

Hans Rooseboom

## Grafiek naar vroege foto's, 1839–1870

Over grafische, fotografische en fotomechanische afbeeldingen

### Grafiek en fotografie

Wie meent dat de fotografie spoedig na de publikatie van haar uitvinding in 1839 een groot aandeel zou hebben veroverd in de vervaardiging van afbeeldingen van documentair karakter, komt bedrogen uit. Portretten, topografie en gebeurtenissen 'op straat': hoe geschikt de fotografie – met haar vermogen tot onopgesmukt realisme – ook was, van deze onderwerpen zijn na 1839 nog grote aantallen prenten gemaakt, vooral hout-, koper- en staalgravures en litho's. Er zijn weliswaar van alle mogelijke onderwerpen aanzienlijke hoeveelheden foto's gemaakt<sup>1</sup>, maar doordat zij niet op de pers gelegd konden worden om met inkt op papier gedrukt te worden, moest de fotografie de al bestaande grafische technieken nog lange tijd naast zich dulden. Gravure en lithografie lijken decennia lang geen noemenswaardige concurrentie van de fotografie te hebben ondervonden. Een verzuchting als in de *Amsterdamsche Courant* dat de fotografie, *zich met reuzenschreden ontwikkelende en in korter tijd dan enig andere uitvinding zekeren trap van volkomenheid bereikt hebbende, een betrekkelijk nadeel voor de beoefening der graveerkunst [heeft] opgeleverd* en dat er *moed toe [behoort] en een vast vertrouwen op de toekomst, om de graveerstift op te vatten, terwijl de fotografie, voor het tegenwoordige, zoo dreigend den scepter voert* werd niet in 1839 gedaan, niet in 1849, niet in 1859, maar in 1869, dertig jaar na de uitvinding van de fotografie.<sup>2</sup>

Welk voordeel fotografie ook mocht hebben als het op nauwkeurigheid en snelheid van uitvoering aankwam, er kon decennia lang geen gebeurtenis van enig belang plaatsvinden of er werden behalve foto's ook nog prenten van gemaakt. Dat de laatste niet altijd geheel overeenkwamen met de werkelijkheid is bekend. In tenminste één geval lag de prent al gereed voordat de daarop afgebeelde gebeurtenis plaatsvond: hoewel het standbeeld van Rembrandt op de Amsterdamse Botermarkt pas op 27 mei 1852 zou worden onthuld, toonde de steendrukker/uitgever Theod. Brüggemann op 7 april van dat jaar – dus ruim anderhalve maand tevoren – drie exemplaren van een prent van deze gebeurtenis aan het Amsterdamse stadsbestuur om het *kopijrecht* op de afbeelding veilig te stellen (afb. 1).<sup>3</sup>

Dat graveurs en lithografen lange tijd nauwelijks concurrentie ondervonden van fotografen lijkt te worden bevestigd door de *Verslagen over den toestand van Handel, Scheepvaart en Nijverheid te Amsterdam* die door de Kamer van Koophandel van die stad vanaf 1861 jaarlijks werden gepubliceerd. Zij wekken de indruk dat althans de lithografen weinig reden tot bezorgdheid hadden. Zo is in de editie van 1867 te lezen: *De Boekdrukkerijen en de Steendrukkerijen verkeerden bij voortduring in goeden toestand en houden vele handen bezig. Het materieel dezer drukkerijen wordt dan eens bij den een dan weder bij een ander gestadig vermeerderd en verbeterd. Deze*

Afb. 1. Th. Brüggemann, *Onthulling van het standbeeld van Rembrandt op 27 mei 1852*. Lithografie, 13,9 x 11,9 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



jaarverslagen dienen overigens wel met enige voorzichtigheid als bron gebruikt te worden, aangezien zij opgesteld zijn aan de hand van gegevens die door de bedrijven zelf werden verstrekt. Harde cijfers worden er bovendien niet genoemd. De passages over de afzonderlijke bedrijven – eveneens gebaseerd op wat die meedeelden – bieden nog minder houvast: opmerkingen over *meer debiet, vooruitgang* en *geen verandering* zeggen nu eenmaal weinig bij afwezigheid van een referentiepunt. Van de hoofdstedelijke steendrukkerijen zijn het vooral Tresling & Co. en Dieperink & Co. die enkele malen mededelingen deden over hun bedrijfsresultaten.<sup>4</sup> Zij zijn onveranderlijk opgewekt.

De belangrijkste aanwijzing voor de onaangetaste positie van de bestaande grafische technieken is – heel eenvoudig zichtbaar – het grote aantal in die technieken vervaardigde afbeeldingen. Fotografie had in de eerste dertig jaar na haar introductie slechts een zeer bescheiden aandeel in de illustratie van boeken, tijdschriften en ander drukwerk.

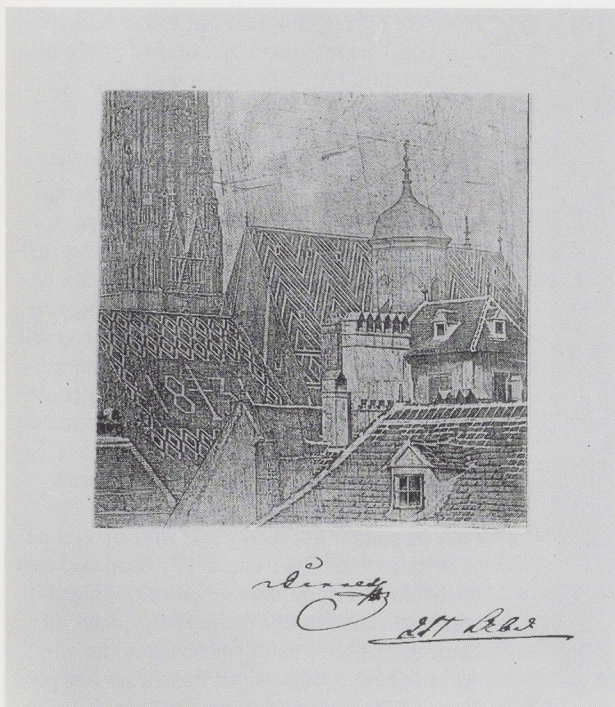
Door de onmogelijkheid om foto's te drukken kon het potentieel van de fotografie niet onmiddellijk ten volle benut worden.

### Fotomechanische technieken

Wordt een fotografische opname overgebracht op een drukvorm en wordt daarvan met inkt een afdruk gemaakt op een pers, dan spreekt men niet meer van een *fotografische* maar van een *fotomechanische* druk en dito druktechniek. Vanaf de uitvinding van de fotografie in 1839 zijn weliswaar diverse fotomechanische technieken uitgevonden, maar totdat de woodburytypie (1864) en de lichtdruk (1869) hun intrede deden waren de resultaten niet goed genoeg om met de bestaande grafische technieken te kunnen concurreren.

Aan pogingen om foto's met inkt op een pers te drukken heeft het vanaf 1839 bepaald niet ontbroken. Tot de belangrijkste pogingen van kort na 1839 om daguerreotypieën<sup>5</sup> in druk te vermenigvuldigen behoren die van Alfred Donné, Hippolyte Fizeau en Joseph Berres.<sup>6</sup> De daguerreotypieplaat werd geëtst of er werd langs galvanoplastische weg een kopie van gemaakt die als drukplaat werd gebruikt. Berres' methode bestond erin een vernis aan te brengen op de plaatsen die niet geëtst moesten worden en de plaat daarna in een oplossing van salpeterzuur te dompelen.<sup>7</sup> Daarna kon de plaat ingeïnt en afgedrukt worden (afb. 2). Zijn pogingen – en die van de anderen – leverden onveranderlijk slechts een klein aantal afdrukken op, waarvan de kwaliteit ver achterbleef bij die van de originele daguerreotypieën én bij die van de bestaande grafische technieken. Berres kon van een geëtste plaat waarschijnlijk minder afdrukken maken dan nodig was voor de illustratie van de hele oplage van 200 exemplaren van zijn brochure *Phototypie*.<sup>8</sup> Dit vermoeden wordt bevestigd doordat in de twee bekende exemplaren van de brochure – aanwezig in het Rijksmuseum en de Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt te Wenen – verschillende afbeeldingen voorkomen. Vermoedelijk moest Berres na het maken van een zeker aantal afdrukken verder gaan met een andere geëtste daguerreotypie.

