Die Kunst, Berlin 1907
- Elizabeth McCAULEY (Hrsg.), Likenesses: Portrait Photography in Europe 1850-1870, Albuquerque 1980
- Elizabeth McCAULEY, A. A. E. Disdéri and the carte de visite portrait photography, Yale University 1980
- Bruno MEYER, Das Bildnis in der Photographie, in: Photographische Correspondenz 48, 1911, S. 627ff
- MUSEEN DER STADT KÖLN (Hrsg.), In unnachahmlicher Treue - Photographie im 19. Jahrhundert. Ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern, Köln 1979
- Weston J. NAEF/Bernhard MARBOT/ Jean-Pierre SEGUIN (Hrsg.): After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848-1900) from the Bibliotheque Nationale, New York 1980
- Beaumont NEWHALL, Photography: Essays & Images – illustrated readings in the

- history of photography, New York 1980
- Beaumont NEWHALL, The History of Photography, London 1982
- Max OSBORN, Die Kunst des Rokoko (Propylaen-Kunstgeschichte Bd. XIII), Berlin 1929
- Graham OVENDEN, Pre-Raphaelite Photography, New York/London 1972
- Erwin PANOFSKY, Stil und Stoff im Film, in: Filmkritik 11 (1967), S. 343ff
- Gustav PAULI, Photographie und Kunst, in: Kunst und Künstler, Jahrg. 1, Berlin 1903, S. 165ff
- Ursula PETERS, Daguerreotypien zur Erinnerung, in: Photoblätter 41, 1976 (6), S. 262f
- Ursula PETERS, Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland, 1839-1900, Köln 1979
- Paul PIUR, Petrarca's „Buch ohne Namen“ und die päpstliche Kurie - Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Frührenaissance, Halle/Saale 1925
- Ulrich POHLMANN/Johann Georg Prinz von HOHENZOLLERN (Hrsg.), Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004
- Winfried RANKE, Joseph Albert - Hofphotograph der Bayerischen Könige, München 1977
- Anton REICHEL, Die optische und die künstlerische Perspektive, in: Photographische Korrespondenz Bd. 65, 1929, S. 33ff
- Irma A. RICHTER (Hrsg.): Selections from the Note-Books of Leonardo da Vinci, London 1959
- Vasco RONCHI, Scritti di Ottica, Mailand 1968
- Peter SCHÄFER (Hrsg.), Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert - Ausstellung der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Schweinfurt 1977
- Aaron SCHARF, Art and Photography, London 1969 (2. Aufl.)
- Uwe SCHEID, Als Photographieren noch ein Abenteuer war, Dortmund 1983
- J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH (Hrsg.), Franz von Stuck - Die Stuck-Villa - Zu ihrer Wiedereröffnung am 9.3.1968, München 1968
- J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, Malerei nach Fotografie - Von der Camera obscura bis zur Pop Art. Eine Dokumentation, München 1970
- J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, Fensterbilder, Motivketten in der europäischen Malerei, in: Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 6, München 1970, S. 17ff
- J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, Vom Sinn der Photographie - Texte aus den Jahren 1952-1980, München 1980
- Rainer SCHOCH, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 25), München 1975
- Hugo SCHÖTTLE, Du Mont's Lexikon der Fotografie. Foto-Technik, Foto-Kunst, Foto-Design, Köln 1980
- Heinrich SCHWARZ, David Octavius Hill, der Meister der Photographie, Leipzig 1931
- Hans SEDLMAYR, Verlust der Mitte, Frankfurt a. Main/Berlin/Wien 1977
- Hans SEDLMAYR, Die Kunst im demiurgischen Zeitalter, in: Historia Mundi Bd. 10 (Hrsg. Valjavec) S. 514ff
- Susan SONTAG, Über Fotografie, Frankfurt a. Main 1980
- Hans SPÖRL, Porträt-Kunst in der Photographie, Leipzig 1909
- Otto STELZER, Kunst und Photographie - Kontakte, Einflüsse, Wirkungen, München 1978

- Erich STENGER, Die Photographie in München 1839-1860, Berlin 1939
- Erich STENGER, Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen, Würzburg 1943
