

# DER FOTORESTAURATOR

## GESCHICHTE

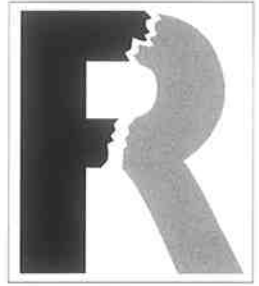
Fotografie  
zwischen  
1850 und 1880

## ARCHIVIERUNG

Zur Wertigkeit von  
Originalen in der  
Welt der Archive

## INFOS

Termine für  
Ausstellungen  
und Fotobörsen



1/98





## GESCHICHTE



Seite 4

Fotografie zwischen  
1850 und 1880  
von Thomas Gade

## ARCHIVIERUNG



Seite 14

Zur Wertigkeit von Originalen  
in der Welt der Archive  
von Harald Brandes

## INFO



Seite 20

Ausstellungstermine und  
andere Informationen

## GALERIE



Seite 22

Familienalbum im  
Ersten Weltkrieg

**Impressum:**

DER FOTORESTAURATOR  
Jhrg. 5, Heft 1,  
erscheint vierteljährlich

**Herausgeber:**

AFB, Verein zur Förderung  
von Arbeit, Forschung und  
Bildung e.V.  
Schwedter Str. 34a  
10435 Berlin  
Telefon: 030 / 440 78 20  
Telefax: 030 / 440 78 21

**Redaktion:**

Thomas Gade, verantwortl.  
Oona Meißner  
Martin Fröhlich  
Andreas Klug

**Layout:**

Oona Meißner

**Herstellung:**

CIC -corporate identity company

ISSN: 0944-7040

Die Zeitschrift und alle in ihr  
enthaltenen Beiträge und Ab-  
bildungen sind urheberrechtlich  
geschützt.

Mit Ausnahme der gesetzlich  
zugelassenen Fälle ist eine  
Verwertung ohne Einwilligung  
des AFB strafbar.

Die Redaktion behält sich die  
Kürzung von Beiträgen vor.  
Für den Inhalt namentlich ge-  
kennzeichneter Beiträge sind die  
Redaktion und der Herausgeber  
nicht verantwortlich.

Der Fotorestaurator ist im Jahres-  
abonnement zum Preis von  
50,- DM beim Herausgeber erhält-  
lich. Für Abonnenten aus dem  
Ausland berechnen wir das Porto  
zusätzlich.

*Zum Titelfoto: Neu Guinea, ca. 1900, Fotograf unbekannt*

*Zum Rücktitel: Porträt von Richard Köhler, Jena, 1924, Foto: Walter Kantowski*



# Archivierungsprojekte?

Aus dem Leserkreis erreichen uns regelmäßig Anfragen zum Herausgeber *Des Fotorestaurator*. Der Name Verein zur Förderung von Arbeit, Forschung und Bildung e. V. (AFB) wirkt offenbar befremdlich im Umfeld der sonstigen Redaktionen ähnlicher Publikationen, die üblicherweise einem Museum oder einer Arbeitsgemeinschaft aus dem musealen Umfeld zugeordnet werden können.

Der AFB ist ein Bildungs- und Beschäftigungsträger für Maßnahmen, die überwiegend in Berlin stattfinden. Unter dem Dach des Vereins werden derzeit mehrere Projekte durchgeführt, die sich mit Archivierungsaufgaben befassen. Es sind Beschäftigungsmaßnahmen, in denen die Teilnehmer durch eine ein- oder mehrjährige theoretische und praktische Tätigkeit mit typischen Arbeiten aus diesem Bereich vertraut gemacht werden. Schwerpunktmäßig verteilen sich die Aufgaben auf die Erschließung, Nutzbarmachung und Konservierung von Schriftdokumenten und Fotomaterial. Es werden Bestände bearbeitet, die nicht in der Zuständigkeit der öffentlichen Museen und Archive liegen.

Zur bevorzugten Zielgruppe gehören gemeinnützige Archive, Inhaber von Nachlässen und Sammler oder Kunstschaffende, die nicht in der Lage sind, zeitgemäße Konservierungs- und Nutzungsansätze umzusetzen. Die Teilnehmer des Projekts entwickeln individuelle, auf die jeweiligen Bestände zugeschnittene Strategien, die dazu dienen, das Material zu erhalten und Dritten zugänglich zu machen. Arbeitsergebnisse werden regelmäßig in Veröffentlichungen und Ausstellungen der Öffentlichkeit vorgestellt.

Am Beginn jeder Maßnahme steht eine fachspezifische Einarbeitung, die durch Besuche in Restaurierungswerkstätten, Museen, Bibliotheken und, je nach Projekthalt, interessanten Einrichtungen, wie beispielsweise die Zellulose-Papierproduktion bei Melitta, ergänzt wird. Weiterhin werden die

Teilnehmer in EDV Schulungen mit gängiger Bürosoftware und speziellen Archivierungsanwendungen vertraut gemacht. Später werden in Kooperation mit Partnern aus der oben genannten Zielgruppe konkrete Aufgaben übernommen. Vor wenigen Jahren arbeiteten Vorläuferprojekte hauptsächlich mit konventionellen Methoden. Im Fotolabor wurden Sicherheitsrepros von schadhafte Fotografien angefertigt. Originale wurden gereinigt und archivfest verpackt. Mittlerweile überwiegen EDV Anwendungen. Die Archive haben ein verstärktes Interesse daran, ihre Bestände digital zu speichern und mit Suchprogrammen transparent zu machen. Die verfügbare Technik hat inzwischen einen hohen Nutzwert erreicht. So ist es möglich, mit erschwinglicher Technik antiquarische Bücher, die nicht mehr aufgelegt werden, als digitale Reproduktion verfügbar zu machen. Moderne Volltextrechercheprogramme machen aus diese Kopien schnelle Nachschlagewerke. Deutlich zeichnet sich der Trend ab, daß ehemals getrennte Konvolute mit unterschiedlichsten Quellen über Datenbanken zusammenwachsen.