Afb. 2. Joseph Berres, afdruk van geëtste daguerreotypie, 8,6 x 8,5 cm. In: *Joseph Berres, Phototypie* (Wenen 1840). Bibliotheek Rijksmuseum, Amsterdam.



De pogingen om daguerreotypieën te drukken leverden dus geen praktisch toepasbaar procédé op en de daguerreotypie werd, als fotografische techniek, in de loop van de jaren vijftig verdrongen door negatieven op glas (het collodiumprocédé) waarvan afdrukken werden gemaakt op papier. William Henry Fox Talbot en Alphonse Poitevin behoren tot de belangrijkste personen die in de jaren vijftig pogingen ondernamen om de fotografische afbeeldingen op een drukplaat over te brengen. Terwijl vrijwel alle fotografische procédés zijn gebaseerd op de lichtgevoeligheid van een zilververbinding die meer of minder verkleurt, afhankelijk van de hoeveelheid licht die er tijdens de belichting op valt, is bij bijna alle fotomechanische technieken die vanaf de jaren vijftig zijn uitgevonden, zoals *photoglyphic printing*, fotolithografie, fotogalvanografie, woodburytypie en lichtdruk, gebruik gemaakt van gelatine dat door toevoeging van kaliumdichromaat lichtgevoelig gemaakt werd.<sup>9</sup> De gelatine werd na belichting onder het negatief proportioneel hard. De volgende stappen ver-

Afb. 3. Anoniem, *De Monsterballon (Le Géant)* van Nadar, 1865. Lithografie (gedrukt door Morriën & Amand), 39 x 26,9 cm (blad). Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

schillen per techniek. Bij de woodburytypie werd de onverhard gebleven (d.w.z. onbelichte) gelatine opgelost in water. Het aldus ontstane reliëf werd in een loden plaat geperst. In deze mal werd een mengsel van gelatine en een pigment gegoten. De mal werd vervolgens aangedrukt op papier, zodat de gelatine aan het papier hechtte. Het pigment vormde dan het beeld. Bij de lichtdruk nam de onverhard gebleven gelatine water op. Bij het opbrengen van de drukinkt bleef deze alleen liggen op de plaatsen die geen water hadden opgenomen.

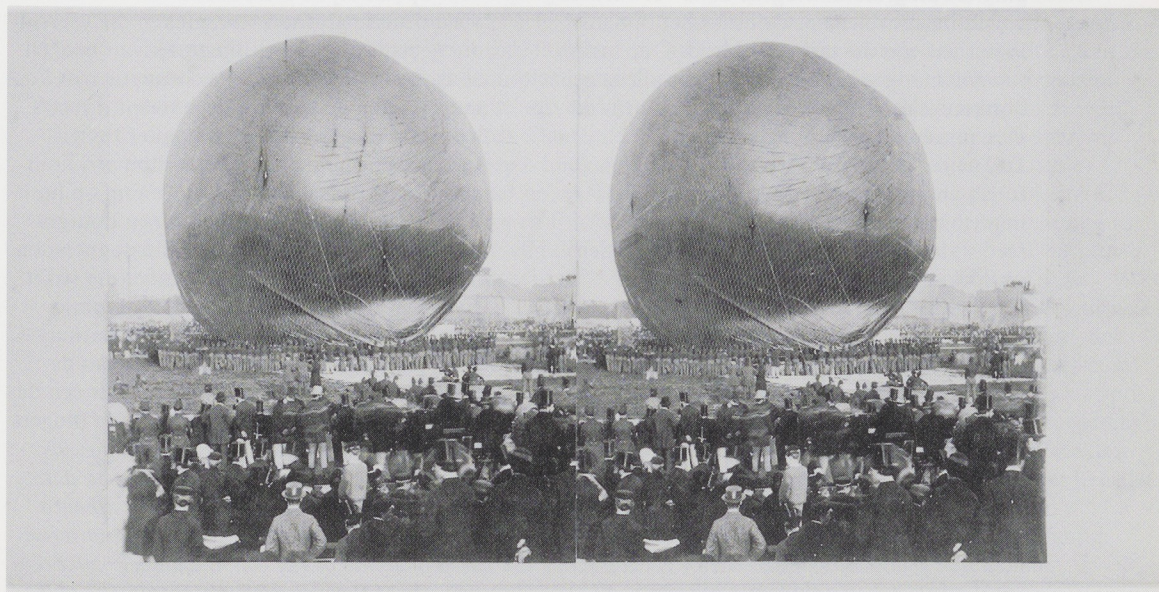
Tot de komst van de woodburytypie en de lichtdruk in de jaren zestig lag het probleem van fotomechanische technieken vooral in de toonweergave: de weergave van het zwart en van de halftonen ofwel grijstinten was gebrekkig. Het diepe zwart ontbrak meestal geheel, zodat de druk als geheel te slap en te grijsig werd, het aantal halftonen was veel geringer dan dat op afdrukken op gewoon fotografisch papier. Een fijne verdeling van zwart en wit als op prenten, voor het oog zwart, grijs en wit vormend, ontbreekt vrijwel steeds. De fotomechanische drukken uit de jaren vijftig en zestig die te zien waren op de tentoonstelling *D'encre et de charbon. Le concours photographique du Duc de Luynes, 1856-1867* (Parijs 1994) lieten dat zien. Slechts een zeer klein aantal van de getoonde afdrukken – één fotolitho van Alphonse Poitevin en twee van Joseph-Rose Lemerrier – benaderde de goede toonweergave en lange toonschaal van afdrukken op fotografisch papier.<sup>10</sup> De door de Nederlander E.I. Asser gevonden variant op de fotolithografie bleef er ver bij achter. In het voorwoord bij het in 1862 uitgegeven boek *Terra-Cotta's uit het Museum van Oudheden te Leiden*, waarin tien chromolitho's waren opgenomen, schreef de conservator van het museum, L.J.F. Janssen, na gewezen te hebben op het belang van natuurgetrouwe afbeeldingen: *De vraag is bij ons opgekomen, of niet de voorkeur had behooren gegeven te worden aan eene photolithographische uitgave. Maar bij ons te lande heeft men het in die kunst nog niet zoo ver gebracht, dat er uitkomsten van zouden te wachten zijn, die met de gewrochten van het teekenstift en de kleur zouden kunnen wedijve-*



Afb. 4. Pieter Oosterhuis (toegeschreven), Bij het opstijgen van Nadars luchtballon *Le Géant*, 1865. Stereopaar. Albuminedruk, 8,0 x 13,7 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

ren. En wanneer wij de photolithographische uitgave van terracotta's in den vreemde, bepaaldelijk die van het kabinet De Janzé te Parijs nagaan, komt ons daarin zoo veel gebrekkigs en duisters voor, zoo veel misplaat-sing van licht en schaduw, om niet van het gemis van de beschilderingen te spreken, dat men zich daaruit slechts een gebrekkig denk-beeld van de oorspronkelijke beeldwerken vormen kan.<sup>11</sup> Alle voordelen van foto's boven tekeningen en prenten werden teniet gedaan door de gebrekkige druk.

