

DAS MEER, DER TAUSCH UND DIE GRENZEN DER REPRÄSENTATION

HANNAH BAADER, GERHARD WOLF (HG.)

DAS MEER, DER TAUSCH UND DIE GRENZEN DER REPRÄSENTATION

DIAPHANES

EINE PUBLIKATION DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS IN FLORENZ, MAX-PLANCK-INSTITUT

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-037-0

© DIAPHANES, ZÜRICH-BERLIN 2010

WWW.DIAPHANES.NET

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: 2EDIT, ZÜRICH

DRUCK: KÖSEL, ALTUSRIED-KRUGZELL

TITELABBILDUNG: GUSTAVE LE GRAY, »GRANDE VAGUE – CETTE« / »DIE GROSSE WELLE – SÈTE«, UM 1857,

ALBUMINDRUCK, 35,7 X 41,9 CM.

INHALT

HANNAH BAADER UND GERHARD WOLF MARITIME TABLEAUS. EINE VORBEMERKUNG	7
MEERESBILDER	13
HANNAH BAADER GISCHT. ZU EINER GESCHICHTE DES MEERES	15
BEATE FRICKE SCHAUMGEBURTEN. ZUR TOPOLOGIE DER CREATIO EX NIHILO BEI ALBRECHT DÜRER UND IHRE VORGESCHICHTE	41
ALESSANDRO NOVA KIRCHE, NATION, INDIVIDUUM. DAS STÜRMISCHE MEER ALS ALLEGORIE, METAPHER UND SEELENZUSTAND	67
RALPH UBL EUGÈNE DELACROIX. MIT DEM MEER MALEN	95
CORNELIA ORTLIEB EISMEERE. ZUR GESCHICHTE EINES MODERNEN PHANTASMAS	123
GIOVANNA ZAPPERI TRANSATLANTIK. DUCHAMP, MAN RAY UND DIE ÄSTHETIK DES EXILS	147
FRANK FEHRENBACH MARE NERO. MEERESBILDER BEI VISCONTI, ROSSELLINI, ANTONIONI UND FELLINI	163
SEEWEGE	191
FRANCO MONTANARI EPISCHES MEER, EPOS DES MEERES	193
ALESSANDRO VANOLI BILD UND GEOGRAPHIE. DAS MITTELMEER DENKEN	207

EMILIE SAVAGE-SMITH	
DAS MITTELMEER IN DER ISLAMISCHEN KARTOGRAPHIE DES MITTELALTERS	239
ANGELO CATTANEO	
VENEDIG, 1450.	
OZEAN – MEER – SEEFAHRT – WELTHANDELSROUTEN – SCHIFFBRÜCHE	263
FAHRTEN	293
DIETER BLUME	
SCHIFFE UND BILDER IN DER WISSENSKULTUR DES 15. JAHRHUNDERTS	295
ALESSANDRA RUSSO	
HORIZONTLINIE, POINT OF NO RETURN.	
DIE ANKUNFT DER SPANIER AN DER KÜSTE MEXIKOS	
IN DEN ILLUSTRATIONEN DES CODEX DURÁN	317
JOSÉ EMILIO BURUCÚA	
DER BEGRIFF DER ALTERITÄT	
UND DIE DARSTELLUNG DES ODYSSEUS IN DER RENAISSANCE	329
BURKHARDT WOLF	
KAP DER STÜRME.	
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER UND DIE IRRFAHRTEN MARITIMER GLOBALISIERUNG	357
MICHAEL KEMPE	
TEUFELSWERK DER TIEFSEE.	
PIRATERIE UND DIE REPRÄSENTATION DES MEERES ALS RAUM IM RECHT	379
BERNHARD SIEGERT	
KASTELL, LINIE, SCHWARM.	
MEDIEN DES SEEKRIEGS ZWISCHEN REPRÄSENTATION UND RAUSCHEN	413
ANHANG	435
BILDNACHWEISE	437
AUTORENVERZEICHNIS	441