- Roy STRONG, D. O. Hill and the Academic Tradition, in: Ford/Strong: An Early Victorian Album, London 1974, S. 55ff
- Petr TAUSK, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert, Köln 1977
- Urs TILLMANN, Geschichte der Photographie - Ein Jahrhundert prägt ein Medium, Frauenfeld/Stuttgart 1981
- Fritz VALJAVEC (Hrsg.), Historia Mundi Bd. 10 - Das 19. und 20. Jahrhundert, Bern/München 1961
- Emil WALDMANN, Das Bildnis im 19. Jahrhundert, Berlin 1921
- Wladimir WEIDLE, Gestalt und Sprache des Kunstwerks, Mittenwald 1981
- Wilhelm WEIMAR, Die Daguerreotypie in Hamburg 1839-1860 (Veröffentlichung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe), Hamburg 1915
- Karl Wilhelm WOLF-CZAPEK, Rudolf Dührkoop und die Neugestaltung der Bildnisphotographie, Berlin 1908
- Kathrin Wrona, Das Familienbild in der Berliner Fotografie des 19. Jahrhunderts, Diplomarbeit an der FHTW Berlin, Fachbereich Gestaltung, Studiengang Museumskunde, Berlin 2008
- Rudolf ZEITLER, Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 11), Berlin 1966

## Abbildungsverzeichnis

- 1 - Camera obscura
- 2 a - Isaac Briot, Porträt-Stich von Georges D'Amboise, Kardinal und Erzbischof von Reims (später Papst Pius VII.), um 1650 (Collection Van Deren Coke, San Francisco, USA)
- 2 b - Nicéphore Niépce, fotografische Kopie des Stiches von Isaac Briot, Heliografie, 1827 (Science Museum London)
- 3 - Nicéphore Niépce, Aussicht aus dem Arbeitszimmer Niépces, 1826 (älteste erhaltene Fotografie der Welt; Gernsheim Collection, University of Texas, Austin TX, USA)
- 4 - J. L. M. Daguerre, Stilleben, 1837, Daguerreotypie (Société Française de Photographie Paris)
- 5 a - J. L. M. Daguerre, Boulevard du Temple, 1838, Daguerreotypie (Bayer. Nationalmuseum München)
- 5 b - J. L. M. Daguerre, Boulevard du Temple, 1838, Ausschnitt, Daguerreotypie (Bayer. Nationalmuseum München)
- 6 - W. H. F. Talbot, fenster von Lacock Abbey, 1835, Photogenic Drawing (Negativ) (Science Museum London)
- 7 - J. F. W. Herschel, Teleskopgerüst, ältestes erhaltenes Glasnegativ (Science Museum London)
- 8 - C. A. von Steinheil, zwei Selbstporträts, ca. 1840, Daguerreotypien (Deutsches Museum München)
- 9 a - Fotografie einer Landschaft mit unsensibilierter Bromsilber-Gelatine-Emulsion (TILLMANN, 1981, S. 121)
- 9 b - Fotografie der gleichen Landschaft mit panchromatischer Bromsilber-Gelatine-Emulsion (TILLMANN, 1981, S. 121)
- 10 - Hyacinthe Rigaud, Ludwig XIV. im Krönungsornat, 1701, Öl/Leinwand, 276 x 196 cm (Louvre Paris)
- 11 - W. M. Thackeray, Karikatur auf Ludwig XIV., aus: „Paris Sketch Book“, 1840
- 12 - J.-M. Nattier, Madame de Châteauroux als „Morgen“, Museum Marseille
- 13 - J.-M. Nattier, Das Bad (Bildnis der Mademoiselle de Clermont), 1733, Öl/Leinwand (Wallace Collection London)
- 14 - J. Reynolds, Die Schauspielerin Sarah Siddons als tragische Muse, 1784, (Huntington Art Gallery San Marino, USA)
- 15 - J. Reynolds, Mrs. Musters als Hebe, 1785, (Greater London Council as Trustees of Kenwood, The Iveagh Bequest)
- 16 - J.-M. Nattier, Bildnis der Königin Maria Leczinska, 1748 (Musée des Beaux Arts, Dijon)
- 17 - J. Dörner d. Ä., Kurfürst Max III Josef von Bayern an der Drehbank, 1765 (Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, Schloss Nymphenburg)
- 18 a - J. G. Ziesenis, Karl Philip Theodor, Kurfürst von der Pfalz, 1757 (Bayer. National-Museum München)
- 18 b - J. G. Ziesenis, Elisabeth Auguste, Kurfürstin von der Pfalz, 1757 (Bayer. Staatsgemäldesammlung München)
- 19 - P. Schwingen, Die Familie Keuchen, 1844 (ehemals Barmen, Privatsammlung)
- 20 - K. Begas, Die Familie Begas, 1821 (Wallraf-Richartz-Museum Köln)