Het inplakken van 'echte foto's' was te omslachtig en tijdrovend om een serieus alternatief te vormen voor grafische en fotomechanische technieken.<sup>12</sup> Foto's hadden bovendien de reputatie snel te vervagen. De zilververbinding die bij de meeste fotografische technieken de lichtgevoelige stof is, bleek niet erg stabiel.<sup>13</sup> Dat maakte het vinden van een goede fotomechanische techniek, waarbij inkt kon worden gebruikt, des te dringender. Het probleem werd algemeen gevoeld, zodat van verschillende kanten een oplossing gezocht werd. De Photographic Society of London stelde een *Fading Committee* in die zich over het probleem moest buigen en in Frankrijk schreef Honoré d'Albert, duc de Luynes, in 1856 een prijs-



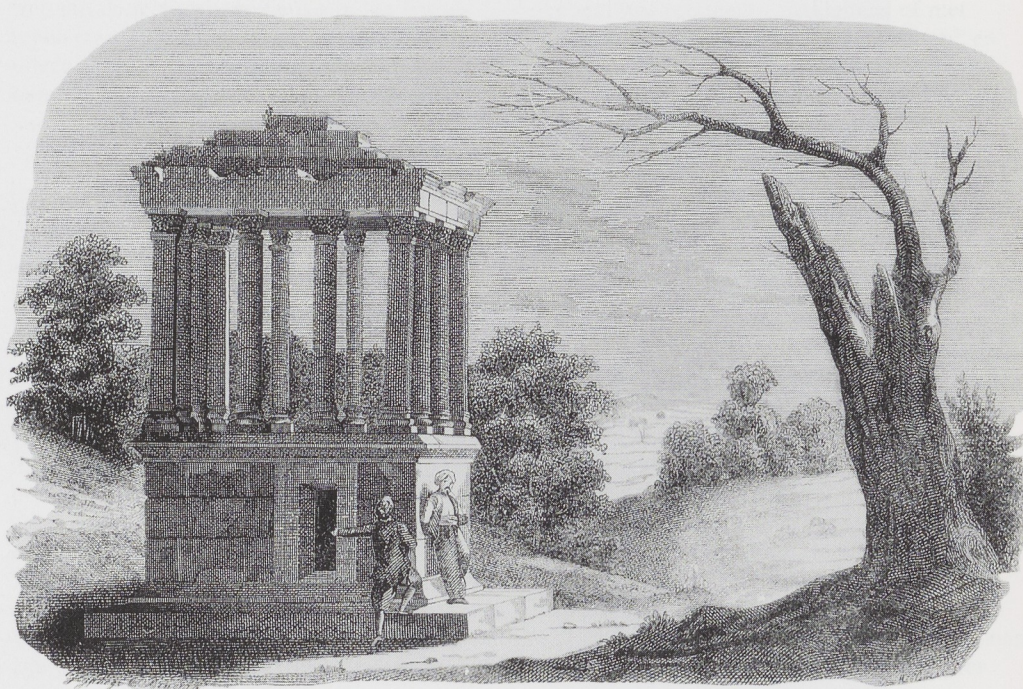
vraag uit om de houdbaarheid van bestaande fotografische technieken te verbeteren (*le petit prix*) en om de vinding te bespoedigen van nieuwe technieken die gebruik maakten van stabielere materialen (*le grand prix*).<sup>14</sup> In de laatste categorie werden vooral fotomechanische, d.w.z. voor de drukpers geschikte procédés ingezonden.

### Prenten en foto's

Intochten, onthullingen van standbeelden, de opstijging van Nadars luchtballon *Le Géant* in Amsterdam in 1865: prenten en foto's van één en dezelfde gebeurtenis lieten niet altijd hetzelfde zien. Opvallend verschil tussen de prenten die de opstijging van Nadars luchtballon aankondigden en de foto's van de gebeurtenis is de dramatiek op enkele van de prenten – nog versterkt door de verlekke-rende koppen – en de afwezigheid daarvan op de foto's van Pieter Oosterhuis (afb. 3, 4).<sup>15</sup> Het ongeluk dat Nadar bij een eerdere reis met de ballon overkwam werd door C.C.A. Last met veel gevoel voor drama uitgebeeld.<sup>16</sup> Op de foto's die Pieter Oosterhuis van de opstijging vanaf een weiland achter de *Hollandsche Gaz Compagnie* maakte zien we *Le Géant* alleen aan de grond. Vermoedelijk zag Oosterhuis ervan af de ballon na opstijging te fotograferen wegens de te verwachten belichtingsproblemen. Doordat het opname-materiaal van die tijd voor blauw – de lucht! – bovenmatig gevoelig was, zou er alleen een donkere, slecht doortekende ballonvormige vlek te zien zijn tegen een spierwitte lucht.<sup>17</sup> Dergelijke verschillen ten spijt bedienden foto's en prenten waarschijnlijk dezelfde markt. Van veel onderwerpen zijn zowel foto's als prenten gemaakt; de twee werden vaak op vergelijkbare wijze uitgegeven. Fotografie paste uitstekend in de traditie van topografische gezichten als van P.J. Lutgers, portretprenten als van J.P. Berghaus en de afbeeldingen van min of meer openbare gebeurtenissen. Al moest de fotografie zich bij haar introductie een plaats veroveren naast de grafische technieken, de 'scheidslijn' hoeft niet per se gelegd te worden tussen enerzijds fotografie en anderzijds de gezamenlijke grafische technieken. Er is eerder sprake van dat verschillende nieuwe 19de-

eeuwse technieken, inclusief de fotografie, de strijd aanbonden met de oudere houtgravure die een groot aandeel had in illustratie van – vooral het eenvoudiger – drukwerk. De grafische technieken vormden geen gesloten front tegenover de fotografie maar concurreerden onderling net zo hard.<sup>18</sup> Zo introduceerde M.H. Binger in 1850 de *glyphographie*<sup>19</sup> – een hoogdruktechniek die op houtgravures lijkende afbeeldingen opleverde – in Nederland met o.a. de volgende zinsnede: *In Nederland althands, waar de houtsnijkunst slechts weinige, verdienstelijke beoefenaars vindt, waar zy zoo armelijk wordt gekweekt en gebrek aan aanmoediging de oorzaak is harer achterlijkheid in vergelijking met het buitenland, welks treffelijke kunstvoortbrengselen men niet eens tracht na te streven, omdat de arbeid en tijd er aan ten beste gegeven nooit in evenredigheid vergoed worden; – in Nederland zeggen wy – kan de glyphographie wel niet anders dan welkom zijn, daar zy eene lang opgemerkte leemte aanvult; want aan meerdere uitvoerigheid en fraaiheid paart zy geringere kostbaarheid; immers, wy weten het by ondervinding – eene fraaie, naar eisch uitgevoerde houtgravure moet ten minste tweemaal duurder worden betaald dan eene even fraai of nog fraaier bewerkte glyphographie* (afb. 5).<sup>20</sup> Wat opvalt bij de introductie van een aantal 19de-eeuwse grafische technieken die veelvuldig gebruikt zijn voor illustratie van boeken en tijdschriften, is aller preoccupatie met kostenverlaging en nauwkeurige (want directe) weergave van het origineel zonder tussenkomst van een graveur. Terwijl bij een houtgravure de oorspronkelijke tekening op hout werd gebracht en daarna door een houtgraveur werd gestoken, was zo'n 'tussenpersoon' overbodig bij zowel de lithografie (die strikt genomen van 1798 dateert), de fotografie (1839), de glyfografie (1842) als de natuurdruk (1853). Door het lage niveau van de Nederlandse houtgraveurs kon dit als een des te groter voordeel gelden.<sup>21</sup> Uit M.H. Bingers brochure over de glyfografie: *Het mag dus eene groote winst voor de kunst heeten, dat, bij de glyphographie even als bij de lithographie, een ieder zyn' eigene teekening onveranderd onder de oogen van het publiek kan brengen. De afdruk eener glyphographische plaat*

Afb. 5. F. Molenaar, 'Glyphographie van Binger. Gedrukt bij de Gebroeders Van Cleeff', 9,8 x 15,2 cm. In: *Glyphographie uit het Etablissement van M.H. Binger te Amsterdam* [1850]. Bibliotheek Rijksmuseum, Amsterdam.



derhalve, kan de oorspronkelijke tekening des kunstenaars zyn...<sup>22</sup> De tijd die heenging met het graveren van een houtblok was een belangrijk nadeel (dat overigens gedeeltelijk werd opgeheven door langs galvanoplastische weg kopieën van de houtblokken te vervaardigen waarin druk gehandeld werd). Daar stond tegenover dat de houtgravure – hoogdruk immers – in één drukgang met de tekst gedrukt kon worden, wat bij litho's en foto's niet het geval was. Ter aanprijzing van de door hem uitgevonden natuurdruk schreef Alois Auer: *Schnellste Anfertigung, unübertreffliche Aehnlichkeit mit dem Originale, zahllose Menge und grösste Wohlfeilheit* [goedkoopte] *sind die bezeichnendsten Eigenschaften dieses in der Wiener K.K. Hof- und Staatsdruckerei entdeckten Verfahrens*. Hij voegde er de overbodigheid van een tekenaar of graveur nog aan toe.<sup>23</sup> Het af te beelden (platte!) voorwerp werd tussen een koperen en een loden plaat gelegd, waarna het geheel door een pers gehaald werd. *Das Original*