HANNAH BAADER UND GERHARD WOLF

MARITIME TABLEAUS.
EINE VORBEMERKUNG

In einem Radiobeitrag vom Dezember 1966 hat sich Michel Foucault mit Negationen des Raumes und mit Gegenorten, den ortlosen Orten des Traumes und der Phantasie, befasst. Das Schiff, ein über das Meer schwimmender Raum, wird für Foucault in diesem Kontext zur Heterotopie schlechthin: Wenn man bedenke, dass Schiffe »Orte ohne Ort« seien, »ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, die von Hafen zu Hafen, von Wache zu Wache, von Freudenhaus zu Freudenhaus bis in die Kolonien fahren [...], dann wird deutlich, warum das Schiff für unsere Zivilisation zumindest seit dem 16. Jahrhundert nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist, sondern auch das größte Reservoir für die Phantasie. Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence*. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume. An die Stelle des Abenteuers tritt dort die Besitzelung und an die Stelle der glanzvollen Freibeuter die hässliche Polizei.«¹

In *nuce* versammeln diese Zeilen grundlegende Themenfelder und Problemlagen einer kulturwissenschaftlichen Thalassographie. Sie enthalten eine metaphorische Reminiszenz an europäische Zivilisationstheorien, die Ontogenese und Phylogeneze verschränken, und zugleich an jene antiken Narrative, welche die Entstehung von Zivilisation mit der Seefahrt verbinden, für die Ruder und Pflug zusammengehören: Jason gelangt auf der *Argo* zum Pontos auf der Suche nach dem Goldenen Vlies und kultiviert zugleich das Land der Skythen; die Insel des Polyphem ist reich gesegnet durch die Natur, kennt aber nicht »rotgeschnä-

¹ Foucault, Michel: *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Les hétérotopies/Les corps utopiques*, zweisprachige Ausgabe, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt/M. 2005, S. 21f.

belte« Schiffe wie die Achäer und damit weder Acker- noch Weinbau; Odysseus schließlich muss nach der Rückkehr von seinen Irrfahrten nach Ithaka ein weiteres Mal aufbrechen, um – das Ruder auf den Schultern – zu jenen Völkern zu kommen, welche das Meer nicht kennen. Implizit oder explizit geht es bei diesen Epen um Kolonisierung der Ferne – das Meer ist der Zwischenraum, in dem die Helden sich verlieren oder finden, sich angesichts einer übermächtigen thalassischen Natur, die ihnen freundlich und feindlich sein kann, bewahren müssen: Meer und Himmel, Wellen und Winde sind ihre unberechenbaren Elemente.

Foucault spricht nicht von der mercantilen Seefahrt, dem Tausch von Gütern zwischen idealiter gleichrangigen Partnern von Küste zu Küste im Sinne eines mediterranen Handelsraumes, sondern scheint den immensen atlantisch-ozeanischen Raum, wie er zwischen einem ›Mutterland‹ und dessen Kolonien liegt, im Auge zu haben. Er folgt damit weniger Ferdinand Braudel, der in seinem monumentalen Werk zur *Méditerranée* das Meer zum Subjekt der Geschichte erhoben hatte, sondern eher Carl Schmitt, für den Geschichte sich aus dem Gegensatz von Land und Meer speist, der dem Nomos der Erde (einem Begriff, in dem sich Territorialisierung und Rechtsetzung verbinden) die Freiheit des Meeres entgegenstellt.

Der Fokus von Foucaults Argument ist weniger maritim als nautisch: Mit Schiffen hatte er sich schon in der *Histoire de la folie* beschäftigt. Sie beginnt geradezu programmatisch mit dem Narrenschiff, das die Geisteskranken in einen Schwellenraum außerhalb des sozialen Ordo versetzt, diesen aber damit zugleich als negativen Spiegel zu definieren erlaubt. Das ziellos durch Flüsse und Meere »irrende« Narrenschiff wird geradezu zum doppelten Gegenbild der traditionellen metaphorischen Rolle des Schiffes: Dieses galt einmal als Bild menschlichen Daseins im Meer der Kontingenzen, eines auf einen (jenseitigen) Hafen steuernden oder (diesseitig) Schiffbruch erleidenden Lebens, wie dies Hans Blumenberg in seinem berühmten Essay *Schiffbruch mit Zuschauer* untersucht hat. Oder es war Bild des Ordo einer Institution wie der römischen Kirche oder des Staates, wobei auch hier das Meer ein *mare tempestatum* ist, in dem Ungeheuer lauern oder andere, potenziell feindliche Schiffe aufkreuzen können.

