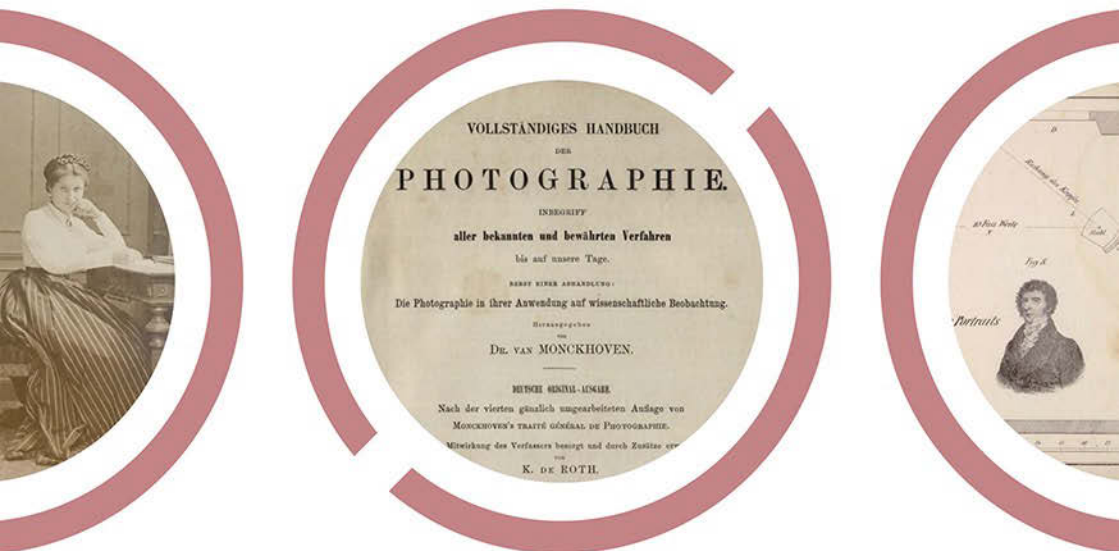


DAS PORTRÄT IM HANDBUCH

FRÜHE KONZEPTIONEN EINER BILDGEBENDEN PRAXIS
IN DER POLYTECHNISCHEN WISSENSGEMEINSCHAFT



Carina Dauven

[transcript]

Das Dokumentarische.
Exzess und Entzug

Carina Dauven
Das Porträt im Handbuch

Die E-Book-Ausgabe erscheint im Rahmen der »Open Library Medienwissenschaft 2025« im Open Access.

Die Open Library Community ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollsponsoren: Universitätsbibliothek

Bayreuth | Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Technische Universität Braunschweig / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Universitätsbibliothek Erfurt | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Fachhochschule Nordwestschweiz | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Potsdam | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Universitätsbibliothek Wuppertal | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Sponsoring Light: Staatsbibliothek zu Berlin

- Preußischer Kulturbesitz | Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Bibliothek der Hochschule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Universitätsbibliothek Greifswald | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Universitätsbibliothek Passau | Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf - Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau

Mikrosponsoring: Ostbayerische Technische

Hochschule Amberg-Weiden | Technische Universität Dortmund | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden, Hochschulbibliothek | Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden Bibliothek | Palucca Hochschule für Tanz Dresden – Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | IU Internationale Hochschule GmbH | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschulbibliothek der TH Köln | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Universitätsbibliothek Mainz | Universitätsbibliothek Regensburg | Berufsakademie Sachsen - Bibliothek | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | THWS Technische Hochschule Würzburg-Schweinfurt

Carina Dauven

Das Porträt im Handbuch

Frühe Konzeptionen einer bildgebenden Praxis
in der polytechnischen Wissensgemeinschaft

[transcript]

Eine erste Fassung dieses Buchs wurde am 05. September 2023 als Dissertation mit dem Titel »Selbst | Einschreibungen. Wissensformen der frühen Porträtfotografie in polytechnischen Handbüchern und Journalen« an der Fakultät für Geschichtswissenschaften der Ruhr-Universität Bochum angenommen und am 30. Januar 2024 im Fach Kunstgeschichte verteidigt.

Gutachterinnen: Prof. Dr. Annette Urban und Prof. Dr. Herta Wolf.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Carina Dauven

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Julia Eckel

Umschlagabbildung: v.l.n.r.: Hermann Wilhelm Vogel, »Unsere photographische Beilage«, in: Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins, Nr. 37-48, 1868, S. 23-25; 25; Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, Vollständiges Handbuch der Photographie, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, Titelblatt; Friedrich August Wilhelm Netto, Die kalotypische Portraitkunst, Leipzig: Basse 1856, Tafel III

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839476994>

Print-ISBN: 978-3-8376-7699-0 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7699-4

Buchreihen-ISSN: 2703-0806 | Buchreihen-eISSN: 2747-3899

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

1. Wissensformen der Porträtfotografie	7
1.1 Gegenstand/Forschungsstand	8
1.1.1 Handbuchwissen	8
1.1.2 Porträtwissen	20
1.1.3 Kanonische Narrative	28
1.2 Methode und theoretische Verankerung	36
1.2.1 Exempla/Spezimina	38
1.2.2 Dokumente/Docere	39
1.2.3 Leerstelle (Selbst-)Porträt	41
1.3 Aufbau	42
2. Ursprungserzählungen	45
2.1 Vom Unheimlichen und Erhabenen der Daguerreotypie	45
2.1.1 Die Daguerreotypie kommt nach Königsberg	47
2.1.2 Spaziergänge mit der Lupe	49
2.1.3 Praktikabel und doch zugleich erhaben	53
2.1.4 Von der Ähnlichkeit ergriffen	57
2.2 Zwischen Wissenschaft und Hörensagen	61
2.2.1 Am Anfang	64
2.2.2 Irrungen und Wirrungen	73
2.2.3 Das polytechnische Denkprinzip	81
2.2.4 Portraitirkunst	85
3. Porträtieren als angewandte Wissenschaft	97
3.1 Ko-Operation Porträtaufnahme	97
3.1.1 Zusammenarbeiten	98
3.1.2 Entgegenarbeiten	114
3.2 Atelierdispositive	130
3.2.1 Die passende Stellung	131
3.2.2 Experimentalsysteme	134

3.2.3 Von Hintergründen und Posen	152
3.2.4 Über Stellung, Beleuchtung und Perspektive	170
4. Das Dilemma der Ähnlichkeit	185
4.1 Mechanisch – und zu ähnlich?	185
4.2 Ähnlich werden	192
4.3 Das Mechanische diskutieren	195
5. Porträtieren als bildende Kunst	201
5.1 Ästhetik der (Porträt-)Fotografie	202
5.1.1 Vom Herausschälen der Eigentümlichkeiten	204
5.1.2 Zwischen Komposition und Instruktion	215
5.1.3 Autorschaft und Autorporträt	230
5.2 Atelierkonventionen	240
5.2.1 Anekdoten, Karikaturen und Parodien	240
5.2.2 Szenen, Posen und Rollen	250
5.2.3 Übergangsmomente und Selbsteinschreibungen	258
6. Einschreibungen	271
6.1 Porträtfotografische Wissenssedimente	272
6.1.1 Paratexte und Inskriptionen	272
6.1.2 Bibliografieren und dokumentieren	284
6.1.3 Von Ordnungsimpulsen und Leitfäden	293
6.2 Atelier und Apparat: Vollständigkeit und Verstetigung	311
6.2.1 Materialzugänge	312
6.2.2 Atelierpraxis	322
6.2.3 Vollständigkeit und Überschuss	326
6.2.4 Festschreibung	334
Conclusio	341
Quellenverzeichnis	347
Literatur	347
Internetquellen	367
Abbildungen	368
Dank	375

1. Wissensformanden der Porträtfotografie

Als im Jahr 1839 die ersten fotografischen Bildgebungsverfahren kundgetan wurden,¹ war man sich sowohl in der Wissensgemeinschaft als auch in der breiten Öffentlichkeit recht zügig einig, dass diese neuen technischen Verfahren *Porträtverfahren* sein (oder werden) sollten. Dem, traditionell im kunstakademischen Rangssystem zweitplatziertem,² Porträt sollte nun das Siegereckchen gehören – das fotografische Menschenbildnis zur Königsdisziplin einer modernen Gesellschaft werden. Mit bisher ungekannter Schnelligkeit und Präzision würde das menschliche Antlitz im Bildträger eingeschrieben und fixiert werden können. Bürger:innenbildnisse würden fortan neben Schauspieler:innenporträts und Repräsentationen aus den Adelshäusern stehen und der Eintritt in eine über Bilder kommunizierende Gemeinschaft damit für alle ermöglicht werden. Ohne künstlerische Vorkenntnisse oder langwierige Ausbildungen würde jetzt aus den neuen Bildgebungsverfahren ein Verdienst gemacht werden können. Soweit zumindest die Erwartungen.

Bis allerdings die frühen fotografischen Verfahren als Porträtmedien tatsächlich anwendbar waren, musste noch einiges an Forschungsarbeit geleistet werden. Die Fotochemikalien mussten lichtsensibler werden, die Technik präziser und damit die Aufnahmedauer kürzer. Die Verfahren mussten einfacher und dadurch praktikabler werden, die Materialien erschwinglicher und zugänglicher. Vor allem aber musste erarbeitet werden, *was* das fotografische Porträt genau sei und *wie* man es überhaupt anzufertigen habe. Was die frühe fotografische Forschungsgemeinschaft also

1 Unter den fotografischen Verfahren der Frühzeit werden insbesondere die Daguerreotypie (Fotografie auf versilberten Kupferplatten) sowie die Kalotypie (Fotografie auf lichtsensibel präpariertem Papierträger) verstanden. Nichtsdestotrotz werden hier auch *photogenic drawings* sowie Nischenverfahren (z.B. Pannotypie) mitgedacht. Ab den 1850er Jahren wird hier besonders vom Albumin- und Kollodiumverfahren (Glasplatten, die mit Silbersalzen in Eiweiß bzw. Schießbaumwolle lichtsensibilisiert sind) die Rede sein.

2 Nach dem akademischen Wertungssystem sind seit Beginn des 19. Jahrhunderts die unterschiedlichen Bildgenres wie folgt gelistet: 1. Historienmalerei, 2. Porträt, 3. Genre, 4. Landschaft, 5. Stillleben. Vgl. Thomas W. Gaehtgens, *Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie*, Erfurt: Dietrich Reimer Verlag 1996, S. 17.

brauchte, waren Publikationsformate, die zugleich der Veröffentlichung neuer Befunde und Verbesserungen dienten und diese dabei in die Anwendung überführbar machten: polytechnische Handbücher und Periodika.

1.1 Gegenstand/Forschungsstand

»Knowledge is always produced under an aspect of continuous negotiation, and it will not be produced unless and until the interests of the various actors are included. Such is the context of application.«³ Was Michael Gibbons in der Einleitung des 1994 veröffentlichten Bandes *The New Production of Knowledge* für die Wissensgewinnung und -vermittlung des ausgehenden 20. Jahrhunderts darstellt, trifft gleichermaßen den Kern des polytechnischen Handbuchwissens und die Paradigmen seiner Erarbeitung im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts: In der Wissensgemeinschaft der Handbuchautoren⁴ wird fotografisches Porträtwissen fortwährend ausgehandelt (und mitunter hart verhandelt), die Interessen der beteiligten Akteur:innen (wie Dissemination, Erstheitsansprüche, Partizipation an Diskursen, Widerlegungen früherer Erkenntnisse) finden sich unmittelbar in den Publikationen und wenig spielt eine größere Rolle, als die Anwendbarkeit der vermittelten Befunde.

1.1.1 Handbuchwissen

Bei diesen Handbüchern des 19. Jahrhunderts handelt es sich um systematisch strukturierte Publikationen, die bemüht sind, ein Fachgebiet in zugänglicher Form darzustellen und zu vermitteln. Sie sind dabei mehr als nur Nachschlagwerke, sie sind Sammlungen angewandten Wissens, das gleichzeitig für die wissenschaftliche Praxis und den praktischen Gebrauch bedeutend ist und dadurch die Weiterentwicklung eben dieses Wissens befeuert. Die im 19. Jahrhundert zunehmende Spezialisierung wissenschaftlicher Disziplinen ist mit der Handbuchliteratur verschränkt: Insbesondere in den Naturwissenschaften, in denen die systematische Sammlung und Kategorisierung von Wissen notwendig war, waren Handbücher relevant. Diese Publikationsformate hatten ihren Nutzen für die Chemie, Physik, Biologie (aber auch für die bildenden Künste) bereits unter Beweis gestellt und subsumierten nun die noch jungen fotografischen Verfahren als Kategorien ihrer Wissenschaften. Ob in Johann Gottfried Dingers *Polytechnischem Journal*, Johann

3 Michael Gibbons et al., *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Los Angeles u.a.: Sage Publications 1994, S. 4.

4 Es handelt sich hier um kein generisches Maskulinum: Die Publikationen, die dieser Studie zugrunde liegen, sind von Männern für Männer geschrieben worden. Immer dann, wenn von einer geschlechterübergreifenden Adressierung oder Rezeption ausgegangen werden konnte, wird dies in der Sprache dieser Studie kenntlich gemacht.

Christian Poggendorfs *Annalen der Physik*, A.W. Hertels *Journal für Malerei*, Otto Spammers Verlag in Leipzig – die Fotografie wird in der polytechnischen Fachliteratur als angewandte Wissenschaft verfahrenstechnisch aufbereitet und dadurch in die Anwendung überführbar gemacht. So werden die polytechnischen Handbücher und Journale zu einem bibliografischen Fundus der Frühgeschichte der Porträtfotografie. In der Materialfülle, die der Publikationswut der ersten (porträt-)fotografischen Wissensgemeinschaft geschuldet ist, sedimentiert sich das fotografische Porträtwissen durch Wiederholungen, ebenso wie durch Widerlegungen. Um einen Rahmen für die vorliegende Studie zu definieren, wurde ein Korpus an Handbücher abgesteckt, der sich aus dem Zeitrahmen von 30 Jahren und dem thematischen Fokus auf das fotografische Porträt konstituiert. Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit waren demnach die im Zeitraum zwischen 1839 und 1869, vornehmlich im deutschsprachigen Raum erschienenen, fotografischen Handbücher.

Periodika, die im Rahmen dieser Studie auch unter dem Begriff Journale besprochen werden, umfassen all jene Publikationsformate, die in regelmäßigen Abständen erscheinen und unterschiedliche inhaltliche Schwerpunktsetzungen – Wissenschaft, Kultur, Politik etc. – haben. Zu den Periodika zählen sowohl Fachzeitschriften als auch populäre Journale, Zeitungen als auch Sitzungsberichte wissenschaftlicher Institute. Als Plattformen des Austausches von Meinungen und Schauplätzen öffentlicher Debatten, trugen Periodika nicht nur zur Meinungsbildung in der Gesellschaft bei, sondern dokumentierten und reflektierten aktuelle wissenschaftliche, technische und kulturelle Entwicklungen – darunter die Fotografie als Porträtmedium in all ihren praxeologischen und diskursiven Spannungsfeldern. In dieser Studie liegt der Auswahl der Periodika ein Netzwerkgedanke zugrunde: Hermann Wilhelm Vogel, Herausgeber der *Photographischen Mittheilungen*, Friedrich Bollmann, Herausgeber der *Photographischen Monatshefte*, Karl Joseph Kreutzer, Herausgeber der *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* sowie Julius Schnauss und Paul Eduard Liesegang, die gemeinsam das *Photographische Archiv* herausgaben, waren alle zugleich Handbuchautoren und Journalherausgeber. Zudem standen sie untereinander in wissenschaftlichem Austausch. Darüber hinaus dienen das von Johann Gottfried Dingler herausgegebene *Polytechnische Journal* und das von A.W. Hertel editierte *Journal für Malerei* als Eckpunkte, um das diskursive Feld zwischen polytechnischer Wissenschaft und Kunstdiskursen abzustecken, in das die neuen fotografischen Verfahren treten.

Im Rahmen dieser Studie wird zudem der Begriff der Anweisungsliteratur als Sammelbegriff für die Publikationsformate der Handbuch- und Journalliteratur verwendet. Damit gemeint sind eben jene Veröffentlichungen, die Leser:innen praktische Handlungsanweisungen anbieten und anhand konkreter, schriftlicher Vorgehensweisen oder Verfahren zur Lösung bestimmter Problemfelder und Aufgaben beitragen. Diese praxisorientierte Literatur dient der unmittelbaren An-

wendung von Wissen in einem spezifischen Kontext – im Rahmen dieser Studie in dem der fotografischen Porträtaufnahme. Was die Anweisungsliteratur auszeichnet ist neben ihrer klaren Struktur, die Leser:innen schrittweise durch Handlungsabläufe führt, ihr über Illustrationen, schematische Darstellungen, Tabellen oder Beilagen vermittelter didaktischer Anspruch. Die in der Wissenschaft und Technik unumgängliche Anweisungsliteratur ist ein Werkzeug spezifischer Wissensvermittlung, indem sie theoretische Erkenntnisse auf konkrete Anwendungsfelder übertragbar macht. Insofern kommt ihr als wissensdidaktischer Akteur eine immens wichtige Rolle in der Ermittlung und Vermittlung porträtfotografischen Wissens in der Frühzeit fotografischer Verfahren bei: Die Anweisungsliteratur mit ihren unterschiedlichen Publikationsformaten, -foren und -kontexten, ist in der polytechnischen Wissensgemeinschaft zugleich Vermittlungswerkzeug als auch Aushandlungsraum erster Diskurse des fotografischen Porträtierens.

Um den wissenschaftlichen Zeitgeist und das Konzept der polytechnischen Wissensgemeinschaft deutlich zu machen, müssen ihre Begriffe entschlüsselt werden: *Polytechnik* umfasst die Ausbildung spezifischer Kenntnisse in den Künsten und Gewerben, die im 19. Jahrhundert für technische und wissenschaftliche Berufe nötig waren, einschließlich des Zeichnens und Fremdsprachenkenntnisse, aber zugleich Institutionen und Infrastrukturen. Polytechnische Institute waren zuvorderst Lehranstalten, aber auch Knotenpunkte einer Wissensgemeinschaft, deren »Aneignungs- und Kommunikationsstrukturen« von Wissen auch dem neuen Medium zur Dissemination und internationalen Anerkennung verhalfen.⁵ Die tiefgreifenden wirtschaftlichen und technischen Umwälzungen, die die zunehmende Industrialisierung mit sich brachte, machte diese breite Bildung notwendig: Um effiziente Arbeiter:innen auszubilden, rückte die Verschränkung theoretischer Kenntnisse und praktischer Fähigkeiten unterschiedlicher Disziplinen in den Fokus von Ausbildungsstätten. So konnten neue Technologien entwickelt und produktiv in der industriellen Produktion eingesetzt werden.⁶ Diese neuen Erkenntnisse und Erfindungen entstanden insbesondere an der Schnittstelle verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen und um diese verstehen, vermitteln und anwenden zu können, waren neue Bildungsansätze vonnöten, die Fächergrenzen überschritten und so ein umfassenderes technisches Verständnis zunehmend komplexerer Inhalte vermitteln konnten.⁷ Dieser Aspekt steckt bereits in der Nomenklatur: die Kombination der griechischen Worte *poly* – »Vieles« – und *téchne*, das die Konzepte Kunst, Geschick und Handwerk meint, aber auch Aspekte der Technik und

5 Vgl. Herta Wolf, »Polytechnisches Wissen. Editorial«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 3f.: 3.

6 Vgl. Robert C. Allen, *The British Industrial Revolution in Global Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

7 Vgl. Peter N. Stearns, *The Industrial Revolution in World History*, Boulder: Westview Press, 2013.

Wissenschaft umfasst,⁸ spannt das Feld auf, in dem nun auch die neuen fotografischen Bildgebungsverfahren verhandelt werden. Innerhalb dieses Spannungsfelds von Handarbeit und Technik sowie von Kunst und Wissenschaft wird die noch junge Fotografie als technische Innovation, integraler Bestandteil eines umfassenden Fortschrittverständnisses im Zeitalter der Industrialisierung: Die Fotografie ist gleichzeitig ein Produkt der angewandten Wissenschaft und experimenteller Praktiken und wird selbst zur angewandten Wissenschaft, mit inhärentem Potenzial einer eigenen Wissensproduktion und Theoriebildung. Die frühe Fotografie verknüpft physikalische, chemische und optische Erkenntnisse mit ästhetisch-konzeptionellen Aspekten und ermöglicht in ihrer Funktion als partizipative, soziale, politische und kulturelle Dokumentationsform eine neue, unmittelbare Sichtweise auf die Welt. Bereits in ihrer ersten Diskursivierung werden die neuen fotografischen Bildgebungsverfahren als Verknüpfung von Kunst, Wissenschaft und Technik zu einer Subkategorie der Polytechnik gerahmt. Und es ist die Handbuch- und Journalliteratur, die einen genauen Blick auf diesen Beginn porträtfotografischer Praxis und ihrer Diskursbildung erlaubt: Darin zeigt sich fotografisches Porträtieren als angewandte Wissenschaft. Die Frühgeschichte der (Porträt-)Fotografie lässt sich – so die These dieser Studie – also besonders aus ihren Gebrauchstexten erschließen. Sieht man sich diese ersten, mitunter widerständigen, teils sperrigen, Veröffentlichungen zur Fotografie allerdings nicht nur hinsichtlich ihrer vermittelten Inhalte an, sondern reflektiert zudem ihre Publikationsformate (Sitzungsberichte, Journalbeiträge unterschiedlichster Form, Handzettel, Gebrauchsanleitungen und nicht zuletzt anwendungsbezogene Handbücher) sowie die Bedingungen ihrer Entstehung und die Arbeitsweise ihrer Autoren, kommt man einer Geschichte der Porträtfotografie auf die Spur, die sich entlang ihrer chemischen, technischen und konzeptionellen (Weiter-)Entwicklung schreibt. Und dies von Autoren, die oftmals selbst maßgeblich an der Verbesserung der Fotografie beteiligt waren.

Die Handbuchliteratur ist in der kunsthistorischen Forschung bisher noch unterrepräsentiert. Eine rezente Publikation, bei der die Handbücher ins Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung rückten, ist das von Herta Wolf im Jahr 2018 herausgegebene Heft *Polytechnisches Wissen. Fotografische Handbücher 1839 bis 1918* der Zeitschrift *Fotogeschichte*.⁹ Die Handbuchliteratur existiert darüber hinaus in der kunst- bzw. fotohistorischen Forschungsliteratur bisher meist nur als Nebenschauplatz, nicht als eigener Forschungsgegenstand, etwa in Miriam

8 Vgl. <https://www.techne.gwi.uni-muenchen.de/index.php/was-bedeutet-techne/>

9 Vgl. *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018. Darunter auch der Aufsatz mit ersten Befunden zum frühen Ateliierdispositiv: Carina Dauven, »Porträtieren als angewandte Wissenschaft«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 17–26.

Halwanis *Geschichte der Fotogeschichte*,¹⁰ Kathrin Schöneeggs *Fotografiegeschichte der Abstraktion*¹¹ und Katharina Steidls *Am Rande der Fotografie. Eine Medialitätsgeschichte des Fotogramms im 19. Jahrhundert*.¹² Franziska Kunze arbeitet in ihrem 2019 erschienenen Buch *Opake Fotografien* mit einem umfassenden Konvolut an fotografischen, darunter auch zahlreichen historischen Journalen, streift die Handbuchliteratur aber ebenfalls nur.¹³ Die Kunsthistorikerin Elizabeth Anne McCauley schreibt in der Danksagung ihrer bereits 1985 erschienenen Studie *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, dass sie vor ihrer Auseinandersetzung mit Disdéri zunächst auf fotografische Handbücher und Periodika gestoßen sei:

»In my search für nineteenth-century discussions of physiognomic theory, I discovered photographic manuals and periodicals that were grappling with the problem of achieving satisfactory likenesses in portraits and were reviving Lavater's comments in character reading. My confrontation with the portrait photographs themselves soon forced the physiognomic issue into the background [...]«¹⁴

Während sich McCauley dazu entschied, die Anweisungsliteratur zugunsten einer bildanalytischen Herangehensweise zur Seite zu lassen, wird im Rahmen der vorliegenden Studie die Schwerpunktsetzung umgedreht; es wird nun nicht vom Bild aus argumentiert, sondern es rücken die Theorien zur Bildkonzeption aus der Handbuch- und Journalliteratur in den Fokus der fotohistorischen Forschung.

In grundlegenden Quellensammlungen, wie der von Wolfgang Kemp herausgegebenen *Theorie der Fotografie*, werden Anweisungsformate eher selten rezipiert. Während zwar im ersten Teil, der sich der Frühzeit der Fotografie widmet (1839–1912), Journalbeiträge und Verfahrensmitteilungen enthalten sind, wird in Kemps Publikation kein Handbuchbeitrag mitaufgenommen.¹⁵ In Helmut und Allison Gernsheims 1968 veröffentlichter fotohistorischer Monografie *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype* findet sich im Anhang eine »Bibliography of Daguerre Manuals by Beaumont Newhall«.¹⁶ Diese Auflistung umfasst

10 Vgl. Miriam Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte 1830–1939*, Berlin: Reimer 2012.

11 Vgl. Kathrin Schöneegg, *Fotografiegeschichte der Abstraktion*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2019.

12 Vgl. Katharina Steidl, *Am Rande der Fotografie. Eine Medialitätsgeschichte des Fotogramms im 19. Jahrhundert*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2019.

13 Vgl. Franziska Kunze, *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie*, Berlin: Reimer 2019.

14 Elizabeth Anne McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven: Yale University Press 1985.

15 Vgl. Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I 1839–1912*, München: Schirmer/Mosel 1999.

16 Helmut u. Allison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York: Dover Publications 1968, S. 198–205.

20 Handbücher aus den Jahren 1839 und 1840, die in unterschiedlichen Sprachen die Verfahrensbeschreibung Daguerres darstellen. Ihr geht eine kurze Einordnung voraus: »Daguerre's instruction manual, *Historique et description du proceed nommé le Daguerrotypie*, immediately became a best seller. Before the eventful year of 1839 had run its course it appeared not only in French but also in English, German, Swedish and Spanish, and by 1840 was translated into Italian, Hungarian and Polish as well.«¹⁷ Beaumont Newhall gibt hieran anschließend an, dass in seiner Bibliografie alle zu diesem Zeitpunkt – 1956, das Jahr der Ersterscheinung der Publikation – bekannten Handbücher zur Verfahrensbeschreibung Daguerres aufgelistet seien. Damit liefert diese Veröffentlichung aus der Mitte des 20. Jahrhundert einen Grundstein für die Auseinandersetzung mit der fotografischen Anweisungsliteratur und zeigt auf, dass auch vereinzelte Positionen der frühen Fotohistoriografie die Handbuchliteratur als ein wichtiges Quellenkonvolut betrachteten.

Ein früher Historiograf der Fotogeschichte, der bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Relevanz fotografischer Handbücher und Periodika erkannt hat und sie zum Quellenmaterial seiner Darstellungen nutzte, war Erich Stenger. In seiner 1929 erschienenen *Geschichte der Photographie* nennt er unter der Überschrift »Verschiedenes« die »ersten Lehrbücher der Photographie« und »die erste photographische Zeitschrift«. Erstere wären »die im Herbst 1839 in Paris erschienene Abhandlung Daguerres über sein Verfahren und ihre zahlreichen Übersetzungen und Bearbeitungen in anderen Kultursprachen, zumeist noch im Jahre 1839 ausgegeben« gewesen.¹⁸ Stenger hebt zudem darauf ab, dass in den Folgejahren »zahlreiche erweiterte und durch neue Ergebnisse ergänzte Anweisungen, Ratgeber und ähnliches, auch über die Talbotypie« erschienen wären und gibt zudem Anton Martin als ersten Autoren eines »Repertorium der Photographie in zwei kleinen Bänden« an.¹⁹ Außerdem sei Frankreich deutlich produktiver in der Herausgabe von Anweisungsbüchern gewesen.²⁰ Bei den fotografischen Periodika gibt Stenger als erst erschienene Zeitschrift »das im Jahre 1847 in Boston gegründete Journal: ›The Daguerreotype‹« an, dessen Herausgabe allerdings schon nach drei Jahren endete. Für den deutschsprachigen Raum nennt er das »Photographische Journal« von Wilhelm Horn, Photograph, Maler u. k. k. techn. Beamter in Prag, das von Januar 1854 bis Juni 1865 bei Otto Spamer in Leipzig erschien.²¹ Wenngleich Stengers Aufzählung kursorisch ist, ist es doch beachtenswert, dass er bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts die Bedeutung der Anweisungsliteratur für eine praxisnahe Technik- und Wissenschaftsgeschichte der Fotografie herausstellt.

17 Ebd., S. 198.

18 Erich Stenger, *Geschichte der Photographie*, Berlin: VDI-Verlag 1929, S. 35.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

In seiner Publikation *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern* von 1940 führt Stenger eine Sammlung von Zeitungsberichten aus den Jahren 1839 bis 1841 an, die sich mit der Veröffentlichung der Fotografie befassen. Anschließend widmet er sich in Fallbeispielen von Fotograf:innen unterschiedlichen thematischen Schwerpunktsetzungen zur frühen Fotografie – darunter Urheberrechtsstreits, reisende Fotografen, fotografierende Frauen.²² Auch in dieser Veröffentlichung ist das Ausgangsmaterial für eine Annäherung an praxeologische und diskursive Felder der Frühzeit der Fotografie für Stenger die Anweisungsliteratur. Im Vorwort betont er die besondere Relevanz der Periodika und ordnet zudem seine Herangehensweise an die Fotogeschichtsschreibung ein:

»Technikgeschichte sollte stets im Einklang mit dem zeitgenössischen Leben betrieben werden; man kommt zu falschen Schlüssen, wenn man vom hohen Standpunkte neuester Erfindungen und Verbesserungen überheblich auf das zähe Ringen um technische Ziele früherer Zeiten zurückblickt. In technikgeschichtlichen Forschungen aus dem vorigen Jahrhundert ist die Tagespresse eine unentbehrliche Quelle.«²³

Diesen Setzungen Stengers ist mehr als zuzustimmen.

Die historische Epistemologie hat die Handbuchliteratur abseits der Arbeiten Herta Wolfs ebenfalls noch nicht als epistemischen Fundus der Kunst und speziell der Fotografie erkannt: Im Sammelband *Affektive Dinge* von Natascha Adamowsky et al. etwa bleibt die Fotografie eine Leerstelle,²⁴ in Lorraine Daston und Peter Galisons Grundlagenwerk *Objektivität* wird zwar auf die Fotografie als wissenschaftliches Bildmedium abgehoben, dabei bleibt allerdings das Porträt ausgespart und wird nicht in die Riege der angewandten Wissenschaften aufgenommen.²⁵ Die französischsprachige Studie *L'émergence d'une science des manuels. Les livres de chimie en France (1789–1852)* zur chemischen Handbuchliteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist eine rein wissenschaftshistorische Arbeit, die keinen Brückenschlag zur Kunstgeschichte aufmacht. Doch auch ohne diesen direkten Bezug zur Geschichte der Fotografie, ist diese Studie ein wichtiger Startpunkt für die Auseinandersetzung mit der fotografischen Handbuchliteratur, denn die Frage, wie Handbücher der Chemie als Instrumente der Wissensverbreitung und

22 Vgl. Erich Stenger, *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern. Ein Beitrag zum 100jährigen Bestehen der Lichtbildnerie 1839–1939*, Würzburg-Aumühle: Konrad Triltsch Verlag 1940.

23 Ebd., Vorwort.

24 Vgl. Natascha Adamowsky et al. (Hg.), *Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst*, Göttingen: Wallstein 2011; Lorraine Daston u. Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.

25 Vgl. Lorraine Daston u. Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.

Wissenslegitimation dienen, ist für die Aufarbeitung der porträtfotografischen Wissensgenese anbindungsfähig. In ihrer Publikation zeigen die französischen Wissenschaftshistoriker:innen Isabelle Bensaude-Vincent, Antonio García Belmar und José Ramón Bertomeu Sánchez die Entwicklung und epistemologische Bedeutung der chemischen Handbuchliteratur auf. Sie stellen dar, dass Handbücher mehr waren als bloße Nachschlagwerke und eine wichtige Rolle bei der Etablierung und Systematisierung von chemischem Wissen spielten, um so zu einem kanonischen Verständnis der Chemie beizutragen. Chemische Handbücher dienten demnach bereits seit dem 18. Jahrhundert der Wissenschaftskommunikation und verschränkten die chemische Praxis samt ihrer Laborpraktiken und Techniken mit der Diskursbildung.²⁶

Eine Auseinandersetzung mit Handbüchern und Journalen erfordert zudem einen Verweis auf den Mikrobiologen und Erkenntnistheoretiker Ludwik Fleck. Er stellt in seinem Grundlagenwerk *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* dar, dass in der Handbuchwissenschaft Wissen kompilierend ausgebaut und einem Gesamtsystem untergeordnet wird, in welchem die Individualität der Autoren verschwindet, um einem Sprachduktus der unpersönlichen, gesicherten Aussage Raum zu machen.²⁷ In der vorliegenden Studie wird diese Setzung mit den Veröffentlichungen der Autoren zur Mitte des 19. Jahrhunderts gegengelesen. Was das fotografische Handbuch ausmacht, ist nicht immer leicht und eindeutig zu fassen. Fleck benennt, wie Lothar Schäfer und Thomas Schnelle in ihrer Einleitung zur *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* darstellen, drei Literaturgattungen, die neben Populärdarstellungen der Wissenschaftsvermittlung dienen: die Lehrbuchwissenschaft, die Handbuchwissenschaft und die Zeitschriftenwissenschaft. Während sich die Zeitschriftenliteratur durch vorläufige, mitunter fragmentarische Befunde und eine eher subjektive Schreibart auszeichne, widmet sich die Handbuchliteratur der Darstellung eines geordneten Gesamtsystems, in dem persönliche Schreibweisen zurückgenommen würden.²⁸ Hierbei ist das Handbuch allerdings keine bloße Aufschichtung der Befunde aus der Journalliteratur,

26 Vgl. Bensaude-Vincent, Bernadette, Antonio García u. José R. Bertomeu, *L'émergence d'une science des manuels. Les livres de chimie en France (1789–1852)*, Paris: Éditions des archives contemporaines 2003.

27 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch 1980.

28 Vgl. Lothar Schäfer u. Thomas Schnelle, »Einleitung. Ludwik Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie«, in: Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. SVII–XLIX: XLIf.

»eher wird es aus diesen aufgebaut wie ein Mosaik, zu dem die Einzelarbeiten die Bausteine liefern. Zwischen der Zeitschriftenwissenschaft und der Handbuchwissenschaft besteht ein Spannungsverhältnis, an dem die Wissenschaftsdynamik greifbar wird. So strebt einerseits die Zeitschriftenwissenschaft danach, ins Handbuch aufgenommen zu werden, wie die Anknüpfungen an den herrschenden Denkstil, der sich in den Handbüchern manifestiert, zeigen. [...] Das Handbuchwissen auf der anderen Seite ist auf die produktive Leistung angewiesen, denn sie hinkt im Erkenntnisstand jeweils hinter den Protagonisten der Forschung hinterher.«²⁹

Das Handbuch steht also am Ende der Erörterungen eines Kollektivs, das als Korrektiv vorläufige Befunde in (vermeintlich) objektive Ergebnisse kompiliert und diese als Richtig-Falsch-Darstellungen vermittelt, während die Journalliteratur zügiger veröffentlicht wurde und mehr dem Austausch dieses sich noch formierenden Wissens diente. Handbücher verschriftlichen demnach bereits kompilierte Ergebnisse, wobei aber die Mehrstimmigkeit des wissenschaftlichen Kollektivs in diesen Formaten zur Mitte des 19. Jahrhunderts vom Autor als Individuum überlagert wird. Es werden so persönliche Schwerpunkte gesetzt und Präferenzen dargestellt, die einer neutralen, wissenschaftlichen Autorschaft grundsätzlich gegenläufig sein sollten. Wie sich in dieser Studie zeigen wird, schreibt sich in all diese Publikationsformate, die wortwörtlich zur Hand genommen werden konnten, um sich in einer vornehmlich autodidaktischen Auseinandersetzung spezifisches Wissen anzueignen, weitaus mehr ein, als die Fleck'sche Definition erlaubt: Sie sind Dokumente einer lebendigen Wissensgemeinschaft, die oft voller Emphase für ihre Befunde einsteht.

Die Darstellung dieser Befunde zur Porträtfotografie variiert in der fotografischen Handbuchliteratur und erfährt je nach Schwerpunktsetzung des Autors unterschiedliche Gewichtung. Überhaupt beschäftigt sich nur etwa ein Drittel der zwischen 1839 und 1869 publizierten deutschsprachigen fotografischen Handbücher mit der Anwendung der neuen Bildgebungsverfahren zum Porträtieren – dies verweist darauf, dass der Fokus der Wissensvermittlung fotografischer Verfahren in ihrer Frühzeit auf ihren chemischen und technischen Modalitäten liegt und ihre Anwendung zur bald auch kommerziellen Porträtfotografie als Unterkategorie dieser angewandten Wissenschaft in der Handbuchliteratur repräsentiert ist. Das Porträt steht zunächst als Fallbeispiel der Anwendungsweisen des jungen Mediums gleichwertig neben der Landschafts- und Architekturaufnahme, sowie den experimentellen Studien zu Technik und Chemie der Verfahren und entwickelt sich erst in den späten 1840er Jahren zum kommerziellen Zugpferd der praktischen Fotograf:innen. Im Verlauf der ersten dreißig Jahre der Fotografie wird dem Porträt in der Handbuchliteratur auch insofern eine größere Relevanz zugesprochen,

29 Ebd., S. XLI.

als ihm stetig zunehmend eine größere Seitenzahl gewidmet wird, die von den Handbuchautoren jedoch ganz unterschiedlich in ihre Abhandlungen eingegliedert werden. Während manch ein Handbuchautor seine Ratschläge für ein gelungenes Porträt in die chemisch-technischen Diskurse über den Aufbau und den Gebrauch der Kamera einbettet, wie etwa Robert le Grice in seinen *Erfahrungen auf dem Gebiete der practischen Photographie* aus dem Jahr 1857,³⁰ binden andere ihre Ausführungen zum Porträtieren in jene Abschnitte ihrer Handbücher ein, die sich dem Aufbau des Atelierraumes widmen, wie dies etwa Friedrich August Wilhelm Netto in seiner 1842 veröffentlichten Schrift *Die kalotypische Portraitirkunst* ausführlich tut.³¹ Wieder andere Autoren weisen den Regeln eines gelungenen Porträts eigenständige Kapitel zu, wie der Fotoindustrielle Louis-Désiré Blanquart-Evrard in seinem *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas* von 1852.³² Zudem konnten die Ausführungen zur sogenannten *Portraitirkunst* in den Anhang eines Handbuches verlegt werden, wie dies etwa Hermann Halleur in seiner Abhandlung *Die Kunst der Photographie* aus dem Jahr 1853 handhabte.³³ Ende der 1860er Jahre hatte sich das Interesse an porträtfotografischen Anweisungsformaten bereits so weit gesteigert, dass Otto Buehler mit dem *Atelier und Apparat des Photographen* eine eigenständige Publikation veröffentlicht, die sich gänzlich den Modalitäten der kommerziellen Atelierfotografie widmet und damit ein Kompendium porträtfotografischen Wissens darstellt.³⁴ Und auch Julius Schnauss' *Photographisches Lexicon* aus dem Jahr 1860 verweist einerseits auf die Entwicklung der Porträtfotografie zum Gewerbe

-
- 30 Robert le Grice, *Erfahrungen auf dem Gebiete der practischen Photographie*, Aachen: Benrath Vogelsang 1857.
- 31 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt, mit geringen Kosten abzubilden*, Leipzig: Gottfried Basse 1842.
- 32 Louis Désirée Blanquart-Evrard, et al., *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas, nach den bewährtesten Verfahrensarten, nebst Angabe der neuesten Erfindungen und der Darstellung der zur Photographie nöthigen Präparate. Nach dem Französischen des Herrn de Valicourt, des Baron Gros und des Herrn Blanquart-Evrard*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1852. Siehe dazu weiterführend den Aufsatz: Herta Wolf, »Louis Désirée Blanquart-Evards Strategien des Beweisens«, in: dies. (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, S. 179–217.
- 33 Hermann Halleur, *Die Kunst der Photographie. Eine Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder in jeder beliebigen Farbe und auf jedem beliebigen Material, für Anfänger und Geübtere, sowie für Graveure, Holzschnitzer etc. Nebst einem Anhang über die Stellung und Kleidung der zu portraätierenden Personen vom Maler F. Schubert*, Leipzig: M. Simion 1853.
- 34 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesamten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis*.

und andererseits darauf, dass sich in dieser Zeit bereits grundlegendes fotografisches Wissen etabliert hatte, das nun anstelle minutiöser Verfahrensinstruktionen in kompakten Siglen abgehandelt werden konnte.³⁵ Ob innertextlich eingebettet, verwoben oder abgesetzt von den chemisch-technischen Diskursen, ob in kurzen Abschnitten, ausführlichen Kapiteln oder eigenständigen Abhandlungen: die Relevanz der fotografischen Verfahren als *Porträtverfahren* wird in der Handbuchliteratur bereits unmittelbar nach der Veröffentlichung der Fotografie anvisiert und bleibt über den Untersuchungszeitraum dieser Studie prävalent. Die vielfältigen Lesarten der frühen fotografischen Bilder, die sich in der Handbuchliteratur finden, basieren auf den ebenso vielfältigen Wissenshintergründen der Autoren – und spiegeln sich daher auch stets in den Diktionen der Handbücher. Dies macht die fotografische Anweisungsliteratur zu einer literarischen Gattung, die sich zwischen chemisch-technischer Instruktion und Anekdote einpendelt und dabei in unterschiedlichem Duktus – von sachlich-nüchtern bis emphatisch – ihre Leser:innenschaft adressiert.

Das Spezifische der Porträtdiskurse in der Anweisungsliteratur ist, dass es sich hierbei zugleich um praxeologische Vermittlungstexte und wissenschaftshistorische Dokumente handelt, woraus sich das epistemische Potenzial dieser Veröffentlichungen für die Frühgeschichte der Porträtfotografie schöpft. Dem aus diesem Spannungsfeld entstandenen, in der frühen Fotografie oftmals noch tastendem Suchen nach porträtfotografischem Wissen, wird sich im Rahmen dieser Studie mit dem Arbeitsbegriff der *Wissensformanden* angenähert. Dieser Begriff erfasst den sich formierenden, noch im Werden begriffenen, Charakter der Frühzeit der Porträtfotografie und besonders auch der Textformate in der fotografischen bzw. polytechnischen Anweisungsliteratur.³⁶ Mit dieser Herangehensweise lassen sich die Prozesse der Wissensgenerierung beschreiben, die zuvor in der Fotoforschung kaum einem genauen Blick unterzogen wurden. Diese zeigen sich in der Handbuchliteratur am Erschreiben von Porträtkonventionen zwischen Obsoleszenz und Tradierungsintention. In diesem Sinne fragt der Begriff der Formanden danach, was sich in der (Wissens-)Arbeit am fotografischen Porträt wiederholt, was außenvorgelesen wird, was sich einschleift und damit in einem textbasierten Kanon fest schreibt. Hieran anknüpfend wird die Porträtfotografie als eine Zusammenarbeit unterschiedlicher Akteure verstanden, die zu einer Verstetigung

Mit einem Atlas von 17 Foliotafeln, enthaltend 496 Figuren. Nebst einem Anhang über das metrische Maass- und Gewichts-System, Weimar: Voigt 1869.

- 35 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1860.
- 36 Der Begriff der (Wissens-)Formanden wurde von Herta Wolf im Rahmen des DFG-Projektes »Fotografie als angewandte Wissenschaft. Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern« als Arbeitsbegriff gesetzt.

fotografischen Wissens in gemeinsamer Arbeit, ebenso wie in Auseinandersetzungen, beitragen und so die porträtfotografischen Operationen zu einer »Ko-Operation Porträtaufnahme« machen.³⁷

Diese kooperativen Praktiken zeichnen die frühe fotografische Wissensgemeinschaft aus, die zwischen einer *epistemic community*, einer *community of practice* und einem Denkkollektiv zu verorten ist. Eine Wissensgemeinschaft (*epistemic community*) bezeichnet, folgt man Karin Knorr Cetina, eine Gruppe von Personen, die durch ein geteiltes Interesse an Wissensbeständen, Praktiken und Problemlösungen verbunden sind, diese durch einen wechselseitigen Austausch kollaborativ weiterentwickeln und dabei impliziten Regeln und geteilten methodischen Standards folgen. Darüber hinaus kann dieser Begriff dynamische Netzwerke des Wissenstransfers fassen, der institutionelle Grenzen überschreitet.³⁸ Auf den Aspekt der in einer Wissensgemeinschaft vorherrschenden geteilten epistemischen Ideale gehen auch Lorraine Daston und Peter Galison ein: In ihrem Buch *Objektivität* beschreiben sie, wie sich die Konzepte der Naturwahrheit, der mechanischen Objektivität und des geschulten Urteils entwickeln und stellen dabei den kollaborativen Aspekt der Wissensproduktion dar, der für eine Wissenschaftsgemeinschaft grundlegend ist.³⁹ In Abgrenzung zur *epistemic community* ist die *community of practice* eine weniger formale oder institutionell angebundene Gruppe an Personen, die sich durch eine geteilte Tätigkeit und ein kollektives Lernen ihrer Mitglieder auszeichnet. Der Sozialtheoretiker Étienne Wenger stellt dar, dass auch hier die Wissensproduktion im Vordergrund stünde und insbesondere auch der Wissensaustausch sowie praktische, oft informell erworbenen Kompetenzen.⁴⁰ Die *epistemic community* zeichnet sich demzufolge durch institutionell verankerte, formalisierte Wissensnetzwerke aus, während die *community of practice* ihr angewandtes Wissen in der Praxis generiert und in sozialen Settings fortschreibt – die polytechnische Wissensgemeinschaft der frühen Fotografie ist an der Schnittmenge dieser Konzepte zu situieren. Ein weiterer Hilfsbegriff zur Einordnung der polytechnischen Arbeitsweise ist der von Ludwik Fleck gesetzte Begriff des Denkkollektivs, der eine Gruppe an Individuen beschreibt, die gemeinsam an der Produktion und der Entwicklung von Wissen arbeiten. Denkkollektive sind nicht nur durch institutionelle Strukturen verbunden, sondern profitieren zudem von informellen Netzwerken und der Teilhabe an Diskursen. In Denkkollektiven wird Wissen erarbeitet, verhandelt,

37 Vgl. zur Ko-Operation das von Robert Felfe und Mona Schubert bearbeitete Teilprojekt »Bild-techniken der Ko-Produktion« der DFG-Forschungsgruppe *Dimensionen der techné in den Künsten. Erscheinungsweisen – Ordnungen – Narrative* an der Universität Graz.

38 Vgl. Karin Knorr Cetina, *Epistemic Cultures: How the Sciences Make Knowledge*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1999, S. 8.

39 Lorraine Daston u. Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.

40 Vgl. Étienne Wenger, *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 45ff.

überprüft und schließlich in den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs gebracht.⁴¹ Der wesentliche Aspekt liegt für Fleck darin, dass hier keine Einzelpersonen Befunde generieren, sondern Wissen als Produkt gemeinsamer und oftmals standardisierter Denkpraktiken hervorgebracht wird. Ein Denkkollektiv schafft dabei bestimmte Denkmuster und Denkstile, die die Wahrnehmung und Interpretation von Konzepten prägen. Diese gemeinsamen Wissensrahmungen sind in ihrer Struktur und ihrem Umfang oftmals begrenzt, da sie durch die sozialen und kulturellen Gegebenheiten einer bestimmten Gruppe oder Zeit beeinflusst werden.⁴² Diese Aspekte sowie der dynamische Austausch im Kollektiv, der eine kontinuierliche Weiterentwicklung von Ideen, Techniken und Praktiken erlaubt, sind äußerst anbindungsfähig für die Beschreibung der polytechnischen Wissensgemeinschaft, wobei auch hier mit Blick auf die Handbuch- und Journalautoren beim Denkkollektiv stets ein Praxiskollektiv mitgedacht werden muss. Anknüpfend an diese Konzepte und Diskurse, wird als gemeinsame Schnittmenge dieser Begriffsarbeit für die Akteure der frühen fotografischen Verfahren im Rahmen der vorliegenden Studie der Sammelbegriff *Wissensgemeinschaft* gesetzt, der auch damit korrespondiert, dass sich in dieser Studie vielmehr an einer Wissensgeschichte, als an einer Wissenschaftsgeschichte der frühen Porträtfotografie versucht wird.

1.1.2 Porträtwissen

Die porträtfotografische Forschung hat in den letzten Jahrzehnten eine vielschichtige Ausdifferenzierung erfahren, wobei sich interdisziplinäre Perspektiven aus Kunstgeschichte, Medienwissenschaft, Bildwissenschaft sowie Soziologie zunehmend überlagern und der Fokus auf Diskussionslinien und Fragen nach Subjektivität, Repräsentation und Machtverhältnissen im Bild liegt. Während klassische Studien, etwa von Roland Barthes mit seinem kanonischen Werk *Die helle Kammer* von 1980 oder John Tagg mit seiner Publikation *The Burden of Representation* von 1988,⁴³ das fotografische Porträt primär als Konstruktion sozialer Identität verstanden, betonen jüngere Ansätze stärker performative und relationale Aspekte. Im Zentrum steht in rezenten Studien weniger das »authentische Abbild« als vielmehr das Porträt als produktiver Aushandlungsraum zwischen Fotograf:in, Porträtsujet und Betrachter:in. Zentral ist dabei der Paradigmenwechsel von

41 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, S. 69–74.

42 Vgl. ebd., S. 77–80.

43 Roland Barthes, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris: Gallimard 1980; John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1988.

einem stabilen Subjekt- und Repräsentationsbegriff hin zur Setzung, dass fotografische Porträts nicht nur Identität abbilden, sondern Identitätskonstruktionen mitgestalten. Hierauf hebt Ingrid Hölzl 2008 veröffentlichte Dissertationsschrift *Der autoporträtistische Pakt* ab, die sich dem fotografischen Selbstporträt auf der Folie der Indextheorie widmet.⁴⁴ Forscher:innen wie Ariella Azoulay verorten das Porträt im Spannungsfeld zwischen Sichtbarkeit, Selbstinszenierung und politischer Lesbarkeit.⁴⁵ Zugleich werden historische Porträts aus neuen Perspektiven gelesen, etwa in Bezug auf Kolonialgeschichte, Gender oder queere Bildpolitiken. So wird die politische Dimension fotografischer Repräsentation, insbesondere im Hinblick auf Fragen von Macht, Agency und Sichtbarkeit hinterfragt, wobei, wie etwa in den Publikationen von Shawn Michelle Smith und Deborah Poole, verstärkt auf historische Differenzierungen Wert gelegt wird und die westlich-kanonische Porträtgeschichte kritisch hinterfragt wird.⁴⁶ Auch die Verbreitung digitaler Medien hat zu einem Paradigmenwechsel geführt: Selfies, soziale Netzwerke und KI-generierte Bildnisse erweitern das klassische Porträtverständnis und fordern etablierte Kategorien wie Autorschaft und Ähnlichkeit heraus, wie in den Publikationen von Lev Manovich oder Fabian Pittroff dargelegt wird.⁴⁷ Aktuelle Studien interessieren sich verstärkt für Prozesse der Inszenierung, der Affektproduktion und des medialen Zirkulierens von Porträts – etwa im Kontext digitaler Bildkulturen und sozialer Medien, wie in den jüngst erschienenen Publikationen von Bernd Stiegler, Ali Shobeiri und Helen Westgeet oder Roland Meyer.⁴⁸ Insgesamt vollzog sich eine Verschiebung von einer statischen Auffassung des fotografischen Porträts hin zu einem dynamischen, situierten und oft konflikthaften Bildverständnis. Dabei tritt die Frage in den Vordergrund, *wie* Porträts wirken, *wo* sie zirkulieren und *von wem* sie produziert, interpretiert und (nicht) gesehen werden. Diese zentralen Fragen sollen auch in die Auseinandersetzung mit den Porträtinstruktionen der polytechnischen Handbuch- und Journalliteratur übertragen werden.

44 Ingrid Hölzl, *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*, München: Wilhelm Fink 2008.

45 Vgl. Ariella Azoulay, »Whose Gaze?«, in: dies., *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books 2008, S. 375–412.

46 Vgl. Shawn Michelle Smith, *Photographic Returns. Racial Justice and the Time of Photography*, Durham: Duke University Press 2020; Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

47 Vgl. Lev Manovich, *AI Aesthetics*, Moskau: Strelka Press 2019; Fabian Pittroff, *Die private und die verteilte Person. Studien zu Personalisierung und Privatheit in Zeiten der Digitalisierung*, Bielefeld: transcript 2024.

48 Vgl. Ali Shobeiri u. Helen Westgeest (Hg.), *Virtual Photography. Artificial Intelligence, In-game, and Extended Reality*, Bielefeld: transcript 2024; Bernd Stiegler, *Bildpolitiken der Identität. Von Porträtfotografien bis zu rechten Netzwerken*, Berlin: August Verlag 2024; Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz: Konstanz University Press 2019.

Für die Forschung zum fotografischen Porträt des 19. Jahrhunderts steht neben technischen und ästhetischen Fragen vor allem die soziale Funktion der Fotografie im Vordergrund. Bereits mit der Verbreitung des Daguerreotypie-Porträts in den 1840er Jahren wurde Fotografie zu einem bürgerlichen Medium der Repräsentation, Erinnerung und Selbstvergewisserung: Studien von Geoffrey Batchen, André Rouillé und Quentin Bajac zeigen, wie eng die frühe Porträtfotografie mit bürgerlicher Subjektkonstitution, aber auch mit Vorstellungen von Normierung, Physiognomie und Typologie verwoben war.⁴⁹ In Formaten wie dem Carte de Visite Porträt oder der Sammlung von Porträtaufnahmen in bürgerlichen Alben, werden Formen der sozialen Interaktion und die Visualisierung familiärer oder gesellschaftlicher Netzwerke sichtbar, wie Roland Meyer oder Martha Langford aufzeigen.⁵⁰ Weiterhin widmen sich auch rezente fotohistorische Qualifikationsschriften dem Porträt im 19. Jahrhundert: In der 2018 von Dagmar Keultjes vorgelegten Dissertation zur fotografischen Retusche wird das Porträt aus einer kunsttechnologischen Perspektive verhandelt und dabei als Quellenkonvolut die Handbuchliteratur befragt.⁵¹ Sara Romani 2022 publizierte Dissertation *The Photographic Portraits of Carl Durheim. Wunschbilder between Projection and Identification* erarbeitete eine Fallstudie historischer Porträtpraxis in der Mitte des 19. Jahrhunderts und stellt vielseitige Aspekte der hiermit verbunden Diskursbildung dar.⁵²

Von grundlegender Wichtigkeit für die Auseinandersetzung mit dem fotografischen Porträt im 19. Jahrhundert sind zudem die Studien der amerikanischen Kunsthistorikerin Elizabeth Anne McCauley. In ihrer Forschung befasst sich McCauley mit unterschiedlichen Aspekten der frühen, vornehmlich französischen, kommerziellen Porträtpraxis und trägt zu einer sozial- und kulturhistorisch fundierten Fotogeschichte bei, in der die neuen fotografischen Bildgebungsverfahren und ihre Praktiken in Korrelation mit ihren materiellen Bedingungen, ökonomischen Strukturen und diskursiven Feldern verhandelt werden. Die erste Publikation McCauleys zur Porträtfotografie ist der 1980 erschienene Ausstellungs-

49 Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge: MIT Press, 1997; André Rouillé, *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie 1816–1871*, Paris: Macula 1989; Quentin Bajac, *Le daguerreotype française: un objet photographique*, Ausstellungskatalog Paris 2003.

50 Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz: Konstanz University Press 2019; Martha Langford, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.

51 Dagmar Keultjes, *Praktiken und Diskursivierung der fotografischen Retusche von 1839–1900*, Dissertation, Universität zu Köln 2018.

52 Sara Romani, *The Photographic Portraits of Carl Durheim. Wunschbilder between Projection and Identification*, Dissertation, Universität zu Köln 2022.

katalog *Likenesses. Portrait Photography in Europe 1850 – 1870*.⁵³ Ihre fünf Jahre später veröffentlichte Monografie *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph* gilt als wegweisende Studie zur Kommerzialisierung und Popularisierung des fotografischen Porträts im Frankreich des Second Empire. Diese Arbeit ist bis heute ein Standardwerk in der fotohistorischen Porträtforschung und hat maßgeblich dazu beigetragen, den Blick auf das Alltagsbild und seine materielle Kultur zu schärfen. Im Zentrum ihrer Studie steht Disdérís Erfindung des Carte de Visite Formats, das in den 1860er-Jahren eine regelrechte fotografische Massenkultur initiierte. McCauley analysiert Disdérís Atelierpraxis, seine ökonomischen Strategien und die visuelle Rhetorik seiner Porträts im Spannungsfeld zwischen technischer Innovation, industrieller Reproduzierbarkeit und bürgerlicher Selbstrepräsentation. Sie zeigt auf, wie Disdéri nicht nur fotografische Verfahren, sondern auch soziale Praktiken revolutionierte: Seine Porträts standardisierten bürgerliche Gesten, Posen und habituelle Praktiken, machten das fotografische Bild zu einem zentralen Medium der sozialen Zugehörigkeit und beförderten gleichzeitig den Beginn einer visuellen Erinnerungskultur. McCauleys methodischer Zugriff verbindet eine kunsthistorische Bildanalyse mit sozialgeschichtlicher und ökonomischer Kontextualisierung, wodurch sie einen wichtigen Beitrag dazu leistet, dass fotografische Porträts des 19. Jahrhunderts nicht nur als Bilder, sondern als soziale Objekte verstanden werden sollten: Fotografische Porträts sind eingebettet in Netzwerke von Produktion, Konsum und Zirkulation.⁵⁴ In ihrer zweiten Monografie befasst sich McCauley mit der Industrialisierung und Kommerzialisierung der Fotografie. In *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871* von 1994 stellt sie in einer umfassenden Analyse die Entwicklung der kommerziellen Fotografie im Paris des Zweiten Kaiserreichs dar und untersucht dabei, wie sich die Fotografie von einem kuriosen Novum zu einem integralen Bestandteil des urbanen Lebens wandelte. Die Studie macht Biografien sichtbar und analysiert die Geschäftsmodelle, Finanzierungsmethoden und Werbestrategien dieser Studios. Anhand von fünf exemplarischen Ateliers untersucht McCauley unterschiedliche Aspekte der kommerziellen Fotografie: mit Nadar rückt sie die Verbindung von Fotografie und Bohème in den Fokus, mit Braquehais betrachtet sie den Markt für Aktfotografie mitsamt der politischen Implikationen, anhand von Collard vollzieht sie die Rolle der industriellen Fotografie in einem modernen Staat nach, am Beispiel des Fotografen Aubry verdeutlicht sie die Funktion der Fotografie im Dienste der Industrie und über die Auseinandersetzung mit Reproduktionsstudios beleuchtet McCauley

53 Vgl. Elizabeth Anne McCauley, *Likenesses. Portrait Photography in Europe 1850 – 1870*, Albuquerque: Art Museum, University of New Mexico 1980.

54 Vgl. Elizabeth Anne McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven: Yale University Press 1985.

schließlich die Verbreitung von Kunstwerken in der Gesellschaft.⁵⁵ Die Studien McCauleys differenzieren damit aus, was Susan Sontag lapidar im ersten Kapitel »In Platos Höhle« ihrer grundlegenden Publikation *Über Fotografie* von 1977 zur fotografischen Praxis in der Mitte des 19. Jahrhunderts geschrieben hatte:

»Die ersten, anfangs der vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich und England hergestellten Kameras wurden nur von Erfindern und Kuriositätsammlern benutzt. Da es keine professionellen Fotografen gab, konnte es auch keine Amateure geben, und das Fotografieren hatte keine eindeutig gesellschaftliche Funktion; es war eine unentgeltliche künstlerische Tätigkeit, obwohl sie nur selten den Anspruch erhob, Kunst zu sein. Erst durch die Industrialisierung wurde die Fotografie zu einer eigenständigen Kunst. Und während die Industrialisierung dem fotografischen Handwerk soziale Funktion gab, förderten ablehnende Reaktionen auf diese Entwicklung das Selbstbewusstsein der Fotografen und ihre Neigung zu stilistischen Experimenten mit Fotografie-als-Kunst.«⁵⁶

Das Ziel der vorliegenden Studie ist es, mit den Perspektiven der Handbuchliteratur zu dieser Ausdifferenzierung (und einer potenziellen Neubewertung) der im fotohistorischen Kanon festgeschriebenen Positionen beizutragen.

Eine ältere Publikation, in der sich ein Fundus kanonischer Porträtdiskurse findet, ist die 1979 erschienene *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900* von Ursula Peters. Darin widmet sich die Kunsthistorikerin über 60 Seiten hinweg der »Bildnisfotografie« in einem eigenständigen Kapitel. In diesem zieht Peters eine argumentative Linie von der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, über die physiognomischen Studien Lavaters und klassizistische Porträts, zu Gruppengemälden und verankert die Porträtfotografie somit in der Tradition der Porträtmalerei.⁵⁷ Daguerreotypien werden dieser Argumentation folgend zu unmittelbaren Nachfolgern der Miniaturmalerei: »Die neuentwickelte künstlerische Gestaltungsform, die Objektivierung des Wahrnehmbaren, wird durch die Fotografie auf technischem Wege erreicht. Mit der Fotografie wird also keine grundsätzlich neue Bildqualität geschaffen. Vielmehr reiht sich die Fotografie als eine »moderne« Technik an die bis dahin üblichen Bildtechniken an, [...]«. ⁵⁸ Diese inzwischen veraltete und recht einseitige Betrachtung der Porträtfotografie als Subkategorie und unmittelbare Nachfolgerin der Porträtmalerei, (re-)produziert die für die Frühzeit der Atelierfotografie in der kanonischen Literatur gängigen Motive für Bildkompositionen: Standardisierte Po-

55 Vgl. Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven: Yale University Press, 1994.

56 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2013, S. 13f.

57 Ursula Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900*, Köln: DuMont Verlag 1979.

58 Ebd. S. 56.

sen und Gesten, festes Bildinventar mit Staffage-Versatzstücken (das Tischen, die Säule, die Topfpflanze) und allgemein viel Rokoko.⁵⁹

Diese Frühzeit der Fotografie und des fotografischen Porträtierens wird in der kunsthistorischen Forschungsliteratur oftmals entlang von Pioniernarrativen erzählt. Forscher:innen wie Steven Pinson mit seinem 2012 veröffentlichten Werk *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*,⁶⁰ aber auch schon Allison und Helmut Gernsheim mit ihrer 1968 publizierten Monografie *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*,⁶¹ analysieren die Rolle des französischen Fotopioniers Louis Jacques Mandé Daguerre nicht nur als Erfinder, sondern als Wegbereiter einer massenhaft reproduzierbaren Bildlichkeit, die dennoch stark von Exklusivität und sozialem Status geprägt blieb. William Henry Fox Talbot nimmt eine besondere Position in der frühen Porträtfotografie ein, da die Kalotypie, sein nach den *photogenic drawings* bereits zweites fotografisches Verfahren, als Negativ-Positiv-Verfahren kein Unikatverfahren wie die Daguerreotypie war, sondern das Prinzip der Vervielfältigung bereits einschloss. Während Talbot selbst nur wenige klassische Porträts aufnahm, zeigen jüngere Studien – etwa von Larry J. Schaaf oder Mirjam Brusius –,⁶² dass seine Kalotypien zwischen experimenteller Wissenschaft, ästhetischer Reflexion und medialer Selbstvergewisserung oszillieren. In aktuellen Forschungsarbeiten wird Talbots Werk zunehmend als Beitrag zu einer Wissenschaftsästhetik des Porträts gelesen, in der sich Fragen nach Licht, Materialität und Bildstruktur mit der Darstellung individueller Identität verbinden.⁶³ Besonders seine Porträts von Familienangehörigen und Bediensteten bezeugen ein visuelles Interesse an sozialen Beziehungen und deren Ordnung, das weit über das rein technische Experiment hinausgeht. In Herta Wolfs für 2026 angekündigter Publikation *William Henry Fox Talbot. Schriften zur Photographie* werden erstmals Talbots Texte zur Fotografie in einer editierten Zusammenstellung veröffentlicht. Diese umfassen Schriften zur photogenischen Zeichnung, zur Kalotypie, zu seinen Patenttexten, seinen beiden Buchprojekten »The Pencil of Nature« und »Sunpictures in Scotland« sowie zu seinen druckgraphischen Verfahren und stellen

59 Vgl. Ebd. S. 73–76.

60 Vgl. Stephen C. Pinson, *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago: University of Chicago Press 2012.

61 Vgl. Helmut u. Allison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York: Dover Publications 1968.

62 Vgl. Mirjam Brusius, *Fotografie und museales Wissen. William Henry Fox Talbot, das Altertum und die Absenz der Fotografie*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2015; Larry J. Schaaf, *Out of the Shadows: Herschel, Talbot & the Invention of Photography*, New Haven: Yale University Press 1992.

