

Isabell Franconi

Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert



Abb. 1: Joseph Byron, *Selbstporträt*, 1909, Silbergelatineprint, 34,3 x 26,7 cm. New York, Museum of the City of New York. © Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Byron.jpg#/media/File:Joseph_Byron.jpg.

Mit fotografischen Selbstporträts wird heutzutage gemeinhin das mittlerweile allgegenwärtige *Selfie* assoziiert, das sich in die lange Tradition des Selbstbildnisses einreihet. *Selfies* sind Selbstporträts, die in der Regel mit ausgestrecktem Arm oder mit Hilfe eines *Selfie*-Sticks mit dem Smartphone aufgenommen und häufig in sozialen Netzwerken geteilt werden¹. Trotz der formalen Nähe zum fotografischen Selbstporträt handelt es sich um eine eigene Gattung, die nicht nur kunstgeschichtlich², sondern vor allem sozial- und medienwissenschaftlich erforscht wird. Medientheoretiker:innen befassen sich vorrangig mit den innerbildli-

chen Eigenschaften, die typisch für *Selfies* sind, wie dem charakteristischen Bildausschnitt. Darüber hinaus sind *Selfies* oftmals zusätzlich sprachlich durch Hashtags gekennzeichnet, die auf die Gattung als solche verweisen, oder das Bild spezifischen Unterkategorien zuordnen⁴. Im Unterschied zu fotografischen Selbstporträts stehen sie durch das Teilen in sozialen Netzwerken über den Profilnamen immer auch mit dem Autor in Bezug⁵.

In der bildenden Kunst haben das Porträt und besonders die Subgattung Selbstporträt bereits im 19. Jahrhundert durch das gleichzeitige Aufkommen verschiedener fotografischer Verfahren eine Zäsur erfahren. Es war nun scheinbar erstmals möglich, sein vermeintlich ‚wahres‘, also nicht künstlerisch überformtes Äußeres dauerhaft im Bild zu fixieren, was die dokumentarische Funktion gemalter (Selbst-)Porträts erheblich abschwächte. Zudem – so dachte man – entstanden fotografische Bilder in Folge einer durch Licht erzeugten chemischen Reaktion ‚von selbst‘: „[...] it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF“⁶, meinte etwa William Henry Fox Talbot. In ‚traditionellen‘ Selbstporträts hingegen formten Künstler:innen das eigene Antlitz aktiv medial aus. Es handelte sich nicht nur um ein bloßes Abbild des Künstlers oder der Künstlerin, sondern um die eigenhändige Übertragung des Spiegelbildes in Ton, Stein, Bronze oder Farbe, ausgeführt in der individuellen *maniera*. Der Florentiner Künstlerbiograph und Kunstsachverständige Filippo Baldinucci, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts maßgeblich am Aufbau der ersten und heute weltweit größten Selbstbildnisammlung beteiligt war, erläuterte die gattungsspezifische Besonderheit gemalter Selbstporträts: Sie seien „[...] fatti di propria mano di ciascheduno di loro, affine di far vedere in un tempo stesso, col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi [...]“⁷.

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 5
------------------	--	---------------	------------

Erst im 19. Jahrhundert war nicht mehr ausschließlich das Gesicht eines Selbstporträts würdig. Es wurden nun auch Körperteile, Gegenstände und Tiere zu „latenten Selbstbildnis[sen]“⁶⁸ auserkoren. Aber auch diese Bilder entstanden noch ‚eigenhändig‘. Dies änderte sich mit der ‚Erfindung‘ der Fotografie im Jahr 1839. Zeitgenössische Diskurse des 19. Jahrhunderts verdeutlichen, dass man der Überzeugung war, am Entstehen fotografischer Bilder sei höchstens noch die Natur selbst beteiligt gewesen. Sie seien „impressed by Nature’s hand“⁹, entstünden „without any aid whatever from the artist’s pencil“¹⁰ und „ohne daß eine künstlerische Hand irgendwie schaffend und geistig bestimmend eingreift“¹¹. Personen, die nicht mit diesem neuen Medium vertraut waren, müssten demnach denken, „that one has at one’s call the genius of Aladdin’s lamp“¹², so Talbot.

Diesen Metaphoriken folgend waren Fotograf:innen nicht mehr im ursprünglichen Sinn ‚eigenhändig‘ an der Entstehung des Bildes beteiligt. Hinsichtlich der gattungsspezifischen Merkmale eines Selbstporträts bedeutet dies eine Neuerung. Hinzu kommt, dass es bereits seit den frühen 1840er Jahren bis zur Erfindung von Fern- und Selbstauslösern um 1900 technisch im Grunde nur möglich war, sich selbst zu fotografieren, wenn man das eigene Spiegelbild ablichtete. Von der Forschung blieb dies bisher weitgehend unbeachtet. Lediglich Françoise Heilbrun und Philipp Néagu wiesen darauf in ihrer Beschäftigung mit Charles Nègre beiläufig hin¹³. Inge-Cathrin Hauswald und Maren Neumann merken – ebenfalls mit Bezug zu Nègre – an, dass fotografische Selbstporträts „eigenen, der Malerei gegenüber neuen Gesetzmäßigkeiten“¹⁴ folgen. Auf diesen Sachverhalt und seine Implikationen will der vorliegende Beitrag eingehen und die technischen Machbarkeiten des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert skizzieren. Neben den dafür benötigten Hilfsmitteln wie Fern- und Selbstauslösern werden auch Fotoautomaten einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Allen Optionen ist gemein, dass sie die technischen Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografierenden zwar zunächst erheblich reduzieren, gleichzeitig aber motivisch und kompositorisch neue Möglichkeiten sowie neue Nutzungsfelder eröffnen.

Teilweise wird von der Forschung bezüglich einiger (Selbst-)Porträtfotografien behauptet, diese seien „auf Knopfdruck“¹⁵ oder gar per Fernbedienung¹⁶ entstanden. Tatsächlich musste bis in die späten 1880er Jahre für die Belichtung des sensibilisierten Bildträgers aber eine Abdeckung vor dem Objektiv manuell abgenommen und wieder aufgesetzt werden. Hätte die abgelichtete Person diese Aufgabe selbst ausgeführt, wäre die Aufnahme aufgrund der unternommenen Bewegung verschwommen, denn bereits in den frühen 1840er Jahren betrug die Belichtungszeit unter anderem wegen leistungsstärkeren Objektiven und der Entwicklung neuer und verbesserter Verfahren nur wenige Sekunden. Dominique François Arago hielt im Protokoll der Sitzung, in der Daguerre sein nach ihm benanntes Direktpositiv-Verfahren vor der Académie des Sciences im Januar 1839 erstmals öffentlich präsentierte, fest, dass die Belichtungszeit an einem sonnigen Mittag im Sommer in Mitteleuropa acht bis zehn Minuten und in Ägypten nur zwei bis drei Minuten betrage¹⁷. Die Folge war, dass Bewegungen noch nicht im Bild festgehalten werden konnten, wie Daguerres berühmte Fotografie vom – mit Ausnahme eines Schuhputzers und seines Kunden – scheinbar menschenleeren Pariser *Boulevard du Temple* aus dem Jahr 1839 vor Augen stellt¹⁸. Im Unterschied zur Daguerreotypie genügten William Henry Fox Talbot für die Kalotypie bei besten Wetterverhältnissen nur wenige Sekunden, wie er 1844 im *The Pencil of Nature* im Zusammenhang mit der Aufnahme *The Ladder* formuliert:

„When the sun shines, small portraits can be obtained by my process in one or two seconds [...]. When the weather is dark and cloudy, a corresponding allowance is necessary, and a greater demand is made upon the patience of the sitter“¹⁹.

Allerdings war es bereits im Jahr 1841 möglich, Porträtaufnahmen auch mit Daguerres Verfahren in unter zehn Sekunden aufzunehmen²⁰.

Fotografieren ‚auf Knopfdruck‘ war erst mit der 1888 von George Eastman entwickelten *Box Camera* möglich. Sie verfügte über einen Schalter, der den Blendenverschluss öffnete, wodurch das Fotografieren nicht nur verhältnismäßig günstig, sondern vor allem auch unkompliziert wurde, da es nur eine einzige, voreingestellte Belichtungszeit gab. Es wur-

den zudem keine Platten mehr benötigt, sondern Rollenfilme, die ab 1880 auf den Markt kamen und im Fall der *Box Camera* einhundert Aufnahmen ermöglichen²¹. Theoretisch konnte man sich nun mit einer Arm-länge Abstand selbst aufnehmen, doch Justierungen der Tiefenschärfe sowie der Belichtungszeit waren dabei nicht möglich. Ein frühes Beispiel dieser Methode ist Joseph Byrons perspektivisch stark verzerrtes Selbstporträt von 1909 (Abb. 1).

