

## LITERATUR

mehreren fotografischen Verfahren ist. Vor allem im „Die Photographie“ über-  
schriebenen Konvolut Y sowie im Ab-  
schnitt „Daguerre oder die Panoramen“  
des Exposé zum Gesamtwerk ging er  
diesem Umstand genauer nach.

In drei großen Kapiteln nähert  
sich Haug einer Antwort auf die oben  
gestellte Frage: Vordergründig werden  
hier jene Hinwendungen zum Bild re-  
konstruiert, die Benjamin in den ver-  
schiedenen Phasen seiner Arbeit am  
*Passagen-Werk* unternahm. Haug un-  
terscheidet dabei zwischen einer ersten  
Arbeitsphase (1927–1930), in der Ben-  
jamin eher unsystematisch verschiede-  
ne Bildfunde machte und einer zweiten  
(mit Unterbrechungen von 1934 bis  
1940), die von einer systematischen Ar-  
beit im Cabinet des Estampes geprägt  
ist. Vor allem anhand der Exposé zum  
Projekt, schließlich aber auch anhand  
wichtiger, in jener Zeit entstandener  
Artikel – allen anderen voran natürlich  
der „Kunstwerk“-Aufsatz – lässt sich  
ableiten, wie wesentlich für Benjamins  
interpretatorische Tätigkeit die Ause-  
inandersetzung nicht allein mit Bildern  
im Allgemeinen war, sondern mit ganz  
bestimmten Bildwerken, einzelnen Li-  
thografien, Holzstichen und nicht zu-  
letzt natürlich Fotografien.

Anhand der hier entfalteten Re-  
konstruktion eines zwischen der Lek-  
türe von Büchern und der Durchsicht  
von Mappenwerken und Klebealben  
pendelnden Arbeitsprozesses wird et-  
was Wesentliches deutlich: Benjamins  
ins Grundsätzliche weisende Reflexio-  
nen zur Medientheorie nehmen ihren  
Ausgang von ganz konkreten Bildern,  
die bei Steffen Haug in einem bislang  
nicht gekannten Umfang zur Anschau-  
ung gebracht werden. Als Leserinnen  
und Leser, als Betrachterinnen und Be-  
trachter sind wir damit zum ersten Mal  
in die Lage versetzt, gerade von jener  
Position aus auf die jüngere Bild- wie  
Kulturgeschichte zu schauen, die Ben-  
jamin in seinem unabgeschlossenen und  
wohl auch nicht abschließbaren *Passa-  
gen-Werk* in jahrelanger Recherche er-  
arbeitete. In Haugs gründlicher Diskus-  
sion jedes einzelnen Bildes wird dabei

sichtbar gemacht, auf welche Weise Ben-  
jamin die sich hier vermittelnden kon-  
kreten Anschauungsformen in den Zu-  
sammenhang seiner Kulturtheorie über-  
führte. Man wird nicht lange speku-  
lieren müssen: *Benjamins Bilder* wird  
schon sehr bald ein Standardwerk für  
all jene sein, die sich – ausgehend von  
Benjamins noch immer herausfordernder  
Interpretation des 19. Jahrhunderts  
– für die Formationsphase der Medien-  
moderne interessieren.

### Anmerkungen

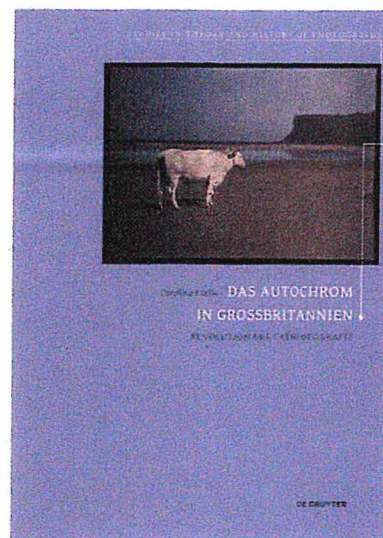
- [1] Jost Philipp Klenner: „Suhrkamps  
Ikonoklasmus“, in: *Zeitschrift für  
Ideengeschichte*, Vol. VI [2012],  
No. 4, S. 82–91.
- [2] In der stw-Reihe füllen diese Texte  
immerhin nicht weniger als einen  
eigenen Band, der eine systematisch  
angelegte Auswahl bietet: Walter  
Benjamin: *Medienästhetische  
Schriften*, hrsg. v. Detlev Schöttker,  
Frankfurt am Main 2002 und öfter.
- [3] Walter Benjamin: „Paris, die Stadt  
im Spiegel. Liebeserklärungen der  
Dichter an die ‚Hauptstadt der Welt‘  
[1929]“, in: ders.: *Gesammelte  
Schriften*, hrsg. v. Tillman Rexroth,  
Bd. 4.1, Frankfurt am Main: Suhr-  
kamp 1972, S. 356–359, hier S. 356.
- [4] Walter Benjamin: *Einbahnstraße*,  
hrsg. v. Detlev Schöttker unter Mit-  
arbeit von Steffen Haug, Reihe: *Werke  
und Nachlaß. Kritische Gesamt-  
ausgabe*, Bd. 8, Frankfurt am Main:  
Suhrkamp 2009. Aby Warburg: *Briefe.  
1886–1929*, hrsg. v. Michael Diers  
und Steffen Haug, Reihe: *Gesammelte  
Schriften – Studienausgabe*, Bd. V,  
Berlin: De Gruyter 2019.