63 Vgl. Mirjam Brusius, *Fotografie und museales Wissen. William Henry Fox Talbot, das Altertum und die Absenz der Fotografie*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2015.

damit einen wichtigen Theoriefundus für die Auseinandersetzung mit der frühen Fotografie dar.⁶⁴

Zeitlich fasst die vorliegende Studie den Zeitraum von 1839 bis 1869 und widmet sich somit ebenfalls der Zeit ihrer Pioniere, Entstehungsgeschichten und Urheberchaftsdebatten. In der fotohistorischen Forschung wird das Jahr 1839 nicht mehr als *Erfindungsjahr*, sondern vielmehr als *Veröffentlichungsjahr* beschrieben und zudem nicht mehr von *der* Fotografie, sondern von den *fotografischen Bildgebungsverfahren* gesprochen,⁶⁵ die alle frühen fotografischen Techniken subsumieren. Noch weiter gefasst denkt das *Fotografische* auch Verfahren mit, die nicht per se als Fotografie zu benennen sind, aber wesentliche Eigenschaften mit ihr teilen, oder als präfotografisch argumentiert werden können, wie etwa der Naturselbstdruck.⁶⁶ In ihrer Herangehensweise stützt sich die vorliegende Studie auf eine Fotogeschichte und -theorie, in der sich die frühe Fotografie als eine Wissenschaft konstituiert. Wie Herta Wolf in ihren Aufsätzen »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen«⁶⁷, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«⁶⁸ und »Louis Désiré Blanquart-Évrards Strategien des Beweisens«⁶⁹, sowie Steffen Siegel in seiner Publikation *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*⁷⁰ deutlich machen und woran die vorliegende Arbeit in ihrer Auffassung der Frühzeit der Fotografie anknüpft, ist die Erfindung der Fotografie nicht auf ein Jahr oder gar einen Moment zu datieren. Vielmehr ist das erste Drittel des 19. Jahrhunderts von diversen Erfindungen geprägt, die in ihrer Zusammenstellung die neuen technischen

64 Herta Wolf (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Schriften zur Photographie*, Leiden: Brill 2026.

65 Vgl. Herta Wolf, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffman u. Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 111–127; Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50; Steffen Siegel, *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014.

66 Vgl. Katharina Steidl, *Am Rande der Fotografie. Eine Medialitätsgeschichte des Fotogramms im 19. Jahrhundert*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2019, S. 198–210.

67 Vgl. Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50.

68 Vgl. Herta Wolf, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffman u. Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 111–127.

69 Vgl. Herta Wolf, »Louis Désiré Blanquart-Évrards Strategien des Beweisens«, in: dies. (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, S. 179–217.

70 Vgl. Steffen Siegel, *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014.

Bildgebungsverfahren ermöglichten und diese in einem polytechnischen Wissenschaftsmilieu verankerten.⁷¹ Nichtsdestotrotz hat sich für die Fotografie das Jahr 1839 als »Geburtsjahr« der Fotografie etabliert, wenn auch bis zu einem gewissen Maß als Setzung und unter der Prämisse, darunter die Veröffentlichung der fotografischen Verfahren zu verstehen, nicht ihre Erfindung.⁷² Darauf hebt auch Kelley Wilder in der Einleitung zu ihrer Publikation *Photography and Science* von 2009 ab. Darin betont sie, dass die Fotografie nicht im üblichen Wortsinn erfunden worden wäre und nicht auf eine spezifische Errungenschaft einer Einzelperson zurückzuführen sei. Vielmehr kämen unterschiedliche Faktoren zusammen, die in ihrer Kombination die neuen technischen Bildgebungsverfahren hervorbrächten: »The process of photography becoming photography was more an emergence, a layering of cultural happenstance, commercial pressure, political power and individual curiosity.«⁷³ Neben Wolf, Wilder und Siegel verknüpft auch Peter Geimer, diesem Konzept folgend, in seiner Publikation *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* die Frage nach der Erfindung oder Entdeckung der Fotografie mit Autorschaft und Urhebererschaft,⁷⁴ was für die Auseinandersetzung mit den Verfassern der fotografischen Anweisungsliteratur äußerst produktiv ist. Geimer verweist darauf, dass diese Kopplung bereits bei den Pionieren der Fotografie prävalent war:

»Dieses Vorgehen der Historiker wiederholt jene Unentschiedenheit, die bereits die ersten Selbstbeschreibungen der frühen Fotografie durchzieht. Talbot beispielsweise operiert mit zwei statischen Begrifflichkeiten. Einerseits beschreibt er die Fotografie als »ein kleines Stück an wahr gewordener Magie – an Naturmagie«. Andererseits begreift er sich selbst als Urheber, der in einer Reihe zielgerichteter Experimente ein Verfahren zur Herstellung von Bildern entwickelt hat und folgerichtig ein Patent auf seinen Namen beanspruchen kann.«⁷⁵

Die Diskursivierungen von verfahrenstechnischer Urhebererschaft und fotografischer Autorschaft überschneiden sich. Die Frage nach fotografischer Autorschaft ist die Frage danach, inwiefern der Fotograf als schöpferischer Autor in Erscheinung tritt und wie seine persönlichen Intentionen sowie stilistischen Entscheidungen

71 Vgl. Herta Wolf, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffman u. Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 111–127.

72 Vgl. Steffen Siegel, »Die Öffentlichkeit der Fotografie. Nachwort«, in: ders. (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 467–500: 472.

73 Kelley Wilder, *Photography and Science*, London: Reaktion Books 2009, S. 7.

74 Vgl. Peter Geimer, »»Erfindung« oder »Entdeckung« der Fotografie?«, in: ders., *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 49–53: 49f.

75 Ebd.

– trotz der technischen Reproduzierbarkeit – in den Bildern verankert sind. Fotografische Autorschaft schwankt zwischen mechanischen Möglichkeitsräumen und subjektiver Einschreibung. Im literaturwissenschaftlichen Handbuch *Grundthemen der Literaturwissenschaft – Autorschaft* macht der Herausgeber Michael Wetzel in seinen einleitenden Einordnungen drei konstituierende Themenkomplexe auf, die in einer Auseinandersetzung mit dem Konzept Autorschaft relevant seien: erstens der ästhetische Komplex, »als Frage nach der Kreativität, der stilistischen Neuheit, nach Innovation und Originalität«,⁷⁶ zweitens der hermeneutische Komplex, »als Frage nach dem Zusammenhang von Autor, Werk und Leser im Kontext der Kategorien von Urheber, Intention, von Autorität und Authentizität«⁷⁷ und drittens der juristisch/ökonomische Komplex, »als Frage nach der Verantwortung und dem geistigen Eigentum, nach der Rechtsgültigkeit von Signaturen und der der [sic!] Regelung des Copyrights und nicht zuletzt nach der Justiziabilität von Plagiatsfällen.«⁷⁸ Diese drei Kernaspekte der Autorschaft sind auch in der Herangehensweise an die polytechnische Handbuch- und Journalliteratur in der Mitte des 19. Jahrhunderts von großer Relevanz. Die Sprache und die Bezeichnungen der Handbuchautoren für diese Themenkomplexe mag teilweise eine andere sein – die Herausforderungen sind ähnliche. In der Anweisungsliteratur pendelt sich Autorschaft, wie im Rahmen dieser Studie dargestellt wird, zwischen diesen Aspekten ein.

Die kunsthistorische Forschung beschäftigt sich demnach umfassend mit dem fotografischen Porträt. Bisher wurde es allerdings kaum in seiner Relation zur angewandten Wissenschaft untersucht. Die Handbuchliteratur ist der Fundus genau dieses größtenteils noch ausstehenden, angewandten Porträtwissens und soll daher in dieser Studie in den Fokus fotohistorischer Forschung rücken.

1.1.3 Kanonische Narrative

»Die Geschichte der Photographie ist schon oft geschrieben worden, sie umfaßt eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne; vor etwa 200 Jahren (1727) stellte der deutsche Arzt Johann Heinrich Schulze in Halle a.S. die erste, allerdings vergängliche Lichtkopie her; vor 100 Jahren (1829) verbanden sich zwei Franzosen, der ehemalige Offizier und Erfinder auf anderen Gebieten Joseph Nicéphore Niépce, angeregt zu seinen Arbeiten durch des Deutschen Senefelder Erfindung der Lithographie, und der Kunst- und Dekorationsmaler Louis Jacques Mandé Daguerre durch einen notariellen Vertrag, das von beiden erstrebte Ziel, das optische Bild der Camera obscura, chemisch festzuhalten, gemeinsam zu verfolgen, und vor 90 Jahren (1839) gab Daguerre die erste brauchbare Lösung der gestellten

76 Michael Wetzel (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft – Autorschaft*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2022, S. 9.

77 Ebd.

78 Ebd. S. 10.

Aufgabe bekannt, Photographien auf Metallplatten zu erzeugen; im gleichen Jahre meldete sich der englische Privatgelehrte William Henry Fox Talbot mit einem photographischen Verfahren auf Papier, das jedoch erst in der Folgezeit verbessert wurde und mit dem französischen erfolgreich in Wettbewerb treten konnte [...]⁷⁹

schreibt Erich Stenger im Vorwort seiner 1929 veröffentlichten *Geschichte der Photographie*. Stenger macht nicht nur aus nationalistischem Urhebergefühls einen Deutschen zum Fotopionier, sondern stellt in seiner Darstellung direkt zu Beginn einen Topos dar, der die frühe Fotogeschichtsschreibung bestimmt: sie ist redundant, schon oft erzählt worden und hat sich in gewissen Aspekten und Narrativen kanonisch verstetigt. Während diese Perspektiven auf die Atelierpraxis des 19. Jahrhunderts meist retrospektiv ansetzen, fehlen in der Forschungsliteratur weitestgehend die Stimmen der Zeitgenoss:innen, die die frühe Geschichte der Porträtfotografie als eine Praxis- und Wissensgeschichte in ihrer Anweisungsliteratur in umfangreichen, heterogenen Auseinandersetzungen verhandeln. Durch die Lektüre und Auswertung der zahlreichen Handbücher und Zeitschriften, die in den ersten dreißig Jahren der Fotografie erschienen sind, wird ein erweitertes Verständnis der Historiografie des fotografischen Porträts möglich: So kann noch ungehörten Stimmen Raum gegeben und sich der kanonisch gewordenen Frühgeschichte der Fotografie gegen den Strich genähert werden.

In diesem Forschungskanon (und mitunter in dessen rezenter Rezeption) persistiert die Ansicht, dass die fotografischen Verfahren in ihrer Frühzeit in bereits existente diskursive Felder gebettet werden, aus denen sie Mühe hatten auszubrechen. Obwohl es richtig ist, dass die fotografischen Verfahren mit ihrer Veröffentlichung in keinen luftleeren Raum treten, sind sie doch anders als Gerhard Plumpe darlegt, nicht an bestehende Diskurse gefesselt – »Man muß [...] das Paradox formulieren, daß dem neuen Medium, noch ehe es erfunden war, sein ›Platz‹ gewissermaßen schon angewiesen war; es war diskursiv erfaßt, bevor es die Möglichkeit zur Artikulierung eines ›eigenen‹ Selbstverständnisses hatte«⁸⁰ – sondern scheinen vielmehr zwischen diesen Diskursen schwankend ein eigenes fotografisches Bildwissen zu formieren. Diese Prozesse, diese Formanden, zeigen sich in der Anweisungsliteratur der neuen Bildgebungsverfahren. Die frühen fotografischen Verfahren sind vielleicht auch nicht, wie Dolf Sternberger formulierte, *avant la lettre* »[...] in das gesamte geschichtliche Leben [verflochten]«⁸¹, sondern eher in ein kollekti-

79 Erich Stenger, *Geschichte der Photographie*, Berlin: VDI-Verlag 1929, Vorwort.

80 Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 42.

81 Dolf Sternberger, »Über die Kunst der Photographie«, in: ders. (Hg.), *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg: Claassen 1956, S. 61–82: 62.

ves Aufbruchgefühl, das in den chemisch, physisch und optisch Interessierten einen Wissenshunger weckt und sich in einer Vielzahl an Texten niederschlägt, die aus Experimenten und Versuchen, aus Fehlern und Verbesserungen hervorgegangen sind, was auch Steffen Siegel in seiner Studie *Neues Licht* und Kelley Wilder in ihrer Publikation *Photography and Science* darstellen.⁸² Wenn Sternberger schreibt, dass es eine rein technische Erfindung nie gegeben hätte und der Fotografie deshalb auch kein wirkliches Umbruchsmoment in den Rezeptionsweisen der Zeitgenossen zuzusprechen sei,⁸³ sind die Akteure der polytechnischen Wissensgemeinschaft als Autoren der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur nicht mitgedacht. Dies soll in der vorliegenden Arbeit aufgeholt werden, um dadurch die Schlüsselmomente der frühen Porträtfotografie aus der Anweisungsliteratur zu rekonstruieren und zu verstehen.

Diese frühe Historiografie der Fotografie verfolgt mehrere Ziele: Erstens versucht sie, über eine Rückkopplung auf protofotografische Verfahren eine Legitimierung des neuen technischen Mediums als Kunstform, oder zumindest künstlerischem Bildgebungsverfahren, zu bewirken.⁸⁴ So verwundert es nicht, dass nicht nur Handbuchautoren ihren Publikationen oftmals eine »Geschichte der Fotografie« beigeben, sondern auch William Henry Fox Talbot der ersten kommerziell vertriebenen, mit Fotografien illustrierten Publikation der Welt, dem *Pencil of Nature* von 1844–1846, ein Vorwort voranstellt, das sich einer »Brief Historical Sketch of the Invention of the Art« widmet, die zwischen Verfahrensbeschreibung und Mediengeschichte changiert. Zweitens stilisiert sie die Fotografie als Werkzeug der Abgrenzung und Metapher des Abgesangs. Zunächst schafft die Fotografie die (Porträt-)Malerei ab, dann terminiert die zunehmend professionalisierte (Atelier-)Fotografie den guten Geschmack der Fotograf:innen gleichermaßen wie den der Kundschaft, um sich schließlich um ihr eigenes künstlerisches Potenzial zu bringen und sich durch die voranschreitende Industrialisierung selbst zu unterlaufen.⁸⁵ Gisèle Freund erfasst diesen Gedanken folgendermaßen: »Die Erfindung der Photographie wurde schon in kurzer Zeit zur Ursache eines Verdrängungsprozesses, in dessen Verlauf die Porträtkunst als Ölmalerei, Miniatur und Gravure, wie sie für die mittleren Schichten des Bürgertums in Frage kam, fast gänzlich ausgeschaltet wurde.«⁸⁶

82 Vgl. Steffen Siegel, *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014; Kelley Wilder, *Photography and Science*, London: Reaktion Books 2009.

83 Dolf Sternberger, »Über die Kunst der Photographie«, in: ders. (Hg.), *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg: Claassen 1956, S. 61–82: 62.

84 Vgl. Alfred Lichtwark, »Incunablen der Bildnisphotographie«, in: *Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie*, 16. Jg., 1900, S. 25–30.

85 Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979, S. 41.

86 Ebd.

Dieser Duktus eines medialen Abgesangs zieht sich argumentativ durch die foto-historiografischen Positionen des frühen 20. Jahrhunderts, von Alfred Lichtwark,⁸⁷ über Heinrich Schwarz⁸⁸ und Walter Benjamin⁸⁹ zu Gisèle Freund.⁹⁰ Dass dieses Konzept des Veraltens und Ablösens allerdings hauptsächlich den chemisch-technischen Verfahren und deren stetiger Verbesserung geschuldet ist, stellt Herta Wolf in ihrem Aufsatz »Louis Désiré Blanquart-Evrards Strategien des Beweizens« von 2016 dar. Wolf betont, dass sich neben Benjamin die Ausführungen Lichtwarks, Schwarz' aber auch Roland Barthes' des Topos eines Verfalls oder Niedergangs historischer Konzepte bedienten, »[u]nd doch ist es einzig die dem polytechnischen Wissen kongeniale Kurzlebigkeit chemotechnischer Verfahren, aus der sich die kulturhistorischen Diskurse über die Obsoleszenz fotografischer Bilder und Medien begründen lassen.«⁹¹ Drittens erlaubt der historiografische Blick des frühen 20. Jahrhunderts, wie Bernd Stiegler herausstellt, die Konstituierung der Gegenwart als einer Schwellensituation. Der Blick in das 19. Jahrhundert diene der Bestimmung einer eigenen historischen Umbruchsituation, indem er bemüht sei, eine Zäsur zwischen der frühen Fotografie und der Fotografie, um (und nach) der Jahrhundertwende, herzustellen. Hierbei läge der Fokus darauf aufzuzeigen, dass »sich bereits die Wahrnehmung, das Kunstverständnis, die kulturelle Bedeutung der Kunst und die Situation des Individuums radikal verändert haben oder dabei sind, es zu tun.«⁹²

Frühe fotohistoriografische Positionen, das heißt jene kanonisch gewordenen ersten Überblickswerke aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, teilen einige grundlegende Perspektiven, darunter besonders prävalent das Narrativ des Abgesangs. Freund nähert sich in ihrer Studie *Photographie und Gesellschaft* als eine der ersten Historiograf:innen des neuen Mediums dem Gebrauch und den Diskursivierungen der (Porträt-)Fotografie.⁹³ Ihre Publikation, die 1936 im französischen Original unter dem Titel *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique* erschienen ist, wurde von niemand geringerem als Walter Benjamin

87 Vgl. Alfred Lichtwark, »Incunablen der Bildnisphotographie«, in: *Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie*, 16. Jg., 1900, S. 25–30.

88 Heinrich Schwarz, »David Octavius Hill. Der Meister der Photographie«, in: Anselm Wagner (Hg.), *Techniken des Sehens vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929–1966*, Salzburg: Fotohof 2006, S. 31–75.

89 Vgl. Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders., *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2011, S. 285–299.

90 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979.

91 Herta Wolf, »Louis Désiré Blanquart-Evrards Strategien des Beweizens«, in: dies. (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, S. 179–217: 205.

92 Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 257.

93 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979.

rezensiert, einem weiteren kanonisch gewordenen Fotohistoriografen des 20. Jahrhunderts. Freund macht in ihrer Publikation den Verfall der Fotografie als künstlerischem Medium basierend auf der Kommerzialisierung des Porträts stark, worauf auch Benjamin in seiner Rezension eingeht,⁹⁴ und verwebt in ihrer Studie die Bedürfnisse des aufstrebenden Bürgertums mit der Einführung der neuen technischen Bildgebungsverfahren, was sie am fotografischen Porträt aus einer soziologischen Warte exemplifiziert. Dies wird in den Positionen des frühen 20. Jahrhunderts als das Motiv einer Ablösung, Funktionsübergabe und Medienkonkurrenz zwischen Malerei und Fotografie aufgemacht, die, wie auch Wolf in ihrem Aufsatz »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen« darstellt, von Beginn an mit der Fotografie verzahnt waren.⁹⁵

Als Beispiel und Symptom für diesen Konsens kann der Papierfotograf David Octavius Hill (1802–1870) gelesen werden: sowohl Freund als auch Lichtwark, Schwarz und Benjamin glorifizieren die frühe Porträtfotografie als eine Blütezeit des Mediums und exemplifizieren dies am Beispiel des von Freund als *Künstlerfotografen* denominierten D. O. Hills. Entscheidend hierfür ist in der Argumentation Freunds, dass dieser frühe britische Kalotypist eine Zäsur markiere: Das erste Jahrzehnt der Fotografie sei die Ära eines künstlerischen Ausdrucks gewesen, der einem Verfall, »der sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vertieft« und der unvermeidbaren Industrialisierung der Fotografie vorausginge.⁹⁶ Der Hamburger Kunsthistoriker und Museumsleiter Alfred Lichtwark dagegen ist im Rahmen der kunstfotografischen Ausstellung von 1900 im Hamburger Kunst- und Gewerbemuseum angesichts der Salzpapierabzüge D. O. Hills geneigt, sie als Vorgänger der Kunstfotografie der Jahrhundertwende zu lesen. Ihre visuelle Anbindungsfähigkeit, also ihre malerische Körnigkeit, Unschärfe und weichen Farbtöne, boten sich für Lichtwark an, ihnen die aktuellen ästhetischen Paradigmen überzustülpen, um dadurch eine »lange« Geschichte des Piktorialismus zu konzipieren;⁹⁷ hier zeigen sich bereits forcierte historiografische Tendenzen. Für Walter Benjamin werden die Porträtfotografien D. O. Hills gar zum argumentativen Ausgangspunkt für seine berühmten

94 Walter Benjamin, »Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique. Paris: La Maison des Amos du Livre 1936, 154 S.«, in: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 542f.: 543.

95 Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.); *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50: 28f.

96 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979, S. 42.

97 Vgl. Alfred Lichtwark, »Incunablen der Bildnisphotographie«, in: *Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie*, 16. Jg., 1900, S. 25–30: 26.

Überlegungen zur Aura. So beschreibt Walter Benjamin am Beispiel der wohl bekanntesten Porträtarbeit Hills, dem *Fischerweib von New Haven* (ca. 1843–47), die spezifische Qualität der Fotografie in Abgrenzung zur Malerei.⁹⁸

Neben dieser Festschreibung der frühen Fotografie als einer goldenen Ära des fotografischen Porträts finden Freund, Benjamin und Sternberger in ihren Publikationen auch Raum für Beschreibungen des fotografischen Ateliers im 19. Jahrhundert. Diese Ausführungen schwanken zwischen despektierlichen Bestandsaufnahmen des als solchem klassifizierten schlechten Geschmacks (»Thronsaal«) und subjektiven, düsteren Beschreibungen des fotografischen Porträtverfahrens (»Opfergang«): »Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten.«⁹⁹ Diese Überlegungen Benjamins aus der *Kleinen Geschichte der Photographie* werden in der *Berliner Kindheit um 1900* aufgegriffen. Im Abschnitt »Die Mummerehlen« spitzt er die Rhetorik des fotografischen Ateliers als Folterkammer zu:

»Wohin ich blickte, sah ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres. Am Ende brachte man mich in einem roh gepinselten Prospekt der Alpen dar, und meine Rechte, die ein Gernsbärthütlein erheben musste, legte auf die Wolken und Firnen der Bespannung ihren Schatten. Doch das gequälte Lächeln um den Mund des kleinen Äplers ist nicht so betrübend wie der Blick, der aus dem Kinderantlitz, das im Schatten der Zimmerpflanze liegt, sich in mich senkt. Sie stammt aus einem jener Ateliers, welche mit ihren Schemeln und Stativen, Gobelins und Staffeleien etwas vom Boudoir und von der Folterkammer haben.«¹⁰⁰

Auch Dolf Sternberger befasst sich mit dem Absurdum der Kulisse im fotografischen Atelier – Benjamin hatte bereits darauf verwiesen, dass die Säule auf dem Teppich ihren Sinn und ihre Berechtigung verliere¹⁰¹ – und bedient sich ebenfalls einer Sprache, die das Subjekt im Atelier des Fotografen einer »Diktatur« ausgeliefert sieht:

98 Vgl. Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders., *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2011, S. 285–299: 287.

99 Ebd., S. 291.

100 Walter Benjamin, »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«, in: ders., *Gesammelte Werke I*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2011, S. 5–62: 27.

101 Vgl. Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders., *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2011, S. 285–299: 291.

»Eine Diktatur, ja ein Zauber eigner Art geht von solchem veristischen Kulissenwerk aus. Denn die ›natürliche‹ und möglichst ›ungezwungene‹ Verbindung, welche vermöge der Arrangierkunst des Photographen zwischen den bereitgehaltenen Versatzstücken und dem jeweils frisch angekommenen Kunden hergestellt wird, kommt einer Auslieferung dieses Kunden an jene Sessel und Bänke gleich, die ja vorher da waren. Das lebende Modell wird ganz ebenso zum Objekt der Strategie des Künstlerphotographen wie die Möbel, es wird da- und dorthin verschoben, gedehnt und geplättet, und die Stellung seiner beweglichen Teile – Arme, Beine, Kopf und Mienen – zueinander und zu den festen Elementen des Arrangements wird genau erwogen.«¹⁰²

Sternberger schildert das inszenierende Eingreifen der Atelierfotograf:innen als objektivierenden Akt, der das Individuum angesichts der Kamera zu einer austauschbaren Variable des Atelierraumes werden lässt. In diesen Kontext des formenden Eingreifens verorten sowohl Benjamin als auch Freund darüber hinaus das technische Hilfsmittel des Kopfhalters.¹⁰³ Freund beschreibt dabei nicht nur den Kopfhalter als stilllegendes Werkzeug während der Porträtaufnahme, sondern bedient sich (wie zuvor auch Benjamin) einer Sprache, die das Porträtsujet als Opfer einer qualvollen Operation darstellt:

»Wenn man 1840 die ersten Opfer der Kamera noch unter das blaue Glasdach setzen mußte und sie in glühender Sonne, schweißüberströmt, mehrere Minuten die Qualen des Stillsitzens ertragen mußten, so hat man jetzt einen Mechanismus erfunden, den sogenannten Kopfhalter, ein Instrument, in das der Kopf hineingezwängt wurde, eine Art Operationsstuhl, der, unsichtbar den Augen der Kamera, von hinten das Opfer festhält, damit bei der sekundenlangen Belichtung das Bild nicht verwackelt. Auf den magischen Befehl des Photographen ›Bitte recht freundlich‹ werden die meist schon verkrampften Gesichtsausdrücke noch mit einem starren Lächeln verziert.«¹⁰⁴

Auch Erich Stenger liefert in seiner *Geschichte der Photographie* unter den Anwendungsweisen einen Abschnitt zur »Bildnisphotographie«. Darin trägt er zunächst einige praktische Vorgehensweisen zusammen, die er der Anweisungsliteratur entnommen hat, kommt aber nicht umhin, die Qual des Porträtiertwerdens zu beschreiben:

102 Dolf Sternberger, »Über die Kunst der Photographie«, in: ders. (Hg.), *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg: Claassen 1956, S. 61–82: 69.

103 Vgl. Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders., *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2011, S. 285–299: 291.

104 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979, S. 75.

»Bildnisphotographie. Die ersten Versuche, Menschen zu photographieren, gehen zweifellos auf Daguerre selbst zurück. Nachweislich legte er am 23. September 1839 der französischen Akademie der Wissenschaften menschliche Bildnisse vor. In einer bei Susse & Lerebours in Paris vor Ablauf des Jahres 1839 erschienenen Beschreibung und Gebrauchsanweisung wird in einem besonderen Abschnitt geschildert, was bei Porträtaufnahmen zu beobachten ist; gutes Licht sei notwendig, besonders bei gerötetem Teint, der nicht anders als schwarze Farbe wirke; man werde nur dann ein brauchbares Bild erzielen, wenn man in voller Sonne arbeite und mit weißen Tüchern das Licht reflektiere. Arago habe den Rat gegeben, den Aufzunehmenden hinter ein blaues Glas genügender Größe zu setzen, um ihn nicht unter den Sonnenstrahlen allzusehr leiden zu lassen; und dadurch würde die Operation nicht verlängert. – Tatsache ist, daß man damals die Gesichter weiß puderte, da die Hautfarbe zu langsam auf die Platte einwirkte. Es war eine Qual, eine Viertelstunde lang in voller Sonne oder auch hinter blauem Glase unbeweglich sitzen zu müssen, um zu einem daguerreotypischen Bildnis zu gelangen. Noch gegen Ende des Jahres 1841 brauchte Daguerre eine Belichtungszeit von 3 ½ Minuten, als er Louis Philippe, den französischen König, auf einem Balkon, also im Freien, porträtierte.«¹⁰⁵

Erich Stenger stellt hier die »qualvolle« Aufnahmesituation um 1840 dar und es scheint, als würde sich dieses Leidensparadigma in der frühen Fotohistoriografie fortschreiben. Während Stenger explizit auf die Frühzeit der Porträtfotografie eingeht, gilt es zu bedenken, dass Walter Benjamins, Gisèle Freunds und Dolf Sternbergers negativ überzeichnete Darstellungen des fotografischen Ateliers auf das Ateliersetting der zweiten Hälfte der 1850er, sowie der 1860er Jahre rekurrieren, nämlich auf eben jene Phase des von ihnen postulierten Niedergangs der Fotografie als künstlerischem Verfahren – was im Grunde schlichtweg die Kommerzialisierung und Industrialisierung der Porträtfotografie meint: die mit der Ursprungserzählung des neuen Mediums verzahnte Dichotomie von Fotografie und Kunst wird um die Dichotomie von Kunst und Industrie *in* der Fotografie ergänzt. Jene Frühzeit des fotografischen Ateliers, das noch dem Display eines Versuchsaufbaus verhaftet ist, korreliert also mit dem Narrativ des goldenen Zeitalters der Porträtfotografie. Dennoch fließt auch hier Kritik aus der Feder der Historiograf:innen, etwa Gisèle Freunds Beschreibungen über die endlos langen Belichtungszeiten in gleißendem Sonnenlicht, denen die Porträtsubjekte in den 1840er Jahren schweißüberströmte standhalten mussten. Während das kommerzielle Porträtatelier aus der Warte des frühen 20. Jahrhunderts negativ gezeichnet wird, der Aufnahmeprozess qualvoll erscheint und die Einrichtung des Ateliers zwischen schlechtem Geschmack, technischen »Foltergeräten« wie dem Kopfhalter und irrationalen Staffagegegenständen changiert, ist die zeitgenössische Darstellung des fotografischen Ateliers

105 Erich Stenger, *Geschichte der Photographie*, Berlin: VDI-Verlag 1929, S. 20.

aus der Warte der praktischen Fotograf:innen und Handbuchautoren oftmals eine andere. Diesen bisher noch zu wenig gehörten Stimmen mit ihren alternativen Darstellungen, teilweise affirmierenden und teilweise widersprüchlichen Schilderungen aus der fotografischen Wissensbildung und Porträtpraxis wird nun erstmals für die porträtfotografische Forschung Raum gegeben.

1.2 Methode und theoretische Verankerung

Dieses Buch ist eine fothistorische, diskursanalytische Studie, in der die frühe Porträtfotografie als Schnittstelle von Kunst, Technik und Wissenschaft begriffen wird. Diese Frühgeschichte wird als heterogene Wissensgeschichte aus der Handbuchliteratur rekonstruiert und dabei als eine Durchsetzungsgeschichte von fotografischen Verfahren, Diskursen und Praktiken untersucht. Wie der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger darstellt, zielt die Epistemologie »weniger auf eine kausale Erklärung der Grundlagen und des Wachstums von Wissen. Sie zielt vielmehr darauf, begriffliche Koordinaten für ein Verständnis dessen bereitzustellen, was man im Rahmen einer Sedimentationsanalyse oder Archäologie des Wissens die praktischen »Dispositionen« und »Depositionen« der Wissenschaften nennen könnte.«¹⁰⁶ Dieser Setzung folgend, versucht sich die vorliegende Studie an einer Koordinatenermittlung der frühen Porträtfotografie in ihren unterschiedlichen wissenschaftlichen und praxeologischen Foren und Formaten. Zugleich rücken die Prozesse der Sedimentierung von porträtfotografischem Wissen in den Blick, die sich in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur nachvollziehen lassen.

Die dieser Arbeit zugrundeliegende Methode ist das *close reading*, die genaue Lektüre der Handbuchliteratur, weil nur so Aspekte aufgespürt werden können, die sonst im Allgemeinen untergehen. Porträtbehandlungen sind häufig zwischen chemische, technische und optische Erläuterungen eingeschoben. Aus einer detailfokussierten Lektürepraxis heraus werden in thematischen Einzelkapiteln Schlüsselmomente der jungen Porträtfotografie in den Fokus genommen, um nachzuvollziehen, wie Porträtaspekte ausgearbeitet werden, was eine Position mit anderen verbindet oder trennt und wie sich diese PorträtDarstellungen in die zeitgenössischen Diskurse um Ähnlichkeit, (wissenschaftliche) Zusammenarbeit, oder das Spannungsfeld von Technik, Kunst und Wissenschaft fügen. Zudem soll geprüft werden, wie sich diese Perspektiven zur fothistorischen Forschungsliteratur (dem sogenannten »Kanon«) verhalten, oder diese sogar bereichern. Als Zugriff auf das umfassende Material der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur dient der

106 Hans-Jörg Rheinberger, »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: *Deutsche Zeitschrift der Philosophie*, Jg. 42, Nr. 3, 1994, S. 405–417: 406.

doppelte Blick auf das Schreiben und die Praxis der Autoren. Dieser fungiert als eine Klammer, um die unterschiedlichen Einzelkapitel miteinander zu verschränken. Die Frage danach, wer Wissen produziert (eine heterogene Autorengruppe), wie dieses Wissen produziert wird (zwischen Theorie und Praxis, Kollaboration und Prioritätsanspruch) und wo dieses Wissen produziert wird (in Werkstatt, Atelier, Texten und Institutionen) stellen Kernaspekte der Auseinandersetzungen der vorliegenden Studie dar. Kippmomente zwischen Theoretisierung und Praktikabilität werden in der Analyse des Materials ebenso berücksichtigt wie die Anforderungen der Publikationen an ihre Leser:innen: was wird an Fachkenntnissen vorausgesetzt, wie zugänglich ist das Wissen aufbereitet, wie leicht sind die Operationen umzusetzen? So kann ein Eindruck davon gewonnen werden, wie partizipativ und praktikabel die Auseinandersetzung mit der Fotografie in der breiteren Gesellschaft im zweiten Drittel des 19. Jahrhundert aus der Perspektive der Zeitgenossen tatsächlich war.

Bisher wurden Handbücher und Journale nicht als eigenständige Akteure in der fotografischen Wissensgenese betrachtet. Mit dem Akteur-Begriff lehnt sich die vorliegende Arbeit an die in den Science and Technology Studies verankerte Auseinandersetzung mit der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) an, ohne dabei allerdings zu stark auf Bruno Latour zu rekurrieren. In seiner Einführung in die ANT stellt Ingo Schulz-Schaeffer dar, dass im Ansatz dieser Theorie eine symmetrische Betrachtung eines Phänomens oder Untersuchungsgegenstandes angestrebt werde. Dabei würden alle in diese Prozesse involvierten Entitäten gleichberechtigt berücksichtigt werden:

»Dies bedeutet, dass in der wahrhaft symmetrischen Betrachtung auch die Eigenschaften der Entitäten, die als Faktoren aufeinander einwirken (bzw. einwirken können), als unsicher und Veränderungen unterworfen angesehen werden müssen. Symmetrische Beobachter_innen dürfen dementsprechend nur voraussetzen, dass da Entitäten sind (von mehr oder weniger unbestimmter Gestalt), die aufeinander einwirken, und dass die betrachteten Phänomene das Resultat dieser Einwirkungen sind. Diese Entitäten heißen in der Akteur-Netzwerk-Theorie ›Handlungsträger‹, ›Akteure‹ oder ›Aktanten‹; die Einwirkungen der Handlungsträger aufeinander werden als ›Übersetzungen‹, ›Definitionen‹ oder ›Inskriptionen‹ bezeichnet und der Prozess der Entstehung von Phänomenen durch Einwirkung von Handlungsträgern aufeinander als ›Netzwerkbilden‹ oder ›Assoziierung‹.«¹⁰⁷

107 Ingo Schulz-Schaeffer, »Akteur-Netzwerk-Theorie. Einführung«, in: Susanne Bauer, Torsten Heinemann und Thomas Lemke (Hg.), *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017, S. 271–291: 272.

Hieran anknüpfend wird sich in der vorliegenden Studie an einer »symmetrischen« Auseinandersetzung mit der Erarbeitung porträtfotografischen Wissens versucht, die alle beteiligten Akteure ranggleich betrachtet, um die Entstehung unterschiedlich agierender oder auftretender Akteure, deren Wissensübersetzungen und Inskriptionen und nicht zuletzt ihr (ko-operatives) Netzwerk bilden nachzuvollziehen.

1.2.1 Exempla/Spezimina

In dieser Studie wird die Fotografie nicht als ein *per se künstlerisches*, sondern ein grundlegend *wissenschaftliches* Verfahren begriffen, das nicht von seinem Entstehungsmilieu zu trennen ist, wie auch Wolf darstellt:

»Sobald man also die Anfänge der Fotografie nicht mehr ihrer epistemischen Verankerung entledigt, beginnt man zu begreifen, dass – weil alle Protagonisten, die die Entdeckung bzw. Entwicklung des Mediums Fotografie erst möglich gemacht haben, einerseits als Erfinder und Experimentatoren, andererseits im Bereich der Optik und Photometrie gearbeitet haben – die Fotografie einzig auf der Folie der zu Beginn des 19. Jahrhunderts getätigten Forschungen über den Status des Lichts hatte entwickelt werden können.«¹⁰⁸

Hieran anknüpfend werden Praktiken und Diskurse anhand von Exempla dargestellt, worin sich die Arbeitsweise der Akteure der frühen Porträtfotografie spiegelt. Im polytechnischen Forschungsmilieu des 19. Jahrhunderts werden in der naturwissenschaftlichen Methode der Exempla oder Spezimina, wissenschaftliche Befunde dargestellt, was auch für die Erarbeitung und Verbesserung der Fotografie gilt. Das Beispiel dient als Beweis: im englischen *proof* und im französischen *épreuve* wird dies im frühen Sprechen über fotografische Bilder besonders evident.¹⁰⁹ Dieser Methode der Exemplifizierung folgend, werden in der vorliegenden Studie aus dem Materialkonvolut heraus Cluster oder Themenblöcke aufgezeigt, die für eine aus der Handbuchliteratur rekonstruierten Porträtgeschichte sinnfällig erscheinen. Aus unterschiedlichen Gebrauchstexten heraus, sollen so gewisse Topoi der frühen Porträtfotografie anders, neu oder ergänzend erzählt bzw. rekonstruiert werden, um dem fotohistorischen Kanon diese Positionen zur Seite zu stellen.

Neben dem DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«, in dem die vorliegende Arbeit entstanden ist, spielt das DFG-Projekt »Fotografie als angewandte Wissenschaft. Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern« eine grundlegende Rolle für die Entstehung und Ausrichtung der

108 Vgl. Herta Wolf, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffman u. Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 111–127; 124.

109 Vgl. ebd., S. 112.

vorliegenden Studie.¹¹⁰ In diesem von Herta Wolf zwischen 2012 und 2015 am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln geleiteten Forschungsprojekt wurden zwischen 1839 und 1883 veröffentlichte fotografische Handbücher zum Gegenstand der Forschung, nachdem sie bisher hauptsächlich und eher randständig als Quellen fotohistorischer Arbeiten dienten. Das Projekt verfolgte zunächst das Ziel, die Handbuchliteratur digital zugänglich zu machen. Zugleich sollte ermittelt werden, in welchem Ausmaß und in welcher Qualität die Fotografie als Medium der Wissenschaft begriffen worden ist und welche Rolle dieses spezifische fotografische Wissen in der Wissenschaftsgeschichte des Mediums spielt. Das dort erfasste Konvolut an Handbüchern der ersten dreißig Jahre der Fotografie bildet die Publikationsflut der sich ausdifferenzierenden Wissenschaften zur Mitte des 19. Jahrhunderts ab. In der detailgenauen Auseinandersetzung mit der fotografischen Handbuchliteratur sollte eine Lücke geschlossen werden, die bisherige Vereinfachungen und Reduktionen der frühen Fotogeschichte im Forschungsstand der Geschichte und Theorie der Fotografie hinterlassen haben. Die vorliegende Dissertationsschrift knüpft an der grundlegenden Arbeit des DFG-Projektes »Fotografie als angewandte Wissenschaft« an und versucht aufzuzeigen, wie vielfältig und komplex die Überlegungen und Konzeptionierungen zum fotografischen Porträt in der der Frühzeit des Mediums sind.

1.2.2 Dokumente/Docere

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts existiert keine eigentliche Theorie des Dokumentarischen, sondern vielmehr unterschiedliche Diskurse, etwa über Objektivität, Wahrheit oder Evidenz, die später unter das Konzept und in die Theoriegeschichte des Dokumentarischen subsumiert werden.¹¹¹ Diese Tendenzen, die sich im Untersuchungszeitraum dieses Forschungsvorhabens abzeichnen, sind daher als proto-dokumentarische Strategien zu betrachten, die sich noch nicht selbst als dokumentarisch bezeichnen, die aber, und das besonders im 19. Jahrhundert, einer Theorie des Dokumentarischen vorausgehen. Darunter fallen Operationen des Aufzeigens und Beweisens,¹¹² Diskussionen um Unmittelbarkeit sowie die Eigenschaften der technischen Einschreibung. Die Qualitäten des Dokumentarischen finden sich besonders in Akten des Aufzeichnens, des Registrierens, der Wirklichkeitserfassung

110 Vgl. hierzu die Projektwebsite, <https://fotohandbuecher.khi.phil-fak.uni-koeln.de/portal/home.html?l=de> sowie: Silke Feuchtinger, »Licht ins Dunkel. Ein Projekt des Kunsthistorischen Instituts plädiert für einen umfassenden Blick auf die Geschichte der Fotografie«, in: *forschung* 365, Nr. 2, 2015, S. 21–29.

111 Vgl. Friedrich Balke, Oliver Fahle u. Annette Urban, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–22: 7.

112 Vgl. Herta Wolf (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, S. 179–217.

und bedürfen zudem einer Einbettung in gewisse Rahmungen sowie Operationen und Kontexte, worauf Friedrich Balke, Oliver Fahle und Annette Urban in der Einleitung ihres 2020 herausgegebenen Sammelbandes *Durchbrochene Ordnungen* eingehen.¹¹³ Obwohl die Kategorie »dokumentarisch« für einige visuelle Darstellungsformen selbstverständlich sei, zeige die Forschung auch laut Renate Wöhrer, dass es keine eindeutigen bzw. verbindlichen Kriterien für das Dokumentarische gebe. Einzig der Konsens darüber, dass es sich um »einen speziellen Modus der Wirklichkeitsevokation« handle, sei gegeben.¹¹⁴ Wöhrer betont, dass sich das Dokumentarische nicht in bestimmten ästhetischen, medialen oder technischen Komponenten finden lasse, sondern sich »in einem Spannungsfeld von Bildgebrauch, Funktion, Ästhetik, Technik und medialen Konstellationen immer wieder neu herstellt« und fortwährend neu verhandelt werden müsse.¹¹⁵ Diese andauernde Neuverhandlung sowie die traditionellen dokumentarischen Leitwerte Repräsentation, Objektivität und Evidenz,¹¹⁶ lassen sich mit der fotografischen Handbuchliteratur parallelisieren. Einerseits widmet man sich dort den Operationen und Kontexten der neuen technischen Bildgebungsverfahren sowie ihrem Aufzeichnungspotenzial zwischen Wahrheit und Objektivität, andererseits sind die Schreibakte der Handbuchautoren, die Wissen kompilieren, ebenfalls dokumentarische Operationen. Die Unmittelbarkeit des Dokumentcharakters begründet sich in der Frühzeit der Fotografie besonders aus der technischen Einschreibung heraus, die in einem Spannungsfeld von Natürlichkeit und Technik steht und die Schnelligkeit der Aufzeichnung mitreflektiert.

Eine dokumentarische Operation, die einen zentralen Diskussionsgegenstand im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« spielt, ist die des *Dokumentwerdens*.¹¹⁷ Mit diesem Begriff ist der Versuch unternommen worden, einen Ansatz zu finden, der die Gesamtheit der Prozesse, der Praktiken und der technischen Innovationen umfasst, die das Dokumentarische oder auch das überhaupt Dokumentierbare erzeugen, bestimmen und verändern. Dieser Begriff resoniert mit der Erfindung und Veröffentlichung der fotografischen Verfahren zur

113 Friedrich Balke, Oliver Fahle u. Annette Urban »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–22: 7.

114 Renate Wöhrer, »Einleitung«, in: dies., *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 7–24: 7.

115 Ebd.

116 Vgl. Friedrich Balke, Oliver Fahle u. Annette Urban, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–22: 7.

117 Der Begriff ist in der zweiten Förderphase des Kollegs in den Fokus gerückt und wurde u.a. im Mai 2022 auf der Jahrestagung des Kollegs »DOKUMENTWERDEN. Zeitlichkeit | Arbeit | Materialisierung« mit einem Fachpublikum diskutiert. Vgl. <https://das-dokumentarische.bl-ogs.ruhr-uni-bochum.de/dokumentwerden/>

Mitte des 19. Jahrhunderts, die eine ganze Reihe an Prozessen, Praktiken und technischen Neuerungen angestoßen und eine tragende Rolle dabei gespielt haben, dass Bilder zu Dokumenten wurden. Er spiegelt sich in der vorliegenden Arbeit im Vorgang des *Porträtiertwerdens* zur Mitte des 19. Jahrhunderts, der als ein Vorgang des *Dokumentwerdens* eines Subjekts ausgedeutet werden kann. Jener prozesshafte oder performative Akt ist in diesem Kontext einerseits im Porträtvorgang nachzuvollziehen und andererseits in der Verschriftlichung bzw. textbasierten Veröffentlichung der Porträtabläufe in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur.

Für die vorliegenden Auseinandersetzungen ist hier auch die etymologische Wurzel des Dokumentarischen wichtig, von lateinischen Wort *docere*, lehren und unterrichten, bzw. *documentum*, was, wie Renate Wöhrer darstellt, »alles bezeichnet, was dem Unterricht dient.«¹¹⁸ Die Textform der Handbücher, die als Anweisungsformate die Fotografie in die Anwendung überführen sollten, aber gleichzeitig ihre technische Weiterentwicklung, Praxis und Diskurse dokumentieren, korreliert mit dieser Begriffsherleitung mehr als mit manch anderer Definition des Dokumentarischen. Wie zudem im Rahmen dieser Studie dargestellt wird, setzen Handbuchautoren dokumentarische Strategien der Erfassung und Archivierung ein, die in der Forschung erst erheblich später als Dokumentation bezeichnet worden sind.¹¹⁹

1.2.3 Leerstelle (Selbst-)Porträt

Der Titel dieser Studie mag hoffen lassen, dass es Fotografien zu sehen geben wird – dies ist allerdings kaum der Fall. Notgedrungen ist die frühe Porträtfotografie eine kaum bebilderte Technik- und Wissensgeschichte, weshalb sich die vorliegende Studie deutlich mehr mit dem *Schreiben über* die Fotografie als mit fotografischen Objekten selbst befasst. Um Beliebigkeit zu vermeiden, wird nur dann an Fotografien argumentiert, wenn diese aus der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur selbst stammen, also entweder in Stiche übersetzte Illustrationen sind oder, und das ist nur in der Journalliteratur (und hier auch nur selten) der Fall, als sogenannte »fotografische Beilagen« in der Form von Originalabzügen beigegeben wurden.

Von unterschiedlichen Handbuchautoren sind Fotografien aus ihrer eigenen Praxis erhalten geblieben, worunter sich auch Selbstporträts finden. Diese sind beispielsweise von Gustave Le Gray, Alois Löcherer, Désiré Charles Emanuel van Monckhoven und André-Adolphe-Eugène Disdéri angefertigt worden. Im Rahmen dieser Studie konnte jedoch kein Handbuchautor ermittelt werden, der über seine Selbstporträts schreiben, auf diese verweisen, oder diese in seine Handbücher

118 Renate Wöhrer, »Einleitung«, in: dies., *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 7–24: 14.

119 Vgl. ebd.

einbinden würde.¹²⁰ Neben der schwierigen technischen Umsetzbarkeit sowie einem erhöhten Arbeitsaufwand mag dies auch in Zusammenhang damit stehen, dass es in dieser frühen Zeit der (Porträt-)Fotografie nicht wirklich praktikabel oder rentabel war, Fotografien in Handbücher einzubinden – außer man hätte dies mit Einzelabzügen händisch in jeder Ausgabe getan, was den monetären Wert der Publikationen immens gesteigert und für eine breite Leser:innenschaft unerschwinglich gemacht hätte. Es existieren deshalb keine fotografischen Autorenporträts als Selbstporträts in Handbüchern. Um forcierte Brückenschläge und konstruierte Zusammenhänge zu vermeiden, soll daher der Fokus dieser Studie auf den *textuell* in der Handbuch- und Journalliteratur vermittelten Porträtkonzeptionen liegen und die Selbsteinschreibungen der Handbuchautoren in ihren Schriften untersucht werden, die sich insbesondere in den Paratexten dieser Publikationen zeigen, nämlich vorwiegend in den Vorworten, auf den Titeleien sowie in Fußnoten und Annotationen.¹²¹ Autorenporträts sollen daher über ihre schriftliche Selbstpräsentationen und auch ihre Rezeption in der zeitgenössischen Presse – unter anderem in Rezensionen, Hinweisen und Entgegnungen in der fotografischen Journalliteratur – gezeichnet werden, statt über notwendigerweise immer etwas beliebig neben ihre Veröffentlichungen gestellte, fotografische Selbstporträts. Denn wie sich zeigt, ist die fotografische Handbuchliteratur ein Fundus an zeitgenössischen Befindlichkeiten, Prioritätsansprüchen, Selbstdarstellungen und Selbsteinschreibungen in einen ersten porträtfotografischen Wissenskanon – und all das ohne fotografische Selbstporträts.

1.3 Aufbau

Der Aufbau dieser Studie folgt in vier größeren Kapitelblöcken, zuzüglich eines kürzeren Scharnierkapitels, dem Zeitraum von 1839 bis 1869 – den ersten drei Jahrzehnten fotografischer Forschung und Praxis nach der Veröffentlichung der neuen Bildgebungsverfahren. Eingesetzt wird mit Ludwig Reinhold Walesrodes weit-sichtiger, wenn auch schöngestiger, kurzer Schrift *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung* von 1839. Den Endpunkt markiert Otto Buehlers umfangreiches Nachschlagewerk *Atelier und Apparat des Photographen* von 1869, als einem

120 Der Handbuchautor Louis Désiré Blanquart-Évrard (sein *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas* erschien 1852 auf deutsch) nutzte Selbstporträts als fotografische Beweisbilder, die er im September 1846 in Briefen an Arago schickte. Diesem Gegenstand widmet sich Herta Wolf im Aufsatz: Herta Wolf, »Louis Désiré Blanquart-Évrards Strategien des Beweisens«, in: dies. (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, S. 179–217.

121 Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

heuristischen Endpunkt porträtfotografischer Konzeptionsarbeit voller praktischer wie theoretischer Wissenssedimente und Verstetigungen dieser Frühzeit fotografischen Porträtierens. Entlang dieser Zeitachse von 30 Jahren soll aber nicht in einer chronologischen *Tour de Force* die Konzeptionierung porträtfotografischer Wissensformen etabliert werden, vielmehr wird in thematischen Schwerpunkten ein heterogenes Spektrum der frühen Porträtfotografie aufgefächert, das in unterschiedlichen diskursiven Feldern nachzeichnet, was diese frühe, zwischen Wissenschaft, Praxis, Technik und Kunst oszillierende, Fotografie im Format des Gebrauchstextes ausmacht.

Anschließend an diese einleitenden Überlegungen wird sich im zweiten Kapitel den »Ursprungserzählungen« gewidmet, die mit der frühen Porträtfotografie verflochten sind. Ausgehend von der 1839 erschienenen Publikation Walesrodes werden Narrative dargestellt, die die frühe Fotografie begleiten, Legitimierungsbestrebungen reflektiert, sowie Irrungen und Wirrungen der frühen Fotografie aufgearbeitet. Noch ist die Fotografie weder Kunst oder Gewerbe, sondern zunächst einmal Gegenstand der Wissenschaft. In Auseinandersetzungen aus unterschiedlichen Hintergründen wird die frühe Fotografie und ihre (hier noch lediglich als Idee existierende) Anwendungsweise als Porträtmedium in Ursprungserzählungen, Prioritätsdebatten, Missverständnissen und Konzeptionierungen behandelt.

Kapitel 3 beschäftigt sich mit dem »Porträtieren als angewandte Wissenschaft« und rückt unterschiedliche Positionen der fotografischen Handbuchliteratur in den Fokus, um sich der Ko-Operation Porträtaufnahme und den frühen Atelierdispositiven zu widmen. Die mal mehr, mal weniger produktive Zusammenarbeit in der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft wird in ihren textbasierten Foren ebenso nachvollzogen, wie in ihrer Praxis. Dieses Kapitel rückt diesmal kein singuläres Handbuch in den Fokus, sondern zeichnet die Zusammenarbeit und Vernetzung der Akteure in vielfältigen Positionen aus der Anweisungsliteratur nach. In der Auseinandersetzung mit der Entstehung erster Atelierdispositive werden Porträtkonzeptionen aus der Handbuchliteratur dargestellt und unter diversen Schlagworten ausgelesen. Zudem wird sich Akteuren gewidmet, die erheblich zur Verwissenschaftlichung der Porträtfotografie beigetragen haben.

Das vierte Kapitel, das (als kurzes Scharnier zwischen dem Porträtieren als Wissenschaft und als Kunst) das Mechanische mit dem Artifiziiellen verzahnt, widmet sich dem »Dilemma der Ähnlichkeit« in seinen diskursiven Feldern und verschränkt hierbei Positionen aus der Handbuch- und Journalliteratur mit Perspektiven der kunsthistorischen Forschung.

Kapitel 5 stellt unter dem Titel »Porträtieren als bildende Kunst« Diskurse dar, die die fotografischen Verfahren zwischen Kunst, Technik und Wissenschaft ausloten und darum bemüht sind, die technischen Bildgebungsverfahren in ihrem künstlerischen Potenzial zu legitimieren. Es wird sich dem dialektischen Prinzip der Bildwerdung und dem Auftritt im Fotograf:innenatelier gewidmet, wofür Stimmen aus

der Handbuch- und Journalliteratur zu Wort kommen. Ausgangspunkt der Auseinandersetzung ist André-Adolphe-Eugène Disdéri's 1864 erschienenes Handbuch *Die Photographie als bildende Kunst*. Hieran anknüpfend wird ein Netzwerk unterschiedlicher Positionen aus der Handbuch- und Journalliteratur aufgespannt.

Das sechste und letzte Kapitel befasst sich mit den »Einschreibungen«, also mit der Sedimentierung und Kanonisierung von Porträtwissen und den Setzungen und Lenkungen, die Handbuchautoren hierbei unternehmen, um ihren eigenen Beitrag in einem ersten fotografischen Wissenschaftskanon zu perpetuieren. Nach unterschiedlichen Formen der Archivbildung und Selbsteinschreibung rücken Prozesse der Verstetigung und Festschreibung in den Fokus. Grundlage dieser Betrachtung ist abschließend Otto Buehlers 1869 publiziertes Handbuch *Atelier und Apparat des Photographen*, das als lexikalisch anmutendes Überblickswerk zugleich den Abschluss der ersten Auseinandersetzung mit dem fotografischen Porträt markiert und deshalb am Ende dieser Studie steht.

Eine kurze Conclusio rundet die vorangegangenen Betrachtungen ab.

Hier abschließend noch einige knappe Lektürehinweise, die eine historische Studie nötig hat: Bei der Lektüre der Zitationen aus den Handbüchern und Periodika gilt zu beachten, dass die Diktion und Rechtschreibung des 19. Jahrhunderts im Original übernommen wurde und damit nicht bereinigt oder als nicht der aktuellen Rechtschreibung folgend, gekennzeichnet wurde. Lediglich Schreibfehler wurden mit [sic!] kenntlich gemacht.

Beim Verfassen der vorliegenden Studie wurde sich zudem um eine genderinklusive Sprache bemüht, soweit dies für das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts sinnvoll und möglich war. Bei der Denomination »Handbuchautor« handelt es sich daher um kein generisches Maskulinum, da in der Recherchearbeit für diese Studie keine Handbuchautorinnen auffindbar waren. In den zahlreichen Journalen, die neben den Handbüchern Eingang in diese Studie fanden, gibt es ebenfalls keine Herausgeberin. Die einzige Autorin, die in den für diese Arbeit ausgewerteten Journalen zu fotografischen Themen veröffentlicht hat, wird in Kapitel 5 »Porträtieren als bildende Kunst« zu Wort kommen. Bei der Anweisungsliteratur handelt es sich um Publikationen, die von Männern für eine vornehmlich männliche Zielgruppe verfasst worden sind. Da allerdings Leserinnenbriefe, sowie Berichte über praktizierende Fotografinnen vorliegen, wird die Rezipient:innenseite genderinklusiv beschrieben. Um die Realität des 19. Jahrhunderts abzubilden, wird also immer dann, wenn von den Autoren der Handbücher die Rede ist, im Folgenden auf das Gender verzichtet, wohingegen bei allgemeinen Aussagen geschlechterinklusive Sprache benutzt wird (z.B. Betrachter:innen, Atelierbesucher:innen, Leser:innen etc.).

2. Ursprungserzählungen

In einer ersten Zeit der Irrungen und Wirrungen begibt sich die polytechnische Wissensgemeinschaft in einem Schwanken zwischen *knowing that* und *knowing how* auf die Suche nach den Formanden der Fotografie, ihren praktischen – und vermarktbar – Anwendungsgebieten und ihrer Rolle in der angewandten Wissenschaft, nicht ohne dabei auf Prioritätsansprüchen zu bestehen. In der Auseinandersetzung mit der Anwendbarkeit der frühen fotografischen Bildgebungsverfahren, der Rolle, die die polytechnische Presse spielen wird, der Intention, die Fotografie als Porträtmedium einzusetzen und dem Streben danach, die Verfahren praktikabel zu vermitteln, erschreiben sich die Autoren der Handbuch- und Journalliteratur eigene Ursprungserzählungen.

Erstes Porträtwissen wird vermittelt, indem es eingebettet wird, kompiliert und kommentiert wird, übersetzt und annotiert wird. Die Verhandlungsräume dieses Wissens sind polytechnische Publikationen: Handbücher, Journalartikel, Sitzungsberichte. So formiert sich die Porträtfotografie in einem wissenschaftlichen Milieu, in dem die neuen Bildgebungsverfahren noch nicht ganz begonnen haben Kunst zu sein, dafür aber ihre Verankerung in der Wissenschaft noch sehr deutlich zeigen: »Wo die Natur selbst bildend schafft, hat nur der Forscher, nicht der ästhetische Kritiker Zutritt zu ihrer geheimnisvollen Werkstatt!«¹

2.1 Vom Unheimlichen und Erhabenen der Daguerreotypie

Als sich der Königsberger Privatlehrer, Schriftsteller und Publizist Ludwig Reinhold Walesrode (1810–1889) im Jahr 1839 in seiner Schrift *Über Daguerresche Lichtbilder in Königsberg und deren Verfertigung* mit diesem gerade publik gewordenen Medium auseinandersetzt, erscheint ihm die künftige Bestimmung des neuen technischen Bildgebungsverfahrens für Porträtaufnahmen sofort evident.² Dieser kurze, nur

1 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder in Königsberg und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 5.

2 Ebd., S. 3.

15 Seiten umfassende, Text war ursprünglich für die Hartung'sche Zeitung bestimmt, erschien dann aber doch in der Hartung'schen Hofdruckerei in Königsberg als eigenständiges, für 2 ½ Groschen zu erwerbendes Büchlein.³ Darin klingen spekulativ-antizipierend bereits einige Aspekte an, die den Umgang mit dem fotografischen Porträt in den folgenden Jahren bestimmen sollten. Ungeachtet der Tatsache, dass Porträts im Jahr 1839 aufgrund der langen Belichtungszeiten noch kaum praktikabel waren,⁴ eröffnet Walesrode mit seinen Ausführungen prospektiv ein Feld, in das ihm unzählige Autoren von Anweisungsformaten folgen sollten. Er beginnt damit, in seiner Publikation die chemisch-technischen und ästhetischen Bedingungen zur Anfertigung fotografischer Porträts zu kompilieren, konzeptionell einzubetten und zugänglich zu machen. Walesrode baut seine Publikation zur Daguerreotypie in zwei Teilen auf: Während sich der zweite Teil der Veröffentlichung (basierend auf François Aragos Berichten) der technischen Beschreibung der Daguerreotypie widmet,⁵ teilt der Autor im ersten, ehemals als Zeitungsartikel konzipierten, Teil seine eigene theoretische Auseinandersetzung mit dem neuen Bildgebungsverfahren mit seiner Leser:innenschaft. Der Gebrauch des Verfahrens, die noch einer Erklärung bedürftigen Rezeptionsstrategien der Bilder sowie erste diskursive Assoziationen, werden in Form eines Kommentars kurzweilig miteinander verwoben. Der Königsberger Gelehrte berichtet davon, wie die Daguerreotypie in die Hauptstadt Ost-Preußens kam, beschreibt die dortige Ausstellung mehrerer Platten – zu sehen waren Architekturaufnahmen aus Berlin sowie das Interieur eines Künstlerateliers – und nutzt die letzte Seite der knappen Einführung, um über das neue Bildverfahren als späteres Porträtmedium nachzudenken.

Was Walesrode auszeichnet, ist sein Profil als Autor, das keinem naturwissenschaftlichen Hintergrund entstammt, sondern in ein intellektuelles Spannungsfeld aus Kunstgeschichte, Literatur und Politik zu verorten ist. Er mag daher diese frühen Daguerreotypien und die ihnen zugehörige Verfahrensbeschreibung anders gelesen haben als seine Autorenkollegen aus dem polytechnischen Milieu. Ludwig Reinhold Walesrode studierte Anfang der 1830er Jahre in München Philologie, Philosophie und Kunstgeschichte, war als Haus- und Privatlehrer tätig und machte

3 Vgl. ebd.

4 Timm Starl gibt an, dass die Belichtungszeit der ersten Architekturaufnahmen Daguerres bei 10–15 Minuten lag und sich erst 1840 auf 1 bis 5 Minuten (abhängig von Wetter und geografischer Lage) reduzierten. Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, Marburg: Jonas Verlag 2012, S. 39. Wie Anton Holzer darlegt, waren nach der Berechnung des Porträtobjektivs von Petzval und Voigtländer im Frühling 1841 Porträtaufnahmen in 40 Sekunden möglich. Anton Holzer, »Die Zähmung des Lichts. Der militärische Blick und die frühe Fotografie«, in: Manuela Fellner u. Anton Holzer (Hg.), *Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: das Licht, die Stadt und die Fotografie*, Wien: Technisches Museum 2003, S. 10–59: 22.