Ausgehend von der eingangs zitierten Formulierung Baldinuccis, konstituiert sich der selbstschöpferische Akt in der Malerei durch das Sich-selbst-Malen, da Künstler:innen in Selbstporträts durch ihre eigene Hand gleichzeitig ihre Malweise und sich selbst zeigen²². Wenn man nun den selbstschöpferischen Akt für die Fotografie und besonders in Bezug auf das Sich-selbst-Fotografieren diskutieren möchte, muss man zunächst differenzieren, worin der ‚eigenhändige‘ künstlerische Akt im Medium der Fotografie begründet ist. Denn die aktiven Handlungen der Fotograf:innen beschränken sich auf vielfältige Vor- und Nachbereitungen wie die Auswahl des Motivs, des Standortes, der Komposition, der Requisiten, des Objektivs, und die weitere Bearbeitung in der Dunkelkammer. Zudem haben sie durch das Bestimmen der Belichtungszeit maßgeblichen Einfluss auf die späteren Tonwerte. Am Entstehen des eigentlichen Bildes sind sie jedoch nicht beteiligt: Fotografien erscheinen mittels chemischer Reaktionen vermeintlich „von selbst“²³ und sogar dann, wenn der oder die Fotograf:in abwesend ist. Daher wurde das neue Medium insbesondere von den Zeitgenoss:innen als ein autopoietischer Akt verstanden²⁴.

„All that the artist does is to dispose the apparatus before the object he requires: he then leaves it for a certain time, greater or less, according to circumstances. At the end of the time he returns, takes out the picture, and finds it finished“²⁵,

betonte Talbot 1839 in seinem Beitrag in der *Literary Gazette*. Bezüglich einer Kalotypie, die er von seinem Anwesen in Lacock Abbey angefertigt hatte, schrieb er, es sei „[...] the first instance on record, of a house having painted its own portrait“²⁶. Und Arago hielt fest: „[...] la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs, avec une précision presque mathématique“²⁷. Auch im ersten deut-

schen, 1876 erlassenen Gesetz zur Reproduktion von Fotografien stützen die Gesetzgebenden die Argumentation noch auf diese Annahme. Demnach zähle die Fotografie nicht zu den bildenden Künsten,

„[...] weil nicht gesagt werden kann, daß das photographische Bild seine Entstehung dem Verfertiger desselben unmittelbar verdankt. [...] Der Photograph [...] führt mit seiner Thätigkeit immer nur die *Möglichkeit* des Bildes herbei, er bereitet die Entstehung des Bildes vor, [...] aber gerade die Entstehung des Bildes geschieht ohne seine Mitwirkung“²⁸.



Abb. 2: Diverse Fotografen, (Selbst-)Porträts mit Kamera, 1860–1880, Albumindruck, 9 x 5,5 cm. Paris, Privatbesitz. Aus: Paris, Maison de Victor Hugo, *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850–1914*, hg. v. Quentin Bajac und Denis Canguilhem, Paris 2004, S. 38, Abb. 12.

Welche Merkmale genau ein fotografisches Porträt als Selbstporträt klassifizierten, war in den frühen Jahren des neuen Mediums nicht in allen Aspekten eindeutig definiert. Häufig wurden Fotografien von Rezipient:innen und sammelnden Institutionen retrospektiv im beschreibenden Sinn als ‚Selbstporträt‘ bezeichnet, und zwar häufig dann, wenn die fotografierte Person selbst als Berufsfotograf:in tätig oder Maler:in war. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth bezeichnete beispielsweise in einem „eigentümlichen Sonderkapitel“ des Ausstellungskatalogs *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute* eine Daguerreotypie Eugène Delacroix’, die von dem Maler Léon Riesener vermutlich 1842 angefertigt wurde, als Selbstbildnis, da Delacroix die Komposition bestimmt und damit sich selbst inszeniert habe, wengleich er nicht selbst

die Kamera bediente²⁹. Belege für diese Annahme führt er nicht an und auch eine Definition dessen, was eine „photographische Selbstaufnahme“ auszeichnet, sucht man vergebens. Besonders populär waren im 19. Jahrhundert Porträts, die die Fotograf:innen im *Carte de visite*-Format mit ihren Apparaten ablichten (Abb. 2) und mit denen diese für sich und ihr Studio warben. Ob und in welchem Maße diese Personen aber geistig und handwerklich an der Entstehung der Aufnahmen beteiligt waren, lässt sich nicht ohne Weiteres bestimmen – dennoch werden sie häufig als Selbstporträts geführt³⁰.

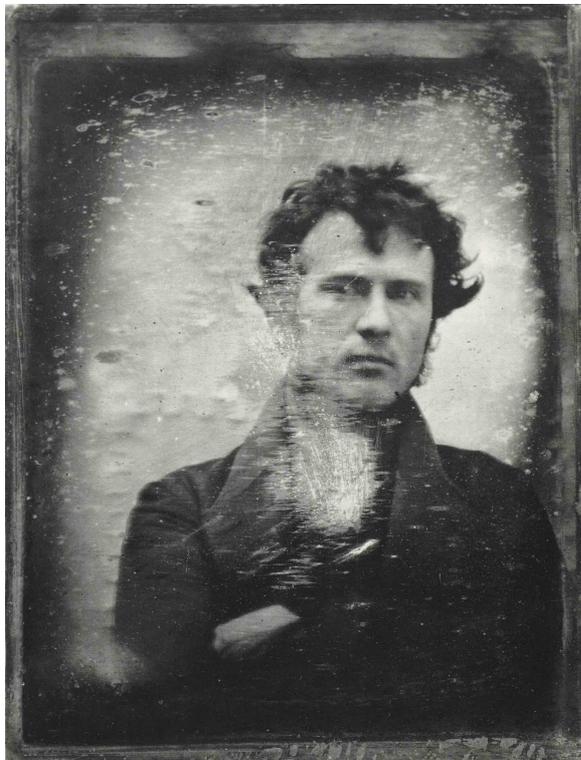


Abb. 3: Robert Cornelius, *Selbstporträt*, 1839, Daguerreotypie, 9 x 6,9 cm. Washington D.C., Library of Congress (Daguerreotype collection). Aus: Washington, D.C., National Portrait Gallery, *Robert Cornelius: Portraits From the Dawn of Photography*, hg. v. William F. Stapp, Washington 1983, S. 50, Abb. 3.

Wie zuvor erläutert, war es bis in die frühen 1840er Jahre aufgrund der längeren Belichtungszeiten und je nach gewähltem Verfahren durchaus möglich, sich vor der Kamera zu bewegen, ohne dass die Aufnahme verschwamm – Robert Cornelius' 1839 aufgenomme-

nes *Selbstporträt* und Hippolyte Bayards sogenanntes ‚Selbstporträt als Ertrunkener‘ von 1840 zählen zu den prominentesten Beispielen. Als Cornelius in Philadelphia die Nachricht über die Erfindung der Daguerreotypie erreichte, konstruierte er ein eigenes Objektiv und lichtete seine Familie, aber auch sich selbst ab (Abb. 3). Wie er dabei vorging, hielt er schriftlich fest:

„[...] I made the first likeness of myself and another one of some of my children, in the open yard of my dwelling, sunlight bright upon us, and I am fully of the impression that I was the first to obtain a likeness of the human face. [...] You will notice the figure is not in the centre of the plate. The reason for it is, I was alone, and ran in front of the camera after preparing it for the picture, and could not know until the picture was taken that I was not in the centre. It required some minutes with iodine to produce the effect“³¹.



Abb. 4: Hippolyte Bayard, *Selbstporträt als Ertrunkener*, 1840, Papierdruck, 21 x 24,7 cm, Paris, Société Française de Photographie. © Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=87383736>, 05.04.24.

Bayard nutzte für seine Aufnahme (Abb. 4) ein von ihm entwickeltes Direktpositiv-Verfahren auf Papier, mit dem er sich aber nicht gegen Daguerre durchsetzen konnte. Das dargestellte Sujet gibt noch immer Rätsel auf, die durch eine rückseitige, wohl eigenhändige und auf den 18. Oktober 1840 datierte Notiz nicht leichter zu lösen sind. Dem Text zufolge zeige die Aufnahme Bayard, nachdem er sich selbst ertränkt habe, als er von der Bevorzugung des von Daguerre entwickelten Verfahrens durch den französi-

schen Staat erfahren habe. Gemeinhin wird daher angenommen, er inszeniere seinen eigenen Selbstmord durch Ertrinken, wenngleich dem Motiv auch Ähnlichkeiten zur Ikonographie der Beweinung Christi und Jacques-Louis Davids *Tod des Marat*, 1793, zugeschrieben werden können³². André Gunthert stellt hingegen die These auf, es sei wahrscheinlicher, Bayard habe den „Schlaf des Endymion“ oder einen „schlafenden Schäfer“ darstellen wollen³³.