Damit sind indirekt auch Aspekte einer Metaphorologie des Maritimen angesprochen, die zu jener des Nautischen komplementär sind; bei Foucault sind sie eher implizit. Nicht das Meer selbst gilt ihm als »autre espace«, sondern das Schiff, die Kolonie und das Freudenhaus: »In der Kolonie haben wir eine Heterotopie, die gleichsam naiv genug ist, eine Illusion verwirklichen zu wollen. Im Freudenhaus haben wir dagegen eine Heterotopie, die subtil und geschickt genug ist, die Wirklichkeit allein durch die Kraft der Illusion zerstreuen zu wollen.«² Das Meer kommt in den Blick, wenn wir dem überraschenden Argument der auf dem Ehe-

² Ebd., S. 21.

bett spielenden Kinder nachgehen, das im Text vorbereitet worden war. Diese folgen ausgerechnet an einem Donnerstagnachmittag, »le jeudi après-midi«, der ihnen von den Erwachsenen als Geheimnis eingeflüsterten Aufgabe, die Welt der Gegenräume zu entdecken: »Und das ist – am Donnerstagnachmittag – das Ehebett der Eltern. Auf diesem Bett entdeckt man das Meer, weil man zwischen den Decken schwimmen kann. Aber das Bett ist auch der Himmel, weil man auf den Federn springen kann. Es ist der Wald, weil man sich darin versteckt. Es ist die Nacht, weil man unter den Laken zum Geist wird. Und es ist schließlich die Lust, denn wenn die Eltern zurückkommen, wird man bestraft werden.«³ Das Ehebett der Eltern ist gleichsam Spielwiese paradiesischer Polymorphie, in dem sich Meer, Himmel, Wald und Nacht vermählen, um sich zum Topos von Lust und Strafe zu steigern. Ort der Zeugung und Geburt wie das schäumende Meer der Kosmogonien und Mythologien (man denke an Venus und das Glied des kastrierten ›Vaters‹ Kronos), ist es ebenso mit Verboten belegt, wie es zu Überschreitungen einlädt, ein maritimes *tableau*.

Foucault arbeitet den thalassischen ›Grund‹ des sozialen oder politischen Raumes nicht aus, die Richtung seiner Argumentation mit ihren poetischen Ausbrüchen ist aber deutlich. Die Sympathie gilt den Freibeutern im Rahmen des kolonialen ›Abenteuers‹, er steht durchaus in der romantischen Tradition, der Fokus liegt auf der Kraft der Phantasie und des Traumes, die das Schiff braucht als Ort des Abgeschlossenseins in sich selbst und Ausgeliefertseins an das »endlose Meer« (»le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer«⁴). Foucault privilegiert den Aspekt des Imaginären, sein Text lässt Raum für eine poetologische Lektüre, die sich mit dem Entwurf einer eher sozialen oder zivilisationstheoretischen als politischen Heterotopologie verbinden lässt. Deswegen wurde er hier als Ausgangspunkt gewählt; neben ihm gäbe es andere thalassische Diskurse, an die sich ebenfalls ansetzen ließe. So etwa an jenen vom Meer als Archetyp des glatten Raumes, der sich dem gekerbten Raum entgegensemmt, wie dies Gilles Deleuze und Félix Guattari und im Rekurs auf die Musikwissenschaft als Modell für eine kritische Geschichte räumlichen Denkens in *Tausend Plateaus* entwickelt haben.

Damit sind einige der Fragestellungen und theoretischen Modelle genannt, an die sich die Arbeiten von Literaturwissenschaftlern, Historikern, Arabisten und Kunsthistorikern anlehnen, die anlässlich einer Tagung am Kunsthistorischen Institut in Florenz entstanden. In den einzelnen Beiträgen wird der Versuch unternommen, die Geschichte des Meeres in seinen Repräsentationen zu erforschen bzw. deren Grenzen auszuloten sowie nach den Metaphern des Maritimen wie

³ Ebd., S. 10.

