

## Ein fotografisches Schatzkästchen



Ledernes Klappetui (79 x 92 x 19 mm), darin links: Unbekannter Fotograf, kolorierte Daguerrotypie einer sitzenden Frau in gaufriertem vergoldetem Blechpassepartout (63 x 76 mm), 1850er Jahre, und rechts: Unbekannter Fotograf, kolorierte Ambrotypie einer sitzenden Frau in gaufriertem vergoldetem Blechpassepartout (63 x 76 mm), 1850er Jahre, Inv. Nr. SI 53

„In einem wahrlich ‚alchemistischen Augenblick‘ trifft der für den Fotografen bestimmte Blick der Porträtierten auf diesen Fremden aus der Zukunft. Fern lag diesen der Gedanke an jenen späteren Eindringling.“ Aus: Nootboom, Cees: Nootbooms Hotel. Frankfurt/M. 2000, S. 277.

Wie in einer Schatzschatulle sind in dem vorliegenden Lederetui eine Daguerrotypie auf der linken und eine Ambrotypie auf der rechten Seite einander gegenübergestellt. Das Leder der Außenseiten ist mit vergoldeten Rändern und eingepprägten Ornamenten verziert. Im Inneren umranden gaufrierte und vergoldete Passepartouts aus Blech auf einer Samteinlage die Fotografien. Seit den 1840er Jahren wurden Daguerrotypien – und später Ambrotypien – in so gearteten Kästchen präsentiert, wie man sie von der Miniaturmalerei her kannte.

Wendet man sich zunächst der Daguerrotypie zu, so erkennt man eine sitzende Frau, deren linker Arm sich auf einen Tisch stützt. Auf der mit Blumen verzierten Tischdecke liegt ein Buch. Im Hintergrund lässt sich schemenhaft eine Leinwand mit einer aus Berg, See und Boot bestehenden Landschaft ausmachen. Die Frau trägt einen Mittelscheitel sowie sehr wahrscheinlich einen Chignon, den für das Biedermeier typischen Haarknoten im Nacken. In den Chignon eingebunden fällt ein schwarzes Band über die rechte Schulter der Frau nach vorne. Ihr helles Kleid ist mit vertikalen Streifen versehen.

Über dem eng geschnürten Korsett läuft die schwarze Jacke mit den weit auslaufenden, mit aufgesetzten Volantstreifen versehenen Pagodenärmeln zu einer Wespentaille zusammen. Kleid und Jacke bilden zusammen die so genannte „Teewärmer-Silhouette“. Der breite Umlegekragen aus weißer Klöppelspitze wird zum Hals hin durch einen vorne mit einer Brosche zusammengehaltenen gemusterten Langbinder abgeschlossen, dessen Zipfel weit auf die Brust hinunter hängen. Gehäkelte, fingerlose Handschuhe bedecken die Hände. Als Schmuck trägt die Frau neben der erwähnten Brosche beidseitig hängende Ohringe sowie Ringe am rechten Zeigefinger und linken Zeige- und Ringfinger. Die Schmuckstücke sind allesamt mit Goldfarbe koloriert, wobei kleine, in die Platte punzierte Punkte Perlen andeuten sollen. Auch die Wangen, der Mund, die Streifen des Kleides und das Umschlagtuch sind mit Staubfarbe koloriert.

Da die Frau auf dem rechten Bild ihren Arm ebenfalls auf einer blumenverzierten Tischdecke ruhen lässt, erweckt es den Anschein, als säßen beide am gleichen Tisch. Lediglich der schwarze Hintergrund, vor dem der Sessel der Frau platziert ist, bricht diese Illusion, da er sich von der Landschaft auf der linken Seite unterscheidet. Das schwarze Kleid mit Schnepentaille und Pagodenärmeln ist wiederum mit einem weißen Spitzenkragen, einem von einer Brosche zusammengehaltenen Langbinder, sowie fingerlosen gehäkelten Handschuhen

kombiniert. An der linken Hand trägt die Dame am Zeige- und Ringfinger, an der rechten am Ringfinger je einen Ring. Diese sind wie auch die Brosche und die beiden Hängeohrringe mit Gold- und Silberfarbe koloriert, jedoch lediglich die Wangen wurden mit Staubfarbe schwach rötlich gefärbt. An dieser Aufnahme zeigt sich, wie das fotografische Atelier häufig in einer ambivalenten Schwebe zwischen öffentlichem und privatem Raum verblieb – sollten doch die in der Inszenierung verwandten Utensilien den Eindruck vermitteln, als befände sich die Abgebildete in ihrem heimischen bürgerlichen Salon. Außergewöhnlich ist an diesem Etui nicht nur, dass zwei Fotografien darin eingesetzt wurden, sondern auch, dass unterschiedliche fotografische Techniken nebeneinander gestellt sind. Diese lassen sich so im direkten Vergleich miteinander betrachten. Bekanntlich wurden bei dem von Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) entwickelten, im August 1839 vorgestellten Verfahren versilberte Kupferplatten blank poliert und mit Joddämpfen lichtempfindlich gemacht. Quecksilberdämpfe bewirkten die Entwicklung eines Positivs auf der spiegelnden Oberfläche, weshalb sie im Volksmund auch „Spiegel mit einem Gedächtnis“ genannt wurden. Um das Positiv als solches erkennen zu können, musste ein ganz bestimmter Betrachtungswinkel eingehalten werden. Es ist also in der medientechnischen Beschaffenheit des Bildes begründet, dass sich Daguerrotypien weniger als Wandschmuck eignen und stattdessen besser in der Hand liegend betrachtet werden. Zum Schutz der Bildschicht vor mechanischer Beschädigung und chemischer Veränderung musste zudem die Bildschicht luftdicht versiegelt werden. Derlei medientechnische Bedingungen führten dazu, dass Daguerrotypien zumeist in kleinen Etuis wie dem hier präsentierten aufbewahrt wurden.