Erst die nachträgliche Ergänzung des Textes in Kombination mit dem Bild, und besonders der dortige Verweis auf den scheinbar beginnenden Verwesungsprozess – ursächlich für diesen Bildeffekt war Gunthert zufolge, dass diese Körperteile immer der Sonne ausgesetzt und daher gebräunt seien – habe zur Interpretation als Darstellung eines Ertrunkenen verleitet. Sowohl bei Cornelius als auch bei Bayard scheint die Autorschaft vor allem dank der überlieferten schriftlichen Erläuterungen eindeutig.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Autorschaft von Fotografien muss auch berücksichtigt werden, dass an ihrer Entstehung stets mehrere Personen beteiligt waren, was mit ursächlich für die komplizierte und erst spät erfolgte juristische Einordnung war³⁴. Das oben bereits erwähnte, im Jahr 1876 verabschiedete Gesetz regelte noch keine Urheberrechtsfragen, sondern ausschließlich die Reproduktion von Fotografien³⁵. Die Befürworter:innen des neuen Mediums argumentierten abweichend vom Gesetzestext, dass Fotografien trotz ihrer automatischen Entstehung vielfältiger geistiger und handwerklicher Vorarbeiten bedürften. Einer der Fürsprecher war der Breslauer Jurist Max Neumann, der bereits 1866 betonte:

„Der Photograph [...] muss stets in sich die wenn auch unvollkommene [...] Idee der Darstellungsart dieses Gegenstandes fassen, trivial gesagt, er muss vorher sich [...] vorstellen, wie die fertige Photographie sich darstellen wird oder soll. Gemäss dieser Idee erst stellt er den Apparat, wählt er die Grösse und den höheren oder tieferen Ton der Photographie, setzt er richtig die Platte ein, berechnet er genau die Schliessung des Apparats und die Fixierung der Aufnahme. Nur nach dieser inneren selbstständigen Thätigkeit [...] erzeugt das Sonnenlicht [...] mehr oder weniger abgerundete und vervielfältigungsfähige Gegenstände. Also erzeugt jene vorausgehende innerlich-selbstständige Thätigkeit eine der betreffenden photographischen Aufnahme eigenthümliche Darstellungsart gemäss der wenn auch unvollkommenen Idee des Photographen“³⁶.

Dass Fotograf:innen aber auch nach der Belichtung noch aktiv künstlerisch eingriffen, indem sie – wie beispielsweise die britisch-kanadische Fotografin Hannah Maynard – durch Retuschen am Negativ Gesichtsfalten glätteten, die Taille konturierten und das Doppelkinn eliminierten, ließen sie meist unerwähnt³⁷.



Abb. 5: Alphonse Bertrand, *Selbstporträt mit Blick auf eine Taschenuhr*, 1842, Daguerreotypie (viertel Platte). Privatbesitz Sammlung Hans Gummersbach. Aus: Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, *Neue Wahrheit? Kleine Wunder! Die frühen Jahre der Fotografie*, hg. v. Hans Gummersbach, Köln 2021, S. 48, Abb. 35.

Die hier nur in Ansätzen skizzierte Debatte um den künstlerischen und schöpferischen Anteil der Fotograf:innen an ihren Bildern und die erst vergleichsweise späten juristischen Bestimmungsversuche führten dazu, dass Fotograf:innen schon seit den 1840er Jahren auf verschiedene Weisen versuchten, ihre Autorschaft zu belegen. Denn die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass nicht unbedingt immer die Person, die die Kamera bediente, sondern vor allem die, die maßgeblich geistig an der Entstehung des Bildes beteiligt war, die Autorschaft für sich beanspruchte. Um den geistigen Anteil der oder des Por-

trätieren rückblickend gesichert nachweisen zu können, scheinen aufgrund der oben erläuterten mutmaßlich selbsttätigen Entstehung fotografischer Bilder zusätzliche schriftliche Zeugnisse wie im Fall von Cornelius und Bayard unerlässlich. Anne McCauley zufolge markierten zudem schon die frühen Fotograf:innen mittels der „materiellen Spur“ ihrer händischen Signatur (und nicht mittels eines Monogramms, Stempels oder ähnlichem), nicht bloß Produzent:innen, sondern Urheber:innen zu sein³⁸. Weniger bekannt ist, dass darüber hinaus auch Beispiele überliefert sind, in denen Fotograf:innen ihre Autorschaft bildlich dokumentierten. Dass Alphonse Bertrand (Abb. 5) sich im Jahr 1842 nicht dem Apparat, der ihn ablichtete, sondern seiner Taschenuhr zuwendet, erscheint heute zunächst befremdlich, hat aber den Zweck, zu dokumentieren, dass er mutmaßlich derjenige war, der die Belichtungszeit vorgab. Weitere Beispiele sind von Charles Nègre überliefert und auch eine Aufnahme, die Bayard vermutlich zwischen 1839 und 1842 von sich auf dem Dach des Pariser Finanzministeriums anfertigte. Wolfgang Kemp vermutete, das Bild „[...] zeigt ihn beschäftigt, die Fernbedienung und damit das Bild richtig auszulösen“³⁹. Da aber, wie im Folgenden erläutert wird, Fernbedienungen zu jener Zeit noch gar nicht verfügbar waren, ist es wahrscheinlicher, dass auch Bayard sich mit dem Blick auf seine Taschenuhr ablichtete.

Sich selbst nicht oder nur eingeschränkt aufnehmen zu können, wurde von einigen Zeitgenoss:innen als Nachteil empfunden. Entsprechend groß war die Resonanz, als ab 1900 die ersten kommerziell vertriebenen Selbstauslöser auf den Markt kamen – in Frankreich wurde 1898 durch Michelin & Cie. ein erster Selbstauslöser zum Patent angemeldet, in den USA kam 1900 der von Robert Faries entwickelte *Autopoze* (auch *Autopose*) auf den Markt, in Deutschland entwickelten Haake & Albers 1901 den *Autograph* (auch *Autophotograph*) und ab 1902 vertrieb Ernemann in Dresden den *Auto-Bob*. In der Zeitschrift *Camera Craft* heißt es in einem Bericht über den *Autopoze* rückblickend: „The one great drawback has always been the fact that it was almost impossible for the photographer of the party to himself be represented in such pictures [...]“⁴⁰. Ein anderer anonym Autor, der den *Autopoze* testete, konstatierte „[i]t cer-

tainly is interesting to be your own subject, and I am afraid I shall impoverish myself in plates, trying to do all the poses I need“⁴¹.



Abb. 6: Alice Austen, [*South Beach bathing party*], 15.09.1886, Glasnegativ, 16,5 x 21,6 cm, New York, Historic Richmond Town / Staten Island Historical Society. © Collection of Historic Richmond Town.

Zuvor gab es jedoch Versuche, Fernauslöser zu entwickeln. Diese werden aktiv zum gewünschten Zeitpunkt durch den oder die Fotograf:in manuell mittels Fadenzug oder Luftdruck bedient (seit dem frühen 20. Jahrhundert auch elektrisch)⁴², während bei Selbstauslösern ein an die Kamera montiertes Gerät mit Uhrwerk diese Aufgabe ohne unmittelbares Zutun der Fotograf:innen übernimmt. Grundsätzlich können im 19. Jahrhundert zwei Arten von Fernauslösern unterschieden werden. Bei pneumatischen Modellen wurde die Klappe vor dem Objektiv mittels eines an der Kamera befestigten Gummischlauchs durch Druck auf eine Kautschukbirne (die sogenannte *Bulb*) betätigt, während bei Fadenzugauslösern Schnüre an der Kamera montiert wurden, mit der die Belichtung gesteuert werden konnte. 1890 publizierte der Fotograf Hermann Schnauss eine detaillierte und – nach Wissen der Autorin – erste Selbstbauanleitungen für einen Fadenzugauslöser im Kapitel *Photographische Selbstbildnisse* seiner in zweiter Auflage erschienenen Schrift *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*⁴³. Die Konstruktion pneumatischer Modelle beschreibt

er erst in der dritten, 1892 erschienenen Auflage⁴⁴. Alternativ wurden seit den 1880er Jahren Momentverschlüsse mit pneumatischer Auslösung verwendet, die originär nicht für Selbstaufnahmen gedacht waren⁴⁵. Zu den wenigen ab 1890 kommerziell vertriebenen Fernauslösermodellen zählten der Fadenzugauslöser *Self Portrait Shutter* der Firma Tylar⁴⁶ sowie der pneumatische Fernauslöser *Instantolux* von Underwood⁴⁷. Besonders die Anleitungen von Schnauss machen deutlich, dass die Konstruktion und Anwendung der diversen Fernauslöser kompliziert und für ungeübte Fotograf:innen eher nicht umsetzbar waren, zumal für solche Aufnahmen zusätzlich verschiedene Objektive und Momentverschlüsse benötigt wurden⁴⁸. Problematisch war bei frühen Fernauslösern aus nicht-kommerzieller Produktion unter anderem, dass das Gummi der *Bulb* hart war, sich dadurch die Druckluft nicht gut regulieren ließ und die Aufnahme durch den starken Druck, der auf die Kautschukbirne ausgeübt werden musste, verwackeln konnte⁴⁹. Auch bei Fadenzugauslösern musste sichergestellt werden, dass der Apparat durch den Zug an der Schnur nicht wankte⁵⁰. Die oben genannten Anleitungen verdeutlichen, dass die Möglichkeiten, sich vor der Kamera selbst zu inszenieren und zu positionieren, durch Schlauch und Fäden beschränkt waren. Außerdem konnten die Schnur oder der Schlauch mit im Bild sein, wie zum Beispiel einige Gruppenporträts der US-amerikanischen Fotografin Alice Austen, auf denen sie mit im Bild war, zeigen (Abb. 6).

