

«ES WERDEN SAMMLUNGEN JEDER ART ENTSTEHEN»

Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität

Ende und Anfang – Malerei oder Fotografie

In einer Ursprungserzählung, die – 1874 publiziert – wiedergibt, was sich 35 Jahre zuvor begeben haben soll, erzählt Gaston Tissandier, Luftschiffer, Chemiker, Meteorologe und prominenter Wissenschaftsjournalist in einem den *Merveilles de la photographie* gewidmeten Band in der Manier einer Sensationsberichterstattung nach, was sich am 19. August 1839 ereignet haben soll – an dem Tag, an dem in einer Sitzung im Institut de France die später fotografisch genannten Bildgebungsverfahren¹ von Jacques Mandé Daguerre und Joseph Nicéphore Niépce der Öffentlichkeit kommuniziert wurden.² Als der permanente Sekretär der Académie des Sciences, François Arago, die Verfahren beschrieb, habe sich ganz Paris im Saal und vor den Pforten des Palais Mazarin eingefunden, um der Entschlüsselung des Geheimnisses beizuwohnen. Fetzen seiner Erläuterungen seien in den Gängen außerhalb des Sitzungssaales verbreitet worden, und diejenigen, die einen dieser Erklärungsfetzen erhaschten, wiederholten ihn, sodass durch die Gänge die Namen einzelner Chemikalien gerufen wurden, die doch niemals alleine, sondern immer nur im Zusammenspiel «die sich auf einem Schirm im Fokus einer Linse darstellenden äußeren Gegenstände»³ zu fixieren erlauben: Silberjodid, Quecksilber, Judenpech, Natriumthiosulfat lauteten diese Ausrufe, die ihrerseits die Optiker zu ihren ersten fotografischen Versuchen anregten, deren Ergebnisse wiederum – zusammen mit den für die Bildgenerierung⁴ notwendigen Chemikalien und den sie hervorbringenden Instrumenten, den Kameras – ausgestellt wurden. Im Verlauf dieser eine Massenhysterie evozierenden Erzählung Tissandiers fallen die dem Maler Paul Delaroche in den Mund gelegten Worte, die von der Ablösung eines Darstellungsmediums durch ein anderes, neues sprechen. Wie Tissandier ausführt, war «ganz Paris [...] im Daguerreotypie-Fieber. Die Künstler [...] von Erstaunen und Bewunderung ergriffen: Paul Delaroche hat Daguerre gesehen, hat ihm eine durch das Licht geprägte Platte aus der Hand gerissen. Er hat sie mit dem Ausruf <Die Malerei ist von heute an tot> überall gezeigt.»⁵

1 Der Terminus «bildgebend» wurde schon vom Mystiker Heinrich Seuse im 14. Jahrhundert im Sinne von *visualisierend* verwendet. Da die Camera obscura mittels der von einem Objekt ausgesandten Lichtstrahlen dieses Objekt (nach den Gesetzen der geometrischen Optik) in einem latenten Bild visualisiert, wird schon das Vorgängerinstrument des Fotoapparates als einfachstes und ältestes bildgebendes Verfahren bezeichnet. In dieser Tradition bediene ich mich des Begriffs «bildgebend», um auf die optische «Geschichte» sowie das optische Dispositiv der fotografischen Verfahren hinzuweisen.

2 Gaston Tissandier, *Les merveilles de la photographie. Ouvrage illustré de 65 vignettes par Jahandier, etc. et d'une planche tirée à la presse photoglyptique*, Paris (Librairie Hachette) 1874, 62–64.

3 François Arago, Bericht über die Daguerreotypie, in: *Comptes Rendus des séances de l'académie des sciences*, 7.1.1839, 4–7.

4 Im Unterschied zu «bildgebend» verweist «bildgenerierend» auf die Tatsache, dass fotografische Verfahren die latenten Bilder zu speichern vermögen.

5 Tissandier, *Les merveilles de la photographie*, 64.

Abb. 1 Louis Jacques Mandé
Daguerre, *Intérieur d'un cabinet
de curiosités*, 1837, Daguerrotypie



Abb. 2a Hippolyte Bayard, o. T.
[Bayards Atelier], um 1845,
Salzpapierabzug von einem
Papiernegativ, 23,5 × 17,4 cm



Abb. 2b Hippolyte Bayard, o. T.
[Bayards Atelier], o. J., Salzpapier-
abzug von einem Papiernegativ,
23,3 × 16,7 cm





Abb. 3a Louis Jacques Mandé
Daguerre, *Coquillages*,
um 1839, Daguerrotypie,
16,3 × 21,2 cm (Platte),
22 × 27 cm (Bilderrahmen)



Abb. 3b William Henry Fox
Talbot, *Figurines on three shelves*,
in the courtyard of Lacock Abbey,
um 1841, Salzpapierabzug von
einer Kalotypie, 15 × 14,6 cm



Abb. 4a William Henry Fox
Talbot, *Bust of Patroclus*,
um 1844, Salzpapierabzug von
einer Kalotypie, 17,7 × 17,7 cm
(Bild), 18,2 × 18,0 cm (Papier)



Abb. 4b William Henry Fox
Talbot, *Bust of Patroclus*, 9.8.1843,
Salzpapierabzug von einem
Papiernegativ, 14,9 × 14,5 cm



Abb. 5 W. Chambers, *The Townley Collection in the Dining Room at Park Street, Westminster*, um 1794, Gouache, Bleistift und Tusche (Original in Farbe), 39×53 cm



Abb. 6 Robert Jefferson Bingham, *Hérodiade avec la tête de saint Jean-Baptiste*, 1858, Reproduktion eines Gemäldes von Paul Delaroche (1843)

Abb. 8a Paul Sandby, *Lady Frances Scott and Lady Elliot*, um 1780, Aquarell und Bleistift (Original in Farbe)



Abb. 8b Thomas Gainsborough, *Study of a man sketching using a Claude glass*, um 1755, Bleistift

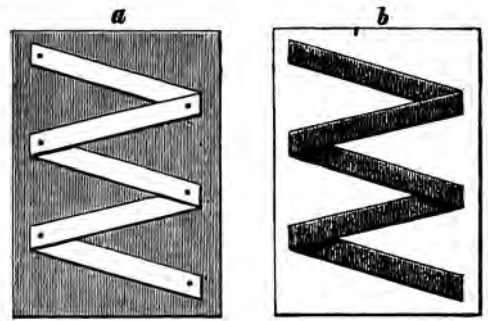


Abb. 7 Aufnahme eines blauen Bandes auf gelbem Grunde, a) mit gewöhnlicher Platte, b) mit Corallinplatte, 1885



6 «L'apparition d'un art concurrent cause tout d'abord une émotion considérable chez les artistes. On se souvient encore des paroles prononcées par Paul Delaroche en sortant de chez Daguerre: «La peinture est morte à partir de ce jour.» Mais les artistes allaient très vite prendre une belle revanche en faisant remarqués que c'est pas du tout l'art!.» – Paul Nadar, *Progrès et applications de la photographie (Suite)*. Conférence de M. Paul Nadar à l'École des Hautes Études Commerciales, in: *Paris-photographe. Revue mensuelle illustrée de la photographie*, 2e année, 30.8.1892, Nr. 8, 325–331, 329.