5 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder in Königsberg und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 8–15.

sich später als Schriftsteller, Übersetzer der Shakespeare'schen Sonette sowie als politischer Humorist, Satiriker und Publizist in Königsberg einen Namen. Aufgrund seiner regierungskritischen Vorlesungs- und Publikationstätigkeit musste Walesrode mehrmals Freiheitsstrafen antreten und sah sich »fortdauernden polizeilichen Behelligungen« ausgesetzt.⁶ Seiner Schrift über die Daguerreotypie ging *Der Cicerone für die Kunstausstellung im Winter 1838 zu Königsberg* voraus und es folgten zahlreiche weitere Veröffentlichungen zu Kunst und Literatur, aber auch politischen Inhalts, darunter die von Walesrode herausgegebene Zeitschrift *Die Glocke. Ein Wochenblatt für Alle, die nicht taub sind* oder die 1859 erschienene Schrift *Eine politische Todtenschau. Zur Geschichte der staatsrettenden Anarchie in Preußen*.⁷

2.1.1 Die Daguerreotypie kommt nach Königsberg

Dem Bericht Walesrodes zufolge wartete man in der ostpreußischen Hauptstadt Königsberg, erwartungsvoll darauf, selbst zu sehen, was das neue Bildmedium ausmacht, nachdem man die Berichte über die Erfindung aus dem 1.800 Kilometer entfernten Paris gelesen hatte:

»Eine dankbare Anerkennung verdienen die Bemühungen des Herrn Voigt, der auf einer Kunstreise (wir gebrauchen hier ohne Scheu ein Wort, welches man sonst nur ausübenden Künstlern erlaubt) die Platten mit nicht geringem Kostenaufwand erstanden hat, um den ungeduldigen, gespannten Erwartungen des Königsberger Publikums mit den vorzüglichsten Ergebnissen der merkwürdigsten Erfindung unserer Zeit entgegen zu kommen.«⁸

Jener Herr Voigt, dem Ludwig Reinhold Walesrode zu verdanken hat, einen ersten Blick auf Daguerreotypien werfen zu können, betrieb gemeinsam mit seinem Geschäftspartner Fernitz eine Kunsthandlung in Königsberg. Diese muss den Geschmack des lokalen Publikums maßgeblich geprägt haben, wie ein Stadtführer aus dem Jahr 1840 darstellt, der aus der Feder von Karl Faber stammt.⁹ Hierbei handelt es sich um eine überarbeitete Fassung der bereits 1829 als Taschenbuch vorgelegten Publikation *Die Haupt- und Residenz-Stadt Königsberg in Preußen. Das Merkwürdigste*

6 Vgl. »Ludwig Reinhold Walesrode«, in: Rochus Freiherr von Liliencron (Hg.), *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 40, 1896, S. 729–730; »Walesrode«, in: Wilhelm Kosch (Hg.), *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bd. 27, 1968, S. 488f.

7 Vgl. »Walesrode«, in: Wilhelm Kosch (Hg.), *Deutsches Literatur-Lexikon*, Bd. 27, 1968, S. 489.

8 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder in Königsberg und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 3.

9 Karl Faber, *Die Haupt- und Residenz-Stadt Königsberg in Preußen. Das Merkwürdigste aus der Geschichte, Beschreibung und Chronik der Stadt*, Königsberg: Cräfe und Unzer 1840, Titelei.

*aus der Geschichte, Beschreibung und Chronik der Stadt.*¹⁰ Unter der Überschrift »VI. Die Kunsthandlung von Voigt und Fernitz« führt Faber in seiner Stadtgeschichte den Ausstellungsraum als Sehenswürdigkeit Königsbergs an und beschreibt detailreich dessen architektonische Gegebenheiten, kuratorische Ansprüche und zu sehende bzw. zu erwerbende Exponate. Faber zufolge zeichne sich die Kunsthandlung dadurch aus, dass für die auszustellenden »Kunst- und Luxusgegenstände« eine angemessene räumliche Umgebung geschaffen worden sei, die in ihrer prachtvollen Architektur und Ausstattung mit den wertvollen Exponaten harmoniere.¹¹

»Durch die geräumige Kunsthalle ziehen sich die Bogengänge, die perspektivisch auf beiden Seiten durch hohe byzantinische, mit bunten Glasrosetten geschmückte Fenster geschlossen sind. In symmetrischen Entfernungen finden wir an den Pfeilern die trefflichsten Gypsabgüsse antiker wie moderner Plastik auf zierlichen Consolen angebracht. Spiegelnde Glasschränke mit bronzierten Goldverzierungen bedecken rings die Wände, und stellen uns einen Reichthum nicht blos der herrlichsten und neuesten Kunstschöpfungen im Gebiete der deutschen und französischen Lithographien, des Kupfer- und Stahlstiches zur Schau, sondern es ist dem Besucher auch noch Gelegenheit geboten, sich ein richtiges Bild von den erfinderrischen unerschöpflichen Launen des modernen Luxus nach den bunten Massen der Mode- und Luxusartikel zu entwerfen, die in reichhaltigen Gruppen sich dem Auge darbieten. Kostbare Modegegenstände kommen hier den glänzenden Ansprüchen des Reichthums entgegen, wie die bescheideneren Waaren den Anforderungen der Genügsameren und dem bürgerlichen Hausgebrauche entsprechen dürften. Reichgefüllte Mappen, so wie alle neu erscheinenden Prachtwerke des In- und Auslandes liegen für den Kunstliebhaber zur Ansicht aus.«¹²

Dies ist demnach das räumliche Umfeld, in dem in Ostpreußens Hauptstadt Königsberg 1839 das erste Mal fotografische Bilder rezipiert werden. Die Daguerreotypie reiht sich zwischen Gipsabgüsse, Lithografien, Mappenwerke, Mode- und Luxusartikel in ein Bouquet hochpreisiger Artefakte. Und vielleicht wird gerade diese Rezeptionsstrategie den ersten Daguerreotypien gerecht: Die silberbeschichteten Kupferplatten, präsentiert in hochwertigen Schatullen und Rahmungen müssen für die zeitgenössischen Rezipient:innen eine immense Kostbarkeit besessen haben, die sich nicht alleine durch ihre Materialität und Präsentationsform ausdrückt, sondern sich zudem in der Neuartigkeit des fotografischen Bildes formiert. Gestochen scharfe Eindrücke auf spiegelnden Silberplatten, die das Abgebildete *genau so* wiedergeben, wie es von der Kamera eingefangen worden ist, werden den an (meist

10 Ebd.

11 Ebd., S. 306.

12 Ebd.

auf mattem Papier gedruckten) Lithografien geschulten Blick ungemein herausgefordert haben.¹³

Der Verdienst der Herren Voigt und Fernitz ist es also, dass sie mit ihrem Kunsthandel Facetten der fernen Kulturwelt nach Königsberg holen, das durch seine geografische Benachteiligung sonst kaum mit den anderen Kunst- und Kulturmetropolen konkurrieren konnte.¹⁴ Besonders bemerkenswert erschien es Faber, dass Voigt und Fernitz sich um die Reproduktion und das Verlegen von Lithografien bemühten: »Die hiesige Lithographie verdankt dem Unternehmmergeiste der Herren Voigt und Fernitz einen bedeutenden Fortschritt, indem sie durch die Herausgabe von hiesigen Ansichten, benachbarter Gegenden und sonstigen Darstellungen von lokalem Interesse, diesen hier früher sich kaum regenden Kunstzweig förderten.«¹⁵ Das Königsberger Publikum rezipiert Kunstwerke und Architekturen ferner Gegenden also vermittelt über die Lithografien, die im Kunstinstitut von Voigt und Fernitz betrachtet werden können – und kann dies ab 1839 nun auch anhand der dort ausgestellten Daguerreotypien tun.

2.1.2 Spaziergänge mit der Lupe

Herr Voigt kehrte von seiner »Kunstreise« mit Daguerreotypien im Gepäck zurück, die nun in Königsberg einer genauen Lektüre unterzogen werden können. Im Institut von Voigt und Fernitz sind Walesrode zufolge mehrere Daguerreotypien ausgestellt. Der Autor geht auf vier Aufnahmen ein, darunter zwei kleinformatige Daguerreotypien, die Stadtansichten von Berlin zeigen und mit dem Apparat von Pistor aufgenommen worden sind.¹⁶ Walesrode rät beim Besuch der Ausstellung dazu, zunächst diese beiden Aufnahmen zu studieren, man würde von Ansichten mehrerer der schönsten Plätze der Residenz überrascht werden, von denen besonders die Abbildung des Museums hervorzuheben sei, »auf der selbst die Fontaine mit ihrer niederstäubenden Wassersäule vortrefflich sich darstellt«¹⁷, die zudem durch ihre »saubere detaillirte Zeichnung, die dem Auge beim ersten Anblicke wie ein leichter Stahlstich erscheint«¹⁸ überzeuge. An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, wie die an Stichen geschulten Rezeptionstechniken an die ersten Daguerreotypien herangetragen werden. Als einzigen wirklichen Mangel der Berliner Stadtansicht beschreibt Walesrode das fehlende Kolorit: Das ganze Bild zeichne sich durch einen

13 Vgl. Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, Marburg: Jonas Verlag 2012, S. 55f.

14 Karl Faber, *Die Haupt- und Residenz-Stadt Königsberg in Preußen. Das Merkwürdigste aus der Geschichte, Beschreibung und Chronik der Stadt*, Königsberg: Gräfe und Unzer 1840, S. 307.

15 Ebd., S. 306.

16 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 3.

17 Ebd.

18 Ebd.

»bläulich glänzenden Metallton« aus, an dessen Stelle sich der Autor differenzierte Farbtöne wünscht¹⁹ – ein medienspezifisches Problem der Daguerreotypie bzw. aller frühen fotografischen Verfahren.²⁰

Dann allerdings geht Walesrode in der Betrachtung der Stadtansichten noch einen Schritt weiter und rät seiner Leser:innenschaft zu einem »Spaziergang mit der Lupe«:

»Man nehme die Lupe zur Hand um durch diese die einzelnen, feinen architektonischen Ornamente, welche dem unbewaffneten Auge des Beschauers aus seinem ihm gegebenen Standpunkte in der Wirklichkeit eben so entgehn wie auf dem Bilde, als z.B. die Cannelierung der Säulen, die kleinern Verzierungen der Capitäl, Simse, Karniße u.s.w. treu bis aufs Kleinste wahrzunehmen.«²¹

Walesrode studiert mit der Lupe in der Hand die Architekturansichten Berlins, eine Rezeptionstechnik, die, wie Jan von Brevern in seinem 2016 erschienenen Aufsatz »Das Instrument der Entdeckung« darstellt, ein wichtiger Topos in der Betrachtung von Daguerreotypen ist. In der durch die optische Sehhilfe der Lupe vermittelten Ansicht der wiederum durch die Daguerreotypie stillgelegten Aufnahme einer architektonischen oder landschaftlichen Sehenswürdigkeit, gelänge es den Betrachter:innen *mehr* zu sehen, als sie in der tatsächlichen Ansicht vor Ort täten.²² Die doppelt medial vermittelte Realität erlaubt einen Wirklichkeitszuwachs, eine Gleichzeitigkeit und Fülle von Details in einer gestochen scharfen Aufnahme, was in den Augen der Zeitgenoss:innen die Qualität der Daguerreotypie ausmacht, wie

19 Vgl. Ebd. S. 4.

20 Bis farbige Fotografien betrachtet werden konnten, verging noch einiges an Zeit: Hermann Wilhelm Vogel entdeckte 1873 die spektrale Sensibilisierung, was ermöglichte, dass Silber-salze Farben tonwertrichtig in der Schwarz-weiß Fotografie wiedergeben konnten und wurde später zum Erfinder der panchromatischen Platte. Um die Jahrhundertwende brachten die Brüder Lumière hierauf aufbauend das Verfahren der Autochrome heraus, die mit einer Schicht aus dreifarbigem Stärkekörnern im Kontrastverfahren funktionierten und erstmals direkte Farbwiedergaben ermöglichten. Vgl. Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50: 40f.; Thilo Koenig, »Die (un-)sichtbare Farbe. Plädoyer für eine Geschichte der Farbfotografie«, in: Barbara Flückiger, Eva Hiel-scher u. Nadine Wietlisbach (Hg.), *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film. Ausst.-Kat. Fotomuseum Winterthur*, Zürich: Lars Müller Publishers 2019, S. 187–197.

21 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 3f.

22 Jan von Brevern, »Das Instrument der Entdeckung«, in: Herta Wolf (Hg.), *Zeigen und/oder Be-weisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Studies in Theory and History of Photography, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, S. 267–281: 267f.

auch Walesrode herausstellt: »Man kann stundenlang mit der Lupe vor diesem Bilde stehen, und förmliche Entdeckungsreisen darauf machen. Je schärfer man mit bloßem oder bewaffneten Auge beobachtet, desto mehr wird sich finden lassen.«²³ Der Blick durch die Lupe ist mehr als eine genaue Lektüre der ersten fotografischen Bilder – es ist ein Versinken im Bild mit einer eigenen Zeitlichkeit sowie narrativen und imaginativen Qualität: Walesrode *versetzt* sich in die Aufnahme.

Mit seiner Beschreibung liefert der Autor daher seinen Leser:innen nicht nur einen vermittelnden Begleitzettel für die in Königsberg zu sehenden Aufnahmen, sondern schreibt eine Anweisung zur Rezeption von Daguerreotypen und beschreibt dabei ihre Medienspezifika, die für die Betrachter:innen 1839 noch völlig neu sind. Wie Timm Starl in seiner *Kritik der Fotografie* darstellt, fordere eine Daguerreotypie von ihren Betrachter:innen gewisse Handlungen und Zugeständnisse: Eine Daguerreotypie könne aufgrund ihres spiegelnden Bildhintergrundes, der dem Bildträger einer glatt polierten Silberplatte geschuldet ist, immer nur von einer Person gleichzeitig betrachtet werden, da sie in den Händen gehalten und in einem bestimmten Winkel schräg gegen das Licht ausgerichtet werden müsse, um den Bildinhalt als Positiv erkennen zu können.²⁴ Diese Form der isolierten, nur im Streiflicht möglichen, Betrachtung bilde ein interessantes Analogieverhältnis zum Unikatcharakter des Bildes: Nur jeweils eine Person könne die jeweils einzigartige Aufnahme betrachten. Aufgrund dieser Eigenschaft würden sich Daguerreotypen nur schlecht für Ausstellungen eignen und einer vermittelnden Beschreibung bedürfen, um sie einer größeren Betrachter:innengruppe zugänglich machen zu können.²⁵ Eine Aufgabe, der sich Walesrode mit seinen Beschreibungen der in Königsberg zu sehenden Daguerreotypen stellt.

In der Betrachtung einer weiteren ausgestellten Architekturaufnahme, einer vom Kunsthändler Louis Sachse angefertigten, deutlich großformatigeren, Daguerreotypie, »darstellend die Kurfürstenbrücke und die Burgstraße vom Marstalle aus aufgenommen,«²⁶ ist der Autor überzeugt, dass es anhand eines derartigen Bildes nun allen Betrachter:innen einleuchten müsste, dass es sich bei diesem Bildgebungsverfahren um ein genuines Novum handele, das seinem vorausseilenden Ruf durchaus gerecht wird: »Vor dieser Lichtzeichnung wird das skeptische Mißtrauen, welches schon hie und da das Furore der Daguerreschen [sic!] Erfindung

23 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder in Königsberg und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 5.

24 Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, Marburg: Jonas Verlag 2012, S. 55f. In der Betrachtung von Daguerreotypen ist zu beachten, dass die Platte je nach Lichteinfall sowohl das positive Bild als auch das Negativ zeigt. Daher es ist es wichtig, die Platte im richtigen Winkel zum Licht zu halten, um das Bild lesbar zu machen.

25 Vgl. ebd., S. 57.

26 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 4.

für französischen Phrasenpomp erklären wollte, zum beschämten Zugeständniß genöthigt, wie die kühnsten Erwartungen durch die Wirklichkeit übertroffen werden. Hier haben wir ein Bild, so wahr wie das Licht, durch welches es entstand!«²⁷ An der detailreichen Stadtansicht, in der Walesrode die Kurfürstenbrücke »mit der bronzenen Equesterstatur und der allegorischen Gruppe am Postamente derselben, mit ihren mächtigen Pfeilern und den künstlich gearbeiteten eisernen Geländer« entdeckt, die Spree und die Burgstraße erkennt und den »durch eine Häuserzeile geschlossenen Hintergrund« beschreibt,²⁸ bemängelt er diesmal nicht einmal das Kolorit der Platte, »da die ganze Scala von Tönen zwischen den tiefsten Schlag Schatten und dem hellsten Lichte, welche auch der geübte Künstler vergebens auf der Palette suchen würde, in entzückender Harmonie sich hier darstellt.«²⁹ Was Walesrode an dieser Architekturansicht noch bemerkenswert findet, ist, dass sich das geradezu Erhabene dieser Bilder nicht kritisch erfassen lässt, sondern eine romantische Rezeptionsweise fordert, in der die Wirkung wichtiger als die Analyse sei: »Wollten wir hier die wunderbare Perspektive, die Verkürzung, wie sie sich besonders an der Statue zeigt, u. dgl. kritisch beloben, so wäre daß fast eben so komisch, als wollte man ein kunstkritisches Gutachten abgeben über den herumflatternden, bunten Schmetterling, über einen schönen Sonnenuntergang oder über den farbenglühenden Regenbogen.«³⁰ Wie der Kunsthistoriker Andreas Beyer darstellt, sei das Romantische eng mit der Landschaftserfahrung verknüpft, »und zumal mit der unberührt und wild sich darbietenden Natur, auch wenn diese in Form eines durchkomponierten Gartens erscheint, tritt bald mit dem Erhabenen in Verbindung, und die beiden Begriffe werden gelegentlich sogar synonym verwendet.«³¹ In seinem Eintrag zum »Erhabenen« in *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft* hebt Johannes Grave hervor, dass das romantisch Sublime, also das Erhabene, auch stets mit einem Moment des Schauers einherginge.³² Dieser Schauer, der die Betrachter:innen ergreift, klingt in Walesrodes Beschreibungen der Daguerreotypen immer wieder an: in seinen emphatischen Ausrufen, illustren Beschreibungen und seiner romantischen Metaphorik.

Wie sehr die Fotografie das Ephemere und Nebensächliche abbildet, das in der malerischen oder zeichnerischen Reproduktion der Kurfürstenbrücke womöglich ausgespart worden wäre, und wie stark sich damit eine spezifische Zeitlichkeit in die

27 Ebd.

28 Vgl. ebd.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Andreas Beyer, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München: C.H. Beck 2011, S. 11.

32 Vgl. Johannes Grave, »Das Erhabene«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 113–177.

Aufnahme einschleicht, wird für Walesrode in dieser Daguerreotypie daran deutlich, dass einer der Pfeiler zum Aufnahmezeitpunkt restauriert wurde: »Der mittlere Brückenpfeiler muß gerade zur Zeit der Aufnahme dieser Bilder repariert worden sein, denn hart daran liegt ein Floß mit Baumaterialien; auch können wir die schadhafte und zum Theil schon ausgebesserten Stellen deutlich wahrnehmen.«³³ Der Alltag, das Profane und Nebensächliche schleicht sich in diese Aufnahme eines sonst so prächtigen, gar erhabenen, Bildes ein und wertet es gerade dadurch auf. Der in Reparatur befindliche Brückenpfeiler ist einerseits von dokumentarischem Interesse und wird andererseits zur (ungeplanten) Staffage, wodurch sich etwas Szenisches und Narratives in die Aufnahme einschreibt.

Die letzte von Walesrode beschriebene Daguerreotypie ist die Ansicht eines Bildhauerateliers, die der französische Maler und Kunsthandwerker Alphonse Giroux angefertigt hatte. Walesrode widmet der Betrachtung und Beschreibung dieser Daguerreotypie weniger Raum in seinen Ausführungen. Dennoch sei er »gleich von dem künstlerischen Effekt überrascht [gewesen] welcher durch die wunderbare Wirkung des markigen Colorits in Licht- und Schattenpartieen dieser Platte eigen ist.«³⁴ Im Interieur des Ateliers finden sich eine schwere Draperie, vor der sich diverse Studien sowie die Statue eines Diskuswerfers abheben, ein Modell »einer gothischen Architektur« und »mehrere Gypsabgüsse neuerer und mittelalterlicher plastischer Werke.«³⁵ Vor allen Dingen, schreibt Walesrode, »möchten wir die Aufmerksamkeit auf ein Medaillon im Winkel links leiten, auf welchem sich dem Beschauer ein in Relief gearbeitetes, edles Profil zukehrt. Es ist der Kopf Daguerre's!«³⁶ Die Entdeckung der im Bild versteckten kleinen Hommage an den großen Franzosen, (Ko-)Erfinder, Namensgeber und Gallionsfigur der noch jungen Fotografie, muss den Autoren besonders gefreut haben. Mit dem Verfahren Daguerres setzte sich der Autor im zweiten Teil seiner Publikation schließlich genauer auseinander.

2.1.3 Praktikabel und doch zugleich erhaben

Dieser zweite Teil, die »Populäre Einleitung für das Verständnis der Erfindung der Herren Niepce und Daguerre (nach Arrago's Berichten)«, ist eine auf acht Seiten angelegte kompilierende Übersetzung. Darin leitet Walesrode zunächst das Verfahren zur Anfertigung von Daguerreotypen über seine Fehlversuche her.³⁷ Was Wales-

33 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernetz 1839, S. 5.

34 Ebd., S. 6.

35 Ebd.

36 Ebd. S. 6f.

37 Ebd., S. 9f.

rode mit dieser Herleitung schreibt, ist eine Miniaturgeschichte des neuen Bildgebungsverfahrens, die sich über Hindernisse hinwegsetzt und zugleich eine Legitimationsstrategie. Wie sich im Verlauf der nächsten Jahre und Jahrzehnte zeigen wird, sind zahlreiche Handbuchautoren darum bemüht, den fotografischen Verfahren eine Mediengeschichte zu erschreiben, die dazu beitragen soll, der mal wissenschaftlichen, mal künstlerischen Berechtigung der Fotografie einen gleichberechtigten Rang zwischen den Bildmedien des 19. Jahrhunderts zu sichern. Bereits François Arago beginnt seine Beschreibung des neuen Verfahrens – *Das Daguerreotype* – mit einem Rekurs auf Giovanni Battista della Porta und seinen Verdienst zur bildgebenden Anwendung der Camera Obscura.³⁸ Eine lange Geschichte der technischen Bildmedien also, in die sich die fotografischen Verfahren einreihen. Das einzige Novum und bedeutendster Fortschritt ist Aragos Argumentation zu Folge, dass die flüchtigen Bilder der optischen Sehhilfen nun fixiert werden konnten.³⁹

Hieran anschließend nennt Walesrode die Akteure, die neben Niépce und Daguerre zum Erfolg der Fixierung von Lichtbildern beigetragen haben, ehe er auf den letzten dreieinhalb Seiten zur eigentlichen Beschreibung des Verfahrens kommt, das er mit Einschüben seiner eigenen, zusammenstellenden Lektürearbeit versieht.⁴⁰ Diese Vorgehensweise ist in der polytechnischen Literatur üblich: Eigenes Wissen, Ergänzungen, Vorschläge oder Perspektiven werden mit den übersetzten, kompilierten oder unverändert abgedruckten Verfahrensbeschreibungen oder Forschungsergebnissen anderer Autoren verwoben. So ergibt sich ein Geflecht verschiedener Perspektiven und Befunde aus den Federn von Autoren unterschiedlicher Wissenshintergründe. Darin liegt das epistemische Potenzial der polytechnischen Handbücher und Journale für die Frühgeschichte der (Porträt-)Fotografie – ein Aspekt, ein Verfahren, ein Konzept wird aus unterschiedlichen Warten, basierend auf unterschiedlichen Studien und Betrachtungen in einem kompilierten Text zu einem spezifischen Porträtwissen verwoben, auf das dann wiederum andere Autoren sowie interessierte Amateur:innen zugreifen können.

Diese Arbeitsweise sieht in Walesrodes Fall wie folgt aus: Er übernimmt zunächst einen nüchtern formulierten Teil der Verfahrensbeschreibung und schreibt: »Die silberplattirte Kupferplatte wird zuerst mit Hülfe einer Auflösung von Salpetersäure sorgfältig gereinigt.«⁴¹ Worauf er einen Einschub folgen lässt, der die simple Anweisung mit kompiliertem Wissen verdichtet: »Herr Daguerre hat bemerkt, daß das silberplattirte Kupfer bessere Resultate als das reine Silber gewährt,

38 François Arago, »Das Daguerreotype«, in: *Annalen der Pharmacie*, Nr. 31, 1839, S. 216–235: 216f.

39 Vgl. ebd.

40 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 12.

41 Ebd.

was nach der Ansicht des Herrn Arago vermuthen läßt, daß eine galvanische Einwirkung bei dieser Erscheinung thätig sein möchte.«⁴² Hieran anschließend fährt Walesrode dann wieder mit der Anleitung fort:

»Nach dieser ersten Zubereitung wird die metallische Platte in einem geschlossenen Behälter dem Joddampf ausgesetzt, wobei ganz besondere Vorsichtsanstalten angewandt werden müssen. Eine kleine Quantität Jod wird auf den Boden des Behälters gebraucht und von der Metallplatte durch dünne Gaze getrennt, um das Gas gleichsam zu sieben und es gleichförmig zu verbreiten. Dies ist aber noch nicht hinreichend, indem Herr Daguerre aus vielfachen Versuchen die Erfahrung gemacht hat, daß es, was keine Wissenschaft der Welt ihn hätte lehren können, nöthig sei, die plattirte Metallplatte mit einer kleinen metallischen Einfassung zu umgeben, weil sich sonst das Gas in größerer Menge an den Rändern als an der Mitte der Platte niederschlagen würde, und der ganze Erfolg der Operation von der völligen Gleichförmigkeit der sich bildenden Silber-Jodur-Lage abhängt.«⁴³

Wie Walesrode hier darlegt, hat Daguerre nicht etwa durch tradierte wissenschaftliche Setzungen sein Verfahren perfektioniert, sondern durch vielfache Versuche – durch Ausprobieren, Scheitern und dem erneuten Versuch, der schließlich zum gewünschten Effekt führte. In ganz ähnlicher Weise muss sich nun die Person, die im Begriff ist eine Daguerreotypie nach Walesrodes Beschreibung anzufertigen, darauf einstellen, dass es in dieser Anleitung keine genaue Angabe zur Zeit gibt, der die beschichtete Kupferplatte dem Joddampf ausgesetzt werden muss, es heißt schlicht, »nicht zu lang und nicht zu kurz [...], und der rechte Augenblick wird durch die gelbe Farbe, welche die Platte annimmt, angezeigt.«⁴⁴ In dieser sehr frühen Zeit der fotografischen Verfahrensvermittlung bleiben Details mitunter noch vage und sind der persönlichen Einschätzung oder der (hier noch meist chemischen) Kennerschaft überlassen.

Neben seinen ergänzenden Einschüben in der Verfahrensbeschreibung lässt es sich Walesrode auch in diesem Teil seiner Publikation nicht nehmen, seine eigenen Beschreibungen für die sonst doch eher nüchtern anmutenden chemischen und technischen Details der Daguerreotypie zu finden. Um die richtige Beschaffenheit der hauchdünnen Jodsicht zu erfassen, bedient sich der Autor eines Sprachdukus, der erneut romantisch anmutet: »Die Dicke der Jodsicht beträgt nach Herrn Dumas nicht mehr als den Millionentheil eines Millimeters. Dies ist etwas so unendlich Kleines, daß unser Geist eben so wenig fähig ist, sich eine Vorstellung davon zu machen, als von der Unermeßlichkeit der Himmelsräume, der Ewigkeit der Zeiten

42 Ebd.

43 Ebd., S. 13.

44 Ebd.

oder Unendlichkeit des Raumes.«⁴⁵ Die sachliche, chemisch-technische Beschreibung der Vorbereitung einer Daguerre'schen Platte versteht Walesrode mit sublimer Kontemplation – die Daguerreotypie wird zum Erhabenen.

Wie Johannes Graeve in seinem Lexikoneintrag im *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* formuliert, diene der Begriff des Erhabenen, »[b]ei allen Wandlungen, die [er] seit der Antike erfahren hat, [...] nahezu ausnahmslos dazu, Grenzphänomene, Grenzerfahrungen oder Grenzüberschreitungen zu bezeichnen.«⁴⁶ Für die ersten Betrachter:innen von Daguerreotypien (Ludwig Reinhold Walesrode eingeschlossen) muss deren Bildwirkung und Aufzeichnungspotenzial tatsächlich eine Grenzerfahrung gewesen sein und bisherige Rezeptionsstrategien herausgefordert haben. Aber nicht nur das: »Als erhaben galten und gelten etwa die äußerste Steigerung einer ästhetischen Wirkung, unvergleichliche sinnliche Erfahrungen sowie die Überforderung durch übergroße oder übermächtige Phänomene.«⁴⁷ Dies ist auch ein Phänomen der Skalierung: Das unendlich Kleine spiegelt sich im unendlich Großen. In Walesrodes Verfahrensbeschreibung bildet diese ästhetische oder sinnliche Überforderung einen seltsamen Kontrast zur dann wieder pragmatischen Beschreibung der Operation: »Die so zubereitete Kupferplatte wird nun in die camera obscura gebracht, und dabei aufs sorgfältigste vor jeder Lichtberührung bewahrt.«⁴⁸ Diese eigenartige Mischung aus technischer Verfahrensbeschreibung und romantisierenden Assoziationen behält Walesrode für die weitere Verfahrensbeschreibung bei. Er geht auf die Entwicklung der belichteten Platte im Quecksilberdampf ein, die gleichzeitig »wie Alles bei dieser Erscheinung ans Geheimnisvolle streift« und »unter einem Winkel von 45 Grad« sowie bei »55 bis 60 Grad Rémaur« ausgeführt werden muss.⁴⁹ Abschließend fasst er die bisherige Arbeit wie folgt zusammen: »Nach diesen drei Operationen, nach diesen drei Arten von Brütung, die fast eben so wunderbar sind, als die Brütung des Eies, woraus das Kücklein lebendig ausschlüpfen soll, ist das Geheimnis vollbracht; dieses neue Wesen menschlicher Schöpfung bedarf nun nur noch einer Art von Taufe, indem es nämlich in eine Auflösung unter schweflig saurer Soda taucht.«⁵⁰ Warum dieser letzte Schritt, die Taufe des Bildes im Soda, notwendig ist, ist Walesrode nicht ganz klar geworden und er beginnt zu spekulieren, ohne aber zu einem rechten Schluss zu kommen. Die abschließende Wässerung der Platte zur besseren Haltbarkeit des Bildes hingegen leuchtet ihm ein und er endet seine Verfahrensbeschreibung noch

45 Ebd.

46 Johannes Grave, »Das Erhabene«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 113–177: 113.

47 Ebd.

48 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 13.

49 Ebd., S. 14.

50 Ebd.

einmal in illustrer Rhetorik: »Das aus dieser Reihe von, man möchte fast sagen, dämonischen Operationen hervorgegangene Bild erfährt nun eine letzte Waschung mit destilriertem Wasser, mittelst welcher es eine Dauerhaftigkeit erhält, wodurch es dem Licht, ohne weitere Aenderungen zu erfahren, ausgesetzt werden kann.«⁵¹

Was an Walesrodes »Populärer Einleitung« in die Daguerreotypie festzuhalten ist, ist erstens, dass die Leser:innenschaft auf der Grundlage dieser Ausführungen zwar ein grundsätzliches Verständnis der chemischen Prozesse erlangen kann und eine Vorstellung davon bekommt, worum es sich bei der Daguerreotypie handelt, aber schwerlich dazu befähigt wird, selbst Exemplare anzufertigen. Hierzu fehlen Details und präzise Angaben zu Menge und Verhältnis der zu verwendenden Chemikalien. Walesrodes *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung* disqualifiziert sich aufgrund dieser Lücken eigentlich als Handbuch zur Verfertigung von Fotografien, dient aber umso mehr als Handbuch zur Betrachtung und zum Verständnis der neuen fotografischen Bilder. Und zweitens wird im Kommentar und Schreibduktus des Autors deutlich, dass ihm dieses neue Bildgebungsverfahren nicht ganz geheuer zu sein scheint – auf eine willkommene Art.

2.1.4 Von der Ähnlichkeit ergriffen

Dieser Schreibduktus zeigt sich auch im ersten Teil seiner Publikation, in der sich Walesrode besonders auf der letzten Seite, ergriffen über die Einschreibung des Menschengesichtes in die spiegelnde Silberplatte zeigt:

»Es liegt etwas tief Ergreifendes in dem Gedanken, daß die Daguerreschen Bilder uns unmittelbar die Gegenstände geben, wie das Licht selbst, durch ein noch nicht entziffertes Gesetz zum Dienste der Kunst gezwungen, mit der unwandelbaren Wahrheit [...]. Wir haben, wenn auch nicht körperlich doch in der Erscheinung eigentlich kein Bild der Objekte, sondern diese selbst, in dem verkleinerten Maaßstabe, welche ihnen der Raum der Camera obscura angewiesen. Kommt es doch fast dem Zauber gleich, als befestige sich das Menschenantlitz für immer in dem Spiegel, in dem es sich einmal beschaut hat! – Wenn es in unserer Zeit überhaupt etwas Unheimliches gäbe, so könnte man Daguerre's Erfindung so nennen.«⁵²

Walesrode setzt sich hier von einem aus der Malerei tradierten Porträtdiskurs ab, der die Verbildlichung eines idealisierten Selbst fordert, wohingegen die Daguerreotypie einen Abdruck im Spiegel der polierten Platte bietet, eine körperliche Einschreibung der Gegenstände selbst, was ihm geradezu unheimlich erscheint. Er streift so die noch junge Diskussion um die Daguerreotypie als *miroir permanent*,

51 Ebd., S. 15.

52 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fennitz 1839, S. 7.

als einem permanenten Spiegel, in dem das Bild erstarrt. Dieses manifeste Spiegelbild, in dem »[...] die Menschen ihr wahres leibhaftiges Spiegelbild zum ersten Mal festgehalten sehen«⁵³ wird zum Faszinosum der frühen Fotografie. Max Dauthendey, der Sohn des deutschen Fotografen Carl Albert Dauthendey, beschreibt, dass die Daguerreotypien so realistisch wirkten, dass die Rezipient:innen beinahe erwarteten, die Porträtsubjekte in Bewegung zu sehen: »Man wunderte sich nur, [...] daß die Personen und die Bäume, die auf diesen naturgetreuen Bildern zu sehen waren, sich nicht bewegten. Man erwartete, daß sie, wie alle Spiegelbilder, wie alle Menschen, die in einen Spiegel hineinsahen, sich auch bewegen müßten.«⁵⁴ Und mehr noch, die ungeweine »Naturtreue« der Daguerreotypien verunsicherte laut der Anekdote Dauthendeys die Betrachter:innen ungemein: »Man getraute sich auch zuerst nicht, so erzählte oft mein Vater, die ersten Bilder, die er anfertigte, lange anzusehen. Man scheute sich vor der Deutlichkeit der Menschen und glaubte, daß die kleinen winzigen Gesichter der Personen, die da auf dem Bilde waren, einen selbst sehen könnten, [...]«⁵⁵ Das manifeste Spiegelbild in der Daguerre'schen Platte strahlt demnach ganz deutlich in die Sphäre des Aberglaubens aus. Der Veräußerung des Selbst im Medium haftet in diesen frühen fotografischen Diskursen stets auch etwas Unheimliches an und es verwundert daher nicht, dass das stillgelegte manifeste Spiegelbild bald auch als »totes« Bild qualifiziert wird, das als rhetorische Figur dient, um die Bildqualitäten der Fotografie – oder vielmehr ihre vermeintlichen Mängel in Abgrenzung zur »Kunst« – zu beschreiben, was Gerhard Plumpe darlegt: »Der ›tote Spiegel‹ wird dann schnell zum gebräuchlichen Topos, der immer dann ins Spiel gebracht wird, wenn es darum gehen soll, ›naturalistische‹ oder ›photographische‹ Realitätswiedergabe von der authentischen Kunst des Subjekts abzugrenzen.«⁵⁶

Neben der Metapher des Spiegels sind es besonders auch Schattennarrative, die mit den Ursprungserzählungen der Fotografie verwoben sind. Dies verwundert wenig, wenn man bedenkt, dass in der Fotohistoriografie die Praxis des Schattenschnittes als protofotografisches Verfahren gilt, worauf bereits Gisèle Freund 1936 in ihrer Studie *Photographie und Gesellschaft* abhebt.⁵⁷ Freund versteht die Praxis des Schattenschneidens und dem über den Physionotrace erzeugten Schattenbildes als ideologische Vorreiter der Fotografie, denn auch hier bleibe die Ähnlichkeit

53 Max Dauthendey, »Mein Vater wird Photograph«, in: Wilfried Wiegand (Hg.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer 1981, S. 23–40: 23.

54 Ebd., S. 38.

55 Ebd.

56 Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 35.

57 Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979, S. 16f.

ausdruckslos.⁵⁸ Dies ist eine Wertung der Eigenschaften der Fotografie, die einem kunsthistorisch geprägtem Ähnlichkeitsbegriff entspringt, in dem Ähnlichkeit stets das Hervorbringen eines Idealselbst meint, wohingegen die Fotografie nur zu einer mechanischen Reproduktion der Wirklichkeit imstande sei.

Auch Philippe Dubois bettet die Geschichte der Fotografie in seiner Publikation *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* aus dem Jahr 1998 in »Schattengeschichten und Spiegelmythologien«⁵⁹ ein. Dabei koppelt er das Spezifische des fotografischen Bildes in mythologische Gefilde zurück und verweist auf die Referenzialität des Schattens: »Der Schatten behauptet immer *Es ist da gewesen*. Der reinen referentiellen Präsenz des Schattens steht die notwendige Vorgängigkeit der Schattenzeichnung gegenüber. Die Schattenzeichnung verweist die Repräsentation auf ein Davor, eine vorgängige Ursache, die es durch das Zeichen hier und jetzt herbeizurufen gilt [Herv. i.O.].«⁶⁰ Der Schatten wird hier zum Stellvertreter des Subjekts und die Schattenzeichnung Präfiguration des fotografischen Abzugs, in den sich die Referenzialität des Porträtsubjekts eingeschrieben hat. Plumpe formuliert diesen Zusammenhang unter dem Schlagwort der »Evidenz des subjektgestifteten Kunstwerks«.⁶¹

»Diese Evidenz betrifft zum einen die Verfahren der Produktion: sie entziehen sich dem Vorbild technisch-wissenschaftlicher Rationalität und ihrer artikulierbaren und lehrbaren Regelmäßigkeit. Zum anderen betrifft sie [...] das Konzept von Wirklichkeit, das den künstlerischen Prozeß in seinem Weltbezug reguliert. Dieser Gesichtspunkt berührt den alteuropäischen Grundsatz der Mimesis, dessen ontologische Voraussetzungen im Übergang zur Moderne außer Kraft gesetzt worden sind.«⁶²

Die Problematik der Einschreibung des Inneren eines Individuums in das neue technische Bildgebungsverfahren beschäftigte bereits den Maler, Schriftsteller und Ästhetiker Rodolphe Töpffer, der mit seiner Schrift *De la plaque Daguerre* aus dem Jahr 1841 eine der frühesten kunsttheoretischen Kritiken zum Daguerre'schen Verfahren vorlegte.⁶³ Darin macht Töpffer eine starke Dichotomie zwischen Abbildverfahren und künstlerischer Handlung auf und wertet den Begriff der Ähnlichkeit

58 Vgl. ebd., S. 19f.

59 Vgl. Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 107–154.

60 Ebd., S. 119.

61 Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 21.

62 Ebd., S. 21.

63 Rodolphe Töpffer, *De la plaque Daguerre. À propos des Excursions daguerriennes, Présentation de Daniel Grojnowski*, Cognac: Le Temps Qu'il Fait 2002.

als eine Ausdrucksqualität höherer geistiger Wahrheit auf: »L'identité, produit brut du procédé, sera donc l'image de l'object, sans autre expression qu'elle-même; la ressemblance sera le signe librement expressif d'autre chose encore que l'image.«⁶⁴ Töpffer findet das *sur-plus*, den Mehrwert, der über das bloße Abbild in der Fotografie hinausgeht, allerdings nicht in der Daguerre'schen Platte. Dies legt schon die kurze Inschrift nahe, die er seiner Kritik voranstellte: *Le corps moins l'âme*.⁶⁵ So zeige die Daguerreotypie für Töpffer zwar das Bild eines Körpers so abbildgenau wie ein Spiegelbild, das nun nicht mehr von der tatsächlichen Anwesenheit des Objektes abhängt, sondern transportabel geworden ist. Das Ideal der Seele ist in diesem mechanischen Bildnis jedoch nicht eingeschrieben.

Was diese ersten fotografischen Porträts in besonderem Maß auszeichnet, ist die Deutlichkeit, mit der sich die Beziehung zwischen Technik und Porträtsubjekt darstellt. Es handelt sich um jene Interaktion von Individuum und Technik die auch Walter Benjamin im Abschnitt »Y (Die Photographie)« seines *Passagen-Werkes* fasziniert hatte, wenn er schreibt: »Was die ersten Photographien so unvergleichlich macht, ist vielleicht dies: daß sie das erste Bild der Begegnung von Maschine und Mensch darstellen.«⁶⁶ Auch Walesrodes kleines Büchlein vermittelt durch seinen Duktus den Eindruck, an der Schwelle einer medialen Zeitenwende zu stehen. Die fotografischen Verfahren sind im Begriff, die Diskurse über Ähnlichkeit, Wahrheit, Objektivität, Technik, Kunst und Wissenschaft zu beherrschen und eine bisher ungekannte und ungeahnte Bildwerdung der Gesellschaft einzuleiten. Kein Wunder also, dass Walesrode seinen Kommentar zur Daguerreotypie mit der folgenden Passage schließt:

»Doch der Gott unsers Jahrhunderts zürnt nicht mehr ob dem Frevel des Menschen, der die Elemente sich zu unterjochen weiß, wie einst der olympische Zeus dem Prometheus zürnte, und wie der Gott des Mittelalters durch flammende Scheiterhaufen für jede Eroberung im Reiche der Idee und des Wissens gesühnt werden mußte! Immer weiter dehnt sich die Grenze, welche, das Endliche von dem unendlichen scheidet, als ginge Sie selbst ins Unendliche. – Kein Pentagramm hält den Menscheng Geist an der Schwelle des Wissens mehr auf. Das Genie darf den Muth haben auf neue, unbekannte Oceane hinauszusteuern, um sein San Salvador zu finden! – Ludwig Walesrode.«⁶⁷

64 Ebd., S. 79.

65 Ebd., S. 59.

66 Walter Benjamin, »Y [die Photographie]«, in: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Das Passagen-Werk*, Bd. V.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 824–846: 832.

67 Ludwig Reinhold Walesrode, *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839, S. 7.

Dem Prometheischen, Unheimlichen und Erhabenen der Daguerreotypie, das Ludwig Reinhold Walesrode im Veröffentlichungsjahr der Fotografie so sehr bewegte, wird in der polytechnischen Wissensproduktion des 19. Jahrhunderts jedoch kaum mehr Platz beigemessen werden. Und die Polytechnik ist es schließlich, die sich die Fotografie subsumieren wird – oder andersherum ausgedrückt: Die Fotografie wird von den Strukturen der Polytechnik bezüglich der Erarbeitung, Aufbereitung und Distribution von Wissen derart profitieren, dass sie sich als ein Zweig der angewandten Wissenschaften formiert. Ziel wird es werden, jenes »noch nicht entzifferte [...] Gesetz«⁶⁸ der Einschreibung des Selbst mittels des Lichtes in seiner Gänze zu verstehen und zu vermitteln. Ein Versuch, den auch Walesrode bereits in Teilen unternommen hat, auch wenn es ihm mit seinem Handbuch *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Verfertigung* noch nicht ganz gelingt. Es ist kein Anweisungsbuch, das die Fotografie praktikabel macht, sondern ein Lektüreschlüssel für das Phänomen Daguerreotypie. Sein Büchlein zeichnet sich noch durch eine idiosynkratische Rhetorik aus: Bisher ist keine eigene Sprache gefunden, mit der das Spezifische der Fotografie zu erfassen ist, weshalb es Exkurse in die (malerische und literarische) Romantik, Abgleiche mit der Lithografie und ein fortwährendes, ehrfürchtiges Erschauern vor dem Novum Daguerreotypie braucht. Am Beispiel der Schrift des Königsberger Gelehrten wird klar ersichtlich, welch vielfältige Lesarten der ersten fotografischen Bilder existieren und wie stark sich darin der Wissenshintergrund der Autoren spiegelt, die über diese ersten Seheindrücke berichten. Der Philologe, Shakespeare-Übersetzer und Kunsthistoriker Ludwig Reinhold Walesrode betrachtet die Daguerreotypie mit einem durch diese schöngeistige Bildung geschulten Blick – eine grundlegend andere Perspektive, als die eines Chemikers, Physikers oder Mathematikers.⁶⁹ Die unterschiedlichen rhetorischen Ebenen Walesrodes machen seine Veröffentlichung nicht nur zu einer kurzweiligen Lektüre, sondern auch ungemein anbindungsfähig für unterschiedliche diskursive Stränge, die das Sprechen, Forschen und Schreiben über die frühe (Porträt-)Fotografie in den folgenden Jahren bestimmen sollten.

2.2 Zwischen Wissenschaft und Hörensagen

Im Jahr 1839 war der im vorherigen Kapitel besprochene Ludwig Reinhold Walesrode alles andere als allein in seiner Auseinandersetzung mit den neuen technischen

68 Ebd.

69 Allerdings gab es auch Akteure, die als Universalgelehrte alle diese Fähigkeiten und Kenntnisse besaßen. Darunter William Henry Fox Talbot, der wie zahlreiche Herren der höheren Gesellschaft, neben profunden naturwissenschaftlichen Kenntnissen auch eine grundlegende Ausbildung in künstlerischen Ausdrucksformen aufzuweisen hatte.

Bildgebungsverfahren. Nachdem die Akademie der Wissenschaften in Paris in ihrem Publikationsorgan *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* am 7. Januar 1839 die Erfindung der Daguerreotypie bekannt gegeben hatte, vergingen sieben Monate, bis Frankreich der Welt am 19. August 1839 schließlich die Fotografie und mit ihr eine detaillierte Verfahrensbeschreibung schenkt: »Frankreich hat diese Entdeckung adoptirt; vom ersten Moment an hat es seinen Stolz darin gesetzt, die ganze Welt damit liberal dotiren zu können!«, ⁷⁰ schreibt François Arago. In dieser ersten Jahreshälfte 1839, in der man von der Erfindung wusste, aber die chemisch-technischen Details des Daguerre'schen Verfahrens noch nicht vollends überblickte, widmeten sich diverse Veröffentlichungen in der zeitgenössischen Presse dem Phänomen und dessen mitunter noch hypothetischen Anwendungsweisen in Formaten, die von kurzer Ankündigung, über historiografische Einordnung, Sitzungsbericht und Gesetzesentwurf, hin zu den ersten, wenn auch nicht selten noch erratischen, Handbüchern zur Fotografie auf Metallplatten reichten.

Dass Ursprungserzählungen unauflöslich mit der Frühgeschichte und besonders auch der Wissensgeschichte der Fotografie verzahnt sind, stellt Herta Wolf in ihrem Aufsatz »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen« dar. ⁷¹ Der Impuls, die frühe Fotografie mit Erzählungen zu legitimieren, die sie entweder in eine lange protofotografische Geschichte einbetten oder in einem wissenschaftlichen Milieu verankern, mag dem Bedürfnis geschuldet sein, diese neuen technischen Bildgebungsverfahren dem bildmedialen Diskurs einzuverleiben. Denn so ist die Fotografie, wie auch Peter Geimer darstellt, entweder als immer schon da gewesen deklariert, ⁷² oder durch die Herausstellung ihrer Wissenschaftlichkeit kreditiert worden. Am Beispiel der Verfahrensveröffentlichung Daguerres, die der französische Wissenschaftsjournalist Gaston Tissandier Mitte der 1870er Jahre in seinen *Merveilles de la photographie* nacherzählte, exemplifiziert Wolf, wie Fakten mit Anekdotischem vermengt werden:

»Als der permanente Sekretär der *Académie des Sciences*, François Arago, die Verfahren beschrieb, habe sich ganz Paris im Saal und vor den Pforten des Palais Mazarin eingefunden, um der Entschlüsselung des Geheimnisses beizuwohnen. Fetzen seiner Erläuterungen seien in den Gängen außerhalb des Sitzungssaales verbreitet worden und diejenigen, die einen dieser Erklärungsfetzen erhaschten, wiederholten ihn, so dass durch die Gänge die Namen einzelner Chemikalien gerufen

70 François Arago, »XI. Der Daguerreotyp«, in: *Annalen der Physik*, Bd. 48, 1839, S. 193–216: 216.

71 Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50: 27f.

72 Vgl. Peter Geimer, »Erfindung« oder »Entdeckung« der Fotografie?, in: ders., *Bilder aus Versen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 49–53: 51.

wurden, die doch niemals alleine, sondern immer nur im Zusammenspiel ›die sich auf einem Schirm im Fokus der Linse darstellenden äußeren Gegenstände‹ zu fixieren erlaubten: Silberjodid, Quecksilber, Judenpech, Natriumthiosulfat lauteten diese Ausrufe [...].«⁷³

Dieser Initialmoment des fotografischen Hörensagens⁷⁴ setzt den Ton für die weitere Wissensdissemination der frühen fotografischen Bildgebungsverfahren: Die Praxis des Weitersagens und somit des Perpetuierens von (mitunter noch instabilem und fehlerhaftem) Wissen wird in die Praxis des Handbuchschreibens übertragen. In den fotospezifischen Veröffentlichungen, die auf den Januar 1839 folgen sollten, zeigt sich, wie in der wissenschaftlichen Presse diese initiale Aufregung um das neue Medium weitergetragen wurde. Wie Herta Wolf darstellt, kann so nicht nur die Geschwindigkeit nachvollzogen werden, mit der Neuerungen kundgetan wurden und mit der auf diese reagiert wurde, sondern zudem können Positionierungen und Prioritätsdebatten analysiert werden.⁷⁵

Die Rolle des Hörensagens in der frühen Fotografie stellt auch Steffen Siegel in seiner 2014 erschienenen Quellensammlung *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839* dar. Die Arbeit der Erfinder am schließlich als Daguerreotypie benannten Bildgebungsverfahren sei mit einer vielfältig motivierten Geheimniskrämerei verbunden gewesen. Wie Siegel betont, sei zunächst sicherzustellen gewesen, dass die Erfindung monetär profitabel wäre, bevor sie der Allgemeinheit bekannt würde.⁷⁶ Daher musste zunächst gewährleistet werden können, dass die Daguerreotypie in ihrem Verfahren soweit perfektioniert war, dass sie zuverlässige Ergebnisse lieferte, »und zwar am besten auch die wegen der langen Belichtungszeiten besonders schwierig herzustellenden Porträtaufnahmen.«⁷⁷ Ein, wie Siegel darstellt, paradoxes Unterfangen: »Daguerre will das von ihm entwickelte fotografische Verfahren geheim halten und zu gleicher Zeit veröffentlichen.«⁷⁸ Was

73 Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.); *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50: 27f.

74 Wie Siegel in der Quellensammlung seiner Publikation aufzeigt, ist das Hörensagen eine bedeutende Figur in und ein wichtiger Katalysator für die Weiterentwicklung der fotografischen Verfahren und ihrer Rezeption in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit. Vgl. Steffen Siegel, »Vom Hörensagen«, in: ders. (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 19–21.

75 Vgl. Herta Wolf, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffman u. Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 111–127: 112ff.

76 Vgl. Steffen Siegel, »Vom Hörensagen«, in: ders. (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 19–21: 20.

77 Ebd.

78 Ebd.

hier deutlich wird, ist ein Schwanken dazwischen, die Erstheitsansprüche darzustellen und der Furcht, den Schritt an die Öffentlichkeit zu früh zu gehen und damit die Erfindung in einem vulnerablen – sprich, einem noch zu unfertigen und insbesondere nicht eindeutig mit dem eigenen Namen verknüpften – Zustand in ein kollaboratives Forschungsumfeld loszulassen, in dem alle (die konnten) an der Erfindung weiterarbeiten würden. Wie sich in den folgenden Jahrzehnten zeigen wird, ist dieses delikate Verhältnis etwas, das zahlreiche Akteur:innen der frühen (Porträt-)Fotografie in ihrer Arbeitsweise beschäftigt und immer wieder in der polytechnischen Literatur aufscheint: Wie ist es zu gewährleisten, eine Entdeckung oder Verbesserung im Bereich der Fotografie zu veröffentlichen und doch sicher zu gehen, dass diese Befunde mit der eigenen Person verbunden bleiben? Im Falle Daguerres ist dieses Dilemma dadurch umgangen, dass er dem (in Kollaboration mit Niépce erarbeiteten) Unikatverfahren seinen eigenen Namen gibt, in den meisten Fällen mussten Fotopioniere allerdings damit leben, dass ihre Forschung sich von ihrem Namen löste und in Veröffentlichungen sowie deren Übersetzungen und Rezensionen, aber auch in mündlichen Überlieferungen weitergegeben wurde.

2.2.1 Am Anfang

Allen Gebrauchstexte voran ist die Verfahrensbeschreibung des zuvor als Maler und Dioramenbetreiber tätigen, französischen Fotopioniers Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) zu nennen sowie deren Aufbereitung im Sitzungsbericht aus dem Sommer 1839, den Daguerres Fürsprecher, der Physiker François Arago (1786–1853) verfasste.

Die Verfahrensbeschreibung Daguerres erschien im französischen Originaltext in einer Zusammenstellung mit dem in der Sitzung der Académie des Sciences vom 15. Juni 1839 vorgetragenen Gesetzesentwurf zur Daguerreotypie sowie dem Bericht von François Arago über die Sitzung der Akademie vom 3. Juli 1839 in den *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, dem Publikationsorgan der Pariser Akademie der Wissenschaften. In der deutschen Übersetzung wurde der Bericht zuerst in zwei polytechnischen Journalen veröffentlicht, nämlich in einer pharmazeutischen sowie einer physikalischen Zeitschrift. Unter dem Titel »Das Daguerreotyp« erschien der Text in den *Annalen der Pharmacie*,⁷⁹ sowie in der Zusammenstellung mit dem Sitzungsbericht aus dem »soeben erschienenen Compt. Rend. Vom 19. Aug. d. J. unverkürzt« unter dem Titel »Der Daguerreotyp« im von Johann Christian Poggendorff herausgegebenen 48. Band der *Annalen der Physik*.⁸⁰ Dass der Beitrag zur Daguerreotypie in den *Annalen der Physik* ungekürzt abgedruckt wurde, erschien Poggendorff auf Leser:innenwunsch notwendig, wie er, nicht ohne

79 François Arago, »Das Daguerreotyp«, in: *Annalen der Pharmacie*, Nr. 31(2), 1839, S. 216–235.

80 François Arago, »XI. Der Daguerreotyp«, in: *Annalen der Physik*, Bd. 48, 1839, S. 193–216.

Wertung, in einem kurzen Kommentar deutlich macht, der dem eigentlich Text in Klammern vorangestellt ist:

»Bei dem allgemeinen, und man kann wohl hinzusetzen, übertriebenen Interesse, welches die Anzeige von Hrn. Daguerre's Entdeckung im Publicum gefunden hat, glauben wir den Lesern einen Dienst zu erweisen, wenn wir hier Hrn. Arago's Bericht über dieselbe, so, wie er in dem so eben erschienenen *Compt. rend.* Vom 19. Aug. d. J. enthalten ist, unverkürzt mittheilen.«⁸¹

Der lapidare Kommentar zum breit gestreuten und (in Poggendorffs Worten) *übertriebenen* Interesse am Verfahren Daguerres lässt anklingen, mit welcher Wucht die neuen Bildgebungsverfahren in der Wissensgemeinschaft einschlugen und mit welcher Ungeduld ihre Verfahrensdetails antizipiert worden sind. Der polytechnischen Presse kommt die Funktion zu, die lange erwarteten und potenziell für die eigene Forschung relevanten Befunde mitzuteilen – daher der Impuls des Herausgebers der *Annalen der Physik*, die Übersetzung des Sitzungsberichtes ungekürzt und in einer treuen Übersetzung zu veröffentlichen. In der gleichen Nummer der *Annalen der Physik* erschien im unmittelbaren Anschluss an Aragos Text die Übersetzung »Nach einer Note von Biot in den *Compt. rend.* T. VIII p. 246 – Zur Ergänzung des S. 207 dieses Heftes Angeführten«,⁸² also eine tiefergehende chemisch-technische Beschreibung des Daguerre'schen Verfahrens aus der Warte des französischen Physikers und Mathematikers Jean-Baptiste Biot, dem neben François Arago und dem deutschen Universalgelehrten und Geografen Alexander von Humboldt die Aufgabe zukam, die Erfindung Daguerres 1839 vor ihrer Veröffentlichung zu begutachten.

An diesen Veröffentlichungen wird deutlich, wie sich im polytechnischen Umfeld unterschiedliche Publikationsorgane aufeinander beziehen, wie Inhalte übersetzt und aufbereitet werden, um so neue Befunde, Erkenntnisse und Entdeckungen einer internationalen Leser:innenschaft zugänglich zu machen. Im Hinblick auf den spezifischen Fall der Daguerreotypie zeigt sich auch ihre Funktion, den Wissenshunger auf das neue Bildgebungsverfahren möglichst zeitnah zu stillen, wohlgemerkt unter einem pharmazeutisch und physikalisch interessierten und belesenen Publikum. Die beiden Veröffentlichungen sind jeweils eigene Übersetzungen und weichen daher in ihrem Duktus und in einzelnen Phrasen voneinander ab, auch wenn der Sinn der gleiche bleibt. Während im Beitrag »Das Daguerreotype« in den *Annalen der Pharmacie* der Text unter anschließender Quellenangabe (»*Compt. rend. sec. sem.* 1839. S. 250«) als unkommentierte, aber teils zusammenfassende und leicht gekürzte Übersetzung ohne Fußnoten abgedruckt

81 Ebd., S. 193.

82 Ebd.

ist,⁸³ versieht Poggendorff seine Übersetzung des gleichen Ursprungstextes in den *Annalen der Physik* nicht nur mit in Klammern eingeschobenen französischen Originalformulierungen, wo es ihm nötig erscheint, sondern zudem mit einer Fußnote monumentalen Ausmaßes und lässt seine Übersetzung zwischen Fließtext und Fußnote wandern [Abb. 1]. Hier richtet sich Poggendorf nach dem Seitenbild des Originals, denn auch im französischen Text wird der Fließtext um eine umfangreiche Fußnote ergänzt [Abb. 2].⁸⁴

Abb. 1: Seitenbild

202

nach einer Unzahl feiner, mühsamer und kostspieliger Versuche entdeckt hat.

Die schwächsten Strahlen verändern die Substanz

licher gegen das Licht, als Asphalt, doch noch so träge, daß die Bilder darauf erst nach einer sehr langen Zeit zu entstehen anfangen.

Was für eine Veränderung der Rückstand des Lavendelöls durch die Einwirkung des Lichts erleide, damit die Dämpfe des ätherischen Oels denselben mehr oder weniger schwierig durchdringen, ist uns noch unbekannt. Vielleicht hat man sie nur als eine bloße Ausströckung der Theile zu betrachten, vielleicht auch als eine neue Anordnung der Molecule. Beide Hypothesen würden erklären, wie die Modification, selbst in der vollkommensten Dunkelheit, allmählig schwächer wird und zuletzt ganz verschwindet.

Der Daguerreotyp.

Bei dem Verfahren, welchem das dankbare Publicum des Namen *Daguerreotyp* gegeben, ist der Ueberzug der Platte, der *Grund des Gemäldes (la toile du tableau qui reçoit les images)* eine goldgelbe Schicht, mit welcher sich die Platte (die plattirte Kupferplatte — *P.*) bekleidet, wenn man sie eine Zeit lang, das Silber nach unten gekehrt, horizontal in einen Kasten legt, auf dessen Boden einige Stückchen *Jod* der freiwilligen Verdampfung überlassen werden.

Wenn diese Platte die Camera obscura verläßt, sieht man *nicht den geringsten Strich*. Die gelbliche Schicht von Jodsilber, welche das Bild empfangen hat, scheint in ihrer ganzen Ausdehnung noch von einem vollkommen gleichförmigen Farbenton.

So wie man indess die Platte in einem zweiten Kasten dem aufsteigenden Strom von *Quecksilberdämpfen* aussetzt, der sich aus einer Schale erhebt, in der die Flüssigkeit mittelst einer Vveingeistlampe bis 75° C. erhitzt worden ist, so übt dieser Dampf sogleich die sonderbarste Wirkung aus. Er heftet sich an die von einem *tehlaffen Licht getroffenen* Stellen der Oberfläche reichlich an, und löst dagegen die im Schatten gebliebenen umgerüstet; endlich schlägt er sich auf die Stellen, welche die Mittelrinnen einnehmen, in mehr oder weniger großer Menge nieder, je nachdem diese Mittelrinnen sich durch ihre Latentität mehr oder weniger den lichten oder den schwarzen Stellen nähern. Mit Hülfe des schwachen Lichts einer Kerze kann man Schritt für Schritt die allmähliche Bildung des Gemäldes verfolgen, man kann sehen, wie der Quecksilberdampf, gleich einem Fisel von äußerster Zartheit, jedem Theil der Platte die gehörige Schattirung giebt.

François Arago »XI. Der Daguerreotyp«, in: *Annalen der Physik*, Bd. 48, 1839, S. 193–216: 202.

Abb. 2: Seitenbild

» 28 «

pendant des années, n'en altère ni la pureté, ni l'éclat, ni l'harmonie.

A l'inspection de plusieurs des tableaux

suite duquel les vapeurs des huiles essentielles pénètrent cette matière plus ou moins difficilement, nous est encore inconnu. Peut-être doit-on le regarder comme un simple dessèchement de particules; peut-être ne faut-il y voir qu'un nouvel arrangement moléculaire. Cette double hypothèse expliquerait comment la modification s'affaiblit graduellement et disparaît à la longue, même dans la plus profonde obscurité.

Le Daguerreotype.

Dans le procédé auquel le public reconnaissant a donné le nom de *Daguerreotype*, l'enduit de la lame de plaqué, la toile du tableau qui reçoit les images, est une couche jaune d'or dont la lame se recouvre lorsqu'on la place horizontalement, pendant un certain temps et l'argent en dessous, dans une boîte au fond de laquelle il y a quelques parcelles d'iodure abandonnées à l'évaporation spontanée.

Quand cette plaque sort de la chambre obscure, on n'y voit absolument aucun trait. La couche jau-

3

Académie des Sciences (Hg.), *Rapport de M. Arago sur le Daguerreotype*, Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août, Paris: Bachelier 1839, S. 25.

83 François Arago, »Das Daguerreotype«, in: *Annalen der Pharmacie*, Nr. 31(2), 1839, S. 216–235.

84 Académie des Sciences (Hg.), *Rapport de M. Arago sur le Daguerreotype*, Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août, Paris: Bachelier 1839, S. 25.

Die Übersetzung Poggendorffs ist deutlich detailreicher und ausführlicher und gibt vieles im Originalduktus wieder, wohingegen die Übersetzung in den *Annalen der Pharmacie* das Wesentliche in gestraffter Form mitteilt. In seiner sich über fünf Seiten ausdehnenden Fußnote entnimmt Poggendorff die Ausführungen zum Verfahren von Niépce dem Fließtext und ergänzt diese mit eigenen Annotationen. Während der Fließtext in drei Zeilen am oberen Rand der Seite weitergeführt wird, behält Poggendorff auch die eigentliche Verfahrensbeschreibung (»Der Daguerreotyp«), wie im französischen Original, in der Fußnote bei.

