

# FOTOGESCHICHTE

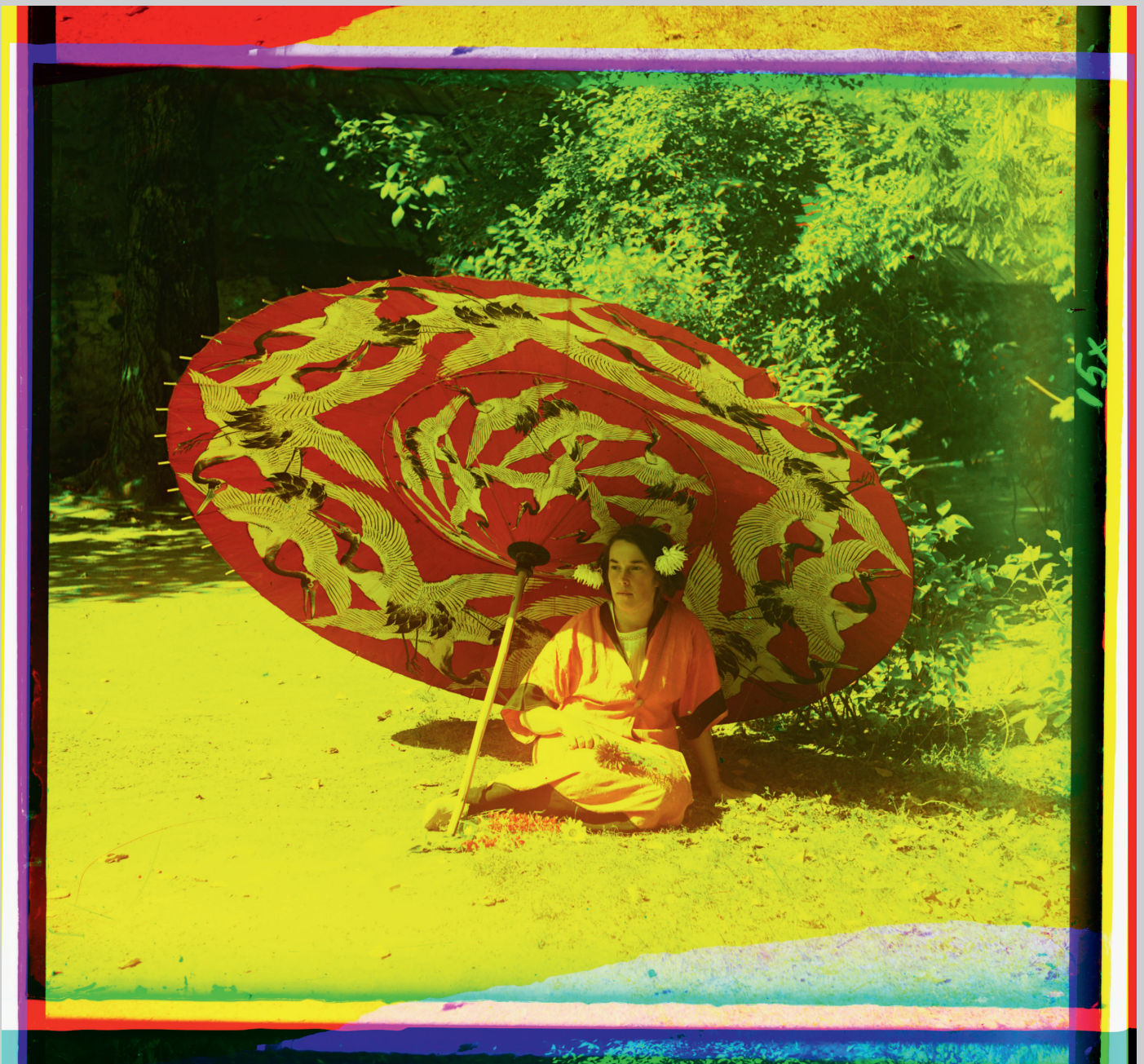
Heft 163 | 2022 | Jg. 42

Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie

Jens Jäger (Hg.)