7 Vgl. u. a. Helmut u. Alison Gernsheim, L.J.M. *Daguerre. A History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York (Dover Publications) 1968, 95; Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg, Wien (Edition Atlantis) 1989, 61.

8 Bevor man von Repräsentationsmedien wie Schrift, Malerei, Fotografie, Film usw. zu sprechen begonnen hat, waren es die optischen Systeme, die als Mittel (der Darstellung) bzw. Medien (der Lichtbrechung) bezeichnet wurden.

9 Da sich in fotosensible Silberhalogenide das Licht nicht nur einschreibt, also aufgezeichnet wird, sondern auch mittels der chemischen Verstärker zum Erscheinen gebracht wird, können diese ebenfalls als Mittel oder Medien der Bildgenerierung begriffen und bezeichnet werden.

10 Vgl. Herta Wolf, *Pröbeln und Musterbild* – die Anfänge der Fotografie, in: Thorsten Hoffmann, Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen (Wallstein) 2006, 111–127.

11 «Épreuve ayant servi à constater la découverte du Daguerreotype [...]» – Quentin Bajac, Dominique Planchon-de Font-Réaulx (Hg.), *Le daguerreotype français. Un objet photographique*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris (Réunion des musées nationaux) 2003, 56–71, 58. Diese Aufnahme schenkte Daguerre Alphonse de Cailleux, der 1836 zum *directeur adjoint* des Louvre ernannt worden war.

12 Bei den mit *Dessins photographiques sur Papier*, *Recueil Nr. 1 et 2* handelt es sich um Arbeits- bzw. Musterbücher, in die Bayard sowohl Spezimen seiner fotografischen Versuche eingeklebt hat als auch Bilder anderer Fotografen, mit

Obwohl der Text Tissandiers, allein schon aufgrund seiner emphatischen Narration, keinesfalls den Kriterien eines historischen Berichts entspricht, setzt sich der von ihm erzählte Ausruf Delaroches in den Historiografien der Fotografie fest. Ja mehr noch, er verankert sich in diesen als Beleg nicht so sehr des Todes der Malerei, sondern der Funktionsübergabe darstellerischer Aufgaben aus der Hand der Malerei in die der Fotografie. Paul Nadar, der ihn 1892 in einem dem Fortschritt und den Anwendungen der Fotografie gewidmeten Vortrag wiederholen und damit in den fotografischen bzw. fotohistoriografischen Diskursen verankern sollte, wertet ihn als Äußerung der Medienkonkurrenz.⁶

Wiewohl auch die Fotogeschichte im 20. Jahrhundert⁷ immer noch von einem konkurrenten Verhältnis von Fotografie und Malerei ausgeht, wird in den seine Einführung 1839 begleitenden Texten das neue fotografische Bildgebungsverfahren einzig in *mediale* Traditionen eingebunden, die gleichzeitig seine Aufgaben determinieren sollten. Im Folgenden möchte ich die sehr viel komplexeren Beziehungen zwischen dem Medium *Fotografie* und den ihre theoretischen Modellierungen und ihre Praxis bestimmenden Medien *Malerei* und *Zeichnung* sowie den sie überhaupt erst ermöglichenden, d. h. hervorbringenden *optischen Mitteln* (wie die Linsensysteme genannt werden)⁸ und chemischen Aufzeichnungsmedien⁹ ausführen. Insbesondere durch die Bezugsetzung von Funktion und Gegenstand früher fotografischer Bilder lassen sich die für deren Theoretisierung wesentlichen medialen Verankerungen verdeutlichen. Dass auch Paul Delaroche eine im Kontext der Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität nicht unwesentliche Rolle spielt, gibt dem ihm in den Mund gelegten Ausruf eine neue, nunmehr historisch verankerte Bedeutung.

Die zeichnerische Tradition der Fotografie

Dass es eine Funktion der Fotografie ist, Kunst zu replizieren, postulierten diejenigen, die wie François Arago, William Henry Fox Talbot oder Jules Janin um 1839 das neue Medium propagierten. Dass es sich bei der Reproduktion von Kunstwerken aber nicht nur um eine Einsatzmöglichkeit, sondern auch um ein fotografische Abbildungen qualifizierendes Darstellungspotenzial handelt, ist ebenfalls den Anfängen der Fotografie zu entnehmen. Während Joseph Nicéphore Niépce die Fotografie entwickelte, weil er an einem billigeren lithografischen Verfahren arbeitete, reproduzierten die Fotografen der ersten Stunde – hießen sie nun Louis Jacques Mandé Daguerre, William Henry Fox Talbot, John Herschel oder auch Hippolyte Bayard – auf den Proben bzw. Musterbildern der von ihnen experimentierten neuen Darstellungsverfahren¹⁰ grafische Reproduktionen mit Tafelbildern, Grafiken und Gipsabgüssen. Sie zeigen Kuriositätenkabinette wie eine Aufnahme von Daguerre aus dem Jahr 1837 (Abb. 1)¹¹ oder in bzw. als Künstlerateliers arrangierte Gipsabgüsse wie die zwei Salzpapierabzüge, die Hippolyte Bayard in seine beiden, mit *Dessins photographiques* betitelten Fotosammelalben eingeklebt hat (Abb. 2a, 2b).¹²

Obwohl die Tatsache, dass die Fotografie als Reproduktionsmedium konzipiert wurde, von keiner der Fotografiegeschichten in Frage gestellt wird, war es gerade dieses um 1839 fassungslos bewunderte Replizierpotenzial¹⁵ – insbesondere von Daguerreotypen, aber auch von Talbots *photogenischen Zeichnungen* oder Bayards *photografischen Zeichnungen* –, das im Zuge des Kampfes um die künstlerische Anerkennung der Fotografie seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts wenn schon nicht verleugnet, dann zumindest problematisiert und schließlich hintangestellt wurde.¹⁴

Daguerres die geplante Subskription seiner Entdeckung bewerbendem, erst 1959 veröffentlichtem Handzettel von 1838 ist nicht nur zu entnehmen, dass es *weder* physikalischer und chemischer Fachkenntnisse *noch* spezifischer *Zeichenkenntnisse* bedürfe, um das von ihm entwickelte und nach ihm benannte Darstellungsverfahren *Daguerreotypie* zu praktizieren. Hellseherisch – in seinem Fall bedeutete dies nichts anderes als voluntaristisch, wollte er doch sein Verfahren vermittels der Subskription lukrativ verkaufen – schreibt Daguerre, «[j]eder wird mit Hilfe des DAGUERREOTYPS die Ansicht seines Schlosses oder Landhauses anfertigen». Aus der von ihm postulierten einfachen Handhabbarkeit und Verfügbarkeit des neuen Bildgebungsverfahrens folgerte er, «[e]s werden Sammlungen jeder Art entstehen, die um so kostbarer sein werden, als sie hinsichtlich der genauen und vollständigen Detailwiedergabe von der Kunst nicht übertroffen werden können [...]».¹⁵