Die beiden Verfahrensbeschreibungen, also das gemäß dieser Darstellung veraltete Verfahren Niépces und das lang herbeigesehnte Verfahren Daguerres, sind in den *Annalen der Physik* als kommentierte, eingeschobene Fußnote nach vorne gerückt, während sie in den *Annalen der Pharmacie* in den Fließtext integriert sind. In letzterer werden die Anwendungsgebiete der Daguerreotypie vorab umrissen, in Poggendorffs Übersetzung sind sie im Fließtext hinter die Verfahrensbeschreibung gerückt und zudem mit einer Lektürehilfe versehen: »Man muß nämlich wissen, daß dieser Bericht, bis auf die Anmerkungen, die später hinzugefügt wurden, derselbe ist, den Hr. Arago vor der Deputirtenkammer hielt, um Hrn. Daguerre für seine Entdeckung eine Pension auszuwirken. Dieser Zweck wird auch das Prahlerische mancher Phrasen, wenn nicht entschuldigen, doch erklären. P.«⁸⁵ Johann Christian Poggendorff ist sich vollkommen klar darüber, dass es sich hier um einen Verkaufstext handelt, um den Versuch Aragos, zunächst die Académie des Sciences und dann die gesamte Wissensgemeinschaft von der Daguerreotypie als Bildgebungsverfahren der Moderne (und als französische Erfindung) zu überzeugen. So schreibt Arago über die Erschwinglichkeit des neuen Verfahrens, unterschlägt hierbei aber die noch sehr hohen Kosten für den Apparat, der aus Frankreich bestellt werden musste, sowie für die Silberplatte, die als Bildträger verwendet wurde – und auch das Pochen auf die Einfachheit und leichte Anwendung des Verfahrens erscheint ein wenig zu enthusiastisch:

»Der unerhörte Erfolg der gegenwärtigen Methode des Hrn. Daguerre rührt zum Theil daher, daß er mit einer außerordentlich dünnen Schicht von Materie, mit einem wahren Häutchen operirt. Wir brauchen uns also nicht mit dem Preise der Ingredienzien, aus denen dasselbe besteht, zu befassen. Dieser Preis würde, wegen seiner Geringfügigkeit, wahrhaft unangebbbar seyn. [...] Der Daguerreotyp führt nicht eine einzige Manipulation mit sich, die nicht Jedermann begriffe. Sie setzt keine Kenntniss der Zeichnung voraus, erfordert keine Handgeschicklichkeit. Bei pünktlicher Befolgung gewisser, sehr einfacher und nicht zahlreicher Vorschriften wird es Keinen geben, dem nicht die Sache eben so gewiß und eben so gut wie Hrn. Daguerre selbst gelingen wird.«⁸⁶

85 François Arago, »XI. Der Daguerreotyp«, in: *Annalen der Physik*, Bd. 48, 1839, S. 193–216: 207.

86 Ebd., S. 208.

Dieses Versprechen der Einfachheit und Praktikabilität deckt sich nicht unbedingt mit den Berichten, die aus dieser frühen Zeit über den, hier oft noch experimentellen, Gebrauch der Fotografie kursieren. Besonders auch in der Anfertigung fotografischer Porträts waren die frühen fotografischen Verfahren voller Fehlerquellen und schlichtweg schwer umzusetzen, wie der anonyme Autor des Journalbeitrags »Ueber die neueren Verbesserungen des Daguerreotyps zu Portraitiren lebender Personen« in Dingers *Polytechnischem Journal* 1841 ausführt. Komplizierte Verfahren und viel zu lange Belichtungszeiten hätten es dem Beitragsverfasser zufolge bisher nahezu unmöglich gemacht, die fotografischen Verfahren als Porträtmedium zu nutzen.⁸⁷ Ein ebenfalls anonymes Beitrag im *Morgenblatt für gebildete Leser* vom 31. August 1839 zeigt unter der Überschrift »Vom Daguerreotyp« auf, dass die Veröffentlichung der Verfahrensdetails nicht etwa bewirkte, dass nun alle imstande wären, selbst Aufnahmen anzufertigen. Die bisher nur vom Hörensagen überlieferte Fotografie erwies sich vielmehr als erheblich aufwändiger als erwartet:

»Daguerres Geheimniß ist nun bekannt; aber die Dilettanten, welche meinten, es handle sich dabei nur von einem einfachen Präparat, mittelst dessen man in jeder Camera obscura aus der Hand Lichtbilder erzeugen könne, sehen sich in ihren Hoffnungen gewaltig enttäuscht. Es ist ein sehr umständlicher chemischer Prozeß, und selbst den gelehrten Chemikern ist mit der Angabe des Verfahrens weit weniger ein Geheimniß entdeckt, als vielmehr ein schweres Rätsel aufgegeben worden; denn sowohl die Art und Weise, wie das Licht auf die ausnehmend feine Jodschicht wirkt und ihre kleinsten Theile, vorerst noch dem Auge unbemerkt, disponirt, als die Rolle, welche der Quecksilberdampf bei der nachherigen Hervorbringung des Bildes spielt, sind nach den bisherigen Kenntnissen vorerst nicht zu erklären. Die Erklärung wird freilich nicht ausbleiben, und sollte darüber die ganze Chemie auf den Kopf gestellt werden, was mehr als einmal durch ein einziges Phänomen geschehen ist.«⁸⁸

Es ist ein weitsichtiger Blick, mit dem der anonyme Autor des Beitrags voraussieht, dass die Erfindung der fotografischen Verfahren die Chemie auf den Kopf stellen wird und es ist eine ebenso präzise Beobachtung, dass die Herausforderungen der Fotografie einen chemisch versierten Blick voraussetzen. Die Daguerreotypie ist daher zunächst ein Verfahren für Wissenschaftler:innen, auch wenn Arago in seiner Rede vor der Akademie der Wissenschaften zusätzliche Charakteristika des Verfahrens bewarb: »Wir haben so eben versucht, Alles hervorzuheben, was die Entdeckung des Hrn. Daguerre unter dem vierfachen Gesichtspunkt der Neuheit,

87 Anonym, »Ueber die neuere Verbesserung des Daguerreotyps zum Portraitiren lebender Personen,« in: *Polytechnisches Journal*, Bd. 80, 1841, S. 229–232.

88 Anonym, »Vom Daguerreotyp (Auszug)«, in: Steffen Siegel (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 331.

des artistischen Nutzens, der Schnelligkeit der Ausführung und der kostbaren Hilfsmittel, welche die Wissenschaft von ihr entlehnen wird, Interessantes darbietet«. ⁸⁹ Auch wenn das Verfahren Daguerres in seiner Praxis nicht so einfach umzusetzen war wie antizipiert, blieb das Interesse an der genauen Beschreibung und Anleitung überaus groß: Noch im gleichen Jahr erschien die deutsche Übersetzung von Daguerres Verfahrenskundgebung als eigenständige Publikation unter dem Titel *Das Daguerreotyp. Geschichte und Beschreibung des Verfahrens von Daguerre, Maler, Erfinder des Diorama, Officier der Ehrenlegion, Mitglied mehrerer Academien. Nach dem französischen* in Hamburg in Druck und Verlag von Wilhelm Ludwig Anthes. Der Übersetzung der pragmatisch formulierten Daguerre'schen Gebrauchsanweisung, die »Practische Beschreibung des Verfahrens, das Daguerreotypie genannt wird«, ist in dieser Publikation der »Gesetzesentwurf in Bezug auf daß Daguerreotyp und Motivirung desselben« vorangestellt, der am 15. Juni 1839, also knapp zwei Monate vor der Veröffentlichung der Fotografie am 19. August 1839, in der Sitzung der Deputiertenkammer vorgelegt wurde, sowie der Sitzungsbericht François Arago aus der Folgesitzung vom 3. Juli 1839.

Anschließend an die »Practische Beschreibung des Verfahrens« folgt ein Abschnitt, der mit »Zeichnungen des Daguerreotyp und Beschreibung derselben« betitelt ist, der jedoch nicht etwa als Zeichnung oder Stich reproduzierte Illustrationen zeigt, sondern ihre textuellen Beschreibungen [Abb. 3]. ⁹⁰ An dieser Stelle muss noch eine textbasierte Beschreibung ausreichen, um visuell nicht verfügbare Bilder zu vermitteln, was für die Praktikabilität durchaus hinderlich war, während in späteren Handbüchern Illustrationen meist »mitübersetzt« werden, also als Bildzitate übernommen und reproduziert werden. Diese später als Bildzitate bzw. Bildübersetzungen vermehrt genutzten Illustrationen stammen aus der Feder von Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, die er 1864 in seinem *Vollständigen Handbuch der Photographie* veröffentlichte. ⁹¹ Sie wurden in zahlreiche andere Handbücher als erläuterndes Bildmaterial übernommen. ⁹²

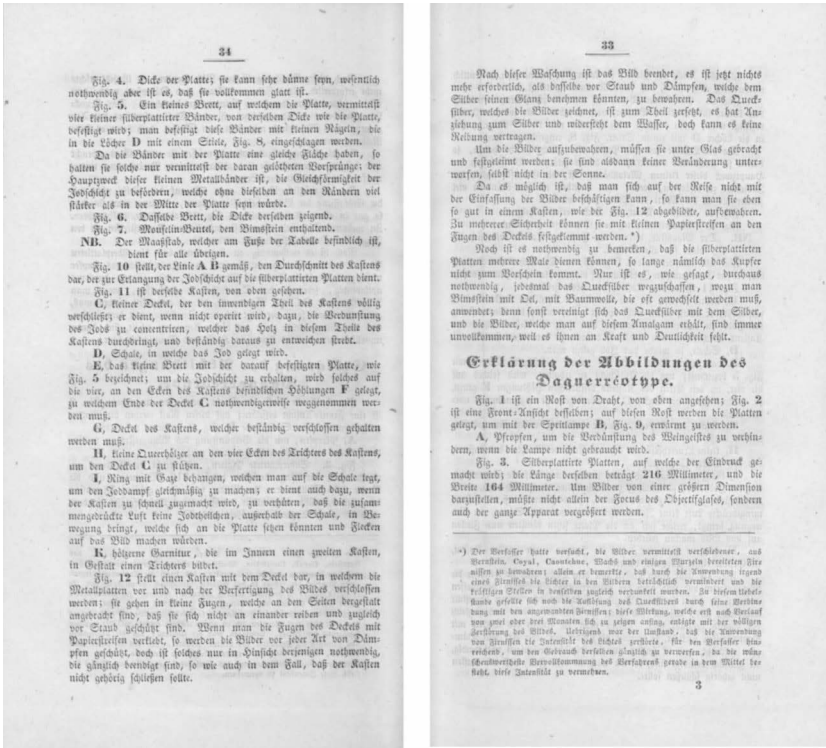
89 François Arago, »XI. Der Daguerreotyp«, in: *Annalen der Physik*, Bd. 48, 1839, S. 193–216: 215.

90 Louis Jacques Mandé Daguerre, *Das Daguerreotyp. Geschichte und Beschreibung des Verfahrens von Daguerre, Maler, Erfinder des Diorama, Officier der Ehrenlegion, Mitglied mehrerer Academien etc. Nach dem Französischen*, Hamburg: Anthes 1839, S. 33–36.

91 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.

92 Darunter auch Otto Buehlers *Atelier und Apparat des Photographen* von 1869. Siehe zur Rolle der Illustrationen in Handbüchern auch die Masterarbeit von Anna Budde (vormals Lohs), die 2017 an der Universität zu Köln eingereicht wurde: *Anweisungszeichnungen. Zur Rolle von Illustrationen innerhalb deutschsprachiger fotografischer Handbücher (1839–1882)*.

Abb. 3: Erklärungen der Abbildungen des Daguerrréotype (Auszug)



Louis Jacques Mandé Daguerre, *Das Daguerrréotyp. Geschichte und Beschreibung des Verfahrens von Daguerre, Maler, Erfinder des Diorama, Officier der Ehrenlegion, Mitglied mehrerer Academien etc. Nach dem Französischen*, Hamburg: Anthes 1839, S. 33–36: 33f.

Van Monckhoven wirbt in seinem Handbuch gar mit diesen Abbildungen und stellt seinen Ausführungen eine seitenfüllende »Probe der Abbildungen« [Abb. 4] voran, die auf die Qualität der Illustrationen und deren Mehrwert für sein Anweisungsbuch abhebt und auch die Ansicht eines Fotograf:innenateliers umfasst. Sie stellen eine wichtige Vermarktungsstrategie der Publikation dar, die vom Übersetzer des Handbuchs, Karl de Roth, aufgegriffen wird. Dieser geht in seinem editorischen Vorwort ausdrücklich auf das Alleinstellungsmerkmal der Illustrationen van Monckhovens ein: »Eine Fülle von ausgezeichneten Illustrationen, wie sie kein ähnliches Werk aufzuweisen hat, veranschaulicht die praktischen Angaben des Textes und dient sowohl zur belehrenden Unterhaltung als zur nachdrücklichsten

Erleichterung des Verständnisses [Herv. i.O.].«⁹³ Bis allerdings, 25 Jahre später, anhand dieser »ausgezeichneten Illustrationen« argumentiert und Wissen vermittelt wird, müssen zunächst einmal andere technische Zeichnungen, vor allem aber die Beschreibungstexte selbst ausreichen – so unpraktisch dies auch sein mag.

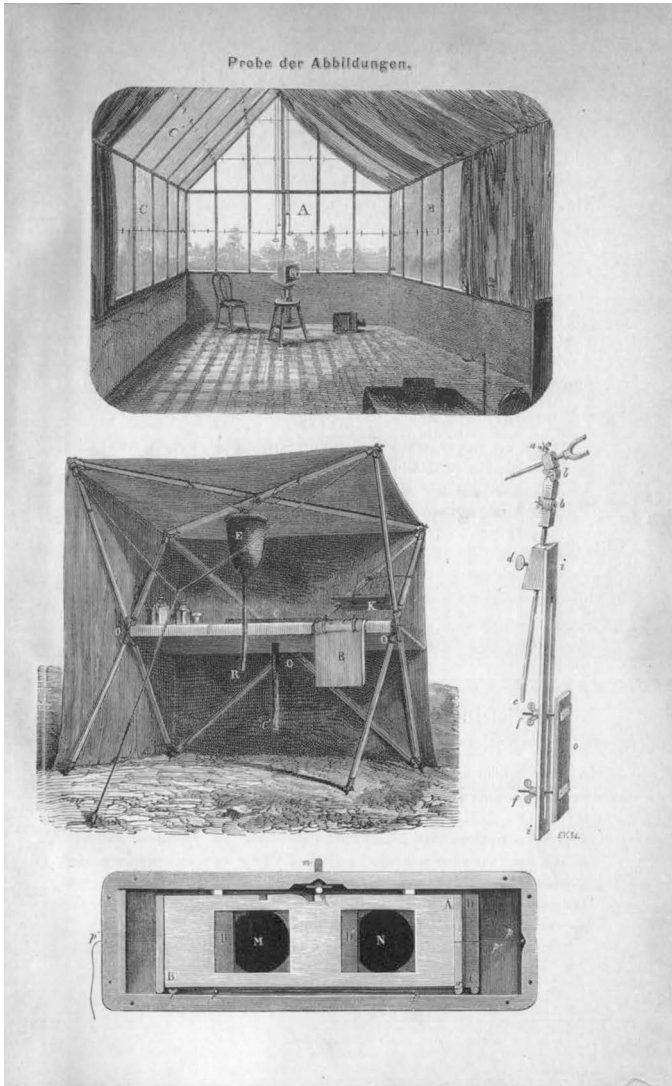
Die Frage der Praktikabilität des Verfahrens ist (neben dem, zum solchen erheben, »Geniecharakter« der Daguerreotypie) der Kern der Argumentation François Aragos in seiner Rede vor der Akademie der Wissenschaften. Arago argumentiert voller Emphase, dass das »Werk des Genies, wegen dessen wir heute einen Beschluß fassen sollen« ruhig genau geprüft werden solle, denn das würde einerseits dazu beitragen, »die ehrgeizige Mittelmäßigkeit zu entmuthigen, die sich ebenfalls versucht fühlen könnte, ihre gemeinen, hoffnungslosen Produkte in diese Versammlung zu schleudern« und andererseits betonen, »daß Sie niemals gesonnen sind, den Glanz einer Nationalbelohnung dadurch zu schwächen, daß sie an Unwürdige verschwendet wird.«⁹⁴ Um nun also die Würdigkeit zur Vergabe einer »Nationalbelohnung« an Daguerre zu rechtfertigen, gibt Arago an, das Verfahren auf Herz und Nieren geprüft zu haben und das nicht nur in seinen chemisch-technischen Details, sondern insbesondere in seinen diversen Anwendungsgebieten. Es wurde demnach untersucht: »Ob das Verfahren des Hrn. Dag. Unbestreitbar eine Erfindung zu nennen./Ob diese Erfindung der Archäologie und den schönen Künsten Dienste von einigem Werth leisten werde./Ob sie zu allgemeiner Anwendung werde kommen können./Endlich, ob man hoffen dürfe, daß die Wissenschaften Nutzen davon ziehen werden.«⁹⁵ Selbstredend erfüllt die Daguerreotypie alle Anforderungen dieser Liste in der Argumentation Aragos: sie ist eine – wenn nicht *die* – Erfindung, sie wird als Dokumentations- und Reproduktionsmedium sowie zur Anfertigung von Skizzen den Künsten dienen. Sie wird, nach reichlicher Verbesserung und didaktischer Aufbereitung, breite Anwendung finden. Vor allem aber wird die Fotografie nicht nur den Wissenschaften nützlich sein, sondern selbst zur (angewandten) Wissenschaft werden.

93 Karl de Roth, »Vorrede des Bearbeiters«, in: Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. VII.

94 Louis Jacques Mandé Daguerre, *Das Daguerreotyp. Geschichte und Beschreibung des Verfahrens von Daguerre, Maler, Erfinder des Diorama, Officier der Ehrenlegion, Mitglied mehrerer Akademien etc. Nach dem Französischen*, Hamburg: Anthes 1839, S. 7.

95 Ebd.

Abb. 4: Probe der Abbildungen



Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, unpaginiert.

2.2.2 Irrungen und Wirrungen

Dass von etwas zu wissen und zu wissen, wie etwas funktioniert, zwei vollkommen unterschiedliche Dinge sind, ist nicht nur der Kern von Gilbert Ryles Konzept von »Knowing How and Knowing That«, das in seiner 1949 veröffentlichten Studie *The Concept of Mind* verhandelt wird,⁹⁶ sondern auch ein Problem, mit dem sich der 1783 in Leipzig geborene Mathematiker, Vermessungsingenieur und Geodät Friedrich August Wilhelm Netto mehr als hundert Jahre zuvor konfrontiert sah. »Efficient practice precedes the theory of it; methodologies presuppose the application of the methods, of the critical investigation of which they are the products,«⁹⁷ schreibt Gilbert Ryle. Hierin spiegelt sich der Kreislauf der polytechnischen Wissensgewinnung, mit dem die Akteur:innen der frühen (Porträt-)Fotografie und mit ihnen Netto in ihrer Auseinandersetzung mit der Fotografie arbeiten: Wissen wird in einer praktischen Auseinandersetzung bzw. im Experiment ermittelt und in die Theorie überführt. Im Handbuch oder Journalbeitrag verschriftlicht wird es so zur Grundlage, um in die Anwendung gebracht zu werden. Die Theoretisierung von Fachwissen präfiguriert auch in der (Porträt-)Fotografie ihren Gebrauch und eine akribische Auseinandersetzung. Prüfen und überprüfen, das wiederholte Experiment und der wissenschaftliche Austausch sind in der Fotografie grundlegende Operationen. Diese Praxis spiegelt sich, wie Herta Wolf darstellt, in der als »Pröbeln« bezeichneten Technik der Linsenschleifer, die durch wiederholte Versuche Fokusdifferenzen in Instrumenten ausschlossen.⁹⁸ Das fotografische Pröbeln als Technik der Wissensgewinnung generiere Musterbilder, die als Spezimina ihr Verfahren bezeugen, wie Wolf am Beispiel der ersten überlieferten Fotografie, Joseph Nicéphore Niépces *Point de vue du Gras* von 1826, darstellt:

»Es ist [...] dieser ephemere und zuhandene Blick, der nur dank seiner Zuhandenheit zum Bild wird und sich als Gegenstand des vergleichenden Experimentierens unterschiedlicher chemischer Substanzen bzw. unterschiedlicher Bildträger qualifiziert. Um es noch deutlicher zu machen: nicht um den ikonischen Teil des Bildes, das *Bildhafte des Bildes*, geht es Niépce bei seinem Pröbeln, sondern ums Verfahren *Fotografie* bzw. *Heliografie* (wie er es nennen sollte) selbst. Auf dieses und nicht auf die Bilder zielten die Experimente, weshalb Bilder nichts anderes als *épreuves* – als Beweise und Proben – sind [Herv. i.O.].«⁹⁹

96 Gilbert Ryle, »Knowing How and Knowing That«, in: ders., *The Concept of Mind*, New York: Routledge 2009, S. 14–48.

97 Ebd., S. 19.

98 Vgl. Herta Wolf, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffman u. Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 111–127: 111.

99 Ebd., S. 122.

Bei der Porträtfotografie bezieht sich das Pröbeln auf beides: auf die Verfahrensbezeugung *und* den Bildgegenstand, denn das gelungene fotografische Porträt bezeugt das Verfahren, das dieses Bild ermöglichte. In der Handbuchliteratur wird daher nun ebenfalls mit dem Pröbeln begonnen und in einer Vermengung aus dem Hörensagen entnommenen Informationen und eigenen chemisch-technischen Fähigkeiten um eine Verfahrensverbesserung gerungen, die das tatsächliche Anfertigen fotografischer Porträts ermöglichen würde.

Der Wissenshunger auf die neuen Bildgebungsverfahren und der Wunsch danach, an deren Kundgebung teilzuhaben, war scheinbar so groß, dass es mit der Überprüfung der zu veröffentlichten Inhalte nicht ganz genau genommen wurde. Friedrich August Wilhelm Netto publizierte 1839 im Verlag von G. C. Knapp seine *Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten durch Bedeckung oder durch die Cammeraobscura und durch das Sonnenmicroscop. Mit Beschreibung und Abbildung der dazu brauchbaren Cammeraobscura. Nach eigenen Versuchen*. Darin beschreibt er aber nicht, wie der Titel ankündigt, das Verfahren der Daguerreotypie, sondern eine Variation der Papierfotografie. Blickt man in das Inhaltsverzeichnis des knappen, 25 Seiten umfassenden Büchleins, meint man zunächst, Netto würde in seiner *Vollständigen Anweisung* »Daguerre'sche Lichtbilder« als Sammelbegriff für die fotografischen Verfahren verstehen und neben der Papierfotografie, die er in den Abschnitten I bis V vermittelt, im Abschnitt VI die Anfertigung von Daguerreotypen beschreiben. Doch der Schein trügt: Netto hatte zum Zeitpunkt seiner Arbeit an der *Vollständigen Anweisung*, nämlich im Veröffentlichungsjahr der fotografischen Verfahren, wohl nicht alle Informationen zu ihren unterschiedlichen chemischen Spezifika vorliegen und sich deswegen Details zusammengereimt – oder sich auf das Hörensagen verlassen. In Abschnitt VI, »Metallplatten und Malertuch für die Annahme der Daguerre'schen Lichtbilder zuzubereiten« finden Leser:innen daher auf eineinhalb Seiten die Instruktion, dass Metallplatten oder Leinwand ebenso präpariert werden sollten, wie das bereits beschriebene Papierverfahren in Abschnitt I.¹⁰⁰ Netto beschreibt in seiner *Vollständigen Anweisung* also eine Version der Papierfotografie auf unterschiedlichen Trägermaterialien und trägt damit unbeabsichtigt dazu bei, Verwirrung bei der Bezeichnung der fotografischen Bildgebungsverfahren zu stiften. Auf dem Schmutztitel bewirbt Netto bei dieser ersten seiner Veröffentlichungen zur Fotografie:

»Diese Kunst: in wenigen Augenblicken ohne zeichnen und malen zu können ganze Städte, Landschaften, Portraits, Blumen und andere Gegenstände, in den feins-

100 Friedrich August Wilhelm Netto, *Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten durch Bedeckung oder durch die Cammeraobscura und durch das Sonnenmicroscop. Mit Beschreibung und Abbildung der dazu brauchbaren Cammeraobscura. Nach eigenen Versuchen*, Halle: Knapp 1839, S. 17f.

ten Nüancen und der Natur ganz treu auf Papier, Malertuch oder Metallplatten dauernd abzubilden, zieht mit Recht die Aufmerksamkeit der ganzen civilisirten Welt auf sich und verschafft dem Käufer dieses Werkchens viele der schönsten und genußreichsten Stunden.«¹⁰¹

In dieser Beschreibung der Fotografie als einem Zeichenverfahren, das keinerlei künstlerisches Talent erforderlich macht und dennoch naturgetreue Abbildungen liefert, sticht besonders die Adressierung an Amateur:innen hervor: Netto sieht die Kundschaft für diesen neuen Zeitvertreib in den Dilettant:innen, jenen privilegierten Mitgliedern der »zivilisierten Welt«, die über ausreichend Zeit und finanzielle Mittel verfügen, um sich mit diesem Hobby befassen zu können. Und sollten diese Amateur:innen mit diesem neuen Zeitvertreib oder der Anleitung Nettos nicht zufrieden sein, macht er seiner Leser:innenschaft im Nachtrag zur Titelei das Angebot: »Besmutzte und aufgeschnittene Exemplare werden unter Bedingung zurückgenommen.«¹⁰²

Nachdem Netto seine erste Auseinandersetzung mit der Fotografie veröffentlicht hatte, erschienen in den nächsten drei Jahren weitere Handbücher aus seiner Feder, die sein breites Fachwissen zeigen und zudem Rückschlüsse auf die polytechnische Wissensgenese erlauben, in der die frühen fotografischen Verfahren verankert sind. Hierzu lohnt sich (vor der Auseinandersetzung mit der Publikation selbst) ein Blick auf die Titelei. Dort nimmt sich Netto den Raum, sich selbst und seine Verdienste vorzustellen, ganz ähnlich einer Visitenkarte. Während sich Netto auf der Titelei der *Vollständigen Anweisung zur Verfertigung Daguer'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten* lediglich als »F.A.W. Netto. Dr. phil., Lieutenant a. D., Regierungs-Conducteur«¹⁰³ bezeichnet, liefert die Titelei der *Schnell-Copirkunst* mehrere Hinweise auf die Arbeit und den sozialen Stand des Autors. Dieses Buch ist verfasst von »Dr. Fr.A.W. Netto. Königlichem Lehrer der Mathematik und Naturwissenschaften, akademischem Zeichenmeister, Ehrenmitgliede der polytechnischen Gesellschaft und Mitgliede des Kunst- und Gewerbevereins zu Leipzig, Regierungsconducteur,«¹⁰⁴ was sowohl seine fachliche Expertise als auch seine Verankerung in der Wissensgemeinschaft und im polytechnischen Netzwerk zeigt. Auf der Titelei der ebenfalls 1840 erschienenen *Glasdruckkunst, oder Hyalotypie* weist

101 Ebd., Schmutztitel.

102 Ebd.

103 Ebd., Titelei.

104 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die Schnell-Copirkunst der Gewerbs-Risse und Zeichnungen nach der neuesten, vortheilhaftesten und geschwindesten Methoden und aus dreißigjähriger Erfahrung. Zum Selbstunterricht für Handwerker, Künstler und Fabrikanten, sowie für den Unterricht in Sonntags- und Gewerbschulen*, Leipzig: Gottfried Basse 1840, Titelei.

sich Netto im gleichen Wortlaut aus.¹⁰⁵ Friedrich August Wilhelm Netto verkörpert demzufolge die Verzahnung der Polytechnik und der Fotografie: Er ist promovierter Wissenschaftler, unterrichtet unterschiedliche Naturwissenschaften, ist dennoch »akademischer Zeichenmeister« und darüber hinaus gut vernetzt in der polytechnischen Wissensgemeinschaft, indem er nicht nur Mitglied der Polytechnischen Gesellschaft ist, sondern auch im Leipziger Kunst- und Gewerbeverein und weiter als »Regierungsconducteur«, spricht als Beamter, monetär abgesichert ist. Ein derart vielfältig ausgebildeter Akteur des polytechnischen Milieus, der zudem über Privilegien und Infrastrukturen verfügt, beschäftigt sich nun also nach einer langen Laufbahn in den Naturwissenschaften und nachdem er bereits mehrere prägnante wissenschaftliche Handbücher veröffentlicht hat, mit der Fotografie. Auf dem Titelblatt der *Kalotypischen Portraitirkunst*, einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der Fotografie und eine Darstellung von Nettos eigenen Experimenten und Befunden, verzichtet er im Jahr 1842 dann auf jeglichen Pomp: Dieses Anweisungsbuch ist schlicht »von Dr. F.A.W. Netto«.¹⁰⁶

Die 1840 publizierte *Schnell-Copirkunst* beruht auf der langjährigen praktischen Berufserfahrung des Leipziger Naturwissenschaftlers, wie er direkt im Vorwort darstellt:

»Ich gebe hiermit dem Publikum diejenigen Methoden der Schnellcopirkunst der Gewerbsrisse, welche ich in meinem dreißigjährigen Dienstleben theils praktisch anzuwenden, theils selbst zu erfinden, Gelegenheit hatte. Möge sie Jeder im Gewerbsleben nützlich und praktisch bewährt finden, dann werde ich mich für die Mühe der Mittheilung belohnt halten. Literarische Quellen sind zu diesem Werke durchaus nicht benutzt. Der Verfasser.«¹⁰⁷

105 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die Glasdruckkunst oder Hyalotypie, durch welche, ohne Abnutzung der Formen, Millionen Abdrücke von Zeichnungen, einfarbigen Gemälden und Schriften aller Art wohlfeiler und leichter als durch Buch-, Kupfer- oder Steindruck angefertigt werden können. Eine noch unbekannte Erfindung zum allgemeinen Gebrauch für Jedermann* von Dr. Fr. A. W. Netto. Königlichem Lehrer der Mathematik und Naturwissenschaften, akademischem Zeichenmeister, Ehrenmitglieder der polytechnischen Gesellschaft und Mitglieder des Kunst- und Gewerbevereins zu Leipzig, Regierungsconducteur, Quedlinburg und Leipzig: Gottfried Basse 1840, Titelei.

106 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt, mit geringen Kosten abzubilden*, Leipzig: Gottfried Basse 1842.

107 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die Schnell-Copirkunst der Gewerbs-Risse und Zeichnungen nach der neuesten, vortheilhaftesten und geschwindesten Methoden und aus dreißigjähriger Erfahrung. Zum Selbstunterricht für Handwerker, Künstler und Fabrikanten, sowie für den Unterricht in Sonntags- und Gewerbschulen*, Leipzig: Gottfried Basse 1840.

Dieser Hinweis, Netto habe sich keiner »literarischer Quellen« bedient, soll die Autorität der Veröffentlichung als einem genuin aus der eigenen Praxis und langjährigen Erfahrung geschöpften Wissensfundus darstellen: Netto braucht nirgends nachlesen, er ist sich seiner Sache sicher und übergibt nun, am Ende seines Berufslebens, seinen Wissensschatz denjenigen, die ihn brauchen können. In der Einleitung wird Nettos Motivation, dieses Handbuch zur *Schnell-Copirkunst* zu schreiben, noch deutlicher. Was er darstellt, ist ein Reproduktions- bzw. Kopierverfahren, das insbesondere in der Polytechnik arbeitserleichternd sein soll, da es eine Zeitersparnis im Vergleich zum manuellen Kopieren bedeutet:

»Viele Jahre hindurch, anfänglich bei der königl. Sächsischen Artillerie-Academie, späterhin bei der königlich preußischen Artillerie und Ingenieur-Abtheilung des Kriegs-Ministeriums, ferner bei dem Stich einer großen Anzahl von Kupferplatten für meine eigenen und für fremde Werke, war es mein Beruf, Gewerbs- und andere Risse in den verschiedenartigsten Größenverhältnissen und in der möglichst kürzesten Zeit zu copiren. Dieser mein Beruf mußte mich nicht nur zu einer genauen Kenntniß der bewährtesten Copirmethoden führen, sondern mich auch auf neuere, abgekürzte sinnen lassen. Ich gebe hier dem Publicum alles, was ich gelernt und ermittelt habe, und bin überzeugt, daß man mir das hier Mitgetheilte um so mehr Dank wissen wird, als Zeitersparniß beim Gewerbsbetriebe in unserer jetzigen Zeit von großer Wichtigkeit ist.«¹⁰⁸

Netto verknüpft seine Erläuterungen darüber, warum sein Buch und die darin dargestellten Anweisungen großen Nutzen bringen werden, erneut mit einem Rückblick auf seine Erfahrung und jahrelange Berufspraxis und legitimiert sie dadurch. Es geht ihm um die Praktikabilität, den größtmöglichen Nutzen und die Anwendung, weshalb er auch einen kurzen Einblick in die Ausbildung an polytechnischen Schulen gibt, oder vielmehr die Lücken aufzeigt, die diese hinterlässt:

»Der Handwerker, Künstler und Fabrikant erlernt in den Zeichenschulen, Akademien und wie dergleichen Unterrichtsanstalten sonst heißen mögen, wohl die Kunst des Zeichnens, aber nicht die Zeichnungen auf eine so geschwinde Weise und in so verschiedenartigen Größenverhältnissen zum Originalen zu copiren, wie solche die wenige Zeit, welche er bei seinem Geschäfte auf eine dergleichen Arbeit zu verwenden hat, höchst nöthig macht.«¹⁰⁹

Aus diesen Auseinandersetzungen wird Nettos Herangehensweise an die Fotografie nachvollziehbar. Hier schreibt ein Naturwissenschaftler, der Experte in Reproduktionsverfahren ist und so auch den großen Gewinn, der durch die Fotografie in die

108 Ebd., S. 5.

109 Ebd.

angewandten Wissenschaften und Künste gebracht werden kann, in ihrer Funktion als Reproduktionsmedium sieht. Einfachheit, Schnelligkeit und Wiederholbarkeit sind die Qualitäten der Fotografie, die Netto schätzt. Daher verwundert es auch kaum, dass er bei seiner ersten Annäherung an die neuen Bildgebungsverfahren im Jahr 1839 die Daguerreotypie mit der Papierfotografie durcheinanderbrachte, denn ein technisches Bildgebungsverfahren, das *nicht* reproduzierbar ist, muss Netto schlichtweg nutzlos erschienen sein.

Ebenfalls 1840 erscheint dann *Die Glasdruckkunst, oder Hyalotypie*, die eine Art Scharnier zwischen den Publikationen aus Nettos Berufspraxis, die sich angewandten Reproduktionstechniken widmen, und seinem Interessensgebiet der aufkommenden Fotografie darstellt. Diese Veröffentlichung greift den Faden wieder auf, zu dem Netto 1839 in seiner *Vollständigen Anweisung* angesetzt hatte und er schreibt in der Einleitung: »Die Hyalotypie oder Glasdruck-Kunst entstand in Folge einer im hiesigen Courier vom Jahre 1837 enthaltenen Nachricht über die Erfindung der Lichtbilder durch den französischen Maler Daguerre.«¹¹⁰ Durch eine derart frühe Ankündigung der Daguerreotypie inspiriert, begann Netto also seine eigene Auseinandersetzung mit der Fotografie. Und wie sich dabei zeigt, findet er die Erfindung Daguerres ganz und gar unoriginell:

»Ich erinnerte mich nämlich, vor mehr als vierzig Jahren in »Wiegleb's natürlicher Magie« ein chemisches Experiment gelesen zu haben, durch welches bereits Lichtbilder von Schriften hervorgebracht wurden. Ich theile zum Beweise der Wahrheit der obigen Behauptung hier das im ersten Bande der dritten Auflage, Seite 228 enthaltene vorher erwähnte Experiment wörtlich mit: '47. Wie man auf eine besondere Art in einer Flüssigkeit, so sich in einem verschlossenen Glase befindet, eine Schrift zum Vorschein bringen könne.«¹¹¹

Hierbei handelt es sich um ein spielerisches Experiment, dass auf der Lichtempfindlichkeit der Silbersalze basiert. In einem kleinen, fest verschlossenen Glas wird »ein Quentchen feines Silber« zu einer milchigen Kreidelösung gegeben und mit einem Papier umwickelt, aus dem ein Wort ausgeschnitten wurde. Durch die Schablone dem Sonnenlicht ausgesetzt, kann nun, nach einem vorsichtigen Ablösen des Papiers, das Wort im Glasgefäß gelesen werden – bis man das Glas schüttelt und neu

110 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die Glasdruckkunst oder Hyalotypie, durch welche, ohne Abnutzung der Formen, Millionen Abdrücke von Zeichnungen, einfarbigen Gemälden und Schriften aller Art wohlfeiler und leichter als durch Buch-, Kupfer- oder Steindruck angefertigt werden können. Eine noch unbekannte Erfindung zum allgemeinen Gebrauch für Jedermann von Dr. Fr. A. W. Netto. Königlichem Lehrer der Mathematik und Naturwissenschaften, akademischem Zeichenmeister, Ehrenmitglieder der polytechnischen Gesellschaft und Mitglieder des Kunst- und Gewerbevereins zu Leipzig, Regierungsconducteur, Quedlinburg u. Leipzig: Druck und Verlag von Gottfr. Basse 1840, S. 3.*

111 Ebd.

belichtet.¹¹² Die wichtigste Eigenschaft, die das eigentliche Novum der Daguerreotypie ausmacht, ist hier natürlich nicht gegeben: die Fixierbarkeit der Schrift. Netto, motiviert durch die Zeitungsnachricht und Erinnerung an das kleine Experiment aus der *Magia Naturalis*, widmet sich daraufhin selbst der Fotografie: »Nach mehreren angestellten Versuchen gelang mir deren Hervorbringung, und ich fand später, daß ich mit wenigem Unterschiede zur Darstellung derselben denselben Weg eingeschlagen hatte, welchen die Engländer Talbot, Humphry Davy und J. Herschel nach Dinglers polytechnischem Journal, 2tes März-Heft S. 468, zur Darstellung der photographischen Bilder nahmen.«¹¹³ Im Abgleich mit einer Mitteilung in Dinglers *Polytechnischem Journal* kommt Netto zum Schluss, parallel zu Talbot ein Papierverfahren entwickelt zu haben, scheint aber keine größeren Prioritätsansprüche zu erheben.

Basierend auf seinen Versuchen erarbeitet Netto schließlich den Glasdruck, den er in seinem Handbuch zu vermitteln hofft, und markiert hierbei Bescheidenheit, da er sich sicher sei, »daß die hier mitgetheilte Kunst des Glasdrucks noch weiterer Vervollkommnung im Lauf der Zeit fähig sein wird«.¹¹⁴ Netto baut also darauf, dass die polytechnische Wissensgemeinschaft den Glasdruck so gut aufnehmen wird und als relevant empfindet, dass sie daran weiterarbeiten wird. Etwaiger Kritik an der Bezeichnung seines Verfahrens nimmt Netto direkt den Wind aus den Segeln: Wenn auch die Bezeichnung »Glasdruck« etwas unpräzise sei, da es sich nicht um ein Druckverfahren »im engeren Wortsinne« handle, rechtfertigt sich diese Denomination doch durch ihre Anwendbarkeit, die derjenigen von »Buch-, Kupfer- und Steindruck« gleichzusetzen sei.¹¹⁵

In seinem 1842 veröffentlichten Handbuch *Die kalotypische Portraitirkunst*, hat sich Netto nun nicht nur für einen Anwendungsbereich seiner papierfotografischen Studien entschieden – nämlich das Gewerbe der Porträtfotografie –, sondern offenbart seinen kritischen Blick auf die Daguerreotypie erneut in seiner »Vorrede«:

»Die früher pomphaft angekündigte Erfindung des französischen Malers Daguerre enthielt Andeutung, welche auf die Erfahrungen deutlich hindeuteten, die in allen deutschen Büchern »Halle's, Wiegleb's Magie«, und in vielen andern, bereits bekannt gemacht worden waren./Dies bewog mich, hier Versuche anzustellen, welche zu Resultaten führten, die, wie ich später ersah, zwar nicht Daguerre's viel verheißende, aber nichts Reelles leistende Erfindung enthielten; aber fast gleichzeitig mit mir der Engländer Talbot gemacht und durch englische und deutsche Zeitschriften mitgetheilt hatte.«¹¹⁶

112 Vgl. ebd. S. 3f.

113 Ebd., S. 5.

114 Ebd.

115 Vgl. ebd.

116 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in we-*

Netto verweist hieran anknüpfend auf seine Glasdruckkunst, die er als ihm »eigentümliches Verfahren« bezeichnet – was die Urheberschaft an dieser genuin neuen Erfindung markieren soll – und über die er angibt, sie bereits »im Verlage der G. Basse'schen Buchhandlung bekannt gemacht« zu haben.¹¹⁷ Den Grund, weshalb Netto erst jetzt seine fotografischen Befunde der Öffentlichkeit präsentiert, stellt er im finanziellen Aufwand dar, den seine Experimente mit sich brachten. Er schreibt:

»Die kostspieligen chemischen Präparate – ich habe allein über 8 Unzen krystallisiertes, salpetersaures Silber im Betrage zu 12 Thlr., ungerechnet die übrigen theuren chemischen Präparate, verbraucht – und die mit nicht unbedeutenden Kosten verbundene Anfertigung mehrerer Camera obscura waren Schuld, daß ich, den die Erforschung dieses Kunst-Gewerbezweigs überdies noch in kostspielige Prozesse verwickelt hatte, weitere Forschungen, hinreichend genug niedergedrückt, aufgab. Allein als ich Talbot's fernere Forschungen in diesem Zweige, mitgetheilt durch englische, französische und deutsche Journale, erfuhr, erwachte die frühere Vorliebe, ungeachtet früher empfangenen niederbeugenden Undanks, wieder so sehr, daß ich, neue Ausgaben nicht scheuend, andere Versuche anstellte, deren Resultate mich zur Abfassung der folgenden, Talbot's Mittheilungen und meine Erfahrungen enthaltenden, Schrift bewogen wurde. Sie schließt sich an die in demselben Verlage erschienene ›Glasdruckkunst‹ an. Dr. Netto«¹¹⁸

Als Zeitvertreib und bloßes Experimentieren war Netto die Forschung an der Fotografie zu kostenaufwendig. Als er aber in unterschiedlichen polytechnischen Zeitschriften von den Erfindungen im Gebiet der Fotografie liest, entfacht sein Interesse auf ein Neues und er scheut keine Kosten und Mühen mehr, um selbst Teil dieser fotografischen Wissensgenese und ihrer Forschungsgemeinschaft zu werden. Und tatsächlich legt der Mathematiker, Naturwissenschaftler, Zeichenmeister und Regierungsbeamte Friedrich August Wilhelm Netto mit der *kalotypischen Portraitirkunst* nun ein praktikables Handbuch vor, das ungemein anbindungsfähig für die Rekonstruktion eines frühen fotografischen Atelierdispositivs ist und erschreibt sich so einen Platz in der angewandten Porträtfotografie.

Am Beispiel Nettos zeigt sich, dass selbst ein Mann der Wissenschaft irren kann und gleichsam in die Wirrungen um die frühen fotografischen Verfahren, ihre Prioritätsdebatten, Disseminationsstrategien und Praktikabilitätsdiskurse verstrickt ist. Nachdem Netto Ende der 1830er Jahre das erste Mal von der Fotografie wusste, aber noch nicht genau wusste, wie sie funktionierte, begann er, ihre chemischen und technischen Details zu erprobelt, diese Befunde mit der zeitgenössischen

nigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt, mit geringen Kosten abzubilden, Leipzig: Gottfried Basse 1842, Vorwort.

117 Vgl. ebd.

118 Ebd.

Fachpresse abzugleichen, unterschiedliche Arten von Reproduktionsverfahren zu publizieren und schließlich seine eigene Variation der Papierfotografie zu erfinden. Er hinterlässt durch seine Handbücher einen Pfad aus Papier, der seine Arbeitsweise, Experimente und Forschungen nachvollziehbar werden lässt und der Fotografie einen Anker in der Polytechnik gewährleistet. Nettos Handbücher greifen wie Zahnräder ineinander, was nahelegt, auch die frühe Porträtfotografie per se nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten ist, sondern in ihrem polytechnischen Netzwerk. Über einen Fehlstart in der vermeintlichen Verfahrensbeschreibung der Daguerreotypie kommt Netto über die *Schnell-Copirkunst* und die *Glasdruckkunst* zur *Portraitirkunst*. Und Kunst kommt bei Netto tatsächlich von »Können«, folgt man erneut Gilbert Ryles Argumentation: »A person's performance is described as careful or skillful, if in his operations he is ready to detect and correct lapses, to repeat and improve upon successes, to profit from the examples of others and so forth. He applies criteria in performing critically, that is, in trying to get things right.«¹¹⁹ Was Ryle hier über die Charakteristika einer Person schreibt, die sorgfältig, sachkundig und gewissenhaft eine Fähigkeit ausübt, beschreibt nun Nettos Arbeitsweise: gewusst wie.

2.2.3 Das polytechnische Denkprinzip

In der von Julius Schnauss und Paul E. Liesegang herausgegebenen Zeitschrift *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie* beschäftigt sich der Handbuchautor Karl de Roth im Mai 1863 im zweiten Teil seiner »Beiträge zur Geschichte der Photographie« mit einer Ursprungserzählung, die zugleich eine lange Historiografie der Fotografie markiert. Er widmet sich der Frage »War der Franzose Tiphaine schon 1760 im Besitze des Geheimnisses der Photographie?«¹²⁰ und gewährt seiner Leser:innenschaft dabei Einblick in das zeitgenössische Wissenschafts- und Denkmodell, das sich durch die polytechnischen Wissenschaften zur Mitte des 19. Jahrhunderts bereits fest etabliert hatte. Karl de Roth sucht, wie so viele seiner Zeitgenoss:innen, nach Vorläufern und Vorgeschichten der fotografischen Verfahren, die diesen als Legitimierungsstrategien dienen sollen: Eine »lange« Geschichte der Fotografie macht es schließlich leichter, so manch eine Diskussion um Kunststatus und -würdigkeit der Fotografie zu argumentieren. Karl de Roth allerdings steht diesen Subsumierungen früherer Experimente zu den

119 Gilbert Ryle, »Knowing How and Knowing That«, in: ders., *The Concept of Mind*, New York: Routledge 2009, S. 14–48: 17.

120 Karl de Roth, »Beiträge zur Geschichte der Photographie. Von K. de Roth. II. War der Franzose Tiphaine schon 1760 im Besitze des Geheimnisses der Photographie?«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 41, 1863, S. 107–110.

fotografischen Verfahren mit kritischer Distanz gegenüber: »Es sind Blitze hellerer Erkenntniss, die man zwar bewundern, aber nicht überschätzen darf. Denn wir sind nur allzusehr geneigt, solchen Thatsachen unsere eignen Anschauungen unterzuschieben, und Göthe hat Recht: ›Was ihr den Geist der Zeiten heisst,/Das ist im Grund der Herren Geist,/In dem die Zeiten sich bespiegeln.«¹²¹ De Roth mahnt also an, diese Versuche stets auf der Folie ihrer Zeit zu betrachten und nicht, einer forciert stringenten Argumentation zuliebe, den eigenen Überlegungen einzuebnen. Dennoch betont Karl de Roth, tritt eine Erfindung nicht ex nihilo in Erscheinung, sondern ist in einem wissenschaftlichen Zeitgeist und kollaborativen Milieu entwickelt worden. Das gilt ebenso für die fotografischen Verfahren:

»Neue Erfindungen sind nicht das Werk des Zufalls, noch die Folge berechnender Ueberlegung: – sie fallen als reife Früchte vom Baume vorangegangener Zeiten und erscheinen als das Endergebniss aller früheren Arbeiten, Mühen und Anstrengungen. Wie sie aber selbst in ihrer Eigenthümlichkeit durch die Vergangenheit bedingt sind, so ist auch die Zeit ihre Auftretens mit Nothwendigkeit bestimmt. Eine Erfindung kann nur gemacht werden, wenn die Zeit reif dazu ist und die Vorarbeiten abgeschlossen sind, dann aber wird sie auch so sicher eintreten, wie eine Sonnenfinsterniss oder eine Mondphase.«¹²²

Die Zeit musste also reif, die Vorarbeiten abgeschlossen und die Mühe erbracht sein, damit die fotografischen Verfahren »erfunden« werden konnten und dies, wie de Roth betont, eben nicht durch singuläre Akteur:innen, sondern durch den Zusammenfluss dezentral in der polytechnischen Wissensgemeinschaft erarbeiteter Befunde.

Die noch junge Fotografie ist zur Mitte des 19. Jahrhunderts untrennbar verzahnt mit den polytechnischen Wissenschaften. Im Editorial zum 2018 erschienenen Themenheft »Polytechnisches Wissen. Fotografische Handbücher 1839 bis 1918« der Zeitschrift *Fotogeschichte* liefert Herta Wolf die Definition der Polytechnik, die sie aus Herders *Conversations-Lexikon* von 1856 entnommen hat:

»Polytechnik, die für die Ausübung der verschiedenen Künste und Gewerbe nöthigen Kenntnisse. Polytechnische Schulen sind Lehranstalten, in welchen die Zöglinge der Mathematik u. den für die höhere Technik nothwendigen physikalischen Wissenschaften ausgebildet werden. Damit ist der Unterricht in den verschiedenen Arten des Zeichnens, meistens auch in neueren Sprachen, zum Theil auch in Fächern der Handlungswissenschaften verbunden.«¹²³

121 Ebd., S. 107.

122 Ebd., S. 108.

123 Herta Wolf, »Polytechnisches Wissen. Editorial«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 3f.

Die polytechnische Ausbildung vereint demnach die »physikalischen Wissenschaften«, also Chemie, Optik und Physik etc., mit einem grundlegenden Unterricht im nicht zwingend künstlerischen, sondern eher technischem Zeichnen, Sprachunterricht sowie »handlungswissenschaftlichen« Kenntnissen, was die Lehre über den Handelsbetrieb meint, darunter Buchhaltung sowie Münz-, Maß- und Gewichts-kunde.¹²⁴ Als grundlegend für eine erfolgreiche Ausübung unterschiedlicher Künste und Gewerbe, ist die Polytechnik auch die Basis für das Handwerkszeug der frühen Fotografie. In den polytechnischen Handbüchern und Journalen, die unterschiedlichste fotografische Verfahren und deren diverse Anwendungsgebiete behandeln, kommen die genannten, in der Ausbildung erworbenen, Fähigkeiten und Kenntnisse zum Tragen. Es werden fremdsprachige Texte übersetzt und kompiliert, fotografische Verfahren chemisch-technisch entschlüsselt und aufbereitet, schematische und technische Zeichnungen zur Wissensvermittlung entworfen und nicht zuletzt Maße, Gewicht und andere Einheiten mitgeteilt sowie kaufmännische Kenntnisse zum wirtschaftlichen Erfolg eines fotografischen Ateliers vermittelt. Was die Arbeitsweise der Polytechnik demnach auszeichnet, ist die verbessernde Zusammenführung unterschiedlicher Wissenschaftszweige und Gewerke im Zuge der Industrialisierung mit praxisbezogener Intention. Hierbei spielen Kompilations- und Übersetzungsprozesse eine entscheidende Rolle, man zitiert und editiert sich gegenseitig als Teil eines kollaborativen Forschungsmilieus und veröffentlicht die so gewonnenen theoretischen und praktischen Auseinandersetzungen mit einem Gegenstand in der Handbuch- und Journalliteratur.¹²⁵ Was Leser:innen dort finden, sind Richtig-Falsch-Darstellungen eines Gegenstandes, der wissenschaftlich erörtert worden ist und nun der Allgemeinheit zur Anwendbarkeit und Weiterentwicklung übergeben wird. Wie stark dieser Wissenschaftsduktus im Zeitgeist Mitte des 19. Jahrhunderts verankert ist, betont Herta Wolf in ihrem Aufsatz »Louis Désiré Blanquart-Evrards Strategien des Beweisens«:

»Ob in den wissenschaftlichen Zeitschriften wie den *Comptes rendus* oder in den Journalen der angewandten Wissenschaften, immer gilt es Wissen zu kommunizieren, Verfahren zu erläutern, auf dass beide einem großen Leserkreis von Nutzen seien. [...] Wollte jemand um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht bekanntgeben, welche Ergebnisse seine Experimente gezeitigt hatten, wollte er diese nicht öffentlich demonstrieren und deren Ergebnisse keiner Prüfung unterziehen lassen, dann wurde er selbst dafür verantwortlich gemacht, wenn ihm in der zeitgenössischen (Handbuch-)Literatur nicht die gebührende Anerkennung für sei-

124 Vgl. Arnold Lindwurm, *Die Handelsbetriebslehre und die Entwicklung des Welthandels*, Stuttgart und Leipzig: Wilhelm Nübling 1869.

125 Vgl. hierzu Herta Wolf, »Übersetzungen. Wissenstranspositionen in frühen fotografischen Handbüchern«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 5–16.

ne Leistungen entgegengebracht wurde. Der Tenor war also, dass alles, was man weiß zu veröffentlichen ist, nicht nur weil andere damit in die Lage versetzt werden, Prozesse nachzuvollziehen bzw. nachzumachen, sondern – mehr noch – damit andere verbessern können, was man selbst nicht vermochte.«¹²⁶

Als Arbeitsbegriff und Denkfigur soll daher für die Auseinandersetzung mit der frühen Porträtfotografie in diesem Wissen(schaft)smilieu das »polytechnische Denkprinzip« eingeführt werden. Damit gemeint ist ein Modell des Zusammenflusses von Wissen, das an unterschiedlichen Orten durch die polytechnische Wissensgemeinschaft veröffentlicht worden ist, das zitiert, kommentiert, kompiliert wurde, und so Überlagerungen, Kontinuitäten und Brüche in der (porträt-)fotografischen Überlieferung erzeugt hat. Dieses Wissen ist mit der dezidierten Intention geteilt worden, um zu einem praktischen Gebrauch zu befähigen sowie in einem kollaborativen Arbeitsprozess weiterentwickelt zu werden: Die Wissenschaft dient der Praxis.

Das Konzept des polytechnischen Denkprinzips wird im Vorwort deutlich, das Otto Köhnke seinem 1863 erschienenen Handbuch *Höchst wertvolle Mittheilungen aus der photographischen Praxis* voranstellte. Darin erklärt Köhnke zunächst, dass er zwar kein vielbeschäftigter Fotograf sei, da ihm schlichtweg das Publikum fehle, um einen Hauptverdienst aus dieser Tätigkeit zu machen, er aber dennoch über ausreichend Erfahrungswerte verfüge, »um sehr beachtenswerthe Vorschriften und Rathschläge geben zu können, und zwar in einer für jeden Photographen vollständig verständlichen Form: hoffentlich werden meine Mittheilungen aber auch dem Wissenschaftsmanne wesentliche Vortheile darbieten, und zum Nachdenken Stoff geben.«¹²⁷ Seine Ausführungen, die sich sowohl an Amateur:innen (von denen er selbst einer ist) als auch an Wissenschaftler:innen richten, basieren auf eigener Praxis ebenso wie auf bereits veröffentlichtem Fachwissen.

Dass diese Befunde der Handbuchautoren jedoch auch zu Reibungen mit anderen Fachmeinungen, Forschungsergebnissen und Praktiken führen konnten, adressiert Köhnke in seinen einleitenden Anmerkungen ebenfalls: »In diesen meinen folgenden Mittheilungen verhehle ich mir nicht, dass ich in manchen Fällen mit Autoritäten in starken Widerspruch gerathe, allein nach Wahrheit forschen, Gutes wollen, das Beste thun ist unsere Bestimmung, deshalb »prüft Alles, und behaltet das Gute.««¹²⁸ Auch Köhnke geht demnach nicht davon aus, dass seine

126 Herta Wolf, »Louis Désiré Blanquart-Evrards Strategien des Beweisens«, in: Herta Wolf (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, 179–217:197.

127 Otto Köhnke, *Höchst wertvolle Mittheilungen aus der photographischen Praxis über Sensitiv-Colloidum, Silberbäder, Eisenbäder, Verstärkungsbäder, Universalfirniss, Silber- und Gold-Salze u.s.w.*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, S. 3f.

128 Ebd.

Veröffentlichungen fehlerfrei sind und unverändert bestehen bleiben werden, er lädt seine Leser:innenschaft vielmehr dazu ein, zu überprüfen, was er veröffentlicht hat und nur die Aspekte seiner Anweisungen für die eigene fotografische Praxis zu übernehmen, die sich als nützlich erweisen. Anhand dieser zusammenführenden Lektürepraxis, zu der das disparate Porträtwissen in unterschiedlichsten Publikationsformaten zwingt, eignet man sich aber nicht nur Kenntnisse über die Porträtfotografie an, sondern es eröffnen sich zudem Diskurse, Befunde schichten sich auf und Praktiken aus der (angewandten) Porträtfotografie etablieren sich. Dies spiegelt die Arbeitsweise der Akteure dieses polytechnischen Milieus seit der Veröffentlichung der fotografischen Verfahren, die über eine verbessernde Zusammenführung von Wissen im 19. Jahrhundert eine theoretische und praktische Auseinandersetzung mit der frühen (Porträt-)Fotografie in den Handbüchern führten – denn nur anhand einer kompilierenden Lektüre der polytechnischen Handbuch- und Journalliteratur kann die frühe Porträtfotografie als Wissensgeschichte in (annähernder) Gänze erschlossen werden.

2.2.4 Portrairkunst

Zu den Irrungen und Wirrungen der frühen Fotografie gesellt sich bald ein weiteres Erprobungsfeld: das fotografische Porträt und mit ihm seine Technik und Inszenierung, doch zunächst einmal das grundlegende Problemfeld seiner Ausführung.

»Die ersten Bilder Daguerres waren zur Hälfte Zufallsbilder gewesen. Man wußte noch nichts vom Zeitmaß, von der Wichtigkeit der Lichtkraft und von den Wärme- und Kältegraden, welche die dazu verwendeten Chemikalien haben mußten. Von allem diesen war bei der Gebrauchsanweisung der Kamera nichts Näheres angegeben. [...] Nur wenige Zusätze noch erläuterten das Verfahren, das damals noch dem Erfinder in Paris bald glückte, bald mißglückte.«¹²⁹

schreibt Max Dauthendey in seinem Bericht *Mein Vater wird Photograph* von 1912 und rekurriert dabei auf die Anfangszeit der fotografischen Verfahren, in der alle chemischen, technischen und optischen Angaben unspezifisch waren und der Zufall eine zentrale Variable der autodidaktisch angeeigneten fotografischen Operationen blieb. In Dauthendeyes Bericht müht sich sein Vater damit ab, Porträts in seinem Garten anzufertigen und stößt gerade deswegen nicht nur an seine, sondern auch die Grenzen des jungen Mediums, weil ihm eben *kein* Handbuch mit detaillierten Anweisungen vorlag:

129 Max Dauthendey, »Mein Vater wird Photograph«, in: Wilfried Wiegand (Hg.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer 1981, S. 23–40: 29f.

»Die Vorschrift lautete ungefähr so: um ein Bild mit der Kamera zustande zu bringen, setze man die betreffende Person, deren Aufnahme man machen will, in helles Tageslicht, stelle die Linsengläser der Kamera vermittelt der Schraube an der Messinghülle so, daß auf der matten Scheibe ein scharf gezeichnetes Bild wahrnehmbar ist. Die hergerichtete Platte setze man an Stelle der matten Scheibe. Je nach Lichtstärke des Tageslichtes nehme man die Platte nach einer oder zwei Stunden mit sich in die Dunkelkammer, wo sie über Quecksilberdämpfen geräuchert werden muß. Die Zeitdauer des Räucherns muß ausprobiert werden.«¹³⁰

Dauthendeys Anekdote über die ersten Amateur:innenversuche mit der Daguerreotypie zeigt auf, wie groß das Bedürfnis nach präzisen Erläuterungen aller Verfahrensschritte unter der exakten Angabe der chemischen und technischen Feinheiten der Operation war. Das Handbuch als Verfahrensvermittler der fotografischen Porträtaufnahme erspart Praktiker:innen eben jene mühselige Phase eines ersten *trial and error*, mit der sich Dauthendeys Vater bei seinen Versuchen konfrontiert sah: »Nein, er wollte mit Zähigkeit und Ausdauer das erreichen, was man ja in Paris auch zustande gebracht hatte, nämlich: wirkliche Bilder von lebenden Menschen.«¹³¹ Das Daguerre'sche Verfahren war also bis in den Garten der Familie Dauthendey bekannt geworden, allerdings nicht in seinen für eine Praktikabilität wirklich notwendigen Details.

Wie wenig man zu Beginn der Fotografie davon ausging, dass sie als Porträtmedium praktikabel werden würde, ist bereits in der Rede François Aragos vor der Akademie der Wissenschaften angelegt: »En général, on se montre peu disposé à admettre que le même instrument (le daguerréotype) servira jamais à faire des portraits«¹³², schreibt Arago in einer Fußnote, was der Physiker Johann Christian Poggendorff in seiner kommentierten Übersetzung »Der Daguerreotyp« in den *Annalen der Physik* wie folgt wiedergibt:

»Im Allgemeinen zeigt man sich wenig zu dem Glauben geneigt, daß dasselbe Instrument werde zum Porträtiren dienen können. In der That schließt diese Aufgabe zwei anscheinend unverträgliche Bedingungen ein. Soll das Bild rasch erscheinen, d.h. innerhalb der vier oder fünf Minuten, die man in Unbeweglichkeit zu sitzen von einer Person erwarten kann, so muß diese dem vollen Sonnenschein ausgesetzt seyn; allein im vollen Sonnenschein würde auch die geduldigste Person beständig blinzeln und das Gesicht verziehen, jeder Zug darin also verändert werden.«¹³³

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Académie des Sciences (Hg.), *Rapport de M. Arago sur le Daguerréotype, Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août*, Paris: Bachelier 1839, S. 80f.

133 François Arago, »XI. Der Daguerreotyp«, in: *Annalen der Physik*, Bd. 48, 1839, S. 193–216: 215.

Als Lösungsvorschlag wird hier bereits der Einsatz einer blauen Glasplatte zum Abschwächen des blendenden Sonnenlichtes vorgeschlagen, da sich durch ihre Verwendung die Wirkung der Einschreibung auf der fotografischen Platte nicht verändern, aber durch den Filter das Ausharren in der Sonne erleichtert würde:¹³⁴ »So finden die Grimassen und das häufige Blinzeln nicht mehr statt.«¹³⁵ Aus einem Fehler, einer Störung oder einem Missstand entsteht die Notwendigkeit und die Möglichkeit einer Verbesserung und damit etappenweise auch die Weiterentwicklung der Porträtfotografie.

Der Schweizer Johann Baptist Isenring (1796–1860) beschloss im Sommer 1840 die Setzung Aragos zu widerlegen. Isenring, der aus einfachen Verhältnissen kam und zunächst eine Tischlerlehre absolvierte, bevor er mit einem Stipendium des Kanton St. Gallen an der Kunstakademie in München Landschaftsmalerei und Aquatinta studierte, erwarb unmittelbar nachdem er von der Erfindung Daguerres erfahren hatte, einen Daguerreotypie-Apparat und begann mit seiner Auseinandersetzung mit dem Verfahren.¹³⁶ Isenring wurde zu einem erfolgreichen Porträtisten, ließ ein Verfahren zur Handkolorierung patentieren, konstruierte seinen sogenannten »Sonnenwagen« (ein mobiles Atelier inklusive einer Dunkelkammer) und wurde so einer der ersten Wanderdaguerreotypisten.¹³⁷ Wie Isenring in seinem ausstellungsbegleitenden Text selbst darstellt, hat er sich seinen Platz in der Kunstwelt hart erarbeiten müssen. Nach seiner Tischlerlehre, den Wanderjahren und einer Erwerbsarbeit als »Vergolder und Flachmaler« hatte er mit Mitte Zwanzig »die pekuniären Mittel dazu mühsam errungen, in die Münchner-Akademie« einzutreten.¹³⁸ Doch gerade sein außergewöhnlicher Werdegang scheint ihm ein Vorteil in seiner Annäherung an die Daguerreotypie zu sein:

»Die bisherigen Arbeiten, Bestrebungen und Studien des Unterzeichneten, sein bisheriger Bildungsgang in der Kunst mochten ihn auch vor vielen andern Berufsgenossen beeigenschaftet und geeignet haben, mehr oder minder glückliche Versuche in der Phototypie zu machen. Diese Kunst erheischt einige praktische Kenntnisse der Chemie, mannigfache, zum Theil angewöhnte, mechanische Manipulationen, Handfertigkeiten verschiedener Art, – Dinge, welche ausgezeichnete Maler ersten Ranges weder Geduld noch Neigung haben, sich zu

134 Vgl. ebd.

135 Ebd.

136 Vgl. Walter Binder, »Isenring, Johann Baptist«, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/022460/2008-01-28/>

137 Ebd.

138 Johann Baptist Isenring, *Kunstaussstellung: enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben, gefertigt im Mai, Juni und Juli 1840*, St. Gallen: Selbstverlag 1840, S. 4.

erwerben, von den Alltags-Künstlern aber vielleicht Viele nicht gehörig erwerben könnten.«¹³⁹

Bevor Isenring von der Daguerreotypie wusste, »bevor Daguerre's Erfindung weltkundig wurde«, ¹⁴⁰ hatte der Landschaftsmaler bereits in anderen druckgrafischen Verfahren, insbesondere der Aquatinta, gearbeitet und »auch in der Lichtzeichnung nach Talbot's Methode und er kann hierin ebenfalls einige Proben aufweisen«¹⁴¹. Isenring scheint also vor der Daguerreotypie das Papierverfahren Talbots gekannt zu haben, entscheidet sich aber dennoch für ein Investment in das Verfahren Daguerres. Er erwirbt unmittelbar nachdem er davon weiß einen Apparat, beginnt zu experimentieren und hat, ganz anders als Dauthendey und manch anderer Zeitgenosse, sofort Erfolg mit seinen Aufnahmen:

»Sobald dann Daguerre's Erfindung durch die ehrenvollen Beschlüsse der französischen Regierung Gemeingut der Künstler und Kunstwelt wurde, schaffte sich der Unterzeichnete sogleich einen Apparat an und machte Versuche mit Reproducirung von architektonischen und plastischen, überhaupt von todten Gegenständen. Schon die ersten Arbeiten gelangen ihm vollkommen.«¹⁴²

Ohne falsche Bescheidenheit attestiert sich Isenring diesen Erfolg basierend auf seiner praktischen und künstlerischen Erfahrung: »Der Schreiner und Vergolder, der Aetzer und Landschaftsmaler boten sich in dem Unterzeichneten zum Gelingen des Werkes die Hand.«¹⁴³ Als es dann aber um das Aufnehmen von Menschen geht, kommt auch die handwerklich-künstlerische Personalunion Isenring an seine Grenzen und er scheitert zunächst daran. Natürlich, schreibt er, sei ihm »das Urtheil Aragos, daß es schwerlich je möglich sein werde, mit dem Daguerreotype Personen nach dem Leben zu zeichnen, keineswegs unbekannt«, ¹⁴⁴ allerdings wollte er sich nicht so schnell geschlagen geben und arbeitete fortan an der Verbesserung des Verfahrens. Dies gelingt ihm schließlich erneut: »Er ließ sich aber in seinen Bestrebungen, Daguerre's Maschine und Procedere zu jenem Zweck zu vervollkommen und weiter auszubilden, nicht irre machen, und es gelang ihm bald so weit, daß er diejenigen Porträts nach dem Leben erstellen konnte, welche er die Ehre hat, vor die Augen des Publikums zu führen.«¹⁴⁵ Auch im Falle Isenrings dienen diese fotografischen Bilder nicht nur als künstlerische Objekte, sondern sind Beweise

139 Ebd.

140 Ebd.

141 Ebd.

142 Ebd., S. 4f.

143 Ebd. S. 5.

144 Ebd.

145 Ebd.

seiner Experimente, Forschungen und Verbesserungen. Sie sind Spezimina, die seine Arbeit an der frühen Fotografie bezeugen.