Die Teilnehmer der Projekte profitieren von einem synergetischen Prozeß, der durch das parallele Vorhandensein verschiedener Maßnahmen zustandekommt. Gruppen, die bereits längere Zeit mit einer Aufgabe beschäftigt sind, geben die erworbenen Kenntnisse an neue Projekte weiter. Durch eine mehrjährige Tätigkeit im Archivbereich konnte der AFB gute Kontakte und Kooperationen mit Archiven, Sammlungen, Heimatmuseen, Kulturämtern etc. aufbauen, so daß unsere Mitarbeiter an Erschließungs- und Konservierungsaufgaben in diesen Einrichtungen aktiv beteiligt werden.

Sollten Sie Anregungen für unsere Arbeit oder ein Interesse an einer Kooperation mit dem AFB haben, können Sie sich gerne an den Unterzeichner und an die Redaktion des Fotorestaurators wenden.

Sharafat Vaziri  
Geschäftsführer

# Fotografie zwischen 1850 und 1880

Thomas Gade

## 1. NEUE AUFNAHMETECHNIKEN

### 1.1 Das Naßplattenverfahren

1851 veröffentlichte Frederik Scott Archer das von ihm entwickelte Kollodiumverfahren, mit dem eine lichtempfindliche, transparente Schicht auf Glasplatten aufgetragen werden konnte.<sup>1,2,3</sup> Damit stand den Fotografen ein Aufnahmemedium zur Verfügung, das nicht mehr den bei der Kalotypie so störenden Nachteil des mitkopierenden Papierfilzes aufwies. Außerdem konnte man von den Negativplatten beliebig viele seitenrichtige Abzüge von hoher Qualität herstellen, so daß dieses Verfahren auch die Daguerreotypie übertraf. Die Fotografen mußten jedoch das große Gewicht und die Zerbrechlichkeit der Glasplatten in Kauf nehmen.

Im Vergleich mit dem Kalotypieverfahren war die Naßplattentechnik kompliziert. In Äther gelöstes Kollodium wurde als durchsichtige Flüssigkeit auf die Glasplatte aufgetragen. Die Schicht enthielt gelöste Brom- und Jodsalze. Sie bildete eine glatte Oberfläche und hielt den mechanischen Ansprüchen der damaligen Fotografie stand. Beim Auftragen des Kollodiums mußte man aufpassen, daß keine Luftblasen oder Staub in die Schicht eingegossen wurden. Die Platte wurde in einem Silbersalzbad sensibilisiert. Vor der Aufnahme und Entwicklung durften die Platten nicht trocknen, da die getrocknete Kollodiumschicht nicht entwickelt werden konnte. Die Platten mußten daher unmittelbar vor der Aufnahme vorbereitet werden. Nach dem Entwickeln in Eisenvitrol oder Pyrogallussäure Entwickler, mit nachfolgender Verstärkung, Fixieren und der Wässerung war es möglich, das Kollodium wie einen Film von der Glasplatte zu ziehen. Archer, den der Nachteil des Gewichts der Glasplatten störte, empfahl, die Filme nach der Verarbeitung auf Stifte aufzurollen und bis zur weiteren Verwendung so aufzubewahren. Die freigewordene Glasplatte konnte man erneut mit einer Schicht versehen und so den Vorrat an Platten, welche man auf einer Fotoexkursion benötigte, einschränken. Diese Vorgehensweise setzte sich aber kaum durch, da die abgezogene Kollodiumschicht recht empfindlich war und die Gefahr ihrer Beschädigung durch das Ab- und spätere Aufziehen sehr groß war. Das Kollodiumverfahren lieferte unübertroffene

Bilddetails und eine sehr feine Tonabstufung, die mit heute üblichen Filmen nicht erreicht wird.

### 1.2 Die ersten Trockenplatten

Das Naßplattenverfahren war mühselig und man versuchte einfachere Verfahren zu entwickeln. 1864 stellten B.J.Sayce und W.B. Bolton die erste brauchbare Trockenplatte vor. Ab 1867 wurden diese Trockenplatten von der Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company produziert und auf den Markt gebracht.<sup>4</sup> Sie war relativ unempfindlich und konnte die Naßplatte nicht verdrängen.

Der entscheidende Hinweis zur Herstellung von brauchbaren Trockenplatten wurde 1871 von Richard Leach Maddox dem *British Journal of Photography* mitgeteilt. Maddox war Arzt und beschäftigte sich mit wissenschaftlicher Mikrofotografie. Er hatte nach einer Alternative zur Kollodiumschicht gesucht, da er die Ätherdämpfe in seinem geschlossenen Arbeitszimmer nicht vertragen. Er hatte mit Gelatine experimentiert und eine brauchbare lichtempfindliche Emulsion hergestellt. In seinem Brief bat er die Leser, an seiner Idee weiterzuarbeiten, da er wegen seiner ärztlichen Praxis nicht genügend Zeit dafür hatte.<sup>5</sup>

In den folgenden Jahren reifte seine Idee durch Experimente verschiedener Entwickler zu einer praktisch verwendbaren Technik.

### 1.3 Erweiterte Farbsensibilisierung

Die Aufnahmematerialien waren ursprünglich nur UV- oder blaulichtempfindlich. Rötliches Licht hatte, wenn überhaupt, nur nach sehr langen Expositionszeiten einen schwärzenden Effekt. 1873 entdeckte Hermann Wilhelm Vogel in Berlin die Möglichkeit der Farbsensibilisierung des Bromsilbers. Es gelang ihm, die Schichten neben Blau für Grün und Gelb (orthochromatisch) und später für Orangerot (panchromatisch) zu sensibilisieren.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> vgl. Bruce Bernard, *Fotofotografien 1840 - 1940*, Köln, 1981, S. 254.

<sup>2</sup> vgl. Beaumont Newhall, *Geschichte der Fotografie*, München, 1989, S. 61.