*lässt durch den Druck sein Bild mit allen ihm eigenen Zartheiten, gleichsam mit seiner ganzen Oberfläche auf der Bleiplatte zurück*. De loden plaat met de impressie, te zacht om een grote oplage van te kunnen drukken, werd galvanoplastisch versterkt of er werd – door stereotypie – een kopie in koper van gemaakt. Het ininken en afdrucken gebeurde vervolgens op de gebruikelijke wijze (afb. 6). Auer rekende zijn vinding tot de *Drei grosse Momente* [...] in der *Cultur-Geschichte der Völker im Bezug auf die Presse*.<sup>24</sup> Dat zij in Auers ogen superieur was aan fotografie en galvanoplastiek laat zich dan ook raden.<sup>25</sup> De natuurdruk heeft deze pretentie echter niet waargemaakt, wat voor een groot deel zal moeten worden toegeschreven aan de onmogelijkheid om andere dan platte voorwerpen af te beelden. Dat het niet al te lang meer duurde voordat foto's gedrukt konden worden zal de neergang alleen maar bespoedigd hebben.<sup>26</sup>

Afb. 6. Natuurdruk van Alois Auer, 16,5 x 26 cm. In: Alois Auer, *Die Entdeckung des Naturselbdruckes...*, Wenen 1854. Bibliotheek Rijksmuseum, Amsterdam.



De verschillende technieken konden – bij alle concurrentie – binnen één band naast elkaar voorkomen. Verschillende tijdschriften, zoals de *Algemeene Konst- en Letterbode*, de *Volksvlijt*, het *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* en het *Nederlandsch Archief voor Genees- en Natuurlunde*, zijn – zeer spaarzaam – geïllustreerd met houtgravures en litho's. De litho's zijn fijner. De hogere kosten zullen ruimere toepassing van litho's in de weg gestaan hebben. Foto's verschenen in deze tijd zelden in tijdschriften. In *De Volksvlijt* is bij de bijzondere gebeurtenis van de opening van het Paleis voor Volksvlijt in 1864 zowaar een chromolitho en een foto meegebonden. De relatief hoge kosten en de tijd die nodig was om een flink aantal af te drukken te maken waren zonder twijfel debet aan de zeldzame toepassing van foto's in deze tijdschriften. Het komt overigens voor dat een tijdschrift al tamelijk vroeg eenmaal werd geïllustreerd met een ingeplakte foto – waarna de illustraties weer jarenlang exclusief gegund werden aan graveurs en lithografen.<sup>27</sup>

De voorkeur voor de ene of de andere druktechniek is soms eenvoudig na te voelen. Voor afbeeldingen in kleur werd stevast voor chromolithografie gekozen: een andere mogelijkheid was er niet. In andere gevallen is de keuze echter veel minder duidelijk. In het album met afbeeldingen van voorwerpen op de *Tentoonstelling van Oudheden, gehouden te Delft, in Julij en Augustus 1863* bijvoorbeeld zijn litho's, chromolitho's en foto's opgenomen. De keuze voor een dergelijke combinatie van technieken laat zich niet op het oog verklaren, terwijl de auteur van het voorwoord schreef: *De verschillende voorwerpen zijn of in kleurendruk of als photographiën of als lithographiën weêrgegeven, naardat elk dezer wijzen van afbeelding voor ieder voorwerp het meest geschikt scheen te zijn.*<sup>28</sup> De afwisseling van gravures, litho's, foto's – en na 1870 – van fotomechanische drukken in de diverse studenten Almanakken – één portret per jaargang – laat zich al evenmin onmiddellijk verklaren. Misschien werd vooral gekozen voor een al beschikbaar por-

Afb. 7. Anoniem, Portret van J.J. Prins, ca. 1855–1865. Zoudruk, 16,9 × 12,1 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

ret van de rector magnificus van het betreffende jaar. Het door elkaar gebruiken van uiteenlopende illustratietechnieken in één band of in vergelijkbare uitgaven behoort voorlopig tot de grootste raadsels van de 19de-eeuwse boekillustratie.

#### Grafiek naar foto's

Aangezien de pogingen tot het drukken van foto's tot circa 1870 onvoldoende resultaat hadden, kon de fotografie de grafische druktechnieken nog niet veel concurrentie aandoen. Foto's zijn, integendeel, in de hier besproken periode op grote schaal vermenigvuldigd in de vorm van grafiek. Naar het voorbeeld van foto's gemaakte prenten zijn in grote getale te vinden. Vooral onder de portretten zijn er veel prenten die op die wijze zijn ontstaan, reden waarom zij hieronder de meeste aandacht krijgen.

Tot nu toe hebben schilderijen naar foto's in de literatuur de meeste aandacht gekregen.<sup>29</sup> Waarschijnlijke redenen van die aandacht zijn de (al dan niet vermeende) kloof tussen 19de-eeuwse schilderkunst en fotografie, de daarmee contrasterende constatering dat

Afb. 8. J.H. Hoffmeister, Portret van J.J. Prins. Lithografie, 30,1 × 23,7 cm (chine collé). Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

nogal wat schilders – incidenteel of niet – naar het voorbeeld van foto's werkten<sup>30</sup> en het feit dat de fotografische bron wel eens verzwegen is door schilders. De prenten naar foto's zouden tenminste even veel aandacht verdienen: niet alleen wegens hun getal, niet alleen doordat zij zoveel meer dan schilderijen verwant zijn aan foto's, maar ook doordat prenten lange tijd een belangrijk middel waren ter verspreiding van fotografische afbeeldingen. Foto's hoeven niet slechts als voorstudie of geheugensteun gediend te hebben voor prentmakers. Het is bij prenten naar foto's denkbaar dat zij gemaakt werden bij gebrek aan een mogelijkheid om de foto zelf op de pers te leggen. Het is evenzeer denkbaar dat sommige foto's alleen maar gemaakt zijn om in prent gebracht te worden. De correspondentie tussen de uitgever G.T.N. Suringar, zijn auteur Hendrik Tollens Cz., de graveur D.J. Sluyter en de steendrukker E. Spanier uit de jaren 1849–1856 (zie elders in dit *Bulletin*) laat zien dat de eerste, een portret van de schrijver wensend ter opname in een van zijn uitgaven, de voorkeur gaf aan de gelijkenis van een





Afb. 9. L. de Koningh Jr., Portret van Leendert Schouten, 1855. Lithografie, 46,2 x 31,8 cm (blad). 'L. de Koningh naar de Daguerreotypie'. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

foto, maar er een gravure naar liet maken – en móest laten maken – om het portret af te kunnen drukken.