Aber nicht nur, dass Daguerre davon ausgeht, dass das Medium prospektiv Sammlungen generieren lässt, auch geben viele der den ersten fotografischen Aufzeichnungsverfahren zu verdankenden Bilder tatsächlich sowohl Gesammeltes als auch Ansammlungen von Dingen zu sehen. Frontal zeigt Daguerre auf einer, 1839 angefertigten Aufnahme (Abb. 3a) eine Sammlung von fossilen Mollusken, die wohlgeordnet auf einer Etagere ausgestellt ist. Die Ordnung bzw. Anordnung des Bildes ist nicht einmalig – und das nicht allein, weil hier der Blick auf ein Sammlungsarrangement eines Naturalienkabinetts¹⁶ gerichtet wird. Viele der um 1839 verfertigten Fotografien unterschiedlicher Autoren zeigen ähnliche (An)Sammlungen. Oft handelt es sich um für die Kamera arrangierte Abgussammlungen, die das Darstellungspotenzial des neuen Verfahrens illustrieren sollen, indem sie es ins Bild setzen (Abb. 3b): Licht und Schatten, Plastizität und haptische Qualitäten des fotografischen Mediums werden insbesondere in den fotografierten Abguss- bzw. Skulpturenrepliken vorgeführt. Wenn etwa Talbot im Kommentar zur Abbildung V (Abb. 4a) seines *Pencil of Nature* ausführt, dass «*Statues, busts, and other specimens of sculpture, are generally well represented by the Photographic Art; and also very rapidly, in consequence of their whiteness*»¹⁷, geht es ihm um mediale Aspekte des Reproduktionsverfahrens *Fotografie*. Seine Annotation zur Tafel XVII (Abb. 4b) verweist nicht nur auf die in der ersten Lieferung des Buches publizierte Version der sogenannten Patroklesbüste,¹⁸ sondern auch auf den kulturhistorischen Horizont, dem sowohl die im 18. Jahrhundert ausgegrabene antike Plastik als auch ihre Wieder-

denen er in Kontakt stand und die ihm wiederum Spezimen ihrer Arbeit geschickt haben. Damit zeugen die Alben zum einen von der Zirkulation der Bilder in der frühen Fotografie. Zum anderen macht dieser Umgang mit Fotografien deutlich, dass auch die Fotos von Bayard – ebenso wie diejenigen, die Talbot in *Pencil of Nature* publizierte – als Musterbilder die Abbildungspotenz des neuen Verfahrens zur Schau stellen sollten.

¹³ In der Kunstgeschichte wird eine maßstabs- und materialgerechte Wiederholung des Originalwerkes als Replik bezeichnet. Dass fotografische Verfahren nicht nur Kunst, also Artefakte, sondern Natur authentisch zu wiederholen vermögen, wurde um 1839 als Sensation rezipiert. Eine Reproduktion hingegen muss nicht authentisch sein, d. h., der simulakrale Effekt der Replik eignet ihr nicht notgedrungen. Vgl. auch Rosalind Krauss, *A note on Photography and the Simulacral*, in: Carol Squiers (Hg.), *The critical image. Essays on contemporary photography*, Seattle (Bay Press) 1990, 15–27.

¹⁴ Vgl. Dominique de Font-Réaulx, *The Work of Art and Its Reproduction*, in: dies., Joëlle Bolloch, *The Work of Art and Its Reproduction*, Paris (Musée d'Orsay) 2006, 6–15; und Herta Wolf, *Fotografische Reproduktion und Reproduzierbarkeit von Kunstwerken. L'œuvre d'art et sa reproduction photographique*, in: *Camera Austria*, Nr. 97, 2007, 83 f.

¹⁵ Louis Jacques Mandé Daguerre, *Daguerreotype*, in: *Image*, Nr. 1, Bd. 8, 1959, 32–36 (dt.: *Das Daguerreotyp*, in: Wilfried Wiegand [Hg.], *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt/M. [Fischer] 1981, 15–18, 17).

¹⁶ Vgl. den Bildkommentar der Konservatorin am Musée des Arts et Métiers, Marie-Sophie Corcy, in: Bajac u. a. (Hg.), *Le daguerreotype français*, 152.

¹⁷ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, in: *Image*, Nr. 2, Bd. 8, 1959, 77–105, 88. Deutsch: *Der Zeichenstift der Natur*, in: Wilfried Wiegand, *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt/M. (Fischer) 1981, 45–8, 64.

¹⁸ Insgesamt verfertigte Talbot von November 1839 bis zum 9. August 1843 47, davon 22 datierte, Aufnahmen der Büste aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

¹⁹ Talbot, *The Pencil of Nature*, 98; das Nicht-Zeichnen-Können war von Talbot in der Einleitung zu *Pencil of Nature* als Ursache für seine fotografischen Experimente genannt worden. Vgl. ebd., 80.

²⁰ Es handelt sich bei der sogenannte Patroklesbüste um den Abguss einer Marmorbüste, die Gavin Hamilton in Hadrians Villa ausgegraben hat. Sie war von ihm als Kopf eines Helden beschrieben und an Charles Townley für 200 Pfund verkauft worden; erst 1857 fanden Arbeiter in der Grotte des Tiberius eine Skulptur, auf die der Kopf der Büste passte. Vgl. Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton, Oxford (Princeton Univ. Press) 2000, 148 (Anm. zu Tafel 58).

²¹ Wolfgang Kemp, «... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überal einzuführen». *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500 bis 1870*, Frankfurt/M. (Syndikat Verlag) 1979, 101; Ann Bermingham, *Learning to draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, London (Yale Univ. Press) 2000, 58: «The virtuoso was one who loved learning and who collected either because the collection reflected a flattering glow back on him or because, like Peacham, it situated him as a gentleman in the social order and identified him as a particular type of gentleman – a gentleman amateur of all the arts and sciences.»

²² Vgl. Kim Sloan, «A noble Art. Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600–1800», London (British Museum Press) 2000, 12. Sloan nimmt hier die Argumentation der ersten, dem Virtuoso gewidmeten Studie von Walter Houghton auf (*The English Virtuoso in the seventeenth Century*, in: *Journal of the History of Ideas*, Nr. 1, Bd. 3, 1942, 51–73 und insbes. Nr. 2, 1942, 190–219).

