

## Neue Betrachter – Neue (Bild-)Räume

### Die Autochrome-Projektion in Konkurrenz zur frühen Kinematographie

#### I Die Autochrome-Projektion. Forschungsprobleme und -desiderate

Die Autochromeforschung, die ihre Erkenntnisinteressen und Methoden überwiegend aus der Kunst- bzw. Fotografiegeschichte rekrutiert, befindet sich in einer paradoxen Situation: Bereits vor über einem Jahrzehnt konstatierten die französische Fotografiehistorikerin Nathalie Boulouch und der aus Österreich stammende Fotograf Arno Gisinger im Untertitel eines gemeinsam verfassten und in der Zeitschrift *Fotogeschichte* veröffentlichten Aufsatzes «das projizierte Bild als privilegierte Präsentationsform früher Farbfotografie». <sup>1</sup> Dieser erste und sogleich binationale Aufruf zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit den Vorführ- und Betrachtungsweisen des 1903 durch die Brüder Lumière erfundenen und ab 1907 kommerziell vertriebenen, ersten farbigen Direktdiapositivs musste sich noch auf eine grundlegende Bestandsaufnahme gebrauchstechnischer und rezeptionsgeschichtlicher Zeugnisse beschränken. Bis heute folgten ihm jedoch keine nennenswerten kunst- bzw. fotografiegeschichtlichen Untersuchungen zur Autochrome-Projektion. Eine Ausnahme bildet Jens Ruchatz' Dissertationsschrift *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, die zwar der fotografischen Diaprojektion allgemein gewidmet ist, jedoch sowohl die Projektionsgeschichte des Autochromes als auch seine rhetorischen Gebrauchsweisen und ästhetischen Implikationen zumindest umreißt. <sup>2</sup>

Sucht man nach Gründen für die beschriebene Forschungslücke, so muss zunächst festgehalten werden, dass sich die Fotografiegeschichte für die gesamte fotografische Projektion bis heute wenig engagiert hat. Ihre «beschränkten akademischen wie methodischen Ressourcen» für eine adäquate Analyse «flüchtige(r) Bildfolgen» hat Ruchatz angeführt. <sup>3</sup> In ihrer methodischen und inhaltlichen Breite ist seine Dissertation daher als ebenso grundlegend wie herausragend zu bewer-

1 Nathalie Boulouch, Arno Gisinger: «Der Grosse Erfolg der Autochrome-Platten liegt in ihrer Projektion». Das projizierte Bild als privilegierte Präsentationsform früher Farbfotografie. In: *Fotogeschichte* 74, 1999, S. 45–58.

2 Jens Ruchatz: *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. Diss. Univ. Köln 2001. München 2003, S. 316–320 (Kapitel «Illusionen»).

3 Ebd., S. 13 und 15.

ten. In der Forschung zum Autochrome als farbigem Teilgebiet der Diapositive haben v.a. technische Unzulänglichkeiten eine eingehendere Beschäftigung mit der Projektion der Platten verzögert. Bis heute sind die Dichte der als Farbfilter auf die Autochromeplatte applizierten Kartoffelstärkekörner und die dadurch bedingte relative Lichtundurchlässigkeit des Autochromes als Eigenschaften des Farbdias unangefochten. Eine Projektion – das merkten auch Boulouch und Gisinger in ihrem Aufsatz 1999 an – war lediglich durch Vorführapparate mit starker Lichtquelle möglich.<sup>4</sup> Diese konnten durch große Hitzeentwicklung bei langer Standzeit des Glasdiapositivs wiederum zu Beschädigungen an der Beschichtung der Platte führen. Im Zusammenhang mit den Überlieferungen zahlreicher Amateurfotoclubs, fotografischer Gesellschaften oder privater Veranstalter über öffentliche Vorführungen unter Verwendung von Bogenlampen und Großleinwänden – das bekannteste Beispiel stellt wohl Jules Gervais-Courtellemonts Eröffnung eines «Autochromepalastes» in Paris mit 250 Sitzplätzen und einer Großleinwand aus poliertem Glas dar<sup>5</sup> – wird die Autochromeprojektion in Forscherkreisen bis heute als widersprüchliches Phänomen betrachtet. Die auch in großen Überblickswerken zur Autochrometechnik nach wie vor knapp ausfallenden Abschnitte zu den Projektionen belegen die Unsicherheit der gegenwärtigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Projektionsverfahren der Autochromeplatte.<sup>6</sup>

Während die 1980er und frühen 1990er Jahre als «Pionierzeit» der Autochromeforschung v.a. die systematische Aufarbeitung des Direktpositivverfahrens im Rahmen der Farbfotografiegeschichte sowie die Aushebung immer neuer Sammlungen in Europa und den USA beinhalteten, die das Interesse an Projektionsverfahren zeitweise schlicht überlagerten,<sup>7</sup> konzentrieren sich die Ambitionen der Kunst- und Fotografiegeschichte seither v.a. auf die ästhetische Kategorisierung der entdeckten Bestände und machen eine weitere Vernachlässigung der Projektionsverfahren

- 4 Boulouch/Gisinger 1999, S. 49. Während für die Projektion auf kleine Leinwände (etwa 40 qm) eine einfache Glühlampe genügte, wurden für öffentliche Vorführungen auf Großleinwänden (etwa 2–3 qm) sog. «Bogenlampen» verwendet. Bei den Autochrome-Projektoren handelte es sich meist um Kohlebogenlampen, die Helligkeit über einen Lichtbogen erzeugten, der zwischen zwei Graphitelektroden brannte, s. Abb. 2 (Blick ins Innere einer Kohlebogenlampe und Graphitstifte).
- 5 Ebd., S. 54 und 58. Der sog. *Palais de l'autochromie* befand sich in einem Gebäude in der Rue Montmartre, in dem Gervais-Courtellemonts zuvor ein Fotogeschäft eröffnet hatte. Neben Porträtstudio und Projektionsraum befand sich dort auch ein Ausstellungsraum.
- 6 S. hierzu Jean-Paul Gandolfo/Bertrand Lavédrine: *L'autochrome Lumière. Secrets d'atelier et défis industriels*. Paris 2009 (Collection Archéologie et histoire de l'art, 29), S. 216, Abb. 161: Der einzige Abschnitt zu den Projektionsverfahren in einem der aktuellsten und umfangreichsten Bände zur Technikgeschichte des Autochromes umfasst etwa eine halbe Katalogseite. Nach der einleitenden Feststellung, die Platten seien in ihrer Entstehungszeit «oft» in Sälen mit starken Projektoren vorgeführt worden, folgen die Attestierung der Schädlichkeit dieser Methode und Ratschläge für die heutige Konservierung.
- 7 Das wohl bekannteste Überblickswerk zur Farbfotografie im deutschsprachigen Raum stellt Gert Koshofer's *Farbfotografie* in drei Bänden dar (München 1981). In Frankreich ist hier v.a. die Jubiläumsausgabe *Autochromes – 80ème anniversaire 1904/1984 – Hommage à Louis Lumière* (Hrsg. v. Société Française de Photographie. Ausst. Kat. November 1984 im Grand Palais in Paris) zu nennen.