<sup>3</sup> vgl. Wolfgang Baier, *Geschichte der Photographie*, München 1977, S. 158-161

<sup>4</sup> vgl. Beaumont Newhall, *a.a.O.*, S. 128.

<sup>5</sup> vgl. Beaumont Newhall, *a.a.O.*, S. 128.

<sup>6</sup> vgl. Fritz Kempe, *Deutsche Photographie um die Jahrhundertwende in: Die Welt der Photographie*, Hrsg. Peter Pollack, 1962, S. 251.



#### 1.4 Gesteigerte Empfindlichkeit

1878 stellte Charles Harper Bennett fest, daß eine Aufnahmemulsion, die vor dem Auftragen auf den Träger einige Tage bei einer Temperatur von etwa 33° C reifen konnte, erheblich sensibler war. Sie war danach so lichtempfindlich, daß in damaligen

Kameras bei Sonnenlicht Sekundenbruchteile für eine Aufnahme genügten.<sup>7</sup>

Anfang der 1880er Jahre wurden die Naßplatten durch industriell gefertigte Trockenplatten verdrängt. Man konnte sie gebrauchsfertig kaufen, trocken lagern und lange nach der Belichtung entwickeln.

## 2. NEUES POSITIVMATERIAL

### 2.1 Das Albuminpapier<sup>8, 9</sup>

Parallel zur Entwicklung besserer Aufnahmematerialien suchte man nach neuen Positivmaterialien.

1850 erfand Louis Désiré Blanquart Evart, Inhaber einer Kalotypie - Kopieranstalt, das Albuminpapier. Es sollte für die kommenden 30 Jahre das populärste Kopierpapier werden. Dünnes Papier wurde mit einer Hühnereiweißschicht versehen und bekam dadurch eine hochglänzende Oberfläche. Die Bildzeichnung und Tonwertbreite zeigten im Vergleich mit vorherigen Prints erhebliche Verbesserungen. Das Papier wurde in großen Mengen industriell hergestellt.

In den Albuminpapierfabriken gab es Frauen, die nichts anderes taten, als Eier aufzuschlagen und das Eiweiß vom Dotter zu trennen. Die Dotter verwendete man in der Lederverarbeitung. Die größte Albuminpapierfabrik stand in Dresden und verbrauchte täglich bis zu 60.000 Eier, die alle per Hand verarbeitet wurden. Dieses Papier hatte mitunter nur eine knappe, auf einige Jahre begrenzte Lebensdauer. Es verblühte zu einem gelb-bräunlichen Blatt mit wenig dunkelbrauner Zeichnung. Ein Großteil der Abzüge aus dem 19. Jh. ist daher verlorengegangen. In den Fotoalben aus dem 19. Jahrhundert findet man oft gelblich verblichene Fotografien.

Um die Bilder haltbarer zu machen, ging man dazu über, sie mit Platin-, Gold- oder sonstigen Lösungen zu behandeln. Dabei veränderte sich der ursprüngliche Bildton. Daher gehören diese Methoden zu den Tonungen. Mit einigen Tonungen konnte man

sehr stabile Bilder herstellen, die nicht verblassen. Einige Fotografen praktizieren das noch heute; es ist aber recht aufwendig, mitunter giftig und meist auch (wegen der Edelmetalle) teuer. Dabei steht mittlerweile eher der bildtonändernde Charakter der Behandlung im Vordergrund als die Absicht eine sehr haltbare Fotografie zu erzeugen.

1856 setzte der Kunstmäzen Honoré d'Albert einen Betrag von 10.000 Francs für ein brauchbares Verfahren zur Herstellung nichtausbleichender Abzüge aus. Verschiedene Ideen wurden geprüft und der Preis dann für eine Methode vergeben, bei der das Bild aus Kohlenstoffteilchen aufgebaut wurde. Diese und viele andere Verfahren kamen in mehr oder weniger großem Umfang zum Einsatz, waren aber im Vergleich zum Albuminpapier nur von untergeordneter Bedeutung.

### 2.2 Die Ambrotypie<sup>10, 11</sup>

Archer, der das Kollodiumverfahren eingeführt hatte, beschrieb in einem 1854 von ihm herausgegebenen Handbuch die Nutzung eines sonderbaren Phänomens. Ein schwaches Negativ, welches bei Seitenlicht vor einem tiefschwarzen Hintergrund betrachtet wird, erscheint positiv. Durch die hellen durchsichtigen Partien des Negativs sieht man die schwarze Fläche während Stellen mit Silberteilchen Licht reflektieren. Archer blickte Kollodiumnegative bis zu einer geeigneten Dichte aus und montierte sie vor schwarzem Samt. Diese Bilder wurden in aufwendigen Etuis bewahrt und ähnelten den Daguerreotypen.

<sup>7</sup> vgl. Beaumont Newhall, a.a.O., S. 128.

<sup>8</sup> vgl. Beaumont Newhall, a.a.O., S. 62 - 66.

<sup>9</sup> vgl. Bruce Bernard, a.a.O., S. 253 - 254.

<sup>10</sup> vgl. Beaumont Newhall, a.a.O., S. 65 - 66.

<sup>11</sup> vgl. Bruce Bernard, a.a.O., S. 254.

<sup>12</sup>, vgl. Wolfgang Baier, *Geschichte der Photographie*, München 1977, S. 162.

### 2.3 Die Ferrotypie

Ab 1860 wurden Ambrotypien von den sogenannten Ferrotypien verdrängt. Anstelle des Glasträgers verwendete man schwarzlackierte Blechplatten, die mit der lichtempfindlichen Emulsion überzogen waren. In Amerika waren Ferrotypien sehr populär. Man schätzte es, daß sie relativ robust und

billig waren. Fotografen verwendeten Kameras mit mehreren Objektiven, die entsprechend mehr Bilder auf einmal machen konnte. Die einzelnen Bilder, die sich allesamt auf einer größeren Blechplatte befanden, wurden mit einer Blechschere auseinandergeschnitten. Der Kunde bekam nach wenigen Minuten seine fertigen Bilder. Ferrotypien wurden bis Anfang der 1880er Jahre gemacht.