⁴ Ebd., S. 51.

Nautischen und ihrer Bedeutung für die künstlerische Produktion zu fragen. Die Texte widmen sich dem Meer als einem vermeintlich rechtsfreien Raum, der Geschichte der Piraterie (Michael Kempe) und den Medien des Seekrieges im 17. und 18. Jahrhundert, zwischen der nautische Raumordnung schaffenden Nutzung des *quarré navale* durch den Jesuitenpater Paul Hoste und der Erfindung des Torpedobootes 1783 (Bernhard Siegert). Sie gelten aber auch dem Meer als Reich des epischen Helden schlechthin, d.h. der Figur des Odysseus und ihrer Transformationen im Zeitalter der Entdeckungen (Franco Montanari; José Emilio Burucúa). Sie untersuchen die Repräsentationen des Meeres in der islamischen und christlichen Kartographie und Geographie (Emilie Savage-Smith; Angelo Cattaneo; Alessandro Vanoli), das Motiv der Schiffsreise wie des Ankommens am Ufer bei Christoph Columbus (Alessandra Russo) und Marcel Duchamp (Giovanna Zapperi), das Toben des Meeres und das ›Toben‹ des Bildes bei Eugène Delacroix (Ralph Ubl), das Phantasma des Eismeeres und seine literarischen wie bildnerischen Manifestationen (Cornelia Ortlieb), das Motiv des fliegenden Holländers, seine historischen Gründe und die Figur des Kaps (Burkhardt Wolf), die Phantasien eines Schiffsbauingenieurs der Frührenaissance (Dieter Blume), das Bild des Schiffbruchs (Alessandro Nova), die Gischt als ein Zwischenreich der Imagination (Beate Fricke, Hannah Baader) sowie die filmische Verarbeitung des Meeres im italienischen Neorealismus (Frank Fehrenbach).

Wir haben uns dem Meer mit diesem Buch in einem ersten Schritt genähert, dem weitere folgen sollen. Unser Interesse gilt dem Meer als Medium des Tausches und als Grenze der Repräsentation in den Verschränkungen von Poetik und Politik. Es gibt viele Meere, und doch nur das eine Meer, schreibt Jorge Luis Borges (*El Mar*, 1964). Das Meer hat seine täglichen Zyklen und seine Jahr-millionen währende Geschichte aus Perioden der *longue durée*, aus Brüchen und Verwerfungen. Bis in die Moderne galt dagegen der Topos, dass die Ruder der Seefahrer das Meer nicht furchten, dass das menschliche ›Ringen‹ mit dem Meer sich diesem nicht einschreibt. Das Meer existiert – um nochmals Borges aufzufreisen – vor allen Kosmogonien und Mythologien, ständig an den Säulen der Erde nagend, es ist das Meer von Ulysses, Sindbad, Erik dem Roten, Luís Vaz de Camões oder jenes von Trafalgar, und doch dasselbe Meer, das an einem heiteren Morgen unablässig den Sand des Strandes pflügt. Wer es sehe, erblicke es stets zum ersten Mal: »el mar, el siempre mar« (*El Mar*, 1964 und 1972). Dies sind poetische Zuschreibungen, die den globalen ökologischen Eingriffen der letzten Jahrzehnte nicht Rechnung tragen, die auch die Meere erfasst und verändert haben, aber sie thematisieren eine Chronotopie des Meeres, an die sich anknüpfen lässt. Im Nachdenken über das Meer dynamisiert sich die Frage nach den Standorten, je nachdem, ob man vom Ufer oder vom Schiff aus, ob man als Schwimmende/r, Tauchende/r oder Fliegende/r spricht. Mit dem thalassischen oder ozeanischen

Fluktuieren geraten Raum-, Ding- und Subjektbegriff in Bewegung – und vor dem maritimen *tableau* auch der des Bildes. Den Blick auf die glatte oder bewegte Oberfläche des Meeres kreuzt jener in die Tiefen von Pelagial und Benthal über der ozeanischen Lithosphäre; er trifft sich mit dem Wissen um das darunter passiv hintreibende Plankton wie das schwimmende Nekton, d. h. jenen Tieren, die sich auch gegen Strömungen bewegen.