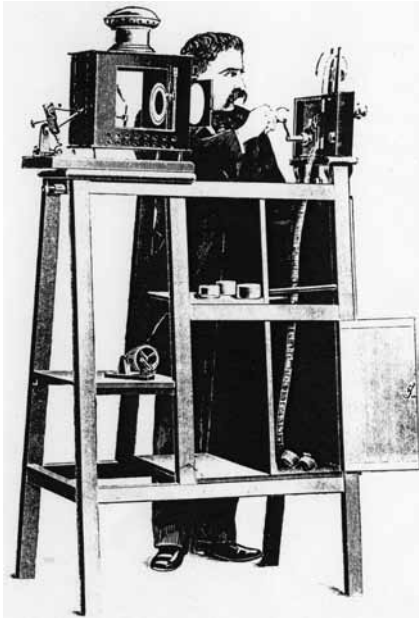
ren unmöglich. Die Untersuchung der piktorialistischen Tradition innerhalb der Autochromefotografie hatte sowohl durch die Anlehnung dieser Bewegung an Ästhetik und Kompositionsschemata der Malerei als auch an deren «klassische» Präsentationsformen noch eine Beschränkung auf eine rein kunsthistorische Methode ermöglicht.<sup>8</sup> Die neuerlich im Visier der Autochromeforschung befindlichen, hinsichtlich Urheberchaft und Gebrauch äußerst heterogenen Bildkonvolute, wie beispielsweise die umfangreichen Sammlungen zur Reise- oder Kriegsphotografie, verlangen hingegen eine verstärkte Beachtung der Herstellungs-, Gebrauchs- und Rezeptionszusammenhänge schon zur grundlegenden Erfassung der schiereren Breite dieser Bestände.<sup>9</sup> In gestalterischen Phänomenen, wie der Serie, werden zudem die Rückwirkungen der Gebrauchsformen auf die Ästhetik der Platten deutlich, was die Verbindung von rezeptionsgeschichtlicher und -ästhetischer Analyse als zukunftsweisendes methodisches Konzept der Autochromeforschung nahelegt.<sup>10</sup> Die Anlage eines «elaborierten Methodenkorpus» kann dieser Beitrag natürlich nicht leisten. Es soll jedoch in einem Zwischschritt anhand der französischen Autochrome-öffentlichkeit zunächst versucht werden, «im Hintergrund einzelner Aufführungsereignisse die sie übergreifenden Strukturen, Generalisierungen, Normen, Genres

- 8 V.a. die 1990er Jahre waren durch eine internationale Beachtung der «malerischen» Autochromefotografie geprägt, s. für Frankreich *Le Pictorialisme en France*. Hrsg. v. Michel Poivert. Ausst. Kat. 15.10.–14.11.1992 in der Bibliothèque Nationale de France in Paris. Paris 1992. Sylvain Morand, Hélène Pinet und Michel Poivert erschlossen in dem von ihnen herausgegebenen Katalog *Le Salon de photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900* (Ausst. Kat. 22.6.–26.9.1993 im Musée Rodin in Paris. Paris 1993) nicht nur kontinentale und US-amerikanische Autochromebestände erstmals grundlegend, sondern zeigten auch die Präsentationsformen in der Tradition der Tafelbilder beispielsweise anhand von Ausstellungen und deren Hängung auf. Für die englischsprachige Forschung muss John Wood's Publikation *The Art of the Autochrome, the Birth of Color Photography* (Iowa 1993) hervorgehoben werden. Der von Patrick Daum und Francis Ribemont herausgegebene Ausstellungskatalog *La photographie pictorialiste en Europe 1888–1918* (Ausst. Kat. 19.10.2005–15.1.2006 im Musée des Beaux-Arts in Rennes. Paris 2005) klärt letzte Fragen zur europäischen Autochromefotografie des Piktoralismus und markiert wohl einen Endpunkt dieser fast zehnjährigen Forschungsdebatte.
- 9 Zu ersten «Bestandsaufnahmen» auf diesem Gebiet hat wiederum Nathalie Boulouch beigetragen, s. z.B. *Voyager en couleurs. Photographies autochromes en Bretagne (1907–1929)*. Hrsg. v. Nathalie Boulouch. Ausst. Kat. 20.10.2007–4.7.2008 im Musée Albert Kahn in Boulogne-Billancourt. Rennes 2008; zur autochromen Kriegsphotografie s. Alain Fleischer (Hrsg.): *Couleurs de guerre. Autochromes 1914–1918. Reims & La Marne*. Paris 2006. Zum Autochromisten Jules Gervais-Courtellemont wurden in der Autochromeforschung bisher singuläre rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen vorgenommen, s. dazu v.a. folgende Publikationen von Emmanuelle Devos: *A travers le monde...* In: Emmanuelle Devos/Béatrice de Pastre (Hrsg.): *Les couleurs du voyage. L'œuvre photographique de Jules Gervais-Courtellemont*. Paris 2002, S. 13–34; Ders.: *Jules Gervais-Courtellemont à la Salle Charras. De la photographie au cinématographe*. In: 1895 56, 2008, S. 54–63; Ders.: *L'ailleurs breton de Jules Gervais-Courtellemont*. In: Ausst. Kat. *Voyager en couleurs* 2008, S. 39–44.
- 10 Zum hier verwendeten Begriff der Rezeptionsästhetik s. Wolfgang Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985 (DuMont-Taschenbücher, 169), S. 7–27, hier S. 10: Der Autor definiert «die tragende Idee der Rezeptionsästhetik» an dieser Stelle wie folgt: «Die Betrachter sind immer schon im Bild – vorgesehen, im wörtlichen Verstand.»

und Erwartungen herauszuarbeiten»<sup>11</sup>, um diese rezeptionsgeschichtlichen Ergebnisse dann für das Konstrukt des (Bild-)Raumes und dessen ästhetische Umsetzung in bisher unbearbeiteten Bildkonvoluten fruchtbar zu machen.