De staalgravure die in 1855 ten gevolge van deze wens van Suringar in het eerste deel van Tollens' *Gezamenlijke Dichtwerken* werd geplaatst, volgde de daguerreotypie nauwkeurig. Zo'n geringe afwijking van het fotografische origineel is bepaald geen uitzondering: van de mogelijkheid om de foto slechts als uitgangspunt of voorstudie te nemen om vervolgens naar eigen goeddunken uitgebreid veranderingen aan te brengen werd, zo lijkt het, in de hier behandelde periode weinig gebruik gemaakt. Het anonieme portret van de theoloog J.J. Prins en de litho van J.H. Hoffmeister daarnaar laten maar weinig verschillen zien en dan voornamelijk in de *setting* (afb. 7, 8). Juist kleine details – zie de haarlok – zijn gelijk. Opvallendste verschil tussen de foto en de litho van Prins zit in de ogen. De lage lichtgevoeligheid van zijn opnamemateriaal noodzaakte de fotograaf om zijn model bij veel licht, zo mogelijk in de volle zon, te laten poseren. De toegeknepen ogen van Prins zijn op Hoffmeisters litho weer normaal geopend en het gelaat is wat meer ontspannen. Een ander voorbeeld van



Afb. 10. Anoniem, Portret van Leendert Schouten, 1854. Daguerreotypie, 14,7 x 10,3 cm (binnenmaat lijst). Prentenkabinet der Rijksuniversiteit Leiden.

het nauwkeurig volgen van de oorspronkelijke foto is het portret van de predikant Leendert Schouten uit 1854 (afb. 9, 10). Een groot verschil in achtergrond als op een daguerreotypieportret van prins Alexander en een met de hand gemaakte litho ernaar komt weinig voor.<sup>31</sup> Veel vaker is de achtergrond op gravures en litho's nauwelijks aangegeven en zijn ook de handen en attributen al veel schetsmatiger getekend dan het hoofd. De nogal koddige encenering op een lithografisch portret van Barend Ponstijn is gelijk aan die op een foto van deze zeeman die het voorbeeld is geweest van de litho (afb. 11, 12).<sup>32</sup> De hoge hoed en de vlag – gewoonlijk weinig toepasselijk in een interieur – waren Ponstijns attributen bij de herdenking, op 15 november 1863, van de rol die hij vijftig jaar daarvoor gespeeld had bij de bevrijding van de Fransen. De toen nog jonge zeeman had als eerste in Amsterdam de Oranjevlag uitgestoken, na die weken lang *om het lijf* te hebben *verborgen*. Hij zou daarmee het eerste sein tot de onafhankelijkbeweging hebben gegeven.<sup>33</sup>

Dat het portret van het meisje Maximo in prent gebracht werd, was vrijwel noodzakelijk indien er meer dan een handvol afbeel-



Afb. 11. Anoniem, Portret van Barend Ponstijn, 1863. Albuminedruk, 14,8 x 10,7 cm. Historisch-Topografische Atlas van het Gemeentearchief Amsterdam.  
Afb. 13. Anoniem, Portret van Maximo, 1857. Ambrotypie. Universiteitsmuseum, Utrecht.



Afb. 12. J.P. Berghaus, Portret van Barend Ponstijn. Lithografie, 23,1 x 14,4 cm (blad). Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 14. Anoniem, Maximo, 1857. Lithografie (gedrukt door Emrik & Binger), 23,9 x 16 cm (blad). Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



dingen gewenst was. Het origineel is namelijk een *ambrotypie* die het maken van afdrukken niet toestond (afb. 13, 14). Het fotografische negatief (op glas) werd gebleekt en aan de achterzijde zwart gelakt of in de lijst tegen een donkere achtergrond geplaatst. Het beeld verscheen daarna als een positief. Het is niet uitgesloten dat de fotograaf van iedere pose meer dan één opname maakte of een aantal negatieven eerst op de gebruikelijke wijze afdruckte op papier, maar er zijn tot dusverre niet meer dan twee ambrotypieën opgedoken.<sup>34</sup> Het mismaakte meisje werd in 1857 in het hoofdstedelijke gebouw Odeon tentoongesteld als zijnde een Aztekenkind.<sup>35</sup> Ook hier heeft de tekenaar de foto precies gevolgd; slechts de nek- en voetsteun – op de ambrotypieën niet volmaakt onzichtbaar weggeretoucheerd – zijn weggelaten. De fotografische bron is in veel gevallen op de prent vermeld, in veel gevallen ook niet. De hierboven genoemde portretten van Tollens, Prins, Schouten, Ponstijn en Maximo moesten het zonder doen. Wanneer de bron wel genoemd wordt, ontbreekt de naam van de fotograaf nogal eens en staat er alleen *naar eene photographie* of iets dergelijks. Aangezien de namen van de graveur of steenteenaar, drukker en uitgever vaak wel vermeld zijn op prenten, is de maker van de prent vaker bekend dan de fotograaf. De elders in dit *Bulletin* gepubliceerde correspondentie tussen Suringar en Tollens suggereert dat veel meer prenten naar foto's zijn gemaakt dan alleen af te leiden valt uit het aantal openlijke vermeldingen van die werkwijze. Ontbreekt iedere verwijzing naar welke bron dan ook (*ad viv., del., naar eene photographie, etc.*), dan is het echter niet goed mogelijk de gravures en litho's aan te wijzen die naar een foto gemaakt lijken te zijn. Het aantal prenten dat zonder bronvermelding de wereld in werd gezonden is zeer groot, en zolang er maar mondjesmaat foto's gevonden worden die onmiskenbaar als voorbeeld dienen, dreigt het nogal eens uitgesproken vermoeden dat die en die prent naar een foto gemaakt lijkt te zijn vooral te berusten op *wishful thinking*. Het door Berghaus gelithografeerde portret van Barend Ponstijn (afb. 12) deed door de vreemde enscenering

denken aan een met weinig smaak en kunstgevoel gemaakte atelierfoto. In die categorie werd later ook de bron gevonden. Afgezien van dergelijke eigenaardigheden op atelierfoto's zijn er weinig kenmerkende verschillen tussen prenten en foto's waaruit zou kunnen worden geconcludeerd dat er zeker naar een foto is gewerkt of integendeel beslist niet. Compositie, pose, attributen, afsnijding: er zijn geen principiële verschillen. De vaak schetsmatige weergave van handen, attributen en achtergrond op gravures en litho's, terwijl de camera van een fotograaf alle delen van het beeld gelijkelijk afbeeldt, heeft daar niets mee te maken, zoals de hierboven gegeven voorbeelden laten zien. De gevolgde werkwijze en de gebruikte bron blijken er niet uit.

De vele portretlitho's van J.P. Berghaus, die zowel naar foto's, tekeningen, schilderijen als naar de natuur zijn gemaakt, laten zich niet zomaar op het oog indelen naar die categorieën. Het merendeel van zijn portretten naar foto's (iets meer dan een derde uitmakend van die in het Rijksprentenkabinet aanwezig zijn) is in de jaren vijftig gemaakt. Berghaus heeft verschillende keren naar daguerreotypieën van Leendert Springer gewerkt. Deze was ook de drukker van een aantal portretlitho's (niet dezelfde als de naar zijn daguerreotypieën gemaakte). Op Berghaus' litho's is het gebruik van een foto vaak openlijk vermeld, terwijl ook melding wordt gemaakt van het tekenen naar een schilderij, tekening of naar het leven. (Het portret van Barend Ponstijn, van latere datum dan de meeste andere van Berghaus' hand, verzweg bij wijze van uitzondering de fotografische bron.) Een samenwerkingsverband tussen Berghaus en Springer – de laatste als daguerreotypist – is denkbaar. Er zijn gevallen bekend waarin zeker is dat de foto met geen ander doel werd gemaakt dan in prent gebracht te worden. De in dit *Bulletin* gepubliceerde correspondentie tussen Suringar, Tollens, Sluyter en Spanier geeft daar een voorbeeld van.<sup>36</sup> Bij Berghaus en Springer is dat echter verre van zeker. In een aantal gevallen heeft Berghaus de litho kort na het maken van de foto vervaardigd – hij dateerde veel van zijn litho's tot op de dag nauwkeu-