## Black Box Colour

Kommerzielle Farbfotografie vor 1914



# INHALT

## BEITRÄGE

Jens Jäger	Black Box Colour. Editorial	3
Steffen Siegel	Farbfotografie und farbige Fotografie	9
Nathalie Boulouch	Das Wunder „Lumière“. Die Anfänge des Autochromverfahrens	19
Jens Jäger	Die Kolonien in Farbe. Ein farbfotografisches Großprojekt im späten Deutschen Kaiserreich	31
Henning Lautenschläger	Frühe Farbfotografie in Russland. Sergej Prokudin-Gorskijs Postkarten für die <i>Gemeinschaft der heiligen Evgenija des Roten Kreuzes</i>	43

## FORSCHUNG

Franziska Lampe	Splendid Material. Fotografische Praxis und Bildgenese im Werk von Lyonel Feininger	56
Clara Bolin	Kulturpolitik und Abstraktion. Fotografische Ausstellungspraktiken der 1950er Jahre am Beispiel der Gruppe fotoform	58
Mira Anneli Naß	Operative Bilder im Kunstfeld. Überwachungskritik nach 9/11	61

## REZENSIONEN

Matthias Christen	Eine Komplementärgeschichte der Fotografie	64
Ulrike Matzer	Farbe als Forschungsfeld	67
Birgit Schillak-Hammers	Zwei vergessene Meisterinnen des Porträts	70
Leander Pöhls	Die Fototheorie und die Bilderfluten	73
Steffen Siegel	Fotografinnen in globaler Perspektive	76

## AUTORINNEN, AUTOREN

79

# Farbe als Forschungsfeld

The Colors of Photography, ed. by Bettina Gockel in collaboration with Nadine Jirka and Stella Jungmann (Studies in Theory and History of Photography Vol. 10), Berlin/Boston: Walter De Gruyter 2020, 17,3 × 24 cm, 334 S., broschiert, 113 Abb. in Farbe, 49,95 Euro.

Erzählungen zur Farbfotografie sind nicht selten als Chronologie der Innovationen angelegt und um die Markennamen Agfacolor und Kodachrome zentriert. Dieses technikhistorische Narrativ steter Optimierung führt jedoch zu einer sehr engen Auffassung von Farbe in der Fotografie; eine Verengung, die ebenso wenig fruchtbar ist wie die kategorische Scheidung von Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografie an sich. Ebendieser Problematik war im Herbst 2015 eine Konferenz an der Universität Zürich gewidmet. Bereits ihr Titel „The Colors of Photography“ signalisierte einen wesentlich weiter gefassten Zugang zum Thema. Wie in dem nun vorliegenden Tagungsband nachzulesen, war es der Initiatorin Bettina Gockel darum zu tun, die verschiedenen Dimensionen von Farbe in der Fotografie historisch zu erkunden. Ein Vorhaben, das ein wichtiges Desideratum darstellt – war Farbe als Phänomen für das Medium doch immer relevant, lange vor dem „offiziellen“ Beginn der Farbfotografie. Die im Band versammelten acht Essays machen Farbe als wesentliche materielle Komponente des Fotografischen ebenso bewusst wie die beiden fotokünstlerischen Inserts.

Wie Bettina Gockel in ihrer Einführung darlegt, werden in der Kunstwissenschaft Farbe und Farbigkeit seit langem untersucht, im deutschsprachigen Raum fasst man dies unter „Koloritgeschichte“. Historisch gesehen ähnelt die diskursive Gegenüberstellung von Zeichnung (*disegno*) und Farbe (*colorito*) in der Malerei jener zwischen Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen in der Fotografie. Beim Versuch, Begriffe und Kategorien zu bestimmen, die einer systematischen Untersuchung von Farbe im fotografischen Bild dienlich sind, zeigte sich jedoch rasch, dass es an intermedialen und transdisziplinären Zugängen mangelt. So wurde der gesellschaftspolitische Aspekt des

Mediums lange Zeit kaum beachtet – dabei ist Farbe in der Fotografie oft eng verbunden mit Farbe als sozialer Kategorie. Fotografische Bilder hatten aktiv an diversen Formen von Diskriminierung teil; hier gelte es, so Gockel, den Gebrauch von Farbe zu dekolonisieren. Der im Zuge der *Black Lives Matter*-Bewegung aktuell gewordene Begriff des „colorism“ impliziert Achtsamkeit gegenüber rassistischer Exklusion und hat nichts mit dem kunstwissenschaftlichen Ausdruck „Kolorismus“ zu tun, der auf einen farbintensiven Malstil verweist. Eine Verlagerung vom ästhetischen Akzent der Analysekategorie „Farbe“ hin zu einem soziologischen wäre hier produktiv.