- 21 - G. Gensler, Die Mitglieder des Hamburger Künstlervereins, 1840 (Kunsthalle Hamburg)
- 22 - B. van der Helst, Die Vorsteher der St. Joris Armbrustschützen, 1656 (Rijksmuseum Amsterdam)
- 23 - Fr. X. Winterhalter, Madame Adélaïde, 1842 (Musée National Versailles)
- 24 - Fr. X. Winterhalter, Die Herzogin von Nemours, 1840 (Musée National Versailles)
- 25 - Fr. X. Winterhalter, Königin Victoria von England, 1843 (Besitz der Königin von England)
- 26 - Fr. X. Winterhalter, Königin Victoria von England, 1859 (Buckingham Palace London)
- 27 - Fr. X. Winterhalter, Prinz Albert (Replik von 1867) (National Gallery London)
- 28 - Fr. Krüger, Prinz August von Preußen, nach 1817 (Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin)
- 29 a - Karl Josef Stieler, Nanette Kaula, 1829 (Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, Schloss Nymphenburg)
- 29 b - Karl Josef Stieler, Regina Daxenberger, 1928/29 (Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, Schloss Nymphenburg)
- 30 a - Karl Josef Stieler, Maria Dietsch, 1850 (Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, Schloss Nymphenburg)
- 30 b - Karl Josef Stieler, Maria Dolores Elisa Gilbert, gen. Lola Montez, 1847 (Bayer. Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten und Seen, Schloss Nymphenburg)
- 31 - Fr. Eybl, Wiener Bürgerpaar im Atelier, 1834 (Sammlung Schäfer Schweinfurt)
- 32 a - F. G. Waldmüller, Bildnis der Schauspielerin Therese Krone, 1824 (Sammlung Schäfer Schweinfurt)
- 32 b - P. Fendl, Linzer Mädchen, 1827 (Sammlung Schäfer Schweinfurt)
- 33 a - H. Ch. Kolbe, Frau Bürgermeister Siebel, 1824 (Privat)
- 33 b - J. Oldach, Damenbildnis, (Sammlung Schäfer Schweinfurt)
- 34 - Fr. Lieder, Regine Schuler, Miniatur
- 35 a - J. Fr. Dietrich, Die Familie Stecher, 1813 (Privat)
- 35 b - W. von Kügelgen, Familie von Heynitz
- 36 - Holzhacker-Charivari aus Hirschhorn mit Foto von Ludwig II., nach 1850 (Sammlung Karl Wanninger)
- 37 a - Porzellanfotografie einer jungen Dame, um 1890 (Fotomuseum/Stadtmuseum München)
- 37 b - Porzellanfotografie eines Mannes (Grabstein im Alten Südfriedhof München)
- 38 - Grabstein mit Porzellanfotografien von Magdalena Grislinger, vor 1904, und Xaver Grislinger, vor 1930 (Oberer Katholischer Friedhof Regensburg)
- 39 - J. Albert, Leichenporträt von König Maximilian II. 1864 (Geheimes Hausarchiv München)
- 40 - J. B. Isenring (?), Barbara Tobler-Zellweger, kolorierte Talbotypie (Privat)
- 41 - Anonym, Gruppenbild dreier Männer (Fotomuseum/Stadtmuseum München)
  - a - Talbotypie-Negativ mit schwarz abgedecktem Hintergrund
  - b - Positiv; der weiße Hintergrund kann individuelle bemalt werden
- 42 - Atelier Schmidt/Nürnberg, Bildnis eines Ehepaares, Salzpaier übermalt, um 1850 (signiert: Georg Schmidt, Maler; Foto-Historama Agra Gevaert Leverkusen)
- 43 - Atelier Stelzner, Carl Ferdinand Stelner, Daguerreotypie, um 1845

- 44 - Anonym, Damenbildnis, Aus dem Album einer Familie aus der Altmark, Papierfotografie, um 1860 (Museum für deutsche Volkskunde Berlin)
- 45 - Atelier Krone, Damenbildnis, Papierfotografie, um 1860 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
- 46 - Schongauer Fotograf, Zwei Bildnisse, 2. Hälfte 19. Jahrhundert (Privat)
- 47 - A. Roeseler, „Wie sich der Protzenbauer photographieren läßt“, Karikatur
- 48 - C. A. Steinheil, Elise Steinheil mit Tochter Lina, Daguerreotypie (Privat)
- 49 - W. H. F. Talbot, Gruppe, Talbotypie-Positiv vom 8. April 1842
- 50 - W. H. F. Talbot, Porträt von Sir David Brewster, Talbotypie-Positiv, um 1841
- 51 - W. H. F. Talbot, Gruppe, Talbotypie-Positiv, 1842-1844
- 52 - P. Sandby (?) nach Th. Sandby, Virginia Water – Wasserfall und Grotte, lavierte Radierung, um 1723 (Besitz von Queen Elizabeth II.)
