

BRUNO WEBER

# RUND UM DIE WELT IN PHOTOCHROM



MUSEEN MAUR  
2002

## INHALT

3

DER HERSTELLUNGSPROZESS

5

DER UNGENANNT ERFINDER

7

DAS PHOTOCHROM-GESCHÄFT

8

ZUBEHÖR UND RESONANZ

10

VOM CHARAKTER DER PHOTOCHROMS

Nachdruck aus: *Deutschland um die Jahrhundertwende*  
hrsg. von Max Mittler, Text von Helga Königsdorf und Bruno Weber  
Zürich: Orell Füssli Verlag, 1990, S. 145–150

Anlässlich der Ausstellung  
*Sensation Photochrom – Reise um die Welt  
mit hundert Photographien  
vor hundert Jahren*  
mit Leihgaben der Zentralbibliothek Zürich  
in der Herrliberger-Sammlung Maur, Burgstrasse 8, 8124 Maur  
7. September 2002 bis 15. März 2003

Titelseite: Photochrom *Patras* Nr. 18125, 1904  
Gestaltung: Susanna Walder  
Kassette: Atelier Keller, Winterthur

MUSEEN MAUR

# RUND UM DIE WELT IN PHOTOCHROM

BRUNO WEBER

---

Die geheimnisvolle Erfindung für den Druck farbiger Photographien, welche die Firma Orell Füssli & Co. in Zürich am 4. Januar 1888 zum Patent in Österreich-Ungarn anmeldete, war nach ihrer Definition ein “Verfahren zur directen photographischen Übertragung des Originals für litho- und chromographische Druckplatten vermittelt eines einzigen Negatives” (*Photographische Correspondenz*, 25.1888, S. 135). Genauere Angaben wurden von Orell Füssli nie veröffentlicht. Das neue Verfahren war die erste marktreife Reproduktionstechnik zur Anfertigung von “Natur-Farben-Photographien”, wie die Artefakte von der Herstellerin vieldeutig bezeichnet wurden. Es blieb an der Verkaufsfrent des Souvenirhandels bis zum Ausbruch des Weltkriegs 1914 erfolgreich. Die ersten Druckproben, elf Wiedergaben von Aquarellen, erschienen als farbige Illustrationen “nach einem neuen Photo-Chromo-Druckverfahren” in den *Gedenkblättern zur Feier des einhundertjährigen Bestandes der Zürcherischen Künstlergesellschaft* bei Orell Füssli 1887. Der Berichterstatter über die erste Ausstellung der auffallenden, getönten Landschaftsansichten in der Kunsthandlung von Heinrich Appenzeller benannte diese “farbige Lichtbilder (zu deutsch: Chromographien)” (*Neue Zürcher Zeitung* Nr. 247 vom 4. September 1889.) Daraus entstand im gleichen Jahr 1889 der fortan geltende Markenname: *Photochrom* – Farblichtbild, ein neues Kunstwort mit eigenem Glanz, rund und gepflegt wie die Sache selbst. Im Singular ein Neutrum, wurde die Bezeichnung von der Firma ausschliesslich im Plural verwendet, vorwiegend in der eleganten Form *Photochroms*, womit der Artikel im Touristikgeschäft des British Empire werbewirksam plazierte werden konnte.

## DER HERSTELLUNGSPROZESS

Orell Füsslis “Natur-Farben-Photographien” sind mehrfarbige Drucke von schwarzweissen Photographien im photomechanischen Flachdruckverfahren der Asphaltphotographie. Der wie auch immer geartete Farbdruck von Farbphotographien auf Papier wurde erst viele Jahrzehnte später kommerziell eingeführt und verbreitet, nachdem 1935 der Kodachromefilm, 1936 der Agfacolorfilm in den Handel gebracht worden waren. Der gelegentlich auch Orell Füssli-Druck genannte Photochromdruck ist also eine polychrome lithographische Halbton-Reproduktion, in der zeitgenössischen Terminologie eine “farbige Photolithographie nach dem Asphaltsystem” vom gekörnten Stein (*Photographische Correspondenz*, 25.1888, S. 405). Das Verfahren beruht auf der bereits vom Erfinder der Photographie, Joseph Nicéphore Niépce, 1814 entdeckten Lichtempfindlichkeit von Asphalt, welche sich dann 1852 mit Erfolg