Zudem nimmt Isenring mit seiner Porträtarbeit an der zeitgenössischen Diskursivierung der neuen Bildgebungsverfahren teil:

»Er glaubt durch die Zuthat seiner Erfindung zur Lösung der höchst schwierigen Frage, *ob* und *wie* das kalte, todte und starre, weil durch Natur-Nothwendigkeit entstandene photographische Typenprodukt des Einwirkens der freithätigen Kunst irgendwie fähig sei und durch deren nachhülfe zu einem wirklich schönen, künstlerischen Ganzen umgestaltet werden könne, nicht Unwesentliches beigetragen zu haben. Seine Porträts sind – er darf es ohne Unbescheidenheit bemerken – nicht mehr blos kalte Reflexe des Objektivglases der Camera-Obscura, die Augen derselben sind nicht geschlossen oder verwischt, sondern offen, der Stern mit der Pupille distinct und heiter, die Bilder haben überhaupt Färbung und Leben und nähern sich in Ton und Effekt den Gemälden an [Herv. i.O.].«¹⁴⁶

In dieser Darstellung Isenrings klingen gängige Topoi und Diskurse der frühen (Porträt-)Fotografie an: Gegen die kalte, unbelebte fotografische Aufnahme, die als bloßes, unkünstlerisches Spiegelbild das Menschengesicht abformt, wird hier das lebendige, individuelle und künstlerisch ambitionierte Porträt gesetzt, das voller Charakter und Authentizität abbildet und damit traditionell der Malerei zugeschriebene Bildqualitäten besitzt. Um diese Qualitäten weiter in seinen fotografischen Arbeiten zu forcieren, stellt Isenring weitere Versuche an und beginnt seine Porträts mit Farbe »anzuduft«¹⁴⁷, sprich zu kolorieren: »Nachdem ihm die Nachbildung *lebender* Personen auf photographischem Wege gelungen, wagte der Unterzeichnete noch einen Schritt weiter. Er versuchte seinen photographischen Porträts auf mechanischem Wege Färbung zu geben. [...] Der Anfang eines ganz neuen, bisher unbekannten Feldes der Malerei ist auch hierin gemacht und gelungen; fortgesetzte Versuche werden das Begonnene vervollkommen und weiter führen [Herv. i.O.].«¹⁴⁷ Voller stolz präsentiert sich Isenring hier als Pionier der erfolgreichen Porträtfotografie und Erfinder ihrer Handkolorierung. Für Isenring ist die Daguerreotypie demzufolge eine Unterkategorie der Malerei und handkolorierte Platten sind tatsächlich kein rein mechanisches Produkt mehr, nachdem die Pigmente händisch aufgetragen worden sind. Und trotzdem ist die Daguerreotypie auch in dieser Darstellung noch ganz deutlich eine angewandte Wissenschaft, die durch andauernde Versuche und Experimente verbessert werden soll und die selbst für die Wissenschaft nützlich ist.

146 Ebd.

147 Ebd.

Ganz anders als der im vorherigen Abschnitt besprochene Friedrich Wilhelm August Netto, schätzt Johann Baptist Isenring die Erfindung Daguerres ungemein und beschreibt ihren Nutzen voller Begeisterung:

»Die Kunst des Franzosen Daguerre, mittelst chemischen Prozessen die Bilder der Camera-Obscura auf Kupferflächen von plattirtem Silber zu fixiren, wurde gleich Anfangs von den ersten Männern der Wissenschaft als eine große, riesenhafte, höchst folgenreiche Erfindung begrüßt. Man sah alsogleich ein, welchen Nutzen und Vortheil die Künste und Wissenschaften (Malerei, Plastik, Architektur, Physik, Archäologie, Geographie, selbst die Astronomie) aus der herrlichen Erfindung ziehen werden.«¹⁴⁸

Zu dieser riesenhaften Erfindung hat Isenring nun also seinen Beitrag geleistet und nachdem er im Mai, Juni und Juli 1840 eine Reihe von »Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben« angefertigt hatte, stellte er diese, direkt noch im Juli dieses Jahres, in einer der ersten Fotoausstellungen der Welt aus. Während die erste Ausstellung von Talbots Arbeiten in der *Royal Society* im Januar 1839 nur einem kleinen Publikum vorbehalten war, ist die Ausstellung Isenrings öffentlich zugänglich.¹⁴⁹ Hierzu veröffentlichte er einen kurzen Ausstellungstext, den er mit einer Einführung in seine Arbeit, seinen Werdegang und die Fotografie versieht, ehe er eine Aufstellung der in der Ausstellung zu sehenden Bilder auflistet. Seinem Vorwort stellt er das geflügelte Wort Aragos voran und beweist ihm und der ganzen fotografischen Wissensgemeinschaft mit seiner »Kunstaussstellung« das Gegenteil: Man ist nun doch dem Glauben geneigt, dass die Fotografie ein Porträtmedium sein wird.

In der nach drei Kategorien sortierten Exponatsliste [Abb. 5] werden tatsächlich größtenteils Porträts genannt: in Kategorie »A. Die ersten Versuche an leblosen Gegenständen« finden sich Architekturaufnahmen, Kunstreproduktionen, sowie Aufnahmen von Fossilien, Schmetterlinge und antiken Skulpturen – ganz ähnlich der ersten Spezimina, die Daguerre und Talbot vorlegten.¹⁵⁰ In Kategorie »B. Porträts nach dem Leben«, die den größten Teil der Exponate umfasst, finden sich alle Varianten des Personalbildes: »in größerem und kleinerem Maßstab«, »im Profil, beinahe Lebensgröße«, »in veränderter Stellung«, »en Face und abwärtsblickend«, »wieder in anderer Stellung und nach anderem Maßstab«, als »Miniaturbild«, »in verschiedenen Stellungen«, als »Brustbild«, »Köpfe in verschiedenen Stellungen von

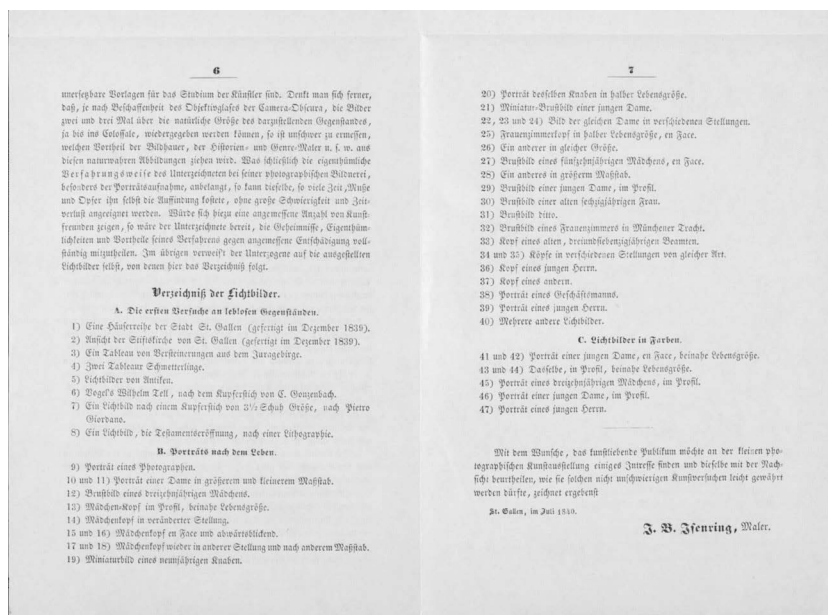
148 Ebd., S. 3.

149 Vgl. ebd., S. 7.

150 Vgl. Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50.

gleicher Art« etc.¹⁵¹ Die letzte Kategorie »C. Lichtbilder in Farben« umfasst sieben weitere Porträts, diesmal jedoch – so wird angegeben – koloriert. Ob es sich hierbei bereits um Vorläufer seiner später in Amerika patentierten Handkolorierung handelt, ist kaum zu überprüfen, denn wie in dieser frühen Zeit der Fotografie üblich, sind die in der Exponatsliste geführten Fotografien nicht reproduziert und beigefügt. Daher müssen auch hier die textbasierten Beschreibungen ausreichen, um einen Eindruck von der Arbeit Isenrings zu gewinnen.

Abb. 5: Verzeichnis der Lichtbilder



Johann Baptist Isenring, *Kunstaussstellung: enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben, gefertigt im Mai, Juni und Juli 1840*, St. Gallen: Selbstverlag 1840, S. 6f.

Was Isenring in seinem kurzen Ausstellungstext allerdings nicht preisgibt, ist wie er diese ausgezeichneten Porträts anfertigt – dieser Text dient der Beschreibung seiner Bilder, seiner Selbstdarstellung und der Kreditierung seiner Leistungen, ist aber kein Anweisungstext. Allerdings wäre Isenring durchaus bereit, ein Handbuch zu schreiben. Er betont, dass seine originellen Befunde mühsam erarbeitet werden

151 Johann Baptist Isenring, *Kunstaussstellung: enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben, gefertigt im Mai, Juni und Juli 1840*, St. Gallen: Selbstverlag 1840, S. 6f.

mussten, aber in Anweisungsform vermittelt, leicht und in kurzer Zeit zu erlernen seien:

»Was schließlich die *eigenthümliche Verfahrungsweise* des Unterzeichneten bei seiner photographischen Bildnerei, besonders der Porträtsaufnahmen, anbelangt, so kann dieselbe, so viele Zeit, Muße und Opfer ihn selbst die Auffindung kostete, ohne große Schwierigkeit und Zeitverlust angeeignet werden. Würde sich hiezu eine angemessene Anzahl von Kunstfreunden zeigen, so wäre der Unterzeichnete bereit, die Geheimnisse, Eigenthümlichkeiten und Vortheile seines Verfahrens gegen angemessene Entschädigung vollständig mitzutheilen [Herv. i.O.].«¹⁵²

Da sich kein fotografisches Handbuch aus der Feder Isenrings erhalten hat, muss dieses als Leerstelle bestehen bleiben. Ein Glück für die Zeitgenoss:innen, dass nur ein Jahr später im *Polytechnischen Journal* ein anonym veröffentlichter Beitrag »Ueber die neuere Verbesserung des Daguerreotyps zum Portraittiren lebender Personen« erscheint.¹⁵³ Dieser Artikel setzt ebenfalls bei Aragos berühmter Aussage an:

»Als vor zwei Jahren die erste Kunde von Daguerre's wunderbarer Entdeckung durch die Zeitungen kam, gab man sich der schönen Hoffnung hin, durch die Camera obscura mittelst der neuen Procedur Portraite erhalten zu können, gegen welche alle andern, selbst von der größten Künstlerhand verfertigten, wenigstens in Bezug auf Aehnlichkeit zurückstehen mußten; allein Arago's Ausspruch, daß man wohl schwerlich nach Daguerre's Verfahren Portraite von lebenden Personen werde abnehmen können, da es doch nicht wohl möglich sey, 10 bis 12 Minuten, oder im Schatten noch länger ruhig und ohne Augenblinzeln zu sitzen, machte die gehegte Hoffnung, wenn auch nicht ganz scheitern, doch den gewünschten Erfolg sehr zweifelhaft.«¹⁵⁴

Anschließend führt der Zeitungsartikel Johann Baptist Isenrings porträtfotografische Praxis als Beispiel an. Allerdings gelangt dieser Beitrag zu einem gänzlich anderen ästhetischen Urteil über die Porträtarbeiten des Schweizers und spart nicht an Kritik:

»Indessen hatte bald darauf ein Schweizer, der Maler Isenring von St. Gallen, doch versucht, mit Hülfe des Daguerreotyps von lebenden Personen Portraite zu verfertigen, und wenn sie auch die zu wünschende Schärfe und Reinheit nicht hatten, so lag der Grund davon einmal in der zum Sitzen der im Sonnenlichte befindlichen Person erforderlichen zu langen Zeit, und dann darin, daß er die Köpfe in solcher

152 Ebd., S. 6.

153 Anonym, »Ueber die neuere Verbesserung des Daguerreotyps zum Portraittiren lebender Personen,« in: *Polytechnisches Journal*, Band 80, 1841, S. 229–232.

154 Ebd., S. 229.

Größe abbildete, wie sie die angewendete Linse nie, selbst beim ruhigsten Sizen der Person, scharf hätte darstellen können. Daher das Verwaschene dieser Portraits, das besonders an den Augen störend hervortreten mußte, und dem Isenring dadurch abzuhelpen suchte, daß er das Glänzende des Auges durch Bloßlegen oder Rizen der Silberplatte an der entsprechenden Stelle darstelle.«¹⁵⁵

Scheinbar wurden die Porträts Isenrings doch nicht durchgängig als so meisterhaft rezipiert, wie er selbst hoffte und in seinem Ausstellungstext darstellte. Daher gibt auch der anonym verfasste Artikel im *polytechnischen Journal* keine weiteren Informationen zu Isenrings Verfahren und stellt zunächst die neuen Befunde des britischen Unternehmers und Fotografen Richard Beard dar, der im März »ein Patent auf eine neue Einrichtung des Daguerreotyps und sein Verfahren die Platten zu präparieren«¹⁵⁶ erhielt. Diese Verbesserungen werden nun im Detail wiedergegeben und als noch unbekannte Variable in der bestehenden Operation des Daguerre'schen Verfahrens ergänzt. Doch der Autor steht der Praktikabilität der Neuerungen kritisch gegenüber: »Beard's Anrichtung wird jedoch ihrem Zwek zum Portraitiren deßwegen nicht genügen, weil die zu portraiturende Person durch von einem Spiegel reflectirtes Sonnenlicht beleuchtet wird, was Niemand auch nur eine halbe Minute auszuhalten im Stande ist.«¹⁵⁷ Nach diesen beiden unzulänglichen »Verbesserungen« kommt der Artikel schließlich auf tatsächlich nützliche Neuerungen zu sprechen – und zwar auf durchgängig aus Österreich stammende Verdienste:

»Je unzulänglicher die bisher angegebenen Vorrichtungen und je unvollkommener die damit erhaltenen Resultate waren, desto vollendeter sind jene Portraits, welche durch einen von den Optikern Voigtländer und Sohn in Wien verfertigten Apparat erhalten werden. Es gehört dem k. k. Professor der höheren Mathematik an der Wiener Universität, Petzval, das Verdienst, die Krümmungshalbmesser der an diesem Apparate befindlichen Linsen durch eine äußerst schwierige und große Rechnung bestimmt zu haben, wobei derselbe, wie aus guter Quelle bekannt, durch das persönliche Interesse s. k. k. Hoheit des Erzherzogs Ludwig unterstützt wurde. [...] Das Objectiv des neuen Voigtländer'schen Apparats besteht aus zwei in einer Entfernung von etwa 2 Zoll von einander befindlichen Linsen, deren eine 18, die andere 19 Wiener Linien reine Oeffnung hat. Die Brennweite des Systems beträgt 4 par. Zoll, und die Wirkung desselben erfolgt so schnell, daß in gegenwärtiger Zeit (April) von einem von der Sonne beschienenen Objecte in 30 Secunden ein lebhaftes Bild erhalten wird. Portraits von im Schatten sizenden Personen werden in größter Reinheit, so daß man selbst den Glanz der Pupille sieht, in 2–2 ½ Minuten erhalten.«¹⁵⁸

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Ebd.

158 Ebd., S. 229f.

Am Ende dieses kurzen Journalbeitrags werden die Erfolge angeführt, die »jüngst von dem k. k. österreichischen Beamten Kratochwilla und den Gebrüdern Natterer« basierend auf diesem Linsensystem mit deutlich lichtempfindlicheren Silberplatten zu verzeichnen waren. Hierbei würde die gereinigte und polierte Silberplatte einige Sekunden lang über Chlorwasser oder Chlorkalk gehalten werden, »wodurch die gelbliche Färbung dunkler wird, und die Platte ist am empfindlichsten, wenn die Färbung einen Stich ins Rothe bekommt. Noch empfindlicher soll die Platte werden, wenn man dem Chlor etwas Brom beimischt.«¹⁵⁹ Mit einer derartig präparierten Platte sei es nun möglich, bei schlechtem Wetter »binnen 5 bis 6 Secunden«, bei Sonnenschein »binnen 2 Secunden« und »im directen Sonnenlichte in der unmeßbaren Zeit des Abnehmens und schnellen Wiederschließens des vor den Linsen angebrachten Dekels, Portraite und andere Bilder [zu machen], die alle Erwartungen weit übertreffen.«¹⁶⁰ Durch diese Verbesserungen wird die Daguerreotypie endlich als Porträtmedium praktikabel und so gelingen nun auch Aufnahmen volatilen Sujets, die in der benötigten Aufnahmezeit in den meisten Fällen zuvor nicht stillhalten konnten: »Ganze Familiengruppen hat man schon auf diese Weise daguerreotypirt, in denen die einzelnen Personen die sprechendste Aehnlichkeit besizen; belebte Straßen, in denen Menschen und Thiere das bunte Gewirre des Tages darstellen, Bilder verschiedener naturhistorischer Gegenstände etc.«¹⁶¹

Die andauernde Arbeit an der optischen und chemisch-technischen Verbesserung des Mediums – insbesondere in dessen Anwendung als Porträtmedium – war ein Gegenstand, der fortwährend in der zeitgenössischen Presse publiziert wurde. So geht auch eine Miszelle im populären, wöchentlich in London erschienenen, Journal *The Athenaeum*, im April 1842 noch einmal auf die Verbesserungen und Neuerungen im Bereich der Porträtfotografie ein:

»Amongst the more recent improvements of the process, were those which enabled it to be successfully applied to taking portraits, and these were chiefly due to Messrs. Claudet, Beard and Talbot; the improvements of the two former consisted in modifications of the process of Daguerre, whereby the rapidity and perfection with which portraits could be taken was greatly increased. The novelty of Mr. Talbot's process consisted in the discovery of a preparation of silver, which could be applied to the surface of paper, and which was so easily affected by light, that mere exposure of it to the flame of a lamp for a few seconds was sufficient to cause a strong blackening effect. Paper thus prepared, which Mr. Talbot calls Calotype paper, has been most successfully employed [...], in taking portraits with the aid of the camera. The pictures obtained, are as faithful and accurate as those

159 Ebd., S. 231.

160 Ebd.

161 Ebd.

made by the Daguerreotype, whilst they possess the additional advantage of being visible in all lights, and free from that strong metallic lustre which so much detracts from the beauty of Daguerreotype and all portraits on silver or metal plates.«¹⁶²

In diesem Textausschnitt werden nicht nur die wichtigsten Akteure der frühen fotografischen Verfahren genannt, auf die Ähnlichkeit als Darstellungsmodalität der Aufzeichnungsverfahren abgehoben (sowohl Daguerreotypen als auch Kalotypen seien »faithful and accurate«), sondern es werden zudem die Verbesserungen beschrieben, die nun *endlich*, im Frühling 1842, Porträtaufnahmen ermöglichten. Dieses »nun endlich« ist dabei stets ein wenig willkürlich und wird in jedem Beitrag, der sich mit den Verbesserungen der Porträtfotografie befasst, neu gesetzt. Es scheint im frühen fotografischen Diskurs nicht allein um die Mitteilung von Befunden zu gehen, sondern auch darum, das Novum, das fehlende Versatzstück zu liefern, das die Operation Porträtfotografie *tatsächlich* praktikabel macht. Wieder einmal vermengen sich Wissenschaft, Beweis und Prioritätsanspruch. Das fotografische Porträt migriert aber in all diesen »Neuankündigungen« aus der Sphäre des Denkbaren ins Praktizierbare: Die lange konzipierte und antizipierte Porträtfotografie steht in den frühen 1840er Jahren *nun endlich* in den Startlöchern und wird in den folgenden drei Jahrzehnten zur angewandten Wissenschaft, zur bildenden Kunst, zum Kanon.

162 Anonym, »Society of Arts – March 23«, in: *The Athenaeum*, Nr. 768, 1842, S. 298.

3. Porträtieren als angewandte Wissenschaft

»No human hand has hitherto traced such lines as these drawings displayed; and what man may hereafter do, now that dame Nature has become his drawing mistress, it is impossible to predict,«¹ kann im anonym verfassten Beitrag »The New Art« im Februar 1839 in der *Literary Gazette* gelesen werden. Mit der Veröffentlichung der fotografischen Verfahren ging ihre instruktive und diskursive Aufarbeitung in diversen textbasierten Formaten einher: Was zunächst in Sitzungsberichten und Ankündigungen in Periodika publik gemacht worden war, wurde zunehmend zum Vermittlungsgegenstand einer Fachpresse, die sich in Anweisungsformaten in Handbüchern und Journalen formierte. Nachdem sich mit der Daguerreotypie bereits erste Erfolgsgeschichten praktischer Fotograf:innen geschrieben hatten, die nun in Lohn und Brot standen und sich mitunter als Daguerreotypisten rühmlich hervorgetan hätten,² wird das fotografische Porträt mehr und mehr zum Gegenstand einer angewandten Wissenschaft. Nun musste erörtert werden, wie in einem mechanischen Medium die als künstlerisch verstandene Aufgabe der Ähnlichkeitserzeugung praktiziert werden konnte. Im Anwendungsgebiet der Porträtfotografie rückt hierbei besonders die Pose und damit die Inszenierung eines Körpers in den Mittelpunkt.

3.1 Ko-Operation Porträtaufnahme

Die wissenschaftliche Zusammenarbeit ist die Grundlage für die Weiterentwicklung der frühen fotografischen Verfahren, die schließlich auch die technischen und ästhetischen Anforderungen der Porträtaufnahme erarbeiten und die Disziplin der Porträtfotografie breitenwirksam verankern sollte. In jener Frühzeit gibt es

1 Anonym, »The New Art«, in: *The Literary Gazette*, Nr. 1151, 1839, S. 72–75: 75.

2 Vgl. Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Metall und deren Copien. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Prozesse bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte und Theorie der Photographie vom chemischen Standpunkte*, Leipzig: Otto Spamer 1856, S. VIII.

unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit, die sich besonders in zwei größeren Schwerpunkten zeigen: erstens im Erschreiben und Erarbeiten von Befunden. Dies umfasst Herausgeberschaften, Zitationen, Rezensionen, Werbungen, Platzierungen und Stellengesuche (oft in Miszellen und sogenannten »Briefkästen«), sowie direkte Aufrufe zur Kollaboration (etwa das Einsenden von Artikeln, Rezensionsexemplaren, oder gar Fotografien). Zweitens in der Zusammenarbeit im Atelier. Dies setzt sich aus der Arbeitsteilung im Atelier sowie der Kooperation der Porträtsubjekte und gleichermaßen der Technik, der Chemie und des Lichts zusammen.

In der Auseinandersetzung mit der fotografischen Handbuchliteratur stellt sich zudem die Frage, wie ihre Autoren schrieben: Was musste inwieweit originär sein, um als neuer Befund gelten zu können? In welchem Ausmaß beeinflusste das kommerzielle Potenzial neuer Befunde – sprich: ihre Vermarktbarkeit – deren Darstellung in der Handbuchliteratur? Und nicht zuletzt: welche Prioritätsdiskurse gab es auch hier und welche Rolle spielten diese für die Erarbeitung und Veröffentlichung neuer Befunde? Diesen Fragen soll sich im folgenden Kapitel gewidmet werden, indem das Erschreiben porträtfotografischer Wissensformen als ein Prozess der Zusammenarbeit in einem Milieu verstanden wird, das die frühen fotografischen Verfahren als angewandte Wissenschaft diskursivierte. Anhand einer genauen Lektüre porträtsspezifischer Anweisungsliteratur des 19. Jahrhunderts können nicht nur Spezifika über die Verfahren selbst dargestellt werden, sondern zugleich kann die Arbeitsweise der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft nachvollzogen werden. Denn wie in der Auseinandersetzung mit der frühen Fotografie deutlich wird, ist die in der Anweisungsliteratur beschriebene *Operation* Porträtaufnahme vielmehr eine *Ko-Operation*.

3.1.1 Zusammenarbeiten

»Zu gleicher Zeit werde ich mich auch des italienischen Sprüchwortes erinnern: ›Der ist ein Narr, welcher aus den Erfahrungen Anderer nicht Vorthail zieht,‹ indem ich die Fingerzeige anderer Schriftsteller benutzen werde,«³ schreibt der britische Fotograf H.P. Robinson in seinem Journalbeitrag »Malerische Effecte in der Photographie. Fingerzeige für künstlerische photographische Arrangements«, der 1869 in Hermann Wilhelm Vogels *Photographischen Mittheilungen* erschienen ist. Robinson erläutert in seinen »Fingerzeigen« vollkommen transparent, dass er nur so weit Hilfestellungen geben kann, wie dies im Rahmen der Möglichkeiten des technischen Mediums Fotografie liege. Dabei setzt er bereits Vorkenntnisse bei

3 H.P. Robinson, »Malerische Effecte in der Photographie. Fingerzeige für künstlerische photographische Arrangements«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 49–60, 1869, S. 114–120: 115.

seiner Leser:innenschaft voraus und schöpft seine Hinweise nicht nur aus seiner eigenen Praxis, sondern trägt zusammen, was andere bereits zum Problemfeld der gelungenen Porträtaufnahme erarbeitet und veröffentlicht haben.⁴ Hier wird die Zusammenarbeit zwischen Handbuchautoren deutlich, die von den bereits veröffentlichten Publikationen ihrer Kollegen profitieren, und zudem die Zusammenarbeit mit der Leser:innenschaft thematisiert. Im Bereitstellen von Wissen, in der Lehrerfunktion des Handbuchautoren, der Hilfestellungen, Tipps und Tricks in textbasierter Form an angehende Fotograf:innen vermittelt, wird der partizipative und kooperative Charakter der Anweisungsliteratur ersichtlich. Wie sich aus der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur herauslesen lässt, ist der gesamte Ablauf der Operation Porträtaufnahme ein Prozess der Zusammenarbeit. Operateure und Atelierbesucher:innen sind hier die augenscheinlichen Hauptakteure, darüber hinaus spielen aber auch die nicht-menschlichen Akteure eine immens wichtige Rolle: das Licht, das Objektiv, die Technik. Und natürlich im Hintergrund der Operation die Handbuchautoren, denn all das vorab ermittelte und in der Anweisungsliteratur bereits verschriftlichte Wissen wird konsultiert, in der Praxis erneut umgesetzt und durch eigene Erfahrungen und vor allem auch durch eigene Schwierigkeiten und eigenes Scheitern ausgebaut und fortgeschrieben.

In ihrem Aufsatz »Nature as Drawing Mistress« betont Herta Wolf, dass die Erfindungen in der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft inhärent kollaborative Prozesse waren. Am Beispiel von William Henry Fox Talbot macht sie deutlich, dass er nur deshalb in der Lage war, seine beiden fotografischen Verfahren zu erfinden, weil er auf das Wissen und die Vorarbeit anderer zurückgreifen konnte: »But no process requiring a knowledge of such varied fields could have been invented by a single scientist or craftsman. Just the length of time required to gather and assimilate the knowledge on which the new visual recording techniques were based would suggest that they had multiple authors.«⁵ Dies lässt sich ebenfalls für die anderen Akteure des polytechnischen Arbeitsmilieus festsetzen. Wie sehr die frühe porträtfotografische Wissensgenese bereits von den Zeitgenossen als ein kooperativer Prozess verstanden wurde, wird im Vorwort deutlich, das Otto Köhnke seinem 1863 erschienenen Handbuch *Höchst wertvolle Mitteilungen aus der photographischen Praxis* voranstellte. Darin zeigt Köhnke die vielfältigen Varianten der Zusammenarbeit auf: Nicht nur die Autoren der Anweisungsliteratur kollaborieren untereinander, sondern sie arbeiten auch ihren Leser:innen insofern zu, als dass sie ihnen das Wissen aufbereiten, zu dem ihnen sonst der Zugang verwehrt geblieben wäre. Köhnke hebt auf die Zusammenarbeit von Wissenschaftler:innen und ihren

4 Vgl. ebd.

5 Herta Wolf, »Nature as Drawing Mistress«, in: Mirjam Brusius, Katrina Dean u. Chitra Ramalingan (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven u. London: Yale University Press 2016, S. 119–142: 120.

Gegenständen (der Technik, den mechanischen Operationen) ab und tangiert das Verhältnis von Theorie und Praxis, was er unter den Herangehensweisen des »Wissenschaftsmannes« und »Empyrikers« fasst.⁶ Im Jahr 1863, so Köhnke, sollte »jeder Photograph [...] tüchtiger Chemiker und ein naturwissenschaftlich gebildeter Mann sein, um mit den Riesen-Fortschritten der Zeit vorwärts gehen zu können, wogegen man leider noch immer unter Tausenden kaum einen, wohl aber zahlreiche Titular-Chemiker findet.«⁷ Wenn es also an den chemischen Grundkenntnissen mangelt, wird es für angehende praktische Fotograf:innen schwer, mit dem wissenschaftlichen Fortschritt und der Weiterentwicklung der fotografischen Verfahren Schritt zu halten. Auch scheint es tatsächlich wenige Praktizierende zu geben, die der Chemie tatsächlich mächtig sind und sich nicht nur als Chemiker:innen ausgeben. Für Köhnke ist allerdings diese Leitwissenschaft die Grundlage, auf der jegliche Auseinandersetzung mit der Fotografie aufbaut:

»Von wissenschaftlich gebildeten Photographen, mit gediegenen chemischen Kenntnissen gerüstet, werden in der photographischen Kunst alle Schwierigkeiten und hemmenden Vorkommnisse leicht erlernt und bewältigt, da die mechanischen Operationen eben keine aussergewöhnliche Geschicklichkeit erfordern und wenn gleich über zahlreiche Vorgänge noch ein Schleier schwebt, so stört dieses denselben doch durchaus nicht, sicher zu arbeiten.«⁸

Die Fotografie, einschließlich ihres Anwendungsgebietes als Porträtverfahren, ist demnach angewandte, praktizierte Wissenschaft und ohne grundlegende chemische Fähigkeiten nicht umsetzbar. Otto Köhnke nennt in seinem Vorwort anschließend die wichtigsten Akteure der frühen fotografischen Wissenschaft, unter denen sich eine Riege von Chemikern findet. Köhnke hebt hier »die Handbücher von Julius Krüger, Dr. Schnauss, Hardwich, Liesegang, Bollmann, Kleffel, van Monkhoven u.a. m. und die lehrreichen Zeitschriften von Bollmann, Liesegang, Kreutzer und Horn« hervor.⁹

Einer der hier genannten Autoren, Julius Krüger, Chemiker und Fotograf aus Stralsund, geht ebenfalls in seinem Handbuch auf die Arbeitsweise in der polytechnischen Wissensgemeinschaft ein. In einem Abschnitt seiner Einleitung zum 1856 erschienenen *Vademecum des Photographen*, den er mit »Kurzer Abriss der Geschichte der Photographie« betitelt, schreibt Krüger: »Hand in Hand mit den Optikern ging

6 Otto Köhnke, *Höchst wertvolle Mitteilungen aus der photographischen Praxis über Sensitiv-Colloidum, Silberbäder, Eisenbäder, Verstärkungsbäder, Universalfirniss, Silber- und Gold-Salze u.s.w.*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, S. 3f.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd.

die Photographie unter der Behandlung der ausgezeichnetsten Männer mit Riesenschritten vorwärts. Neue Präparate, verbesserte Linsen und geschicktere Construction derselben gaben bald die brilliantesten Resultate.«¹⁰ Anders als Köhnke es mit der Chemie tut, hebt Krüger die Rolle der Optik in der Verbesserung der Fotografie hervor. Der praktische Fotograf (und nun auch wissenschaftliche Autor) verankert die noch kurze Geschichte der Fotografie in der Wissenschaft, die im polytechnischen Verständnis kollaborativ erarbeitet und betrieben wird. Basierend auf den bisher veröffentlichten Befunden wird an der Stelle weitergearbeitet, wozu die eigene Expertise und Erfahrung die Forschenden befähigten. In Krügers Handbuch, das die Leser:innen als Leitfaden durch die Operation führt, bildet der Autor diese Arbeitsweise der Akteure der frühen Fotografie ab. Hierbei appelliert Krüger an eine Praxis der Zusammenarbeit, die die Fotografie als angewandte Wissenschaft vorantreibt:

»Fleiss und Beharrlichkeit führten noch stets zum Ziele, nur kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, die Geheimnisskrämerei aus der Photographie verbannt zu sehen. Fange man endlich an, offen zu arbeiten, wenigstens offen zu sprechen, denn jede, auch die geringste Beobachtung hat für den tiefen Denker Werth. Unmöglich fast, wenigstens unendlich viel schwerer wird es dem Einzelnen, vereinzelt solche Probleme zu lösen; nur das Zusammenwirken Aller kann günstige und schnelle Resultate herbeiführen.«¹¹

In aller Deutlichkeit geht Krüger darauf ein, dass die Problemfelder in Theorie und Praxis der frühen Fotografie nur dann gelöst werden können, wenn gemeinsam daran gearbeitet wird. In diesem kollaborativen Arbeitsumfeld erkennt Krüger die Rolle der Handbuchliteratur an:

»Es ist ein eben so altes, wie sicheres und bewährtes Kennzeichen für die Begründung der Künste und Wissenschaften, dass sie Gegenstände der Literatur werden. Entdeckungen im Gebiete der Gewerbe von Gelehrten und Technikern, welche keine begründete Wichtigkeit haben, sei es in theoretischer oder praktischer Beziehung, werden in unseren entsprechenden Zeitschriften zwar ebenfalls aufgeführt,

10 Julius Krüger, »Kurzer Abriss der Geschichte der Photographie«, in: ders., *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Metall und deren Copien. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Processe bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte und Theorie der Photographie vom chemischen Standpunkte*, Leipzig: Otto Spamer 1856, S. 1–7: 5.

11 Ebd., S. 6f.

indessen zeigt gerade die Art und Weise, in welcher sich die Literatur solcher Erfindungen annimmt, wie gross ihr Werth und wie bedeutsam ihr Fundament sei.«¹²

Diesen Prozess exemplifiziert Krüger in seinem Vorwort an »Daguerre's schöner und berühmter Erfindung«,¹³ die »mit überraschenden Fortschritten [...] in den Händen praktischer und gelehrter Männer aller Stände und aller Länder nicht nur alle anscheinend überspannten Hoffnungen bis jetzt verwirklicht, sondern dieselben wol gar oft übertroffen«¹⁴ habe. Der Schlüssel zum Erfolg ist Krüger zufolge die Zusammenarbeit von Theoretikern und Praktikern sowie die Veröffentlichung des so erarbeiteten Wissens in der Fachpresse. An diesen kundgetanen Befunden wird dann angeknüpft, wohlgemerkt unter der Voraussetzung das bisherige, zur Verfügung stehende Wissen rezipiert zu haben: »Ich halte mich überzeugt, den bessern Theil der literarischen Arbeiten über diesen Gegenstand zu kennen, und habe ebenso die meisten anempfohlenen Versuche wiederholt und neue Verfahrensarten studirt.«¹⁵ Nachdem Krüger die bisher geleistete Forschung und Vorarbeit würdigt, stellt er Desiderate fest, denen er sich nun in seinem eigenen Handbuch widmen würde:

»Den vorhandenen tüchtigen Autoren über Photographie zolle ich gern meine Anerkennung; ich verdanke ja gerade ihnen mein erstes Wissen. Indessen fehlt es noch an einem Buche, welches Jedermann, selbst ohne die geringsten Vorkenntnisse, so gut unterrichtet, dass er, sei es aus Liebhaberei, sei es zum Broderwerbe, sich mit Erfolg mit der Photographie beschäftigen könne, das ihn also durch Mittheilung der nöthigen theoretischen Vorkenntnisse das Verständniss der Präparate und die Einsicht in das Wesen der Photographie lehrt, und eine sichere Anleitung zur Ausführung aller Manipulationen und Vermeidung aller Fehler beim Operiren giebt.«¹⁶

Die Ko-Operation wird an dieser Stelle sowohl in der Erlangung des eigenen Fachwissens und dessen Weiterentwicklung deutlich, über das Krüger nur verfügt, weil andere Akteure es zur Verfügung gestellt haben, als auch im Anspruch, dieses ausgebaute Wissen so aufzubereiten, dass es der Leser:innenschaft nützlich sein wird. Es zeigen sich hier Prozesse der Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftler:innen

12 Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Metall und deren Copien. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Prozesse bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte und Theorie der Photographie vom chemischen Standpunkte*, Leipzig: Otto Spamer 1856, S. VII.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd., S. VIII.

16 Ebd., S. IX.

annähernd gleichen Kenntnisstandes, sowie zwischen Wissenschaftler:innen und Amateur:innen. Dies wird noch einmal deutlicher, wenn Krüger betont, dass er im Grunde keine eigene Forschung in sein *Vademecum* hat fließen lassen, sondern seine Leistung lediglich darin bestünde, Theorien und Verfahrensbeschreibungen kompiliert so aufzubereiten, dass sie für Anfänger:innen verständlich seien: »So wenig Verdienst ich um den Stoff dieses Werkes selbst habe, so wenig ich selbst neue Theorien und Erklärungen geben konnte, so eifrig und um so mehr war ich bemüht, eine möglichst vollständige Zusammenstellung des Wissenswürdigsten im Gebiete der Photographie in klarem, übersichtlichem Vortrage zu geben.«¹⁷ An dieser kompilierenden Tätigkeit ohne das Einbringen eigener Verbesserungen oder Befunde ist nichts verwerflich – es wird nicht als Diebstahl geistigen Eigentums gewertet, weil Krüger erstens seine Kolleg:innen kreditiert, zweitens im polytechnischen Denkprinzip diese Arbeitsweise zur guten wissenschaftlichen Praxis gehört und er drittens, seine Leser:innenschaft dazu auffordert, auch an seiner Veröffentlichung weiterzuarbeiten und ihn wo nötig zu verbessern: »Wenn ich hoffen darf, dass mein Buch eine günstige Beurtheilung findet, so wird auch der Wunsch in mir rege: mich gütigst da, wo ich gefehlt, zum Zwecke der Verbesserung bei etwaiger neuer Auflage belehren zu wollen. Belehrung im Interesse Aller!«¹⁸ In Julius Krügers Vorwort zu seinem *Vademecum* werden die Grundlagen der Zusammenarbeit in der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft evident.

In der Frühzeit der fotografischen Verfahren zeigen sich unterschiedliche Formen der Ko-Operation: Neben der Praxis des Übersetzens und Zitierens, der Ko-Autorschaft und der Zusammenarbeit der Akteure im Atelier, sind dies insbesondere Strategien der Platzierung wie etwa Rezensionen, Werbungen und Empfehlungen, sowie der explizite Aufruf zur Partizipation, der nach Einsendungen an Journalbeiträgen, Rezensionsexemplaren oder fotografischen Arbeiten fragt. Die Praxis des Zitierens und des Übersetzens ist eine grundlegende Form der wissenschaftlichen Zusammenarbeit. Während das Zitieren die Übernahme von Ideen oder Passagen aus anderen Handbüchern und Journalen mit dem Verweis auf die Originalquelle meint, die in der Anweisungsliteratur meist kommentiert und mit der eigenen Perspektive bzw. Forschung konterkariert werden, wird bei den Übersetzungen der Inhalt der fremdsprachigen Originalquelle in der Zielsprache häufig direkt dem eigenen Wissenshintergrund angepasst, oder mit Einschüben und Fußnoten paratextuell eingebettet. Ebenso wie Zitationen sind Übersetzungen Wissenstranspositionen, wie Herta Wolf darstellt. Informationen werden aus einer Veröffentlichung in eine andere übertragen, werden aus einer Sprache in eine andere übersetzt, um so einen Gegenstand einer breiteren Leser:innenschaft zugänglich zu machen und

17 Ebd., S. X.

18 Ebd.

werden zugleich in andere Publikationsformate, Kontexte und Wissensstände übertragen.¹⁹

Der Handbuchautor Anton Martin (1812–1882), zeigt nicht nur auf, wie die frühe (Porträt-)Fotografie in bestehende polytechnische Strukturen eingebettet wird, sondern exemplifiziert auch anhand von Zitationen, Wissenszusammenstellungen und Übersetzungen, wie die frühen fotografischen Verfahren kollaborativ erarbeitet und verbessert wurden. Anton Martin, ein österreichischer Physiker, Fotograf und Autor, war als k.k. Bibliothekar und Vorstand an der Bibliothek des polytechnischen Institutes in Wien tätig, sowie 1861 Gründungsmitglied und von 1868–1870 Präsident der *Photographischen Gesellschaft in Wien*.²⁰ Als Verfasser mehrerer äußerst erfolgreicher fotografischer Hand- und Lehrbücher, lieferte Martin Befunde, die wiederum in den Publikationen anderer Autoren zitiert wurden: so wird sein Verfahren etwa in Louis Désiré Blanquart-Evrards, Edmond de Valicourts und Jean-Baptiste Gros 1858 erschienenen *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas* erläutert.²¹ Zudem war Martin selbst als Übersetzer tätig und legte 1866 die deutsche Fassung der *Photographischen Optik. Beschreibung der photographischen Objective und der Vergrößerungs-Apparate* von Désiré Charles Emanuel van Monckhovens Publikation vor.²²

In seinem in sechs Auflagen erschienenen *Handbuch der Photographie* wird zudem die Ko-Operation menschlicher und nicht-menschlicher Akteure im Fotograf:innenatelier deutlich. Seine Porträtinstruktionen können als Beispiel für die Rolle, die das Licht als Akteur in der porträtfotografischen Ko-Operation spielt, herangezogen werden. Anton Martin blickte im Jahr 1851, in dem seine Publikation *Handbuch der Photographie oder vollständige Anleitung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Metall, Papier und auf Glas, Daguerreotypie, Talbotypie, Niepceotypie* bereits in der zweiten Auflage erschien, auf ein Jahrzehnt Erfahrung und praktiziertes fotografisches Wissen zurück, die in sein Handbuch Eingang fanden. Sein umfangreiches Anweisungsbuch erklärt die fotografischen Verfahren und leitet diese an, verstetigt

19 Herta Wolf, »Übersetzungen – Wissenstranspositionen in frühen fotografischen Handbüchern«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 5–16.

20 Vgl. Manuela Fellner u. Anton Holzer (Hg.), *Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: das Licht, die Stadt und die Fotografie*, Wien: Technisches Museum 2003, S. 152.

21 Louis Désiré Blanquart-Evrard, Edmond de Valicourt u. Jean-Baptiste Gros, *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas, nach den bewährtesten Verfahrensarten, nebst Angabe der neuesten Erfindungen und der Darstellung der zur Photographie nöthigen Präparate*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1858.

22 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Photographische Optik. Beschreibung der photographischen Objective und der Vergrößerungs-Apparate. Mit 87 Holzschnitten und 5 gravirten Tafeln*, Wien: Oscar Kramer 1866.

nebenher fotografisches Wissen, indem es auch bereits veraltete Verfahren beinhaltet und erhebt in seinem Titel zudem den Anspruch, die frühen fotografischen Bildgebungsverfahren *vollständig* wiederzugeben. In dieser Vollständigkeit werden selbstverständlich auch die Herstellungsbedingungen des fotografischen Porträts ausgehandelt. Hierbei setzt Anton Martin bei der richtigen Ausleuchtung der aufzunehmenden Person an, seine Porträtkonzeptionen bauen – naheliegenderweise – auf dem Licht als entscheidendsten Akteur im Atelier auf:

»Die zu porträtirende Person setzt man gewöhnlich etwas schief gegen das Fenster, so zwar, dass sie ein grosses Stück freien Himmels übersehen kann, der ihr sein Licht zusendet, man muss dann den Kopf des Sitzenden so drehen, dass auch die vom Fenster abgekehrte Seite, so viel Licht erhält als möglich, daher jeder Photograph den Sitzenden auch noch mit einer Art spanischen Wand umgibt, die ganz weiss überzogen ist und die am Fenster hinter der Person beginnt und auf der nicht beleuchteten Seite so weit hervorgeht, dass der zu Porträtirende, wie in einer Nische sitzt.«²³

Die richtige Ausleuchtung ist konstituierend für die Porträtaufnahme und das bedeutet zunächst einmal *genug* Licht im Atelier zur Verfügung zu haben. Daher ergänzt Martin seine Ausführungen zu Hilfsmitteln in der Beleuchtung noch durch einen Verweis auf die Verwendung eines grossen Spiegels in dunklen Räumen, der gegenüber dem Fenster angebracht für eine gut ausgeleuchtete Aufnahmesituation Sorge,²⁴ und führt die Empfehlung eines Herrn von Kiss an, der rät, »die Wand an der Schattenseite des zu Porträtirenden, mit glänzendem Silberpapier zu überziehen.«²⁵ Anton Martin rät praktischen Fotograf:innen, sich mit der Architektur der eigenen Räumlichkeiten auseinanderzusetzen, da sich die Ausleuchtung im Verlauf des Tages ändere: »Übrigens hat jedes Lokale seine günstigste Stelle, die natürlich mit den Tageszeiten wechselt, und diese Stelle aufzufinden, ist die Aufgabe des Photographen, doch ihre Bestimmung lässt sich nicht in allgemein gültige Regeln bringen, ausser in jene, dass immer die Beleuchtung so gewählt werden muss, dass der Kopf schön modelirt erscheint.«²⁶ Neben der Aufgabe der Fotograf:innen, die Physiognomie der Aufzunehmenden ins rechte Licht zu rücken, Schlagschatten und Augenringe zu vermeiden und so den Kopf schön zu »modellieren«, ist auch die Gestaltung des Hintergrundes von grosser Bedeutung und eng mit dem Problemfeld der richtigen Ausleuchtung verwoben. Anton Martin geht hierbei auf die spezifischen

23 Anton Georg Martin, *Handbuch der Photographie oder vollständige Anleitung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Metall, Papier und auf Glas, Daguerreotypie, Talbotypie, Niepceotypie*, Wien: Carl Gerold und Sohn 1851, S. 23.

24 Vgl. ebd.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 24.

Anforderungen der unterschiedlichen fotografischen Verfahren ein: Wenn das Porträt als Daguerreotypie angefertigt werden soll, »so muss die Wand schön aufgestellt und allenfalls mit einem Vorhange dekorirt sein, oder aber der Theil, welcher mit im Bilde erscheint, muss vollkommen glatt und eben sein, und wenn das von ihm ausgehende Licht zu grell ist, kann man die Farbe etwas dämpfen und eine graue Farbe wählen.«²⁷ Bei Kalotypien hingegen sei die Gestaltung des Hintergrundes »ziemlich gleichgültig«²⁸, da dieser im Negativ ohnehin retuschiert werde.²⁹ Die wichtigste Komponente in der Konzeption eines gelungenen Porträts ist auch bei Anton Martin die Positionierung der zu Porträtierenden im Atelierraum, die er als »tadelfreie« Stellung beschreibt:

»Bei einzelnen Personen hat man vor allem auf eine, vom Standpunkte der Kunst betrachtet, tadelfreie Stellung zu sehen. Es darf der Kopf nicht zu hoch gehalten oder zu tief herab gesenkt werden. Der Apparat muss nahe in gleicher Höhe mit dem Kopfe stehen, und wenn das Bild auf der Platte zu wenig Raum einnimmt, so muss man sich durch vorwärts Neigen des Apparates helfen, denn nichts ist unschöner, als wenn man den unteren Theil der Nase sieht. Die Arme müssen leicht und natürlich gehalten werden, was freilich oft mehr von der angeborenen Grazie der zu porträtirenden Person, als vom Photographen abhängt.«³⁰

Wenn Anton Martin auf die »tadelfreie Stellung vom Standpunkte der Kunst« aus eingeht, ist dies wohl zunächst ein Verweis auf aus der Malerei tradierte Modalitäten der Kompositionslehre und den etablierten Porträtmodus – zugleich aber auch auf die ästhetische Einschätzung der Fotograf:innen. Allerdings denkt Martin hier auch an die technischen Dispositionen des Aufnahmeverfahrens: So muss der Kopf etwa auf gleicher Höhe mit dem Apparat stehen und die Kamera muss, wenn nötig, geneigt werden, um eine Unteransicht des Gesichtes zu vermeiden. Ganz selbstverständlich werden die Regeln der Kunst – sprich der Kompositionslehre und der ästhetischen Urteilskraft – in die technischen Dispositionen der Fotografie eingebunden. Die Verantwortlichkeit für die Grazie des Subjekts vor der Linse weist Anton Martin aber nicht Fotograf:innen zu, denn anders als Porträtmaler:innen könnten sie nicht intervenieren, sondern müssten mit den physiognomischen Gegebenheiten und der Haltung des Individuums vor der Linse arbeiten. Anton Martin formuliert damit die Grenzen des neuen Mediums, die zugleich dessen Qualitäten sind: die Fähigkeit zur objektiven Erfassung des Subjekts vor der Linse, sowie die abbildgenaue Ähnlichkeit, die sich einer künstlerischen Beschönigung (vorerst) entzieht. Das Endprodukt des gelungenen fotografischen Porträts liegt somit nicht gänzlich

27 Ebd., S. 23.

28 Ebd.

29 Vgl. ebd., S. 23f.

30 Ebd., S. 25f.

in der Hand der operierenden Fotograf:innen, sondern ist auch von der ästhetischen Gefälligkeit der zu Porträtierenden ebenso wie von äußeren Faktoren wie der Kooperation der Chemie, Optik – und nicht zu vergessen, des Wetters – abhängig. Martins Anweisungen zum Porträtieren untersuchen die Modalitäten einer »tadel-freien Stellung«, die in der Interdependenz des Subjekts vor der Linse zu den chemischen und technischen Bedingungen des Aufnahmeverfahrens ausgelotet werden müssen. Besonderes Augenmerk legt der Handbuchautor deshalb auf die richtige Ausleuchtung, da sie nicht nur der wichtigste Faktor für das Gelingen einer fotografischen Porträtaufnahme ist, sondern eben auch entscheidende ästhetische Komponenten mit einer gelungenen Beleuchtung korrespondieren. Im Zuge dieser Überlegungen zur Porträtaufnahme bespricht Martin schließlich auch das kontroverse technische Hilfsmittel des Kopfhalters:

»Es entsteht endlich die Frage, soll man den Kopf der Personen unterstützen oder nicht? Besser ist es freilich, wenn man die Personen ganz frei sitzen lässt, und bei Bildern, die in 5 bis 20 Sekunden gemacht werden, geht dieses auch an. Dauert aber die Sitzung länger als 20 Sekunden, oder gar eine Minute und darüber, so muss man besonders bei Talbotypen den bereits beschriebenen Kopfhalter anwenden.«³¹

Der Kopfhalter dient gemäß Anton Martin als Hilfsmittel lediglich dazu, Kinder und »Personen lebhaften Temperaments«³² in der Aufnahmesituation zu unterstützen und ein Stillhalten zu gewährleisten, ist für ihn aber bereits ein Objekt, dass zu einer starren Pose führt. Diese ist nicht unbedingt erstrebenswert, ein freies Sitzen des Aufzunehmenden wirke natürlicher.³³ In der Porträtpraxis ist die Zusammenarbeit aller beteiligten Akteure nötig: Porträtsubjekte und Fotograf:in, Inventar und Staffage, Chemie und Technik, Wetterlage und Licht müssen kooperieren, um ein gelungenes Porträt zu ermöglichen.

Dass Anton Martin ein erfahrener Porträtfotograf in Theorie und Praxis war, perpetuiert sein Handbuch. Es verrät zudem, dass er sich selbstbewusst im polytechnischen Netzwerk bewegte und mit der gegenwärtigen Forschung bestens vertraut war. Dies mag nicht nur seiner Nachbarschaft geschuldet sein (Anton Holzer verweist darauf, dass Martin im selben Haus am Karlsplatz in Wien wohnte, wie Joseph Petzval und bereits im Sommer 1840 mit dem von Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer aus Pappe angefertigten Prototyp einer Kamera erste Probeaufnahmen

31 Anton Georg Martin, *Handbuch der Photographie oder vollständige Anleitung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Metall, Papier und auf Glas, Daguerreotypie, Talbotypie, Niepceotypie*, Wien: Carl Gerold und Sohn 1851, S. 25f.

32 Ebd., S. 14.

33 Vgl. ebd., S. 14.

anfertigte),³⁴ sondern auch seinem eigenen Engagement und wissenschaftlichem Interesse. Martin war belesen, was an seinen Zitationen deutlich wird: In seinem Handbuch von 1865 finden sich Verweise auf Alphonse Davanne, Thomas Frederick Hardwich, Heinrich Heinlein, Ludwig Gustav Kleffel, Désiré Charles Emmanuel van Monckhoven, Paul E. Liesegang und Julius Schnauss, die alle namhaften Akteure der frühen (angewandten) Fotografie waren. In seinem Handbuch von 1867 gibt Martin als Quellen unter anderem die Zeitschrift *Photographisches Archiv* von Paul E. Liesegang und Julius Schnauss und die *Photographischen Monatshefte* von Friedrich Bollmann und Karl de Roth an.³⁵ Diese Zitationen sind nicht nur Belege, sondern zeichnen gleichsam das Netzwerk der frühen Fotografie nach: Liesegang und Schnauss geben gemeinsam ihr Journal heraus, Schnauss und Karl de Roth kollaborieren an der dritten Ausgabe des *Photographisches Lexikon*, das 1868 erschien.

Neben der gemeinsamen Herausgeberschaft und der Zitation anderer Autoren, wurden in Handbüchern ebenfalls die Textbeiträge unterschiedlicher Autoren zusammengestellt. Ein Beispiel hierfür ist das *Photographische Lexikon* von Julius Schnauss, dessen »dritte stark vermehrte Ausgabe« 1868 in Zusammenarbeit mit seinem Schüler Karl de Roth erschien. Dies wird auf der Titelei transparent dargestellt: Dort wird angegeben, dass die zweite Auflage von Julius Schnauss herausgegeben worden sei, die dann nicht noch einmal von Schnauss selbst weiterbearbeitet worden ist, sondern mit den Befunden Karl de Roths ergänzt wurde: »Weitergeführt durch ein Repertorium der neuesten Fortschritte und wesentlichen Erfahrungen während der Jahre 1863 bis 1867 von Karl de Roth.«³⁶ Parallel dazu erschien im selben Jahr Karl de Roths *Repertorium* als eigenständige Publikation im Verlag Otto Spammers.³⁷ Nichtsdestotrotz verweist de Roth auf der Titelei auf das *Lexikon* zurück: »Besonderer Abdruck der Nachträge und Ergänzungen zu Dr. J. Schnauss' Photographischem Nachschlagebuch.«³⁸ Hierin veräußert sich nicht

34 Anton Holzer, »Die Zählung des Lichts. Der militärische Blick und die frühe Fotografie«, in: Manuela Fellner u. Anton Holzer (Hg.), *Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: das Licht, die Stadt und die Fotografie*, Wien: Technisches Museum 2003, S. 10–59: 22.

35 Vgl. Maren Gröning, »Societies, Groups, Institutions, and Exhibitions in Austria«, in: John Hannavy (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 1286ff.

36 Julius Schnauss u. Karl de Roth, *Photographisches Lexicon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Leistungen in der Photographie, Photolithographie, Photogalvanographie, Photoxylographie u.s.w.*, Leipzig: Otto Spamer 1868, Titelei.

37 Karl de Roth, *Neueste Fortschritte und Erfahrungen auf dem Gesamtgebiete der Photographie aus den Jahren 1863 bis 1867. Repertorium der wesentlichsten Leistungen in der Photographie, Photolithographie, Photogalvanographie, Photoxylographie u.s.w.*, Leipzig: Otto Spamer 1868.

38 Ebd.

nur die Zusammenarbeit zweier Handbuchautoren, die ihre Fachkenntnisse gemeinsam veröffentlichen und die Bestrebung, Wissen dem polytechnischen Prinzip folgend möglichst breit zu publizieren, sondern auch ein Spannungsverhältnis von Eigenständigkeit und Abhängigkeit zwischen den Akteuren, das sich im Fall von Schnauss und de Roth auch in ihrer Lehrer-Schüler-Beziehung spiegelt.

Dem Inhalt des *Lexikons* sind drei Vorworte vorangestellt. Aus der Feder Schnauss' stammen die Vorworte zur ersten und zweiten Auflage des Buches, Karl de Roth ergänzt ein »Vorwort zur dritten Ausgabe«. Darin legt er dar, dass die zweite Auflage von Schnauss selbst »nur um 40 Seiten vermehrt wurde«, ³⁹ die vorliegende dritte Ausgabe aber mit einer Erweiterung versehen wurde, »die weniger eine Ergänzung des Hauptwerkes als vielmehr eine selbstständige Darlegung des Entwicklungsganges der Photographie während der letzten vier Jahre giebt.« ⁴⁰ De Roth gibt zudem an, dass er für die »Abfassung des Nachtrages [...] fast sämtliche photographische Zeitschriften und Handbücher des In- und Auslandes benutzt« ⁴¹ hätte. So hofft der Autor, dass »wenn auch keine absolute Vollständigkeit erzielt ist, doch kein bedeutsamer Fortschritt unbeachtet geblieben sein dürfte, falls derselbe von verschiedenen Seiten übereinstimmende Anerkennung gefunden hat oder sich praktisch zu bewähren schien.« ⁴² An dieser Stelle wird erneut das Prinzip der Zusammenarbeit transparent, dass sich für die fotografische Handbuch- und Journalliteratur bewährt hat: Bereits veröffentlichtes Fachwissen wird konsultiert, reflektiert, ergänzt und aufbereitet – und so möglichst breit disseminiert.

Diese Strategie lässt sich auch am Beispiel eines weiteren fotografischen Journals exemplifizieren, das zudem die Formen der Zusammenarbeit in der fotografischen Wissenschaft offenlegt. Die zwischen 1860 und 1864 erschienene *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* richtete sich an eine breite Zielgruppe: »Uebrigens ist diese Zeitschrift nicht ausschliesslich für die Fotografen von Nutzen, sondern auch Fisi-ker und Chemiker, Optiker und Mechaniker, so wie die Betreiber grafischer Künste werden darin reichliche Ausbeute finden; mögen sie sich derselben auch wolwollend annehmen und deren Verbreitung in ihren Kreisen betätigen.« ⁴³ Gegründet vom Wiener Bibliotheksangestellten Karl Josef Kreutzer, hatte dieses Journal das Ziel, die Weiterentwicklung der Fotografie gleichzeitig zu befeuern und zu dokumentieren. Ganz zu Beginn seines ersten Heftes richtet sich Kreutzer im Frühling

39 Karl de Roth, »Vorwort zur dritten Ausgabe«, in: Julius Schnauss u. Karl de Roth, *Photographisches Lexicon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Leistungen in der Photographie, Photolithographie, Photogalvanographie, Photoxylographie u.s.w.*, Leipzig: Otto Spamer 1868, S. VI.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

1860 in einer einführenden Notiz »An die Leser!«. ⁴⁴ Darin beschreibt er neben den Modalitäten der fotografischen Wissensserzeugung den Mehrwert, den seine Publikation(en) leisten sollen:

»In Frankreich und England, wo die Geheimniskrämerei unter den Fotografen nur in geringem Grade stattfindet, und zwar, wie überall, auch nur bei solchen, die noch am meisten zu lernen hätten; wo ferner viele Männer sich mit der Fotografie von wissenschaftlicher Seite beschäftigen, ihre Mängel zu verbessern, Vorteile anzubringen und neue Anwendungen einzuführen streben; hat man daher längst schon gesucht, alle diese Ergebnisse auf literarischem Wege möglichst zu verbreiten, und es sind ausser einer Menge einzelner allgemeiner und spezieller Anleitungen auch viele Zeitschriften entstanden, die nicht nur einerseits zu weiteren Arbeiten und Bemühungen angespornt, sondern auch andererseits den blossen Praktiker und geschäftlich ausübenden Fotografen in die Lage gesetzt haben, von den Arbeiten und Erfahrungen Anderer Nutzen zu ziehen, und sich immer inniger mit seinem Gegenstande zu befreunden.« ⁴⁵

Mit Blick auf die Nachbarnationen, die sich Kreutzer zufolge produktiver mit der Weiterentwicklung der Fotografie auseinandersetzten, als dies im deutschsprachigen Raum der Fall war, konstatiert er, dass nur eine Praxis der Veröffentlichung und Zirkulation von Wissen die fotografischen Verfahren wirklich voranbrächte. In seinen Positionen als Amanuensis von Anton Martin am Polytechnischen Institut und später als Kustos an der k. k. Bibliothek in Wien hatte Kreutzer leichten Zugriff auf die bisherigen Publikationen der frühen Fotografie. ⁴⁶ Er sieht seine Aufgabe darin, dazu beizutragen, dass dieses Fachwissen einer breiten Leser:innenschaft zugänglich wird:

»Weshalb ich, um alle in den Stand zu setzen, sich auf eine leichte und einfache Weise mit den Fortschritten und Erfahrungen im Gebiete der Fotografie bekannt zu machen, mich entschlossen habe, die gegenwärtige Zeitschrift herauszugeben, welche, in so weit es der Raum gestattet, *Alles* enthalten wird, was im *Bereiche der Fotografie* und der mit ihr in innigem Zusammenhange stehenden *Stereoskopie* irgendwo erscheint. Im Besitze *aller fotografischer Zeitschriften*, so wie der meisten *Werke* über diesen Gegenstand, ferner in meiner bisherigen Stellung an der Bibliothek des k. k. politechnischen Institutes, sowie in der gegenwärtigen an der k. k. Universitätsbibliothek, bin ich im Stande, das Versprochene auch im ausge dehntesten Grade halten zu können [Herv. i.O.].« ⁴⁷

44 Karl Joseph Kreutzer, »An die Leser!«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 1, S. 1f.

45 Ebd.

46 Vgl. »Kreutzer, Carl Joseph (1809–1866), Naturwissenschaftler und Bibliothekar«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 4, 1968, S. 267.

47 Karl Joseph Kreutzer, »An die Leser!«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 1, S. 1f.

Am Ende eines jeden Heftes, das eigene Aufsätze, Übersetzungen, sowie Kommentare und Rezensionen enthält, gibt Kreutzer daher Neuerscheinungen in einer umfassenden Bibliografie an. Er verwendet neben deutschsprachiger Literatur englische und französische Quellen und scheint fremdsprachige Artikel selbst übersetzt zu haben. Er versucht demnach, sein Versprechen einzuholen und in möglichster Vollständigkeit die internationale Publikationstätigkeit sowie die damit verbundenen Ergebnisse zusammenzufassen.