- 53 - J. M. W. Turner, Blenheim House and Park Oxford, um 1832 (City Museum and Art Gallery Birmingham)
- 54 - J. Zoffany, Ansicht des Gartens in Hampton mit Mr. und Mrs. Garrick beim Tee, 1762 (Trustees of the 5th Earl of Durham's Picture Settlement)
- 55 - W. H. F. Talbot, Gruppe im Kloster von Lacock Abbey, Talbotypie-Positiv, um 1844
- 56 - Atelier Graf/Berlin, Herrenporträt, Daguerreotypie, um 1845
- 57 - Atelier Stelzner, Frau von Braunschweig und Caroline Stelzner, Fotografie, um 1845
- 58 - Alois Löcherer (?), Kusine des Fotografen Albert, Daguerreotypie, 1845
- 59 - W. H. F. Talbot, Zwei Personen im Park von Lacock Abbey, Talbotypie-Positiv, 1842-44
- 60 - D. O. Hill, The First General Assembly of the Free Church of Scotland, vollendet 1866 (Free Church of Scotland/Scottish National Portrait Gallery Edinburgh)
- 61 a - D. O. Hill, The First General Assembly of the Free Church of Scotland, Detail, vollendet 1866 (Free Church of Scotland/Scottish National Portrait Gallery Edinburgh)
- 61 b - Hill/Adamson, Rev. Jabez Bunting, Talbotypie, um 1845 (Scottish National Portrait Gallery Edinburgh)
- 61 c - Hill/Adamson, Rev. Dr. Abraham Capadoze, Talbotypie, um 1845 (Scottish National Portrait Gallery Edinburgh)
- 62 - Hill/Adamson, David Maitland McGill Crichton, Talbotypie, 1843 (Sammlung Robert Lebeck Hamburg)
- 63 a - Hill/Adamson, Rev. John Julius Wood, Talbotypie-Positiv, 1843 (Scottish National Portrait Gallery Edinburgh)
- 63 b - Hill/Adamson, Rev. John Julius Wood, Talbotypie-Negativ, 1843 (Scottish National Portrait Gallery Edinburgh)
- 64 - Hill/Adamson, The McCandlish Children, Talbotypie, um 1845 (Museum of Modern Art New York)
- 65 - Hill/Adamson, Lady Ruthven, Talbotypie, um 1845 (Museum of Modern Art New York)
- 66 - Hill/Adamson, Fishwives, Newhaven, Talbotypie, 1845 (Museum of Modern Art New York)
- 67 - H. Raeburn, Sir John Sinclair, Erster Baronet von Ulbster, um 1794/95, (National Gallery of Scotland Edinburgh)
- 68 - H. Raeburn, John Clerk, Lord Eldin, (Scottish National Portrait Gallery Edinburgh)

- 69 a - John Watson Gordon, Erskine Douglas Sandford, 1839 (Faculty of Advocates Edinburgh)
- 69 b - John Watson Gordon, Sir John Dalyell Binns, 1839 (Faculty of Advocates Edinburgh)
- 70 - Heath's Book Of Beauty, The Misses Mary & Roma MacLeod of MacLeod, 1846
- 71 - Heath's Book Of Beauty, Lady Worsley, 1840
- 72 - Hill/Adamson, The Misses Binny and Miss Monroe, Talbotypie, um 1845 (Sammlung Robert Lebeck Hamburg)
- 73 - Hill/Adamson, Misses Grierson, Talbotypie, um 1845 (Sammlung Robert Lebeck Hamburg)
- 74 a - H. Bayard, Selbstbildnis als Ertrunkener, direkt-positives Papierbild, Version 1, 1840 (Société Française de Photographie Paris)
- 74 b - H. Bayard, Selbstbildnis als Ertrunkener, direkt-positives Papierbild, Version 2, 1840 (Société Française de Photographie Paris)
- 74 c - H. Bayard, Faksimile seines fingierten Nachrufs auf der Rückseite der Fotografie von Version 1, 1840 (Société Française de Photographie Paris)
- 75 - H. Bayard, Porträt einer Unbekannten, Talbotypie, 1846/47 (Société Française de Photographie Paris)
- 76 - H. Bayard, Porträt eines Unbekannten, Talbotypie, 1847 (Société Française de Photographie Paris)
- 77 - H. Bayard, Der Maler Jules Ziegler, Daguerreotypie, 1844