Abhilfe schafften ab 1900 die oben genannten Selbstauslöser, die, wie der Oktoberausgabe des *Anthony's Photographic Bulletin* zu entnehmen ist, „[...] without the inconvenience of the long tube and bulb-operated shutters [...]“ arbeiteten⁵¹. Das Erscheinungsbild des *Autopoze* erinnerte einen anonymen Autor 1901 im Magazin *Recreation* optisch und von seiner Funktionsweise mittels integrierter *Bulb* an eine Fahrradpumpe (Abb. 7)⁵². Ebenfalls 1901 stellten Haake & Albers in Frankfurt den *Autograph* vor, den sie in drei verschiedenen Größen für unterschiedliche Kamertypen zum Preis von 12 Mark anboten⁵³. Es handelte sich dabei um ein kleines Uhrwerk, das an den Kameraverschluss angebracht wurde (Abb. 8). Nach einem ähnlichen Prinzip, aber zum halben Preis erhältlich, versah der ab 1904 vertriebene *Auto-Bob* von

Ernemann seinen Dienst⁵⁴. Sowohl der *Autograph* als auch der *Auto-Bob* waren somit durchaus erschwinglich. Ein anonymes Urteil in der italienischen Zeitschrift *Progresso fotografico*, es handle sich beim *Auto-Bob* um eine „novità molto interessante“ und ein „vero desideratum“⁵⁵.

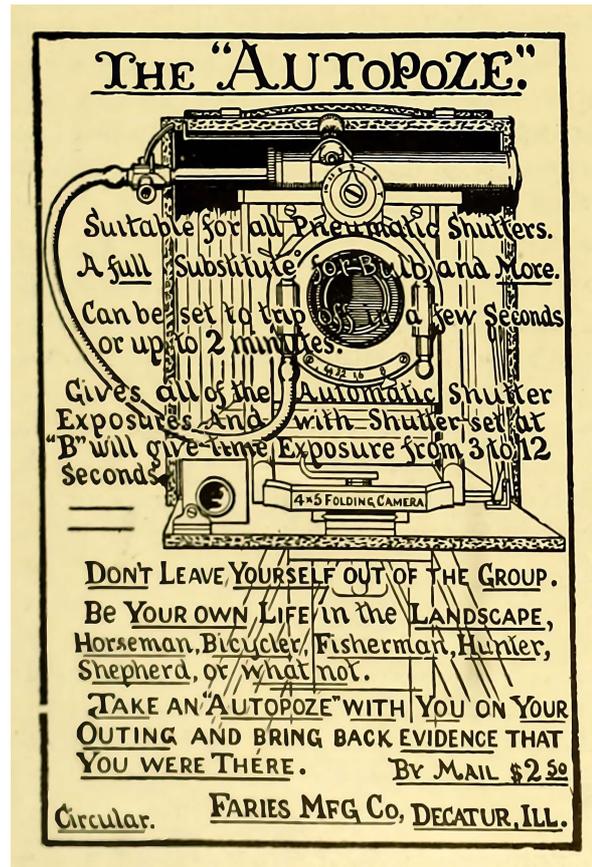


Abb. 7: Werbung für den *Autopoze*. Aus: *The American Amateur Photographer*, Band XIII, Heft 12, 1901, S. VIII.

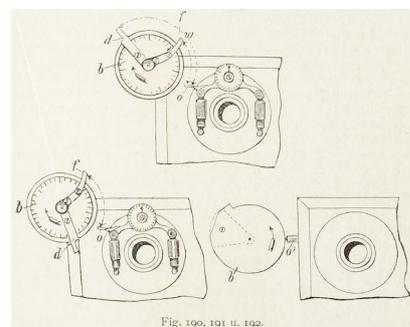


Abb. 8: *Autograph* von Haake & Albers. Aus: *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik für das Jahr 1902*, Band 16, 1902, S. 391.

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 11
------------------	--	---------------	-------------

Die diversen Vorteile von Selbstauslösern wurden schnell erkannt. Berufsfotograf:innen wurde etwa geraten, einen *Autopoze* an ihrer Studiokamera zu befestigen und den Porträtierten nach der Sitzung die Möglichkeit zu geben, damit selbst eine Aufnahme zu tätigen. Dies sei nicht nur eine schöne Erinnerung an den Besuch im Fotostudio, sondern diene auch dazu, die Qualität des professionellen Porträts hervorzuheben und damit seinen Preis zu rechtfertigen⁵⁶. Als besonders hilfreich empfand man die Nutzung eines Selbstauslösers und die damit mögliche Integration des Fotografierenden in die Szenerie bei Landschaftsaufnahmen, denen mit der Anwesenheit einer Person Lebendigkeit eingeschrieben werden konnte⁵⁷. Auch sah man deren Vorteil für medizinische Zwecke bei der

„[...] Aufnahmen von Präparaten und Krankheitsbildern [...], bei denen charakteristische Stellungen oder interessante Beleuchtungen nur dann richtig fixiert werden können, wenn der wissenschaftliche Fachmann das zu photographierende Objekt selbst in Händen hat“⁵⁸.

Nicht weniger bedeutend war die soziale Komponente, denn die Aufnahme mit einem Selbstauslöser, so bemerkte nicht zuletzt der Anzeigentext für den *Autopoze* (Abb. 7), ‚beweist‘ die Anwesenheit der Fotografierenden bei Ausflügen und Gruppenaufnahmen. Und schließlich war ein wichtiger Aspekt die eigene Selbstdarstellung und das, was heute gemeinhin als *FoMO* (Fear of Missing Out) bekannt, aber offensichtlich kein neues Phänomen ist. Der Anzeigentext ruft dazu auf, immer einen *Autopoze* zu Ausflügen mitzunehmen, denn so könne man sich selbst in der Landschaft in zahlreichen Rollen ablichten, ob als „[...] Horseman, Bicycler, Fisherman, Hunter, Shepard, or what not“⁵⁹.

Bereits zwei Jahre vor der ‚Erfindung‘ der Daguerreotypie – im Jahr 1837 – beschrieb Charles Dickens in seiner Episodenreihe *Pickwick Papers* die fiktionale „profeel macheen“⁶⁰. Dieser Apparat sei in der Lage, in etwas mehr als zwei Minuten ein Porträt anzufertigen, welches, bereits hinter Glas und mit einem Rahmen versehen, direkt an die Wand gehängt werden konnte. Ende der 1880er Jahre verwirklichte sich Dickens' Vision mit der Erfindung der Fotoautomaten: In nur wenigen Jahren wurden weltweit teils zeitgleich über fünfzehn entwickelt und noch mehr

zum Patent angemeldet⁶¹.

Der erste funktionstüchtige Fotoautomat, der auf der Pariser Weltausstellung 1889 vorgestellt und als „wahres Wunder genialer Construction“⁶² gepriesen wurde, wurde von dem Fabrikanten Théophile-Ernest Enjalbert konstruiert. Mit fünfundzwanzig Platten bestückt, nutzte der Apparat das Ferrotypie-Verfahren. Durch Einwurf eines Geldstücks wurde der Mechanismus in Gang gesetzt⁶³. Die Platte wurde zur Sensibilisierung mit Kollodium überzogen und in einem Silberbad getränkt, bevor für drei bis sechs Sekunden die Belichtung erfolgen konnte. Anschließend durchlief die belichtete Platte Entwickler-, Fixier- und Wasserbäder und wurde nach etwa fünf Minuten zusammen mit einem Rahmen noch feucht ausgegeben⁶⁴. Die Ergebnisse der ersten Automaten waren nicht immer zufriedenstellend. Häufig waren sie außer Betrieb und dann, so schrieb Frédéric Dillay über den im Jahr 1891 auf der Pariser Industriemesse ausgestellten Apparat von Enjalbert, hätten sie in ihrer Unbewegtheit „[...] toutes les allures d'un sphinx“⁶⁵. Auch in Übersee fand das Äußere der Fotoautomaten keinen großen Anklang. Der Automat sehe aus wie eine Kreuzung aus Dorfpumpe und Briefkasten, konstatierte ein unbekannter Autor im selben Jahr in *The Photographic News*, und auch er berichtet von nicht funktionstüchtigen Automaten⁶⁶. Nicht selten vermischten sich die Flüssigkeiten der Entwickler- und Fixierbäder, wodurch das Bild unscharf wurde.