Wir danken Anne Leicht für die schwierige Aufgabe der Redaktion dieses Bandes. Eva Ulm und Laura Zaugg haben ihr dabei geholfen. Die mühevolle Arbeit der Übersetzungen übernahm neben Kathrin Müller, Susanne Pollack und Birgit Witte vor allem Sabine Schulz. Ihr und Michael Heitz gilt unser Dank für eine kompetente und keineswegs selbstverständliche verlegerische Betreuung. Den größten Dank schulden wir den Autoren, die sich in aller Diversität auf unser Unternehmen eingelassen haben.

MEERESBILDER

HANNAH BAADER

GISCHT.
ZU EINER GESCHICHTE DES MEERES

WILD POETRY

Anders als der persische Großkönig Xerxes, der das Meer auspeitschen ließ, weil es jene Schiffsbrücke über den Hellespont zum Einsturz brachte, über die er seine Armee von Asien gegen Athen führen wollte,¹ näherte sich Gustave Le Gray dem Meer nicht mit der Peitsche, sondern mit dem Fotoapparat. Mittels des schwarzen Kastens auf drei Beinen mit einem kleinen Loch und des Gebrauchs von Glasscheiben, Pasten, Salzen, Papier und Eiweiß fertigte der Künstler, der zunächst eine Ausbildung als Maler durchlaufen hatte, zwischen Sommer 1856 und 1857 eine Reihe von Meeresbildern. Bei ihrer Ausstellung in London im Dezember 1857 wurden sie dort wie später auch in Frankreich begeistert aufgenommen. Als spektakuläre Wiedergaben natürlicher Lichterscheinungen, Momentaufnahmen und als »wilde Poesie« – »wild poetry« – wurden sie dem Publikum von den Kritikern zur Schau empfohlen.²

Für wichtige Anregungen danke ich Kathey Anderson, Lorraine Daston, Cornelia Ortlieb, Nicola Suthor, Barbara Wittmann sowie besonders Gerhard Wolf.

1 »Als die Brücken fertig waren, kam ein gewaltiger Strom, der das ganze Werk zerstörte und zunichte machte. Als Xerxes das hörte, ergrimmte er und befahl, den Hellespont durch dreihundert Geiselhiebe zu züchtigen, auch ein paar Fußfesseln ins Meer zu versenken. Ja, man berichtet, dass er auch Henkersknechte geschickt habe, um dem Hellespont Brandmale aufzudrücken.« Herodotos: *Istoriai*, VII, 35 (Herodot: *Historien*, übers. von A. Hornhefer, Stuttgart 1971, S. 451).

2 Ramstedt, Nils Walter: »An Album of Seascapes by Gustave Gray«, in: *History of Photography*, 1980, 4, S. 121–137; vgl. Jacobson, Ken: *A Study of the Marine Photographs Published by Gustave Le Gray, 1856–1858*, Petches Bridge, 2001 und Aubenas, Sylvie: »Boulevard des Capucines: The Glory of the Empire«, in: dies. (Hg.): *Gustave Le Gray 1820–1884*, Ausstellungskatalog Bibliothèque Nationale, Paris, und The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002, S. 87–155, hier S. 98ff.



LINKS: ABB. 1: GUSTAVE LE GRAY, »EFFET DE SOLEIL DANS LES NUAGES – OCÉAN« / »AUFSCHEINEN DER SONNE IN DEN WOLKEN – OZEAN«, 1856, ALBUMINDRUCK, 31 X 40,5 CM.

RECHTS: ABB. 2: GUSTAVE LE GRAY, »LE SOLEIL AU ZENITH – OCÉAN« / »DIE SONNE IM ZENITH – OZEAN«, 1856, ALBUMINDRUCK, 32,5 X 41,4 CM.