der berühmte Lithograph Rose-Joseph Lemercier, der Optiker Noël-Paymal Lerebours, der Chemiker Charles-Louis Barreswil und der Photograph Louis-Alphonse Davanne in Paris :für die Herstellung von Halbton-Photolithographien zunutze machten. Ihre ersten Versuche mit neuen Städteansichten erschienen 1853 unter dem Titel *Lithographie*. 1860 präsentierte Lemercier einen photolithographischen Nuancendruck von zwei Steinen, die von einem einzigen Negativ kopiert und verschieden lang belichtet worden waren. Um 1860 experimentierten die Lithographen Carl von Giessendorf und Bruno Reiffenstein in Wien mit Lemerciers Asphaltkopien vom gekörnten Stein, dessen Methode sie verfeinerten; Reiffenstein erzeugte damit 1866 auch den ersten photolithographischen Farbdruck. Nur einen Tag nach Orell Füsslis Patentanspruch; am 5. Januar 1888, wurde im Deutschen Reich ein ähnliches, ebenfalls nach der Asphaltmethode entwickeltes Buntdruckverfahren der Firma Wezel & Naumann in Reudnitz-Leipzig zum Patent angemeldet (beschrieben in *Photographische Mittheilungen*, 25.1888/89, S. 300–301). In keinem dieser Fälle erfolgte jedoch ein gewerblicher Durchbruch. Erst die sensationellen farbigen Resultate mit Landschaftsaufnahmen der Bündner Photographen Alexander Flury und Romedo Guler, die der Zürcher Firma an der Weltausstellung in Paris 1889 eine Goldene Medaille eintrugen, lenkten die Aufmerksamkeit auf jene älteren Wiener Versuche zurück, von denen die Photochrom-Produktion herzuleiten ist. Ihre Beschreibung durch Ludwig Schrank (in der Wiener *Photographischen Correspondenz*, 25.1889, S. 1-4) lüftete auch den Schleier über die Operationen des von Orell Füssli jahrzehntelang geheimgehaltenen Verfahrens.

Die Vorlage ist eine Photographie schwarzweiss oder, falls nötig, handkoloriert. Bildträger für die Vervielfältigung sind feinporige Lithosteine (kohlensaurer Kalkschiefer) in so vielen Exemplaren, wie für die Farbenskala benötigt werden. Der glattgeschliffene, staubfreie Stein wird für die Halbtonmanier gekörnt, mithin an der Oberfläche aufgeraut, und mit einer Kopierlösung übergossen. Diese ist ein dünnflüssiger Firnis von pulverisiertem und mit Schwefeläther gereinigtem Asphalt, bis 1913 vorwiegend syrischem Asphalt vom Toten Meer (der danach kaum mehr erhältlich war; Asphaltum syricum, Judenpech), gelöst in Chloroform oder Terpentinöl, Benzol, Lavendelöl in verschiedenen Verhältnissen. Nach dem Trocknen wird der Stein einige Stunden lang im Dunkeln gelagert. Danach wird ein seitenverkehrt abgezogenes Halbton-Negativ mit der Schichtseite nach unten auf die lichtempfindliche Asphaltsschicht gelegt, unter der Kopierscheibe mit Schraubzwingen angepresst und ringsum luftdicht befestigt. Die nachfolgende Belichtung ist ein photochemischer Oxydationsprozess. Je nach Farbe wird stärker oder schwächer kopiert, anschliessend länger oder kürzer entwickelt. Die Kopierdauer beträgt im natürlichen Tageslicht ohne direkte Einstrahlung 3–6 Stunden, an der Sonne oder unter Kohlenbogenlampen 15–30 Minuten. Der Asphalt wird an den belichteten Stellen gehärtet und dadurch für seine Lösungsmittel (Alkohol, Äther, Petroläther, Chloroform, Terpentinöl, Benzol) schwer- bis unlöslich. Nach der Belichtung wäscht man die Steine kurz mit Äther, um die Hauptmasse alles Unbelichteten herauszulösen, und lagert sie zum Trocknen ab.