## 3. DIE ARBEITSBEDINGUNGEN DER NASSPLATTENFOTOGRAFEN

Das Kollodiumverfahren führte zu Negativen, die in bildtechnischer Hinsicht den bis dahin gebräuchlichen Methoden in mehreren Punkten überlegen waren. Der Schichtträger war eine transparente Glasplatte, die das Kopieren der Bilder nicht durch eine Faserstruktur wie beim Papiernegativ beeinflusste. Das Kollodium ist ebenfalls transparent. Man erhielt Aufnahmen mit einer sehr feinen Tonabstufung und vielen Bildeinheiten. Die Negative erlaubten die Anfertigung einer beliebig großen Anzahl Abzüge und man konnte, obwohl dieses jahrzehntelang nur im bescheidenen Umfang gemacht wurde, Vergrößerungen von ihnen anfertigen.

### Schwierige Arbeitsbedingungen

In seiner Anwendung hatte das Kollodiumverfahren allerdings erhebliche Schwächen. <sup>12</sup> Man fotografierte auf Glasplatten, die naturgemäß schwer und zerbrechlich waren. Die Platten mußten unmittelbar vor der Aufnahme vorbereitet werden. Der Fotograf goß das Kollodium, in welches Brom- und Jodsalze gelöst waren, auf eine saubere Glasplatte. Man ließ die Schicht etwas antrocknen und tauchte sie dann in eine Silbernitratlösung. Dadurch wurde sie lichtempfindlich. Jetzt wurde sie in einen Plattenhalter einer Kamera eingelegt und bald darauf be-

Abb. 1  
„Der Assistent des  
Photographen“ von  
W. H. Jackson, 1885,  
USA







lichtet. Nach der Aufnahme wurde sie entwickelt und mit einem Schutzlack überzogen, der die Schicht nach dem Trocknen vor einer Zersetzung durch Luft und Feuchtigkeit schützte.

Im Grunde band dies die Fotografen an ihr Atelier oder ihr Labor, um das sie nur in einem begrenzten Radius tätig werden konnten. Die Gebrauchsfähigkeit der vorbereiteten Platten war bei Außenaufnahmen stark von den gegebenen klimatischen Umständen abhängig. Bei großer Hitze und geringer Luftfeuchtigkeit waren sie nach wenigen Minuten trocken. Man versuchte diese Zeitspanne mit mäßigen Erfolg zu verlängern, indem man wasserbindende Substanzen in die Schicht hineingab oder anderes ausprobierte.<sup>13</sup>

Das grundsätzliche Problem, nämlich eine zeitlich begrenzte Verwendungsmöglichkeit der Platten, konnte lange Zeit nicht gelöst werden. Dies machte auch eine industrielle Produktion gebrauchsfertiger Platten unmöglich, da sie spätestens auf dem Versandweg verdorben wären. Trotz der Umständlichkeit der Naßplattenfotografie sind uns aus dieser Zeit erstaunliche Ergebnisse erhalten geblieben. Einige Fotografen scheuten offenbar keine Mühe, um in den abgelegenen Winkeln Aufnahmen zu machen. Sie mußten eine Exkursion, wenn sie unabhängig von einem festen Standort arbeiten wollten, gut vorbereiten. Wolfgang Baier ermittelte, daß eine Expedition, die 1861 den

Montblanc bestieg, eine fotografische Ausrüstung mit einem Gewicht von 250 kg mitführte.<sup>14</sup>

Die Ausrüstung der Reisefotografen umfaßte neben den Kameras, Objektiven, dem Stativ, dem Labormaterial, einem lichtdichten Zelt und Glasplatten noch viele weitere Zubehörteile. Die aggressiven Flüssigkeiten wurden meist in schweren dickwandigen Glas- oder Steingutflaschen transportiert, Wasser in verzinkten Blechbehältern.

Die Belichtungszeiten betrug mit damaligen Objektiven bei Tageslicht zwischen 3 bis 30 Sekunden. Nur bei schlechten Lichtbedingungen und/oder der Verwendung von einem lichtschwachen Objektiv belichtete man noch Minuten. Damit war dieses Material für Porträtaufnahmen geeignet, sofern man die aufzunehmenden Personen hinsetzte oder irgendwo anlehnte. Es sind auch einige wenige Aufnahmen erhalten geblieben, die mit Bruchteilen einer Sekunde gemacht wurden.

Solche Aufnahmen gelangen mit Stereokameras, die mit relativ lichtstarken Objektiven auf kleinen und empfindlicher beschichteten Platten als üblich aufgezeichnet wurden. Die Schichten hatte der Fotograf zufällig oder nach einem nicht veröffentlichten Rezept hergestellt. Bis in die 70er Jahre des 19. Jh. waren Momentaufnahmen in der Regel jedoch kaum möglich.

## 4. PORTRÄTFOTOGRAFIE

### 4.1 Negativretusche

Das Albuminpapier wurde ab 1855 in großen Mengen hergestellt. Es hatte bei all seinen Vorzügen einen Nachteil. Man konnte es kaum retuschieren, da seine Oberfläche hochglänzend war und behandelte Stellen stumpf und somit sichtbar wurden. Retusche war jedoch wegen der langen Belichtungszeiten notwendig, da sich beispielsweise die Augenlider einer porträtierten Person bewegten. Andere Mängel ergaben sich, da in die selbstgegossenen Schichten Staub oder Schmutz hineingeraten war. Um den Oberflächenglanz des Albuminpapiers nicht zu

verletzen, ging man dazu über die Retuschearbeiten auf dem Negativ vorzunehmen.