### Autor

Prof. Dr. Steffen Siegel, Folkwang  
Universität der Künste, Fachbe-  
reich Gestaltung, Quartier Nord,  
Martin-Kremmer-Str. 21, 45327  
Essen, Germany, Tel. +49-201-  
6505-1539, steffen.siegel@  
folkwang-uni.de

### Das Autochrom in Europa

Caroline Fuchs erweitert die  
Geschichte des ersten Farbdi-  
apositivs um seinen facettenrei-  
chen Gebrauch in Großbritannien



Caroline Fuchs: *Das Autochrom in  
Großbritannien. Revolution der Farb-  
fotografie*, Dissertation, Humboldt-  
Universität Berlin, 2014, Reihe: *Studies  
in Theory and History of Photography*,  
Bd. 9, Berlin: De Gruyter 2017, 324 S.,  
127 farb. Abb., ISBN 978-3-11-056683-  
3, EUR 79,95.

Die bereits 2014 abgeschlossene Dis-  
sertation von Caroline Fuchs umfasst  
in der nun vorliegenden Druckfassung  
insgesamt 324 Seiten. Behandelt wird  
die Geschichte des von den Brüdern Lu-  
mière 1903 patentierten und 1907 kom-  
merzialiserten, ersten farbigen Direkt-  
diapositivs in Großbritannien. Dabei geht  
es der Autorin dezidiert darum, die viel-  
fältigen Gebrauchsformen und differen-  
zierten zeitgenössischen Diskussionen  
der Farbfotoplatte herauszuarbeiten und  
den „revolutionären“ Stellenwert des  
Autochroms zu verdeutlichen, das eine  
„Auseinandersetzung mit der Farbe in  
der Fotografie [einleitete], die bis weit  
in die zweite Hälfte des 20. Jahrhun-  
derts fortgeführt wurde und bis heute  
von Interesse ist.“ [S. 11]

Nach der Wiederentdeckung des  
Verfahrens durch die fotogeschichtliche  
Forschung Anfang der 1980er Jahre er-  
langte das Autochrom besonders zum  
hundertsten Geburtstag seiner Kommer-

Abb. 1 – Caroline Fuchs: *Das Autochrom in Großbritannien. Revolution der Farb- fotografie*, Dissertation, Humboldt- Universität Berlin, 2014, Reihe: *Studies in Theory and History of Photography*, Bd. 9, Berlin: De Gruyter 2017, Doppelseite 116/117.



zialisierung merklliche Beachtung. Das mit eingefärbten Kartoffelstärkekörnern als Filter operierende Diapositiv wurde als technisches Kuriosum geradezu ‚seziert‘ [1]; daneben erhielt es verstärkte Präsenz in Überblickswerken zur Farb- fotografie [2] und herausstechende Sammlungen sowie Autochrom-Fotografen erfuhren solitäre Beachtung. Fuchs’ Dissertation schließt an diese fotogeschichtliche Repopularisierung des Verfahrens an und steht nun neben der bereits 1995 von Nathalie Boulouch – leider nur als Mikrofiche – vorgelegten, jedoch wegweisenden Dissertation zum Autochrom in Frankreich [3].