Daraufhin entwickelt der Chromo-Lithograph oder Photochrom-Operateur die verschiedenen Farbsteine in der Dunkelkammer partiell mit säurefreiem rektifiziertem Terpentinöl, allenfalls mit Zusatz von Petroleumbenzin oder Anilinöl. Dabei werden die weicheren, wenig oder nicht belichteten Bildteile hinweggeschwemmt. Der Lithograph reduziert in dieser langwierigen Prozedur von Retuschen mit Baumwollwattebausch oder feinem Dachshaarpinsel, auch durch Kratzen und Schaben, die Asphaltkopie auf die Tonverhältnisse der betreffenden Farbe, für die der Stein dienen soll, indem er Tonwerte abschwächt oder verstärkt. Da die Asphaltsschicht an den Kornspitzen der Steinoberfläche dünner, durch die Belichtung aber härter ist als in den Zwischenräumen, entsteht durch Wegentwicklung in der Kornstruktur aus den Halbtönen des Negativs die Gradation des positiven Asphaltbilds in feinsten Abstufungen des Tonwerts. Die Wirkungsfaktoren der Schichtstärke, Lichtintensität und Negativdichte sind bei solch durchwegs manueller Herstellung von Farbauszügen subtil gegeneinander abzuwägen; man erzielt nur durch längere Erfahrung befriedigende Resultate.

Nach der Entwicklung öffnet der Schleifer die säurefesteste Schicht für die nachfolgende Ätzung, indem er den Stein mit feinstem Bimssteinpulver, Quarzsand, oder Schmirgel gleichmässig abschleift, dadurch die obersten Kornspitzen freilegt; im nachfolgenden Druck wirken diese blanken Stellen fettabstossend. Die fertigbehandelten Steine werden anschliessend wie normale Lithosteine präpariert, mit stark verdünnter Salpetersäure geätzt, mithin entfettet, gründlich gewässert und im Licht getrocknet, wodurch die Asphaltsschicht noch widerstandsfähiger wird, danach mit Gummi arabicum als Feuchtigkeitsträger überzogen, einige Stunden lang trockengelegt, dann befeuchtet, schliesslich mit der aufgewalzten Farbe zum Druck hergerichtet. Anfänglich verwendete man mindestens 6 Farbsteine, bereits 1890 deren 11–13 (*Photographische Correspondenz*, 27.1890, S. 231), später gewöhnlich 10–18 in ebenso vielen Durchgängen. Diese lieferten zunächst “höchstens um 150–200 tadellose Abdrücke” (ebenda, 25.1888, S. 498), doch bald schon “1500 vollkommen gelungene Abdrücke” (ebenda, S. 44), später bis zu 10'000 gleiche Exemplare, die aber mit variierender Einfärbung unterschiedlich ausfallen konnten. Die Auflagehöhe der Photochroms ist nicht bekannt; sie umfasste schon in den frühen 1890er Jahren wohl einige Tausend Stück.

#### **DER UNGENANNT ERFINDER**

Orell Füssli verschwieg nicht nur den Herstellungsprozess, was wegen der Konkurrenz verständlich war, sondern auch den Namen des Erfinders, der das Verfahren vielleicht nicht von vornherein für die Firma entwickelt hatte. Dieser Selfmademan war Hans Jakob Schmid (1856–1924), ein Zürcher Lithograph aus einfachen Verhältnissen, Sohn eines Zimmermanns. Mit elf Jahren Vollwaise, trat er 1868 in Zürich beim Steindrucker und Schablonenfabrikanten August Wilhelm Fehrenbach in die Lehre; abends besuchte, er die Repetierschule beim Fraumünster. 1875/76 arbeitete er als Maschinenmeister in Genf, seit November 1876 war er bei Orell Füssli & Co. vorerst als Steindrucker, dann als Maschinenmeister angestellt. In seinem