## II Neue Betrachter. Autochrome und Kinematograf als konkurrierende Erfindungen der Brüder Lumière

Aus rein erfindungsgeschichtlicher Perspektive betrachtet, stellen die Inventionen *cinématographe* und *plaque autochrome*, die die Brüder Louis und Auguste Lumière im Abstand von sieben Jahren (1896 und 1903/07) präsentierten, zwei gleichermaßen bahnbrechende, zunächst jedoch getrennt voneinander entwickelte Neuschöpfungen der bis dahin weitgehend bewegungs- bzw. farblosen fotografischen Aufnahme- und Präsentationsverfahren dar. Der Kinematograf und der Autochromeprojektor sind zwar streng genommen – und dies wird schon bei einem Blick auf die Konstruktion deutlich (Abb. 1 und 2) – nur Weiterentwicklungen des Apparates, der bis ins frühe 20. Jahrhundert als *laterna magica* bezeichnet wurde: Ein Gehäuse mit einer Lichtquelle, in dem eine «Halterung [...] ein transparentes Projektionsbild [...] so fixiert, dass es von Licht durchdrungen und von einer optischen Linse als vergrößert



1 (links) Der Ingenieur Antoine Chavanon bei der ersten öffentlichen Präsentation des Kinematographen in Bordeaux, Anfang 1896: Die Zeichnung von Louis Poyet zeigt die Installation der per Kurbel betätigten Filmspule vor einer Kohlebogenlampe, wie sie auch für Autochromeprojektionen verwendet wurde

2 (oben) Der Schnitt durch die Kohlebogenlampe zur Autochromeprojektion zeigt die beiden Graphitelektroden, rechts daneben eine Packung mit Graphitstiften

11 Ruchatz 2003, S. 15.

ßertes Lichtbild auf die Leinwand geworfen wird»;<sup>12</sup> ihre historischen Entwicklungsgeschichten differierten jedoch zunächst stark hinsichtlich der von den Erfindern Lumière ursprünglich kalkulierten Rezipienten und deren Erwartungen.

Als Apparat zur laufenden Betrachtung der seit den 1870er Jahren praktizierten Serien- und Hochgeschwindigkeitsfotografie zur Patentierung eingereicht,<sup>13</sup> wurde der Kinematograph zunächst einer Reihe von wissenschaftlichen Institutionen vorgeführt. Zwischen dem 17. April und dem 16. November 1895 stellten Antoine und Auguste Lumière in meist privat organisierten Schauen ihren Apparat mit neuartigem Greifer und perforiertem Filmstreifen u.a. mehrfach an der Sorbonne, vor Lesern der *Revue Générale des Sciences Appliquées* und in Brüssel vor Mitgliedern der *Association belge de Photographie* vor.<sup>14</sup> Diese halbjährige Projektionstour galt jedoch – neben einer ersten Lancierung auf dem Projektionssektor bei gleichzeitiger Weiterentwicklung der Apparatur v.a. hinsichtlich der Länge der Filmstreifen<sup>15</sup> – wohl auch zur Auslotung der möglichen Betrachtergruppen und -reaktionen. Die erstmalige Dekonstruktion natürlicher Bewegungsabläufe in den 1870er und -80er Jahren hatte die chronofotografischen Aufnahmen und ihre Präsentationen zwischen optischem Spektakel und wissenschaftlich beachteter, fotografischer Dokumentation platziert.<sup>16</sup> Verfügte die Serienfotografie durch die Sichtbarmachung dem menschlichen Auge bisher verborgen gebliebener, optischer Phänomene über einen wissenschaftlichen «Informationsvorsprung» – das berühmteste Beispiel dafür stellt wohl Eadward Muybridges Serie eines galoppierenden Pferdes dar<sup>17</sup> – so musste dieser im Kinematographen wieder hinter die vollkommene Bewegungsilusion zurücktreten.<sup>18</sup> Damit verlagerten sich notwendigerweise auch die Betrachtung

12 Martin Loiperdinger/Ludwig Maria Vogl-Bienek: Magie der Illusion. Die Projektion von Lichtbildern. In: *Kultur & Technik: das Magazin aus dem Deutschen Museum* 31, 2007, S. 32–37, hier S. 34. Zur Diaprojektion als «Vorgängermedium» des Kinematografen, der sich «erst allmählich» vom Vorläufer «emanzipiert» s. Ruchatz 2003, S. 309.

13 Der französische Originalzusatz zum Patentgesuch vom 13.2.1895 in Lyon lautet: «appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves chrono-photographiques» (Patent-Nr. 245032), abgedruckt in: Guy und Marjorie Borgé: *Les Lumières. Antoine, Auguste, Louis et les autres... l'invention du cinéma, les autochromes*. Lyon 2004, S. 68.

14 Borgé 2004, S. 67.

15 Ebd., S. 67–69. Parallel zu den Brüdern Lumière, die im Kinematograph Aufzeichnungs-, Kopier- und Wiedergabemedium zusammenfassten, arbeiteten Marey, Londe, die Brüder Latham und Edison an Weiterentwicklungen des Kinetoskop und des Kinetographen. Das Jahr vor der ersten kommerziellen Filmvorführung im *Grand Café* am 28.12.1895 ist in den filmwissenschaftlichen Untersuchungen zum Kinematographen hinsichtlich der Rezeptionsgeschichte des neuen Mediums jedoch noch relativ unerforscht.

16 Zur wissenschaftlichen Rezeption der Serienfotografie s. Eadward Muybridge: *Descriptive Zoopraxography or: the Science of Animal Locomotion*. Chicago 1893.

17 Zur angesprochenen Serie Muybridges, die erstmals das Phänomen des vollständigen Abhebens eines Pferdes vom Untergrund im Bewegungsvorgang des Galopps zeigte, und weiteren Tierserien s. Eadward Muybridge: *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion* (1897), 3 Bde. New York 1979. Bd. 3.

18 Ruchatz 2003, S. 313.

ter und ihre Erwartungen wieder in den Sektor von Spektakelschauen, wie er sich im 17. und 18. Jahrhundert für illusionistische *laterna magica*-Vorführungen nachweisen lässt.<sup>19</sup> Neben einem kommerziellen Veranstaltungscharakter war die Öffentlichkeit des Kinematographen v.a. vom «mehr oder weniger zufälligen Zusammentreffen von Menschen heterogener Herkunft» sowie von einer beginnenden Verinselung des Publikums durch frühe massenmediale Präsentationsformen geprägt<sup>20</sup> – ein Umstand, dessen sich die Erfinder früh bewusst waren, und den sie durch ein Großangebot an gefälligen, da alltäglichen Filmthemen zu befriedigen suchten.<sup>21</sup>

Das Autochrome und seine Projektion wurden von den Brüdern Lumière als Endpunkt der Entwicklungsgeschichte eines v.a. von Amateurfotografen sehnsüchtig erwarteten, einfachen Verfahrens zur Herstellung von Farbaufnahmen lanciert und beworben

**Naturgetreue Farbenbilder**  
macht jeder Amateur mittels der  
**Autochromplatten.**

Überall erhältlich!  
In jeder Kamera verwendbar.

Ausführliches Notzbuch frei auf Verlangen von der  
**Union Photographique Industrielle**  
Etablissements **Lumière & Joula Réunis**  
Société anonyme au Capital de 6720000 Fr.  
82, Rue de Rivoli, **PARIS.**

Lumières neueste Erzeugnisse:  
**„NEOS“-Auskopierpapier.**  
Gravüreähnliche Bilder.  
Höchst künstlerischer Effekt!