Der von Conrad Bernitt entwickelte und 1891 patentierte *Bosco-Automat* (Abb. 9) – benannt nach dem in dieser Zeit berühmten italienischen Zauberkünstler Bartolomeo Bosco – wurde dahingehend angepasst, dass ein schmückender Rahmen fest an bereits sensibilisierte Metallplatten montiert war. So wurde ein Vermischen der Flüssigkeiten verhindert, weil die Platte nun nicht mehr getränkt werden musste, sondern durch den Rahmen zugleich als Schale diente⁶⁷. Im Vergleich zu Enjalberts Automat konnte Bernitt den gesamten Produktionsprozess um etwa eine Minute verkürzen, weil er bereits sensibilisierte Trockenplatten nutzte und die Belichtungszeit nur noch zwei Sekunden betrug⁶⁸. Zwar wurden die Fotoautomaten stetig verbessert und arbeiteten beispielsweise bald mit Blitzlicht⁶⁹, aber das Auftreten technischer Probleme konnte nicht immer verhindert werden. Der oben

bereits zitierte anonyme Autor des Magazins *The Photographic News* berichtet von der Schwierigkeit, einen funktionierenden Fotoautomaten zu finden⁷⁰. Ein Passant habe sich angesichts der vielen defekten Apparate zu der Bemerkung hinreißen lassen, „the ‘ole bag of tricks is a blooming fraud“⁷¹. Als es dem Autor und seinen Begleitern endlich gelungen sei, eine Fotografie aufzunehmen, sei das Ergebnis jedoch „a rather delicate subject“ gewesen, denn die Porträtierten hätten nur das Buch wiedererkannt, das einer von ihnen während der Aufnahme in Händen gehalten habe. Der Rest des Bildes sei unterbelichtet gewesen, die Gesichter verzerrt und die Chemikalien hätten eine ornamentale Marmorierung hinterlassen⁷². Infolge des Artikels lud der Hersteller des Automaten den Journalisten zu einem Besuch in der Firma ein. Trotz des Dauerregens an jenem Tag seien die Ergebnisse diesmal äußerst zufriedenstellend gewesen⁷³.



Abb. 9: Conrad Bernitt, *Bosco-Automat*, ab 1894, 277 x 64,5 x 54,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum, CC BY-SA 4.0.

Schon früh wurde überlegt, Fotoautomaten auch zur Verbrechensaufklärung und -prävention zu nutzen: Ein weiterer anonym Autor schlug in einem Bericht über den vom Deutschen Matthias Joseph Steffens konstruierten Automat namens *The Photographer* etwa vor, er könne eingesetzt werden „[...] in securing instantaneous photographs of criminals while they are being booked, and [...] by railway companies to prevent improper use of mileage tickets [...]“⁷⁴. Tatsächlich aber blieben sie vor allem Attraktionen an belebten Plätzen wie Biergärten, Bahnhöfen, Kurbädern und Jahrmärkten, manchmal aber auch an entlegenen touristischen Orten wie Bergen, Ausflugsdampfern und sogar in Tropfsteinhöhlen⁷⁵. Die *Erinnerungen* des Hamburgers Carl Griese, der gemeinsam mit Christel Föge und Joseph Raders an der Entwicklung eines 1889 patentierten Automaten beteiligt war, vermitteln anschaulich, wie hart umkämpft der Markt war⁷⁶. Er beschreibt zunächst die Strapazen, die sie auf sich nehmen mussten, um den sperrigen Apparat von Hamburg ins Berliner Patentamt zu transportieren⁷⁷. Obwohl der Automat ein großer Erfolg und rentabel gewesen sei, strebten sie durch den weltweiten Verkauf ihres Patenten an, „ganz reiche Leute [zu] werden“⁷⁸. Sie begannen in London, allerdings wurde einen Tag vor der Auszahlung der vereinbarten 6.000 Mark eine Annonce in der *Times* veröffentlicht, der zufolge in Hamburg ein weiterer Fotoautomat patentiert wurde. Hinter dem Rücken der drei Unternehmer hatten ihre Plattenlieferanten Karl Ramspeck und Barthold Schäfer einen eigenen Automaten entwickelt, denselben Patentanwalt gewählt, und mutmaßlich die Abwesenheit der Konkurrenten ausgenutzt, um sich mit ihrem Apparat auf dem Markt zu positionieren. Da daraufhin der Vertrag des Patentverkaufs aufgelöst wurde, wurden Griese und seine Kompagnons zwar nicht reich, machten aber auch keine großen Verluste. Etwa zur gleichen Zeit mahnte ein anonym Kolumnist in *The Beacon* den oben bereits erwähnten Matthias Joseph Steffens zur Eile: „He had better hurry up, or hurry to the patent office, [...] or Isaac will be before him“⁷⁹. Gemeint sind Isaac Joel und Salter & Co., deren Automat mit dreihundert Platten beladen war. Ein passender Rahmen konnte zusätzlich am selben Automaten erworben werden und der gesamte Prozess dauerte nur zweieinhalb Minuten. Die Sorge

schien nicht unbegründet, denn um Investoren zu gewinnen betrieb die in London ansässige *Automatic Photograph Company, Ltd.*, die die Maschine vertrieb, aggressives Marketing⁸⁰. Den erhofften Erfolg erbrachte dies jedoch nicht. Ein anonymes Autor berichtet 1891 in *The Photographic News* über Joels Automat, „[...] that the best was done to work the machines, but for five months they never registered a day when a ‚photo‘ could be taken“, sodass sogar die Auflösung des Unternehmens zur Diskussion stand⁸¹.

Das 19. Jahrhundert brachte eine enorme Vielfalt an Maschinen hervor, die nun in Massenproduktion hergestellt wurden. Trockenfleisch, Zigarren, Zigaretten, Bonbons, Schokolade, Taschentücher, Parfums, Postkarten, Streichhölzer, Bilder berühmter Persönlichkeiten – all das und noch viel mehr konnte an Automaten käuflich erworben werden⁸². Die Fotoautomaten stellten jedoch dahingehend eine Besonderheit dar, dass nicht nur das Endprodukt von Interesse war und die Tatsache, dass man ein Selbstporträt in Händen hielt. Es ging vielmehr auch um den Prozess der Herstellung, der vollautomatisch und gänzlich ohne menschliches Zutun funktionierte. Im Jahr 1889 schrieb ein anonymes Berichterstatter im *Bayerischen Kurier* über einen solchen Automaten, der auf der Hamburger Gewerbeausstellung präsentiert wurde:

„Es soll [...] an der Außenseite des Pavillons noch eine Scheibe [...] angebracht werden, welche es dem Publikum möglich macht, sich mit eigenen Augen davon zu überzeugen, daß der Apparat völlig selbstständig und selbstthätig arbeitet“⁸³.

Im Unterschied zu zahlreichen anderen Automaten gaben Fotoautomaten also nicht nur ein Produkt aus, sondern produzierten es aktiv, und zwar in kürzester Zeit. Ein künstlerischer oder ästhetischer Anspruch war bei Automatenfotos nicht Teil des Herstellungskonzepts, sondern sie dienten vor allem als Souvenir und verstießen nicht selten gegen etablierte Sehgewohnheiten und Darstellungskonventionen des klassischen Porträts. Besonders deutlich wird dies auf einer Ferrotypie, die drei Männer mit einem Bosco-Automaten angefertigt haben (Abb. 10–11). Sie sind eng zusammengerückt, und um gemeinsam auf das Bild zu passen, haben sie ihre Köpfe aneinander gelehnt. Diese Aufnahme steht durch die körperliche Nähe der

Fotografierten und die scheinbare Unmittelbarkeit deutlich im Kontrast zu den in hohem Maße inszenierten Porträtaufnahmen der professionellen Atelier-fotograf:innen. Besonders das Lächeln der Person rechts im Bild fällt auf, denn üblicherweise zeichnen sich Porträtfotografien des 19. Jahrhunderts gerade dadurch aus, dass die Porträtierten distanziert und emotionslos wirken. Rückblickend erscheinen diese ausdruckslosen, uniformen Gesichter befremdlich.