²³ Daguerre, *Das Daguerreotyp*, 18 (Herv. H.W.).

gabe vermittels des fotografischen Aufzeichnungsverfahrens angehören: *Auf die Praxis des Zeichnens*. Und das nicht nur, weil Talbot hier die Nachfolgerin seiner fotogenischen Zeichnungen, die Kalotypie als «a royal road to Drawing» tituliert. Wenn er fortfährt, «[a]lready sundry amateurs have laid down the pencil and armed themselves with chemical solutions and with camerae obscurae», und sich damit besonders auf Amateure bezieht, «who find the rules of perspective difficult to learn and to apply», ist sein Text nicht nur autobiografisch zu lesen.¹⁹ Sowohl der Kontext der von ihm wiedergegebenen Patroklesbüste – sie war 1769 von Galvin Hamilton ausgegraben und an Charles Townley, einen reichen Sammler von Antiken, verkauft worden (Abb. 5)²⁰ – als auch seine Anmerkungen zur Kalotypie verweisen vielmehr auf den Personenkreis, der als Vorläufer der von ihm adressierten Amateure gelten kann: die *Virtuosi*.

Wolfgang Kemp war es, der die Fotografie als «eine der größten Erfindungen überhaupt, die wir den Dilettanten verdanken [...]»²¹ qualifiziert und festgestellt hat, dass Talbot als «Typus des Virtuoso» bezeichnet werden kann, und das obwohl der mit diesem Begriff titulierte Personenkreis eigentlich der englischen Kultur des 17. Jahrhunderts angehört. Mit dem aus dem Italienischen übernommenen Terminus des *Virtuoso* hatte Henry Peacham in der Auflage von *The Complete Gentleman* von 1634 vorerst die «princely minds», d. h. die – reichen – Sammler von Antiken belehnt. Zu den Kenntnissen, über welche ein *Virtuoso* zu verfügen hatte, gehörte auch *das Zeichnen*.²² So umfasste das den *Virtuoso* charakterisierende Vorstellungsfeld nicht allein die Tätigkeiten des Sammeln und Wissenserwerbs. Der Terminus zielte darüber hinaus auf einen Personenkreis ab, der sowohl sammelt als auch Darstellungstechniken wie das Zeichnen erlernt.

Naturelselfdrucke – das Phantasma des transparenten Mediums

Es liegt also nicht allein an den medialen Eigenheiten der Fotografie, dass sich das neue Bildgebungsverfahren als Medium der Sammlung präsentierte. Mit und dank der Evokation bzw. der expliziten Darstellung des Sammeln bzw. von Sammlungen auf vielen der frühen fotografischen Bilder wurden diese in eine ikonografische *und* in eine mediale Tradition eingebettet. Da allerdings – wie es bei Daguerre heißt – «das Daguerreotyp kein Gerät [ist], das dem Abzeichnen der Natur dient, sondern ein chemischer und physikalischer Prozess, welcher der Natur dabei hilft, *sich selbst abzubilden*»,²³ intervenieren neben dem für die Konzeptualisierungen der frühen Fotografie relevanten Vorgänger- bzw. Vergleichsmedium *Zeichnung* die Aufzeichnungs- und Reproduktionsmedien: Optik und Chemie. Sie sind es, die das simulakrale Potenzial der Fotografie verantworten. War es doch erst dank der dem optischen Dispositiv geschuldeten medialen Transparenz sowie dank der physikalisch-chemischen Einschreibung möglich, Fotografien die Funktion zu übernehmen, Sammlungen aufzuzeichnen und zu präsentieren, ja mehr noch, Sammlungen überhaupt zu etablieren.

Wenn Daguerre davon schrieb, *dass Sammlungen entstehen werden*, dann wandte er sich mit dieser Voraussage vor allem an die Adressaten seiner Subskription, die reichen Sammler und Hauseigentümer. Er äußerte sich weder über das, was zum Gegenstand einer auf der Daguerreotypie basierenden Sammlung werden könnte, noch reflektierte er das Potenzial der Fotografie im Hinblick auf die Dinge und Darstellungsverfahren, die fotografisch reproduziert und in einem zweiten Schritt zu Sammlungen zusammengeführt werden können. Das mag zum einen daran liegen, dass in der Frühzeit die Fotografie als eine Art von Abklatsch der Dinge selbst begriffen wurde – unabhängig vom Gegenstand, den sie wiedergab.²⁴ So ist einem Bericht von Henri Gaucheraud zu entnehmen, dass eine daguerreotypierte tote Spinne «is finished with such detail in the design, that you may study its anatomy [...] *as if it were nature itself*»;²⁵ jede Aufnahme wurde – ganz in der Tradition der Konzeptualisierung der Camera-obscura-Bilder – zum gemalten Bild²⁶ gleichermaßen wie zum Naturselbstdruck.²⁷ Damit aber scheint die Differenz von Bild und Abbild ausgesetzt bzw. aufgehoben zu sein.

Tafelbildreproduktionen mittels der «sich selbst malenden Natur»

Im Vorwort zu *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* unterscheidet Walter Benjamin zwischen der Reproduzierbarkeit und der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst und macht damit deutlich, dass einzig vermittels letzterer Kunstwerke «massenhaft produziert» und in großen Auflagen in Umlauf gebracht werden konnten. Während dies in der Antike, dank *Guss* und *Prägung*, nur für dreidimensionale Kunstwerke galt, konnten mit dem Holzschnitt, dem Kupferstich und der Radierung grafische Verfahren reproduziert werden.²⁸ Daraus folgt, dass die technische Reproduzierbarkeit in erster Linie als Eigenschaft der reproduzierenden Medien in deren jeweiliger Medialität verankert ist. Wenn also mittels der als Naturselbstdruck rezipierten Fotografie Kunstwerke abgebildet und die Negative dieser Abbildungen wiederum repliziert und in Umlauf gebracht werden, interagieren mehrere, die Natur der Repräsentation und der Reproduktion betreffende Qualifikationen. Zum Beispiel wurden von der Fotografiekritik um 1855 fotografische Repliken von *Güssen* und *Prägungen*, also von dreidimensionalen Objekten, positiver qualifiziert als fotografisch kopierte Tafelbilder oder Grafiken. So stellt der Konservator am Kupferstichkabinett der Kaiserlichen Bibliothek in Paris, Henri Delaborde, 1856 fest, dass die Fotografie im Gegensatz zur Kunst nur «das rohe Abbild der Realität und nicht das Bild des Wahren geben kann».²⁹ Seine Kritik beruht auf dem Postulat der unterschiedlichen Natur von fotografischen und künstlerischen Bildgebungsverfahren selbst. Während die Fotografie repliziert, vermögen die Kupferstiche einzig die rohe Materie vermittels der in ihnen getätigten künstlerischen Entscheidungen zu gestalten. Repliziert die Fotografie allerdings eine im Artefakt *Tafelbild* geformte und gestaltete Natur, fungiert sie

²⁴ Vgl. Jules Janin, *Le Daguerrotype*, in: Yves Aubry (Hg.), *Le Daguerrotype par Daguerre, Chevalier, Melloni, Hubert, Paris* (Jean Michel Place) 1987, o. S.