**„Violette Etikette“** Platten und Films:  
Die allerempfindlichsten der Welt!

Haupt-Dépôts:  
für Deutschland: **Firma Lumière, Mülhausen i. E.,**  
für Oesterreich-Ungarn: **Bernh. Wachtl, Wien.**

3 Werbeanzeige der deutschen und österreichisch-ungarischen Depots der Firma Lumière für Autochromeplatten

- 19 Loiperdinger/Vogl-Bienek 2007, S. 33. Die Autoren verweisen v.a. auf Phantasmagorien u. ä. mysteriöse Verführungen, «wo für einen wohligen Schauer Eintritt zu bezahlen war». Zur Tradition der *laterna magica*-Vorführungen mit fotografischen Bildern im 19. Jahrhundert in Europa s. *Laterna magique et film peint. 400 ans de cinéma*. Hrsg. v. Donata Pesenti Campagnioni und Laurent Mannioni. Ausst. Kat. 14.10.2009–28.3.2010 in der Cinémathèque Française in Paris und 12.10.2010–9.1.2011 im Museo Nazionale del Cinema in Veneria Reale. Mailand 2009, S. 206–212 und 245–246.
- 20 Corinna Müller: *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*. Marburg 2008, S. 14. Die Autorin beschreibt die Determinanten der frühen Kinoöffentlichkeit in Anlehnung an Neidhardt Gerhards als «Encounter-Öffentlichkeit», «Veranstaltungsöffentlichkeit» und Öffentlichkeit der Massenmedien. Zur gesellschaftlichen Entgrenzung des Kinopublikums s. Ricarda Strobel: Vom Jahrmarkt in den Filmpalast. Kino und Film im ersten Jahrzehnt. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Das erste Jahrzehnt*. Paderborn 2006, S. 71–83, hier S. 71. Die Autorin hebt die Verfügbarkeit von Freizeit in allen Gesellschaftsschichten um 1900 als Grund für die Heterogenität des frühen Kinopublikums hervor.
- 21 Borgé 2004, S. 67, 74: Auf dem Kongress der fotografischen Gesellschaften in Lyon zeigten die Brüder Lumière am 11.6.1895 insgesamt zehn Filme, die Louis allesamt selbst inszeniert und gedreht hatte. Auch das Angebot der ersten Vorführung im Grand Café unterstreicht die These eines breiten thematischen Filmangebots. Mit den Filmen *LE FIGARO*, *LE RADICAL* und *LA POSTE* wurden leicht verständliche Alltagszenen gegeben und zugleich unterschiedliche Interessengebiete des Publikums angesprochen.

(Abb. 3).<sup>22</sup> Die international ab den 1850er Jahren vorangetriebenen Bemühungen um die Fotografie in «natürlichen» Farben resultierten im Autochrome 1903 in der Zusammenfassung der orange-roten, grünen und blau-violetten Farbfilter in Form unregelmäßig aufgebrachtener Kartoffelstärkekörner, die nicht nur die Aufnahme mit einem einzigen Belichtungsvorgang ermöglichte,<sup>23</sup> sondern auch das Problem der Sichtbarkeit der Filter in sog. Linienrasterverfahren ausmerzte und damit maßgeblich zur Durchsetzung der Platte führte.<sup>24</sup> Von einer Farbplatte für Jedermann konnte dabei – v.a. im Bereich der Autochromeprojektion – vorerst keine Rede sein, da nicht nur die kostspieligen Platten, sondern v.a. die benötigten Leinwände und lichtstarken Projektoren meist nur im Verbund eines (Amateur-)Fotoclubs angeschafft werden konnten.<sup>25</sup> Seit Jahren an den Technikverbesserungen der fotografischen Aufnahme- und Projektionsverfahren interessiert,<sup>26</sup> waren es dann auch v.a. technische Spitzfindigkeiten für möglichst eindrucksvolle Farbergebnisse, die – neben piktorialistischen Szenerien – die Amateure interessierten und meist in Reisefotografien und den Farb- und Lichteindrücken fremder Länder ihren Ausdruck fanden.<sup>27</sup> Aus diesem spezialisierten Interesse resultierte zunächst auch ein spezialisierter, höchstens als semi-öffentlich zu beschreibender Betrachterkreis.

Aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive gibt es jedoch durchaus Anzeichen für Wechselbeziehungen zwischen Autochrome- und Filmprojektion hinsichtlich ihrer

- 22 Der Begriff «Amateurfotograf» müsste generell einmal auf seine differierenden Besetzungen innerhalb der internationalen Fotografiebewegungen der Zeit überprüft werden, wird hier jedoch ganz allgemein genutzt, um eine Gruppe zu beschreiben, die sich durch eine nicht vorhandene Professionalisierung des fotografischen Metiers sowohl in ökonomischer als auch in beruflicher Hinsicht auszeichnet. Caroline Fuchs (M.A., Universität Wien) danke ich in diesem Zusammenhang für den Hinweis auf Ulrich F. Keller: *The Myth of Art Photography. A Sociological Analysis*. In: *History of Photography* 8.4, Oktober–Dezember 1984, S. 249–275.
- 23 Zu den «couleurs naturelles» s. das erste Autochrome-Brevet der Brüder Lumière vom 17.12.1903 (Nr. 338.223), S. 2, ed. in: Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 370–371. Bereits aus dem ersten Abschnitt des ersten Patents geht auch die Einfachheit der Handhabung als wesentliches Vermarktungskriterium in Fotoamateurkreisen hervor: «plaques sensibles, donnant des images colorées à l'aide de manipulations simples».
- 24 Zu den maßgeblich von Gabriel Lippmann, Edmond Becquerel, Charles Gros und Louis Ducos du Hauron vorangetriebenen Verfahren für die Herstellung von Farbplatten und -abzügen s. z.B.: Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 64–77.
- 25 Vgl. ebd., S. 125 (Kapitelüberschrift «La couleur pour tous»).
- 26 Reine Amateurclubs entstanden erstmals nach 1880 in großer Zahl, s. Ruchatz 2003, S. 272–273.
- 27 Ruchatz 2003, S. 268: Reisebilder wurden ab 1850 zunächst in privaten Vorführungen zu beliebten Sujets. Die Amateurfotoclubs trieben die Farbbrillanz durch die Erfindung immer neuer Belichtungsversuche voran, auf die schließlich auch die Industrie wieder reagierte. So brachten die Brüder Lumière bald nicht nur Mittel zur Hypersensibilisierung der Platte heraus, sondern auf dem Markt erschienen auch fluoreszierend beschichtete Leinwände, die eine noch größere Strahlkraft der durch die Körnung ohnehin schon piktorialistisch anmutenden Autochromeprojektionen versprachen, s. hierzu der Verweis Franz Paul Liesegangs auf Lewis Wright's und J. Anderton's New Opaque Lantern Screen, in: Ders.: *Dates and Sources. A contribution to the history of the art of projection and to cinematography*. Übers. v. Hermann Hecht. London 1986, S. 71; Boulouch/Gisinger 1999, S. 50; Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 183–184.