Die Publikation, die eine Einleitung, fünf große Kapitel sowie ein Fazit umfasst, gliedert sich inhaltlich in zwei Teile, die thematisch und methodisch aufeinander aufbauen. Kapitel 1 und 2 zur Entwicklung und Praxis (S. 13–39) einerseits sowie zu den frühen Debatten um das Autochrom (S. 41–51) andererseits nähern sich dem Verfahren in Großbritannien mittels historisch-kriti-

scher Analysen und bereiten die Verständnisgrundlage für die drei Folgekapitel zum Gebrauch in Kunst (S. 53–118) und Wissenschaft (S. 119–152) sowie als Freizeitbeschäftigung und Verdienstmöglichkeit (S. 153–183). Die bereits vorliegenden Abhandlungen zum Verfahren und seiner Farbwiedergabe berücksichtigend bleibt das erste Kapitel zu diesen Punkten vernünftigt knapp. Stattdessen wird hier beispielsweise Preisvergleichen mit monochromen Platten, der Erklärung der den Kamerateypen folgenden Plattengrößen (S. 25) oder der Lösung des Beleuchtungsproblems der lichtdichten Dias durch Blitzlicht Raum gegeben (S. 27). Die internationale Forschung berücksichtigend wird auch in die Problematik der Großprojektion von Autochromen eingeführt [4], die neben der Einzelbetrachtung in Diaskopien und der schwierigen Vervielfältigung auf Papier die massenwirksamste Präsentationsform darstellte, jedoch das Material gefährdete (S. 31–39).

Kapitel 2 beantwortet die Frage des ‚Revolutionären‘ des farbigen Verfahrens mit einem akribischen Quellenstudium der theoretischen und Presse-Stimmen kurz vor und nach seiner Kommerzialisierung. Durch das einfach handhabbare Direkt-Diapositiv und seine genauere Wiedergabe der Farbe erhielt die Farb- fotografie zusätzlichen Aufschwung. Fuchs kann hier sowohl die Debatte in den bedeutendsten Fachorganen aufzeigen – so schreibt sie der Zeitschrift *Photography* die einflussreichste Rolle bei der Diskussion des Mediums zu – als auch den Grundtenor von Theoretikern und Presse herausarbeiten, die den Erfolg der lichtdichten Platten bei der Farbwiedergabe als Resultat „richtiger“ Anwendung ansahen (S. 45–51). Mit Fleiß hergeleitet und intelligent zur Synthese gebracht, ermöglicht das Kapitel den Einstieg in die Überlegungen zum künstlerischen Gebrauch des Autochroms und bietet der Forschung erstmals den unmittelbaren europäischen Teilvergleich zu dessen früherer Rezeption.

## LITERATUR

Die anschließenden drei Hauptkapitel folgen hierarchisch der Bedeutung der historischen Nutzungsformen des Mediums. Das größte Kapitel, jenes zur künstlerischen Fotografie, setzt sich zunächst mit der facettenreichen Diskussion des Autochroms im Piktorialismus auseinander. Dabei bezieht die Autorin wie schon im vorausgegangenen Kapitel – und das ist eine der besonderen Qualitäten – all jene Stimmen mit ein, die an der Diskussion in Großbritannien beteiligt waren, darunter der Franzose Robert Demachy und die Amerikaner Edward Steichen und Alfred Stieglitz. Die Frage nach dem künstlerischen Potenzial der „mechanisch Farbe aufzeichnenden“ Platte (S. 84), so kann Fuchs zeigen, wurde in Großbritannien maßgeblich auf drei Weisen beantwortet: die Komposition der Farbe mittels Licht, die Wahl mythologischer oder literarischer Sujets sowie der Rekurs auf die Malerei (S. 98–103). Adolf de Meyers in Anlehnung an Gustav Klimt entstandene Dias, deren Kartoffelstärkeraster er durch Vorhalten feiner Gaze malerisch ‚entschärft‘, zeugen vom Autochrom nicht nur als künstlerischem Medium europäischer Tragweite, sondern als „Teil der Entwicklung neuer fotografischer Formensprachen“ (S. 118) (Abb. 1).