Ein anschauliches Beispiel für das Potenzial dieser Perspektive bieten die Arbeiten William Egglestons. Er fing in den 1960er Jahren scheinbar banale Motive ein, in einer Mischung aus Snapshot-Ästhetik und Street Photography. Seine Bilder sind Dokumente der sozialen Lage während der Ära Nixons und lassen sich auch als kritische Stellungnahmen lesen (Abb. 1): Die einem Filmstill ähnelnde Aufnahme *Untitled* etwa wirkt durch das bewusste „othering“ der Afroamerikanerin politisch wie ästhetisch als ein Plädoyer für Farbe.

Waren es in den 1960er Jahren nur wenige, die Farbe konzeptuell integrierten, untersuchen in jüngster Zeit immer mehr Fotokünstler\_innen den Nexus von Farbe und Fotografie hinsichtlich Gender- und Rassenzuschreibungen.

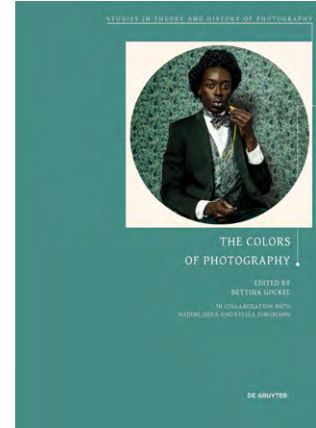


Abb. 1 William Eggleston: *Untitled*, ca. 1968 [Abb. aus dem besprochenen Band].



Der Fototechnik sind unterschiedliche Belichtungszeiten für weiße, farbige und schwarze Haut inhärent; ein Faktum, das auf ästhetischen Standards basiert, die helle Haut mit Schönheit assoziieren. Zwar hätten es fotosensible Chemikalien seit langem erlaubt, ein breites Spektrum an Teints zu erfassen, doch gilt nach wie vor „Weißsein“ als internationale Norm. Fotografische Technologie ist also keineswegs „unschuldig“ oder „neutral“; kulturelle Wertungen gehen ihr immer voraus. Sehr persönliche Reflexionen zu diesem Thema schildert Deborah Willis. Während ihrer Fotofachausbildung Anfang der 1970er Jahre war sie dafür kritisiert worden, ein schwarzes Mädchen als Modell aufgenommen zu haben. Erst nach einer Weile begriff sie den Zusammenhang: Die von Kodak in den 1950er Jahren eingeführte „Shirley Card“, die Fotolaboren zur korrekten Kalibrierung der Abzüge diente, war an weißem Teint orientiert; Dunkelhäutige standen qua Technik jenseits der Norm. Nicht von ungefähr hatte sich Jean-Luc Godard 1977 während eines Drehs in Mosambik gewei-

Abb. 2 Raymond Meier: 4586-06 Lemon Juice #06, 2012 [Abb. aus dem besprochenen Band].



gert, Filmmaterial von Kodak zu verwenden, da es inhärent „rassistisch“ sei. Dennoch, so Willis, hielt das Unternehmen bis 1995 an dieser Hautfarben-Referenz fest. Erst als Schokoladen- und Holzmöbelhersteller die schlechte Farbqualität der Aufnahmen ihrer Produkte beklagten, rang Kodak sich zur Ausweitung der Bandbreite von Farbfilmern durch.