Abb. 10 und 11: Ferrotypie aus dem Bosco-Automaten, drei Männer, und Rückseite ca. 1899, Ferrotypie, 5 x 7,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum / Dirk Dahmer, CC BY-SA 4.0.

Tatsächlich aber ist das Lächeln auf Fotografien ein relativ junges Phänomen, wie der Kulturwissenschaftler Timm Starl zeigen konnte⁸⁴. Er nennt vor allem zwei Gründe. Zum einen waren die Ateliers der Porträtfotograf:innen trotz der wohnlichen Atmosphäre ein öffentlicher Raum, in dem die viktorianische Etikette gewahrt werden musste. Zum anderen sollten diese höchst komponierten Bilder vor allem repräsentativ sein. Dazu musste das Abbild den Porträtierten möglichst ähnlich sein. Lachen und Lächeln aber habe derart viele Facetten, dass die individuelle Ähnlichkeit verloren gehe⁸⁵. Im Übrigen war es schon in der Porträtmalerei unüblich, Grinsen und Lachen – vor allem, wenn die Zähne sichtbar waren – darzustellen. Denn dabei handelte es sich um einen Verstoß gegen das *Decorum*, also gegen die Angemessenheit der Darstellung, da dies einen Kontrollverlust über die eigenen Emotionen suggerierte⁸⁶. Über ein *Selbstporträt* der Malerin Élisabeth Vigée-Lebrun von 1786, auf dem ihre Tochter Julie auf ihrem Schoß sitzt, urteilte ihr Zeitgenosse Barthélemy-François-Joseph Mouffle d'Angerville beispielsweise: „[...] une mignardise [...] dont il n'y a pas d'exemples chez les anciens, c'est qu'en riant elle montre ses dents; cette affectation est surtout déplacée dans une mere [...]“⁸⁷.

Das Aufkommen der verschiedenen fotografischen Verfahren im 19. Jahrhundert stellte einen bedeutenden Einschnitt für die Gattung des Selbstporträts dar, denn diese ‚neuen‘ Bilder entstanden scheinbar ohne jegliches menschliche Zutun. Es ist bemerkenswert, dass Berufsfotograf:innen und Laien gleichermaßen unmittelbar damit begonnen haben, sich selbst abzulichten. Zunächst war es durch längere Belichtungszeiten und je nach gewähltem Verfahren noch möglich, diesen Vorgang eigenständig durchzuführen, doch schon ab Mitte der 1840er Jahre war dies durch diverse technische Verbesserungen, die unter anderem eine Verkürzung der Belichtungszeit zur Folge hatten, nicht mehr möglich, ohne dass die Aufnahme verschwamm. Erst um 1890 wurden unterschiedliche Fernauslösermodelle entwickelt, mittels derer die Fotograf:innen auch wieder ins Bild treten konnten. Allerdings waren die Konstruktion und Anwendung kompliziert und die Möglichkeiten der Inszenierung durch Schlauch und Faden eingeschränkt. Fotoautomaten, die ebenfalls um 1890 zahlreich auf

den Markt kamen, erfreuten sich zwar großer Beliebtheit, aber diese Fotografien hatten keinen künstlerischen oder ästhetischen Anspruch und waren vor allem Souvenirs. Dies änderte sich erst mit den um 1900 auf den Markt gebrachten Selbstauslösern, die an die Kamera montiert wurden und nach Ablauf einer zuvor eingestellten Zeit den Belichtungsvorgang automatisch auslösten.

Grundsätzlich kann also festgehalten werden, dass viele der Begrifflichkeiten und Kriterien, die auf Selbstdarstellungen in Malerei und Bildhauerei angewendet wurden – wie das eigenhändige Ausformen der eigenen äußeren Erscheinung – auf Fotografien beziehungsweise fotografische Selbstdarstellungen nicht mehr anwendbar sind. Dies ist der Kunsthistorikerin Ilka Becker zufolge auch ursächlich dafür, dass die Fotografie lange Zeit von der Kunstwissenschaft unbeachtet blieb⁸⁸. Aus künstlerisch-ästhetischer Perspektive sind fotografische Selbstporträts heute – nicht zuletzt durch das Massenphänomen des *Selfie* – etabliert und anerkannt, wenngleich die Frage der Eigenhändigkeit die Forschung von Zeit zu Zeit noch immer umtreibt: Pierre Vaisse beispielsweise eröffnete seinen Aufsatz *Unzeitgemäße Betrachtungen zum Selbstporträt* mit der Frage, ob es sich um ein Selbstporträt handeln könne, wenn der Fotografierte aufgrund der von ihm eingenommenen Position die Kamera nicht selbst bedienen könne⁸⁹. Konkret benennt er Cyril Vandenbeuschs großformatiges *Autoportrait vaniteux* aus dem Jahr 2015, für das sich der Künstler kopfüber hängend ablichtete. Vaisse betont, dass es sich dabei um einen Sonderfall handele. Für das 19. Jahrhundert, so hat der vorliegende Beitrag gezeigt, stellt dies jedoch nicht den Sonderfall, sondern für viele Jahrzehnte die Regel dar.

Endnoten

1. s. v. *Selfie*, in: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften: <https://www.dwds.de/wb/Selfie>, 02.09.24.
2. Wolfgang Ullrich, *Selfies: die Rückkehr des öffentlichen Lebens*, Berlin 2019.
3. Julia Eckel, *Selfies and Authorship: On the Displayed Authorship and the Author Function of the Selfie*, in: *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, hg. v. ders., Jens Ruchatz und Sabine Wirth, London 2018, S. 131–166.

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 15
------------------	--	---------------	-------------