Kapitel 4 und 5 sind dem Gebrauch des Autochroms in der Wissenschaft und als „Einnahmequelle und Freizeitbeschäftigung“ gewidmet. Nach einer reflektierten Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen ‚Vorsprung‘, aber auch den Unwägbarkeiten des Autochroms bei der Farbwiedergabe (S. 120/121) präsentiert Fuchs erstaunliche Quellen zur Verwendung in der Kriminologie, Ophthalmologie, Mikroskopie oder zur seltenen, frühen kunsthistorischen Nutzung. Besonders beachtenswert sind im Abschnitt zur Wissenspopularisierung die Betrachtungen, die sie eingedenk der technischen Schwierigkeiten zum „Spektakel“-Charakter der Großprojektion anstellt sowie zu den Versuchen, Autochrom-Serien stattdessen in Publikationen zu „Erzählungen“ zu binden – wie in Henry Essenhigh

Corkes *Wild Flowers As They Grow* von 1911 (S. 133–152). Herbert George Pontings hier erstmals eingehend untersuchte Autochrome zur Terra-Nova-Expedition 1910 wurden zwar letztlich nicht projiziert (S. 148), vor dem Hintergrund seiner auf Immersion des Betrachters ausgerichteten Filmaufnahmen lassen sie den Leser jedoch an multimediale Projekte wie jene Jules Gervais-Courtellemonts in Frankreich denken [5]. Die anschließenden Einzelbetrachtungen zur Porträt-, Reise- und Hobbyfotografie mittels Autochrom führen in der Vorstellung bedeutender Studios und Privataufnahmen erneut den facettenreichen Gebrauch des Mediums in Großbritannien vor Augen. Erfrischend ist Fuchs' Unterscheidung der Nutzerkreise, in der sie den verallgemeinernden Begriff des „Amateurs“ außen vor lässt und Fotografinnen und Fotografen stattdessen aufwendig in ihre historischen Wirkungsbereiche rückbindet, ohne die fließenden Grenzen zwischen den Gebrauchsformen zu verkennen. Das in Kapitel 6 gezogene Fazit der Autorin bildet den Abschluss des Buches.

Fuchs' Dissertation stellt neben der Arbeit von Boulouch die zweite große ‚nationale‘ Geschichte des Verfahrens dar und fordert zum europäischen Vergleich auf, der in vielen Kapiteln bereits mitgedacht ist. Die konsultierten Archive, die sich in ihrer Breite hier nicht darstellen lassen, sowie die zitierte internationale Literatur bilden zusammen mit dem etwa zehn Seiten langen Glossar zur Farbfototechnik sowie den Biografien zahlreicher Protagonistinnen und Protagonisten in Großbritannien einen Schatz an Referenzen. Besondere Qualitäten des Bandes in der Reihe *Studies in Theory and History of Photography* der Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie der Universität Zürich sind zudem der durchdachte Satz und qualitätvolle Druck der Abbildungen: Je nach Argumentation sind die Autochrome in unterschiedlichen Größen und die Platten stets gestochen scharf bis hin zum Kartoffelstärkefilter reproduziert.

## Anmerkungen

- [1] Bertrand Lavédrine und Jean-Paul Gandolfo: *L'autochrome Lumière: Secrets d'atelier et défis industriels*, Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques - CTHS 2009 (englische Übersetzung: *The Lumière Autochrome: History, Technology, and Preservation*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2013).
- [2] Pamela Roberts: *A Century of Colour Photography. From the Autochrome to the Digital Age*, New York: Viking 2007.
- [3] Nathalie Boulouch: *La Photographie autochrome en France (1904-1931)*, Dissertation, Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), 1994, Lille: ANRT 1995 (Mikrofiche).
- [4] Vgl. Nathalie Boulouch und Arno Gisinger: „Der große Erfolg der Autochrome-Platten liegt in ihrer Projektion“. Das projizierte Bild als privilegierte Präsentationsform früher Farbfotografie“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Vol. 19 (1999), No. 74, S. 45–58.
- [5] Deren interdisziplinäre Erforschung steht erst am Anfang: Nathalie Boulouch (Hg.): *Voyager en couleurs: photographies autochromes en Bretagne, 1907-1929*, Rennes: Apogée 2008, und darin besonders die Erkenntnisse von Emmanuelle Devos zur „Reise im Sessel“. Sie hat als erste auf die Multimediaprojektionen Gervais-Courtellemonts verwiesen.

## Autorin

Dr. des. Franziska Scheuer, Forschungsreferentin, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, Biegenstr. 11, 35037 Marburg, Germany, Tel. +49-6421-28-22173, [scheuer@fotomarburg.de](mailto:scheuer@fotomarburg.de)