unter dem Titel *Vater Schmid* gedruckten Nekrolog heisst es, er sei dieser Firma “trotz vieler schwerer innerer Kämpfe bis zu seinem Tode treu geblieben. Seinem Streben und Arbeiten war hier mancher Erfolg beschieden; so gelang ihm nach hartnäckigem, langem Probieren und Suchen das Photochromverfahren zu entdecken. Aber einfach und bescheiden wie er war, wusste er seine Erfindung nicht für sich selbst kaufmännisch auszunützen.” Schmid war 1874 Methodist geworden, wirkte als eifriger und strenger Lokalprediger in Bassersdorf, Kloten und Dübendorf, leitete später in Zürich den Jünglingsverein und den Gesangsverein, zudem die Sonntagsschule seiner Kirchgemeinde. 1882 heiratete er die Kleinkinderlehrerin Maria Dorothea Gysin von Oltingen, mit der er sechs Kinder hatte. Er beschloss 1886, mit seiner Familie nach Boston auszuwandern, doch vereitelte am 14. März der Untergang des Steamers *Oregon*, der sein Zugeschreiben an die Methodisten in Akron (Ohio) mitführte, diesen Plan. So blieb er in Zürich, um den Photochromdruck, den er damals vermutlich schon produktionsreif entwickelt hatte, in die Praxis zu führen. Später sandte ihn die Firma als Photochrom-Photographen auf Reisen in verschiedene Länder. Als er das 50. Altersjahr überschritten hatte, gab er seine leitende Stellung im Photochromgeschäft auf und übersiedelte 1911 mit der Familie nach Oberägeri, wo er an einer neugegründeten christlichen Anstalt, dem Mutterhaus der Diakonissen vom Ländli, weiterwirkte, auch eine Sonntagsschule gründete. Der Nekrolog stellt das hohe Ethos des Patriarchen heraus, die Gradlinigkeit seines Charakters und Beharrlichkeit im ausserberuflichen Einsatz für die Kirche, rühmt sein trotz angeborener Schüchternheit unbeugsame Energie, die grossen Kenntnisse des Naturfreunds, die Harmonie seiner Lebensführung. Eine Art Wahlspruch war sein Grundsatz: “der beste Arbeiter zu sein und zugleich der entschiedenste Christ”.

Schmids Erfindung ist in ihrer Besonderheit ungeklärt, Man weiss nicht, wodurch er die Asphaltmethode jener Wiener Lithographen verbesserte, vielleicht in der Zusammensetzung des Asphalts und der Lösungsmittel oder in speziellen Modalitäten der Prozedur. Sein Verfahren ermöglichte die beispiellose Auflagehöhe der Photochroms, was den Druck dieser farbigen Photographien erst wirtschaftlich und rentabel machte. Auf diesem beruht auch die heute für höchste Ansprüche angewendete rasterlose Halbtontechnik Granolitho, welche dichte Tonwertabstufungen bei grösster Detailschärfe und maximaler Farbtreue in fast unbeschränkter Auflage hervorbringt. So wurden von der Lichtdruck AG in Dielsdorf, welche das Weltpatent für Granolitho besitzt, im Auflagedruck von vorbeschichteten Offsetplatten Gutenbergs 42zeilige Bibel, das Graduale von St. Katharinenthal und das Evangeliar Heinrichs des Löwen, das teuerste Buch aller Zeiten, acht- bis zwölfarbig rasterlos faksimiliert. Schmids Verfahren ist auch mit der Landtafel des Zürcher Gebiets von Hans Conrad Gyger, dem bedeutendsten kartographischen Monument des 17. Jahrhunderts, denkwürdig verknüpft. Dieses fünf Quadratmeter grosse Gemälde wurde ein erstes Mal 1944 vom Artistischen Institut Orell Füssli in zehnfarbigem Photochrom, ein zweites Mal nach der Restaurierung 1977 von der Lichtdruck AG in zehnfarbigem Granolitho mit zusätzlichem Golddruck faksimiliert. Für solche Hochleistungen der modernen Farbproduktion erfand ein schlichter Zürcher

Lithograph vor über hundert Jahren das technische Knowhow bei sich zuhause, in seiner Wohnung in Hottingen spät abends prädelnd und sinnend – Grund genug, dass sein Name der Vergessenheit entrissen wird.