Le Grays Fotografien, die sowohl in der Normandie als auch an der französischen Mittelmeerküste entstanden, bestechen durch die Wiedergabe der Reflexionen des Mond- oder Sonnenlichtes auf der Oberfläche des bewegten Wassers genauso wie durch das Aufschäumen der Wellen, wenn diese sich am Strand brechen. Auf das Interesse an natürlichen Phänomenen deuten nicht nur solche Aufnahmen, die die Auswirkungen der Gezeiten dokumentieren, wenn sie denselben Strandabschnitt bei Ebbe und dann bei Flut zeigen. Auch die Titel wie *Effet de soleil dans les nuages – Océan* (»Aufscheinen der Sonne in den Wolken – Ozean«), 1856 (Abb. 1), *Brig au clair de lune* (»Brig im Mondschein«), 1856, *Le soleil au zenith – Océan* (»Die Sonne im Zenith – Ozean«), 1856 (Abb. 2), oder *La grande vague* (»Die große Welle«), 1857 (Abb. 3) zeugen von der Absicht, die Fotografien als Bilder natürlicher Phänomene verfügbar zu machen. Die Arbeiten waren als Einzelwerke, möglicherweise aber zugleich als Serie konzipiert, wie dies ein Album nahelegt, das heute im Art Institute in Chicago aufbewahrt wird.³

Um die dramatischen Effekte des durch die Wolken hervorbrechenden Lichtes und das eindrucksvolle Spiel aus Hell und Dunkel hervorzurufen, experimentierte Le Gray mit jener fotografischen Technik, als deren Erfinder er – neben Frederick Scott Archer – heute gilt: dem nassen Kollodiumverfahren.⁴ Für viele

3 »Gustave le Gray has contributed another of his marvels of clouds and sea, in which there is so much wild poetry perceptible [...]«; [Anonym]: »Exhibition of Photographs at the South Kensington Museum – Second Notice«, in: *The Liverpool and Manchester Photographic Journal*, April 1858, 2, S. 82–83, zit. n. Ramstedt, *Album of Seascapes* (wie Anm. 2), S. 135.

4 Aubenas, Sylvie: »To Unite Science with Art«, in: Aubenas (Hg.), *Gustave Le Gray 1820–1884* (wie Anm. 2), S. 255–273, S. 256; siehe dagegen Gernsheim, Helmut: *Geschichte der Photographie*, Frankfurt/M. u.a., 1983, S. 206.