Absatzmärkte und Betrachterkreise.<sup>28</sup> Eine erfolgreiche Koexistenz beider Projektionsverfahren offenbart sich bereits in den reinen Absatzzahlen der Platten und der langen Erfolgsgeschichte der Autochromeprojektion im Gegensatz zu übrigen fotografischen Projektionen: Von 1910 bis 1940 stieg die tägliche Produktion von Autochromeplatten der Firma Lumière nicht nur von 6.000 auf 70.000 Stück;<sup>29</sup> während der Kinematograph die Projektionen von schwarz-weiß bzw. colorierten Fotografien zu Beginn des 20. Jahrhunderts allmählich verdrängte, blieb das «Aufführungsereignis» der Autochromeprojektion in seinem öffentlichen Erfolg auch bis in die 1930er Jahre ungebrochen und wurde erst mit der massenhaften Verbreitung des Farbfilms vom Projektionsmarkt verdrängt.<sup>30</sup> Im Falle von Autochrome- und Filmprojektion belebte demnach wohl die Konkurrenz das Geschäft,<sup>31</sup> was schließlich den Betrachterkreis des farbigen Diapositivs stark veränderte bzw. erweiterte.

Die Autochromeprojektion und ihre Protagonisten waren ab dem Zeitpunkt der Kommerzialisierung der Platten 1907 – neben dem begrenzten Absatzmarkt der Photoclubs – mit dem heterogenen und daher großen Rezipientenkreis des Kinematografen konfrontiert und zum äußerst gewinnversprechenden kommerziellen Sektor illusionistischer Projektionsspektakel hatten sie sowohl in technischer, als auch in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht durchaus etwas beizutragen: Während die Kinematographie mit den illusionistischen Effekten der Bewegung und Zeitlichkeit aufwartete, konnte die Autochromeprojektion mit einer brillanten, «multi-coloren Reproduktion der Wirklichkeit», sowie Raumwirkung überzeugen.<sup>32</sup> Zeit-

- 28 Während die Autochromeforschung der Kunst- bzw. Fotografiegeschichte bisher kaum Ansätze zur Untersuchung von Wechselbeziehungen zwischen Autochrome- und Filmrezeption verfolgte, hat die Film- bzw. Medienwissenschaft die Autochromeprojektion bereits in ihr Betrachtungsfeld integriert, so beispielsweise im Rahmen der Analyse der Reisefilme, s. hierzu v.a. Annette Deeken: *Reisefilme: Ästhetik und Geschichte*. Remscheid 2004 (Filmstudien, 38), S. 149–166 (Abschnitt 2. «Das kinetische Reisebild») zum «Lichtbildvortrag».
- 29 Auguste und Louis Lumière: *Correspondances 1890–1953*. Erweitert und kommentiert von Jacques Rittaud-Hutinet. Paris 1994, S. 390.
- 30 Ruchatz 2003, S. 333 und Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 271: «L'année 1931 voit le lancement du Filmcolor qui se substitue à l'autochrome.» Zu konkreten Vorführzahlen s. Kapitel III. Die Kinemacolor-Technik Charles Urbans (1906, erstmals vorgeführt 1909), der Farbfilm Léon Gaumonts von 1912 oder die Entwicklungen der Technicolor Motion Picture Corporation dürfen hier nicht vergessen werden. Das Technicolor-Verfahren setzte sich aber erst in den 1930er Jahren massenhaft durch. Ich möchte an dieser Stelle Jelena Rakin (M.A., Universität Zürich, Medienwissenschaft) für die fruchtbare Diskussion danken.
- 31 Ruchatz 2003, Kapitelüberschrift VI: «Konkurrenz belebt das Geschäft – Diaprojektion in Zeiten des Kinos».
- 32 Arno Gisinger: Die Welt in Farbe. Franz Bertolinis Autochrome-Photographien. In: Hanno Platzgummer (Hrsg.): *Farben aus der Dunkelkammer. Die Autochrome des Franz Bertolini 1908–1925*. Innsbruck 1996, S. 43–60, hier S. 44f. Das beschriebene Ringen um die illusionistische Vorherrschaft ist auf das Streben «nach perfekter Nachahmung der Natur» zurückzuführen, das im «naturwissenschaftlichen [19.] Jahrhundert für den photographischen Erfindergeist die Herausforderung schlechthin darstellte.»; s. hierzu ebenfalls Boulouch/Gisinger 1999, S. 51. Der Autor attestiert den Brüdern Lumière hier das Streben nach dem «Ideal von einem möglichst perfekten Simulakrum» bei der Erfindung von Autochrome und Kinematograph. Zur Bedeutung der Farbbrillanz s. Deeken



weise wurde die illusionistische Wirkung des Kinematographen auch von dem der Diaschau übertroffen: «Im Vergleich zum Film lassen sich mit dem Lichtbild-Medium ebenfalls Bewegungen und optische Effekte erzeugen, ein Wechsel zwischen Tag und Nacht zum Beispiel.»<sup>33</sup> Das Streben nach synästhetischer Illusionserfahrung in beiden Vorführpraktiken wird noch durch die Tatsache unterstrichen, dass sie jeweils durch Kommentare bzw. Musik «vertont» wurden.<sup>34</sup> Zudem hatte der Einsatz von Diaprojektionen auf dem Sektor der Pädagogik im 19. Jahrhunderts bereits eine «Anleitung» des Blicks kultiviert, die v.a. im harmonischen und perfekt abgestimmten Zusammenspiel von Wort und Bild bestand und den Zielen der Autochromeprojektion zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Gute kam.<sup>35</sup>

Die regelrecht symbiotische Beziehung, die Autochromeprojektion und Kinetographie zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Wettbewerb um das frühe «Kinopublikum» eingingen, und die nicht nur erstgenannter das Überleben auf dem Markt der kommerziellen, öffentlichen Projektionen sicherte, belegen auch die bisherigen Untersuchungen zu den bekannten Vorführsälen. Emanuelle Devos hat in ihrem 2008 erschienenen Aufsatz zu den Autochromeprojektionen Jules Gervais-Courtellemonts u.a. erstmals die Aufzeichnungen der Ehefrau des Autochromisten ausgewertet.<sup>36</sup> Hier wurden Autochrome- und Filmprojektion nicht nur in Vorführungen gekoppelt. Devos hat auch die Bedeutung der Autochromevorführungen für den Projektionsraum der finanziell angeschlagenen Firma *Le Film d'Art* in den Jahren 1908 und 1909 nachgewiesen und zitiert Hélène Gervais-Courtellemont: «La Salle Charras marche très bien. Le grand succès pour nos «Visions d'Orient». En ce qui concerne le cinéma, on ne peut pas encore se prononcer.»<sup>37</sup> Die von den Brüdern Paul und Pierre Lafitte von 1908 an finanzierte Gesellschaft, durch die *Académie Française* und die *Comédie Française* unterstützt, eröffnete dem Autochrome im Gegenzug durch «qualitativ hochwertige Filme» sein «anspruchsvolleres Publikum, das bislang noch das Theater vorzog».<sup>38</sup> Schon kurz nach der Erfindung und Kommerzialisierung des Autochromes rekrutierten sich die Betrachter und auch Vorführorte der Autochromeprojektion also nicht mehr nur aus den Mitgliedern und Sälen der Fotoclubs, sondern auch aus jenen des frühen Kinopublikums und