Afb. 15. J.P. Berghaus, Portret van een onbekende vrouw, 1849. Lithografie, 22,2 x 18 cm (chine collé). 'J.P. Berghaus lith. / 27 1 1849 / Daguerreotype-Steendr<sup>nl</sup> van L. Springer te Leyden'. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

rig en vermeldde in enkele gevallen ook de datum van de fotografische opname –, terwijl er soms jaren tussen lagen. Het aantal keren dat Berghaus naar daguerreotypieën van Springer werkte is beperkt: van de circa tweehonderd verschillende portretlitho's van Berghaus in de collectie van het Rijksprentenkabinet zijn er slechts elf naar Springers daguerreotypieën. Andere fotografen komen nog minder vaak voor. Een vermelding als op een portret van een onbekende vrouw *J.P. Berghaus lith. / 27 10 1849 // Daguerreotype-Steendr<sup>nl</sup> v. L. Springer te Leyden* komt op de in het Rijksprentenkabinet aanwezige exemplaren maar één keer voor (afb. 15). Het betreffende vrouwspportret is bovendien, zo suggereert althans het bijschrift, *niet* naar een daguerreotypie gemaakt. Berghaus en Springer vormen niet het enige 'koppel' van fotograaf, steentekenaar en/of steendrukker. Andere zijn de steentekenaar A.J. Ehnle & de fotograaf Peter Wotke en de steendrukker E. Spanier & de fotograaf J.H. Bückmann.<sup>37</sup> Geen van deze drie samenwerkingsverbanden was overigens exclusief: zo zijn er in het Rijksprentenkabinet vijf litho's van Berghaus naar daguerreotypieën van A.A. Vermeulen (en een kleiner aantal naar nog weer anderen), heeft Spanier ten tijde



van zijn samenwerking met Bückmann tenminste één keer gebruik gemaakt van de diensten van de fotograaf J. Cohen, en heeft Matthijs Michielsen tenminste twee van Wotkes portretten op steen gebracht.<sup>38</sup> Van Springer kennen we geen enkele door hem gemaakte daguerreotypie en hebben we alleen de litho's van Berghaus ernaar. Van Wotke resten wel foto's op papier maar geen daguerreotypieën. Die laatste zijn ook weer alleen bekend door een aantal litho's.<sup>39</sup> De prenten die naar daguerreotypieën zijn gemaakt in beschouwing nemend moet vaak geconstateerd worden dat de daguerreotypie ontbreekt.<sup>40</sup> Van Bückmann is wel een daguerreotypie bewaard gebleven die in prent is gebracht, het al genoemde portret van Tollens dat in opdracht van de uitgever Suringar werd gemaakt. Het is echter niet uitgesloten dat er bij deze zitting meer dan één opname is gemaakt en dat de litho naar een andere daguerreotypie uit deze sessie werd vervaardigd. Tenslotte had Bückmanns collega Hippolyte Caluyer, die vóór hem dezelfde opdracht kreeg van Suringar, drie portretten gemaakt. Van Schoutens portret zijn eveneens daguerreotypie én litho bewaard bekend (afb. 9, 10). Er is geen voor de hand liggende verklaring voor deze verdwijningen van daguerreotypieën die in prent gebracht zijn. Zij zijn weliswaar zeer kwetsbaar – de beeldlaag hecht maar nauwelijks aan de koperen drager –, zodat veel daguerreotypieën in de loop der tijd op de een of andere wijze verloren zijn gegaan, maar dat is geen voldoende verklaring.<sup>41</sup> Het overtrekken van daguerreotypieën op doorzichtig papier, als voorbereiding op gravure of litho, zou dat wel kunnen zijn. De kwetsbare beeldlaag van de daguerreotypie zou daarbij onvermijdelijk beschadigd raken. Dit moet echter vooralsnog speculatie blijven.

Over de verhouding tussen fotograaf, steentekenaar c.q. graveur en de drukker en over de gang van zaken bij het in prent brengen van vroege foto's is weinig bekend. De briefwisseling tussen Suringar, Tollens, Sluyter en Spanier werpt voor het eerst enig (Nederlands) licht in deze zaak. Het is opvallend dat verschillende personen in de 'vroege tijd'

Afb. 16. A.C. Nunnink, *Gezigt op de Spaansche Kade te Rotterdam*, 1855 of eerder. Lithografie, 15,3 x 21,5 cm. Uitgegeven door K. Fuhri, Den Haag. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



tot 1870 zowel gelithografeerd als gefotografeerd hebben – onder andere Th. Brüggenmann, G.F. Eilbracht, J.H. Hoffmeister, L. de Koningh Jr., A.C. Nunnink en Leendert Springer -, terwijl het maar zelden lijkt voor te komen dat een lithograaf (of een graveur) naar zijn eigen foto's werkte. Een litho van A.C. Nunnink (1813-1894), *Gezigt op de Spaansche Kade te Rotterdam* (afb. 16), is het enige mij bekende Nederlandse voorbeeld van een prent naar een eigenhandige foto, in dit geval een daguerreotypie, uit de hier behandelde periode.<sup>42</sup>

#### Na 1870

Na 1870 veroverden woodburytypie, lichtdruk, heliogravure en fotolithografie een behoorlijk aandeel in de illustratie van boeken, tijdschriften en andere uitgaven. Deze mooie fotomechanische technieken werden vooral voor meer luxe uitgaven gebruikt. G.H. Heinens album met panoramafoto's van Amsterdam uit 1894, dat elders in dit *Bulletin* besproken wordt, is daarvan een voorbeeld. Pas met de uitvinding van de rasterfoto of *autotypie* in de jaren 1880 begon de fotografie aan een opmars die haar de eerste plaats onder de druktechnieken zou geven.

## Noten

<sup>1</sup> Na een aarzelende start, vooral ingegeven door de hoge prijzen van daguerreotypieën, werden vanaf circa 1860 grote aantallen foto's vervaardigd en los verkocht (vooral portretten op het *carte-de-visite*-formaat van ca. 6 x 9 cm) en kan er van een fotografische industrie gesproken worden.

<sup>2</sup> Zie: *Amsterdamsche Courant* 13 augustus 1869, pp. 1-2.

<sup>3</sup> Gemeentearchief Amsterdam, archief 5181 (Algemene Zaken), nummer 3156 (1833-1876 / Register van Kunstwerken / vgl. art 6b van de wet van 25 Januari 1817 - tegen reçu aan het Gem. Bestuur van de woonplaats van drukker en uitgever overgegeven en aan het Dep. van Binnenlandsche Zaken verzonden). Op 7 april 1852 werd bijgeschreven: Th. Bruggeman, (Plaat voorstellende) Onthulling van het Standbeeld van Rembrandt van Rhijn te Amsterdam den 27e Mei 1852. Aangezien uitgevers door de wet verplicht werden om drie door de uitgever en de drukker gewaarmerkte exemplaren ten stadhuisse te tonen, kan Brüggemann niet hebben volstaan met de verzekering dat de plaat gedrukt zou worden zodra de afgebeelde gebeurtenis had plaatsgevonden.

<sup>4</sup> Tresling & Co., vooral bekend als steendrukker, beschikte rond 1875 over een atelier voor portretfotografie. Nadere gegevens ontbreken.

<sup>5</sup> Daguerreotypieën zijn *directe positieven*, d.w.z. dat het positieve beeld al bij de belichting in de camera ontstaat en niet pas na het afdrukken van een negatief. Door de afwezigheid van een negatief konden daguerreotypieën niet vermenigvuldigd worden (behalve dan door het met de camera fotograferen van de originele daguerreotypie).

<sup>6</sup> Zie voor de verschillende pogingen tot het drukken van daguerreotypieën o.a.: Eugene Ostroff, 'Etching, Engraving & Photography: History of photomechanical reproduction [1]', *The Journal of Photographic Science* 17 (1969), pp. 65-77.

<sup>7</sup> Ostroff, *op. cit.* (noot 6), p. 74.

<sup>8</sup> Volgens Helmut en Alison Gernsheim, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, London 1969, p. 540, werd de brochure in een oplage van 200 exemplaren gedrukt.

<sup>9</sup> Niet alle varianten van de fotolithografie maakten gebruik van gelatine en kaliumdichromaat; zie Helmut en Alison Gernsheim, *op. cit.* (noot 8), p. 545. De fotoxylografie is geen foto-

mechanische techniek: de afbeelding wordt op fotografische wijze overgebracht op het houtblok, waarna deze met de hand wordt gegraveerd als bij gewone houtgravures.

<sup>10</sup> Cat. tent. *D'encre et de charbon. Le concours photographique du Duc de Luynes, 1856-1867*, Parijs (Galerie de Photographie) 1994, nrs. 27, 42, 43. De woodburytypie viel - vanwege het beperkte formaat van de afdrukken - snel af in deze prijsvraag.

<sup>11</sup> *Terra-Cotta's uit het Museum van Oudheden te Leiden, uitgegeven door L.J.F. Janssen...*, Leiden (T. Hooiberg en Zoon) 1862.