- 78 - H. Bayard, Selbstporträt als Fotograf, Albuminverfahren, um 1855-1863
- 79 - J. B. Isenring, Porträt des Studenten D. Wild, Daguerreotypie (Sammlung Werner Bockelberg Hamburg)
- 80 - A. Löcherer, Porträt des Herrn Franz Hanfstaengl, Talbotypie, um 1845
- 81 - A. Löcherer, Porträt des Malers Habenschaden (?), Talbotypie, um 1845
- 82 - A. Löcherer, Porträt von Wilhelm von Kaulbach, Talbotypie, um 1850 (Agfa-Gevaert Foto-Historama Leverkusen)
- 83 - A. Löcherer, Münchens Bürgermeister Jakob von Bauer, Kollodiumverfahren, kurz vor 1853 (Agfa-Gevaert Foto-Historama Leverkusen)
- 84 - A. Löcherer, Franz von Pocci, Kollodiumverfahren, 1852/53 (Fotomuseum/Stadtmuseum München)
- 85 - A. Löcherer, Franz von Kobell, Kollodiumverfahren, 1852/53 (Fotomuseum/Stadtmuseum München)
- 86 - Fr. Au. Tischbein, Porträt des Herrn Chatelain, Öl/Leinwand, 1794 (Neue Pinakothek München)
- 87 - Ph. Fr. von Hetsch, Die Familie des Grafen Zeppelin, Öl/Leinwand, um 1808 (Privat)
- 88 - S. Meister, Die Familie Werbrun, Öl/Leinwand, 1834 (Wallraf-Richartz-Museum Köln)
- 89 - Atelier Stelzner, Caroline Stelzner, Daguerreotypie, 1843/45 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
- 90 - C. Stelzner, Damenbildnis, Miniaturmalerei (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
- 91 - Atelier Stelzner, Der Hamburger Kaufmann Daniel Runge und Ehefrau, Daguerreotypie, um 1844 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
- 92 - Anonym, Der Hamburger Bürgermeister A. W. Lutteroth und Frau, Daguerreotypie, um 1850 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
- 93 - Deutscher Meister des 19. Jahrhunderts, Der Komponist Julius Benedict mit

- seiner Frau, Öl/Leinwand (Kunsthalle Hamburg)
- 94 - J. B. Seele, Familie Zeller, Öl/Leinwand, 1804 (Privat)
  - 95 - Atelier Stelzner, Die Familie des Kaufmanns Ludwig Bartels, Daguerreotypie, 1847
  - 96 - Atelier Stelzner, Der Hamburger Künstlerverein, Daguerreotypie, 1843 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
  - 97 - H. Biow, Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen, Daguerreotypie, 1847 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
  - 98 - H. Biow, Alexander von Humboldt, Daguerreotypie, 1847 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
  - 99 - H. Biow, Der Maler Peter von Cornelius, Daguerreotypie, 1847 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
  - 100 - H. Biow, Friedrich Der Bildhauer Christian Daniel Rauch, Daguerreotypie, 1847 (Staatliche Landesbildstelle Hamburg)
  - 101 - Wilhelm Busch, „Ehre dem Photographen, denn er kann nichts dafür! ...“ (16 Karikaturen), aus: Gesammelte Werke S. 57ff
  - 102 - A. A. E. Disdéri, Ungeschnittener Carte-de-visite-Bogen mit verschiedenen Porträts eines Herrn, Kollodiumverfahren, um 1860 (International Museum of Photography, George Eastman House Rochester, NY)
  - 103 - A. A. E. Disdéri, Drei aufgeklebte Carte-de-visite-Porträts, Kollodiumverfahren (Sammlung Josef Breitenbach, Fotomuseum München)
  - 104 - A. A. E. Disdéri, Ungeschnittener Carte-de-visite-Bogen mit verschiedenen Porträts einer Tänzerin, Kollodiumverfahren, um 1860 (International Museum of Photography, George Eastman House Rochester, NY)
  - 105 - Nadar, Porträt der Frau Nadars, Kollodiumverfahren, 1853 (Caisse de Monuments Historiques Paris/Menil Foundation Collection Houston, TX)