²⁵ Henri Gaucheraud, Paris, 6th January 1839, in: *The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences*, 12.1.1839, 28 (Herv. H. W.).

²⁶ «J'ay chez moy l'autre instrument de Drebbel, qui certes fait des effets admirables en peinture de reflexion dans une chambre obscure; il ne m'est possible de vous en declarer la beauté en paroles; toute peinture est morte aux prix, car c'est icy la vie mesme, ou quelque chose de plus relevé, si la parole n'y manquoit.» Constantijn Huygens, Brief 143 «Aan zijne Ouders», 13. April 1622, in: ders., *De briefwisseling van Constantijn Huygens*, 6 Bde., Den Haag (Martinus Nijhoff) 1911–1918, Bd. 1, 94.

²⁷ Vgl. hier nicht nur Janin, *Le Daguerrotype*, sondern auch Henry Talbot's Vorstellung der Zeichenmeisterin Natur: «No human hand has hitherto traced such lines as these drawings displayed; and what man may hereafter do, now that *dame Nature* has become his drawing mistress, it is impossible to predict.» Talbot: *The New Art*. 3. Report of the Royal Institution, in: *The Literary Gazette and Journal of The Belles Lettres*, London 2.2.1839, 74–75, 75.

²⁸ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1963, 9 f.

²⁹ Henri Delaborde, *Die Fotografie und der Kupferstich* (1856), in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I. 1829–1912*, München (Schirmer / Mosel) 1980, 129–133, 129.

nicht mehr als «Spiegel roher Fakten, sondern einer schon gereinigten, von der Hand des Künstlers ausgewählten Natur».³⁰ Wenn Delaborde ausführt, dass Fotografien von Gemälden, weil sie die Bilder verbreiten, die abgebildeten Werke und die diese hervorbringenden Künstler propagieren, legt er damit die kulturpolitische Reichweite fotografischer Kunstreproduktionen offen: «Durch die Fotografie vervielfältigt, werden die Meister der Malerei populär werden, und vielleicht wird das einen Fortschritt in der Entwicklung der öffentlichen Meinung bringen.»³¹ Wenden wir diese Sätze auf Benjamins Befunde an, so müssen diese neu gefasst werden: Der Mythos von Genialität und Schöpfer-tum wurde nicht unbedingt von der technischen Reproduzierbarkeit der Kunst unterminiert, sondern, wie die Texte von Henri Delaborde deutlich machen, überhaupt erst ventiliert. Denn erst durch die und dank der Verbreitung ihrer Werke erlangen deren Schöpfer – weil sie bekannt werden – den Status von berühmten und – als Folge davon – genialen Künstlern.

Als Beispiel dafür mag das Werk des Malers stehen, der mehr als alle anderen mit der Frühgeschichte der Fotografie assoziiert wird: Paul Delaroche. Der Professor an der Académie des Beaux Arts hatte, anders als in Tissandiers *Les merveilles de la photographie* kolportiert,³² als er für Arago die Daguerreotypie künstlerisch bewerten sollte, hervorgehoben, dass die Fotografie ob ihrer medialen Qualitäten ein instruktives Studienmaterial darstelle.³³ Delaroches Tafelbilder gehörten zu den Werken, die früh durch Fotografien verbreitet wurden.³⁴

Zwei Jahre nach dem Tod des Historienmalers publizierte der Verleger Goupil 1858 einen Werkkatalog, der von Henri Delaborde mit Anmerkungen zu Leben und Werk Delaroches versehen sowie mit den Fotografien des auf Kunstfotografien spezialisierten Robert Jefferson Bingham illustriert war.³⁵ Die fotografisch illustrierte Künstlermonografie war ein großer Erfolg, wie auch der Artikel von Théophile Gautier in *L'artiste* vom 7. März 1858 bezeugt, in dem zu lesen ist, dass Bingham Delaroches Kunst dient, weil er deren narrative Elemente verstärkt. Wenn Gautier darüber hinaus feststellt, dass, wenn die Fotografie Gemälde reproduziert, sie trotz aller ihr entgegengebrachter Einwände sich zur Interpretin und Künstlerin der vor ihrem Objektiv aufgestellten Leinwand mache, weil sie nicht alle Details der Darstellung wiedergebe, sondern vieles im Dunklen belasse,³⁶ beschreibt er ein Problem, das nicht allein Fotoreproduktionen von Salonstücken eignet.

Verfälschte Tonwertwiedergaben in der Schwarzweißfotografie

Denn obwohl die als Abklatsch konzipierte Fotografie die Differenz von Bild und Abbild verschwinden lassen sollte, *interpretiert* die Schwarzweißfotografie – wie Bingham's Reproduktion von Delaroches *Herodias mit dem Kopf des Heiligen Johannes* (Abb. 6) zeigt – ungemain. Da Silbersalze, d. h. sowohl Chloride wie Jodide und Bromide, nur für die violetten und blauen Strahlen des Farbspektrums empfindlich sind, verfälschen sie die Tonwerte der wiederzugeben-

³⁰ Ebd., 131.

³¹ Ebd.

³² Tissandier, *Les merveilles de la photographie*, 64.

³³ Vgl. Gabriel Cromer, *Une pièce historique: l'original de la note du peintre Delaroche à Arago au sujet du Daguerreotype*, in: *Bulletin de la Société française de photographie et de cinématographie*, 3ième série, XVII, 1936, 114–118; vgl. Stephen Bann, *Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIXe siècle*, in: *Études photographiques*, Nr. 9, 2001, 22–43, 41 (Fußnote 21 und 32).

³⁴ Schon 1846 hatte Baron Louis-Adolphe Humbert de Molard einen nach Delaroches Gemälde *Lord Strafford* 1835 gefertigten Stich von 1840 daguerreotypiert. Vgl. Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters, and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, London (Yale Univ. Press) 2001, 189.

³⁵ Bingham hatte Delaroches Gemälde in dessen Gedächtnisausstellung an der Académie des Beaux Arts 1857 fotografiert. Vgl. ebd. und Laure Boyer, *Robert Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire*, in: *Études photographiques*, Nr. 12, 2002, 126–147.