### 4.2 Beginn einer Massen-Porträtfotografie

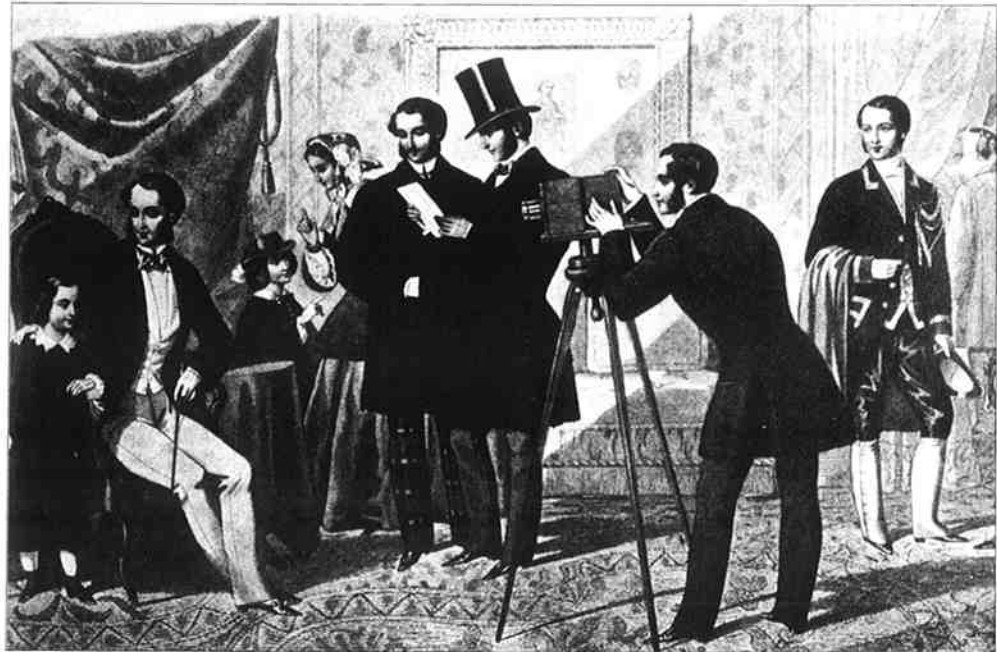
In der Mitte der 50er Jahre wurde das Porträtfoto populär. Kunden aus allen Schichten suchten Fotografen auf, um sich ablichten zu lassen. Viele versuchten, an diesem Boom teilzuhaben und wurden selber Fotograf. 1861 wurden in Paris bei einer Zählung 23.000 Personen registriert, die sich mit der Herstellung der Fotografien beschäftigten.<sup>15</sup>

<sup>13</sup>. vgl. Wolfgang Baier, a.a.O., S. 176 - 179.

<sup>14</sup>. vgl. Wolfgang Baier, a.a.O., S. 163.

<sup>15</sup>. vgl. Photographisches Archiv, II, Düsseldorf, 1861, S.228 in: Wolfgang Baier, a.a.O., S. 518.

Abb. 2  
Anonym, „Das Atelier des  
Photographen“, 1857 in:  
Peter Pollack, *Die Welt  
der Photographie*,  
Düsseldorf, 1962, S. 140



Eine private Amateurfotografie, wie sie heute existiert, gab es kaum, so daß fast alle Porträts dieser Zeit von Berufsfotografen gemacht wurden. Die Konkurrenz war groß und nur diejenigen, die dem Kunden ein gefälliges Bild liefern konnten, verdienten gut. 1855 stellte der Münchner Fotograf Franz Hanfstängel in der Weltausstellung in Paris ein retuschiertes Negativ nebst Kopien vor und nach der Retusche aus. Die Manipulation war ihm gut gelungen. Hanfstängel hatte jedoch nicht nur technische Mängel beseitigt, sondern seine Aufnahme gestalterisch verändert. Bis dahin hatte man sich an solche Arbeiten am Negativ kaum gewagt, doch begannen viele nun ungehemmt Porträts zu 'verschönern'.<sup>16</sup> Man retuschierte Falten und Runzeln aus den Gesichtern und später wurden bei der Aufnahme im Atelier gemalte Hintergründe verwendet. Aus anfänglich bescheidenen Ateliers wurden nach und nach luxuriöse Stätten. Um 1860 war es in bürgerlichen Häusern üblich, mit falschen Palmen, Papierblumen und unechten Dekorationsstücken einen Wohlstand vorzutäuschen, der gar nicht vorhanden war.

Die Ateliers, besonders in den Großstädten, übernahmen diesen Stil. Der Kunde wurde in der Garderobe von Assistenten regelrecht kostümiert und konnte auf dem Foto als das erscheinen, was er sein wollte.

Wolfgang Baier hat in seinem Werk *Ateliers* aus der Mitte des 19. Jahrhunderts kommentiert:<sup>18</sup>

»Nadar hat vor kurzem sein neues Atelier dem Publikum geöffnet. Er hat einen großen Luxus in Farben, Vergoldungen und Ornamentierungen entwickelt. Die Wartesalons sind mit Porträts berühmter Zeitgenossen tapeziert. ... Die Verschiedenartigkeit und Annehmlichkeit der Kunstgegenstände, welche das Modell umgeben, sind nicht ohne Einfluß auf das Gelingen des Porträts.«

Und weiter: »Die Amerikaner haben dies so wohl begriffen, daß sie aus ihren photographischen Ateliers wahre Feenpaläste machen, wo alles sich vereinigt, um günstig auf die Gedanken einzuwirken....«

Im Atelier war der Leiter für dem Empfang der Kunden und das Arrangement der aufzunehmenden Szene zuständig. Das Präparieren der Platten und ihre weitere Verarbeitung wurde von Mitarbeitern ausgeführt. Daneben arbeiteten talentierte Künstler an der Retusche der Bilder. In den großen Stadtateliers arbeiteten etwa zehn Leute.

John Towler schrieb 1862:<sup>19</sup>

»Sobald der Trocknungsvorgang beendet ist, kann das Bild in die Hände eines Künstlers gelangen, der ihm mit seinem Zauberstift die letzten Feinheiten verleiht....«

<sup>16</sup>, vgl. Wolfgang Baier, a.a.O., S. 513.