  - 106 a - Nadar, Porträt von Charles Baudelaire, Kollodiumverfahren, 1859
  - 106 b - Manet, Porträt von Charles Baudelaire, Radierung, 1865
  - 107 - Nadar, Gioacchino Rossini, Kollodiumverfahren (National Portrait Gallery London)
  - 108 - E. Carjat, Gioacchino Rossini, Kollodiumverfahren, um 1870
  - 109 - E. Carjat, Charles Baudelaire, Kollodiumverfahren, 1861/62
  - 110 - J. M. Cameron, Thomas Carlyle, Kollodiumverfahren, 1867 (National Portrait Gallery London)
  - 111 - J. M. Cameron, Sir John Herschel, Kollodiumverfahren (International Museum of Photography, George Eastman House Rochester, NY)
  - 112 - J. M. Cameron, Florence Fisher, Kollodiumverfahren
  - 113 - Fr. Hanfstaengl, Ida Laura Birch-Pfeiffer, Kollodiumverfahren, 1856 (Fotomuseum/Stadtmuseum München)
  - 114 - Fr. Hanfstaengl, Elisabeth, Kaiserin von Österreich, Kollodiumverfahren, 1857 (Fotomuseum/Stadtmuseum München)
  - 115 - Fr. Hanfstaengl, Leo von Klenze, Kollodiumverfahren, (Fotomuseum/Stadtmuseum München)
  - 116 - Fr. Hanfstaengl, Seite eines Musterbuches aus dem Atelier Hanfstaengl, Kollodiumverfahren (Verlag Hanfstaengl München)
  - 117 - J. Albert, König Maximilian mit Familie, Kollodiumverfahren, Postkarte 1860 (Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg)
  - 118 - J. Albert, Bürgerfamilie, Kollodiumverfahren (Sammlung Preus)
  - 119 - J. Albert, König Ludwig II., Kollodiumverfahren, 1867 (Geheimes Staatsarchiv München)

- 120 - J. Albert, Prinzessin Sophie, Herzogin in Bayern, Kollodiumverfahren, 1867 (Geheimes Staatsarchiv München)
- 121 a - Frans Hals, Bürgermeister Nicolaes van der Meer, 1631 (Frans Hals-Museum Haarlem)
- 121 b - Frans Hals, Cornelia Vooght Claesdr, 1631 (Frans Hals-Museum Haarlem)
- 122 - J. Albert, Verlobungsbild von Adolf Halbreiter, Kollodiumverfahren, 1880 (Privat München)
- 123 - J. Albert, Verlobungsbild von Caecilie Sedlmayr (spätere Halbreiter), Kollodiumverfahren, 1880 (Privat München)
- 124 - J. Laiffle, Porträt eines Unbekannten, Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, nach 1876 (Historisches Museum Regensburg)
- 125 - J. Laiffle, Porträt einer jungen Dame, Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, nach 1865 (Historisches Museum Regensburg)
- 126 - J. Laiffle, Porträt einer Frau, Carte-de-visite/ Kollodiumverfahren, nach 1865 (Historisches Museum Regensburg)
- 127 - J. Laiffle, Zwei Porträts des Privatgelehrten Ludwig Pröpfer (1835-1906), Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, um 1865 (Historisches Museum Regensburg)
- 128 - J. Laiffle, Kaufmann Mittermayer mit Gattin, Kabinett-Format/Kollodiumverfahren, nach 1876 (Historisches Museum Regensburg)
- 129 - J. Laiffle, Porträt eines Mannes, Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, nach 1865 (Historisches Museum Regensburg)
- 130 - Anonym (J. Laiffle?), Die Regensburger Bürger-Kavallerie, Kollodiumverfahren, nach 1868 (Historisches Museum Regensburg)
- 131 a - P. Schindler, Porträt einer Unbekannten, Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, nach 1865 (Historisches Museum Regensburg)
- 131 b - P. Schindler, Porträt einer Unbekannten, Briefmarkenfotografie (Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, umgearbeitet vom Atelier Laiffle), nach 1865 (Historisches Museum Regensburg)