³⁶ Théophile Gautier, in: *L'artiste*, 7.3.1858.

den Tafelbilder. Weshalb nicht allein deren Textur, sondern vor allem deren Farben fotografisch nicht dargestellt zu werden vermögen. Trotzdem bildeten Reproduktionen von Tafelbildern «ein Riesengeschäft, von dem zahlreiche Reproduktionsanstalten» lebten. Die Menge an abgesetzten Tafelbildfotografien lässt die Schwierigkeiten vergessen, die «die Wiedergabe von Gemälden machen musste», weil man «gezwungen war, mit Platten zu arbeiten, die zwischen Rot, Grün und Gelb keinen Unterschied machten, sondern diese Farben alle gleichmäßig dunkel (viel dunkler als Blau) wiedergaben». Oder wie Hermann Wilhelm Vogel mit einem eindrucklichen Beispiel in dem ersten, der Behebung dieser Defizite gewidmeten Artikel Ende 1873 darlegen sollte: Ein auf gelbem «Grund photographisch» «mit einer gewöhnlichen Jodsilbercollodiumplatte» aufgenommenes blaues Band wird zu einem «weissen Band auf schwarzem Grunde»³⁷ (Abb. 7). Deshalb stellten Reproduktionsanstalten Maler an, die in ihren Kopien der Gemälde «die Farbhelligkeiten des Originals in Grauwerte» zu übertragen, d.h. die Farben von Bildern in Grauabstufungen zu übersetzen hatten, um sie dem Original ähnlich und damit fotografisch replizierbar zu machen.³⁸ Erst die oben erwähnten, im Oktober 1873 begonnenen Versuche Vogels mit optischen Sensibilisatoren wie dem Korallin, das die Grünempfindlichkeit der fotosensiblen Schicht steigert, machten eine Lösung der «verfälschten Tonwertwiedergabe» überhaupt denkbar. Wiewohl Vogel mit dem Cyanin schon 1875 einen weiteren Farbstoff fand, der als Sensibilisator für Orangerot fungierte, sollte es bis 1907 dauern, dass – dank Adolf Miethe und Arthur Traube – Silbersalze «farbig zu sehen» vermochten und wirklich orthochromatische, also für alle Farben des sichtbaren Spektrums empfindliche Platten produziert werden konnten.³⁹ Wie Vogels 1867 zum ersten Mal vorgestellte fotografierte Farbentafel deutlich macht, vermögen gerade Gemäldereproduktionen aufzuzeigen, in welchem Ausmaß die Reproduktionstechnik *Fotografie* das abgebildete Kunstwerk *informiert*.

Gemälde und/oder Zeichnungen mittels optischer Medien

Kehren wir zu Daguerres Bemerkung zurück, dass man mit der Daguerreotypie über ein Instrument verfügt, das nicht die Natur zu zeichnen erlaubt, sondern durch das es dieser, dank eines chemischen und physikalischen Prozesses, möglich wird, *sich selbst zu reproduzieren*.⁴⁰ In dieser Konzeptualisierung wird das fotografische Verfahren, während es die Objektwelt, indem es sie repliziert, zum Erscheinen bringt und festhält, selbst unsichtbar. Das bedeutet, dass die fotografische Medialität – im Unterschied zu anderen künstlerischen und reproduktiven Medien – hinter den abgebildeten Objekten zu verschwinden scheint. Wie Martin Kemp in *The Science of Art. Optical Themes in western art from Brunelleschi to Seurat* ausgeführt hat, werden alle vermittelt optischer Medien erzeugten Bilder als transparent gedacht, wie schon die vorfotografischen Zeichen- und (wie ich ergänzen möchte) Perspektivlehrbücher belegen.⁴¹

³⁷ Hermann Vogel, Ueber die Lichtempfindlichkeit des Bromsilbers für die sogenannten chemisch wirksamen Farben, in: *Berichte der deutschen chemischen Gesellschaft*, Nr. 2, 6. Jg., 1873, 1302–1306, 1305; ebenfalls in: *Poggendorffs Annalen der Physik und Chemie*, Bd. 150, 1873, 453–459.

³⁸ Einige Kopieranstalten verfügten damit über «ganze Galerien grauer Gemälde». Vgl. und zit. n. Eduard Röhl, *Hermann Wilhelm Vogel. Ein Lebensbild. Arbeit zur Erlangung des Grades eines Doktors der Naturwissenschaften der Fakultät für Allgemeine Wissenschaften der Technischen Hochschule Berlin vorgelegt am 29. März 1939*, Borna-Leipzig (Noske) 1939, 61f.

³⁹ Vgl. und zit. Eduard Finger, Zum 100. Geburtstag von Prof. Hermann Wilhelm Vogel, in: *Die Filmfabrik Wolfen. Aus der Geschichte*, 6. Jg., 2000, 50–54, 51f.

⁴⁰ Vgl. Daguerre, *Das Daguerreotyp*, 18.

⁴¹ Vgl. Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, London (Yale Univ. Press) 1990, 188ff.

In seinem *Rathgeber für Zeichner und Maler* von 1800 beschreibt Henri de Valenciennes Camera obscura und den Spiegel Claudes (Abb. 8a, 8b) als «angenehme und interessante» Art der Naturbetrachtung: Weil beide optischen Medien die mit ihrer Hilfe repräsentierten Naturdinge verkleinern, können diese nunmehr «leichter als in der Natur selbst» auf einen Blick erfasst werden; «auf einer platten Fläche und im Rahmen eingeschlossen» wird das projizierte bzw. reflektierte Bild überdies zu einem «Miniaturgemähld», «das man nach allen seinen Theilen, sowohl was die Harmonie der Luft als die Farbe betrifft, genau unterscheiden» und in Ruhe betrachten kann.⁴² Einerseits, denn andererseits zögert Valenciennes nicht, die Fehler der diese Harmonie erzeugenden Medien aufzuzeigen: Aufgrund der «Convexität des Glases, durch welches die von der Natur reflectirten Lichtstrahlen einfallen», gibt sie «lauter falsche Linien». «Zeichnet man also in der Camera obscura nach der Natur, so zeichnet man augenscheinlich falsch, besonders wenn man Architectur oder überhaupt gerade Linien vor sich hat.»⁴³

Mit Valenciennes können alle mittels optischer Systeme generierten Bilder als Gemälde bezeichnet werden; und das unabhängig davon, ob von flüchtigen, d. h. transitorischen, vermittels der Camera obscura realisierten Bildern oder steten, also fixierten chemophysikalischen Bildern, also Fotografien, die Rede ist. Doch weil sie vermittels eines Linsensystems erzeugt wurden, tragen sie die Insignien dieses Systems. Und das bedeutet nichts anderes, als dass diese «Miniaturgemähld» mit Abbildungsfehlern behaftet sind. Oder wie es bei Henri de Valenciennes heißt: «Wir haben bereits oben bemerkt, daß die Convexität der Gläser in der Camera obscura die Linien entstellt und sie krumm macht, welches ein großer Fehler an dieser Maschiene ist.»⁴⁴