Doch nicht nur für die sozialpolitischen Aspekte von Farbe öffnet einem der Band die Augen. Mehrere Beiträge regen auch dazu an, sich mit den chemotechnischen Grundlagen des Mediums und mit der Fotoindustrie zu befassen. Der Übergang von analog zu digital bewog manche Fotografen zum Experimentieren. Raymond Meier etwa, einer der erfolgreichsten kommerziellen Fotografen, steht paradigmatisch für jene, die ihre Kenntnisse analoger Aufnahmetechnik bewusst im digitalen Bereich anwenden (Abb. 2). Wie Nick Knight zählt er zu den *early adopters* digitaler Post-Produktion; als einer der Ersten wandte er sich vom Farbdiafilm als damaligem Industriestandard ab und ließ seine Diapositive durch große Trommelscanner digital konvertieren. Die Abläufe in Lithoanstalten wurden dadurch viel komplizierter, doch bald begannen auch andere Mode- und Werbefotografen in den USA solche C-Prints zu erstellen. In seinem sophisticateden Labor erkundet Meier „analog denkend“ die Grenzen des Digitalen, in der Szene schätzt man seine von pastellig bis psychedelisch reichende Palette.

Wie es überhaupt zur Dichotomie von Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografie kam, zeichnen Kim Timby und Kelley Wilder in ihren Aufsätzen nach. Obwohl in der Frühzeit des Mediums eine reiche Farbkultur existierte, wurde später rückwirkend jegliche monochrome Fotografie als „schwarz-weiß“ klassifiziert. Dies hat sicherlich auch mit der Reproduktion der Aufnahmen in Büchern zu tun, die Nuancen lange Zeit kaum erkennen ließ. Dennoch überrascht das bislang geringe Interesse der Forschung an den Farbtönen der Prints. Timbys Zugang zum Thema ist in erster Linie philologisch, anhand von Textquellen analysiert sie das Vokabular zur Beschreibung von Papierabzügen in den 1850er Jahren. Farben waren in der Kalotypie das Ergebnis chemischer Reaktionen; schon Talbot wies in *The Pencil of Nature* (1844) auf Variationen im Farbton hin. Eine gewisse Skala gedämpfter Töne war durchaus möglich; die Handhabung des Verfahrens erforderte jedoch einiges Geschick. Besonders jene, die künstlerische Ansprüche hatten, versuchten sich in chromatischen Effekten, Farbe galt ihnen als Distinktionselement. Gustave Le Gray war einer der Ersten, die dies



Abb. 3 Manufacture Autotype Française: Farbmuster für Karbon-drucke, ca. 1905 [Abb. aus dem besprochenen Band].

meisterlich beherrschten. Auch Louis Désiré Blanquart-Évrard wirkte mit seiner Anstalt in Lille als Impulsgeber für die fotografische Community. In zeitgenössischen Ausstellungskritiken wurden Fotografien mit den Termini der Malerei beschrieben; während man heute die Farbigekeit damaliger Abzüge unter dem Begriff „Sepia“ subsumiert, kursierten einst so poetische Beschreibungen wie „mouse color“, „dead-leaf yellow“, „rusty“, „steel-blue“, „mulberry“, „chocolate“ oder „creamy“ für die Highlights der Prints. Um 1900 trieben künstlerische Pigmentprozesse die Diversität der Farben weiter voran; damaligen Musterblättern nach hatten Händler Töne von „Sépia Rembrandt“ bis zu sehr knalligen Optionen im Programm (Abb. 3).

Auch Kelley Wilder stellt fest, dass die *signature tones* früher Fotografen der Forschung bislang entgingen. Mit einigem Wissen über die chemischen und ökonomischen Prozesse schildert sie „Farbe“ als großes Feld des Expe-

rimentierens. Die Industrie der synthetischen Farben begann bereits in den 1870er Jahren mit Hermann Wilhelm Vogels Versuchen, optische Sensibilisatoren für fotografische Emulsionen zu finden. Aus seiner Entdeckung des Anilins sollten sich bald höchst lukrative chemische Unternehmen wie Agfa und BASF entwickeln.

Nicht zuletzt Wilders Beitrag regt dazu an, sich mehr mit den materiellen Grundlagen der Fotografie, mit Chemikalien, Papieren und den Eigenschaften von Filmen zu befassen. Anhand des Phänomens Farbe lassen sich selbst dem eher trockenen Thema der Fotoindustrie neue Aspekte abgewinnen. Anstöße zu potenziellen Forschungsvorhaben wird man bei der Lektüre dieser Publikation jedenfalls sonder Zahl finden – was genau den Intentionen des editorischen Teams entspricht. Der mit Bedacht gestaltete, reich bebilderte Band stellt so gesehen ein hervorragendes Referenzwerk zum Thema Farbe in der Fotografie dar.