2004, S. 162. Die Diapositive verfügten mit einem Durchmesser von bis zu 19 cm über eine viel höhere Bildqualität «als das Miniaturformat des Films». Zur Bedeutung der Tiefenwirkung für den Erfolg der fotografischen Projektion s. Strobel 2006, S. 71. Die Autorin verweist hier v.a. auf Fuhmanns «Kaiser-Panorama».

33 Deeken 2004, S.162.

34 Ebd.

35 Ruchatz 2003, S. 228–229, hier S. 238–239: «Der Rhythmus der Bilder wurde hier vorgegeben und die Visualität durch das gesprochene Wort – nicht durch die selbstvergessene Lektüre – in Schach gehalten.»

36 Emmanuelles Devos' fotografiehistorischer Ansatz ist in der Autochromeforschung singulär und sicher ihrer Stellung als Direktorin der Cinémathèque Robert Lynen in Paris geschuldet.

37 Devos *Charras* 2008, S. 56, zit. nach einem Brief von Hélène Gervais-Courtellemont an ihren Bruder Paul Lallemant vom Winter 1908.

38 Strobel 2006, S. 77 und 79.

seinen Versammlungsorten und kannten selbst bald kaum noch gesellschaftliche Grenzen.<sup>39</sup>

### III Jules Gervais-Courtellemont als «change agent» der Autochromeprojektion und -gestaltung

Die noch rudimentäre Methodik zur Erforschung der im vergangenen Kapitel skizzierten Wechselbeziehungen zwischen Film- und Kinematographie wird jedoch v.a. daran deutlich, dass das genannte Konkurrenzverhältnis – im Gegensatz zu Untersuchungen der Filmwissenschaft<sup>40</sup> – noch nicht mit der Ästhetik der Autochrome als eigentlichem Interessengebiet der aktuellen Autochromeforschung in Relation gesetzt wurde.<sup>41</sup> Welche Auswirkungen der beschriebene Betrachterwandel auf die Gestaltung der Autochromeplatten hatte und welche Anforderungen sich daraus für die heutige Autochromeforschung ergeben, soll daher im Folgenden umrissen werden.

Als Betrachtungsgegenstand für die im Rahmen dieses Aufsatzes nur exemplarisch durchführbare Studie soll der bereits angesprochene, französische Autochromist Jules Gervais-Courtellemont (1863–1931; im Folgenden G.-C.) dienen. Nach Jens Ruchatz' Definition in Anlehnung an die Diffusionsforschung darf er mit Fug und Recht als ein «change agent» der Autochromeprojektion und -gestaltung bezeichnet werden, da er an der «Schnittstelle zwischen technischer Produktion und sozialer Adaption [...] stand» und dort das genannte Konkurrenzverhältnis bewusst auf die von ihm produzierten und präsentierten Autochrome übertrug.<sup>42</sup>

Die genannte «Schnittstelle» bildete der bereits erwähnte (s. Anm. 5), nach den Erfolgen in der *Salle Charras* 1911 in der Rue Montmartre von G.-C. gegründete *Palais de l'autochromie*, der nicht nur in seinen Ausmaßen einzigartig war, sondern durch seine Bewerbung in populären Zeitschriften, wie *L'Illustration* oder *The London Illustrated News*, internationale Bekanntheit erlangte.<sup>43</sup> Neben einer Ausstellungshalle, einem Porträtstudio und Laboratorium beherbergte der Bau auch einen

39 Vgl. Ruchatz 2003, S. 332–333, der noch eine örtliche Scheidung von Film und Projektion in «Variétés und Jahrmärkte» einerseits und «Vereinslokale, Schulhäuser und Museen» andererseits beschrieben hatte.

40 S. hierzu erneut Deeken 2004, S. 151. Die Autorin untersucht in ihrer filmwissenschaftlichen Studie nicht nur das kinetische Potential der Diavorführung, das diese in die Nähe bzw. Konkurrenz zur Filmprojektion rückt, sondern wirft unter der Überschrift «Ikonographische Formen der Reise» (Kap. 2.1) auch einen Blick auf die Rückwirkungen der beschriebenen Medienkonkurrenz innerhalb der Reisebilder auf die Ästhetik der Platten.

41 Lediglich Nathalie Boulouch widmete der «Kunst im Sessel zu reisen» einen kleinen Abschnitt in ihrem Artikel *Les «Visions d'Orient» de Jules Gervais-Courtellemont* (In: 1895 1996, S. 53–61, hier S. 59). Damit sprach sie erstmals die Ästhetik der Platten in Abhängigkeit vom Vortragskonzept des Autochromisten an.

42 Ruchatz 2003, S. 209.

43 Nathalie Boulouch: *The Documentary Use of the Autochrome in France*. In: *History of Photography* 18.2, Sommer 1994, S. 143–145, hier S. 145.

Vortrags- und Projektionssaal mit 250 Sitzplätzen, wo regelmäßig Projektionen mit in der Regel je etwa 100 Autochromen gegeben wurden.<sup>44</sup> Gezeigt wurden fast ausschließlich von ihm selbst auf ausgedehnten Reisen nach Palästina, Syrien, Ägypten, Algerien, Tunesien, Marokko und in die Türkei angefertigte Autochrome,<sup>45</sup> die er unter dem Obertitel *Visions d'Orient* schon in der Salle Charras präsentiert hatte (s. Anm. 32) und nun auch im eigenen Autochromesaal zu immer neuen Diaschauen zusammenstellte: Etwa 5.000 Platten mit den unterschiedlichsten Sujets, darunter Landschaften, Menschen, Alltagsszenen, Tiere, Wetter- und Lichtphänomene etc.<sup>46</sup> Die Vorführungen im ‹Autochromepalast› sowie in den ebenfalls von G.-C. in der französischen Provinz angebotenen und bis in die 1920er Jahre äußerst erfolgreichen mobilen Projektionen waren gegen ein Eintrittsgeld öffentlich zugänglich.<sup>47</sup>