Nachzeichnen – Abzeichnen – Verzeichnen: Die Welt der geometrischen Optik

Auch Johann Heinrich Lambert belehnt in seinen Studien über Perspektive die optischen Medien gezollten Bilder mit Begriffen, die auf die Praxis des Malens und auf die des Zeichnens gleichermaßen zu verweisen scheinen. Wenn «in einer finsternen Cammer die Stralen der Vorwürfe durch ein Glaß gebrochen zu einem Löchl hinein auf eine Tafel fallen», dann «malet» sich die Natur selbst ab; werden dadurch die «äusseren Gegenstände» verhältnisrichtig und in «lebhaften Farben» wiedergegeben – stellt die mit einer Linse versehene Camera diese nicht allein «zum nachzeichnen vor», sondern mehr noch – sie *zeichnet* sie *ab*. Diese Ausführungen Lamberts machen deutlich, dass die vermittels Linsensystemen auf einen Bildträger (ein Trägermedium) geworfenen Bilder ob der Verhältnissrichtigkeit und der Farbigkeit der Darstellung zwar Gemälden verglichen, dieser der geometrischen Optik verdankte Vorgang des Abbildens aber in die Domäne des Zeichnens fällt. Hervorgebracht durch einen Lichtstrahl, ein Lichtbündel, oder wie es bei Talbot heißen sollte, durch einen *Pencil of Nature* und ein optisches Medium wird eine – durch den Strahlensatz erklär-

⁴² Henri Pierre de Valenciennes, *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv für Zeichner und Maler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Malerey überhaupt, und der Landschaftsmalerey insbesondere*, Hof (Gottfried Adolph Grau) 1803, 295.

⁴³ Ebd., 205.

⁴⁴ Ebd., 295.

bare – *Abzeichnung* eines Naturgegenstandes hervorgebracht, die «weil sich die Stralen am Ende untereinander mischen und ausschweifen» «nur mitten im Gemälde» richtig ist.⁴⁵ Daraus folgt, dass optische Systeme, bevor sie *verzeichnen*, zu allererst *zeichnen* müssen.

Dass die Begriffe *Camera obscura* und *Camera lucida* um 1800 ein Instrument gleichermaßen wie die mittels dieses Instruments ausgeübte Tätigkeit beschrieben, betont Erna Fiorentini in ihren aufschlussreichen Aufsätzen über diese optischen Bildmedien.⁴⁶ Schon John Hammond und Jill Austin äußerten in ihren Studien zu den genannten Instrumenten die Vermutung, dass der «Begriff <Camera obscura> weniger die Vorrichtung als solche, denn den Vorgang des mit ihrer Hilfe Zeichnens» beschrieb.⁴⁷ Mehr noch als für die protofotografischen optischen Medien gilt diese zeichnerische Einbettung für die ebenfalls mittels einer *Camera* erzeugte Fotografie: auch die mit ihrer Hilfe gefertigten Bilder sind *Abzeichnungen*.

Aufnehmen, Festhalten, Aufzeichnen

In dem Augenblick, in dem vom Fixieren der flüchtigen Projektionsbilder die Rede ist, greift man im Französischen gleichermaßen wie im Englischen und im Deutschen auf eine Begrifflichkeit zurück, die – obwohl sie ebenfalls in die Praxis des Zeichnens als «polite art» der Virtuosi eingeschrieben ist, eine sehr viel konkretere Anwendung bezeichnet: nämlich auf den Terminus *Aufnahmen*⁴⁸ – wie im militärisch-topografischen Kontext das Anfertigen von perspektivisch korrekten Zeichnungen genannt wird, die die Ansichten, die *vues* bzw. *points de vue* präzise, das heißt mathematisch korrekt wiederzugeben haben.⁴⁹ Im Deutschen verliert sich die Bedeutung von *Aufnehmen* als Beschreibung einer Modalität des Zeichnens, sei es aufgrund der Funktionsübernahme von Agenden des Zeichnens im militär-topografischen Kontext durch fotografische Verfahren Ende des 19. Jahrhunderts, sei es aufgrund der Reduktion der Fehler im bzw. des optischen System(s) u. a. durch die nach 1875 durch Otto Schott und nach 1876 durch Ernst Abbes Forschungen bewirkten optischen Entwicklungen.⁵⁰ Im Laufe des 19. Jahrhunderts sollte der Terminus zu einem Synonym des Fotografierens werden. Aus der militärisch-topografischen Provenienz des Begriffs resultiert jedoch nicht allein die Bild- bzw. Wiedergabequalität dieses Aufnehmens, sondern auch die Qualifikation von Handlung und Erzeugnis der Tätigkeit als – wie es in englischen Zeichentraktaten genannt wird – *record*, d. h. als Aufzeichnung. Damit aber ist dem *Aufnehmen* als Synonym des Fotografierens ein weiteres aus dem Kontext der Optik und des Zeichnens stammendes Synonym, nämlich *das Aufzeichnen*, immer auch eingeschrieben.

Wie ich deutlich zu machen versucht habe, handelt es sich für die Zeitgenossen der Erfindung des Verfahrens bei Fotografien und dem fotografischen Verfahren also nicht um eine kategoriell neue Art von Bildern bzw. von Bilderzeugung. Epistemisch neu ist, und diese Neuigkeit war um 1839 als Sensation

⁴⁵ Johann Heinrich Lambert, *Anlage zur Perspektive datiert vom August 1752*, (§2 – §4), hg. und eingel. v. Max Steck, Berlin (Lüttke) 1943, 162f.

⁴⁶ Erna Fiorentini, *Instrument des Urteils. Zeichnen mit der Camera Lucida als Komposit*, Berlin (Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte) 2005 (Preprint, 295); dies., *Camera Obscura vs. Camera Lucida – Distinguishing Early Nineteenth Century Modes of Seeing*, Berlin (Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte) 2006 (Preprint, 307).

⁴⁷ John H. Hammond, Jill Austin, *The camera lucida in art and science*, Bristol (Hilger) 1987, 13–14.

⁴⁸ «Lever du terrain (des plans)» und «prise de vue» im Französischen, «take a view» und «record» im Englischen.

⁴⁹ «Unter Aufnehmen im Allgemeinen versteht man: einen Gegenstand, von welcher Art er auch seyn mag, in allen seinen Theilen messen und hiernach durch Zeichnung so darstellen, dass sich dadurch ein der Natur ähnliches Bild ergibt, woraus die Größe des Gegenstandes und aller seiner Theile erkannt werden kann.» Karl Kühne, *Militairisches Zeichnen und Aufnehmen. Zweite Abtheilung: Militairisches Aufnehmen*, Berlin (Verlag von Friedrich August Herbig) 1829, 1.