4. Stav Tishler, *200+ Awesome Selfie Hashtags and How to make Your Own*: https://www.facetuneapp.com/blog/selfie-hashtag-guide?srsltid=AfmBOop_BY9KjKOiKiKcQdt1_fBUBzNcPEgjpW4oTfJFi0WnfA1E2_02.09.24.
5. Eckel 2018, *Selfies and Authorship*, S. 145.
6. William Henry Fox Talbot, *Photogenic Drawing*, in: *Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, Heft 1150, 2. Februar 1839, S. 72–75, hier S. 73 [Hervorhebung im Original].
7. Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 Bde., Florenz 1681–1728, Bd. 4 (1728), S. 381–415, hier S. 401.
8. Emil Maurer, *Courbet: „Die Föelle“*. Bemerkungen zu einem Bild im Kunsthaus Zürich, in: Ders., *Im Bann der Bilder. Essays zur italienischen und französischen Malerei des 15.–19. Jahrhunderts*, Zürich 1992, S. 132–140, hier S. 135.
9. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, o. S. (*Introductory Remarks*).
10. Ebd.
11. Anonym, *Zum Schutze für artistisches Eigenthum*, in: *Oesterreichische Buchhändler-Correspondenz*, Band XIV, 1863, S. 133–135, hier S. 134.
12. Talbot 1839, *Photogenic Drawing*, S. 74.
13. Arles, Musée Réattu, *Charles Nègre, photographe, 1820–1880*, hg. v. Françoise Heilbrun und Philipp Néagu, Paris 1980, S. 103, Kat.-Nr. 35.
14. Inge-Cathrin Hauswald und Maren Neumann, *Auf beiden Seiten. Zur Problematik des fotografischen Selbstporträts*, in: *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*, hg. v. Michael Hagner, u.a., Paderborn 2014, S. 31–43, hier S. 37.
15. Valentin Groebner, *Nègre im Negativ. Identifikation, Variation, Verkleidung*, in: Michael Hagner u.a. 2014, *Charles Nègre*, S. 77–87, hier S. 87.
16. Wolfgang Kemp, *Der Sonnenhut des Heliographen: Zwei Aufnahmen – 30 und 160 Jahre danach*, in: Ders., *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. Erweiterte Ausgabe*, München 2006, S. 141–175, hier S. 159.
17. Dominique François Arago, *Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure*, in: *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences. Séance du lundi 7 janvier 1839*, Band 8, Paris 1839, S. 4–6, hier S. 5.
18. Siehe auch Samuel F. B. Morse am 09. März 1839 an seinen Bruder, zit. nach: Helmut und Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York ²1968, S. 89–90.
19. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, o. S. (*The Ladder*).
20. Siehe Timm Starl, *Belichtung*, in: Ders., *Kritik der Fotografie*, Marburg 2012, S. 38–44.
21. Siehe z. B. Timm Starl, *Die Kodak-Legende*, in: Ders., *Knipser: Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995, S. 45–50.
22. Baldinucci 1681–1728, *Notizie*, Bd. 4, S. 401.
23. Talbot 1839, *Photogenic Drawing*, S. 73.
24. Siehe Jens Jäger, *Das Wunder toter Nachahmung? Diskurse über Fotografie um 1850*, in: *Von Selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Friedrich Weltzien, Berlin 2006, S. 199–217, hier S. 201.
25. Talbot 1839, *Photogenic Drawing*, S. 73.
26. Ebd., S. 74.
27. Arago 1839, *Fixation des images*, S. 5.
28. *Die neuen Deutschen Reichsgesetze betreffend: Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste, den Schutz der Photographieen [sic] gegen unbefugte Nachbildung, und das Urheberrecht an Mustern und Modellen. Erläutert durch die amtlichen Motive und Reichstagsverhandlungen von Heinrich Steinitz*, Berlin 1876, hier: II: *Gesetz, betreffend den Schutz der Photographieen [sic] gegen unbefugte Nachbildung*, §1, S. 51–55, hier S. 52 [Hervorhebung im Original].
29. Josef Adolf Schmall gen. Eisenwerth, *Der Sonderfall: photographische Selbstbildnisse von Malern*, in: Zürich, Kunsthaus Zürich, *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, hg. v. Erika Billeter, Zürich/Bern 1979, S. 172–179.
30. Siehe z. B. Paris, Maison de Victor Hugo, *Le photographe photographié. L'autportrait en France 1850–1914*, hg. v. Quentin Bajac und Denis Canguilhem, Paris 2004, S. 30, Kat.-Nr. 6.
31. Zitiert nach Julius F. Sachse, *Philadelphia's Share in the Development of Photography (A lecture delivered before the Franklin Institute, December 16, 1892)*, in: *Journal of the Franklin Institute* 135/4, 1893, S. 271–287, hier S. 277.
32. Lars Blunck, *Bayards Leichnam. Zu einem Exemplum des fotografischen ‚Als-ob‘*, in: *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, hg. v. dems., Bielefeld 2010, S. 159–172; *Meisterwerke der Fotografie*, hg. v. Bernd Stiegler und Felix Thürlemann. Ditzingen ²2011, S. 28–29.
33. André Gunther, *Aux sources du Noyé*, in: *L'image sociale*, veröffentlicht am 21. Mai 2017: https://imagesociale.fr/4516_02.09.24.
34. Siehe z. B. Geoffrey Batchen, *The Labor of Photography*, in: *Victorian Literature and Culture*, Band XXXVII, Heft 1, 2009, S. 292–296.
35. O. A. 1876, *Die neuen Deutschen Reichsgesetze betreffend*.
36. Max Neumann, *Beiträge zum deutschen Verlags- und Nachdrucksrechte bei Werken der Bildenden Künste, im Anschluss an die Frage vom Rechtsschutz der Photographie gegen Nachdruck*, Berlin 1866, S. 124–125.
37. Siehe Claire Weissman Wilks, *The Magic Box. The Eccentric Genius of Hannah Maynard*, Toronto 1980, S. 86–87.
38. Anne McCauley, *„Merly Mechanical“: On the Origins of Photographic Copyright in France and Great Britain*, in: *Art History*, Band XXXI, Heft 1, 2008, S. 57–78, hier S. 62–64.
39. Kemp 2006, *Der Sonnenhut des Heliographen*, S. 159.
40. Anonym, *Those vacation pictures*, in: *Camera Craft*, Band XXV, Heft 5, 1908, S. 201.
41. Anonym, *A New Device*, in: *Recreation*, Band XIV, 1901, S. 163–164, hier S. 164: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002801111r&seq=172&view=2up,03.04.24>.
42. Siehe Alfred Parzer-Mühlbacher, *Herstellung von Selbstbildnissen*, in: *Photographisches Unterhaltungsbuch: Anleitungen zu interessanten und leicht auszuführenden photographischen Arbeiten*, Berlin ²1906, S. 103–105.
43. Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*, Düsseldorf ²1890, S. 51–53.
44. Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*, Düsseldorf ³1892, S. 71–74. Zum pneumatischen Fernauslöser siehe auch die Beschreibung von Paul Petitclerc, *To photograph oneself*, in: *Wilson's Photographic Magazine*, Band XXVIII, 1891, S. 203–204.
45. Parzer-Mühlbacher ²1906, *Herstellung von Selbstbildnissen*, S. 103.
46. Siehe *The Amateur Photographer*, Band XI, Heft 280, 1890, S. 110 und *The Amateur Photographer*, Band XIII, Heft 350, 1891, S. 451 sowie die Werbeanzeige in *J.F. Shew & Co.: inventors, manufacturers and patentees of specialties in photographic apparatus and dealers in every description of photographic materials and apparatus*, London 1891, S. 66: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t1kh6vt3b&seq=76&q1=self+portrait,05.04.24>.
47. Siehe *The Amateur Photographer*, Band XI, Heft 293, 1890, S. 363; siehe auch *Photography. The Journal of the Amateur, the Profession, and the Trade*, Band II, Heft 78, 1890, S. 300; *The Amateur Photographer*, Band XXIII, Heft 348, 1891, S. 418.
48. Siehe Schnauss ³1892, *Photographischer Zeitvertreib*, S. 71–74. Parzer-Mühlbacher ²1906, *Herstellung von Selbstbildnissen*, S. 103 und *Anthony's Photographic Bulletin*, Band XXXI, Heft 10, 1900, S. 299.
49. Anonym, *The Autopoze*, in: *Wilson's Photographic Magazine*, Band XXXVIII, Heft 533, 1901, S. 187.
50. Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*, Düsseldorf ^{9/10}1906, S. 138.
51. *Anthony's Photographic Bulletin*, Band XXXI, Heft 10, 1900, S. 299.

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 16
------------------	--	---------------	-------------