<sup>12</sup> Zie voor Britse uitgaven met ingeplakte foto's: Helmut Gernsheim, *Incunabula of British Photographic Literature*, Londen/Berkeley 1984. Portfolio's met op karton geplakte foto's werden in de vroege tijd door slechts enkele drukkers/uitgevers samengesteld: William Henry Fox Talbot en Nicolaas Henneman (Reading, Groot-Brittannië) in de jaren veertig, Louis Blanquart-Évrard (Lille, later Jersey) in de jaren vijftig.

<sup>13</sup> De uitzonderingen zijn de cyanotypie en de kooldruk, waarbij het beeld gevormd wordt door een pigment, en de platinadruk, waar het hoogwaardige platina toegepast wordt.

<sup>14</sup> Zie: Helmut en Alison Gernsheim, *op. cit.* (noot 8), pp. 335-336 en cat. tent. *D'encre et de charbon. Le concours photographique du Duc de Luynes, 1856-1867*, Parijs (Galerie de Photographie) 1994.

<sup>15</sup> Zie o.a. anoniem, 'Nadar en zijn luchtbol' in onbekend tijdschrift (Gemeentearchief Amsterdam, knipselcollectie Hartkamp). In de collectie van het Nederlands Economisch-Historisch Archief (Amsterdam) bevindt zich een aantal uitgaafjes betreffende *Le Géant*: E. Vezy, *Beschrijving en Geschiedenis van den Monsterballon Le Géant, die te Amsterdam den 11 September zal Opstijgen*, C. Meijer, *De Mislukte Hemelvaart van Nadar, Nadar's Gevaarlijke Tocht. Brief dien de Heer Eugène Arnoult, een der Reisgenooten van den Heer Nadar, aan de Nation van Parijs geschreven heeft, en Wie is Nadar, en wat wil hij?*

<sup>16</sup> De litho van Last illustreerde het anonieme artikel 'Nadar en zijn luchtbol' in een onbekend tijdschrift (Gemeentearchief Amsterdam, knipselcollectie Hartkamp).

<sup>17</sup> Jan D. Brouwer gaf in 1865 een serie van tien van deze aan Oosterhuis toegeschreven stereofoto's uit, *van den aanvang tot het moment der opstijging* (Jhr. C.C.G. Quarles van Ufford,

*Amsterdam voor 't eerst gefotografeerd*, Amsterdam z.j. [1968], p. 17).

<sup>18</sup> Zie voor de verhouding tussen houtgravure en lithografie o.a.: Helen Marres, *De lithografie in Nederland 1809–1830* (ongepubliceerde doctoraalscriptie Vrije Universiteit, vakgroep kunstgeschiedenis, 1985), pp. 22, 34, 40–41. Zie ook D. van Lente en O. de Wit, *Geschiedenis van de grafische techniek in Nederland in de 19e eeuw*, Amstelveen 1993, pp. 81–82, 85, 86, 97, 100–101, 107. Voor de positie van de lithografie ten opzichte van de andere grafische technieken: Michael Twyman, *Lithography 1800–1850. The techniques of drawing on stone in France and England and their application in works of topography*, Londen 1970, pp. 79, 81–82, 99, 112–113.

<sup>19</sup> Een glyfografische plaat werd als volgt gemaakt. De tekenaar bracht met een naald een voorstelling aan op een met een zwarte grond en een witte laag bedekte koperen plaat. Waar de lijnen van de tekening ver uit elkaar lagen, werden de tussenruimten (die later niet mochten meedrukken) opgehoogd. Nadat de plaat met grafietpoeder was bestoven, werd zij in een galvanisch bad gehouden zodat zich een laagje koper op de plaat vormde. Op de aldus verkregen matrijs stonden de lijnen van de tekening nu in hoogdruk. De matrijs werd op letterhoogte gebracht en kon dan – met letterzetsel – op de boekdrukkers gebruikt worden. Zie voor de gevolgde werkwijze: *Glyphographie uit het Etablissement van M.H. Binger te Amsterdam*, z.p. [Amsterdam] z.j. [1850], pp. 5–7 en Johan de Zoete, *Zomaar een plaatje? De introductie van nieuwe illustratietechnieken in Nederland in de negentiende eeuw*, z.p. 1991, p. 13.

<sup>20</sup> Zie: *Glyphographie uit het Etablissement van M.H. Binger te Amsterdam*, z.p. [Amsterdam] z.j. [1850], p. 12. Zie ook: S. Bleekrode (red.), *Jaarboekje van Wetenschappen en Kunst* 3 (1848–1849), p. 240–241, idem 4 (1849–1850), p. 300, en De Zoete, *op. cit.* (noot 19), pp. 12–14.

<sup>21</sup> Over het niveau van de Nederlandse houtgravure: De Zoete, *op. cit.* (noot 19), p. 12, en D. van Lente en O. de Wit, 'Geschiedenis van de grafische techniek in Nederland in de 19e eeuw', in: Lintsen (red.), *op. cit.* (noot 18), pp. 89, 95–96, 100–101.

<sup>22</sup> *Glyphographie uit het Etablissement van M.H. Binger te Amsterdam*, z.p. [Amsterdam] z.j. [1850], p. 9.

<sup>23</sup> Alois Auer, *Die Entdeckung des Naturselbdruckes...*, Wenen (K.K. Hof- und Staatsdruc-

kerei) 1854. [pp. 4, 6, 10]. De bibliotheek van het Rijksmuseum bezit een exemplaar. Een editie op kleiner formaat, zonder afbeeldingen en zonder vertalingen in het Engels, Frans en Italiaans, bevindt zich in de Koninklijke Bibliotheek. Die uitgave is 1853 gedateerd. Zie voor een Nederlandse beschrijving: J.A. van Eijk, 'Natuur- of zelfdruk', *De Volksvlijt* 2 (1856), pp. 302–308 (met twee voorbeelden, waarvan één vervaardigd door G.D. van Es, één door A. Vinkeles). De bibliotheek van het Rijksmuseum bezit één van de uitgaven die gedrukt zijn door Auer leerling Henry Bradbury: *The Ferns of Great Britain and Ireland by Thomas Moore [...] Edited by John Lindley [...] Nature-Printed by Henry Bradbury*. Londen (Bradbury and Evans) 1855. De natuurdruk van Auer moet niet verward worden met de al langer bekende, gelijknamige methode waarbij het botanische voorwerp zelf werd beroet of ingeïnt en dan afgedrukt.

<sup>24</sup> Auer, *op. cit.* (noot 23), [p. 4]. De twee andere hoogtepunten waren de uitvindingen van het schrift en van de boekdrukkunst.

<sup>25</sup> Auer, *op. cit.* (noot 23), [p. 12]. Ook herbaria zouden *ihr Ende finden*.

<sup>26</sup> Frappante overeenkomst tussen natuurdruk en de vroegste fotografie is overigens de gelijke (beperkte) keuze van onderwerpen: veel planten, bloemen en kant. Fotogrammen – foto's gemaakt zonder camera en optiek, door het voorwerp op het papier te leggen en het licht te laten inwerken zodat de contouren afgetekend worden – van deze onderwerpen maken een belangrijk deel uit van de vroegste fotografische experimenten van o.a. William Henry Fox Talbot, Anna Atkins, Robert Hunt en Alfred Swine Taylor. De lage lichtgevoeligheid van het fotografische materiaal in de beginjaren maakte het maken van opnamen zonder de indertijd lichtzwakke optiek aantrekkelijk. Ten tijde van Auer uitvinding van de natuurdruk maakte Atkins nog steeds fotogrammen van (vooral) botanische voorwerpen en nam Talbot deze onderwerpen weer op bij de experimenten met zijn *photoglyphic printing*, een poging tot het overbrengen van een fotografische afbeelding op een drukplaat.

<sup>27</sup> Zie: Johan de Zoete, 'De medische illustratie en de techniek; negentiende-eeuwse grafische procédés en hun geschiktheid voor de wetenschappelijke illustratie', *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* 139 (1991) p. 1785, en Gerard L'E. Turner, 'Microscopical communication', in: idem, *Essays on the History of the Microscope*, Oxford 1980, p. 227.