### DAS PHOTOCHROM-GESCHÄFT

Der Mann am anderen Hebel, der Schmidts Wissen und Können kaufmännisch zu nutzen verstand, war der Chef der Firma: Heinrich Wild-Wirth (1840–1896), ein Unternehmer von Format. Sohn des Pfarrers in Hirzel und Enkel von Johannes Hagenbuch, dem Alleinbesitzer der Buchhandlung und Buchdruckerei Orell Füssli & Comp. seit 1858, trat er nach Buchhändler-Lehrjahren in Stuttgart und Genf, Paris, London und Leipzig 1863 als Prokurist bei Orell Füssli ein, zusammen mit seinem Bruder Paul Felix Wild (1842–1914), dem Buchdrucker; beide wurden 1873 Teilhaber der Firma. “arbeitete mit grosser Leichtigkeit, und sein Scharfblick entdeckte stets rasch die bedeutungsvollen und entscheidenden Seiten jeder Situation, auf welchem Gebiete es auch sein mochte”, bezeugte der Autor seines Nachrufs (*Bulletin Photoglob vom 1. September 1896*). Bereits 1873 wurde der Druckauftrag für die *Neue Zürcher Zeitung*, den Orell Füssli seit 1780 innehatte, abgegeben, 1884 der Buchladen im Elsässer an der Marktgasse, 1886 das Schweizerische Antiquariat an der Kirchgasse abgestossen, alles aus Gründen der Rentabilität. 1881 verlegte Wild die Druckerei von der Marktgasse an die Bärengasse in das 1874 erworbene Haus zum Roten Bären. In den neuen Räumlichkeiten wurden vor allem der Werttitel- und Banknotendruck sowie die Herstellung von Plakaten und Landkarten im Grossen betrieben. Als hier in der seit 1838 bestehenden Steindruckerei die Serienproduktion der Photochroms verheissungsvoll anlief, gründete Wild die Photochrom Zürich, eine Vertriebsgesellschaft, welche bald in allen grossen Städten Agenturen, 1893 als wichtigste das London-Bureau, eröffnete. Die Mutterfirma wurde 1890 zur Aktiengesellschaft Artistisches Institut Orell Füssli neustrukturiert; fortan präsierte Wild als Prinzipal über mehrere Hundert Arbeiter und Angestellte den Verwaltungsrat. 1895 konnte die Lichtdruckerei Schröder & Co. angegliedert werden; sie konstituierte sich mit Photochrom Zürich zur neuen Tochtergesellschaft Photoglob Co., welche Wild ebenfalls präsierte. Das Photochromgeschäft war zum globalen Unternehmen geworden: “Photochroms are bought in all countries throughout the world as mementos of excursions or journeys, and for presents of all kinds”, verkündete der 18. Katalog vom Dezember 1894. Die Kollektion umfasste im Januar 1896 bereits über 3'000 europäische Landschafts- und Städteansichten. Sie erweiterte sich um diese Zeit auf Nordafrika, die Türkei, Syrien und Palästina, Indien, Russland und die Vereinigten Staaten von Amerika, später Mittel- und Südamerika, bis 1911 auf Persien und das ferne China, Neu-Süd-Wales in Australien und Neuseeland. Dabei galt das Firmensignet P.Z. für Photochrom und Photoglob Zürich, mit Blattnummer und Ortsbezeichnung jeweils in Gold aufgedruckt, als eine Art Gütesiegel, womit man wohlgeleitet rund um die Welt in Photochrom reisen konnte. Wild gründete als Propagandainstrument ein zweisprachiges Monats-

magazin *Bulletin Photoglob*, das “auch Reiseberichte unserer Operateure, Beschreibungen von Bädern, Neuigkeiten auf photographischem Gebiete etc.” enthielt; es erschien von Januar 1896 bis Dezember 1906. Die darin jeweils in Deutsch und Französisch neu angekündigten Photochroms können daher für diese Periode auf den Monat genau datiert werden.

Der Präsident starb im Alter von erst 56 Jahren “an den Folgen einer Verkalkung der Blutgefässe”, wie der angeführte Nachruf mitteilte. Planmässig und umsichtig hatte er in seinem letzten Jahrzehnt das finanzstarke neue Standbein der Firma aufgebaut, indem er die Farbversuche seines obskuren Asphaltolithographen in die strahlende Weltneuheit Photochrom verwandelte, was aus dem Nachruf deutlich hervorgeht: “Als Ende der achtziger Jahre im Hause Orell Füssli die Erfindung der Photochromie so weit vervollkommnet war, dass in Aussicht genommen werden konnte, die farbigen Photographien dem grössern Publikum zugänglich zu machen, hat der Verewigte die Tragweite einer richtigen Verwertung rasch erfasst und nicht geruht, bis die heute bestehende Photoglob Co. durch ein Kapital von zwei Millionen Franken in den Stand gesetzt war, farbige Photographien aus allen, auch den fernsten Ländern herzustellen. Noch ehe alle bemerkenswerten Punkte der Schweiz in farbigen Bildern wiedergegeben waren, sandte er tüchtige Photochrom-Operateure an die Riviera und an den Rhein. Kaum waren diese Gebiete bearbeitet, so entsandte er seine Leute schon nach Palästina, Ägypten und Indien. Gleichzeitig wurden in Deutschland, Tirol, Frankreich und England Photochrom-Aufnahmen gemacht, dann folgten Italien, Belgien, Südamerika, Algier, Norwegen, und selbst auf den kanarischen Inseln arbeiteten die Photographen der Photoglob Co. Noch im letzten Jahre hat er dem Photochrom-Verlag denjenigen der Photogramme der Firma Schröder & Co. beigeesellt, so dass zurzeit wohl kaum in einem Geschäfte so viele Negative aus der ganzen Welt vereinigt sind.” (*Bulletin Photoglob* vom 1. September 1896, S. 66.) Es ist aber so in der Welt, dass der Zauberkünstler, der aus einem schwarzen Hut mit zwei Millionen allerlei farbige Kaninchen springen lässt, sein Geheimnis nicht preisgibt. Der Name Schmid und der im *Bulletin Photoglob* sorgsam vermiedene Begriff Asphalt gehörten zum Geheimnis.