Die von G.-C. kreierte, ganz eigene Gestaltung der Autochrome der ‹Orientvisionen› war dabei sowohl von ökonomischen als auch persönlichen Anliegen des Autochromisten geprägt. Zu den gestalterischen Ansprüchen im wirtschaftlichen Sinn zählte v.a. die illusionistische Verwertbarkeit der Aufnahmen, die das Publikum in Erstaunen versetzen und den Vortrag – in Konkurrenz zum Kinematographen – zum attraktiven Spektakel machen sollten. Diese Ambitionen schlugen sich vor dem Hintergrund der gezeigten Bilder fremder Welten in der Idee eines ‹Nachreisens› nieder, das vom Fauteuil aus die Erlebnisse des Fotografen zu denen des Betrachters werden ließ.<sup>48</sup> Verstärkt wurde dieser letztgenannte Anspruch durch den konfessionellen Missionsgedanken des Fotografen, der nach frühen Orientreisen 1893 zum Islam konvertiert war und dem Zuschauer auch die religiös läuternde Wirkung der Reise näherbringen wollte.<sup>49</sup> Übertragen auf die konkrete Vorführsituation und vor dem Hintergrund der gezeigten ‹Reisebilder› bedeutete dies, dass

44 Ebd., S. 143. Die Anzahl der üblicherweise eingesetzten Autochrome pro Projektion ergibt sich aus Überlieferungen zu Projektionen der Autochromepioniere Léon Gimpel und Marcel Meys, welche den Lichtbildvortrag mit Autochromeplatten seit der ersten Projektion der Brüder Lumière im Großen Saal der Zeitschrift *L'illustration* ehrgeizig vorantrieben.

45 Devos *Lailleurs* 2008, S. 39.

46 Béatrice de Pastre: Pour l'œuil et pour l'esprit. In: Emmanuelle Devos/Béatrice de Pastre (Hrsg.): *Les couleurs du voyage. L'œuvre photographique de Jules Gervais-Courtellemont*. Paris 2002, S. 57–69, hier S. 66. Devos *Charras* 2008, S. 55. Schon kurz nach der Kommerzialisierung des Autochromeverfahrens 1907 reisten Hélène und Jules G.-C. nach Lyon, um den Brüdern Lumière die Autochrome ihrer letzten Orientreise zu präsentieren. Die *Société des amis de l'Université* ermöglichte dem Ehepaar nicht nur eine erste Vorführung, sondern lieferte auch zugleich den Titel dafür, und zwar ‹Visions d'Orient›.

47 Boulouch 1994, S. 145, Anm. 9; Devos *A travers* 2008, S. 30. Die Projektionen wurden bis zu seinem Tod 1931 angeboten, der übrigens ausgerechnet mit der Entdeckung des Farbfilms zusammenfiel. In der Kriegszeit wurden sie durch die ebenfalls äußerst erfolgreiche und in Buchform mit Farbabzügen veröffentlichte Projektionsreihe *Les Champs de Bataille de la Marne* unterbrochen. Zwischen dem 17.11.1908 und dem 6.4.1909 zeigte Gervais-Courtellemont 140 ‹représentations des vues autochromes des Visions d'Orient› in der *Salle Charras* dem Pariser Publikum, hierzu Devos 2008, S. 58.

48 Ebd., S. 40.

49 Guy Courtellemont: Jules Gervais-Courtellemont (1863–1931) autochromiste. In: *History of Photography*. Herbst 1996, S. 255–256, hier S. 256. 1894 unternahm Jules G.-C. eine Pilgerreise nach Mekka.

Betrachter- und Bildraum unter Zuhilfenahme sowohl der illusionistischen Kunstgriffe als auch einer spezifischen Gestaltung der Platten zur Deckung gebracht werden sollten. Auf die rein projektionstechnischen Aspekte, die zur Identifikation des Betrachters beitragen, soll nur kurz noch einmal eingegangen werden: Im fast gänzlich abgedunkelten Projektionssaal konnten die Autochromeplatten durch lichtstarke Projektoren bis zur Deckungsgleichheit der Proportionen von Betrachter und Bildraum vergrößert werden.<sup>50</sup> Durch die Beschichtung der Leinwände mit fluoreszierenden Mitteln für eine bessere Strahlkraft der Platten – G.-C. verfügte über eine gläserne Leinwand, vielleicht zur Rückprojektion<sup>51</sup> – und durch die Anpassung des Helligkeitsgrades des Projektors an die Aufnahmesituation wurde die vom Betrachter erwartete «Syntheseleistung»<sup>52</sup> zusätzlich erhöht. Stufenlose Übergänge zwischen den Platten, z.B. durch den Projektortyp *caméléon* mit Foto-Triac umgesetzt,<sup>53</sup> machten einen zusätzlichen Realitätsgewinn der «Bilderreisen» durch eine Verzeitlichung möglich. Nicht zu unterschätzen sind in diesem Zusammenhang auch die Bildkommentare, die G.-C. entweder selbst verfasste oder die vom befreundeten und ebenfalls orientbegeisterten Schriftsteller Pierre Loti angefertigt worden waren und von G.-C. verlesen wurden.<sup>54</sup> In enger Anlehnung an die gezeigten Autochrome waren sie von diesen beeinflusst und traten wiederum unterstützend zur Bildrhetorik hinzu.<sup>55</sup>

In dem von Loti verfassten und von G.-C. illustrierten und 1896 erschienenen erotischen Reisebericht *Les trois dames de la Kasbah* findet sich ein frühes Beispiel für die gestalterische Angleichung des Bildraums der Fotografien an jenen des Betrachters bzw. Lesers innerhalb der Fotoplatte, die auch in den Autochromen

50 S. nochmals Anm. 4.

51 Boulouch/Gisinger 1999, S. 50 und 54. Liesegang oder Carl Zeiss etwa lieferten spezielle Schirme mit Aluminium-Bronze-Anstrich.

52 Ich beziehe mich hier auf Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M. 2005, S. 158–159, Kapitel 5.1 («Die Entstehung von Raum in der Wechselwirkung zwischen Handeln und Strukturen»). Die zwischen dem «Spacing» als Handlung, d.h. dem Errichten, Bauen, Positionieren im Raum, und der «Syntheseleistung» als Zusammenfassung vorgefundener Strukturen zum Raum unterscheidet, die durch Wahrnehmungs-, Vorstellung- oder Erinnerungsprozesse geschieht.

53 Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 216. Der gezeigte Apparat umfasst zwei Projektoren, sowie eine «Triode for Alternating Current» (Triac), durch die eine stufenlose Regulierung der Helligkeit in Abhängigkeit von der Belichtung der Platten möglich war, die wiederum einen homogenen Lichteffekt während des Vortrags garantierte. Der Einsatz des Triacs beweist u.a. die Bedeutung des Vorführers für das Gelingen der Autochromeprojektion.