⁵⁰ Vgl. u. a. Moritz von Rohr, *Zur Geschichte des optischen Glases*, in: *Deutsche optische Wochenschrift*, 1. Jg., 1915/1916, 5. Forts., in: Nr. 29, 431–434; Myles W. Jackson, *Spectrum of Belief. Joseph von Fraunhofer and the Craft of Precision Optics*, Cambridge/Mass., London (MIT Press) 2000, 18.

beschrieben worden, dass die flüchtigen Camera-obscura-Bilder gespeichert werden können. Weil die mittels optischer «Maschinen» erzeugten Miniaturgemälde nunmehr mit nach Hause genommen werden können, wie dies Janin von den Türmen von Notre Dame schreibt, verfügt das neue Aufzeichnungsverfahren über das Potenzial, *Sammlungen entstehen zu lassen*. Und wiewohl die Begriffe *Aufnehmen* bzw. *Aufzeichnen* um 1839 zeichnerische und mit Hilfe von optischen Instrumenten gezeichnete Darstellungen gleichermaßen wie mittels optisch-chemischer Verfahren erzeugte designieren, wird seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nur auf letztere das nunmehr eine Extemporalität markierende Vorstellungsfeld des Aufnehmens bzw. Aufzeichnens übertragen.

Während foto- und kunsthistorische Studien von einer grundlegend neuen ikonischen Qualität fotografischer Bilder ausgehen,⁵¹ postulieren die deren Einführung begleitenden Texte eine solche neue Ikonizität nur bedingt. Um Fotos zu beschreiben, bediente man sich – auch wenn man sie als *œils artificiels* oder als *réтины* bezeichnete – derselben Metaphorik bzw. Diktion, derer man sich befleißigte, um die mittels der Camera obscura in Verbindung mit optischen Systemen auf einen Schirm projizierten Bilder der Außenwelt zu beschreiben.⁵²

Als optisches Medium der *Indizie*, der *Erinnerung* und des *Inventars* hatte schon Talbot seine Kalotypien beschrieben, etwa wenn er in seinen Ausführungen zu Tafel III «*Articles of China*» schreibt, dass «the whole cabinet of a Virtuoso and collector of old China might be depicted on paper in little more than it would take him to make a written inventory describing it in the usual way». Interessant ist, dass Talbot gerade in diesem das inventarisierende Darstellungspotenzial der Fotografie unterstreichenden Abschnitt darauf verweist, dass die Camera einzig dank ihres gläsernen Objektivs und mittels einer lichtempfindlichen chemischen Schicht aufzuzeichnen vermag. Schon (oder sollte man sagen auch) er naturalisiert die chemophysikalischen Grundlagen der Fotografie, wenn er das Objektiv als «the eye of the instrument» bezeichnet und «the sensitive paper» mit der Retina vergleicht.⁵³ Noch aufschlussreicher ist, dass der praktische Nutzen der Fotografie anhand der fotografischen Wiedergabe des Kabinetts eines Virtuoso, in diesem Fall eines Sammlers von altem chinesischem Porzellan, exemplifiziert wird. Schon John Dunstall hatte im 17. Jahrhundert in seinem Traktat über «The Art of Delineation» darauf verwiesen, dass nicht so sehr das durch ihre Ausübung bewirkte Vergnügen, sondern ihr Nutzen die Voraussetzung dafür waren, dass die Praxis des Zeichnens in die Curricula von Schulen und Militärakademien aufgenommen wurde.⁵⁴

Obwohl die durch optische Medien generierten Fotografien – ob der Naturtreue der sie hervorbringenden Medien gleichermaßen wie aufgrund der durch verbesserte optische Systeme wiedergegebenen Verhältnismäßigkeiten und nach 1873 der richtig(er)en Tonwertwiedergaben – an gemalte Bilder erinnerten, sind sie der Welt des Zeichnens eingeschrieben. Damit allerdings vermochten sie all die Darstellungsfunktionen zu übernehmen, die vor ihrer Entdeckung nicht den gemalten, sondern den gezeichneten Bildern zukam.

⁵¹ Vgl. u. a. Wiebke Ratzeburg, Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand, in: *Kritische Berichte*, Nr. 1, 2002, 22–39; auch hier findet sich die Diskussion um den Kunststatus der Fotografie wie sie etwa in Gerhard Plumpe's *Der tote Blick. Zum Diskurs der Fotografie in der Zeit des Realismus*, München (Fink) 1990 im deutschsprachigen Raum ventiliert worden ist.

⁵² Wie dies die Untersuchungen von Kemp (*The Science of Art*) und von Fiorentini (u. a. *Camera Obscura vs. Camera Lucida*) deutlich gemacht haben.

⁵³ Talbot, *The Pencil of Nature*, 87f.

⁵⁴ «Renaissance etiquette had demanded that a gentleman should be able to draw, but it was the practical importance of drawing, namely the recording of topographical features while travelling or on military campaigns, that was seen as its greatest benefit.» – John A. Ramm, *The drawing masters*, in: *Antique Dealer and Collectors' Guide*, 12, 46. Jg., 1993, 32–35, 32.

Im Fall der von mir diskutierten Reproduktionen für Sammler bzw. von Sammlungen bedeutet dies, dass immer dann, wenn neue Interessensgruppen auf den Plan treten, ästhetische Urteile umgeformt werden und wurden. Waren Kunstreproduktionen 1839 ein Wunder, das sich der sich selbst einschreibenden Natur verdankt, werden sie in den 1850er Jahren, weil die Ansprüche an die Bilder sich verändern, weil andere Interessen zum Tragen kommen, sehr viel zwiespältiger bewertet bzw. konzipiert. Dass diese Wertungen nach den Parametern einer auf Kunst- bzw. Handfertigkeit basierenden Kunstkonzeption vorgenommen werden, bedeutet einzig, dass die Kriterien subsumiert wurden, die die Moderne als Differenzmerkmale von ästhetisch *wertvollen* und fortan als *hohe Kunst* qualifizierten Artefakten etabliert hat. So konnte Charles Baudelaire in *Das moderne Publikum und die Photographie* 1859 Louis Jacques Mandé Daguerre als «Messias» industrieller, mimetischer Darstellungsweisen titulieren und das durch diesen entdeckte Medium als «sehr niedere Dienerin» der Wissenschaften und der Künste begreifen, das allenfalls alles, was wertvoll ist und was zu verschwinden droht, dem Archiv unseres Gedächtnisses einzuverleiben vermag.⁵⁵

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la «Revue française»*, in: ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 2, Paris (Gallimard) 1976, 608–682, 618.

Ich danke den Universitäten Bremen (2006) und München (2008), an denen ich erste Überlegungen, die diesem Aufsatz zugrunde liegen, vorstellen konnte; eine weitere Vorversion des Textes wurde im Rahmen der von mir verantworteten Tagung *Depot und Plattform. Bildarchive im postfotografischen Zeitalter* (Deutsche Gesellschaft für Photographie und Universität Duisburg-Essen) im Juni 2009 im Museum moderner Kunst in Köln vorgetragen und erschien in englischer Übersetzung unter dem Titel «Collections of all Kind will be Formed», in: *PhotoResearcher. European Society for the History of Photography*, Nr. 13, 2010, 54–64.