52. Anonym 1901, *A New Device*, S. 164. Siehe auch *Western Camera Notes*, Band II, Heft 1, 1901, S. 20, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002799939u&seq=26>, 09.04.24.
53. E. W. Büchner, *Vereinsnachrichten. Verein von Freunden der Photographie zu Darmstadt. 38. Monatsversammlung am 21. Mai 1901 im „Kaisersaal“*, in: *Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie*, Band XV, Heft 8, 1901, o. S.
54. Siehe Fritz Schmidt, *Kompendium der praktischen Photographie*, Leipzig 1906, S. 89–90.
55. *Progresso fotografico*, Band IX, Heft 3, 1904, S. 48.
56. Siehe Anonym, *The Autopoze*, in: *Wilson's Photographic Magazine*, Band XXXVIII, Heft 533, 1901, S. 187.
57. Anonym, *The „Autopoze“*, in: *Western Camera Notes*, Band II, 1901, S. 20; siehe auch *The American Amateur photographer and camera & dark-room*, Band XIX, Heft 3, 1907, S. 269, und *Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie*, Band XV, 1901, S. 234.
58. S. Fester, *Autophotograph*, in: *Die Umschau*, Band VI, Heft 13, 1902, S. 257–258.
59. Werbung für den *Autopoze*, in: *The American Amateur Photographer*, Band XIII, Heft 12, 1901, S. VIII.
60. Charles Dickens, *Pickwick Papers*, London 1837, S. 344.
61. Siehe z. B. Anonym, *Photographie automatique*, in: *Revue Scientifique (Revue Rose)*, Band XLVII, Heft 17, 1891, S. 541–542 sowie Ernst Massen, *Kleine Geschichte der Fotoautomaten*, in: *Photo-Antiqua*, Band XXXVIII, Heft 103, 2011, S. 38–43.
62. Anonym, *Photographischer Automat*, in: *Photographisches Archiv*, Band XXX, 1889, S. 137–138.
63. Siehe z. B. Anonym, *Photographing by machinery*, in: *The Photographic News: A weekly record of the Progress of Photography*, Band XXXIII, Heft 1613, 1889, S. 503; Anonym 1889, *Photographischer Automat*; Anonym 1889, *Automatischer Schnellphotograph*.
64. Für detaillierte Beschreibungen und Abbildungen siehe z. B. Office national de la propriété industrielle, *Description des machines et procédés pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844*, Band LXXI, 1889, Arts industriels: 3. Photographie, S. 3–6; *The Electrical World*, Band XIV, Heft 2, 1889, S. 21; Albert Londe, *Automatic Photography*, in: *Wilson's Photographic Magazine*, Band XXVI, Heft 350, 1889, S. 433–436; Frédéric Dillaye, *Les Nouveautés photographiques: Complément Annuel à la Théorie, la Pratique & l'Art en Photographie*, Paris 1893, S. 199–204.
65. Dillaye 1893, *Les Nouveautés photographiques*, S. 201.
66. Anonym, *Automatic Photography*, in: *The Photographic News*, Band XXXV, Heft 1707, 1891, S. 388–389, hier S. 388.
67. Siehe Anonym, *Umland's Verkehrszeitung und industrielle Rundschau*, Band VII, Heft 43, 1898 (26. Oktober), S. 344.
68. Ebd. und Hermann Wilhelm Vogel, *Mitteilungen aus dem photochemischen Laboratorium der Königlich Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg. Ein neuer Automat*, in: *Photographische Mitteilungen für Fachmänner und Liebhaber*, Band XXX, Heft 3, 1893, S. 18.
69. Siehe z. B. Anonym, *Photographische Chronik. Plaudereien über die neusten Vorgänge auf photographischem Gebiete*, in: *Photographisches Archiv*, Band XXXII, 1891, S. 92–93.
70. Anonym 1891, *Automatic Photography* (wie Anm. 66).
71. Ebd.
72. Ebd.
73. Anonym, *Automatic Photography*, in: *The Photographic News*, Band XXXV, Heft 1708, 1891, S. 402.
74. Anonymer Bericht über den von Matthias Joseph Steffens entwickelten *The Photographer*, in: *Scientific American*, Band LVIII, Heft 20, 1890, S. 308. Siehe auch *The Photographic News: A weekly record of the Progress of Photography*, Band XXXIII, Heft 1627, 1889, S. 738.
75. Anonym, *Automatischer Schnellphotograph*, in: *Bayerischer Kurier*, Band XXXIII, Heft 256, 1889, Zweites Blatt, S. [9].
76. Carl Griese, *Erinnerungen: Aus dem Leben eines Hamburger Lithographen und Verlegers*, hg. v. Gerd Fahrenhorst, Norderstedt 2013, bes. S. 113–116.
77. Ebd., S. 114.
78. Ebd., S. 115 [Hervorhebung im Original].
79. Anonym, *Words from the Watch Tower*, in: *The Beacon*, Band II, Heft 19, 1890, S. 150–151, hier S. 151.
80. Beispielsweise in: *The Financial Times*, 08. Mai 1890, S. 6–7; *The Belfast Newsletter*, 12. Mai 1890, S. 4; *The Times London*, 13. Mai 1890, S. 13; *The Leeds Mercury*, 14. Mai 1890, S. 1; *The Birmingham Daily Post*, 14. Mai 1890, S. 1.
81. Anonym, *Automatic Photograph Company*, in: *The Photographic News*, Band XXXV, Heft 1731, 1891 (6. November), S. 766.
82. Siehe München, Deutsches Museum, *Wenn der Groschen fällt... Münzautomaten – gestern und heute*, hg. v. Cornelia Kemp und Ulrike Gierlinger, München 1988.
83. Anonym 1889, *Automatischer Schnellphotograph*.
84. Timm Starl, *Vom Lächeln: Erörterungen zu einer seltenen fotografischen Erscheinung des 19. Jahrhunderts*, in: *Fotografische Leidenschaften*, hg. v. Katharina Sykora, Ludger Derenthal und Esther Ruelfs, Marburg 2006, S. 33–39.
85. Georg Christoph Lichtenberg, *Ueber Physiognomik; wider die Physiognomen: Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß*, Göttingen 1778, S. 76.
86. Siehe auch Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hg. v. Giulio Preti, Turin 1965, hier 2. Buch, XLIV–LXIII, S. 151–172.
87. Barthélemy-François-Joseph Mouffle d'Angerville, Louis Petit de Bachaumont und Mathieu-François Pidansat de Mairobert, *Lettres sur le Sallon depuis 1767 jusques et compris 1787*, Manuskript o. J., S. 481–482.
88. Ilka Becker, *Fotografie*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar²2011, S. 128–131, hier S. 128.
89. Pierre Vaisse, *Unzeitgemäße Betrachtungen zum Selbstporträt*, in: Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe [u. a.], *Ich bin hier! Von Rembrandt zum Selfie*, hg. v. Pia Müller-Tamm und Dorit Schäfer, Köln/Karlsruhe 2015, S. 22–31.

Abbildungen

Abb. 1: Joseph Byron, *Selbstporträt*, 1909, Silbergelatineprint, 34,3 x 26,7 cm. New York, Museum of the City of New York. © Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Byron.jpg#/media/File:Joseph_Byron.jpg.

Abb. 2: Diverse Fotografen, (*Selbst-Porträts mit Kamera*, 1860–1880, Albumindruck, 9 x 5,5 cm. Paris, Privatbesitz. Aus: Paris, Maison de Victor Hugo, *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850–1914*, hg. v. Quentin Bajac und Denis Canguilhem, Paris 2004, S. 38, Abb. 12.

Abb. 3: Robert Cornelius, *Selbstporträt*, 1839, Daguerreotypie, 9 x 6,9 cm. Washington D.C., Library of Congress (Daguerreotype collection). Aus: Washington, D.C., National Portrait Gallery, *Robert Cornelius: Portraits From the Dawn of Photography*, hg. v. William F. Stapp, Washington 1983, S. 50, Abb. 3.

Abb. 4: Hippolyte Bayard, *Selbstporträt als Ertrunkener*, 1840, Papierdruck, 21 x 24,7 cm, Paris, Société Française de Photographie. © Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=87383736>, 05.04.24.

Abb. 5: Alphonse Bertrand, *Selbstporträt mit Blick auf eine Taschenuhr*, 1842, Daguerreotypie (viertel Platte).

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 17
------------------	--	---------------	-------------

Privatbesitz Sammlung Hans Gummersbach. Aus: Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, *Neue Wahrheit? Kleine Wunder! Die frühen Jahre der Fotografie*, hg. v. Hans Gummersbach, Köln 2021, S. 48, Abb. 35.

Abb. 6: Alice Austen, [*South Beach bathing party*], 15.09.1886, Glasnegativ, 16,5 x 21,6 cm, New York, Historic Richmond Town / Staten Island Historical Society. © Collection of Historic Richmond Town.

Abb. 7: Werbung für den *Autopoze*. Aus: *The American Amateur Photographer*, Band XIII, Heft 12, 1901, S. VIII.

Abb. 8: *Autograph* von Haake & Albers. Aus: *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik für das Jahr 1902*, Band 16, 1902, S. 391.

Abb. 9: Conrad Bernitt, *Bosco-Automat*, ab 1894, 277 x 64,5 x 54,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum, CC BY-SA 4.0.

Abb. 10: Ferrotypie aus dem *Bosco-Automaten*, drei Männer, ca. 1899, Ferrotypie, 5 x 7,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum / Dirk Dahmer, CC BY-SA 4.0.

Abb. 11: Ferrotypie aus dem *Bosco-Automaten*, drei Männer (Rückseite), ca. 1899, Ferrotypie, 5 x 7,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum / Dirk Dahmer, CC BY-SA 4.0.

Zusammenfassung

Bis zur ‚Erfindung‘ der Fotografie im Jahr 1839 zeichnete Selbstporträts aus, dass es sich um aktive und ‚eigenhändige‘ Übertragungen des Spiegelbildes eines Künstlers oder einer Künstlerin in ein anderes Medium wie Ton, Stein oder Farbe handelte. Fotografische Bilder hingegen entstehen mutmaßlich „von selbst“ (Talbot), und unter anderem durch die Verkürzung der Belichtungszeit auf wenige Sekunden ist es bereits seit den frühen 1840er Jahren nicht mehr möglich, zeitgleich Fotografierte:r und Fotografierende:r zu sein – von der Forschung blieb dies bisher weitgehend unbeachtet. Im Fokus des vorliegenden Beitrags stehen daher der Medienwechsel und die damit einhergehenden technischen (Un-)Möglichkeiten des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert. Neben den für fotografische Selbstaufnahmen notwendigen Hilfsmitteln wie Fern- und Selbstauslöser werden auch diverse, ab den späten 1880er Jahren entwickelte Fotoautomaten besprochen.

Autorin

Isabell Franconi studierte Kunstgeschichte, Italienisch sowie Medieval and Renaissance Studies an der Ruhr-Universität Bochum. Sie promovierte im DFG-Projekt „Kunsthistoriographie und Künstlerbiographik im 17. Jahrhundert. Giovanni Pietro Belloris Vitenwerk in seinen Kontexten“ zum Thema *Die „Notizie de’ Professori del disegno“ von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert*. Von 2018–2021 war sie Postdoc im DFG-Projekt „Die *Galleria degli autoritratti* der Uffizien. Zu den Produktionsbedingungen, Rezeptionsweisen und Ordnungsmodellen von Künstlerelbstbildnissen in einer neuzeitlichen Sammlung“. Seit 2022 ist sie Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und forscht zum fotografischen Selbstporträt im 19. Jahrhundert.

Titel

Isabell Franconi, *Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert*, in: *Re:Vision*, hg. v. Katharina Günther und Jule Schaffer, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2024 (14 Seiten), www.kunsttexte.de. DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108410>