Nachdem Kreutzer seine *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* zunächst selbst herausgegeben hatte, übergibt er im August 1863, von Nr. 7 zu Nr. 8, die Herausgeberschaft an seinen Mitarbeiter Dr. Franz Lukas, Sekretär der fotografischen Gesellschaft Wien:

»Nachdem der verantwortliche Mitredakteur H. Dr. Franz Lukas bereits seit zwei Jahren die Herausgabe der Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie selbstständig besorgt hat, und meine anderweitigen Geschäfte auch für die Zukunft eine Beteiligung dabei mir nicht gestatten, so habe ich dieselbe H. Dr. Franz Lukas gänzlich übergeben, und er wird die Herausgabe und Redaktion von nun an allein besorgen. Graz am 1. Juli 1863. Dr. Karl Kreutzer.«⁴⁸

Kreutzer scheint dieser Notiz zufolge sein Journal nur von März 1860 bis zum Juni 1861 selbst redaktionell betreut und herausgegeben zu haben – ein erheblicher Teil der darin geleisteten, editorischen Arbeit ist demnach Franz Lukas zuzuschreiben.

Eine andere Form der Zusammenarbeit zeigt sich in der deutschen Übersetzung von Désiré Charles Emanuel van Monckhovens *Vollständige[m] Handbuch der Photographie* aus dem Jahr 1864, zu der ebenfalls Karl de Roth beigetragen hatte. Das Titelblatt gibt Preis, dass es sich hier um die »Deutsche Original-Ausgabe« handelt, »nach der vierten gänzlich umgearbeiteten Auflage von MONCKHOVEN'S TRAITÉ GÉNÉRAL DE PHOTOGRAPHIE. Unter Mitwirkung des Verfassers besorgt und durch Zusätze erweitert von K. DE ROTH [Herv. i.O.]«. ⁴⁹ Die Prozesse der Zusammenarbeit an dieser deutschen Version finden sich in der Übersetzung, die Karl de Roth in Rücksprache mit van Monckhoven anfertigte und in den Textergänzungen, seinen »Zusätzen«, die den Originaltext erweitern, was de Roth in seinem editorischen Vorwort darstellt:

48 Karl Joseph Kreutzer, »An die geehrten Leser!«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 7, 1863, S. 1.

49 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, Titelei.

»Die deutsche Original-Ausgabe dieses epochemachenden Werkes kann gleichsam als eine neue verbesserte Auflage des französischen Textes gelten. Denn nicht nur hatte Herr Dr. VAN MONCKHOVEN die Freundlichkeit, das ganze Werk einer sorgfältigen Durchsicht und Umarbeitung zu unterwerfen, sondern auch der Bearbeiter hat Alles aufgeboten, unter Berücksichtigung der neuern Gesamtfortschritte, aus der Fülle eigener chemischer und photographischer Erfahrungen zeitgemässe Ergänzungen und hier und da für deutsche Verhältnisse nöthige Abänderungen anzubringen. [Herv. i.O.]«⁵⁰

Karl de Roth platziert sich in diesem Vorwort als gleichberechtigter Akteur, der zur Forschung des Belgiers ergänzend beitrug, indem er, um der Entwicklung (dem »Gesamtfortschritte«) der Fotografie gerecht zu werden, aus seiner eigenen Praxis geschöpftes Wissen kundtut. De Roth legt zudem die Rolle Otto Spamers und seines wissenschaftlichen Verlags für die Entstehung des Handbuchs dar:

»Ich wurde in diesem Bestreben von dem um die deutsche photographische Literatur hochverdienten Verleger dieses Buches auf das Nachdrücklichste unterstützt. – Aus dem Zusammenwirken dieser Kräfte ist ein Werk hervorgegangen, welches wir getrost als ein Spiegelbild der heutigen Photographie hinstellen und als die bündigste Wiedergabe des gesammten photographischen Materials bezeichnen dürfen.«⁵¹

Nachdem de Roth die Zusammenarbeit des Autors, des Übersetzers und Bearbeiters sowie die des Verlegers kreditiert hat, gibt er noch einige »Bemerkungen über die Einrichtung des Textes«, ⁵² die Lektürehinweise sind. Sie legen zugleich die Art der Zusammenarbeit mit Otto Spamer und seine eigene Aufbereitung des von van Monckhoven formulierten Ausgangstexts offen:

»Es war nämlich ursprünglich die Absicht, alle Zusätze des Bearbeiters in Form von Anmerkungen unter dem Text herlaufen zu lassen. Später wünschte aber der Herr Verleger aus technischen Gründen dieselben dem Texte einverleibt zu sehen. Dies ist denn auch von Seite 69 an geschehen und zwar in der Weise, dass alle Mittheilungen, welche vom Unterzeichneten herrühren, mit einem Sternchen bezeichnet sind. Wo aber der Titel eines Abschnittes selbst ein Sternchen trägt, ist der ganze Abschnitt Zugabe des Bearbeiters. Auch die Mittheilung über HOCKINS Verfahren mit Jodoform S. 223 rührt von Unterzeichnetem her. Er ist nämlich der Ansicht,

50 Karl de Roth, »Vorrede des Bearbeiters«, in: Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.VIIIf.: VIII.

51 Ebd.

52 Ebd.

dass langjährige Erfahrungen nicht durch einen vereinzelt Versuch in Frage gestellt werden sollten. Bei den Einwendungen des Herrn DR. VAN MONCKHOVEN vermisst man die Angabe, ob jodirtes oder unjodirtes, Aether- oder Alkohol-Collodium gemeint ist. Auch sind die Mengenverhältnisse von Jod und Aetzkali nicht bestimm [sic!]; es fehlen endlich alle Andeutungen darüber, ob das Collodium direkt verwendet wurde oder zur vollen Reife gelangte. Die Praktiker werden es uns jedenfalls Dank wissen, dass wir ihnen HOCKIN'S Verfahren vollständig mitgeteilt haben, da sie hierdurch sich in den Stand gesetzt sehen, über den praktischen Werth desselben selbst zu entscheiden [Herv. i.O.].«⁵³

Der Übersetzer de Roth war in seinen Ergänzungen demnach darum bemüht, die Verfahrensbeschreibungen von Monckhovens zu präzisieren und dadurch praktikabler zu machen. Er gibt hier zudem an, dass er an manchen Stellen nicht mit der Darstellung des Texturhebers einverstanden war und daher seinen Forschungsstand neben die Ausführung des Originalautors stellt. Dies ist auch eine Form der Zusammenarbeit, die zusätzlich die Leser:innen miteinbezieht, denn diese werden so dazu angehalten, sich ihre eigenen Meinung zur besseren oder schlechteren Herangehensweise zu bilden. Karl de Roth macht seine Ergänzungen kenntlich, ob jedoch dieses Vorgehen dem Umstand geschuldet ist, dass er den Text von Monckhovens nicht verfälschen will oder aber seine eigene Arbeit kreditiert sehen möchte, bleibt ungewiss.

Die Praxis, die Leser:innenschaft als einen ko-operativen Part in die Genese fotografischer Anweisungsliteratur miteinzubeziehen, wird nicht nur in der Adressierung in Vorworten und dem häufig darin formulierten Wunsch nach bestimmten (sprich: wohlwollenden) Rezeptionsweisen des folgenden Inhalts, in der Anregung zur eigenen Meinungsbildung über veröffentlichte Befunde und im Aufruf zur Weiterarbeit an wissenschaftlichen Darstellungen deutlich, sondern kann sich auch als explizit ausgesprochene Bitte um eine aktive Zusammenarbeit darstellen. Neben Karl Josef Kreutzer, der in seinem zweiten *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie* von 1858 um die Einsendung von Fotografien bittet, die den Arbeitsfortschritt ihrer eigenen Verfahren bezeugen sollten und daher als Probepilder gelesen werden müssen,⁵⁴ findet sich auch bei Friedrich Bollmann ein ähnlicher Aufruf zur Zusammenarbeit. Der praktische Fotograf und Handbuchautor Friedrich Bollmann richtet sich im editorischen Vorwort des ersten Hefts seines ab 1862 erscheinenden Journals *Photographische Monatshefte* an seine Leser:innen. Das Editorial trägt den Titel »Zur Verständigung« und gibt einleitend Auskunft über die Intention seines Journals, nämlich, »alle neuen Erscheinungen und Fortschritte,

53 Ebd.

54 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856 von Karl Jos. Kreutzer*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 4f.

welche auf dem Gesamtgebiete der Photographie zu Tage treten, in erschöpfender Weise zu berücksichtigen und in einer populär-wissenschaftlichen, jedem Leser ohne Ausnahme verständlichen Form zu behandeln«. ⁵⁵ Daran anknüpfend stellt der Handbuchautor dar, wie dieses Vorhaben strategisch umzusetzen sei:

»Es liegt auf der Hand, dass wir, um Alles dies zu vermögen, der Unterstützung des photographischen Publikums bedürfen und richten wir deshalb hiermit die ganz ergebenste Bitte an die Leser dieses Blattes, uns durch Mittheilungen der bezeichneten Arten recht bald und häufig erfreuen zu wollen. Ebenso ersuchen wir die betreffenden Verlagsbuchhandlungen, uns ein Exemplar der bei ihnen erscheinenden und erscheinenden in diese Gebiete einschlagenden Schriften zum Zwecke einer Besprechung derselben, möglichst schnell übersenden zu wollen und werden wir selbstverständlich den Herren Verlegern Recensionsbelege zuschicken. Alle Briefe und Zusendungen werden entweder unter der Adresse der Verlagsbuchhandlung oder unter der Adresse des mit unterzeichneten Redacteurs franco erbeten. Wir bitten also nochmals um die freundliche Unterstützung von Seiten unserer Leser.« ⁵⁶

Das »photographische Publikum« wird hier direkt um ihre Mitarbeit in der Weiterentwicklung der Fotografie gebeten. Befunde sollen an Bollmann selbst oder die Verlagsbuchhandlung (auf Kosten der Absender) geschickt werden und Verlage werden angeregt, Rezensionsexemplare zur Verfügung zu stellen. Bollmann legt hier den partizipativen Charakter der Handbuch- und Journalliteratur und zugleich die grundlegende Strategie für die Verbesserung der (Porträt-)Fotografie offen: Nur durch ein aktives Mitwirken können die neuen technischen Bildgebungsverfahren weiterentwickelt werden.

3.1.2 Entgegenarbeiten

Diesen produktiven Formen der Zusammenarbeit stehen Praktiken des einander entgegen Arbeitens gegenüber, die in der Handbuch- und Journalliteratur als Streitigkeiten über Inhalte oder persönliche Anliegen, als Verrisse von Publikationen, aber auch als Formen der Verweigerung einer Ko-Operation im Publikationswesen oder im Fotograf:innenatelier in Erscheinung treten. Nichtsdestotrotz sind diese

55 Friedrich Bollmann, »Zur Verständigung«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst, herausgegeben und redigirt von Friedrich Bollmann. Mit Original-Beiträgen von Jacques Courrier, Photograph in Paris, L. G. Kleffel, Director einer photographischen Lehranstalt in Goldberg, Julius Krüger, Chemiker und Photograph in Stralsund, Joseph Lemling Chemiker und Photograph in Marmagen, Hermann Vogel, Assistent am Königl. Mineralogischen Museum zu Berlin, und mehreren Anderen*, Nr. 1, 1862, S. 1 f: 1.

56 Ebd.

Formen des Entgegenarbeitens produktiv: Man arbeitet sich aneinander ab, bringt durch die Reibungspunkte neues Wissen hervor, verbessert und ergänzt sich, wenn auch nicht unbedingt aus einer wohlwollenden Haltung heraus. Zudem liefern diese öffentlich ausgetragenen Streitigkeiten zwischen den Akteuren der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft Hinweise darauf, wie die polytechnische Zusammenarbeit in dieser Zeit vonstattenging, welchen Spielregeln die Verfasser fotografischer Anweisungsformate zu folgen hatten und was als guter Ton in dieser Wissenschaftspraxis verstanden wurde. Heinrich Heinleins 1864 veröffentlichtes *Photographikon* macht im Vorwort des Verfassers einige dieser Aspekte transparent:

»Zum Verständniss. Als das Manuskript zu vorliegendem Werke fast vollständig zum Druck bereit vorlag, forderte der Herr Verleger den Unterzeichneten auf, das in der dritten Auflage von KRÜGER'S VADEMECUM enthaltene Material zum Theil in dem »Photographikon« aufgehen zu lassen, um dasselbe zugleich als vierte Auflage des obengenannten Buches, dessen ausschliessliches Verlags- und alleiniges Eigenthums-Recht der Verleger erworben hatte, hinausgeben zu können. Diesem Verlangen war jedoch insofern schon genügt worden, als dieses System der Photographie ohnehin *Alles* aufnehmen musste, was von Werth für die photographische Praxis ist, und als mir dieselben Quellen zu Gebote stehen, aus denen der Herr Verfasser des »Vademecum« geschöpft hatte [Herv. i.O.].«⁵⁷

Anders als Karl de Roth mit van Monckhovens Originaltext, ist Heinlein nicht gewillt, den Text aus Julius Krügers *Vademecum* zu übernehmen und mit seiner eigenen Forschung zu collagieren. Heinlein gibt an, das *Vademecum* Krügers, wie auch die andere veröffentlichte Fachliteratur, zu kennen und in seiner Arbeit am *Photographikon* rezipiert zu haben, findet es aber nicht gerechtfertigt, das *Vademecum* über diese Quellenarbeit hinaus in seinem Buch hervorzuheben. Heinlein verweigert hier eine Ko-Operation, die über die geläufige Lektüre- und Schreibpraxis hinausgeht. Ein Blick auf die Titelei des *Photographikons* verrät zudem, dass seine Veröffentlichung eine erneute Auflage von Krügers Handbuch gar ersetzte: »Zugleich an Stelle der vierten Auflage von J. Krüger's Vademecum für den praktischen Photographen.«⁵⁸

Die Jahre 1862 bis 1864 scheinen für Krüger konfliktbelastet gewesen zu sein: Im Dezember 1862 publiziert Julius Schnauss eine aufgebrachte »Erwiderung« gegen den Autorenkollegen. Hierbei handelt es sich um einen Streit, der eigentlich um ei-

57 Heinrich Heinlein, *Photographikon. Hülfsbuch auf Grund der neuesten Entdeckungen und Erfahrungen in allen Zweigen der photographischen Praxis. Nebst ihrer Anwendung auf Wissenschaft und Kunst mit steter Rücksicht auf tägliche Vorkommnisse, Uebelstände und Verlegenheiten systematisch geordnet nach den Lehren der bewährtesten Meister aller Nationen sowie nach eigenen Studien*, Leipzig: Otto Spamer 1864.

58 Ebd., Titelei.

ne fachliche Fragestellung kreist, aber in hitzigem (und äußerst persönlichem) Ton geführt wird:

»Erst heute kommt mir durch einen Freund die Nr. 4. Der Bollmann'schen Monatshefte in die Hände, in welcher Krüger einen ganz unmotivirten Ausfall gegen mich und meinen Artikel ›Ueber die Wirkung der Anziehungskraft in der Photographie‹ (Photographisches Archiv, Februar 1862, Seite 25 und ff.) macht, insofern ich darin die Ansicht ausgesprochen, welche durch meine chemischen Untersuchungen gebildet worden, dass ein dem Tageslicht längere Zeit, bis zur Erlangung einer hellen Brocefarbe ausgesetztes Chlorsilberpapier nach dem vollständigen Auswaschen alles löslichen Silbers, hierauf halbstündigem Einlegen in ein alkalisches Goldbad, Auswaschen, Fixiren und nochmaligem völligen Auswaschen nur noch Gold enthält.«⁵⁹

Der Artikel, auf den sich Julius Schnauss bezieht, ist »Das Vergolden photographischer Bilder. Wissenschaftlich und praktisch beleuchtet von Julius Krüger, Chemiker u. Photograph«, der als Leitartikel im September 1862 in der Nr. 4 der Friedrich Bollmann'schen *Photographischen Monatshefte* erschien. Darin schreibt Krüger, dass die Operation, Albuminbilder zu vergolden, um deren Bildqualität zu verschönern, aus seiner Warte nicht der Rede wert sei (widmet ihr dann aber einen 12-seitigen Textbeitrag), aber dennoch aus einer chemischen Perspektive dargestellt werden sollte:

»Ueber den Begriff der Manipulation kann von vorne herein kein Zweifel stattfinden und wenn wir sonach darüber einig und im klaren sind, dass es sich nur darum handelt, ein Atom regulinischen Goldes auf das während des Copirens reducirte Silber zu präcipitiren oder mit anderen Worten, die aus metallischem Silber bestehenden Parthieen der Papierfläche, also die Zeichnung oder das eigentliche photographische Bild im eigentlichen Sinne des Wortes zu vergolden, so sind wir sofort in den Stand gesetzt, eine richtige Beurtheilung aller für diesen Zweck vorgeschlagenen und auf's wärmste empfohlenen Vorschriften vorzunehmen, und somit befähigt, eine Menge orthodoxer Compositionen aus dieser Reihe zu streichen.«⁶⁰

Und hieran anschließend kommt Krüger nun zum »unmotivirten Ausfall« gegen Julius Schnauss, der den Streit zwischen den beiden Wissenschaftlern lostrat:

59 Julius Schnauss, »Erwiderung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 36, 1862, S. 260ff.: 260.

60 Julius Krüger, »Das Vergolden photographischer Bilder. Wissenschaftlich und praktisch beleuchtet«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 4, 1862, S. 153–164: 153f.

»Hieran will ich zunächst die Widerlegung eines Ausspruches des Dr. Schnauss knüpfen, der sich nicht entblödet zu behaupten, »die Abwesenheit des Silbers in der Asche vergoldeter Copieen sei von ihm mit Sicherheit nachgewiesen« (s. Photogr. Archiv, 1862, Februar, p. 28), da dieser Ausspruch nicht allein manipueller Zuverlässigkeit entbehrt, sondern geradezu eine offenbare Unmöglichkeit, wie nachstehender Beweis zur Genüge ergeben wird, in sich schliesst: /Das Aequivalent des Silbers ist = 108/[Das Aequivalent des] Goldes [ist] = 200.«⁶¹

Im Grunde geht es also darum, dass Krüger in einem unangemessenen Ton über einen vermeintlichen Fehler im Verfahren des Kollegen berichtet hatte. Nachdem sich Krüger in dieser wissenschaftlichen Gegendarstellung zuerst im Ton vergriffen hatte, scheut Schnauss sich nicht, in gleicher Manier zu antworten. Wie Schnauss darstellt, wäre es Fotograf:innen nicht daran gelegen, Bilder »vollständig in Gold zu verwandeln«⁶², sondern »sie nur so weit [zu] vergolden, dass sie einen angenehmen Ton besitzen und sich im Natronbad nicht mehr so stark verändern.«⁶³ Krüger scheint das Experiment Schnauss', bei dem dieser Prozess »bis auf die äussersten Grenzen der Belichtung und Vergoldung getrieben war«, ⁶⁴ missverstanden (oder nicht richtig gelesen) zu haben. Er hat es nicht als Austesten der Grenzen des Möglichen, sondern als Instruktion für die fotografische Praxis aufgefasst:

»Hieraus schliesst Krüger, ich behaupte die Abwesenheit jedes Silbergehaltes in der Asche vergoldeter Copien! Mir ist nun auch klar, warum kürzlich ein Bekannter gegen mich äusserte, von mir gelesen zu haben, dass nach meiner Ansicht kein Silber in der Asche von Silberpapieren enthalten sei! Eins ist dümmer, wie das Andere! Ich würde meine kostbare Zeit auch gar nicht zu einer Erwiderung auf solche boshafte Angriffe verwendet haben, wenn Krüger nicht gar zu grobe Entstellungen benutzt hätte, um mich dem photographischen Publikum gegenüber herabzusetzen.«⁶⁵

Schnauss ist empört darüber, dass sein Experiment falsch wiedergegeben wurde und nun negativ auf ihn zurückfällt und noch aufgebrachter über die Art, wie ihn Krüger vor der fotografischen Öffentlichkeit bloßstellt. Er nimmt die Kritik Krügers nicht an und echauffiert sich, der Kollege hätte schlichtweg einen grundlegenden Fehler gemacht und den Silbergehalt eines Fotopapiers falsch festgesetzt:

61 Ebd., S. 154.

62 Julius Schnauss, »Erwiderung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 36, 1862, S. 260ff.: 260.

63 Ebd.

64 Ebd.

65 Ebd.

»Recht würde Krüger haben, wenn er sich nicht ›entblödet‹ hätte, seinen Lesern eine solche ungeheure Lüge aufzubinden, dass eine Photographie von genannter Grösse 5 Gran reducirtes Silber enthalte. So viel Silber ungefähr saugt ein Papier aus dem Silberbade auf, allein bekannt ist, dass 1) alles freie salpetersaure Silber vor dem Vergolden ausgewaschen, und ferner 2) das Chlorsilber, so weit es nicht reducirt ist, beim Vergolden gar nicht in Betracht kommt, und später durch das Fixiren entfernt wird.«⁶⁶

Was hier deutlich wird, ist, dass Schnauss keinen Moment an den schlechten Absichten seines Kollegen zweifelt. Voller Emphase und Pathos wird hier gegen Krüger gewettert – dessen Kritik Schnauss vehement ablehnt. Stattdessen betont er, dass er aufgrund seiner langjährigen Erfahrung, seiner Fachkenntnis und wissenschaftlichen Expertise schlichtweg kein Interesse an Krügers Gegendarstellung habe: »Ich kann mich, dem Himmel sei Dank, nach 16jähriger chemischer Praxis auf die Sicherheit der Resultate meiner Untersuchungen verlassen, bedarf daher Krüger's Belehrungen nicht, und muss ihm den Rath ertheilen, sich bei wissenschaftlichen Streitfragen künftig anständiger Ausdrücke zu bedienen. Dies ein für allemal! Dr. J. Schnauss.«⁶⁷

Diese Überwerfung von Krüger und Schnauss mag verwundern, wenn man die bisherige Zusammenarbeit dieser beiden Akteure vergegenwärtigt: In seinem 1858 erschienenem *Vademecum* kreditiert Krüger die Rolle Julius Schnauss' in der fotografischen Wissensgemeinschaft, denn nur die sorgfältige Lektüre der einschlägigen »Journale, Broschüren und Werke«⁶⁸ hätten Krüger zum Abfassen seines Handbuchs befähigt, insbesondere die Auseinandersetzung »mit den Mittheilungen der Herren Dr. Schnauss, Professor in Jena, und Pretsch in London [...] haben mich in den Stand gesetzt, die richtige Auswahl des bedeutenden Materials für dies Werk zu treffen.«⁶⁹ Zudem hatte Schnauss noch im Februar 1862 Krügers »Agenda für den praktischen Photographen« rezensiert.⁷⁰ Nach dieser Entgegnung erscheint jedenfalls Heinrich Heinleins Handbuch *anstatt* der vierten Auflage von Krügers *Vademecum* in Otto Spamers Verlag – dem Verlag, der auch die Handbücher des äusserst

66 Ebd, S. 261.

67 Ebd, S. 262.

68 Julius Krüger, »Vorrede zur dritten Auflage«, in: ders., *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Holz, Wachstuch, Metall usw. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie unter Berücksichtigung der chemischen Prozesse bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte der Photographie und ihre Theorie vom Chemischen Standpunkte, einem Versuche zu einer photographischen Nomenclatur, sowie einer photographischen Optik*, Leipzig: Otto Spamer 1858, S. VII.

69 Ebd.

70 Julius Schnauss, »Photographische Literatur«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 26, 1862, S. 42f.: 43.

erfolgreichen und einflussreichen Julius Schnauss publiziert. Letztlich scheint sich Julius Krüger aber in der Meinung Schnauss' wieder rehabilitiert zu haben. Fünf Jahre später wird Krüger als Referent der »Vorträge über Photographie-Chemie« in Schnauss' und Liesegang's *Photographischem Archiv* angekündigt:

»Vorträge über Photographie-Chemie, verbunden mit erläuternden Experimenten, hält Herr Julius Krüger in Berlin, vom 16. Februar ab. Dienstag, Abends von 8 bis 9 Uhr im neuen Saale von Röcke (Commandantenstrasse 20). Die acht Vorträge behandeln folgende Gegenstände: 1) Chemische Motive; 2) Alkalien und Metalle; 3) Salzbilder; 4) Silber und Gold; 5) Organische Chemie; 6) Basen und Säuren; 7) Chemische Operationen; 8) Analyse. Billets für alle 8 Vorträge kosten 1 ½ Thlr. Gehülfen und Lehrlinge haben freien Zutritt.«⁷¹

An dieser Auseinandersetzung, sowie im Format der »Entgegnung« oder »Erwiderung« allgemein, wird deutlich, wie wenig die Männer dieser frühen fotografischen Wissenschaft ihre Arbeit von ihrer Person trennen konnten. Während es hierbei grundsätzlich um die Darstellung der eigenen Forschung oder Perspektive auf eine Fragestellung geht, die behauptet oder verteidigt werden muss, werden Gegendarstellungen voller Befindlichkeiten und Pathos ausgetragen. Dabei wird Kritik persönlich genommen und nicht davon abgesehen, die Fachkenntnisse ihrer Kollegen infrage zu stellen und damit womöglich die Karriere ihres Gegenübers zu sabotieren. Gerade Julius Schnauss, einer der großen Namen dieser Wissensgemeinschaft,⁷² ist häufiger in solche Konflikte geraten, was sich über seine zahlreichen »Entgegnungen« in der Journalliteratur nachzeichnen lässt.⁷³

Neben seiner Auseinandersetzung mit Julius Krüger, hat sich ein eindrücklicher Streit mit Karl de Roth der Nachwelt überliefert. Unter der Überschrift »Das Magnesiumlicht und Herr de Roth« holt Julius Schnauss im Juli 1864 zu einem Rundumschlag gegen seinen ehemaligen Schüler aus.⁷⁴ In ungemein spöttischem Ton

71 Julius Schnauss, »Verschiedene Notizen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 174, 1869, S. 174.

72 Der Korrespondent Carey Lea nennt die aus seiner Warte besten Fotografen: »Vor einiger Zeit noch hielt man fast allgemein diese Wirkung für eine physicalische. Die hervorragendsten Photographen u.a. Schnauss, Vogel, Monckhoven, Hardwich, stimmten darin überein.« Vgl. Carey Lea, »Korrespondenz«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 87, 1865, S. 271.

73 Vgl. hierzu zwei Erwiderungen, eine bezüglich der Rezension Karl de Roths von Heinlein's *Photographikon* und eine zu einem Vortrag den Vogel im *Berliner fotografischen Verein* gehalten hat. Julius Schnauss, »Verschiedenes zur Erledigung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 55, 1864, S. 177f.

74 Julius Schnauss, »Das Magnesiumlicht und Herr de Roth«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 61, 1864, S. 283f.

nimmt Schnauss einen wissenschaftlichen Artikel de Roths auseinander, der zu diesem Zeitpunkt bereits (nach dem plötzlichen Tod Friedrich Bollmanns im Oktober 1863)⁷⁵ die Herausgabe der *Photographischen Monatshefte* übernommen hatte:

»Meine verehrten Leser, welche mich bisher nur als ernsten pflichteifrigen Förderer der Photographie kannten, mögen mir heute einmal auf das Feld der Satyre folgen, um einem bekannten Herrn, der sein Wohlgefallen an Spottreden und schlechten Witzen findet, mit gleicher Münze zu zahlen. Hr. de Roth, Redacteur der photographischen Monatshefte, hat, wie früher schon sein würdiger Vorgänger Bollmann, ebenfalls jene Blätter benutzt, um über seinen ehemaligen Lehrer in der Photographie die Schale seines bekannten Witzes auszugießen.«⁷⁶

In seinem »satirischen« Beitrag, der schlichtweg ein Verriss ist, intendiert Schnauss demnach Karl de Roth seinen »Witz« mit gleicher Münze heimzuzahlen. Er gibt an, dass der Artikel, der sich seinem Titel zufolge mit dem Magnesiumlicht befassen müsste, tatsächlich von Schnauss selbst und dem von ihm entwickelten Rosinen-Trockenverfahren handle.⁷⁷ Dies wäre der Fall, um vom Momentum anderer zu profitieren:

»Wenn derartige Herren ihr Licht, das nicht immer so hell wie Magnesiumlicht ist, leuchten lassen können, so kommt es ihnen nicht darauf an, ungerechter Weise zu verletzen, bewahre, sie haben zu viel Freude an ihrer eignen Suade, um Rücksichten nehmen zu können; womit sollte überdies der Raum der Spalten von ihnen gefüllt werden, wenn nicht dergleichen *Originalartikel*? Ob sie damit ihren Lesern nützen, ist eine andere Frage. [Herv. i.O.]«⁷⁸

Karl de Roth wird hier nicht nur ein unangemessener Ton gegenüber seinem ehemaligen Lehrer unterstellt, sondern zudem eine schlechte wissenschaftliche Praxis, in der er sich die negative Darstellung von Schnauss' Verfahren zunutze machen würde, um sich selbst Relevanz im Diskurs zu verschaffen. Julius Schnauss ist derart erbost, dass er sich wünscht, seinen Schüler niemals auf die wissenschaftliche Laufbahn gebracht zu haben: »Der einzige Vorwurf, den ich mir gegen Hrn. De Roth und vielleicht auch das photographische Publicum zu machen habe, ist der, dass ich Ersterem durch meine Empfehlung bei Hrn. Spamer die Laufbahn eines photographischen Schriftstellers eröffnete.«⁷⁹ Abseits der Bitterkeit Julius Schnauss' zeigt sich

75 *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 18, 1863, Titelei.

76 Julius Schnauss, »Das Magnesiumlicht und Herr de Roth«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 61, 1864, S. 283f.

77 Vgl. ebd., S. 283.

78 Ebd.

79 Ebd.

hier sein Einfluss: Er kann sein Netzwerk nutzen, um seine Schüler zu platzieren – oder ihnen die Karriere zu verstellen. Es scheint daher wichtig gewesen zu sein, auf gutem Fuß mit Schnauss zu stehen. Hierin mag der Grund liegen, weshalb Karl de Roth ihn als Rezensenten für seine Übersetzung von Russels Tanninverfahren anfragt hatte.⁸⁰ In seiner *Erwiderung* legt Schnauss seine Gründe dar, warum er die Anfrage zunächst abgelehnt hatte, und macht sich zugleich über Karl de Roths Art zu schreiben lustig:

»Hr. de Roth ist des Glaubens, ich sei ›bitterböse‹ über seine Uebersetzung des Russell'schen Tanninverfahrens gewesen. Allein dies ist ein Irrthum. Als mich der Herr Verleger um eine Besprechung dieses Schriftchens ersuchte, lehnte ich dieselbe anfangs ab, aus dem Grunde, weil ich schon seit einem Jahr im Besitz einer besseren Methode war, was ich wohl sagen kann, denn ich habe alle Trocken-Methoden reiflich geprüft. Ferner konnte ich die Manier des Herrn de Roth nicht gut heissen, in einer rein technischen Schrift jedes Kapitel mit einem witzig sein sollenden parodirten Citate aus Goethes Faust einzuleiten. Nur aus Rücksicht für den Herrn Verleger erfuhr diese gänzlich unpassende Behandlungsweise eines solchen Thema's von mir nicht die gehörige Würdigung.«⁸¹

Schnauss hatte sich trotz dieser Kritik doch dazu durchgerungen, die Rezension zu schreiben. Darin spricht er sich für das Verfahren Russels aus, »welches im vorigen Jahre ausführlich in diesem Archiv mitgetheilt wurde«, denn es hätte Schnauss zufolge »mit Recht die Aufmerksamkeit der photographischen Welt erregt.«⁸² Schnauss selbst wäre »sehr dafür eingenommen« gewesen.⁸³ Daraufhin nutzt der Rezensent seinen Textbeitrag dafür, sein eigenes Verfahren zu bewerben, das er im »vorigen Winter« entwickelt hätte, »welches an Empfindlichkeit und Einfachheit die von Russel und Taupenôt übertrifft, und sie an Schönheit der Resultate mindestens erreicht.«⁸⁴ Schließlich hebt er die deutsche Übersetzung Karl de Roths lobenden Wortes hervor und inkludiert einen versteckten Hieb gegen de Roth, der als ehemaliger Schüler von Schnauss wahrscheinlich besser Mitglied in dessen Verein gewesen wäre:

80 Karl de Roth, *Major Russell's Tannin-Verfahren. Ausführliche Anleitung, mit geringen Kosten sehr empfindliche trockene Platten und transparente Photographien von wundervoller Tonabstufung zu erzielen. Nach Major Russel's Tannin-Process bearbeitet und mit den neuesten Erfahrungen bereichert*, Leipzig: Otto Spamer 1862.

81 Julius Schnauss, »Das Magnesiumlicht und Herr de Roth«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 61, 1864, S. 283f.

82 Vgl. Julius Schnauss, »Literarische Besprechungen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 33, 1862, S. 195f.: 196.

83 Vgl. ebd.

84 Ebd.

»Die deutsche Bearbeitung des vorliegenden Werkchens ist eine vorzüglich sorgfältige und geht in die neusten Details des Tanninverfahrens. [...] Der Herr Verfasser schliesst sein Vorwort sowohl, wie seinen Text mit unserm Vereinsgruss: ›Gut Licht‹ und es kann uns nur freuen, diesen Gruss auch von Nichtmitgliedern als bedeutungsvoll für den Photographen adoptirt zu sehen.«⁸⁵

In seiner zwei Jahre später erschienenen Entgegnung revidiert Schnauss seine Meinung zur Übersetzung Karl de Roths nun also deutlich: Die Zitate in dessen Text seien schlichtweg albern und grundsätzlich habe er nur dem Verleger Otto Spamer zuliebe, mit dem Schnauss oft zusammenarbeitete, auf Ausfälle gegen seinen Schüler in seiner Rezension verzichtet.⁸⁶ Schnauss scheint sich angegriffen zu fühlen, weil de Roth ein anderes Trockenverfahren präferiert:

»Meine ›Erledigung‹ bezog sich nur auf den mehrmals wiederholten Refrain des Hrn. De Roth, ich sollte mich doch vor der Russell'schen Methode beugen (und natürlich meine eigne fallen lassen); eine naive Zumuthung! Doch wir wollen nun sehen, wer von uns beiden die grössten ›Rosinen‹ im Kopfe hat [dies bezieht sich auf Schnauss' Rosinen-Trockenverfahren, C.D.]. Wenn ich sage, dass meine Trockenmethode (die beiläufig, in demselben Verlage erschienen, wie de Roth's Uebersetzung von Russel) der Tanninmethode ebenbürtig, ja ihr überlegen ist, so stütze ich mich dabei nicht allein auf meine Erfahrungen, sondern auch auf die Vieler von meinen 78 Schülern, und ich hoffe, dass mein Wort bei dem deutschen photographischen Publicum doch noch mehr Geltung besitzt, als das des Herrn de Roth, Uebersetzers mehrerer Schriften und Erfinders einer Papierschale. Die literarisch-photographische Thätigkeit des Herrn de Roth wird, so denke ich, bald gleichfalls die gehörige Würdigung in ›beiden Hemisphären‹ finden, obgleich dieselbe bis jetzt durch grossartiges Stillschweigen geehrt wurde.«⁸⁷

Schnauss wird hier sehr deutlich: Er ist der etablierte, erfahrene und erfolgreiche Wissenschaftler, Fotograf und Lehrer, wohingegen Karl de Roth kaum etwas an Veröffentlichungen vorzuweisen und auch keine weitreichende wissenschaftliche Reputation habe, weshalb die Ausfälle de Roths schlichtweg anmaßend seien. Dies wird noch einmal deutlicher, wenn Schnauss in seinem Text die wissenschaftliche Leistung de Roths diskreditiert – »In der That originell, wie Alles, was aus seiner Feder fliesst«⁸⁸ –, wenn dieser in seinem Aufsatz vorschlägt, mit Magnesiumlicht zu arbeiten, um eine stets gleiche Beleuchtung zu erzielen:

85 Ebd.

86 Vgl. Julius Schnauss, »Das Magnesiumlicht und Herr de Roth«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 61, 1864, S. 283f.

87 Ebd.

88 Ebd.

»Es soll dadurch jede Differenz bei der Beleuchtung vermieden werden. Indessen scheint mir dies an einem hellen Tage, wo beide Arten von Platten kurz hinter einander gleich lange in demselben Apparate belichtet werden, nicht als wesentliches Hinderniss einer Vergleichung Beider Werth, dagegen möchte die verschiedene Geschicklichkeit und Erfahrung des Operateurs schwerer wiegen und hierin dürfte Ihnen ihr ehemaliger Lehrer doch überlegen sein, Herr de Roth, um so mehr, als sie eine Methode vertreten, die Sie nicht erfunden, sondern nur aus dem Englischen übersetzt haben. Sie sollten sich als Deutscher freuen, wenn einer ihrer Landsleute eine der ausländischen ebenbürtige Methode erfunden hat! Um unseren Lesern Gelegenheit zur Vergleichung beider Methoden zu geben, werde ich in Kurzem mein neues sehr verbessertes Trockenverfahren im Archiv veröffentlichen, bin auch stets bereit zur Anfertigung und Uebersendung des Negativs und Positivs, welche nach meiner Trockenmethode angefertigt sind.«⁸⁹

Und tatsächlich publiziert Julius Schnauss im Anschluss an diese Erwiderung eine überarbeitete Version seines Rosinentrockenverfahrens, das er 1863 bereits bei Otto Spamer veröffentlicht hatte,⁹⁰ in der Nr. 62 des *Photographischen Archivs* vom 16. Juli 1864,⁹¹ mit einer Fortsetzung in der Nr. 64 vom 16. August 1864,⁹² um seiner eigenen Position in der Erarbeitung der Trockenverfahren Nachdruck zu verleihen. Schnauss zufolge leistet Karl de Roth jedenfalls keine eigene wissenschaftliche Arbeit, er ist in dieser ungemein abwertenden Darstellung aus der Warte seines Lehrmeisters ein Emporkömmling, der von der Arbeit anderer profitiert, ohne selbst Wesentliches beizutragen und dazu noch durch den »Witz« in seinen Beiträgen mit den Autoritäten in Konflikt gerät. Nachdem sich Schnauss über zwei Journalseiten hinweg in Rage geschrieben hat, gibt er nun vor, dass dieser Konflikt unter seiner Würde sei und daher nicht weiter ausdiskutiert werden müsste:

»Zur Fortsetzung des Streites mit Herrn de Roth ist indessen meine Zeit zu kostbar, auch verbietet es mir mein Gewissen, unsere Leser auf diese Weise um etwas Nützlicheres zu bringen. So mag denn Herr de Roth gemächlich weiter räsonnieren und noch ähnliche Originalartikel verfassen. Meinen übrigen Widersagern in der Photographie rufe ich aber zu: Wahret die Würde unsrer Kunst und Eure eigene; lasst alle Persönlichkeiten und hämischen Spöttereien bei Seite; denn nur so

89 Ebd.

90 Julius Schnauss, *Das einfachste und sicherste Trocken-Verfahren der Gegenwart. Beschreibung einer neuen, sehr leicht ausführbaren sicheren und schnellen Methode*, Leipzig: Otto Spamer 1863.

91 Julius Schnauss, »Das Rosinentrockverfahren nach seinen neuesten Verbesserungen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 62, 1864, S. 295ff.

92 Julius Schnauss, »Das Rosinentrockverfahren nach seinen neuesten Verbesserungen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 64, 1864, S. 335–339.

lässt sich ein wissenschaftlicher Streit ehrenvoll für beide Theile ausfechten. Dr. J. Schnauss.«⁹³

Davon, »alle Persönlichkeiten und hämischen Spöttereien bei Seite« zu lassen, kann in Julius Schnauss' Erwiderung nun wirklich nicht die Rede sein. Obwohl man meinen könnte, nach diesem Konflikt müssten alle Brücken zwischen den beiden Akteuren abgebrannt sein, wird auch diese Auseinandersetzung wieder beigelegt und Karl de Roth kollaboriert mit Julius Schnauss 1868, also rund vier Jahre später, an dessen dritter Auflage des *Photographischen Lexikons*.

Doch auch andere Akteure der frühen fotografischen Wissenschaft kamen miteinander in Konflikt und machten diese in Erwiderungen und Entgegnungen publik, darunter eine Auseinandersetzung zwischen Hermann Wilhelm Vogel und Ludwig Schrank aus dem Jahr 1868. Unter der Überschrift »Erwiderung« rechnet Vogel mit Schrank ab, allerdings nicht, ohne zuvor deutlich zu machen, dass ihm diese Form des öffentlichen Konflikts grundlegend widerstrebt:

»Seitdem ich an der Spitze dieser Zeitschrift stehe, habe ich bei der Redaction derselben principiell gemieden, mich auf persönliche Streitigkeiten und Controversen einzulassen. Die Abneigung gegen derartige Zankartikel ging so weit, daß ich sogar Angriffe in öffentlichen Blättern, die gegen mich, gegen die Zeitschrift, ja noch mehr, gegen den Photographen-Verein gerichtet waren – unbeantwortet ließ – und bei wissenschaftlichen Streitfragen die unumgänglich nöthige Erwiderung lieber in den mir zu Gebote stehenden ausländischen Blättern [...] veröffentlichte. Grund davon ist die Ueberzeugung, daß unsere Leser aus solchen Artikeln nichts profitieren, und die alte Erfahrung, daß solche Controversen *keiner* der streitenden Parteien etwas nützen [Herv. i.O.].«⁹⁴

Vogel lässt Angriffe folglich keineswegs auf sich sitzen, sondern publiziert seine Erwiderungen einfach in der fremdsprachigen Presse – so deeskalierend, wie er sich einleitend dargestellt, ist er daher nicht. Im Konflikt zwischen Schrank und Vogel geht es einerseits um ein Gruppenporträt des österreichischen Fotografen Angerer,⁹⁵ sowie um Vogels Tätigkeit als Juror der Weltausstellung in Paris im Jahr 1867.⁹⁶ In der Auseinandersetzung um die Bewertung des Gruppenporträts, mit der Schrank nicht einverstanden war, wird neben dem Inhaltlichen auch die Streitkultur thematisiert: »Nun hat die Kritik Angerer's Bilder bei der Redaction der Wiener Correspondenz Anstoß erregt. Ich rechne es Herrn Schrank zum vollsten Lobe an,

93 Ebd.

94 Hermann Wilhelm Vogel, »Erwiderung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 186ff.

95 Vgl. ebd., S. 186.

96 Vgl. ebd., S. 187.

wenn er sich seiner Landsleute annimmt, und beschränkte er sich auf eine einfache Antikritik, bewiese er die Unrichtigkeit meiner Ansichten oder Principien, so wäre dagegen nicht das Geringste einzuwenden.«⁹⁷ In der Fußnote zu diesem Argument kritisiert Vogel die Fotografie Angerers und begründet, warum sie eben keinen Preis verdient hätte. Dies läge ihm zufolge an einer ungenügenden Lichtführung: »Das Arrangement mag noch hingehen, aber in Bezug auf herumtanzende unruhige Lichter leistet das Bild alles Mögliche.«⁹⁸ Gerade Vogel, der selbst ausführlich über die »Stellung und Beleuchtung« gearbeitet hat,⁹⁹ fallen diese Unzulänglichkeiten besonders auf, ob die abwertende Schilderung der Fotografie nötig war, sei dahingestellt:

»Ich mache nur aufmerksam auf die häßlichen Glanzlichter auf den Stiefeln, den Möbeln, Kleidern, den Requisiten, den hellen Hintergrund, der zum Theil mit der Kleidung fast dieselbe Farbe zeigt, den seltsam gestalteten Klumpen rechts, aus dem das Auge nur mit Mühe Person, Garderobenstücke und Möbel zu sondieren vermag, die rechten Hände der beiden sitzenden Figuren, die wie weiße Klöße erscheinen u.s.w. [...] Mit Vergnügen constatire ich aber, dass Angerer bessere Gruppenbilder als dieses gemacht hat.«¹⁰⁰

Diese Auseinandersetzung mit Schrank war für Vogel nicht die erste. Ebenfalls in einer Fußnote, diesmal im Sitzungsprotokoll des *Deutschen Photographen-Vereins* vom 18. Oktober 1867, wird ein weiterer Konflikt dargestellt. Wie das Protokoll festhält, wurden in der Sitzung die bisher noch ausstehenden Hefte von Schranks *Journal Photographische Korrespondenz*, das ab 1864 bis 1971 und damit weit in das 20. Jahrhundert hinein erschien, in die Bibliothek des Vereins aufgenommen: »Als neu eingegangene Zeitschriften überreicht der Vorsitzende die bisher fehlenden sechs Hefte des Sommersemesters der Schrank'schen Correspondenz, die er nach einigen Schwierigkeiten erhalten hat.«¹⁰¹ Die Fußnote legt den mühsamen Weg zu diesem Punkt dar:

»Herr Dr. Vogel schrieb bei seiner jüngsten Anwesenheit in Wien in seiner Eigenschaft als Vorsitzender an Herrn L. Schrank einen Brief, worin er ihn in den höflichsten Worten ersuchte, ihm die für den Verein bestellten, aber nicht eingesen-

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 2, 1864, S. 18f.

100 Hermann Wilhelm Vogel, »Erwiderung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 186ff.: 187.

101 Deutscher Photographen-Verein, »Sitzungsprotokoll vom 18. October 1876«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 25–36, 1867, S. 192.

deten sechs Nummern seiner Zeitschrift zu schicken und den Betrag dafür bei Herrn A. Moll zu entnehmen. Herr Schrank las den durch einen expressen Boten übersendeten Brief, begann ein Antwortschreiben, zeriß dieses jedoch in Gegenwart des Boten und bemerkte dann: Sagen Sie dem Herrn, er möchte erst Geld schicken! Die Mitglieder des Vereins werden dieses Benehmen zu würdigen wissen.«¹⁰²

Ludwig Schrank scheint nicht der umgänglichsste Zeitgenosse gewesen zu sein, worin der Grund liegen mag, dass die Angriffe des Wiener Kollegen Vogel dazu verleiteten, entgegen seiner Gewohnheit in seinem eigenen Journal eine Erwiderung zu schreiben. Aber so, schreibt der Fotograf und Wissenschaftler, war es schlichtweg notwendig geworden, sich schriftlich zu positionieren: »Ich bedauere jetzt durch die Tactlosigkeit meiner Gegner, die sich nicht scheuen, zur Verherrlichung eines Gruppenbildes in Visitenkartenformat von Ludwig Angerer persönliche Verhältnisse an die Oeffentlichkeit zu zerren, zu obigen Anführungen gezwungen zu sein. Ich könnte dieselbe noch reichlich completiren und fürchte die Oeffentlichkeit nicht.«¹⁰³ Was Vogel allerdings dringend vermeiden will, ist diese Streitigkeiten in seinem Journal weiterzuführen und es dadurch zu einem Klatschblatt zu degradieren. Stattdessen plant er, eine Gedächtnisstütze (»Promemoria«) an diesen Disput bei einem befreundeten Wiener Kollegen zu hinterlegen:

»Aber nicht gewillt, diese technische Zeitschrift zu einem Tummelblatt persönlicher Zänkereien zu machen, werde ich ein Promemoria über mein Verhältniß zum österreichischen Juror bei Herrn A. Moll in Wien deponiren, da mag es jeder Wiener einsehen, dem es darum zu thun ist, sich ein Urtheil über die Sachlage zu bilden. Audiatur et altera pars!!! Zur Rechtfertigung des Herrn Schrank führe ich übrigens an, daß ich bei meiner Thätigkeit als Juror alles im Auge hatte, nur nicht seinen Beifall, und überlasse ich es ihm daher mit Vergnügen, mich in ferneren »Gruppenbildern« mit Redensarten zu beschmutzen. Dr. H. Vogel.«¹⁰⁴

Vogel schließt seine Erwiderung damit, zum Diskurs aufzurufen und auch die andere Seite des Streits gehört werden zu lassen (»audiatur et altera pars«).

Entgegnungen bzw. Erwiderungen konnten allerdings auch erheblich moderater und produktiver ausfallen. Nicht immer handelt es sich dabei um ausgewachsene Streitigkeiten und persönliche Befindlichkeiten, eine Entgegnung konnte auch ohne größere Angriffe als rein wissenschaftlicher Austausch funktionieren. Ein Bericht über eine solche gemäßigte Entgegnung liefert Dr. Emil Jakobsen, der Schrift-

102 Ebd.

103 Hermann Wilhelm Vogel, »Erwiderung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 186ff.: 187.

104 Ebd., S. 188.

fürer des *Deutschen Photographen-Vereins* zu Berlin, im April 1864 in Hermann Wilhelm Vogels Journal *Photographische Mittheilungen*:

»Dr. Vogel sprach über die Wirkung des Jodkaliums auf exponirte Platten und zeigte, entgegen einer ältern Behauptung des Dr. Schnauss, dass Jodkaliumlösung auf exponirte, gewaschene reine Jodkollodionplatten gebracht, den Lichteindruck ganz, auf Bromjodkollodion gebracht, denselben theilweise vernichtet. Er führte an, dass diese seine Versuche kürzlich im photographischen Archiv veröffentlicht worden seien und von Seiten des Dr. Schnauss eine Erwiderung erfahren hätten, in welcher er seinen alten entgegengesetzten Standpunkt festhält und die Resultate des Dr. Vogel aus dem Unterlassen des Silbers vor der Hervorrufung erklärte. Dr. Vogel wies nach, dass dieses Silber in seinem Aufsatz ausdrücklich erwähnt, aber von Dr. Schnauss wahrscheinlich übersehen worden sei, und bemerkte, dass Herr Liesegang seine Entgegnung auf den Einwand von Dr. Schnauss seltsamer Weise nicht aufgenommen habe.«¹⁰⁵

Der fachlichen Auseinandersetzung von Schnauss und Vogel wird an dieser Stelle dadurch ein Ende gesetzt, dass Liesegang die erneute Entgegnung von Vogel nicht druckt – hier wird nun also die andere Seite *nicht* zu Ende gehört.

Eine andere Form der gescheiterten Zusammenarbeit ist die aktive Geheimhaltung, die »Geheimniskrämerei« und damit der Entzug von Informationen. Dies ist ein in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur häufig beklagtes Problem, denn wie sollen Andere dazu befähigt werden, an Befunden weiterzuarbeiten, wenn deren Details nicht veröffentlicht werden? Dies wird in den »Mittheilungen aus England von G. Wharton Simpson« thematisiert, die in Vogels *Photographischen Mittheilungen* publiziert wurden:

»Einer meiner Correspondenten beklagte sich, daß unter den Photographen nichts Derartiges wie ein Verdienst-Orden oder eine ähnliche Belohnung für die Veröffentlichung ihrer besten Ideen bestände und bemerkte, daß deshalb auch in der Regel nur die Schlacken der photographischen Erfahrung ihren Weg in die Zeitungen fänden, während die Perlen von Werth geheim gehalten würden.«¹⁰⁶

Eine Strategie der Geheimhaltung widerspricht dem polytechnischen Denkprinzip vollständig, denn nur durch die Veröffentlichung und Zugänglichmachung neuer Erkenntnisse können diese in Anwendung kommen und stetig weiterentwickelt werden. Simpson schreibt, dieses Vorgehen sei unüblich für England und habe

105 Emil Jakobsen, »Bericht über die bisherige Thätigkeit des photographischen Vereins zu Berlin«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 1, 1864, S. 3.

106 G. Wharton Simpson, »Mittheilungen aus England«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 317.

auch in Deutschland »keine sehr ernsthafte Verbreitung gewonnen.«¹⁰⁷ Dies ist auch notwendig, denn:

»Die Photographie ist eine Kunst, deren Fortschritt gänzlich von der Veröffentlichung der Erfahrungen des Einzelnen abhängt, und ich würde es für Unrecht halten, eine Gelegenheit zu versäumen, es allen praktischen Männern ans Herz zu legen, so oft als möglich die Resultate ihres Forschens den Zeitungen zu übergeben. Auch sie werden dabei ihre Rechnung finden, denn ihr Beispiel wird Andere veranlassen, ihre Erfahrungen über denselben Gegenstand zum Druck zu bringen, und indem sie gegenseitig ihre Aufsätze lesen, lernt Einer vom Andern, und die Kunst schreitet vorwärts.«¹⁰⁸

Hermann Wilhelm Vogel ergänzt in einer »Anmerkung der Redaktion«, dass die Praxis der Geheimhaltung doch auch im deutschsprachigen Raum häufiger vorkommt, als Simpson annimmt. Vogel stellt dar, dass die unkooperative Geheimniskrämerei oft dadurch motiviert sei, für eine Erfindung monetär kompensiert zu werden und deshalb zunächst nicht alles preiszugeben:

»Der Verdacht der Geheimniskrämerei ist kein ganz unbegründeter. Nur zu häufig passiert es, daß irgend ein Photograph eine praktisch werthvolle Beobachtung oder Erfindung macht, die er sofort veröffentlichen würde, wenn ihm nicht ein guter Freund riethe, mit seiner Idee Geld herauszuschlagen, ein Verlangen, was zum Theil gerechtfertigt ist, wenn der Erfinder Jahre oder Monate Zeit, Geld und Mühe daran gesetzt hat, seine Entdeckung praktisch zu machen, was aber nicht entschuldigt werden kann, wenn man mit Copirrecepten à la Salomon, Entwicklerrecepten u. s. w. die Zahlungsfähigen beglücken will. Gar nicht selten bleibt aus solchen Motiven eine Entdeckung oder Beobachtung unveröffentlicht, Monate oder Jahre nachher macht ein Anderer dieselbe Erfahrung wieder, veröffentlicht und leistet dadurch der Welt einen Dienst. Gewöhnlich kommt dann der erste »Erfinder«, der sich die Sache aus Eigennutz geheim gehalten hat, reclamirt die Entdeckung als die seine und beansprucht natürlich als Dank für seine Geheimnißkrämerei die Ehre der Erfindung. Die Annalen unserer Zeitschrift enthalten mehrere Fälle der Art.«¹⁰⁹

Abseits unterschiedlicher Formen der Entgegnarbeit in der Handbuch- und Journalliteratur muss auch der Entzug von Kooperation im Fotograf:innenatelier beachtet werden. Es kann argumentiert werden, dass das Scheitern an den fotografischen Verfahren und die daraus resultierenden schlechten bzw. misslungenen Bilder ein Entgegenarbeiten der Technik ist. In diesem Prozess, der sich entziehenden,

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Ebd.

der widerspenstigen fotografischen Verfahren, liegt die Notwendigkeit nach fotografischen Anweisungsformaten begründet. Denn diese dienen, wenn auch nicht der vollständigen Fehlervermeidung, doch zumindest ihrer Eindämmung. Darüber hinaus konnten auch die menschlichen Akteure des porträtfotografischen Atelierdispositivs zum Hindernis einer gelungenen Operation werden: Wenn die Porträtkundschaft nicht mit den Fotograf:innen kollaborierte, wenn sie den Instruktionen und Hilfestellungen nicht folgte, oder diese mit vorab gefestigten Ideen und Vorstellungen zu Inszenierung, Pose und fertigem Produkt kolportierte, konnten die Porträtaufnahmen nur misslingen. Der erfolgreiche kommerzielle Porträtist und Fototheoretiker André-Adolphe-Eugène Disdéri beschreibt diese Entgegensetzung der Porträtsubjekte in seinem 1864 erschienenen Handbuch *Die Photographie als bildende Kunst* folgendermaßen:

»Man wird freilich hiergegen einwenden, dass das Gelingen in der Regel von der zu portraitierten Person abhängt und dass diese sich nicht immer dem Willen des Photographen fügt, indem sie nicht einsehen will, dass nicht jede Tagesstunde gleich günstig zur Aufnahme ist, oder, indem sie hartnäckig auf der oder jener ungünstigen Stellung oder unpassenden Kleidung besteht. Dem wahren Künstler wird es jedoch stets gelingen die darzustellende Person durch Ueberredung zu überzeugen und seinen Wünschen gefügig zu machen, und gelingt ihm dies wirklich einmal nicht, nun so nöthigt ihn ja nichts, überhaupt ein Porträt anzufertigen, von dessen künstlerischer Unschönheit er im Voraus überzeugt sein muss.«¹¹⁰

Sollte also die Verhandlung der Erwartungen von Kundschaft und Fotograf:innen scheitern, stünde es letzteren frei, besser kein Porträt zu machen, als ein schlechtes. In der Formulierung, das Porträtsubjekt »gefügig« zu machen, liegt etwas gewaltvolles, das dem reglementierenden Prozess der Porträtwerdung einen bitteren Beigeschmack gibt. Auf dieses Machtgefälle hinsichtlich der Handlungsmacht von Individuen hebt auch Ilka Becker ab:

»So sehr das Fotografische sich im Rahmen von ästhetischen und medialen Programmen, kommerziellen Interessen oder kontrollierenden (Selbst)Techniken formiert, so unabsehbar sind dabei oft die Effekte und Allianzen, die sich in den räumlichen und prozessualen Relationen zwischen diesen Elementen ergeben können. Handlungsmacht wäre demnach eine Frage der Beziehungen, und wie die meisten Beziehungen sind auch diese nicht frei von Interessen und Kräften,

110 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 288f.

von In- und Exklusionen. Denn wem oder was Handlungsmacht zukommt, ist immer auch durch Zuschreibungen und Partizipationsmöglichkeiten bedingt.«¹¹¹

Die Bestrebungen einen Körper in Pose zu bringen, ihn porträtwürdig und porträtfähig zu machen und im fotografischen Atelierdispositiv als eine Variable von vielen zu lesen, spricht dem Individuum zu einem gewissen Grad die eigene Wirkmacht ab. Auf jeden Fall wird so ein Machtverhältnis zwischen Fotograf:in und Porträtsubjekt deutlich. Dieser Aushandlung der Positionierung eines Individuums in einem Atelierdispositiv und zugleich der (kollaborativen) Beziehung von Porträtfotograf:in und Porträtsubjekt wurde sich in der Handbuchliteratur daher ausführlich gewidmet.

3.2 Atelierdispositive

Die aus dem Französischen abgeleiteten Übersetzungen des Begriffs *dispositif* – als Maßnahme, Vorrichtung oder Handlungsplan – funktionieren gleichermaßen, um das Setting, die technische Ausrüstung und die personellen Handlungen im frühen Fotograf:innenatelier zu beschreiben. Der Begriff des Dispositivs wird hier ganz im Foucault'schen Sinne als ein heterogenes Ensemble verstanden, »das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen [...] und Lehrsätze [...] umfasst«¹¹² und als Netz agiert, das zwischen diesen Elementen besteht und die Fähigkeit besitzt Funktionsveränderungen nachzuvollziehen. Wie Ilka Becker darstellt, steht hierbei der Machtbegriff im Zentrum:

»Macht, so Foucault, resultiert aus einem Ensemble von Handlungen, und Handlung ist immer Ausdruck der Macht. Zugleich ist Macht nur relational, als Beziehung zu denken und insofern nie auf eine einzige Quelle zurückzuführen. Subjektivität wiederum konstituiert sich in einem Feld von Praktiken: diskursiven Praktiken, die das Wissen formieren, Machtpraktiken, die der Regierung der Lebewesen dienen, und Selbstpraktiken, die auf das eigene Sein ausgerichtet sind. Diese Formen der Macht gehen jedoch den Handlungen voraus, insofern sie diese erst ermöglichen und auch den Modus der ›Verteilung‹ und damit Herausbildung handlungsmächtiger Subjektpositionen bedingen.«¹¹³

111 Ilka Becker, »Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in fotografischen Dispositiven«, in: dies. et al. (Hg.), *Fotografisches Handeln*, Weimar: Jonas Verlag 2016, S. 9–37: 9f.

112 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 119f.

113 Ilka Becker, »Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in fotografischen Dispositiven«, in: dies. et al. (Hg.), *Fotografisches Handeln*, Weimar: Jonas Verlag 2016, S. 9–37: 22f.

Dies ist ungemein anbindungsfähig für die Auseinandersetzung mit der Formierung des frühen Fotograf:innenateliers und den darin involvierten Praktiken: Körper müssen in eine porträtwürdige Form instruiert, Verhältnisse von Handlungsmacht zwischen Fotograf:in und Porträtsujet verhandelt und nicht zuletzt spezifisches Porträtwissen erarbeitet werden. Das physische Objekt, das hieraus hervorgeht, ist nicht allein die fotografische Aufnahme, sondern zudem die Anweisungsliteratur, also die fotografischen Handbücher und Journale. Diese sind gleichzeitig Wissensspeicher, in denen sich das aus der (kollaborativen) Praxis gewonnene Porträtwissen verstetigt hat, und für den praktischen Gebrauch intendierte Anweisungsformate, die die Rolle der Akteure im Atelierdispositiv vorgeben und ihnen unterschiedliche Abstufungen von Handlungsmacht zugestehen. Schließlich sind die Disseminationswege der Handbuch- und Journalliteratur entscheidend dafür, wer mit welchem Wissen und damit auch mit welcher Handlungsmacht ausgestattet ist. Kein Wunder also, dass es für die Autoren der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft grundlegend wichtig war, möglichst breitenwirksam zu publizieren. In diesen sich überschneidenden Dispositiven sollten sowohl fotografische Bilder, fotografisches Wissen, als auch publikationsfähige Befunde hervorgebracht werden.

Daher wird sich in der Anweisungsliteratur in unterschiedlicher Konzeptionierung der Positionierung des Subjekts und damit seiner Rolle und Handlungsmacht in einem Gefüge gewidmet. Es lohnt sich, die Konzeptionierung erster Atelierdispositive und damit die Entwicklung früher Dispositive porträtfotografischen Wissens nachzuvollziehen, die sich in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur des 19. Jahrhunderts formieren.

3.2.1 Die passende Stellung

Die Eckpunkte, zwischen denen sich die Erörterung der sogenannten *passenden Stellung* als einem ersten Atelierdispositiv in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur aufspannt, sind die Positionierung des Individuums im Atelierraum, die einzunehmende Pose, die zu tragende Kleidung, sowie der Einsatz von technischen und ästhetischen Hilfsmitteln, die von Staffagegegenständen zum vieldiskutierten Kopf- und Körperhalter reichen.¹¹⁴ Den Anforderungen des Prozesses, einen Körper porträtwürdig zu machen, kann man daher nur durch Regeln, Anweisungen und Posen gerecht werden.

Einen Meilenstein in der Entwicklung der Porträtfotografie stellte das von Josef Maximilian Petzval und Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer im Mai 1840 berech-

114 Im Aufsatz »Porträtieren als angewandte Wissenschaft« der Verfasserin dieser Studie wurden erste Befunde zu den Grundlagen des Atelierdispositivs in der Handbuchliteratur dargestellt. Vgl. Carina Dauven, »Porträtieren als angewandte Wissenschaft«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 17–26.

nete Porträtobjektiv dar. Dieses neue Objektiv war um ein vielfaches lichtstärker als bisherige Modelle und katalysierte die Anfertigung fotografischer Porträts, indem es die Belichtungszeit auf 40 Sekunden verringerte und so zuvor kaum steuerbare Faktoren wie Unschärfe durch Bewegung – oder schlichtweg Ermüdung – unter Kontrolle brachte. Dieser optischen Neuerung wurde natürlich eine wissensvermittelnde Publikation aus der Feder Voigtländers beigegeben, nämlich die im Januar 1841 in Wien erschienene *Anweisung zum Gebrauche des neuen Daguerreotyp-Apparates zum Portraitieren nach der Berechnung des Herrn Professor Petzval ausgeführt von Voigtländer und Sohn*.¹¹⁵ Josef Voigtländer geht in seiner acht Seiten kurzen Schrift pragmatisch auf die Funktionsweise seines Apparates ein und erläutert zunächst einleitend, dass es wichtig sei, die zu porträtierende Person gegenüber der Kamera in eine »passende Stellung zu bringen«¹¹⁶ und die Kamera »mittelst der drey Stellschrauben« zu justieren, da es sonst zu Verzerrungen der Gesichtszüge kommen könnte.¹¹⁷ Wie genau diese *passende Stellung* jedoch auszusehen habe, ob es sich dabei um ästhetische, kompositionelle Fragen handelt, oder wie mit der Beleuchtung und der Disposition der Aufzunehmenden vor dem Objektiv umgegangen wird, führt Voigtländer in seiner Anweisung noch nicht weiter aus. Doch gerade die Frage nach der passenden Stellung, die hier bereits als ein Kernproblem der Porträtaufnahme angedacht wird, zieht sich in den folgenden Jahrzehnten wie ein roter Faden durch die fotografischen Handbücher und wird von den Autoren hinterfragt und diskutiert. Sie legt den Grundstein für die Ausdifferenzierung eines frühen Atelierdispositivs.