### ZUBEHÖR UND RESONANZ

Zu den Photochroms, einem “gediegenen und billigen Zimmer- und Salonschmuck”, wie die Reklame im 16. Katalog vom Juli 1893 empfahl, wurden vielfältige Accessoires angeboten. Die farbigen Blätter waren in sieben Grössen erhältlich, die meisten im Format II von 16/22 cm; am oberen Ende der Skala gab es “Riesen-Photochromien” als Wandbilder, so das Forum Romanum im panoramatischen “Extra-Format” von 42/90 cm. Man erwarb sie entweder unaufgezogen oder wahlweise auf sechs Bildträgern: weissem Aquarell-Karton oder schwarzem Photographiekarton mit Goldschnitt (auf Wunsch mit passenden Fest-Enveloppen), mattgestrichenem Oliv-Karton mit Goldfilet, zartgrauem Karton mit Tiefprägung für das Bild, unter grauem Passepartout fertig zum Einrahmen, in abwaschbarem Emailaufzug auf gewölbter Metallplatte und auf geschliffenem Glas mit Goldfacette rückseitig aufgezogen.



Zudem gab es kleine Staffeleien aus geschnitztem Holz oder bemaltem vernickelten Eisen, “Stell-Kartons mit farbiger Blumenpressung und Alpenglüh-Reflex” sowie vornehme Universal-Goldsandrahmen ohne Glas für alle Formate I–VII. Für die Aufbewahrung unaufgezogener Blätter wurden, laut Übersicht im *Bulletin Photoglob* vom Januar bis März 1897, folgende Behälter geliefert: zum Einlegen zwischen mattgrün gefärbten Blättern solide Touristen-Albums mit Buntpapier-Überzug oder Agenturen-Albums (in reicherer Ausführung auch Scrap-Album genannt) im Leineneinband mit Goldaufdruck *Photochroms*, zum Einkleben auf weissem Glace-Karton mit Goldlinie, diverse Souvenir-Albums in Buntpapier- oder Leinwanddecke, die besseren in Plüschdecke mit gepunzter Lederarbeit, “entweder zum Ausziehen eingerichtet à la Leporello oder in Buchform festgebunden”. Der zielbewusste Sammler konnte schliesslich die Photochrom-Bibliothek erwerben, ein Büchergestell aus massivem Eichenholz für 34 Klappschachteln in Form eines Halbfranzbands mit Saffianlederüberzug, Titelschildern und äusserst zarter Ornamentierung in Goldpressung” (*Bulletin Photoglob* vom 1. Januar 1899); diese fassten je 200 unaufgezojene Photochroms II, insgesamt 6'800 Blätter, mithin die Hauptmasse der damaligen Kollektion in repräsentativer Aufstellung.