In den 1850er Jahren ließ die Beliebtheit der Daguerrotypien allmählich nach – andere Verfahren fanden dafür eine umso größere Verbreitung. Seit 1851 stellte man Glasnegative im ‚Nassen Kollodiumverfahren‘ her. Sozusagen als Sekundärprodukt dieses Verfahrens entstand auch die Ambrotypie. Für ihre Herstellung wurden zunächst nach dem Kollodium-Verfahren beschichtete Glasplatten gezielt unterbelichtet; das dabei entstehende, sehr zarte Negativ hinterlegte man auf der Rückseite mit schwarzem Papier oder

Lack. Bei der Betrachtung reflektierten die Silberpartien des Negativs stärker als die Partien des Hintergrunds. So entstand der Eindruck einer positiven Abbildung, handelt sich demnach um ein Scheinpositiv, das durch das Dunkelfeldprinzip sichtbar gemacht wird. Zwischen 1852 und etwa 1890 waren Ambrotypien ein preiswerter Ersatz für die kostspieligen Daguerrotypien.

Es ist bedauerlich, dass sich für beide Bilder bisher weder die Provenienz noch die Urheber oder gar die Identität der Dargestellten in Erfahrung bringen ließen. Aufgrund von konservatorischen Bedenken können die Platten nicht aus dem Etui herausgenommen werden, um auf der Rückseite nach eventuell vorhandenen Hinweisen auf die Fotografen zu suchen. Offensichtlich wurde eines der vergoldeten Passepartouts dem anderen in der Gestaltung der floralen Ornamente nachempfunden, das linke weist dabei jedoch flacher gearbeitete Verzierungen auf als das rechte. Dieser Tatbestand könnte ein Hinweis darauf sein, dass eines der Bilder nachträglich in die Schatulle eingesetzt wurde. Wenn man davon ausgeht, dass wie üblich zuerst die rechte Seite des Etuis genutzt wurde, so würde dies die Daguerrotypie betreffen. Das Verfahren der Ambrotypie wurde erst 1852 erfunden – aufgrund von Vergleichsbeispielen fotografischer Porträts sowie der Kleidung der Frau lässt sich die Ambrotypie auf die frühen 50er Jahre datieren. Für eine Datierung der Daguerrotypie ist zu beachten, dass diese Technik nach 1860 nur noch selten eingesetzt wurde. Auf der anderen Seite wurden gemalte Hintergründe wie die oben erwähnte Landschaft insbesondere zwischen 1860 und 1900 eingesetzt, als die Fotografen ihre Kunden mit Vorliebe vor eine Kulissenwand setzten. Auch aufgrund der Kleidung ließe sich diese Fotografie demnach in die ausgehenden 1850er Jahre datieren.

Eine Daguerrotypie ist ebenso wie eine Ambrotypie ein Unikat. Dem Bildträger kommt damit eine höhere Wertigkeit zu als den massenhaft reproduzierten Papierabzügen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Er ist vielmehr, wie Dubois es formuliert, *„fortwährend ein mit Sorgfalt behandelter und wie eine Mumie gepflegter Gegenstand der Verehrung, der (mit den Milchzähnen des Kleinkinds und der Haarsträhne der Großmutter) in einem Kästchen verwahrt wird.“*

Ilka Brändle

---

Literatur: Bourdieu, Pierre (Hrsg.): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt/M. 1981. | Clarke, Graham (Hrsg.): The Portrait in Photography. London 1992. | Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch eines theoretischen Dispositivs. Amsterdam, Dresden 1998. S. 83. | Heinisch, Heinz K.; Kenisch, Bridget A.: The Painted Photograph, 1839-1914. Origins, Techniques, Aspirations. University Park, PA 1996. | Kempe, Fritz: Daguerrotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie. Seebruck am Chiemsee 1979. | Krauss, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der

Abstände. München 1998. | Maas, Ellen: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern. Köln 1977. | Mary, Bertrand: La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne. Paris 1993.

Impressum:

Redaktion: Ulrike Pecht, Layout: Caroline Pöll Design  
Foto: Museum, Druck: City-Druck Heidelberg  
Nr. 322 © 2012 KMH, Hauptstraße 97, 69117 Heidelberg  
kurpfaelzischesmuseum@heidelberg.de  
www.museum-heidelberg.de