Voigtländer verweist in seiner Anweisung zudem bereits auf einige Aspekte, die für den gelungenen Ablauf der Porträtaufnahme berücksichtigt werden müssen und die ebenfalls in späteren fotografischen Handbüchern erörtert werden, wie etwa den Umgang mit dem Blick der zu Porträtierenden. Den Akt des Porträtierens versteht Voigtländer dabei als »Operation«, deren einzelne Schritte durchgeführt werden müssen, um das Endprodukt der fotografischen Aufnahme erhalten zu können. Voigtländer schreibt:

»Ehe man indess den Deckel [der Kamera] abzieht, ist es nöthig, die sitzende Person aufmerksam zu machen, dass nun die Operation beginnt, da die Stellung, in welcher sich der Körper befindet, durch die Dauer der Operation unverändert erhalten werden muss; insbesondere gilt diess von den Augen, welche wohl, so wie es die Natur erfordert, auf Augenblicke geschlossen werden können, dann aber stets wieder auf denselben Punkt gerichtet werden müssen.«¹¹⁸

115 Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer, *Anweisung zum Gebrauch des neuen Daguerrotyp-Apparates zum Portraitieren, nach Berechnung des Herrn Professors Petzval*, Wien: Selbstverlag 1841, S. 6.

116 Ebd., S. 1.

117 Ebd.

118 Ebd., S. 2.

Um dem Porträtsubjekt das beschriebene Stillhalten zu vereinfachen, stellt Voigtländer seine »Stütze des Kopfes« vor, als welche bei ihm ein Ring aus Pappe dient, der mit seiner Kamera geliefert wurde.¹¹⁹ Dieser erste Entwurf eines Kopfhalters weist voraus auf ein vielbesprochenes und umstrittenes Hilfsmittel der Porträtfotografie, mit dem man sich in der Handbuchliteratur auseinandersetzte. Abschließend verweist Voigtländer auf das Problemfeld der Gestaltung des Hintergrundes. Hier hätten es ihm aber bisher »weder Zeit, noch Umstände erlaubt, viele Versuche anzustellen«¹²⁰, er hätte ein schwarzes Tuch verwendet, das zur Hälfte mit einem helleren Stoff bedeckt gewesen sei. Voigtländer rät zu einem gemalten Hintergrund und schließt damit, es »den Herren Abnehmern unserer Apparate [zu] überlassen, diesen Gegenstand nach Ihren Wünschen und Ansichten einzurichten«.¹²¹ Voigtländer macht deutlich, dass man mit der Porträtfotografie ein Feld vor sich hatte, in dem noch reichlicher Bedarf zum Experimentieren bestand, gleichermaßen aber auch Raum für eine große gestalterische Freiheit. Voigtländers knappe Anleitung befasst sich neben der Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit dem Blick der aufzunehmenden Person und ersten ästhetischen Fragestellungen, die hier die Hintergrundgestaltung betreffen, mit einem bisher noch vagen Konzept der passenden Stellung des Individuums im Atelierraum.

Die *passende Stellung* des zu Porträtierenden fungiert in der fotografischen Handbuchliteratur als Synonym des 19. Jahrhunderts für das, was eingangs als Atelierdispositiv formuliert wurde. In den ersten dreißig Jahren der fotografischen Verfahren werden, unter einer stetig zunehmenden Reflexion ästhetischer Fragestellungen und unter der Einbeziehung von individualisierenden Abwägungen, aus der Porträtmalerei tradierte Paradigmen an die technischen Rahmenbedingungen des fotografischen Porträts herangetragen. Während es in der Frühzeit der Auseinandersetzung mit den Modalitäten des fotografischen Porträts zu einem Aussetzen der ästhetischen Porträtdiskurse kommt und man sich zunächst auf die technische Disposition des neuen Verfahrens fokussiert, werden im Verlauf der folgenden dreißig Jahre diese außer Acht gelassenen, aus der Malerei stammenden, Präskriptionen wieder aufgegriffen und nach und nach mit den Herausforderungen und Modalitäten des fotografischen Verfahrens verwoben. Schließlich lässt sich feststellen, dass sich der fotografisch-technische und der ästhetische Diskurs vollkommen durchdringen, ehe sich, mit der durch die Industrialisierung angestoßenen Kommerzialisierung des fotografischen Bildnisses, im Laufe der 1860er Jahre ein neues Problemfeld eröffnet: Neben der Abhandlung technischer und ästhetischer Komponenten bestimmt das Gewerbe fortan die Diskussion um die Porträtaufnahme in der Handbuchliteratur. Wenngleich die Modalitäten der

119 Ebd., S. 5.

120 Ebd.

121 Ebd., S. 6.

fotografischen Porträtaufnahme noch immer unter den Stichworten des Ateliers, des Lichts, des Körpers und der Kamera abgehandelt und diskutiert werden, rückt die Frage danach, wie der jeweils individuelle Charakter der zu Porträtierenden verbildlicht werden kann und wie dies umzusetzen sei, ohne dass die Aufnahme an Natürlichkeit einbüßt, zunehmend in den Fokus der Handbuchautoren. Doch auch die voranschreitende Professionalisierung der Atelierfotografie wird unter dem Schlagwort der *passenden Stellung* verhandelt, denn diese manifestiert sich in der Handbuchliteratur einerseits durch eine Kommerzialisierung gewisser Bereiche der Porträtkonzeption, wie massengefertigte Staffageobjekte oder Hintergründe, und andererseits durch eine Standardisierung im Umgang mit der Porträtkundschaft. Neben etablierten – und von Porträtsubjekten eingeforderten – Modi in Pose und Inszenierung besteht zugleich der Wunsch nach einer Verbildlichung des Charakters und der Individualität der Aufzunehmenden. So changiert das fotografische Porträt in diesen ersten dreißig Jahren fortwährend zwischen Individualisierung und Standardisierung, ein Spannungsfeld, das die Handbuchautoren im Konzept der *passenden Stellung* ausloten und damit einen eigenen Diskurs etablieren.

3.2.2 Experimentalsysteme

Im Vorwort seines 1856 veröffentlichten *Vademecum des praktischen Photographen* schreibt Julius Krüger über die Praxis des Experimentierens und über seine eigene Erfahrung mit misslungenen fotografischen Unternehmungen:

»Seit Jahren mit den photographischen Präparaten vertraut und in der letzten Zeit fast ausschliesslich mit der praktischen Photographie beschäftigt, hatte ich Vorkommnisse, die ich früher nie geahnt (ich dachte mir, wie die meisten Leute, das Photographiren sehr leicht), ja manche Enttäuschung und viele misslungene Versuche boten mir eben soviel zu überwindende Schwierigkeiten, als Stoff zum Nachdenken und Studium dar. Durch Benutzung aller vorhandener Quellen und nach den umfassendsten Versuchen kam ich endlich dahin: mit einer gewissen, festen Voraussicht zu arbeiten, mir über jede Erscheinung Rechenschaft zu geben, und also principiell nach festen Grundsätzen arbeiten zu können. Gerade aber dieses Arbeiten mit Ruhe und Sicherheit, nach festen Principien, wie sie leider nirgends angeführt und besonders betont sind, ist es, was den theoretisch und praktisch gebildeten, geschickten Arbeiter charakterisirt.«¹²²

122 Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Metall und deren Copien. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Prozesse bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte und Theorie der Photographie vom chemischen Standpunkte*, Leipzig: Otto Spamer 1856, S. IX.

In dieser Darstellung des Chemikers Krüger wird die Erwartungshaltung deutlich, dass die Fotografie ein einfaches und ohne größere Fehler auszuführendes Verfahren wäre, die im Übrigen bereits Daguerre und Arago geschürt hatten.¹²³ Zudem macht er darauf aufmerksam, dass es unzähliger Versuche bedurfte, um die Fotografie zu erlernen und die gewünschten Ergebnisse zu erzielen. Dabei lagen Mitte der 1850er Jahre bereits zahlreiche Anweisungsformate vor, die angehenden Fotograf:innen die Aneignung der notwendigen Fachkenntnis erleichtern hätten können. Selbst Krüger hatte, trotz seiner umfangreichen Erfahrung, Probleme mit den Präparaten, denn diese seien »ungemein launenhaft, weshalb ich noch nie fand, dass empirisch gebildete Photographen nicht bald und häufig bei der Unzahl von vorkommenden Störungen festsassen (wie man sich ausdrückt), ohne Rath und That, während der theoretisch gebildete Photograph mit Leichtigkeit die Ursache seiner Störungen erkennt und beseitigt.«¹²⁴ Krüger zufolge sei es demnach wichtig gewesen, sowohl die praktische als auch die theoretische Seite der Fotografie zu verstehen. Abseits einer theoretischen Annäherung können durch wiederholte Versuche, durch das *Pröbeln*,¹²⁵ Fehler in der fotografischen Praxis ausgemerzt werden. *Pröbeln* ist ein Verfahren zur Wissensermittlung im Sinne des »failing forward«, was bedeutet, dass man so lange etwas falsch macht, bis man dem richtigen Verfahren auf die Schliche kommt und aus einem »Vorwärtsscheitern« schließlich die Erkenntnis gewinnt, das Verfahren verbessert oder ein Experiment gelingen lässt. Wie Herta Wolf darstellt, »gibt es [...] kein anderes Medium bzw. Bildgebungsverfahren, in dem ein Verfahren, das *Pröbeln*, mit den Produkten dieses Prozedere, den *Proben* oder *Spezimen*, also den *Mustern* oder *Musterbildern*, so unabdingbar verbunden ist, dass sie die beiden Seiten einer Medaille, die *Fotografie* heißt, darstellen [Herv. i.O.]«¹²⁶ Wolf betont, »dass die Fotografie in dieser Anfangsphase als dem Experiment verdanktes Medium zu begreifen ist.«¹²⁷ Als Beispiel hierfür beschreibt sie die Versuche Joseph Nicéphore Niépces, der seinen ersten mit der Kamera erzeugten Aufnahmen ein Dispositiv des Versuchsaufbaus zugrunde legte:¹²⁸ Gegenüber des Fensters habe Niépce seinen Apparat platziert, der durch die Fensterkreuze die draußen stehende Voliere abbilde. Dabei beschreibt er sein Unterfangen als »Experiment« und seine Bilder als noch »unperfekte[n] Versuch«.¹²⁹

123 Vgl. Louis Jacques Mandé Daguerre, *Das Daguerrréotyp. Geschichte und Beschreibung des Verfahrens von Daguerre, Maler, Erfinder des Diorama, Officier der Ehrenlegion, Mitglied mehrerer Académien etc. Nach dem Französischen*, Hamburg: Anthes 1839.

124 Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen*, Leipzig: Otto Spamer 1856, S. IXf.

125 Herta Wolf, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffman u. Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 111–127.

126 Ebd., S. 112.

127 Ebd., S. 119.

128 Vgl. ebd.

129 Ebd.

Später dann sollten diese Versuchsbilder zu Beweisbildern werden, die den Erfolg von Niépces Experimenten bestätigen. Bei diesen Bildern geht es aber nicht um das Dargestellte, sondern um die Möglichkeit, darzustellen.¹³⁰ Aus diesem Grund ist auch die »Eintönigkeit der Versuche« kein Mangel oder Hindernis gewesen, wie Wolf darstellt, vielmehr weist Niépce »dank der Explikation der Rolle, die die Vergleichbarkeit der Proben bei seinen Experimenten spielt, sein Verfahren als den experimentellen Wissenschaften verhaftet aus.«¹³¹ Das Verfahren des Präbelns sei, wie Wolf argumentiert, die Grundlage der Entwicklung der Fotografie und zudem gelte es zu beachten, dass, »die ersten Fotografien eines Niépce, Talbot und Herschel durch das Labor charakterisiert sind. Die Kamerabilder selbst sind als Resultate des Hantierens ephemere Güter, die zuhandene, also ephemere Gegenstände zeigen.«¹³²

Der Handbuchautor Otto Köhnke betont gerade aus diesem noch instabilen Charakter der fotografischen Verfahren heraus die Notwendigkeit von verständlichen Handbüchern, um den »Empyrikern«, sprich: den Experimentatoren, das ständige Scheitern an den Versuchen abzunehmen:

»Höchst beklagenswerth bleibt es unter allen Umständen für den Empyriker, aus den zur Zeit vorhandenen Werken und Zeitschriften, [...] sehr wenig Nutzen schöpfen zu können; – der Mehrzahl aller verwickelten Fälle fehlt das richtige Verständniss ganz und gar, – in's Blaue muss hineingearbeitet werden und es lässt sich recht lebhaft denken, wie der langjährige Empyriker, fälschlich Praktiker genannt, abgesehen von dem Anfänger, wegen zahllos erlebter mehr und minder misslicher Folgen, kalte Schauer überlaufen mögen, wenn ein neues unentbehrliches Verfahren, in seinem Glauben bestens angefertigt und angewandt, misslingt, andertheils seine Bäder u.s.w. nicht wollen.«¹³³

Köhnke stellt dar, dass selbst erfahrenen Praktikern (die er lieber »Empyriker« nennt) häufig Fehler unterlaufen und wirklich niemand vor wiederholten Versuchen gefeit sei. Die Praxis des Ausprobierens gehört zur frühen Fotografie dazu und kann zwar durch die Anweisungsliteratur erleichtert, aber nicht ganz ersetzt werden. Es lohnt sich daher, über die frühe Fotografie, insbesondere über die erste Atelierfotografie, als einem Raum des Experimentierens nachzudenken, der als System mit der Wissensgewinnung verzahnt ist. Dieses Konzept beschreibt der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger als Experimentalsystem und

130 Vgl. ebd., S. 120f.

131 Ebd., S. 121.

132 Ebd., S. 123f.

133 Otto Köhnke, *Höchst wertvolle Mittheilungen aus der photographischen Praxis über Sensitiv-Colodion, Silberbäder, Eisenbäder, Verstärkungsbäder, Universalfirniss, Silber- und Gold-Salze u.s.w.*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, S. 3f.

hält fest: »Wenn wir akzeptieren, daß das ›Wesen‹ der Wissenschaften in der Forschung besteht, dann sind die Formen und Figuren zu untersuchen, in denen sich Forschung an der Nahtstelle zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten manifestiert.«¹³⁴ In der fotografischen Wissensgemeinschaft meint das die Nahtstelle zwischen bereits existierendem fotografischem Wissen, das in der Handbuchliteratur veröffentlicht worden ist, und noch Unbekanntem, wie die Verbesserung der Verfahren oder die Weiterentwicklung der Fotografie zum Porträtverfahren. Rheinberger definiert Experimentalsysteme wie folgt:

»Experimentalsysteme, als Arbeitseinheiten der Forschung, sind Anordnungen zur Manipulation von Objekten des Wissens, die eingerichtet werden, um unbekannte Antworten auf Fragen zu geben, die wir ihrerseits noch nicht klar zu stellen vermögen. [...] Sie ko-generieren in einer nicht oder nur um den Preis einer irreführenden Verzerrung zu entwirrenden Weise die Phänomene und die Begriffe, die sich in diesen Phänomenen verkörpern. Ein Einzelexperiment als der alles entscheidende Test einer deutlich umrissenen Vorstellung ist nicht die einfache, elementare Einheit der experimentierenden Wissenschaften. Das Gegenteil muss angenommen werden. Jeder einfache Fall ist die ›Degeneration‹ einer grundsätzlich komplexen Situation. Erst im Prozeß der Ausbildung eines komplexen Experimentalsystems können sich in einem wissenschaftlichen Sinne bedeutungsvolle Dinge als einfache Dinge abzeichnen.«¹³⁵

Die Grundlage ist ein System, das im Fall der vorliegenden Studie die Frage nach der Theorie der Porträtfotografie als angewandter Wissenschaft umfasst sowie eine Untersuchung der Modalitäten ihrer Erarbeitung, Praxis und Verstetigung. In Rekurrenz auf Ludwik Fleck legt Rheinberger dar, dass sich alle Experimentalforscher bewusst seien, »wie wenig ein Einzelexperiment beweist«, weshalb »immer ein ganzes System der Experimente und Kontrollen« dazu gehöre, die stetig überprüft werden müssten.¹³⁶ Hierbei gelte zu beachten, dass dieses System nicht »wohldefiniert« sei und keine klaren Antworten gebe, was allerdings wichtig für das Experiment an sich sei.¹³⁷ Denn wären die Antworten klar, wäre dieses unnötig, weshalb die Ungewissheit und Vagheit konstituierend für das Experiment sind.¹³⁸ Aus dieser Warte kann sowohl die Handbuchliteratur als auch das Fotograf:innenatelier als System gesetzt

134 Hans-Jörg Rheinberger, »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: *Deutsche Zeitschrift der Philosophie*, Jg. 42, Nr. 3, 1994, S. 405–417: 407.

135 Ebd., S. 408.

136 Vgl. ebd., S. 408f.

137 Vgl. ebd.

138 Vgl. ebd.

werden, das offen ist und sich in einem stetigen Austarieren und Verhandeln der (experimentellen) Ermittlung der Eigenschaften der (Porträt-)Fotografie widmet – ein Atelierdispositiv. In seinem Aufsatz »Orthofotografie. Kleine fotografische Fehlerkunde« aus dem Jahr 2011 bezieht auch Bernd Stiegler die Fotografie auf Rheinbergers Theoriekomplex, wenn er davon schreibt, dass die Experimente William Henry Fox Talbots zu seinen frühen fotografischen Papierverfahren, die sich in den Papierabzügen als Beweise dieser Versuche erhalten haben, *epistemische Dinge* seien.¹³⁹

Einen Blick in dieses »Experimentalsystem Porträtatelier« zu Beginn der Ausarbeitung porträtfotografischer Modalitäten erlaubt Friedrich August Wilhelm Netto in seiner 1842 erschienen Anweisungsschrift *Die kalotypische Portraitirkunst*.¹⁴⁰ Nach einer zunächst grundlegenden Erläuterung der Papierfotografie stellt Netto im fünften Kapitel den Gebrauch des Verfahrens zur Anfertigung von Porträts dar:

»Die bedeutende Empfindlichkeit des Kalotyppapiers gestattet, wegen der Kürze der Zeit, welche zu den Abbildungen erforderlich ist, mittelst der Camera obscura Portraits lebender Personen in Miniatur zu entwerfen, und die Anwendung dieses kalotypischen Verfahrens ist bereits [...] so weit gediehen, daß man für ein geringes Honorar binnen 5 Minuten ein sprechend ähnliches Portrait unter Rahm und Glas fix und fertig erhält.«¹⁴¹

Nettos Abhandlung setzt sich mit den grundlegenden Fragen der Porträtaufnahme auseinander, nämlich damit, wie die zu Porträtierenden am geschicktesten im Atelierdispositiv platziert werden sollten. Seine Erläuterungen sind Kommentare einer detailreichen, doppelseitigen Grundrisszeichnung, der »Werkstätte zur Verfertigung kalotypischer Portraits« [Abb. 6].

139 Vgl. Bernd Stiegler, »Orthofotografie. Kleine fotografische Fehlerkunde«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 31, 2011, S. 41–49: 47f.

140 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt, mit geringen Kosten abzubilden. Für Zeichner, Maler, Kupferstecher, Graveurs, Holzschneider und Lithographen, sowie für Künstler und Gewerbetreibende überhängt, und für Dilettanten des Zeichnens und Malens insbesondere*, Quedlinburg, Leipzig: Basse 1842.

141 Ebd., S. 21.

untersucht werden.¹⁴² Das frühe Fotograf:innenatelier dient dazu, fotografisches Wissen zu erlangen, das dann in der Praxis der Porträtaufnahme angewandt werden kann. Diese Konzeption verleiht fotografischen Handbüchern epistemisches Potenzial, indem sie das angewandte Wissen des frühen Fotograf:innenateliers zugleich speichern und vermitteln. Das Produkt – das fotografische Porträt – schließlich ist das Artefakt, das aus diesem Experimentalsystem hervorgeht und in das sich somit nicht nur die Indexikalität des Porträtsubjekts eingeschrieben hat, sondern auch die chemisch-technischen und epistemologischen Bedingungen seiner Herstellung. Das bei Rheinberger als »Wissenschaftsobjekt« oder »epistemisches Ding« beschriebene Konzept zeichnet sich durch Offenheit aus und markiert das, was man noch nicht weiß.¹⁴³ Im Experimentalsystem der frühen Porträtfotografie wären das die Verfahren selbst, das Atelierdispositiv, aber auch bildkompositorische Konzepte, die zur Erzeugung einer fotografischen Ähnlichkeit dienen. Im Grunde sind sowohl das Handbuchwissen als auch das Porträtwissen epistemische Dinge, die noch vage, instabil und in ihrer Aushandlung sind. Die Experimentalbedingungen, oder das technische Objekt, meint bei Rheinberger die Rahmung und Definition des Systems.¹⁴⁴ Dies spiegelt sich in den Paradigmen der frühen fotografischen Wissenschaft, im polytechnischen Denkprinzip und in ko-operativen Strategien, aber auch im Atelierdispositiv als Anordnung und Rahmung von Abläufen und Interaktionen mit epistemischem Potenzial. Wie Rheinberger argumentiert, beschränken die Experimentalbedingungen das Wissenschaftsobjekt im doppelten Sinne: »Sie betten es ein und sie zwingen ihm Grenzen auf.«¹⁴⁵ Das, was aus diesem Experimentalsystem hervorgeht, ist demnach vorab gerahmt und folgt der Logik des Systems, in dem es ermittelt wird. Daher beschreibt Rheinberger, dass epistemische Dinge in die Experimentalanordnung übergehen können: »Die technischen Bedingungen bestimmen den Raum und die Reichweite der Repräsentation eines epistemischen Dinges; und ausreichend stabilisierte epistemische Dinge werden zu konstituierenden Theilen der Experimentalanordnung.«¹⁴⁶ Dies wird anhand der aus dem Atelierdispositiv ermittelten Befunde und in ihrer Niederschrift in der Handbuchliteratur deutlich, die dann in diese Experimentalanordnung eingehen, um Ateliersituationen zu instruieren und umgekehrt. Rheinberger kommt zudem auf das Paradox des Technischen zu sprechen, das in dieser Betrachtung sowohl für die Erarbeitung und

142 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: *Deutsche Zeitschrift der Philosophie*, Jg. 42, Nr. 3, 1994, S. 405–417: 409.

143 Vgl. ebd.

144 Ebd.

145 Ebd.

146 Ebd.

Verbesserung der Fotografie als auch für die Konzeptionierung erster Atelierdispositive relevant ist:

»Einerseits ist der Bereich des Technischen eine Voraussetzung für wissenschaftliche Forschung und damit für epistemische Dinge. Auf der anderen Seite tendieren die technischen Bedingungen ständig dazu, das Wissenschaftsobjekt in der diesem Ausdruck zugeschriebenen Bedeutung zu annihilieren, es in den Bestand des Technischen zu integrieren. [...] Wissenschaftler sind »Bastler«, nicht Ingenieure.«¹⁴⁷

Auf dieser Folie wird das Konzept eines Experiments, das Wiederholbarkeit gewährleisten soll, herausgefordert, denn »im Gegensatz zum Bereich des Technischen im engeren Sinne sind Forschungssysteme gebastelte Anordnungen, die nicht auf bloße Repetition hin angelegt sind, sondern auf das kontinuierliche Auftreten neuer, unerwarteter Ereignisse.«¹⁴⁸ Die Akteure der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft und Autoren der fotografischen Anweisungsliteratur sind durchaus als »Bastler« zu sehen, die offen sind für unerwartete Ergebnisse und Befunde, denn diese bringen die Entwicklung der Fotografie voran. Und dennoch schwankt das Wissenschaftsverständnis dieser Akteure zwischen Kontrollierbarkeit bzw. Wiederholbarkeit und Unplanbarem bzw. Überraschendem (sowohl in positiver, als auch negativer Auslegung).

Der Handbuchautor Friedrich August Wilhelm Netto wählt den Begriff »Operation«, um das fotografische Porträtieren zu beschreiben. Er exerziert den Aufbau und die Ausstattung des fotografischen Atelierraums in akribischer Genauigkeit durch und betrachtet zudem die Beziehung des Porträtsubjekts mit den technischen Gegenständen der »Operation«:

»Fig. 7 Taf. 3 stellt den Grundriss eines mit den Fenstern gegen Mittag gelegenen dreifenstrigen Zimmers dar, dessen Länge 10 und dessen Breite 12 Fuß hält. [...] 4. [zur Aufnahme der Porträts] Avertirt man die auf dem Stuhle L Figur 7. Taf. 3 sitzende Person: a.) Kopf und Rücken fest an die Vorrichtung c d und die Lehne des Stuhles anzudrücken. b.) Den Kopf nach dem an die Wand gemachten Zeichen O [...] zu richten. c.) Dann aber die Augen, ohne Verrückung der Richtung des Kopfes, nach dem Linsenglase oder der Zogröhre Q zu wenden, und dahin unverrückt mit einer freundlichen Miene zu sehen. 5. Ist dies geschehen, so zieht man schnell den Schieber des Expansum-Schiebers ganz herab; läßt ungefähr ½ bis 1 Minute zur Erzeugung der Abbildung des Portraits die von der, auf dem Stuhle L sitzenden

147 Ebd.

148 Ebd., S. 409f.

Person, durch das Linsenglas der Camera obscura fallenden Lichtstrahlen auf das Kalotyppapier einwirken und schließt hierauf schnell den Schieber.«¹⁴⁹

Abb. 7: Stuhl mit Kopfhalter

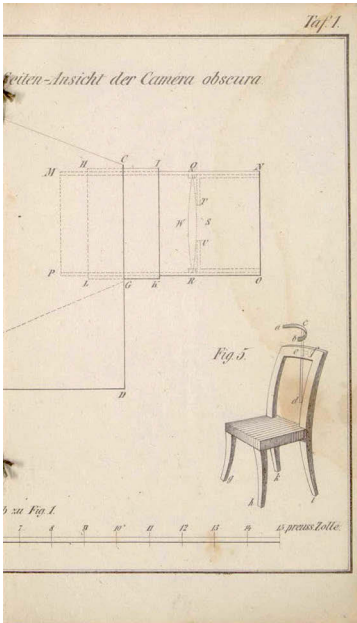
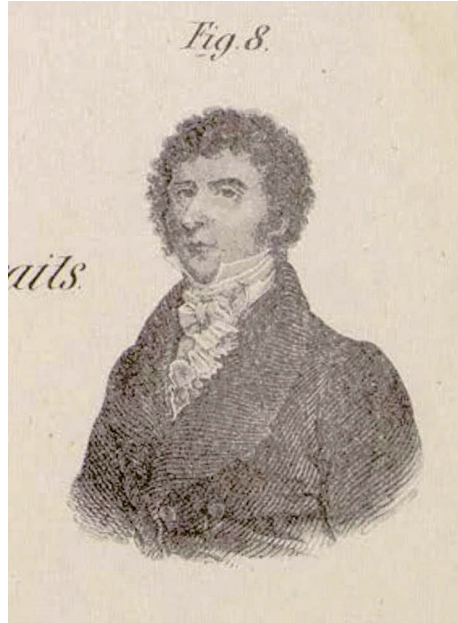


Abb. 8: Porträt



Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst*, Quedlinburg u. Leipzig: Basse 1842, Tafel 1, unpaginiert.

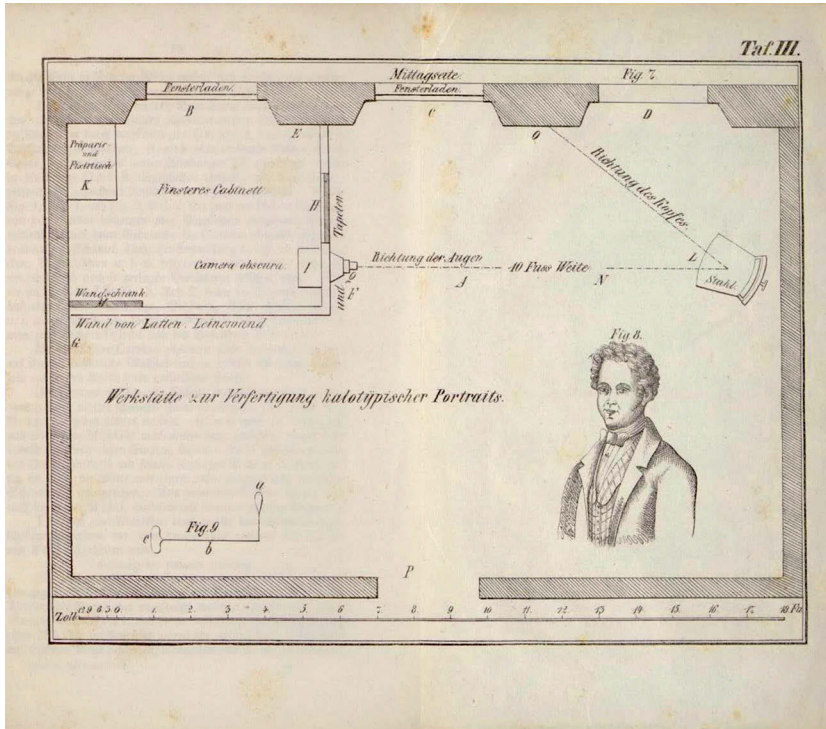
Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst*, Quedlinburg u. Leipzig: Basse 1842, Tafel 3, unpaginiert.

Durch den streng geregelten Aufbau des Porträtsettings wird die Pose des Porträtsubjekts normiert, sie ist jedem fotografischen Akt in Nettos Werkstatt implizit. Das fotografische Experimentalsystem erprobt so unzählige Operationen, die stets das gleiche Ergebnis liefern sollen, nämlich das Artefakt des fotografischen Porträts. Weder Fotograf:in noch Subjekt verfügen hierbei über den Handlungsspielraum einer individuellen Positionierung oder Inszenierung vor der Kamera. Daher gibt Netto seiner Planzeichnung auch die Darstellung des Endprodukts, des Artefakts, bei: Figur 8, das Beispiel des gelungenen fotografischen Porträts [Abb. 8], das durch eine Ausübung der Operation in Nettos Atelierdispositiv wiederholbar und umsetzbar wird. In der 1856 erschienenen, zweiten Auflage der *Kalotypischen Portraitirkunst* übernimmt Netto die Grundrisszeichnung, lediglich das »End-

149 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst*, Leipzig: Basse 1842, S. 21ff.

produkt«, die skizzierte Porträtaufnahme, tauscht er aus [Abb. 9]. Der in »Fig. 8« dargestellte Mann trägt in dieser reduzierteren Zeichnung nun andere Kleidung als im Vorgängerexemplar: Er wurde demnach der aktuellen Mode angepasst.¹⁵⁰

Abb. 9: Grundrisszeichnung (Werkstätte zur Verfertigung kalotypischer Portraits)



Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt*, 2. Aufl., Leipzig: Basse 1856, Tafel III, unpaginiert.

Nettos Grundrisszeichnung einer »Werkstätte zur Verfertigung Kalotypischer Porträts« ist so sehr Versuchsaufbau, wie sie Fotograf:innenatelier ist, und verweist damit auf die Verschränkung von experimentellem fotografischem Pioniergeist,

150 Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt*, 2. Aufl., Leipzig: Basse 1856, Tafel III, unpaginiert.

wissenschaftlichem Anspruch und dem Streben nach gelungenen Porträtaufnahmen: Der Akt des frühen fotografischen Porträtierens ist hier angewandte Wissenschaft. Dies resoniert mit der Beschreibung der Experimentalsysteme Rheinbergers, denn diese »sind Einheiten, mehr oder weniger dichte Anordnungen von Praktiken, durch die Information weitergegeben und im Prozeß der Weitergabe verändert wird.«¹⁵¹

Mehr als ein Jahrzehnt nach der Veröffentlichung der *Kalotypischen Portraitkunst* ist die Denomination des praktischen Fotografen als Experimentator aktuell geblieben. Rudolf Marneau beschreibt die gelungene Porträtaufnahme in seiner Publikation *Die Schule der Fotografie* aus dem Jahr 1854:

»Ein fotografisches Porträt von einem geübten Experimentator hervorgebracht, liefert die getreue Kopie wie wir leiben und leben, und schwer wird es immer mit Stiften oder Pinsel bleiben, diese Weich- und Zartheit, wo das kleinste Detail mit einer ausserordentlichen Klarheit und Schärfe wieder gegeben wird, in Bildern so richtig und natürlich auszuprägen, als wie bei fotografischen.«¹⁵²

Marneau stellt in diesem kurzen Passus die Fähigkeit des fotografischen Porträts dar, eine »getreue Kopie wie wir leiben und leben« zu erzeugen und bewertet diese aufgrund ihrer Abbildgenauigkeit als der Malerei überlegen. Durch die Denomination des Fotografen als »Experimentator« verweist Marneau darüber hinaus darauf, dass die Porträtfotografie auch zur Mitte der 1850er Jahre noch ein Feld der wissenschaftlichen Versuche, Verbesserungsbestreben und Forschung gewesen ist. Und doch ist auch für Marneau »der Hauptzweck des Fotografirens gewöhnlich das Porträtiren«¹⁵³ und nicht etwa das wissenschaftliche Experimentieren mit den Bildgebungsverfahren. Der »Experimentator« ist daher eigentlich »praktischer Fotograf«, weshalb sich Marneau in seinem Kapitel »Das fotografische Atelier; Aufnahme der Objecte« der didaktischen Vermittlung der Porträtfotografie widmet. Obwohl Marneau noch mit einem wissenschaftlichen Vokabular über die Porträtfotografie schreibt, zielt seine Konzeptionierung und Adressierung der Leser:innenschaft bereits stärker in Richtung des kommerziellen Ateliers. Hier

151 Hans-Jörg Rheinberger, »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: *Deutsche Zeitschrift der Philosophie*, Jg. 42, Nr. 3, 1994, S. 405–417: 416.

152 Rudolf Marneau, *Die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion, neueste Methoden zur Bilder-Erzeugung auf Stärke, Eiweiß, Papier etc; positiver Glasbilder auf Cuttapercha- Collodion, Kopirungen grosser Lithografien und Kupferstichen ohne fotografischen Apparat, nebst Anweisung zur Selbsterzeugung der vorzüglichsten hiezu dienenden chemischen Präparate für Anfänger, Dilettanten und Künstler der Fotografie*, Wien: Mayer & Comp. (Kommission) 1854, S. 1.

153 Ebd., S. 3.

zeichnet sich ein allmählicher Wandel der Fotografie als angewandter Wissenschaft zum fotografischen Porträt als Gewerbe ab.

In seinen Porträtanweisungen selbst erörtert Marneau die Platzierung des Subjekts im Atelierdispositiv in Abhängigkeit zur Ausleuchtung und beschreibt, dass »die zu porträtierende Person etwas schief gegen das Fenster«¹⁵⁴ zu setzen sei, »um eine vollkommene Beleuchtung zu erzielen [...]. Bei Personen mit sehr lichten Kleidern thut man gut die blaue, und bei dunklen die weisse Rückwand zu wählen.«¹⁵⁵ Sollte die Person in direktem Sonnenlicht sitzen, rät Marneau an, »das Fenster mit feinen lichtblauen Baumwollvorhängen oder mit Goldschläger-Papier«¹⁵⁶ zu verhängen. Auch Marneau kommt in seiner Publikation auf jenen Aspekt der *passenden Stellung* zu sprechen und verweist auf die Verantwortung des Fotografen, das Subjekt vor der Kamera möglichst ideal zu platzieren. Neben der Inszenierung einer Handlung, muss hierbei Rücksicht auf die physische Konstitution der Person genommen werden, die sich vor der Kamera befindet. Das Individuelle des Körpers rückt damit in den Fokus der Aufnahme:

»In der Aufgabe des Fotografen liegt es, die zum Porträtieren bestimmte Person, wenn das Porträt effectvoll genannt werden soll, in eine schöne Stellung zu bringen. Es darf während der Sitzung der Kopf weder zu hoch noch zu nieder, die Hände und Füße weder steif noch zu weit hervorgehalten werden; das Gesicht soll freundlich, das Auge etwas seitwärts über den Apparat gerichtet sein und das Ganze, so zu sagen eine Handlung, ein Thun ausdrücken. Nicht unerwähnt dürfte bleiben, dass auch auf die Konstitution Rücksicht genommen werden soll. Eine mager Person dürfte am schönsten en face, eine dickleibige hingegen im Profile sich im Porträte zeigen.«¹⁵⁷

Diese in ihrer Formulierung stark an die Ausführungen Anton Martins erinnernde Beschreibung des Porträtvorgangs,¹⁵⁸ ist einerseits ein Hinweis darauf, dass die fotografischen Handbuchautoren die Publikationen ihrer Kollegen konsultierten und aktiv an einer Weiterentwicklung und Dissemination der fotografischen Verfahren partizipierten und andererseits ein Beispiel dafür, dass sich allgemeingültige Eckpunkte des Atelierdispositivs festzuschreiben beginnen.

Der Übergang vom »Experimentalsystem Atelier« zum kommerziellen Atelier ist fließend. Dies wird auch im Journalbeitrag »Das Atelier Rabending-Monckho-

154 Ebd., S. 13.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Ebd., S. 15.

158 Vgl. Anton Georg Martin, *Handbuch der Photographie oder vollständige Anleitung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Metall, Papier und auf Glas, Daguerreotypie, Talbotypie, Niepceotypie*, Wien: Carl Gerold und Sohn 1851, S. 23.

ven in Wien« deutlich. Darin bespricht Hermann Wilhelm Vogel das Atelier anhand eines Grundrisses,¹⁵⁹ erneut wird hier also porträtfotografisches Wissen anhand instruktiver Zeichnungen verhandelt. Zunächst liefert Vogel die »Glashausbeschreibung« mit ergänzendem Aufriss [Abb. 10], um auf der Folgeseite die Grundrisse des »Parterre« und des Obergeschosses zu zeigen [Abb. 11]. Im Obergeschoss liegt das Atelier (das Glashaus). Désiré Charles Emanuel van Monckhoven beschreibt in seiner eigenen Publikation *Vollständiges Handbuch der Photographie* aus dem Jahr 1864 unter der Überschrift »Das Glashaus« neben der Konstruktion des Ateliers auch dessen Einrichtung und zudem die Positionierung des aufzunehmenden Individuums im Atelierrispositiv. Diese wird bei van Monckhoven anhand eines Negativ- und eines Positivbeispiels dargestellt [Abb. 12]:

»Als allgemeine Regel gilt, dass die Person in dem Theile des Ateliers sitzen soll, wo das Licht, um uns eines künstlerischen Ausdrucks zu bedienen, nicht senkrecht auffällt. Als Beispiel führen wir Fig. 74 an, wo die Person schlecht gesetzt ist, weil das Licht von oben kommt. Besser ist die Stellung in Fig. 75, wo die Person geschützt und die Beleuchtung besser geleitet ist, weil die Lichtstrahlen eine gewisse Neigung haben. Im ersten Falle treten die Schlagschatten zu stark hervor.«¹⁶⁰

Neben der Besprechung der richtigen Ausleuchtung als erheblichen Faktor einer gelungenen Porträtaufnahme geht van Monckhoven in seiner Abhandlung auch auf die Ausstattung des Atelierraums ein:

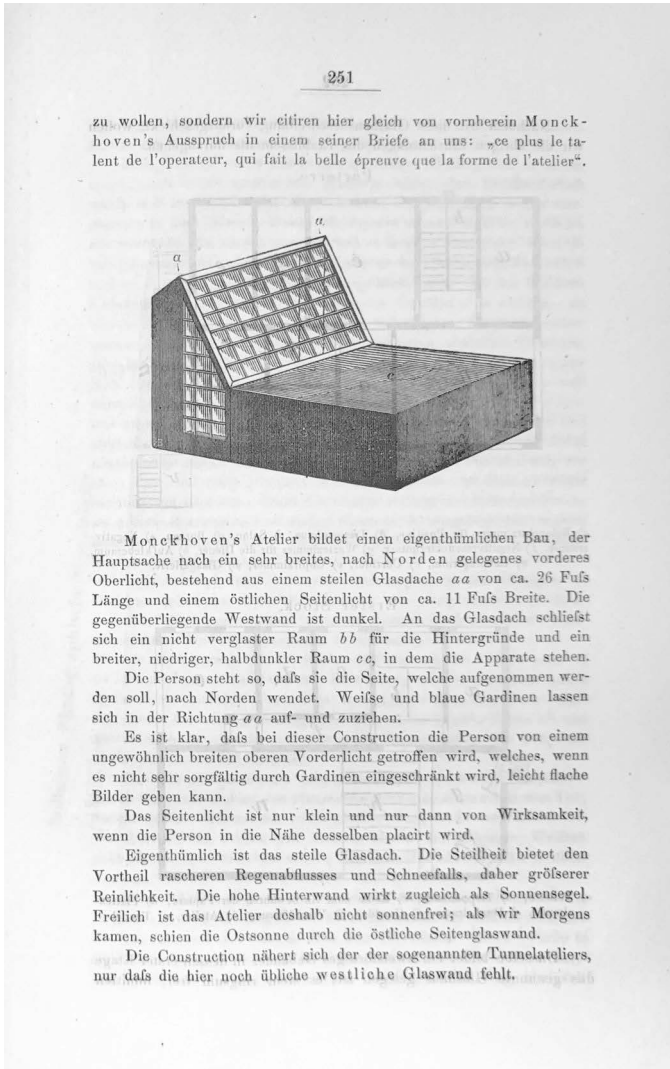
»Das Atelier wird nach dem Geschmacke des Operators ausmöblirt; häufig befindet sich ein Piano darin, oder Stereoskopen, photographische Albums u.s.w. sind ausgelegt: lauter Sachen, die wir nicht weiter besprechen wollen. Man fertigt jetzt Holzgeräthe an, welche alle Arten von Gegenständen, wie Pianos, Bibliotheken, Säulengänge u.s.w. darstellen. Diese Gegenstände sind zu billigen Preisen zu kaufen und da sie in Relief gearbeitet sind, sehen sie ganz wie wirkliche Möbel aus. Die Idee ist trefflich, aber Eleganz und geschmackvolle Ausführung lassen noch viel zu wünschen übrig.«¹⁶¹

159 Hermann Wilhelm Vogel, »Das Atelier Rabending-Monckhoven in Wien«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 250–255.

160 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. 92.

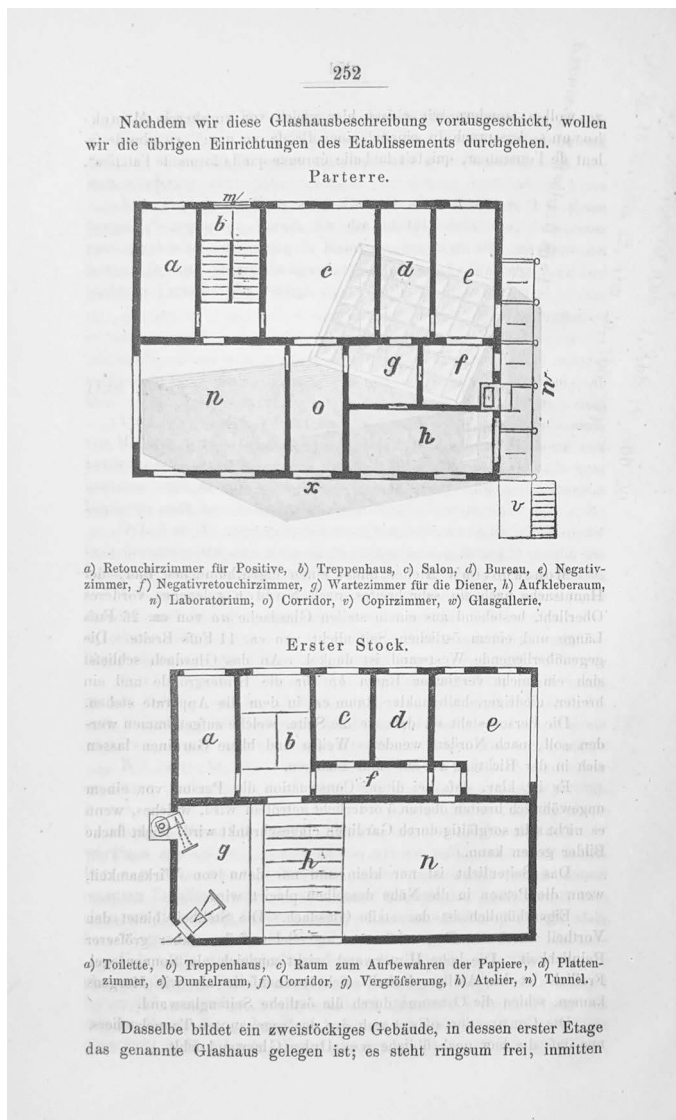
161 Ebd., S. 91.

Abb. 10: Glashausbeschreibung



Hermann Wilhelm Vogel, »Das Atelier Rabending-Monckhoven in Wien«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 250–255: 251.

Abb. 11: Grundriss



Hermann Wilhelm Vogel, »Das Atelier Rabending-Monckhoven in Wien«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37-48, 1868, S. 250-255: 252.

Abb. 12: Positionierung des Porträtsubjektes



Désiré Charles Emanuel Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. 87.

Die Staffagegegenstände beschränken sich also nicht mehr auf Draperie, Säule und Tisch, es gibt nun ganze Bibliotheken und Säulengänge. Im Kontext der Atelierausstattung bespricht van Monckhoven ferner die Gestaltung des Hintergrundes. Dieser soll »grau angestrichen und auf beweglichen Holzrahmen aufgespannt sein«¹⁶² und die Anzahl an unterschiedlichen Hintergründen, die ein Porträtfotograf besitzen sollte, richte sich nach der »Kundschaft des Einzelnen.«¹⁶³ Seine Ausführungen verweisen auf die stetig zunehmende Kommerzialisierung der Atelierfotografie, die sich zur Mitte der 1860er Jahre endgültig als Gewerbe etabliert hatte.¹⁶⁴ In seiner Publikation geht van Monckhoven darüber hinaus auf die Herangehensweise einiger Porträtfotograf:innen ein, die mit einem schablonenhaft festgelegten Atelierdispositiv arbeiten, was (wie auch zuvor bei Netto) zu einer Normierung der Pose führt:

»Es giebt Künstler, welche das Atelier auf ganz besondere Art einrichten. Das Glashaus, dessen sie sich bedienen, ist von allen Seiten mit Glas versehen, welches aber bloß bis auf die Hälfte seiner Länge reicht. Dieser mit Glas versehene Teil ist von der andern Hälfte getrennt, welche durch einen grossen schwarzen Vorhang mit viereckiger Oeffnung vollständig verdunkelt ist. Der Apparat ist hinter diesem Vorhange verborgen und bleibt immer an der selben Stelle stehen. Der Operateur studiert dann die Art und Weise, wie diese Vorhänge von der Glasseite des Ateliers zu öffnen sind, so dass sie nur eine gewisse Menge Licht zuführen, mit dem er die höchste Wirkung zu erlangen sucht. Dies System hat den Vortheil, dass es von Seiten der Operateure, die mit der handwerksmässigen Arbeit beauftragt sind, weniger artistische Kenntnisse voraussetzt; man hat sie, so zu sagen, nur zu einer gewöhnlichen mechanischen Arbeit abzurichten.«¹⁶⁵

Ein derartig konzipiertes Atelier erleichtert zwar den »Operateuren« die Aufnahmen und erspart den »Künstlern« umständliche Einweisungen in die Aufnahmetechnik, liefert aber austauschbare Porträts, die den Verlust einer individuellen Inszenierung und der vielfach geforderten Abbildung des Charakters in Kauf nehmen. Es ist erstaunlich, dass ein derart schablonenhaftes Ateliersetting über den Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren neben den Individualisierungsbestreben der Porträtfotograf:innen und den Wünschen des Publikums fortbestand oder zu diesem Zeitpunkt eine Wiederbelebung erfuhr. Denkbar ist, dass die in den 1850er Jahren einsetzende Kommerzialisierung der Fotografie dieses Phänomen bedingte, da immer mehr professionelle Fotograf:innenateliers eröffnet wurden, deren Besitzer:innen möglicherweise nicht mehr den hohen, experimentell-wissenschaftlichen An-

162 Ebd., S. 91.

163 Ebd.

164 Ebd.

165 Ebd., S. 93.

sprüchen der Fotopioniere gerecht werden konnten – oder mussten, es genügt jetzt eine Porträtfabrik. Die erste Ära des Porträtierens als angewandter Wissenschaft flaut demzufolge ab und macht Platz für das Gewerbe der Berufsfotografie. Hierauf verweist auch die Arbeitsteilung im Atelier und die Bezeichnungen, die van Monckhoven den Akteur:innen gibt: Er unterscheidet zwischen »Künstlern« – das wären Fotograf:innen und Atelierinhaber:innen – und »Operateuren«, was Angestellte meint, die Arbeitsschritte ausführen, in die sie eingewiesen worden sind. Hier wird auf die Arbeitsteilung im professionellen Fotograf:innenatelier verwiesen, das meist nicht von einer Einzelperson betrieben wurde, sondern die Arbeitsschritte und Aufgaben innerhalb eines Teams mit unterschiedlichen Qualifizierungen effizient verteilte.

In diesem Übergang zum kommerziellen Porträtatelier klingt der Transfer vom instabilen Experimentalsystem zur Testanordnung in Rheinbergers Theorie an. Während Experimentalsysteme »inhärent offene und unfertige Gebilde«¹⁶⁶ seien, verwandelt sich dieses System bei einer zu rigiden Anordnung zu einer »Testanordnung im Sinne der Produktion von Standardrepliken.«¹⁶⁷ Im Grunde ist dies bereits bei Netto der Fall, wenn stets das gleiche Ergebnis durch die jeweilige Porträtaufnahme geliefert und damit garantiert werden soll, ist aber in der kommerziellen Atelierfotografie der 1860er Jahre besonders prävalent. Wie Rheinberger formuliert, gehöre diese Stabilisierung aber zum Prozess: »In der Regel beginnt ein Experimentalsystem als Forschungsanordnung, seine Ergebnisse werden in Standardroutinen umgeformt, und schließlich werden diese entweder in andere Systeme eingeschoben oder gänzlich ersetzt.«¹⁶⁸ Das »Experimentalsystem Porträtatelier« ist in das standardisierte System »Porträtfabrik« übergegangen, in eine festgeschriebene Aufnahmepraxis und ein damit verbundenes Atelierdispositiv, das aufhört Experimente zu durchlaufen und stattdessen die stetig gleichen Porträtoperationen ermöglicht und diese zugleich vorgibt.

Was ein »Experiment« in der Handbuchliteratur ausmacht, ist seine Wiederholbarkeit und die Prämisse, dass ein exaktes Befolgen der einzelnen Arbeitsschritte ein konstantes Ergebnis liefert. Die Operation Porträtaufnahme, die im Fotograf:innenatelier immer wieder durchlaufen wird, die in ihrer experimentellen Frühzeit zum immer gleichen, als gelungen verstandenen Ergebnis führen sollte und in der Zeit ihrer Kommerzialisierung unfreiwillig ein schablonenhaftes Bild generiert, macht das Porträtsubjekt zum Objekt, zu einer Variable in einer Verkettung unter-

166 Hans-Jörg Rheinberger, »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: *Deutsche Zeitschrift der Philosophie*, Jg. 42, Nr. 3, 1994, S. 405–417: 410.

167 Ebd.

168 Ebd., S. 411.

schiedlicher Instrumente und Techniken, die diesem Prozess einverleibt wird und als bildgewordene Manifestation daraus hervorgeht.

3.2.3 Von Hintergründen und Posen

Die Darstellung des Charakters, die Inszenierung des Porträtsubjektes und das Streben nach Natürlichkeit ist in den Porträtanweisungen der Handbuchautoren häufig mit der Frage des dafür zuträglichen Hintergrundes, damit einhergehend der Staffage und nicht zuletzt der Pose in diesem oft kulissenhaften Setting, verknüpft. Der Handbuchautor Robert le Grice widmet sich in seiner Publikation *Erfahrungen auf dem Gebiete der practischen Photographie* aus dem Jahr 1857 zunächst dem Objektiv der Kamera und findet hier auch den Raum, um auf die Anfertigungsbedingungen der Porträtaufnahme einzugehen.¹⁶⁹ Er weist in diesem Zusammenhang auf mögliche Fehlerquellen hin, die dafür sorgen können, dass ein Porträt misslingt. Hier nennt er zunächst die Verwendung ungeeigneter Objektive und kommt dann auf die Beleuchtung im Atelierraum zu sprechen:

»Wir haben Personen sitzen sehen, welche einen Lichtreflex von allen Seiten empfangen, so dass die von dem einen Schirm hervorgebrachte Wirkung durch die eines anderen vollständig vernichtet wurde. Ein solches Portrait tritt nicht hervor, erscheint leblos und ist gewöhnlich ohne alle Aehnlichkeit. Es ist eine bei Weitem schwerere Aufgabe, als man glauben sollte, das Licht auf den Sitzenden so einfallen zu lassen, dass die besten Wirkungen damit erzielt werden. Dilettanten in der Photographie, welche von der Malerei wenig oder nichts verstehen, werden wohl thun, bei Anordnung ihres Glashauses oder Ateliers die Hülfe eines Malers in Anspruch zu nehmen.«¹⁷⁰

Robert le Grice verweist hier auf das Problemfeld der Ausleuchtung, und die Schwierigkeiten, mit denen sich ein ungeübter Fotograf auseinandersetzen muss, aber bespricht zugleich auch die Situierung des Porträtsubjektes im Atelierdispositiv, indem er auf die Anordnung und Gestaltung des Glashauses eingeht, bei dessen Einrichtung sich angehende Fotograf:innen im Zweifelsfall Hilfe und Rat bei Maler:innen suchen sollten. Diese Aspekte erörtert le Grice im weiteren Verlauf seiner Ausführungen im Kontext der Hintergrundgestaltung und greift so erneut ästhetische Fragestellungen auf, die im aus der Malerei tradierten, porträttheoretischen Umgang mit dem Charakter fußen:

169 Robert le Grice, *Erfahrungen auf dem Gebiete der practischen Photographie*, Aachen: Benrath & Vogelsang 1857.

170 Ebd., S. 11.

»Ein einfacher Hintergrund muss so schattirt sein, dass das Hell und Dunkel der beiden gegenüberstehenden Seiten allmählig ineinander übergehen. (Solche Schirme für den Hintergrund können bequem in Oelfarbe angelegt werden.) Der hellste Theil des Hintergrundes soll im Contraste zu dem tiefsten Schatten im Gesichte des Sitzenden stehen. Mehrere solcher Schirme, theils ganz einfache, theils etwa solche, welche eine einfache Säule mit einer faltenreichen, schweren Draperie darstellen, und andere, in einem gefälligen leichten Style gehaltene müssen in dem Besitze eines jeden Photographen sein, weil selbst Hintergrund und Zubehör zu einem Portrait bald im Einklange, bald im Contraste zu dem Charakter des aufzunehmenden Gesichts stehen müssen. Wie traurig ist es, dass diese wirklich edle Kunst, bei welcher die allerschwersten und gefälligsten Lichtwirkungen und jeder Ausdruck des Gesichts, mit einer den Neid der größten Künstler erweckenden Genauigkeit und Leichtigkeit hervorgebracht werden können, täglich von so Vielen, welche sie ohne Wissenschaft und Urtheil ausüben wollen, in das Lächerliche gezogen wird.«¹⁷¹

Le Grices *Erfahrungen auf dem Gebiete der practischen Photographie* können als ein Beispiel dafür gewertet werden, dass sich die künstlerisch-ästhetischen Diskurse der frühen Porträtfotografie zunehmend aus den chemisch-technischen Modalitäten herauschälen und deshalb keineswegs isoliert von ihnen betrachtet werden sollten. Dem Autor zufolge zeichnet sich eine gelungene Porträtfotografie dadurch aus, dass sich künstlerischer Anspruch und Wissenschaft im Prozess ihrer Anfertigung durchdringen, woran etliche Ausführende aufgrund ihrer Laienhaftigkeit scheitern würden. Zudem legt der Autor Wert auf eine malerische Wirkung der fotografischen Aufnahme und verweist auf gemalte Hintergründe, die mit Draperie und Säule den Darstellungsmodalitäten der Porträtmalerei entlehnt sind. Durch die Verwendung eben dieser Requisiten, die entweder im Einklang mit oder im Kontrast zum Charakter des Aufzunehmenden stehen und daher bewusst ausgewählt werden müssen, sowie durch den Einsatz unterschiedlich gestalteter Hintergründe, gesteht Robert le Grice den zu Porträtierenden eine größere Individualität zu, sorgt allerdings durch die Verwendung von requisitenhaftem Beiwerk im fotografischen Porträt auch dafür, dass sich eine zunehmend standardisierte Kulisse im Atelierdispositiv verankert. Seine Anweisungen belegen, dass sich die tradierten Porträtmodalitäten der Malerei mit den neuen chemisch-technischen Dispositionen der Fotografie durchaus wechselseitig bedingen und sich nicht nur voneinander absetzen: So verknüpft Robert le Grice die technischen Rahmenbedingungen, wie etwa die richtige Beleuchtung, mit ästhetischen Problemfeldern, wie der Gestaltung der Hintergründe und der Requisiten, sowie der inszenatorischen Aufgabe den jeweiligen Charakter des Porträtsubjekts richtig wiederzugeben.

171 Ebd., S. 11f.

Wie sich in dieser Beschreibung des Porträtierens darstellt, spielt in der Auseinandersetzung mit den Porträtmodalitäten im Atelier insbesondere der Hintergrund und mit ihm verbunden die Pose, eine beträchtliche Rolle. Der Hintergrund wird deshalb so eingehend diskutiert, da sein falscher, also unpassender und uncharakteristischer Einsatz zu gescheiterten und damit »unähnlichen« Porträts führt. Zudem war der Hintergrund ein Versatzstück der Atelierausstattung, das recht zügig kommerzialisiert und professionell vertrieben wurde. Angehenden Porträtist:innen wurde häufig angeraten, den Hintergrund von einem Künstler anfertigen zu lassen und genau dieses Desiderat der Porträtfotograf:innen machten sich geschäftstüchtige Maler:innen erfolgreich zunutze, wie eine kurze Miszelle in der Rubrik »Kleine Mittheilungen« in Vogels Journal *Photographische Mittheilungen* darstellt:

»Es ist bekannt, dass gute, wirklich geschmackvolle photographische Hintergründe zu den Seltenheiten gehören. Neuerdings hat sich der Landschaftsmaler Hartmann, Schüler des Herrn Eschke auf Zureden verschiedener Photographen auf diesem Felde versucht und können wir nur sagen, dass seine ersten Versuche mit glücklichstem Erfolg gekrönt sind. Selbst dem oberflächlichen Beobachter springt das künstlerische Verständniss und die Naturwahrheit dieser Hintergründe in die Augen, sie bilden ein wirkungsvolles Environ zu der Figur, ohne sich vorzudrängen und heben sich schön und plastisch ab. Der Preis ist ein sehr mässiger.«¹⁷²

Hier wird ersichtlich, dass die Anfertigung bzw. das Erwerben eines geschmackvollen, gelungenen Hintergrundes gleichzeitig von großer Wichtigkeit und selten praktikabel war. Die meisten Zeitgenossen scheinen die Atelierhintergründe eher despektierlich betrachtet zu haben, wovon zahlreiche Karikaturen und Parodien zeugen, die von (gescheiterten) Atelierbesuchen berichten. In der Beschreibung der Hartmann'schen Hintergründe werden die Eigenschaften eines Atelierhintergrundes definiert: Er muss naturwahr sein, also die Landschaft authentisch wiedergeben, er muss sich gut in die Fotografie einschreiben, also kontrastreich und in den richtigen Farben gestaltet sein und er muss das Environ (das passende Umfeld für das Porträtsubjekt) bilden. Zudem sollte er erschwänglich sein.¹⁷³

Dass die Funktion des Hintergrundes eine unterstützende war und den Ausdruck der Aufnahme unterstreichen sollte, ohne dem Porträtsubjekt den Rang abzulassen, also natürlich wirken und in keinem harschen Kontrast zum Charakter stehen sollte, wird auch im Beitrag »Die Bedingungen, welche erforderlich sind, um auf einem Negativ einen reinen Hintergrund zu erzeugen. Von Prof. Dr. Towler« deutlich, der im Herbst 1864 aus *Humphrey's Journal* übersetzt in Schauss' und Liesegangs *Photographischem Archiv* erschienen ist:

172 Anonym, »Kleine Mittheilungen«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 13, 1865, S. 13f.

173 Ebd.

»So wie jedoch der Künstler Schritt für Schritt im Erfolg fortschreitet, wird er endlich entdecken, dass die Stellung der sitzenden Person mit der Lage, Farbe und Beleuchtung des Hintergrundes in entschiedener Verbindung steht. Es gibt mannigfache Arten der Hintergründe, die man unter den drei Benennungen einförmige, abgetönte und malerische zusammenfassen kann.«¹⁷⁴

Grundvoraussetzung ist demnach, die Pose mit dem Hintergrund zu koordinieren. Die Wahl zwischen einem einfarbigen, einem abgetönten (sprich: vignettiertem) und einem Motivhintergrund steht den Atelierbetreiber:innen frei, dabei raten Handbuchautoren jedoch meist zu möglicher Einfachheit.¹⁷⁵ Bei der in einem Leser:innenbrief in den *Photographischen Mitteilungen* Ende des Jahres 1869 thematisierten Unsicherheit bezüglich der Wahl eines einfachen Hintergrundes, tritt die porträtfotografische Wissensgemeinschaft zusammen. In einem Sitzungsbericht des, zu diesem Zeitpunkt von Vogel neu gegründeten, *Vereins zur Förderung der Photographie*,¹⁷⁶ wird unter der Rubrik »Fragekasten« eine Einsendung besprochen. Gefragt wird: »Welches sind die praktischsten glatten Hintergründe? Die Frage enthält die Bemerkung: »Papiere verziehen sich leicht, die gestrichenen sind schwer gleichmäßig zu erhalten, die wollenen sind theuer und verblassen.«¹⁷⁷ Bei der Antwort schöpfen die Herren Vereinsmitglieder aus ihrer eigenen Erfahrung und teilen ihr praktisches Wissen mit der Leser:innenschaft:

-
- 174 Prof. Towler, »Die Bedingungen, welcher erforderlich sind, um auf einem Negativ einen reinen Hintergrund zu erzeugen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 67, 1864, S. 399–404: 399f.
- 175 So argumentieren unter anderen Ludwig Gustav Kleffel und Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, vgl. Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhang enthaltend John Pouncy's Kohlebildproceß* (2. Aufl.), Berlin: Julius Krampe 1860; Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.
- 176 Der *Deutsche Photographenverein* hatte innere Unruhen, im Mai 1869 spaltete sich der Berliner Bezirks-Verein ab, der Hamburger Bezirksverein war vorher schon ausgetreten. Vogel gründet daraufhin mit seinen Mitstreitern den *Verein zur Förderung der Photographie* und die *Photographischen Mittheilungen* sind daher ab dem 61. Heft nicht länger das Organ des *Deutschen Photographen-Vereins*, sondern des neu etablierten *Vereins zur Förderung der Photographie*, von dem Vogel der 1. Vorsitzende war.
Vgl. Hermann Wilhelm Vogel, »Notiz« in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61, 1870, S. 55f.
- 177 Hermann Wilhelm Vogel, »Fragekasten« in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61, 1870, S. 273.

»Hr. Alexander Lindner empfiehlt Malertuch der Firma Schulzmann in München und legt eine Probe vor. Dasselbe bildet eine Leinwand, die mit einem bräunlich gefärbten, sehr homogenen Ueberzug versehen ist. Die Qualität findet Beifall, der hohe Preis dieses Stoffes erregt jedoch Bedenken. Hr. Petsch empfiehlt als sehr billig Papierhintergründe auf Leinwand gezogen, nur habe stramm gespanntes Papier den in der Frage gerügten Fehler. Hr. Prümm empfiehlt Leinwand mit einem Anstrich von Terpentinwachsfarbe, indessen sei die Herstellung eines gleichmäßigen Striches für Ungeübte difficil. Hr. O. Lindner spricht sich günstig über Papierhintergründe aus. Hr. Dr. Vogel rühmt die gestrichenen Hintergründe von Reichnow, Friedrichsstr. 56, die sich bei ihm Jahre lang vortrefflich bewährt haben.«¹⁷⁸

In der Vereinssitzung werden unterschiedliche Materialien, deren Einsätze, Vorzüge und Preise besprochen, sowie explizite Empfehlungen ausgesprochen. So wird deutlich, wie konkrete Fragestellungen und Probleme in der Porträtfotografie praktisch und in einem kollaborativem Ansatz gelöst werden konnten.