In den Jahren 1891–1914 erhielt die Stadtbibliothek Zürich von der Herstellerin die jeweilige Photochrom-Jahresproduktion als Geschenk, selbstverständlich unaufgezogen. Bei der Wiederauffindung dieses Bestands in einem Kellermagazin der Zentralbibliothek Zürich durch den Schreibenden im Sommer 1974 kamen rund 11'000 ungeordnete Blätter in verlagsneuem Zustand zum Vorschein (schätzungsweise drei Viertel der Gesamtproduktion). Accessoires vom Stell-Karton bis zum Eichenregal dürften als Erbstücke in privater Hand vielleicht unberührt und unentdeckt noch erhalten geblieben sein. Die Kenntnis der “Natur-Farben-Photographien” gründet auf bloss zwei neueren Veröffentlichungen. Im *Tages-Anzeiger Magazin* Nr. 6 vom 8. Februar 1975 berichtete die Photographin Ursula Heller unter dem Titel *Die ersten Farbdrucke meines Urgrossvaters* erstmals über Photochroms – nicht die Belege der Zentralbibliothek, sondern jene ihres ungenannten Vorfahren Hans Jakob Schmid, dessen Sammlung sie “eines Tages im Gemüsekeller meines Grossonkels” entdeckt hatte: “Die farbigen Bilder waren in wunderschön verzierten, buchförmigen Schachteln aufgehoben und mit goldenen Buchstaben beschriftet.” Schmid's Lebenswerk wurde somit beide Mal nicht vom Estrich herab, sondern vom Keller herauf entrümpelt. In der Vierteljahresschrift *Turicum* publizierte der Schreibende im September 1979 unter dem Titel *Mit Photochrom in fünf Kontinenten* einige prägnante Beispiele und die wesentlichen Tatsachen über Produktion und Marketing der Photochroms mit einem Porträt des Erfinders. Seitdem ist die Photochrom-Story im Bewusstsein der Nachwelt verankert. Als interessantester Aspekt dieses Phänomens erscheint die vielfach anzutreffende zeitgenössische Stimmung, die Stimme der Zeitgenossen: ein Unisono, nämlich die vom heutigen Betrachter schwer nachzuvollziehende Begeisterung über “Urkunden von vollkommener Treue, die, auf der Photographie aufgebaut, von kundigen Händen in den Farben der Wirklichkeit getaucht sind”. So lautete 1902 im populären

Wochenblatt *Über Land und Meer* die ungewollt präzisierende Definition (zitiert im *Bulletin Photoglob* vom 1. Mai 1902, S. 30).

### VOM CHARAKTER DER PHOTOCHROMS

Denn das Urteil über das Kolorit dieser Farbdrucke kann heute, wenn photographische Richtigkeit als Kriterium gelten soll, nur vernichtend lauten: die Photochrom-Farben sind rundweg falsch. Man bemerkt bald, dass die Gewässer sich überall in demselben Türkisblau präsentieren, seien sie nun ein Silsersee, ein Zürichsee, der Rhein in Basel oder das Meer unter verschiedenen geographischen Breiten. Auch die Himmelbläue ist generell gleich, am Horizont immer heller, rötlich oder gelblich. Die Farben scheinen also nicht nach Farbnotizen des Photographen, vielmehr allein durch die Beurteilung des Negativs, im Negativbefund des Lithographen bestimmt worden zu sein. Dabei kam es mitunter zu so eklatanten Missgriffen wie beim roten Rathaus von Basel im Photochrom 17821, hier ins Trübe bronziert, oder beim Haus zum Ritter in Schaffhausen mit der Fassadenmalerei von Tobias Stimmer im Photochrom 18485, deren Farbigkeit nachprüfbar ist und hier als Phantasiekolorit in theatralischer Buntheit auftrumpft. Auch in den vielgerühmten, seit 1898 in zunehmender Anzahl auf den Markt gebrachten Gemäldereproduktionen in Photochrom sind Missdeutungen der Helligkeiten und Valeurs notorisch. Ihre Farbwerte sind gleichsam in Skordatur wiedergegeben; in der Gesamtwirkung tont das Bild immer photochromisch. So sahen es aber die Zeitgenossen: sie goutierten die noch nie dagewesenen, einhellig malerisch mattschimmernden Ansichten, bestaunten ihre "grosse Anmuth und Lieblichkeit" und liessen sich "von einem künstlerischen Reiz, den wir an den Photographien bis jetzt vermissten und nur auf Gemälden trafen" gern bezaubern (*Neue Zürcher Zeitung* vom 4. September 1889). Und sie erstanden mit Behagen, abonnierten gar "diese Kunstblätter, die den Aquarellen nicht nachstehen und gewöhnliche Ölgemälde übertreffen" (womit wohl Öldrucke gemeint waren, laut Reklame im 16. Katalog vom Juli 1893), weshalb sich denn "auch der minder Bemittelte eine ganze Sammlung ausgesuchter Stücke anschaffen kann, die ihm eine Galerie echter teurer Stücke völlig ersetzt", wie das *Bulletin Photoglob* vom 1. März 1903 zu bedenken gab. Man kaufte mit den Photochroms verschönte Realitäten, denn "sie vereinigten die Treue der Photographie mit der Farbenfreude des Aquarells [...] ja es ist bei ihnen das 'photographiemässige' sogar überwunden und sie kommen einem Aquarell nahe". Auf diesen Nenner brachte es das *Bulletin Photoglob* schon am 1. August 1896. Natur und Kunst in einem waren Photochroms, was der Name auch offenbart. Dieses Neue wirkte so faszinierend, "dass die Schaufenster der Cook'schen Excursions-Bureaux in Ludgate Circus, welche von oben bis unten mit prachtvollen Photochrom-Bildern geschmückt seien, von Gruppen von Beschauern beständig belagert werden, so dass sich die allgemeine Aufmerksamkeit des ganzen Quartiers und der Tausende von Passanten dem Artikel Photochrom zuwendet". So rückte dessen "Beliebtheit", die das *Bulletin*