54 Bruno Vercier: *Les Orient de Pierre Loti par la photographie*. Paris 2006. Auf den letzten beiden Seiten der Publikation findet sich die Abb. einer karrikaturierenden Schilderung der Orientreise von Pierre Loti (*Le Voyage de Loti, – par Henriot (Le journal amusant 1954, 10.2.1894, S. 4)*), wo es u.a. heißt «A Jérusalem, Loti se fait crucifier pour éprouver les impressions divines qu'il veut traduire au lecteur...»

55 Zur symbiotischen Verbindung von Bild und Schrift s. Jules Gervais-Courtellemont: *Visions d'Orient*. In: *L'Illustration* 3535. 26.11.1910, S. 369–376. Die unpaginierte Einlage mit Farbdrukken aus dem Autochromebestand des Fotografen und durch ihn selbst beschrieben zeigt eine perfekte Harmonie von Text und Bild, die die Reisetationen in Form der benutzten Infrastruktur, der gesehenen Menschen und Orte nachvollziehbar macht.



4 Jules Gervais-Courtellemont, *Ohne Titel*, Frontispiz zu *Les trois dames de la Kasbah* (Detail), Photogravure, um 1897

Verwendung finden sollte und die G.-C.'s langjährige Erfahrung auf diesem Gebiet belegt (Abb. 4).<sup>56</sup> Eine der ›drei Damen der Kasbah‹ setzt ihren Fuß keck in den Raum vor der Bildarchitektur, indem die von G.-C. aufgenommene Photogravure an dieser Stelle bis auf den beschuhten Fuß des Modells weggeschnitten ist. Durch diesen Übergang vom Betrachter- in den Bildraum wird die Illusion einer Teilhabe am Geschehen befördert. In Illustrationen zur Reiseliteratur seit den 1890er Jahren erprobt, finden sich solche Staffage- und zugleich ›identifikatorischen‹ Elemente auch in zahlreichen Autochromeplatten. Interessant ist hier jedoch v.a., dass die Sehnsucht der Leser populärer Reiseliteratur nach einer Versenkung in fremde Welten – hier noch verstärkt durch die Beschreibung erotischer

Abenteuer – schon beim Anfertigen der Aufnahmen berücksichtigt wurde. Das Modell wurde nicht nur so positioniert, dass der verlockend gekrümmte Spann des weiblichen Fußes mit Troddel später freigestellt werden konnte; der Einsatz einer Bildarchitektur und die Beschreibung der Illustrationen als «directes d'après nature» verstärken den Effekt der Überschreitung des Bildraumes in den Wirklichkeitsraum zusätzlich.

In den Autochromen, die G.-C. für die ›Orientvisionen‹ anfertigte, wurde die in Publikationen bereits erprobte, illusionistische Überschreitung des Bildraumes vor dem Hintergrund der Konkurrenzsituation mit dem Kinematographen schließlich mit einem Moment der Verzeitlichung verbunden.<sup>57</sup> Besonders deutlich wird dies an

56 Pierre Loti: *Les trois dames de la Kasbah. Illustrations directes d'après nature par Gervais-Courtellemont*. Paris 1897. Die Publikation handelt von der Algerierin Kadidja und ihren beiden Töchtern, die im alten Stadtviertel um die mittelalterliche Burg von Algier leben. Die jungen französischen Matrosen auf Landgang lernen durch die Begegnung mit ›den drei Damen der Kasbah‹ jedoch nicht nur die Freuden, sondern auch die Gefahren des unbekanntes Orients kennen.

57 Ich möchte an dieser Stelle Hans-Michael Koetzle für den Hinweis auf eine Publikation mit Illustrationen G.-C.'s danken, die wohl als Vorläufer der genannten seriellen Anordnung von Fotografien als rhetorisches Mittel im Bereich der Buchillustration gewertet werden kann: Jules Gervais-Courtellemont: *Croquis Parisiens. Les plaisirs du dimanche à travers les rues. Illustrations directes d'après nature*. Text von Georges Montorgueil, Paris 1897, besprochen in: *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890–2010*. Hrsg. v. Hans-Michael Koetzle. Ausst. Kat. 15.9.2011–8.1.2012 im Haus der Photographie in den Hamburger Deichtorhallen. München 2011.



5 Jules Gervais-Courtellemont, *Réception*, Konstantinopel, um 1907, Autochrome, 9 x 12 cm



6 Jules Gervais-Courtellemont, *Dame Turque chez elle*, Konstantinopel, um 1907, Autochrome, 9 x 12 cm

den beiden Autochromen mit türkischer Dame, die der Autochromist in Konstantinopel aufnahm, und die eine wohlhabende Frau türkischer Herkunft in der nahen Umgebung ihres Hauses zeigen (Abb. 5 und 6).<sup>58</sup> Nach der Verortung der Dame unter Freundinnen und Bekannten in der Verandazone eines Anwesens (*Réception*), wird dieselbe Frau lagernd auf einem Divan aus der Nähe und nicht mehr umringt von vertrauten Personen dargestellt (*Dame Turque chez elle*). Sie tritt damit als Hausherrin auf, die den Betrachter während der Projektion als ›Konstante‹ durch die Autochrome führt. Durch das Zeigen derselben Dame in verschiedenen Aktionen wurde bereits eine Verzeitlichung innerhalb der Serie erzeugt. War die Szenerie mit türkischer Dame in der ›Begrüßungsszene‹ noch an ein voyeuristisches Erleben einer fremdländischen Situation durch die Rezipienten der Autochromeprojektionen gekoppelt, so scheint diese zugunsten der Befriedigung der Neugier des Betrachters weiter aufgelöst: Im zweiten Autochrome lagert die Dame zwar noch unverändert auf dem Diwan, an die Stelle der Gefährtinnen – diese sind durch ein ›close up‹ der Aufnahme nun nicht mehr sichtbar – wird der Eintritt des Betrachters in den Bildraum suggeriert.

Die von mir angestellten Überlegungen zur Präsentation der beiden Autochrome müssen aufgrund der noch relativ unerforschten Autochromesammlung als hypothetisch angesehen werden, ebenso wie die Postulate zur Abfolge. Die aufgezeigten Bildelemente in Zusammenhang mit den rezeptionsgeschichtlichen Überlegungen machen jedoch eine Verknüpfung beider Untersuchungsgegenstände in der weiteren Autochromeforschung unabdingbar.

58 Folgender Publikation ist die erstmalige Veröffentlichung der Bilder als zusammenhängendes Konvolut zu verdanken: Enis Batur u.a.: *Ottomanes. Autochromes de Jules Gervais-Courtellemont*. Saint-Pourçain-sur-Sioule 2005 (Collection D'un regard l'autre). Ich verwende hier erneut den Begriff der ›Serie‹ um die gestalterische Zielgerichtetheit der Aufnahmen zu betonen.