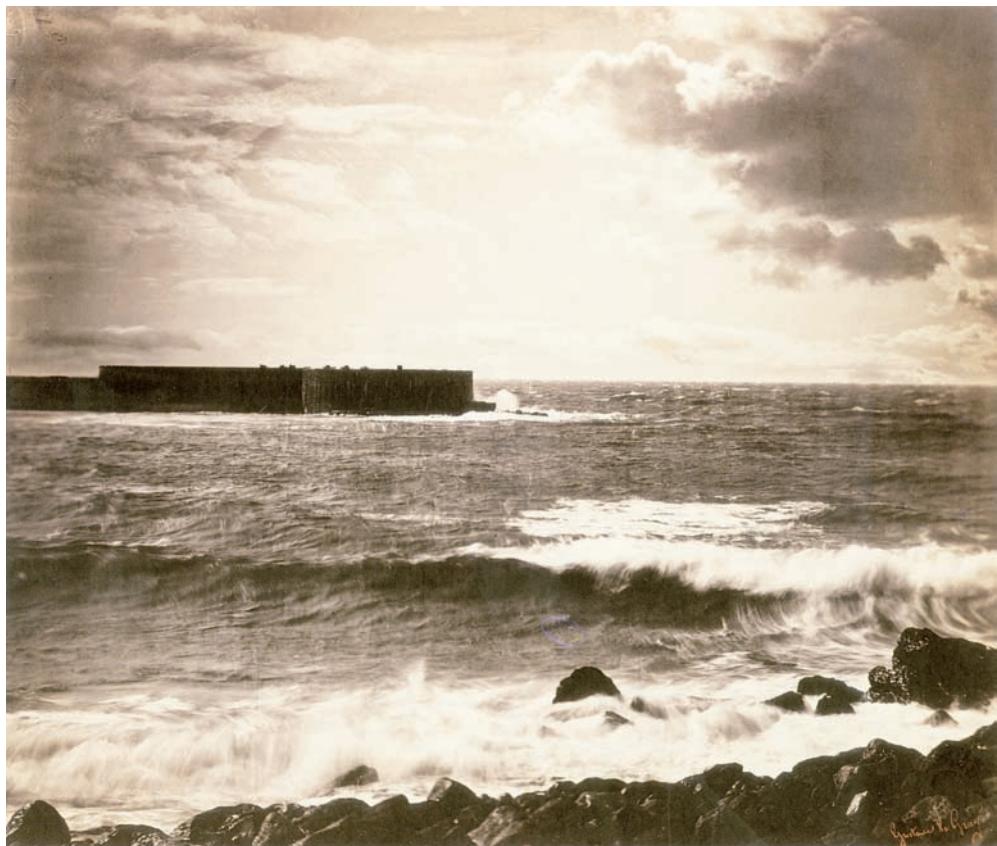


ABB. 3: GUSTAVE LE GRAY, »LA GRANDE VAGUE – CETTE« / »DIE GROSSE WELLE – SÈTE«, UM 1857, ALBUMINDRUCK, 35,7 X 41,9 CM.

der Meeresbilder arbeitete er dabei mit zwei Negativen, durch deren Überlagerung er das Bild auf dem (mit Eiweiß überzogenen und getönten) Papier komponierte. In den meisten Fällen gab eines der beiden Negative die Wolken, das andere das Meer wieder; beide wurden von Le Gray erst im Labor zusammengesetzt. Es ist erstaunlich, dass dieser Umstand von den Zeitgenossen unkommentiert blieb und vielleicht sogar übersehen wurde, wenn die Bilder in den Quellen explizit als unmittelbare Momentaufnahmen gerühmt werden.⁵ Puristisch war Le Grays Verfahren bei diesen synthetischen Werken insofern, als er auf Retouchen weitgehend verzichtete. Welche Mittel er einsetzte, um das Spritzen der Gischt und das Brechen der Woge festzuhalten, die etwa *Die große Welle* cha-

⁵ So etwa Henry d’Audiger in *La Patrie* vom 25 Juli 1858, zit. n. Aubenas (Hg.), *Gustave Le Gray 1820–1884* (wie Anm. 2), Kat. Nr. 136, S. 366f.



ABB. 4: GUSTAVE COURBET, »LA MER ORAGEUSE« ODER AUCH »LA VAGUE«/»DAS STÜRMISCHE MEER«, 1869, BERLIN, NATIONALGALERIE.

rakterisieren, und mit welchen Belichtungszeiten er dabei arbeitete, ist schwer zu rekonstruieren.⁶ Insbesondere mit der *Großen Welle* scheint er die Farbenmeere und das Aufschäumen der Gischt vor den Augen des Betrachters auf Gustave Courbets Meeresbildern aus den späten sechziger bzw. frühen siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen (Abb. 4).⁷

Die Lichteffekte und Meeresansichten, wie sie Le Gray als Spiel von Grau- und Brauntönen erzeugte, waren ästhetisch geprägt von künstlerischen Druckverfahren, insbesondere den Hell-Dunkelwerten der weit verbreiteten Lithographien nach Werken John Constables und William Turners. In frühen Daguerrotypien etwa von Warnod-Macaire haben seine Aufnahmen ihre fotografischen Vorläufer.⁸ Le Gray zielt mit seinen Bildkompositionen von Wolken, Lichterscheinun-

⁶ Vgl. Ramstedt, *Album of Seascapes* (wie Anm. 2), S. 131; siehe auch Gernsheim, *Geschichte der Photographie* (wie Anm. 4), S. 317.

⁷ Vgl. »Courbet Paysagiste«, in: *Gustave Courbet, Ausstellungskatalog Galeries Nationale du Grand Palais, Paris 2007*, S. 227–299, insbesondere Kat. Nr. 118–135, S. 272ff.