*Photoglob* vom 1. Mai 1896 aus dem Londoner *Morris Trade Journal* zu referieren wusste, in das Scheinwerferlicht internationaler Geltung.

Aber das farbige Ereignis hatte sein Gutes: in alle Richtungen schwärmten Photochrom-Operateure hinaus, um vielbesuchte, doch auch bislang photographisch vernachlässigte Landschaften in eigentümlicher zeittypischer Manier aufzunehmen. Charaktervolle Beispiele für ihre Kunst der Komposition, die mit rasanten diagonalen, auch lotrecht gesetzten Fluchtlinien ins Bild fährt, sind etwa die Photochroms *Paris: Rue de Rivoli* (6929) von 1897 oder *Zadar: Riva Nuova* (18524) von 1906. Nach zehnjährigem ausgreifen in immer weiter entfernte Regionen der zivilisierten Welt von damals konnte das *Bulletin Photoglob* vom 1. Januar 1901, zu Beginn des neuen Jahrhunderts, mit Berechtigung feststellen: “Unsere Kollektion von Photochrom-Landschaften beschlägt heute die Gebiete fast aller Kulturländer der Erde. In vielen Ländern ist die Kollektion schon so weit ausgebaut, dass nur noch wenige neue Aufnahmen möglich sind.” Europa war im wesentlichen abgedeckt: bis Spitzbergen war man gekommen, nur Island und Grönland standen aus. Indessen fehlten am Ende, vor dem Ausbruch des Weltkriegs, unter den grossen Gebieten der Erde noch viele Länder Südamerikas, ganz Schwarzafrika mit Südafrika, Arabien, Sumatra und Java, die Philippinen, Korea und vor allem Japan. Irgendwann wären auch diese Lücken geschlossen worden; seit 1910 führte die Photoglob Co. ihr Firmensignet P.Z. eingeschlossen im Weltglobus.

Die farbigen Photographien im Orell Füssli-Druck repräsentierten um die Jahrhundertwende vor dem Weltkrieg einen ins Gigantische drängenden, durch bedeutende Investitionen finanzierten Aufbruch zur touristischen Erschliessung weiterer Räume für die Vermarktung durch das Bild. Im literarischen Feld war dies schon früh mit satirischen Akzenten in den Romanen *Reise um die Welt in 80 Tagen* von Jules Verne 1872 und *Tatarin in den Alpen* von Alphonse Daudet 1885 vorausformuliert worden. Photochroms widerspiegeln als schön-glänzende Artefakte des hemmungslos optimistischen Maschinenzeitalters die selbstbewusste kolonialisatorische Optik der höheren Stände einer quasi versunkenen Epoche – nicht zuletzt für die “minder Bemittelten”. Darin liegt ihre Bedeutung. Sie bildeten einen besonderen, in die ästhetischen Gefilde ausgestreckten Arm der illustrierten Massenpresse und stellten dadurch eine in ihrer Art perfekte letzte Konsequenz jener Entwicklung von Landschaftskunst zur Massenware dar, die in Europa mit Einführung der kolorierten Umrissradierung in den 1760er Jahren begonnen hatte. Es ist aber noch mehr als dieses Temporäre an ihnen rhetorisch und reizvoll. Auch unser Auge, ermüdet vom grellen Kodakblau, weidet sich am immermilden Sonorlaut der alten Aufnahmen. Ihre mit sozusagen zärtlichem Farbensinn chromatisch harmonisierte Wirklichkeit vergangener Zustände, die nie wiederkehren, erscheint uns mit einer Authentizität für sich. Diese goldbeschrifteten Inkunabeln der atmosphärischen Color photographs heutiger Dokumentarphotographen sind als Porträts von photogenen Kulissen früheren Gesellschaftslebens, malerisch zubereitet, wertvolle Zeugen jenes morbiden Fin de siècle vor hundert Jahren: einer anderen Welt, der Welt in Photochrom.