<sup>18</sup>, *Photographisches Archiv*, II, Düsseldorf, 1861, S. 88  
in: Wolfgang Baier, a.a.O., S. 512.

<sup>19</sup>, *Humphrey's Journal of Photography*, Bd. 14, 1862, S. 146  
in: Beaumont Newhall, a.a.O., S. 277.





»...ein vulgärer Geschmack sucht Befriedigung in starken Kontrasten, also auch in Farben; für solchen Geschmack muß man Ohringe, Broschen und Uhrketten vergolden; für ihn muß der Künstlerische Photograph leider häufig seine Perlen vor die Säue werfen; sein Brot indessen ist der Gewinn; und es gehört eben zur Rolle eines Geschäftsmannes, alle vorgefaßten Ideen den Wünschen der Kundschaft zu opfern.«

Diese Form der Fotografie wurde damals und später als unheilvolle Schönmacherei kritisiert. Doch selbst die gegenwärtige Atelier-Porträtfotografie hat sich nicht von diesen Verschönerungs- oder Idealisierungszwängen befreien können. Schauen Sie nur in jedes beliebige Atelierschaufenster.

1901 schrieb der Hamburger Fotograf R. Dührkoop:<sup>20</sup>

»Leider war es nun auch möglich, tiefe Falten zu mildern, aus schiefen oder dicken Nasen hellenisch edel geformte, aus einem öden Munde einen schönen geschwungenen zu machen. Was an der Platte nicht geändert werden konnte, das geschah am fertigen

Druck mit Pinsel und Tusche. ... Unsere Nachkommen werden erstaunt sein, welche schönen, aber ausdruckslosen Gesichter ihre Voreltern aus den Jahren 1860 bis 1900 hatten, denn gerade in diesen Jahren wütete die Retusche am verderblichsten, während an den Daguerreotypen vor 1860 keine Retusche üblich oder möglich war.«

1929 meinte der Bremer Fotograf Grienwaldt:<sup>21</sup>

»Mehr als 50 Jahre haben wir dem Begriff 'schön' Fesseln angelegt, kultivierten mit ihm das System der Verjüngung im Bilde, und nichts hat uns abhalten können, die ehrwürdigen, durch Erlebtes gegrabenen Falten und Furchen zu vertuschen, weil für uns der Begriff 'schön' nur in der Jugend, besser in der Formlosigkeit der Erscheinung verwurzelt war. ...«

#### 4.3 Carte de Visite

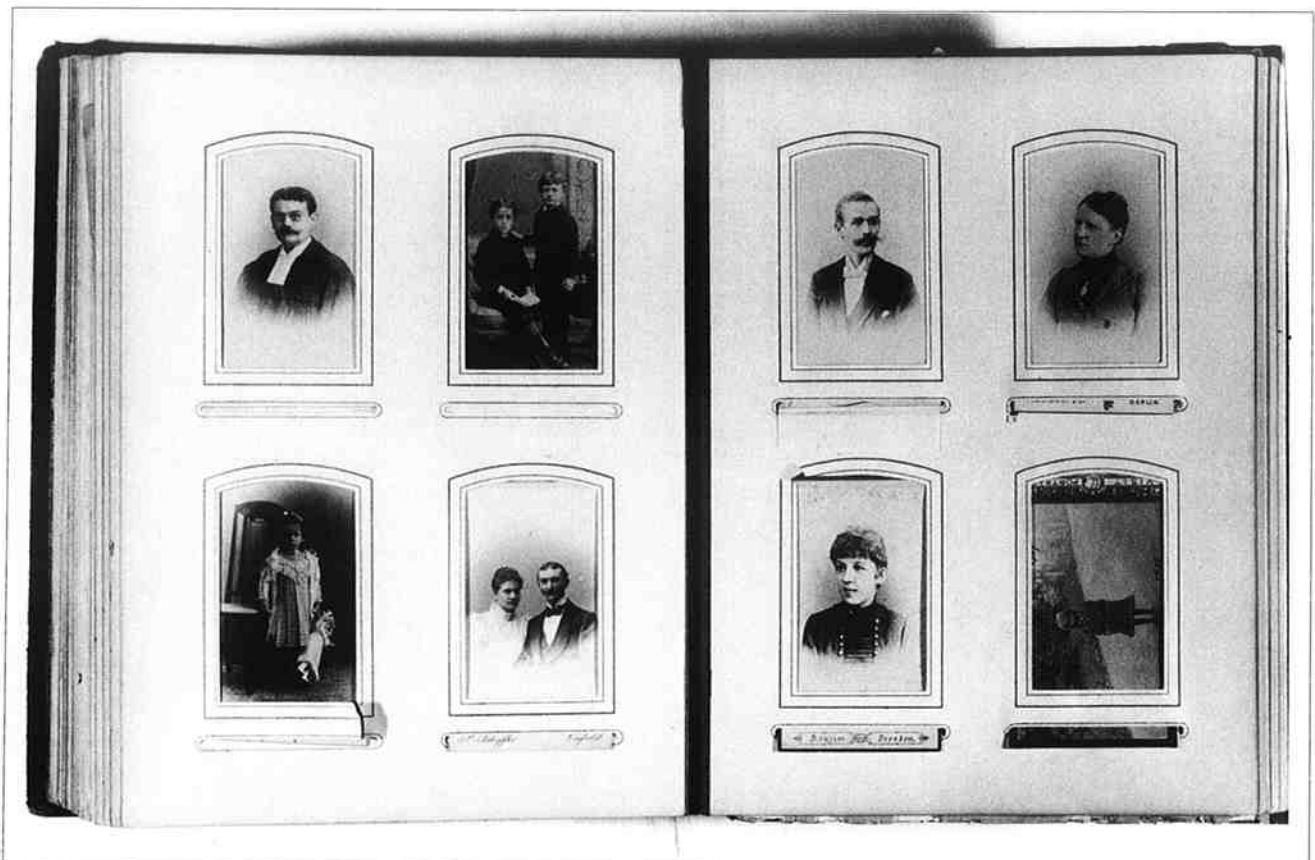
Das Porträt für jedermann

1854 nahm der Franzose André Adolphe-Eugène Disdéri ein Patent auf ein Visitenkartenfoto auf. Es handelte sich dabei um ein

<sup>20</sup>, Das Atelier des Photographen, Halle, 1929 in: Wolfgang Baier, a.a.O., S.513.