<sup>28</sup> H.C. Rogge (tekst), *Album. Verzameling van Afbeeldingen der merkwaardigste voorwerpen, ingezonden voor de Tentoonstelling van Oudheden, gehouden te Delft, in Julij en Augustus 1863*. Delft (H. Koster) 1863. De foto's (albuminedrukken) werden gemaakt door A.L. Over-sluijs. Rijksprentenkabinet en bibliotheek van het Rijksmuseum bezitten ieder een exemplaar van het album.

<sup>29</sup> Zie o.a.: J.F. Heijbroek, 'Werken naar foto's. Een terreinverkenning. Nederlandse kunstenaars en de fotografie in het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986) pp. 220-236.

<sup>30</sup> Er zijn vermoedelijk minder 19de-eeuwse schilders die nooit naar foto's hebben gewerkt dan die dat wel deden. De (vooralsnog denkbeeldige) lijst van namen van hen die - incidenteel of niet - naar het voorbeeld van foto's hebben gewerkt omvat niet slechts de 'mindere goden' die een gebrek aan fantasie hadden of hun onvoldoende tekenvaardigheid trachtten te compenseren.

<sup>31</sup> Zie voor afbeeldingen: Claude Magelhaes [= Jan Coppens], *Nederlandse fotografie. De eerste honderd jaar*, Utrecht/Antwerpen 1969, afb. 8 en 9.

<sup>32</sup> Het Rijksprentenkabinet bezit een door A. Vink gemaakt portret van Ponstijn dat weinig afwijkt van de hier afgebeelde foto.

<sup>33</sup> *Amsterdamsche Courant* 17 en 19 november 1863.

<sup>34</sup> Beide zijn in het bezit van het Universiteitsmuseum te Utrecht. De herkomst is onduidelijk; de associatie met de in het museum aanwezige daguerreotypie-uitrusting van 1840 - de onderdelen van die uitrusting en de twee ambrotypieën hebben hetzelfde inventarisnummer - is onjuist.

<sup>35</sup> Zie: Frederik Muller, *De Nederlandsche geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche Historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, dl. 3, Amsterdam (Frederik Muller en Co.) 1879, nr. 7273. Vgl. B.C. Slingers en A.A. Wertheim (red.), *De tentoongestelde mens. Reuzen, dwergen en andere wonderen der natuur*, Zutphen 1993, pp. 56, 65.

<sup>36</sup> Een ander voorbeeld werd gegeven in G.A. Evers, 'Hoe de fotografie in Nederland kwam [III]', *Lux. Geïllustreerd Tijdschrift voor Fotografie* 26 (1915), pp. 27-28: *Ten besluite van het tijdvak der daguerreotypie alleen nog de mededeeling, dat de bekende steendrukkersfirma C.W. Mieling te 's Gravenhage, in dien tijd vermaard*

*om hare goede steendrukportretten, in 1848 bekend maakte, "dat tegenwoordig vele portretten en in het bijzonder familiegroepen door de Daguerreotype vervaardigd worden, en veelal gewenscht wordt om daarna lithographien te bekomen, doch tot nu toe altoos vele zwaarigheden gehad heeft, dit goed te kunnen volgen, zoo is de ondergeteekende nu in staat, daarna op eene bijzondere wijze, zeer juiste lithographien te kunnen leveren"*. Evers bracht Miulings advertentie overigens in verband met de fotolithografie, waarbij geen sprake is van een met de hand getekende kopie maar van overbrenging via fotografische weg van de afbeelding op steen. Deze suggestie is echter nooit bevestigd. Vgl.: Adri Verburg en Josephine van Bennekom, *In Zeeuws licht gevangen. Fotografie in Middelburg 1842-1870*, Middelburg 1994, pp. 24-25, over de lithograaf/daguerreotypist T.P. Roest. Zie voor een van de zeldzame voorbeelden van de onmiddellijke (en vrijwel vooropgezette) aanwending van daguerreotypieën voor lithografische afdrucken: Detlef Hoffmann en Ute Wrocklage, 'Die daguerreotypisierten Männer der Paulskirche. Parlamentariersportraits der ersten deutschen Nationalversammlung in Frankfurt 1848/49', in: cat. tent. *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Keulen/Heidelberg 1989, pp. 404-437.

<sup>37</sup> Zie voor de samenwerking van Spanier en Buckmann: Hans Rooseboom, 'Wat heeft men daar weer twee ellendige portretten van mij in 't licht gegeven!' elders in dit *Bulletin*. Zie voor monografische gegevens over Bückmann: Mattie Boom, 'Herman Bückmann', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, Alphen aan den Rijn/Amsterdam 1984 e.v.

<sup>38</sup> Het Rijksprentenkabinet bezit een litho met de *Onthulling van het standbeeld van wijlen Z.M. Willem II. 23 Maart 1854 / Steendrukkerij van E. Spanier, lithogr. van Z.M. / Naar de Daguerreotype van J. Cohen door Hoffmeister*. Deze litho is afgebeeld in: Ingeborg Th. Leijerzapf, *Fotografie in Nederland 1839-1920*, Den Haag 1978, p. 58. Litho's van Berghaus naar Vermeulen en van Michielsen naar Wotke bevinden zich eveneens in het Rijksprentenkabinet. De door Michielsen gelithografeerde portretten zijn 1858 en 1859 gedateerd.

<sup>39</sup> Zie voor de foto's van Leendert Springer: Ingeborg Th. Leijerzapf, *op. cit.* (noot 36), p. 29, Jan Coppens, Laurent Roosens en Karel van Deuren, '... door de enkele werking van het



licht ...', *Introductie en integratie van de fotografie in België en Nederland, 1839-1869*, Antwerpen 1989, p. 72, en Anja van Heyningen-de Zoete, 'Het memorie-boek van C.H. van Amerom' (ongepubliceerde scriptie Rijksuniversiteit Leiden 1987), p. 49. Zie voor Wotke: Ingeborg Th. Leijerzapf en Marjan Maandag, 'Peter Wotke', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, Alphen aan den Rijn/Amsterdam 1984 e.v. Zie voor een aanvulling op die publikatie noot 42 hieronder.

<sup>40</sup> Zie ook: cat. tent. *Paris et le Daguerreotype*, Parijs (Musée Carnavalet) 1989-1990, pp. 27, 213.

<sup>41</sup> Bekend zijn de anecdotes dat daguerreotypieën nogal eens sneuvelden tijdens al te ijverige poetsbeurten door werkster of eega. Zie bijvoorbeeld: Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Het fotografisch museum van Auguste Grégoire. Een vroege Nederlandse fotocollectie*, Den Haag 1989, p. 17.

<sup>42</sup> Een vergelijkbare litho, *Gezigt op de Koornbeurs en de Markt te Rotterdam*, werd naar een daguerreotypie van Nunnink gelithografeerd door zijn broer A.A. Nunnink. Het *Gezigt op de Spaansche Kade te Rotterdam* maakte hoogstwaarschijnlijk deel uit van de portefeuille *De Maatschappij ter Bevordering van Toonkunst, haar Muzijkfeest en de stad Rotterdam. Herinnering aan het jaar 1854. Twaalf portretten en twaalf stadsgezichten*, in 1855 uitgegeven door K. Fuhri (Rijksprentenkabinet, FM 7219). De twaalf portretten in die portefeuille zijn de litho's van A.J. Ehnle naar daguerreotypieën van P. Wotke (zie ook noot 39) die in hetzelfde jaar ook in *De Kunstchronyk* werden gepubliceerd. De litho van Ehnle naar Wotkes daguerreotypie van het interieur van de concertzaal van de genoemde Maatschappij is eveneens deel van de portefeuille. Een buitenlands voorbeeld van een litho naar een eigenhandige foto geeft het album *Art Treasures of the United Kingdom from the Arts Treasure Exhibition, Manchester, Edited by J.B. Waring*, Londen (Day and Son) 1858, waarin 17 chromolitho's van Francis Bedford naar zijn eigen foto's.