- 132 - P. Schindler, Porträt einer jungen Frau, Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, nach 1865 (Historisches Museum Regensburg)
- 133 - P. Schindler, Porträt einer Unbekannten, Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, nach 1865 (Historisches Museum Regensburg)
- 134 - P. Schindler, Kommerzienrat Georg Heinrich Brauser (1800-1878), Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, um 1877/78 (Widmung auf der Rückseite: „*meinem lieben Freunde Pröpfer im Febr. 1878*“ (Historisches Museum Regensburg)
- 135 - P. Schindler, Verlobungsbild (?) von Adolf Schmetzer, Königl. Baupraktikant (1854-1943), und Mathilde Hartlaub (geb. 1860), Kabinett-Format/Kollodiumverfahren, um 1883 (Historisches Museum Regensburg)
- 136 - P. Schindler, K. B. Baurat und Dombaumeister Fr. J. Denzinger, Carte-de-visite/Kollodiumverfahren, um 1864 (Widmung auf der Rückseite: „*Zur freundlichem Erinnerung Regensburg 2. July 1864 Denzinger Dombaumeister*“ (Historisches Museum Regensburg)
- 137 a - E. Degas, Prinzessin Metternich, Öl/Leinwand, um 1875 (Tate Gallery London)
- 137 b - A. A. E. Disdéri, Prinz und Prinzessin Metternich, Carte-de-visite, um 1860 (verschollen)
- 138 - Hiroshige, Die Haneda Fähre und der Benten Schrein, kolorierter Holzschnitt, 1858 (aus: 100 Ansichten des Yedo)

- 139 - E. Degas, Erste Tänzerin, 1878 (Sammlung Jakob Goldschmidt New York)
- 140 - E. Degas, Le Pas battu, Pastell auf Monotypie, um 1879 (Sammlung Bührle Zürich)
- 141 - Muybridge, Bewegungsfotografien eines Pferdes im Trab und Galopp (aus: La Nature, 14.12.1878)
- 142 - Muybridge, Bewegungsfotografien einer Frau bei verschiedenen Tätigkeiten (aus: Animal Locomotion, 1887)
- 143 a - E. Degas, Vicomte Lepic und seine Töchter (Place de la Concorde), Öl/Leinwand, um 1875 (früher Berlin, verschollen)
- 143 b - E. Degas, Vicomte Lepic und seine Töchter (Place de la Concorde) mit Einzeichnung der Bezüge, Bewegungsrichtungen usw. (aus: Kesting, 1980, S. 97)
- 144 a - Anonym (im Auftrag Lenbachs), Fotografische Bildnisstudien Papst Leos XIII., Kollodiumverfahren, 1884/85
- 144 b - Fr. von Lenbach, Papst Leo XIII., Öl/Holz, um 1885 (Pinakothek München)
- 145 a - Anonym (Lenbach), Fotografische Bildnisstudie für das Selbstporträt mit Frau und zwei Töchtern
- 145 b - Fr. v. Lenbach, Selbstporträt mit Frau und zwei Töchtern, Öl/Pappe, 1903
- 146 - Anonym (Lenbach), Zwei fotografische Bildnisstudien für das Selbstporträt mit Frau und zwei Töchtern
- 147 - H. Daumier, „Die Geduld ist die Tugend der Esel“ Karikatur zur Fotografie, Lithografie, 2. Juli 1840
- 148 - H. Daumier, Zwei Karikaturen zur Fotografie, Lithografien, 1847 und 1862
- 149 - A. Grévin, „Die Hinrichtung“, Karikatur zur Fotografie, Lithografie, 1858
- 150 - C. Bede, Titelbild des Karikaturenbuches „Photographic Pleasures“, Holzstich, London 1855
- 151 - C. Bede, Frontispiz zum Karikaturenbuch „Photographic Pleasures“, Holzstich, London 1855
- 152 - Nadar, „Eine photographische Theorie“, Holzstich, um 1858, in: Petit Journal pour Rire, Nr. 20, um 1858
- 153 - Marcelin, „Der mechanische Sessel“, Lithografie, 1857, aus: Photographische Phantasien, in: Journal Amusant, 21.02.1857
- 154 - W. Hogarth, Captain Thomas Coram, Öl/Leinwand, 1740 (The Thomas Coram Foundation for Children)