<sup>21</sup>, Ebenda

Abb. 3  
typisches Carte de Visite  
Album



<sup>22</sup>, vgl. *Beaumont Newhall, a.a.O., S. 66-68*

Foto, das auf einen Karton von etwa 6 x 9 cm Größe aufgeklebt war. Er hatte hierfür eine Spezialkamera entworfen, die ähnlich wie die heutigen Paßbildkameras mehrere Objektive hatte, die nur jeweils einen kleinen Teilbereich der Platte belichteten. Disdéri machte acht Aufnahmen auf jeder Platte. Die Kopie konnte in die einzelnen Bilder zerschnitten werden, die danach auf die Kartons aufgezogen wurden.<sup>22</sup>

Seine Methode wurde von vielen Fotografen aufgegriffen und führte, da die Bilder in Mode kamen, zur 'Kartomanie'. Sie wurden dank der großen Nachfrage und des aufblühenden Fotogewerbes immer billiger. Die Bilder wurden in großen Mengen ange-

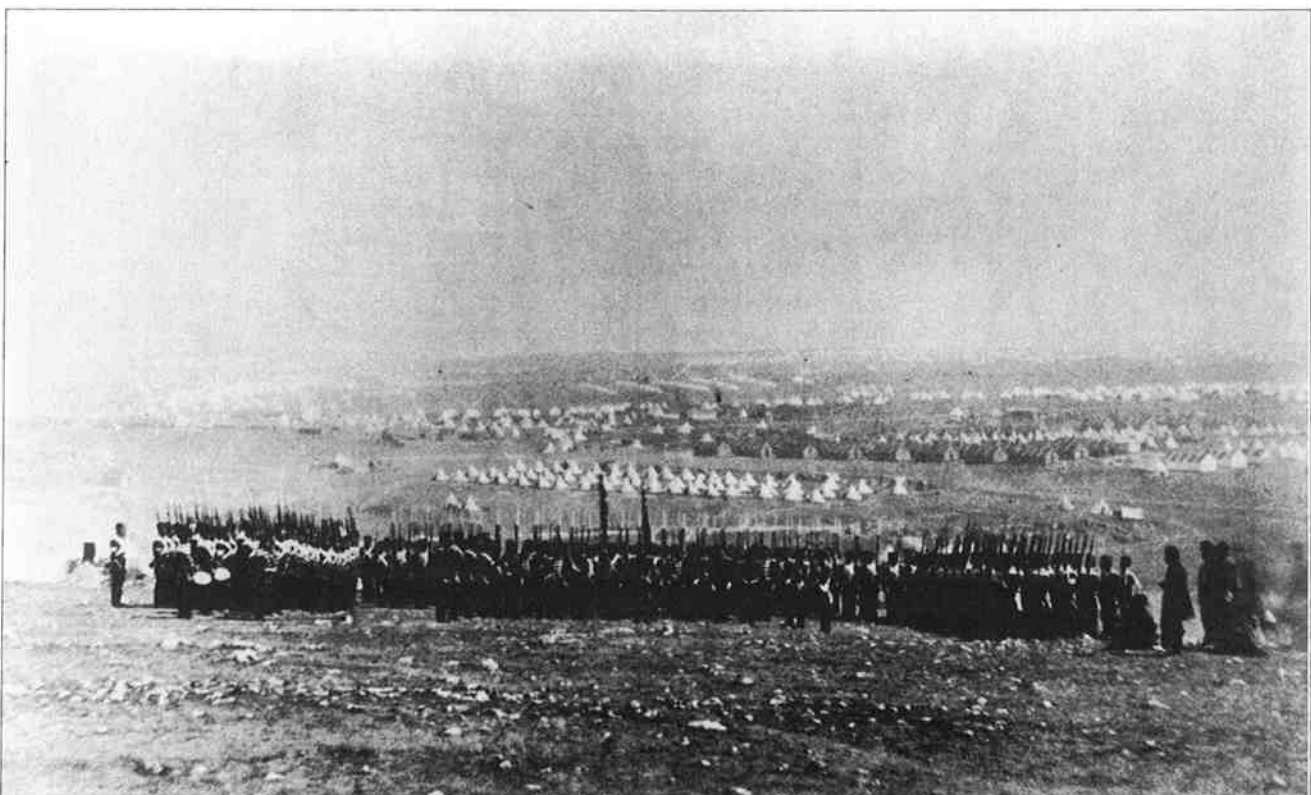
fertigt und man findet sie heute oft auf Flohmärkten. Interessant sind die Kartons, die man als Unterlage benutzte. Sie haben oft Verzierungen. Manche haben einen Goldrand, teilweise auch eine Prägung und fast alle sind hinten mit einem kunstvollen Aufdruck versehen. Oft findet man auch den Vermerk 'Die Platte bleibt für Nachbestellung aufbewahrt.' oder 'Die Platte bleibt reserviert' auf der Rückseite. In Verbindung mit diesen Karten in Standardgröße kamen Fotoalben auf, in denen man die Bilder aus dem Bekanntenkreis sammelte. Die Seiten bestehen aus festerem Karton mit eingeschnittenen Öffnungen, in die man die Karten stecken konnte.

## 5. DOKUMENTARFOTOGRAFIE

Die Bedeutung der Fotografie als Dokumentationsmittel wurde von Anfang an erkannt. Im Laufe der Zeit werden die meisten Bilder Dokumente ihrer Epoche. Gegenstände, Motive und Handlungen auf Fotografien bekommen für den späteren Betrachter eine andere Bedeutung als für den Fotografen und seine

Zeitgenossen. Während eine Aufnahme für den Fotografen als Erinnerung an ein nettes Erlebnis gedacht sein konnte, wurde sie für spätere Betrachter interessant, weil auf ihnen vielleicht das Straßenbild einer vergangenen Zeit aufgezeichnet war.