⁸ Aubenas, *Boulevard des Capucines* (wie Anm. 2), S. 87–156, S. 98f., vgl. auch Ramstedt,

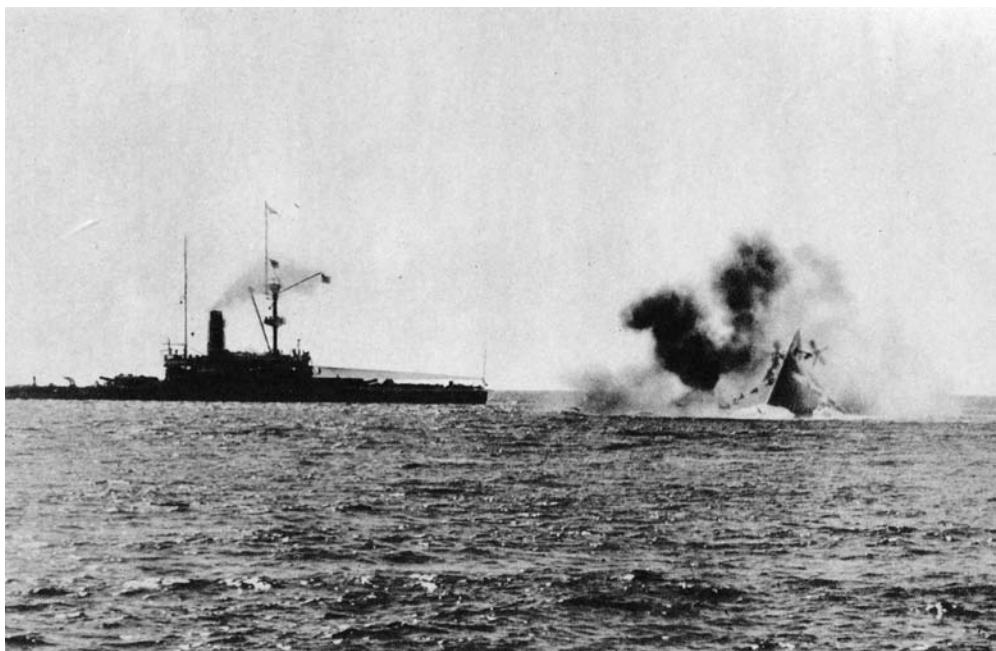


ABB. 5: [ANONYM], »UNTERGANG DES SCHLACHTSCHIFFS VICTORIA VOR TRIPOLIS«, 1893.

gen und Wellen auf das, was er selbst in seinen theoretischen, fast ausschließlich den chemischen Prozessen der Fotografie gewidmeten Schriften den »effet« eines Bildes nennt, d.h. dessen eindringliche Wirkung, die er der von ihm inszenierten Natur anvertraut. Er bedient sich hier eines Terminus, der die sprachliche Auseinandersetzung mit dem fotografischen Verfahren von Anfang an prägte.⁹ Dieser erscheint als jene ästhetische Kategorie, die einem Medium zugebilligt werden konnte, das als »Reproduktion« der Natur vermutlich schon deswegen mit einem biologistischen Vokabular belegt wurde, weil es selbst als Effekt des Sonnenlichtes auf lichtempfindlichem Material entsteht. Verfahren und Darstellungsgegenstand sind im Falle der Meeresbilder Le Grays folglich miteinander verschränkt: Beide entstehen durch Licht auf einer liquiden Oberfläche.

Album of Seascapes (wie Anm. 2), S. 134, der auf Arbeiten von Talbot, Bacot, Négre, und Le Secq verweist.

⁹ Zerner, Henri: »Gustave Le Gray, Heliographer-Artist«, in: Aubenas (Hg.), *Gustave Le Gray* (wie Anm. 2), S. 209–231, hier S. 210, zur Terminologie (»reproduction«) S. 212; zum Rekurs auf die Wiedergabe der Natur vgl. Baudelaire, Charles: »Die Photographie und das moderne Publikum« (1859), in: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie*, 4 Bde., 2. Aufl., München 1999, Bd. I: 1839–1912, S. 110–113.