Abb. 4  
*Roger Fenton, 'Das 57. Regiment', Sammlung Gernsheim in: Beaumont Newhall, a.a.O., S. 90*





Sehr früh begannen Fotografen Aufnahmen zu Dokumentationszwecken zu machen. Man kann die Kriegsfotografie als Beispiel dafür nehmen.

### 5.1 Roger Fenton

Im Krimkrieg, der 1855 stattfand, kämpften Briten gegen russische Soldaten. Der Engländer Roger Fenton wurde von der Grafikhändler 'Thomas Agnew and Son' beauftragt, die Schlachtfelder auf der Krim zu fotografieren.<sup>23, 24</sup>

Zur Erfüllung seiner Aufgabe erhielt er von Prinz Alberts, Gemahl der Königin Viktoria, die Order, nichts Geschmackloses aufzunehmen. Er sollte weder Leichen noch andere abstoßende Motive fotografieren. Fentons Bilder durften keine Anti-Kriegsstimmung erzeugen. Den politisch Verantwortlichen war bewußt, daß die fotografische Genauigkeit ein Kriegsgeschehen in einer ganz anderen Qualität vermitteln würde als traditionelle Bilder oder die von Unbeteiligten kaum nachvollziehbaren, mündlichen Berichte der heimgekommenen Soldaten. Fentons Möglichkeiten, aktive Kriegshandlungen aufzunehmen, waren verhältnismäßig schlecht. Eine Momentaufnahme war technisch unmöglich. Fenton bewegte sich mit einem großen Gerätewagen. Er fotografierte Schlachtfelder nach dem Kampf und nahm gestellte Szenen auf. In der Zeitschrift 'Der Spiegel' wurden Fentons Aufnahmen mangels Leichen und anderer unangenehmer Ansichten bissig kommentiert:<sup>25</sup>

»Nette Bilder machte auch der Profi Fenton im Dienst ihrer Majestät. Kein Blut, kein Pulver, kein Schlachtgetümmel stört die Pfadfinder-Idylle seiner liebevoll arrangierten Tableaus.«

Fenton dagegen berichtete in einem Brief an seine Familie über die Schwierigkeiten seiner Aufgabe. Die Armee war ihm bei seinen Transportschwierigkeiten im hügeligen Gelände kaum hilfreich. Er war auf sich selbst angewiesen und arbeitete alleine. Es ist anzunehmen, daß viele seiner arrangierten Porträts oder Gruppenaufnahmen als Gegenleistung für Transporthilfe hergestellt wurden. Während seines Krimaufenthalts litt Fenton unter großer Hitze:

»Wenn die Wagentür während der Entwicklung der Platten geschlossen ist, rinnt mir der Schweiß über das Gesicht und das Entwicklungswasser ist so heiß, daß ich kaum meine Hand hineintauchen kann.«<sup>26</sup>

### 5.2 Mathew B. Brady<sup>27, 28</sup>

In Amerika dokumentierte Mathew B. Brady den Bürgerkrieg. Er hatte 1840 als Siebzehnjähriger einen Lehrgang im Daguerre-Verfahren absolviert. 1844 eröffnete er ein Atelier in New York und begann Fotografien von prominenten Persönlichkeiten herzustellen. Obwohl er schlecht sah und eine immer stärkere Brille tragen mußte, wurde er zu einem der bekanntesten und erfolgreichsten amerikanischen Fotografen.

Brady und seine Mitarbeiter machten viele Aufnahmen von Kabinetts- und Kongreßmitgliedern sowie von allen Präsidenten während seiner fotografischen Laufbahn. Für bedeutende Leute wurde es üblich, sich bei Brady porträtieren zu lassen. Seine Aufnahmen wurden oft als Holzstichvorlagen von den illustrierten Zeitungen verwendet. Die Drucke waren mit dem Vermerk, »Nach einer Daguerreotypie von Brady«, gekennzeichnet. Das war damals noch ungewöhnlich. In europäischen Zeitungen wurden die Holzstiche ohne den Namen des Fotografen gedruckt und oft signierte sogar der Holzstecher das Werk. Unter Bradys gedruckten Fotografien befand sich auch ein Porträt Abraham Lincolns, von dem dieser 1862 sagte:<sup>29</sup>

»Brady und die Cooper-Union Rede haben mich zum Präsidenten der Vereinigten Staaten gemacht.«

Dies ist bemerkenswert, da die Fotografie bis dahin in der Meinungsbildung kaum eine Rolle gespielt haben dürfte. Lincoln erkannte jedoch den Wert der breit publizierten Aufnahme.

Als der Bürgerkrieg ausbrach, beschloß Brady ihn fotografisch festzuhalten. Er hatte keinen Auftraggeber wie Fenton, sondern handelte aus eigenem Entschluß. Zu Beginn des Krieges hatte der erfolgreiche Porträtist bereits 100.000 \$ verdient und investierte sein ganzes Geld in sein neues Unternehmen. Am

<sup>23</sup>, vgl. *Beaumont Newhall, a.a.O., S. 87.*

<sup>24</sup>, vgl. *Wehrdienst mit der Kamera in: Der Spiegel, Hamburg 8/1991, S. 218.*

<sup>25</sup>, *Wehrdienst mit der Kamera, a.a.O., S. 218.*

<sup>26</sup>, Zitat nach *Lena R. Fenton, The First Photographer at the Crimea in 1855, Illustrated London News, Bd. 42, 1941, S. 590 in: Beaumont Newhall, a.a.O., S. 88*

<sup>27</sup>, vgl. *Peter Pollack, Die Welt der Photographie, Düsseldorf, 1962, S. 162 - 166.*

<sup>28</sup>, vgl. *Beaumont Newhall, a.a.O., S. 89 - 92*

<sup>29</sup>, *Peter Pollack, a.a.O., S. 163*