Der Portrathintergrund ist ein wesentlicher Bestandteil der Instruktionen in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur und wird in annähernd allen Anweisungen thematisiert, wenn auch in unterschiedlichem Umfang und variierender Gewichtung. Während manche Autoren das Thema nur streifen, widmen sich andere in aller Ausführlichkeit der Vermittlung der richtigen Wahl, Anfertigung und Verwendung des Hintergrundes in fotografischen Aufnahmen, besonders Porträtaufnahmen. Einer von ihnen ist Karl Joseph Kreutzer, mit dem ein weiterer Akteur der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft über den Hintergrund schreibt. Kreutzer, der sich insbesondere durch seine literaturverwaltenden Tätigkeiten in die Frühgeschichte der Fotografie eingeschrieben hat,¹⁷⁹ legt mit seinem Journalbeitrag »Ueber Hintergründe« im Dezember 1860 einen umfassenden und äußerst anwendungsbezogenen Text vor. Neben den textbasierten Instruktionen zeichnet sich dieser Beitrag durch zahlreiche Illustrationen aus, die detailreich unterschiedliche Hintergründe und komplementierende Staffagegegenstände darstellen, um den Leser:innen eine bessere Vorstellung vom »geschmackvollen« Hintergrund zu geben. Die Anweisungen sind äußerst praktikabel, grundlegend und verständlich erklärt und führen unprätentiös Schritt für Schritt durch die Arbeit mit unterschiedlichen Hintergründen. Kreutzer erläutert zunächst die absoluten Grundlagen der Hintergrundgestaltung für fotografische Aufnahmen:

»Es ist weder in Bezug auf den gefälligen Anblick, noch aber für die gehörige Auffassung eines bildlichen Gegenstandes gleichgiltig, ob derselbe auf einer eintö-

178 Ebd.

179 Vgl. Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1855*, L.W. Seidel: Wien 1857.

nigen, weissen oder dunkler abschattirten Grunde dargestellt oder ob der Hintergrund mit, das Bild ergänzenden oder belebenden Nebendingen versehen ist. Ich bemerke hier überhaupt, dass ich unter Hintergrund Alles verstehe, was im Bilde den Hauptgegenstand umgibt, es mag sich nun in einer Ebene hinter, neben oder vor ihm befinden. Die Wahl eines der angeführten Hintergründe und seine Ausführung sind, wenn das Bild einen künstlerischen Wert erhalten soll, durchaus nicht unbedeutende und willkürliche Dinge, sondern hängen theils von der Natur des dargestellten Gegenstandes, theils auch von dem Zwecke seines Bildes ab.«¹⁸⁰

Für Kreutzer umfasst die Konzeptionierung des Hintergrundes demnach alle Gegenstände, die als Beiwerk zum Subjekt abgebildet werden. Dieser einführenden Darstellung, die sich der Relevanz der richtigen Wahl des Hintergrundes widmet, folgen spezifische Anweisungen zu dessen Einsatz. Für eher wissenschaftliche oder didaktische Inhalte, die in der Fotografie freigestellt erscheinen sollen, empfiehlt Kreutzer einen simplen weissen oder einfarbigen Hintergrund, der sich für alle Gegenstände eignen würde,

»die zur selbstständigen Betrachtung ausser allem Zusammenhange mit ihrer Umgebung dargestellt werden, daher besonders für bildliche Erläuterungen zu beschreibenden Texten, hierher gehören geometrische Figuren, naturwissenschaftliche Gegenstände, Instrumente, Apparate, Maschinen, Kunstgegenstände u. dgl. Porträte machen sich auf solchem Grunde selten gut, sie erscheinen meistens hart und nicht ganz befriedigend.«¹⁸¹

Ein Porträt bedarf demnach einer Einbettung in ein Environ (also eine Umgebung), eine Freistellung vor weissem Hintergrund wirke zu hart und unvermittelt. Kreutzer macht dies bei der Wahl der Hintergründe für Porträts noch einmal deutlicher:

»Für Brustbilder und auch Kniestücke passt ein abgestufter mit dem Porträte harmonisierender Hintergrund am besten und er hebt das Bild sehr gut, wenn er am untern Theile und im Rücken des Porträtes dunkel ist, jedenfalls sollen aber alle Staffirung und alle Nebendinge wegbleiben, sie wirken nur störend, und übersteigt ihre Ausführung eine gewisse Grenze, so schaden sie sogar. Anders ist dies bei Figuren in ganzer Grösse, sie mögen nun stehend oder sitzend sein, hier ist ein die Umgebung passend ausschmückender Hintergrund für die Darstellung vorteilhaft und notwendig, denn solche Figuren auf bloss abgestuftem, sonst aber leeren Hintergründe, sehen entweder statuenartig aus, oder aber sie gewähren den Anblick als befänden sie sich in einem ausgepändeten Zimmer oder einer

180 Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 348f.

181 Ebd., S. 349.

Strafanstalt. Nochmehr ist dies jedoch Erforderniss bei Porträten im Visitenkartenformate, deren Hauptaufgabe ist, eine angenehme bildliche Darstellung zu geben.«¹⁸²

So wichtig eine wohldurchdachte Gestaltung des Hintergrundes auch ist, solle man Kreutzer zufolge nicht den Fehler machen, diesen zu stark auszustaffieren und damit die Porträtaufnahme zu überfrachten, es gelte bei Hintergründen zu berücksichtigen, »dass derselbe stets Nebensache sein soll, und durch eine verfehlte Wahl oder besondere Ausführung der Hauptdarstellung leicht schaden kann.«¹⁸³ Und genau diese Staffage beschreibt Kreutzer in seinen Instruktionen. Mit dabei ist alles, was sich für das Fotograf:innenatelier des 19. Jahrhunderts als ikonisch etablieren sollte: große Vorhänge, die beweglich sind und nach Belieben ausgetauscht werden können, um zum jeweiligen Porträtsujet zu passen, »ferner schön gebaute Stühle, Tische, Säulen, Balustraden, so wie kleinere auf den Tisch stellbare Gegenstände.«¹⁸⁴ Diese Staffagegegenstände sollten allerdings nicht zu hochwertig sein, es reicht aus, wenn sie Kulissen sind: »Es sind hierzu jedoch keineswegs prachtvolle, kostbare Einrichtungsstücke erforderlich, im Gegenteile sind diese sogar unpassend, indem sie durch eine Menge von Glanzpunkten im Bilde störende weisse Stellen erzeugen.«¹⁸⁵ Tatsächlich wertvolle Gegenstände würden also sogar die Bildqualität durch Glanzlichter schmälern – ein Verweis auf den artifiziellen Charakter des Porträtateliers, das zwar einerseits darum bemüht ist, lebensnahe, authentische, ähnliche, Bilder hervorzubringen und andererseits im Kern eine Kulisse ist, die den Schein einer repräsentativen Raumerfahrung über eine Anpassung an die technischen Möglichkeiten aufrechterhält. Dieser Aspekt sticht umso mehr hervor, wenn Kreutzer die Materialien und die Herstellung der Staffagegegenstände beschreibt:

»Man lasse sich schön geformte, mit Schnitzwerk versehene, und geschmackvolle Einrichtungsstücke von weichem oder halbharten Holze machen und mit brauner Leimfarbe oder Nussbeize anstreichen, damit sie keinen Glanz haben, sie geben das beste fotografische Bild ohne überaus grosse Auslagen zu verursachen. Uebrigens muss ein stark beschäftigter Fotograf in einer grossen Stadt Sorge tragen in diesen Nebendingen einen gehörigen Wechsel zu haben, indem er zeitweise einzelne derselben durch neue ersetzt, und die vorhandenen auf verschiedene Weise stellt und anordnet.«¹⁸⁶

182 Ebd.

183 Ebd.

184 Ebd., S. 353.

185 Ebd.

186 Ebd.

Die Festschreibung des Bildinventars der frühen Porträtfotografie ist demnach bereits 1860, nach zwei Jahrzehnten fotografischer Praxis, in vollem Gange und die standardisierte Pose ist nun schon gegen den guten Geschmack, wie Kreutzer voller Emphase darstellt:

»Es ist höchst abgeschmackt die aufgenommenen Personen immer bei einem Tischchen mit dem unvermeidlichen Teppich und der alltäglichen Blumenvase zu sehen; es ist dies um so unzweckmässiger, wenn der Fotograf durch eine bestimmte Klasse des Publikums vorzugsweise beschäftigt ist, bei der seine Bilder häufiger in gegenseitige Betrachtung kommen; und es ist für seinen künstlerischen Geschmack wahrlich nicht anempfehlend, wenn dieses immerwährende Einerlei ihm nicht selbst widerlich wird.«¹⁸⁷

Der Schlüssel zum Erfolg bei der Verwendung von Hintergründen und Staffagegegenständen ist also Abwechslung. Obwohl bereits fertige Hintergründe käuflich erworben werden können, rät Kreutzer, selbst tätig zu werden: »Wer nur einiges Geschick dazu hat, kann sich einen Hintergrundschirm nach Wunsch und mit geringen Kosten, von dem einfachsten bis zur mehr ausgeführten Zeichnung leicht herstellen.«¹⁸⁸ Dieser Schirm könne auf eine »über einen Rahmen gespannte Leinwand oder Kanevas, auf ein Stück zubereitetes Wachstuch oder auf die Mauer«¹⁸⁹ gemalt werden. Kreutzer gibt sehr genaue Anweisungen was benötigt wird und beschreibt zunächst sorgfältig die Herstellung der Werkzeuge, die dann für den Bau des Hintergrundschirmes eingesetzt werden. Neben einem großen und einem kleinen Pinsel bräuchte man »ein Lineal, das aus einem flachen Stücke weichen Holzes gemacht wird, 5 Fuß lang, 3 Zoll breit, ½ Zoll dick, an einer Kante schief zugeschnitten, auf dessen Mitte 11 Zoll dickes und breites Stück Holz zum Halten befestigt ist, wie Figur 110 zeigt.«¹⁹⁰ Nach seinen Instruktionen zur Herstellung des Werkzeugs, führt Kreutzer nun seine Leser:innenschaft Schritt für Schritt durch den Bau des Hintergrundschirmes und illustriert seine Anleitung mit Skizzen. Zunächst würde man eine grobe Zeichnung herstellen, die er in Fig. 111 darstellt [Abb. 13], hierauf mischt man »Oker und Lampenschwarz« an und »überstreicht damit den Hintergrund gleichmässig und lässt ihn trocknen«, ¹⁹¹ danach verstärke man die Zeichnung, was Kreutzer in seiner Fig. 112 abbildet, mit Schattierungen und Details [Abb. 14].

187 Ebd.

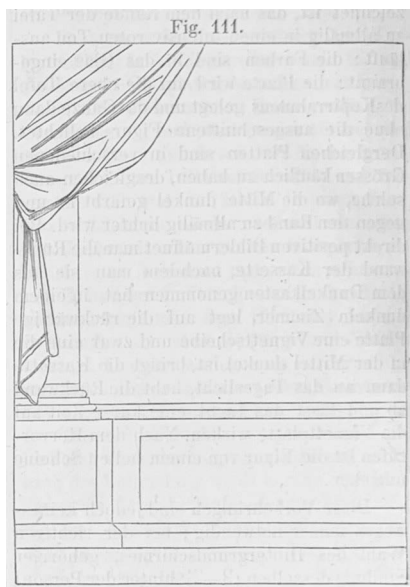
188 Ebd., S. 354.

189 Ebd.

190 Ebd.

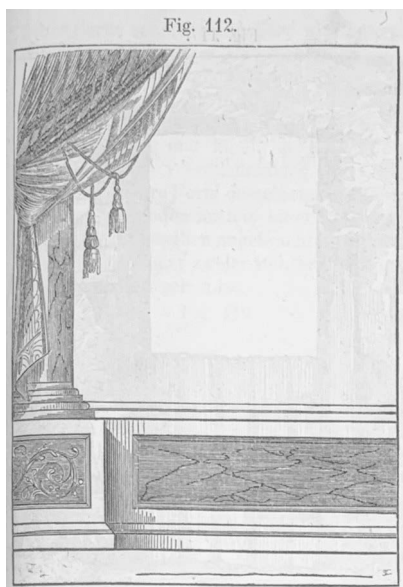
191 Vgl. ebd.

Abb. 13: Grobe Zeichnung eines Hintergrundes



Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 354.

Abb. 14: Schattierte Zeichnung eines Hintergrundes



Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 355.

Alternativ könnten Papiertapetenmuster auf eine zuerst weiß grundierte Leinwand geklebt werden, »es gibt solche Tapeten mit einer grossen Vase und Blumen, eine solche kann man ausschneiden und an einer Seite aufkleben, an der andern kann man mit Tapetenmustern die in Fig. 113 angedeutete Verzierung anbringen.«¹⁹² In diesem Beispielbild [Abb. 15] sind Säulenkannelierungen und Frieze durch die Tapetenschnipsel imitiert worden. Auch für das Atelierversatzstück der Draperie weiß Kreutzer Rat: »Wünscht man an einer Seite eine Draperie anzubringen, so nehme man ein Stück brauner Packleinwand, und hänge es wie einen Vorhang auf. Man erhält so einen sehr gefälligen Hintergrund ohne Malerei, mit wenig Mühe und geringen Kosten.«¹⁹³ Auch diese kostengünstige Bastellei illustriert Kreutzer mit seiner Fig. 114 [Abb. 16]. Folgt man dieser Anleitung, ist man im Besitz eines klassischen Atelierhintergrundes, der aber selbstgemacht ist und dem eigenen Geschmack angepasst werden könne: »Alle angeführten Darstellungen können

¹⁹² Vgl. ebd., S. 354f.

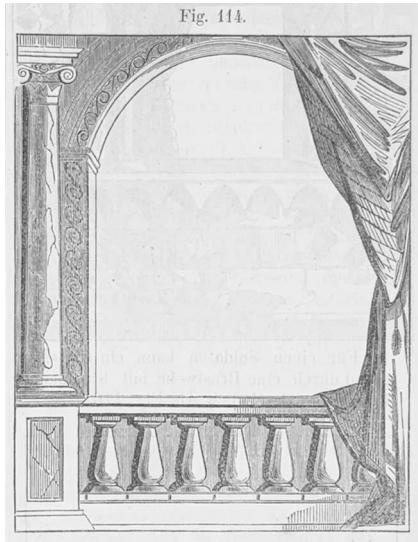
¹⁹³ Ebd., S. 355.

nach Gutdünken und dem Geschmacke des Fotografen auf die mannigfaltigste Weise abgeändert werden.«¹⁹⁴

Abb. 15: Hintergrund mit Vasen und Blumen



Abb. 16: Hintergrund mit Draperie aus Papier



Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 355.

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 355.

Die durchwegs praktikablen Konstruktionen werden auf den letzten eineinhalb Seiten seines Journalbeitrages immer komplexer und aufwendiger, was die Illustrationen auf der Folgeseite bezeugen [Abb. 17]. Diesen nun sehr spezifischen Hintergründen gibt Kreutzer fast den ganzen Raum auf der Seite und annotiert sie nur noch in kurzen Beschreibungen: Fig. 115 zeigt ein Efeu umranktes geöffnetes Fenster, Fig. 116 einen Wehrgang – »Für einen Soldaten kann ein Hintergrund durch eine Brustwehr mit Kanonen, Kugeln u. dgl. [...] dargestellt werden, der gewiss entsprechender ist als das Lehnen in einem Stuhle oder Sitzen auf einem Sofa.«¹⁹⁵ –, Fig. 117 und Fig. 118 stellen »ländliche Hintergründe« dar, die »für Personen in entsprechender Kleidung [...] mit grosser künstlerischer Wirkung und zarten Abstufungen

¹⁹⁴ Ebd., S. 355f.

¹⁹⁵ Ebd., S. 356.

von Licht und Schatten nach Art der Theaterdekorationen hergestellt werden.«¹⁹⁶ Die Künstlichkeit des papiernen Hintergrundes und seine Nähe zur Kulisse ist bei Kreutzer kein Defizit, er ist effizient, kostengünstig und flexibel gestaltbar. Im Hintergrund, besonders im Landschaftshintergrund, wird die Diskrepanz zwischen der intendierten Natürlichkeit in der Konzeption einer Porträtpose und der Künstlichkeit des Ateliers besonders deutlich. Dies wird nur noch mehr forciert, wenn Kreutzer anrät, dekorative Sträucher aus »dickem Pappendeckel« auszuschneiden, wie er in seiner Fig. 123 illustriert [Abb. 18].

Abb. 17: Seitenbild

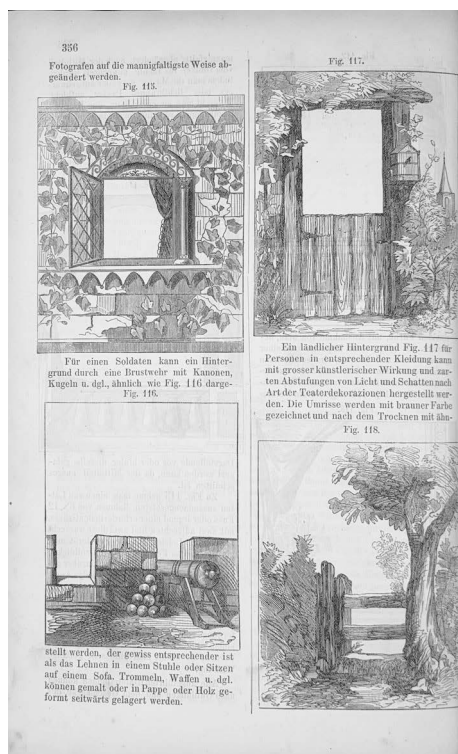
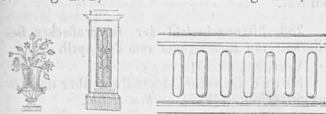


Abb. 18: Staffagegegenstände aus Pappe

Eine Blumenvase Fig. 120, ein Fussgestell Fig. 121, eine Ballustrade Fig. 122, ein



Strauchwerk Fig. 123 und ein Pfeilerfuss mit einem Wandstück Fig. 124 lassen sich ohne



grosse Schwierigkeit aus dickem Pappendeckel ausschneiden, dann Bemalen, und auf Holzleisten befestigen, mittels ihrer kann man verschiedene landschaftliche Gruppierungen hervorbringen, und sie vielfältig verwenden.
Kr.

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 356.

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 357.

Abseits des gemalten (Landschafts-)Hintergrundes, der wie eine Kulisse im Porträtatelier genutzt wird, gibt es die Möglichkeit, fotografische Porträts nach ihrer Fertigstellung mit einem Hintergrund zu versehen, der auf den Abzug gemalt wird. Dies führt allerdings zum Problem, dass die Bildqualitäten der Porträtaufnahme und des gemalten Hintergrundes stark auseinanderklaffen und das Setting in ihrer Künstlichkeit dadurch enttarnen. Visuell ist diese Version des Hintergrundes Kreuzer zufolge nur akzeptabel, wenn auch der eigentliche Gegenstand der Fotografie – beispielsweise die Porträtaufnahme – übermalt wird und so der ganze Abzug den Eindruck einer Porträtmalerei (bzw. eines Aquarells) macht. Mit einem derartigen Arbeitsprozess wird die fotografische Porträtaufnahme zugleich abstrahiert und verkünstlicht und entfernt sich von der fotografischen Bildqualität.¹⁹⁷ Was erklärt, warum die vollständige Übermalung in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur kaum angeraten wird.

Mit einem anderen Aspekt der Künstlichkeit vs. der Natürlichkeit setzt sich der Journalbeitrag »Gedanken vor dem Hintergrund und hinter den Coulissen« von Johannes Graßhoff auseinander, der im März 1868 in Herman Wilhelm Vogels *Photographischen Mitteilungen* erschienen ist. Graßhoff beschreibt die Verwendung eines Grasteppichs als wertvollen Staffagegegenstand für Porträtaufnahmen, da dieser besonders natürlich wirken würde: »Freilich ist so ein Gegenstand theuer, aber ich glaube, daß es im erwähnten Falle das beste Mittel ist, um der Natürlichkeit des Terrains näher zu kommen. Letzteres sollte der Photograph niemals versäumen, zu studiren, und bei Wiedergabe von Portraits so gut und genau als möglich darzustellen suchen.«¹⁹⁸ Vom Grasteppich kommt Graßhoff dann über seine Überlegungen zur Natürlichkeit in der Fotografie (und die Frevel gegen diese) zur Diskussion über den Status des Mediums, in dessen Zentrum die Frage steht, ob die Fotografie im Jahr 1868 noch Dienerin der Wissenschaften und Künste wäre, oder bereits selbst Kunst geworden sei. Der Journalautor äußert sich dazu folgendermaßen:

»Leider wird hiergegen aber, wie schon gesagt, sehr viel gefrevelt. Vielleicht würden die Künstler nicht mehr so sehr feindlich gegen die Photographie gesinnt sein, wenn sie in »allen« Erzeugnissen derselben ein tieferes Studium wahrnehmen würden. Ich will damit nicht sagen, »daß die Photographie überhaupt nur ein Hilfsmittel für die Wissenschaften und Künste sei und bleibe,« wie dies kürzlich geäußert wurde, sondern hoffe sogar, daß dieselbe eine selbstständigere Kunst einst werden wird, als dies jetzt noch der Fall ist, und gehen die großen Fortschritte, die

197 Vgl. ebd., S. 353.

198 Johannes Graßhoff, »Gedanken vor dem Hintergrund und hinter den Coulissen«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 49–60, 1868, S. 196–201: 200.

bisher in der Photographie gemacht wurden, stetig so weiter fort, dann wird auch jener Zeitpunkt eintreten.«¹⁹⁹

Dies ist der zweite Artikel zur Rolle des Hintergrundes, der in diesem Monat aus Graßhoffs Feder geflossen ist und in Vogels Journal veröffentlicht wurde. Bereits Anfang März veröffentlichte er seine »Betrachtungen über Hintergründe bei photographischen Portraits«, ²⁰⁰ die in der Sitzung vom 6. März 1868 diskutiert wurden. Ausgehend von diesem Beitrag entspinnt sich im Verein ein Gespräch, das die Theorie Graßhoffs mit der Praxis des in Paris tätigen und (zumindest in Vogels Journal) hoch geschätzten und viel rezipierten Atelierfotografen Adam Salomon verknüpft. Der Sitzungsbericht dokumentiert die Rezeption des Textes und die Kommentare der Vereinsmitglieder, die ihre eigenen Perspektiven und Erfahrungen zum Hintergrund Preis geben. Zunächst kommt Vogel selbst zu Wort:

»Es kommt hierauf ein Aufsatz von Hrn. Graßhoff über Hintergründe unter allgemeinem Beifall zur Vorlesung. (s.u.) Der Vortrag führt zu einer lebhaften Discussion über die schon so oft besprochenen Bilder von Adam Salomon, in welcher zum Theil die bereits früher geäußerten und bestrittenen Ansichten über Anwendung von Copirkunststücken bei Herstellung dieser Bilder wieder auftauchen und ferner die von Simpson (s. Februarheft) beschriebene Anwendung eines schiefgestellten Hintergrundes discutirt wird. [...] Hr. Dr. Vogel meint, es sei ein schiefgestellter Hintergrund nicht gerade nöthig, um den Lichteffect von Salomon's Bildern, wie ihn Simpson beschreibt, zu erhalten. Er habe denselben Zweck auf einfachere Weise erreicht, indem er einige Fuß vor dem wie gewöhnlich aufgestellten Hintergrunde in der verhüllten Seitenglaswand eine schmale Gardine aufgezogen habe, so daß eine Oeffnung *o o* entsteht. Beistehender Holzschnitt versinnlicht das Arrangement. *H* ist der Hintergrund, *P* die Person, *A* der Apparat. Es sei naheliegend, daß bei solcher Anordnung die verschiedenen Punkte des Hintergrundes sehr ungleich hell erscheinen würden. Die Helligkeit eines Punktes bestimme sich aus dem Winkel, den die Linien mit einander bilden, welche nach den Kanten der Oeffnung *o o* gezogen werden können. Es sei ersichtlich, daß dieser sogenannte Lichtwinkel für den Punkt *b* viel kleiner sei als für den Punkt *a*, daß demnach der Hintergrund rechts von der Person, d.h. an ihrer Lichtseite dunkler, links von der Person, d.h. auf ihrer Schattenseite heller erscheinen müsse.«²⁰¹

199 Ebd.

200 Johannes Graßhoff, »Betrachtungen über Hintergründe bei photographischen Portraits«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 49–60, 1868, S. 15–19.

201 Deutscher Photographen-Verein, »Sitzungsbericht vom 6. März 1868«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 49–60, 1868, S. 3f.

Um sein Argument zu untermauern, zeigt Hermann Wilhelm Vogel Fotografien (die allerdings nicht im Heft der Photographischen Mitteilungen abgebildet wurden): »Redner legt in solcher Weise aufgenommene Probebilder vor, welche den Effect deutlich zeigen.«²⁰² Anschließend wird weiteren Vereinsmitgliedern das Wort übergeben, die ebenfalls ihre Meinung zur Hintergrundgestaltung kundtun:

»Hr. Remelé erkennt die Wirksamkeit des Vogel'schen Arrangements an, aber er glaubt, daß es bei dieser Anordnung schwierig sei, das Modell immer vortheilhaft zu beleuchten. Hr. Prümm macht darauf aufmerksam, daß in Salomon's Bildern der Effect insofern anders sei, als der Hintergrund auch nach oben in Dunkelheit verlaufe; jedenfalls würden hier noch vorgestellte Möbel und Draperieen zur Erzeugung von Hintergrundschatten angewendet. Er habe sich zur Hervorbringung solcher Hintergrundeffecte eines mit Vortheil passend gestellten Reflectirschirms bedient, ferner sei es wahrscheinlich, daß Salomon den durch natürliche Mittel schon erzielten Lichteffect noch durch passendes Aufgießen des Verstärkers auf die heller zu haltende Stelle hervorhebe.«²⁰³

Neben der Diskussion von Porträtmodalitäten im Plenum des *Deutschen Photographenvereins* arbeitet Hermann Wilhelm Vogel mit einem weiteren instruktiven Format, um auf die Rolle des Hintergrundes in der Porträtfotografie einzugehen. An einer fotografischen Beilage [Abb. 19], was ein mit dem Journal versandtes Originalfoto meint, exemplifiziert Vogel zunächst die passende Stellung des Porträtsubjektes, die sich durch die Etablierung der Carte de Visite, die meist Ganzkörperaufnahmen zeigt, verkompliziert habe:

»Während bei den Brustbildern und namentlich bei den abgetönten Karten die Art des Arrangements Nebensache ist, und der Photograph eigentlich nur die Lage des Kopfes, der Brust und theilweise der Arme zu beachten hat, treten bei der Herstellung solcher Bilder bedeutend größere Anforderungen an ihn heran. Er hat die Stellung des Gesamtkörpers, die Haltung der Arme, Beine, den Faltenwurf sorgsam zu beachten, wenn das Bild künstlerisch befriedigen soll. Dazu tritt aber noch das Arrangement der Umgebung. Durch ungeschickte Anordnung der Beiwerke ist schon manches Bild verdorben worden, trotz trefflich gewählter Pose. Es gab früher gewisse Stereotypmöbel, die sich in allen photographischen Ateliers wiederfanden. Wer kennt nicht die Gardine, die Säule, den Tisch, die Balustrade, ohne welche beinahe keine Karte in die Welt geschickt wurde? Wer kennt nicht jene gemalten Hintergründe, die heute noch in unseren Ateliers herumspuken? Mit

202 Ebd.

203 Ebd., S. 3f.

der Zeit wurde man mit diesen Requisiten sehr mannichfaltig und vergaß leider nur zu oft in der Sucht nach Neuem den guten Geschmack.«²⁰⁴

Ganze acht Jahre später als sein Kollege Kreutzer bedauert Vogel ebenfalls das ewig gleiche Atelierinventar, das sich fest in die Porträtpraxis eingeschrieben hat, beklagt zugleich aber geschmacklose Neuerfindungen der Staffage. Es stellt sich die Frage, ob diese Versatzstücke überhaupt einmal in Mode waren, oder, ob es nicht viel eher zum guten Ton gehörte, sich bald nach ihrer Verfügbarkeit über ihre Ubiquität zu echauffieren. Vogel kann die »Stereotypmöbel« nicht wegargumentieren, regt seine Leser:innenschaft aber dazu an, sich bei der Verwendung dieses Inventars zumindest in Kontinuität zu üben und modisch zueinander passende Staffagegegenstände zu wählen:

»Eines aber sollte vor allem beachtet werden, das ist die künstlerische Harmonie des Ganzen. Man soll nicht Roccocomöbel in ein gothisch decorirtes Zimmer setzen und umgekehrt, oder gar geschnitzte Möbel der verschiedenartigsten Style durcheinander stellen. Fehler der Art werden sehr oft bei der Anlage von Ateliers gemacht und sind dann freilich nur mit Unkosten gut zu machen. Die Hauptsache bei jedem Arrangement ist die Erzielung jener künstlerischen Illusion, welche den Beschauer der Bilder ganz vergessen läßt, daß er ein photographisches Atelier mit seinen Requisiten vor sich hat. Inwieweit dieses Ziel bei unserem Bilde erreicht ist, mögen unsere Leser selbst beurtheilen.«²⁰⁵

Dass dieses Urteil der Leser:innenschaft höchstwahrscheinlich gnädig ausfallen wird, mag Vogel bei der gelungenen Porträtarbeit antizipiert haben. Die Fotografie von Löscher und Petsch in Berlin [Abb. 19] zeigt eine junge Frau in einem Interieur, das ganz und gar nicht kulissenhaft anmutet: Vor einer mit Stuckleisten und einem Bild verzierten Wand sitzt eine junge Frau an einem Schreibtisch, der vor einem Fenster zu stehen scheint. Der Vorhang dieses Fensters weht am rechten Bildrand leicht in den Bildausschnitt hinein. Die junge Frau trägt einfache, aber mit dem gestreiften Rock für eine Porträtarbeit in ihrer Stofflichkeit interessante, Kleidung. Ihre linke Hand ist mit dem Ellenbogen auf den Tisch gestützt und ruht an ihrem Kinn, die rechte Hand liegt auf dem Tisch und deutet an, sie würde schreiben. Mit offenem, unverwandtem Blick sieht sie direkt in die Kamera. Die Lichtführung ist sanft und gleichmäßig, nichts brennt aus, nichts ist unscharf, die Arbeit ist technisch einwandfrei. Und auch kompositorisch wirkt dieses Damenporträt schlichtweg modern: All das vielfältig lamentierte, verstaubte Atelierinventar kommt hier nicht zum Einsatz.

204 Hermann Wilhelm Vogel, »Unsere photographische Beilage«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 23–25: 23f.

205 Ebd.

Abb. 19: Fotografische Beilage (Damenporträt auf Albuminpapier)



Photographie von *Löscher und Petsch* in Berlin.

Beilage No. 1 zu den Photographischen Mittheilungen. Jahrg. IV. (No. 37.)

(Louis Gerschel Verlagsbuchhandlung in Berlin.)

Hermann Wilhelm Vogel, »Unsere photographische Beilage«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 23–25: 25.

Es ist ein Interieur voller *Natürlichkeit* und ein Porträt voller authentischer *Ähnlichkeit* – der Inbegriff einer gelungenen Aufnahme nach den damaligen Porträtkonzeptionierungen.

Das gleiche Inventar des Ateliers von Paul Löscher und Max Petsch kommt in einer weiteren »photographischen Beilage« zum Einsatz. In dieser »Bildprobe« [Abb. 20] geht es diesmal allerdings nicht um die Inszenierung, den Hintergrund oder die Staffage, sondern um die Verwendung von »Obernetter's neuem Collodionpapier«. ²⁰⁶ Bevor diese Bildprobe veröffentlicht wurde, waren in Vogels Institut in Berlin bereits Versuche mit Obernetters neuem Papier angefertigt worden. In den »Mittheilungen aus dem photographischen Atelier der Königl. Gewerbe-Akademie« werden die Versuche mit diesem Papier besprochen. ²⁰⁷ Deutlich handelt es sich hier um ein Probestück, das seine eigene Materialität und Herstellung bezeugen soll. Vergleicht man dieses Damenporträt mit der früheren Beilage, fällt zunächst die Bildwirkung der unterschiedlichen Verfahren auf: Das erste Porträt ist ein inzwischen deutlich vergilbter und verblasster Albuminabzug, die zweite Aufnahme ein Kollodiumabzug, der auch heute noch starke Kontraste und Tiefen besitzt. Daraufhin springt aber das Inventar ins Auge: Es handelt sich um den gleichen Stuhl und Tisch im gleichen architektonischen Setting, auch wenn der Bildausschnitt etwas nach links verschoben ist und diesmal das »Fenster« nicht den Bildrand anschneidet. Dieses Porträt zeigt ebenfalls eine Dame beim Schreiben, wenn auch in dieser Iteration im Profil und in szenischer Interaktion mit einem ihr zugewandt aufgestellten Bilderrahmen, der wohl auf potenzielle Adressat:innen des Briefes verweisen soll. Diese Porträtarbeit ist ebenfalls technisch hervorragend ausgeführt und vermeidet Stereotype, obwohl die beiden Arbeiten in der Zusammenschau nahelegen, dass auch das Atelier Löscher und Petsch mit einem festen Repertoire an Posen und Inszenierungen gearbeitet hat. Dennoch ist diese »Bildprobe« mehr als eine gelungene Porträtarbeit: Sie ist ein Musterbild, ein fotografischer Beweis für die Verbesserung der Porträtfotografie. Hier steht nicht der Bildgegenstand im Fokus der Betrachtungen, sondern das zur Perfektion gebrachte Verfahren selbst. Diese Bildbeilagen sind zugleich Spezimina der fotografischen Forschung und der Atelierpraxis, in ihnen fallen die fotografische Wissenschaft und die kommerzielle Porträtfotografie ineinander. Ein Verweis darauf, wie sich das Porträtieren als angewandte Wissenschaft im Objekt manifestiert und welches epistemische Potenzial in einer Porträtarbeit stecken kann.

206 Hermann Wilhelm Vogel, »Unsere photographische Beilage. Probe auf Obernetter's neuem Collodionpapier«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 266f.

207 Hermann Wilhelm Vogel, »Mittheilungen aus dem photographischen Atelier der Königl. Gewerbe-Akademie. Versuche mit Obernetter's Collodionpapier«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 229–233.

Abb. 20: Fotografische Beilage (Damenporträt auf Kollodiumpapier)



Loescher und Petsch phot.

Bildprobe auf Obernetter's Collodionpapier.

Beilage No. 3 zu den Photographischen Mittheilungen. Jahrg. IV. (No. 46.)

(Louis Gerschel Verlagsbuchhandlung in Berlin.)

Hermann Wilhelm Vogel, »Unsere photographische Beilage. Probe auf Obernetter's neuem Collodionpapier«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 266f.: 267.

3.2.4 Über Stellung, Beleuchtung und Perspektive

Als Hermann Wilhelm Vogel im Mai 1864 gemeinsam mit dem Fotografen Max Petsch seinen Beitrag »Über Stellung und Beleuchtung« im zweiten Heft seiner frisch gegründeten Zeitschrift *Photographische Mittheilungen* veröffentlicht, ist das fotografische Atelier bereits in diversen Formierungen in der Handbuchliteratur konzipiert, verbessert und vermittelt worden. Was als Versuchsaufbau beginnt und zum Gewerbe avanciert, ist Vermittlungsgegenstand der Anweisungsliteratur und wird in den Porträtinstruktionen erarbeitet. Vogel, ehemals Assistent am königlichen mineralischen Museum in Berlin,²⁰⁸ später Journalherausgeber, Handbuchautor, Gründer des photographischen Vereins zu Berlin und »Lehrer der Photographie am Königl. Gewerbeinstitut (Berlin)«,²⁰⁹ trug unermüdlich zur wissenschaftlichen Erarbeitung, Verbesserung und Vermittlung der frühen Fotografie bei. Dabei schreibt er sich selbst in einen Kanon ein: Er wird als einer der besten und erfolgreichsten Fotografen genannt,²¹⁰ schreibt Beiträge in unterschiedlichen Journalen, veröffentlicht 1867 sein *Lehrbuch der Photographie. Nach Vorlesungen gehalten an der königl. Gewerbe-Akademie zu Berlin*, das ins Englische übersetzt wird,²¹¹ wird Juror der Weltausstellungen in London (1862) und Paris (1867) und nimmt 1868 an einer »photographischen Expedition zur Beobachtung der totalen Sonnenfinsterniß«²¹² teil, über die er in seiner Zeitschrift *Photographische Mittheilungen* berichtet. Im März 1869 teilt das *Photographische Archiv* seinen schlechten Gesundheitszustand mit: »Da der Vorsitzende Herr Dr. Vogel zufolge ärztlichen Rathes Berlin verlassen, um in der Heimath Genesung von einem nervösen Leiden zu finden, eröffnet der zweite Vorsitzende, Herr Prümm, die Sitzung.«²¹³ Hiervon erholt sich Vogel wieder und wird unter anderem Mitte der 1870er Jahre zum Erfinder der panchromati-

208 Vgl. *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 1, 1862, Titelblatt.

209 *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 1, 1864, Titelblatt.

210 Der Korrespondent Carey Lea nennt die aus seiner Warte besten Fotografen: »Vor einiger Zeit noch hielt man fast allgemein diese Wirkung für eine physicalische. Die hervorragendsten Photographen u.a. Schnauss, Vogel, Monckhoven, Hardwich, stimmten darin überein.« Vgl. Carey Lea, »Korrespondenz«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 87, 1865, S. 271.

211 Hermann Wilhelm Vogel, *Handbook of the practice and art of Photography*, Philadelphia: Bennerman and Wilson 1875.

212 Hermann Wilhelm Vogel, »Personalnachrichten«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 104.

213 Anonym, »Auswärtige Correspondenz. Berlin, 1. Mai 1869«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 180, 1869, S. 175.

schen Platte, die zur Entwicklung der Farbfotografie beitrug.²¹⁴ Wenngleich die Fotografie für Vogel ein Medium der Wissenschaft ist, das in hierfür spezifischen Foren erörtert wird (Gewerbeinstitut, Vorlesungen, Sitzungen des Vereins, Journalbeiträge etc.), wird doch die Porträtfotografie wiederholt Gegenstand seiner Auseinandersetzungen. Vogel widmet sich auch dem fotografischen Porträtieren als angewandter Wissenschaft und nutzt hierfür zahlreiche Kanäle: In Vorlesungen, Journalbeiträgen und Bildbeigaben wird die Perspektive, Stellung und Beleuchtung akribisch erörtert, um so Fehler auszumerzen und die Anwendbarkeit der Fotografie als Porträtmedium zu gewährleisten. Das Kernproblem der Porträtfotografie, dem sich in diesen Instruktionsformaten gewidmet wird, ist die Positionierung des Individuums im Atelierraum und damit einhergehend in einem komplexen Gefüge aus Architektur, Technik, Chemie, und Interaktion. Es handelt sich hierbei um ein porträtfotografisches Dispositiv, das Vogel in diversen Journalbeiträgen erarbeitet.

In seinem Aufsatz »Chemisch-photographische Untersuchungen«, der im Oktober 1863 in Julius Schnauss' und Paul Eduard Liesegangs Journal *Photographisches Archiv* erschien,²¹⁵ stellt Vogel seine wissenschaftliche Expertise unter Beweis und fordert eine ko-operative Bearbeitung der Fotografie als angewandte Wissenschaft, die eine detailgenaue Verfahrensbeschreibung über »Recepte« in Lehrbüchern priorisiert, die bisher »mehr den Eindruck von Kochbüchern« machen würden.²¹⁶

»Seitdem Schnauss zu einer wissenschaftlichen Erklärung der photographischen Processe die erste Grundlage gegeben, haben verschiedene Männer, wie Hardwich, Davanne, Sutton, Monckhoven etc. seine Theorien zu berichtigen und zu erweitern gesucht und so manchen werthvollen Beitrag zur Lösung der schwebenden Frage geliefert. Der Gegenstand ist damit jedoch noch keineswegs erschöpft. Noch über viele Punkte sind die Gelehrten uneinig, über andere sind sie noch nicht einmal aufgeklärt. Viele deutsche Photographen gehen über diese theoretischen Fragen ihrer Kunst oft mit grosser Gleichgültigkeit hinweg. Eine Reihe Recepte ist ihnen lieber als alle theoretischen Erörterungen über die Processe, die täglich unter ihren Händen vor sich gehen. Solche Leute bedenken nicht, dass es erst dann möglich sein wird, über den Verlauf unserer photographischen Arbeiten und die dabei so oft sich zeigenden Unregelmässigkeiten, so wie über den Werth oder Unwerth verschiedener alter oder neuer Verfahrensweisen Rechenschaft zu geben,

214 Vgl. Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.); *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50: 40f.

215 Hermann Wilhelm Vogel, »Chemisch-photographische Untersuchungen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 46, 1863, S. 235–241.

216 Vgl. ebd., S. 235.

wenn die hier in Wirksamkeit tretenden physikalischen und chemischen Prozesse auf das Gründlichste erforscht sind und die Rolle, die jedes einzelne Element spielt, genau festgestellt ist.«²¹⁷

In dieses wissenschaftliche Milieu will sich Vogel einbringen, »deshalb wird allen denkenden Photographen jeder Beitrag zur Lösung der schwebenden Fragen willkommen sein und im Vertrauen hierauf erlaube ich mir meine Erfahrungen in diesem Felde zu veröffentlichen.«²¹⁸ Und das tut er spätestens mit seinem Journalartikel »Ueber Stellung und Beleuchtung«, der im Mai 1864 nun in seiner eigenen Zeitschrift *Photographische Mitteilungen* erscheint.²¹⁹ Der kollaborative Beitrag von Vogel und dem Fotografen Max Petsch beschreibt einleitend den »Entwicklungsgang der Photographie von ihren ersten Anfängen bis zum heutigen Tage«²²⁰ und benennt dabei die drei Seiten der Fotografie:

»Betrachten wir den Entwicklungsgang der Photographie von ihren ersten Anfängen bis zum heutigen Tage, so finden wir, dass man anfangs hauptsächlich sein Augenmerk darauf richtete, die mechanischen Operationen, welche zur Herstellung des Bildes erforderlich sind, immer mehr und mehr zu vervollkommen und in ihren Resultaten immer unfehlbarer zu machen; man kultivierte die rein *technische Seite* der Photographie. Hand in Hand damit suchte man die physikalischen und chemischen Prozesse zu erforschen, welche geheimnissvoll unter den Händen des Photographen die Entstehung des Bildes bewirken. Man studierte die chemischen Wirkungen des Lichts, die Unterschiede in den Wirkungen der einzelnen Farben, die Einflüsse verschiedener in der Photographie gebrauchter Chemikalien auf die Lichtempfindlichkeit etc.; man kultivierte die *wissenschaftliche Seite* der Photographie. Mit Lebhaftigkeit sehen wir in diesem zwiefachen Streben sich tausend fleissige Hände regen und der unermüdlichen Thätigkeit der Praxis auf der einen und der Wissenschaft auf der andern Seite ist allein die hohe Stufe der Vollkommenheit zu danken, auf welcher jetzt die Photographie angelangt ist. Nur eine Seite der Photographie ist bei diesem unaufhaltsamen Streben nach Vervollkommenung fast ganz vernachlässigt worden: das ist die *künstlerische Seite* [Herv. i.O.].«²²¹

Wie Vogel in seiner Rezension von André Adolphe-Eugène Disdéri's erst kürzlich erschienenem Handbuch *Photographie als bildende Kunst* eine Heftnummer früher dargelegt hatte, wollte er, inspiriert vom Ansatz des Franzosen, nun auch selbst an

217 Ebd.

218 Ebd.

219 Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 2, 1864, S. 18f.

220 Ebd., S. 18.

221 Ebd.

den Grundsätzen einer Ästhetik der Fotografie arbeiten.²²² Bei Petsch und Vogel soll sich der »künstlerischen Seite« der Fotografie allerdings aus einer Warte gewidmet werden, die das Künstlerische mit dem Wissenschaftlichen vermengt. Der Artikel »Ueber Stellung und Beleuchtung« wird über mehrere Nummern des Journals fortgesetzt, die spektakulärste Lieferung ist dabei die dritte, die im September 1864 mit vier kleinen, eingeklebten Albuminabzügen erscheint.²²³ Diese Arbeitsweise ist außergewöhnlich für die *Photographischen Mittheilungen* und die Journalliteratur überhaupt. Der Aufwand, der betrieben werden musste, um die vier fotografischen Illustrationen in alle Exemplare der Zeitschrift händisch einzukleben, muss enorm gewesen sein. Auch sorgten die Originalabzüge für Probleme bei der Zustellung mittels der Post, wie das Titelblatt der Folgenummer verrät. Beim Versand war Vogel mit einer bürokratischen Hürde konfrontiert:

»Diejenigen unsrer Leser, welche die »Mittheilungen« per Post unter Kreuzband erhalten, wollen uns wegen des verspäteten Eintreffens der No. 6 entschuldigen. Die Ursache davon lag an der Post, welche die Annahme der Nummern anfangs verweigerte, »weil Photographieen eingeklebt seien und solches bei Streifbandsendungen nicht zulässig sei!« Erst nach vielen Weitläufigkeiten gelang es uns, die Annahme derselben durchzusetzen. Wir haben bereits Schritte gethan, um für die Zukunft dergleichen Zwischenfällen zuvorzukommen.«²²⁴

Der Artikel wird noch in der Nr. 10 vom Januar 1865 fortgesetzt,²²⁵ sowie für die Nr. 12 im März des gleichen Jahres angekündigt, wird dann aber nicht mehr geliefert. Stattdessen wird ab dieser Nummer ausführlich die fotografische Ausstellung des *Berliner Photographen-Vereins* besprochen und die Fortführung von »Ueber Stellung und Beleuchtung« hat das Nachsehen.

In den ersten beiden Lieferungen des Beitrags wird über die Inszenierung eines Porträtsubjektes und die Verantwortung der Fotograf:innen versus der Aufzunehmenden für eine gelungene Porträtaufnahme geschrieben und sich den hierbei entstehenden »künstlerischen Mängel[n]«²²⁶ gewidmet. In der dritten Lieferung wird sich dann ausführlich mit der Beleuchtung auseinandergesetzt, die basierend auf

222 Hermann Wilhelm Vogel »Rückblick auf die wichtigsten Entdeckungen in der Photographie im Laufe des Jahres 1863«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 1, 1864, S. 7.

223 Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74.

224 *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 7, 1864, Titelblatt.

225 Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 10, 1865, S. 128f.

226 Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 71.

dem künstlerischen Prinzip der Ähnlichkeitsermittlung angelegt ist. Die Grundlage hierfür beschreiben Vogel und Petsch wie folgt:

»So wie der Bildhauer und Maler, um ein lebensvolles und schönes Bild zu liefern, auf die aller kleinsten Details, jede Faltenbewegung, jeden Gesichtszug, jede Lichtwirkung, genau achten muss, ebenso muss der Photograph sein Original in den Gesichtszügen, Haltung, Kleidung, Wesen, so gründlich als möglich studiren. Beide haben allerdings die Aufgabe, auf einer Fläche ein schönes Gebilde herzustellen, was nicht flach, sondern körperlich erscheint.«²²⁷

Die Ko-Autoren legen hieran anschließend dar, dass alle »Schönheiten«, die sich auf die fotografische Platte einschreiben sollten, bereits im »Original« angelegt sein müssen, was einerseits die Grundvoraussetzung der Fotografie als mechanischem Porträtmedium beschreibt und andererseits den Ausgangspunkt für die hierauf folgenden Ausführungen über die Wichtigkeit der richtigen Beleuchtung liefert. »Das Licht ist das Lebelement, der zeichnende Griffel des Photographen, es ist der Pinsel, mit dem der Photograph gleichsam tuscht,«²²⁸ schreiben die Ko-Autoren und argumentieren dies anhand von fotografischen Probestudien [Abb. 21].

Bei diesen Fotografien handelt es sich um Richtig-Falsch-Darstellungen mit didaktischem Wert: Gezeigt werden drei nebeneinander gestellte, durch mangelhafte Lichtführung fehlerhafte, Porträtaufnahmen sowie auf der Folgeseite ein gelungenes Porträt. Anhand einer technischen Skizze [Abb. 22] wird zusätzlich die Einwirkung des Lichts aus unterschiedlichen Richtungen auf die Person (»P.«) dargestellt:

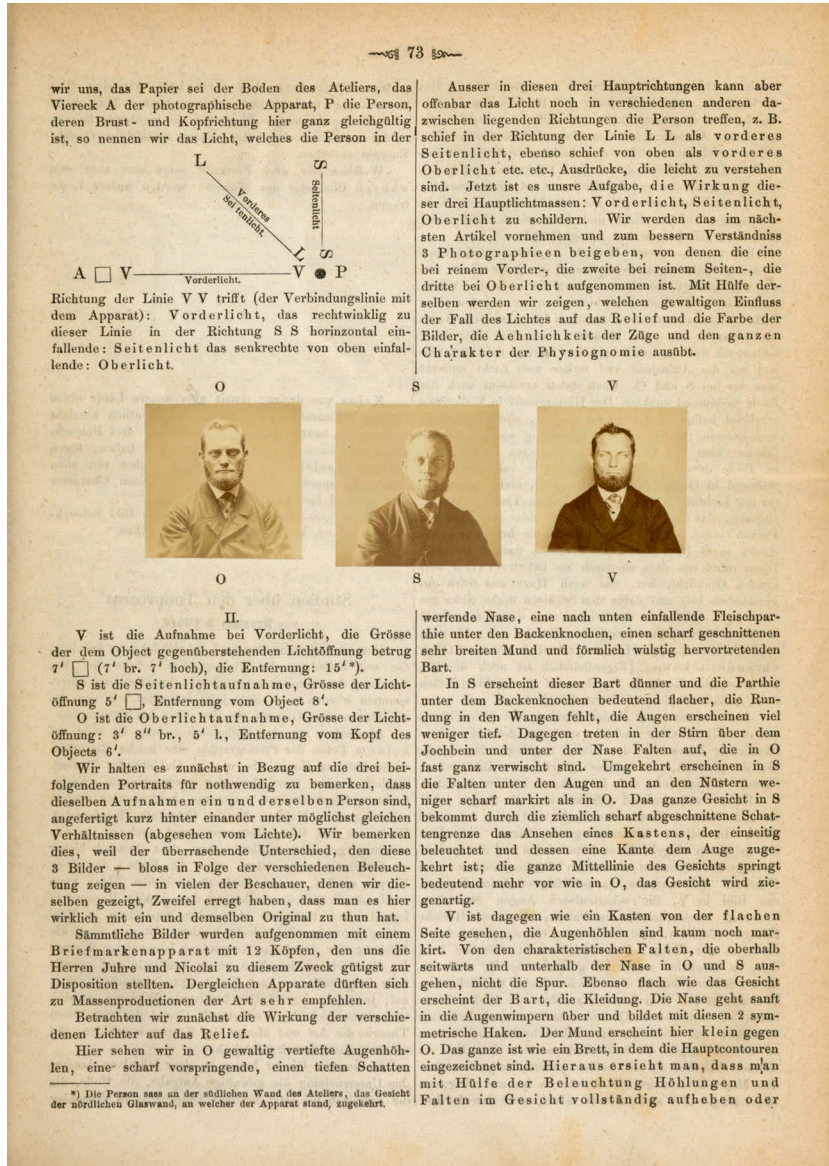
»Denken wir uns, das Papier sei der Boden des Ateliers, das Viereck A der photographische Apparat, P die Person, deren Brust- und Kopfrichtung hier ganz gleichgültig ist, so nennen wir das Licht, welches die Person in der Richtung der Linie V V trifft (der Verbindungslinie mit dem Apparat): Vorderlicht, das rechtwinklig zu dieser Linie in der Richtung S S horizontal [sic!] einfallende: Seitenlicht das senkrechte von oben einfallende: Oberlicht. Ausser in diesen drei Hauptrichtungen kann aber offenbar das Licht noch in verschiedenen anderen dazwischen liegenden Richtungen die Person treffen, z. B. schief von oben als vorderes Oberlicht etc. etc. Ausdrücke, die leicht zu verstehen sind. Jetzt ist es unsere Aufgabe, die Wirkung dieser drei Hauptlichtmassen: Vorderlicht, Seitenlicht, Oberlicht zu schildern. Wir werden [...] zum bessern Verständniss 3 Photographieen begeben, von denen die eine bei reinem Vorder-, die zweite bei reinem Seiten-, die dritte bei Oberlicht aufgenommen ist. Mit Hülfe derselben werden wir zeigen, welchen gewaltigen Einfluss der Fall des Lichtes auf das Relief und die Farbe der Bilder, die Aehnlichkeit der Züge und den ganzen Charakter der Physiognomie ausübt.«²²⁹

227 Ebd.

228 Ebd.

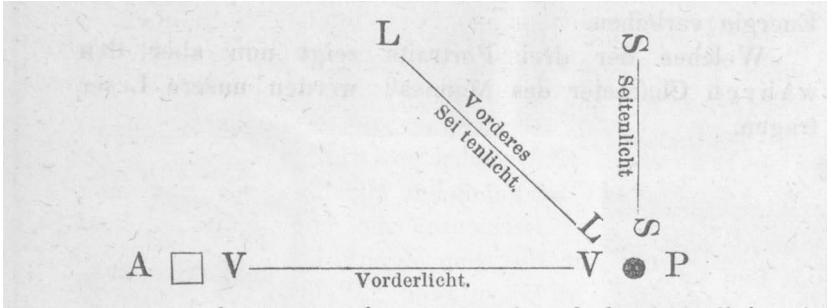
229 Ebd.

Abb. 21: Seitenbild mit Vergleichsbildern (Belichtungsstudien)



Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 73.

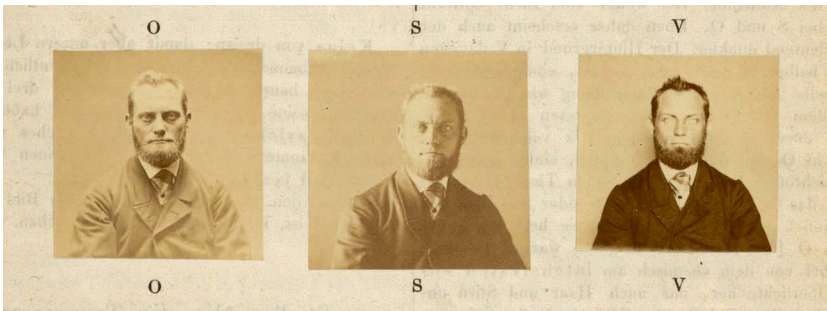
Abb. 22: Skizze zu unterschiedlichen Belichtungsrichtungen



Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 73.

Die Probekbilder dieser Versuche sind unmittelbar unter die Beschreibung aufgeklebt und zeigen in einer Nebeneinanderstellung die Belichtungen »O« (Oberlicht), »S« (Seitenlicht) und »V« (Vorderlicht) [Abb. 23]. Für die Leser:innen wird so die Wirkung der unterschiedlichen Lichtführungen vergleichbar und in ihrer Fehlerhaftigkeit deutlich – keines der Bilder ist ein gelungenes Porträt. Im hieran anschließenden Text beschreiben Vogel und Petsch die Details der Bildwirkung und wie sich das Gesicht des Porträtsubjektes jeweils ändert.

Abb. 23: Vergleichsbilder (Detail)



Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 73.

Die Ko-Autoren lassen diese Instruktionen hier jedoch nicht enden und liefern ihrer Leser:innenschaft schließlich das gelungene Porträt, in dem sich das Porträtsubjekt (oder, wie hier: »Objekt«) selbst ähnlich ist [Abb. 24]:

»Welches der drei Portraits zeigt nun aber den wahren Character des Mannes? werden unsere Leser fragen. Keins von dreien; damit aber unsere Leser einen Begriff bekommen, wie der Mann eigentlich aussieht und danach beurtheilen können, wie die drei Beleuchtungsarten seine Physiognomie verändert haben, fügen wir hier dasjenige Portrait bei, welches von allen seinen Bekannten als getroffen und seinen Character entsprechend bezeichnet wird.«²³⁰

Abb. 24: Beispielbild (gelungene Belichtung)



Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 74.

Das gelungene Porträt dient als Probekbild der richtigen Beleuchtung und zugleich als Beweis der Ähnlichkeit des Porträtsubjektes, für deren Überprüfung das soziale Umfeld des Dargestellten als Korrektiv eingesetzt wird. In dieser einzigartigen didaktischen Bearbeitung der Belichtungsmodalitäten einer Porträtfotografie wird das Porträt zum technischen Beweis. Zugleich wird hier deutlich, wie sehr sich die Diskursivierungen der Porträtfotografie als angewandte Wissenschaft und als bildende Kunst annähern konnten: das Ästhetische, das Optische-Mechanische und das Wissenschaftliche greifen ineinander.

Am Beispiel von Vogels Artikel »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie« der zum Jahreswechsel 1869/1870 erscheint und diskutiert wird, rückt die Praxis der Porträtfotografie und ihre institutionellen Räume in den Fokus.

²³⁰ Ebd., S. 74.

Die Informationen hierzu speisen sich gleichzeitig aus dem eigentlichen Artikel Vogels, der über drei Nummern der *Photographischen Mittheilungen* erschien, sowie aus den Sitzungsberichten des *Vereins zur Förderung der Photographie* vom 18. Dezember 1869 und 28. Januar 1870, die eine Diskursivierung und Rezeptionsperspektive auf den Beitrag Vogels aufmachen. Wie der Sitzungsbericht vom 18. Dezember noch einmal verdeutlicht, sind zahlreiche der Beiträge, die in fotografischen Journalen erschienen, zunächst vorgelesen und diskutiert worden:

»Herr Dr. Vogel spricht unter lebhaftem Interesse der Versammlung über perspectivische Fehler bei Portrait aufnahmen (siehe den betreffenden Artikel in dieser Nummer), und erörtert dabei seine Ansichten über die in vorletzter Sitzung gestellte Frage über Verzeichnungen im Portraitfach. Er legt eine Anzahl Apollobilder vor, die in 47, 60, 86, 112 und 130 Zoll Distanz mit verschiedenen richtig zeichnenden Objectiven in gleicher Größe photographisch aufgenommen sind, und zeigt daran, wie mit wachsender Distanz die Gestalt immer breiter wird und noch andere merkbare Unterschiede auftreten. Er zeigte ferner zwei mit demselben Objectiv in 5 und 10 Fuß Distanz aufgenommene Apollobilder, die auf dieselbe Größe vergrößert, ganz ähnliche Differenzen wahrnehmen ließen.«²³¹

Als Probestücke für seine Ausführung dienen Vogel Aufnahmen einer Apolloskulptur, die er als Zeichnung auch seinem Journalartikel beigibt [Abb. 25]. In der ersten Lieferung des Artikels argumentiert er nur an einer recht großformatigen Gegenüberstellung zweier Apolloköpfe (die als Zeichnungen jeweils eine Fotografie markieren sollen),²³² in der Folgenummer arbeitet er mit mehreren Illustrationen, um die Wirkung unterschiedlicher Objektive bei Porträtaufnahmen darzustellen [Abb. 26].²³³ In der Vereinssitzung wird die Forschung Vogels wertgeschätzt – »Herr Prümm, der inzwischen den Vorsitz übernommen, hebt die Bedeutsamkeit der Untersuchungen des Redners für die praktische Portraitphotographie hervor, er dankt demselben für seine Mittheilungen, und animirt ihn zur Fortsetzung seiner Versuche«²³⁴ – bevor Johann Theodor Prümm seine eigenen Befunde mit der

231 Verein zur Förderung der Photographie, »Sitzungsbericht vom 18. Dezember 1869 (Extra-Sitzung)«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, 6. Jg., 1870, S. 247.

232 Vgl. Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspectivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 251–257.

233 Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspectivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, 276–281.

234 Verein zur Förderung der Photographie, »Sitzungsbericht vom 18. Dezember 1869 (Extra-Sitzung)«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, 6. Jg., 1870, S. 247.

Zuhörer:innenschaft²³⁵ teilt und damit die Forschung Vogels direkt in den Diskurs bringt:

»Herr Prümm spricht ferner über den Einfluss des durch Ausschneiden bedingten Formats der Bilder auf die Wirkung der darin dargestellten Figur. Namentlich erfahre man dieses bei Kniestücken, deren Figur, jenachdem das Bild zu hoch oder zu tief, zu schmal oder zu breit abgeschnitten, einen sehr verschiedenen Eindruck in Bezug auf Beurtheilung der Körpergröße mache. Noch auffälliger sei die Wirkung von Requisiten. So habe er eine sehr kleine Dame, die gern groß erscheinen wollte, an einen Kindertisch gestellt, und vor einfachem Hintergrund eine Kniestück-Aufnahme gemacht, in welcher die Dame durch Contrastwirkung des kleinen Tisches viel größer erscheint, als sie wirklich ist. Auch Stühle mit hohen oder niedrigen Lehnen wirken auf die Größe einer Figur ein.«²³⁶

Auch Johannes Graßhoff beteiligt sich an der Diskussion und teilt seine Erfahrungen und seinen Kenntnisstand mit dem Plenum:

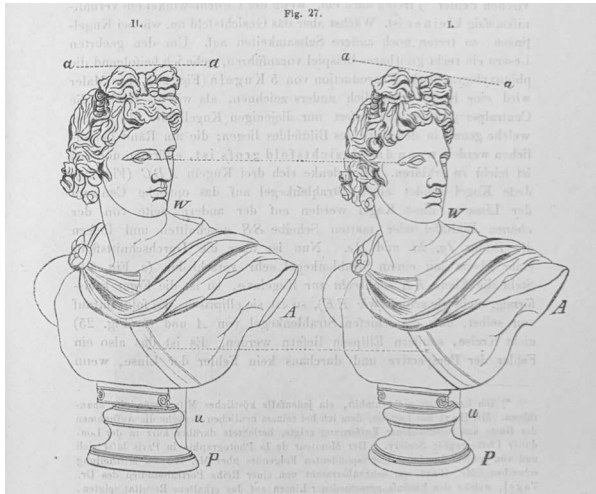
»Er bemerkt, daß außer den perspectivischen Abnormitäten auch noch eigenthümliche Verzeichnungen bei vielen Portraitlinsen existiren, und sei hier zum Theil nach den Erfahrungen des Herrn Busch in Rathenow die unrichtige Wahl der Krümmungshalbmesser der Linsen daran Schuld. Es sei nach Dr. Vogel's Mittheilung allerdings zweifellos, daß ein in sehr großer Distanz aufgenommenes Object unter Umständen einen nicht ganz richtigen Eindruck machen könnte. Dennoch wäre man zur Wahl solcher Distanz oft gezwungen, um eine gleichmäßig vertheilte Schärfe über das Bild zu erhalten.«²³⁷

235 In Vogels *Verein zur Förderung der Photographie* sind 1869 zwei Frauen Mitglied. Die 65 Berliner Mitglieder sind ausschließlich Männer, bei den 66 »auswärtigen Mitgliedern« werden »Frl. Bieber, E., Besitzerin eines photographischen Ateliers in Hamburg« und »Frau Münch, W., Besitzerin einer photographischen Anstalt in Suderode« genannt, bei den 28 »Amerikanischen Mitgliedern« finden sich wieder nur Männer. Vgl. Verein zur Förderung der Photographie, »Mitgliederliste des Vereins zur Förderung der Photographie«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 183–186.

236 Verein zur Förderung der Photographie, »Sitzungsbericht vom 18. Dezember 1869 (Extra-Sitzung)«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 247.

237 Ebd.

Abb. 25: Apolloskulptur (Studie in Perspektive)



Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 251–257: 253.

Ende der 1860er Jahre wird sich in der Porträtfotografie nun endlich dem lange bekannten, aber schwer aufzulösenden Problem der perspektivischen Verzerrung gewidmet. »Es ist eine seit Anfang der Portrait-Photographie bekannte Thatsache,« schreibt Vogel, »daß vorgestreckte Hände, Füße und Extremitäten überhaupt leicht zu groß werden, namentlich bei kurzen Distanzen der Apparate.«²³⁸ Dies sei inzwischen so landläufig bekannt, dass das Publikum im Atelier sich darauf einstellt und noch mehr zur Fehlerhaftigkeit beiträgt: »Es giebt Leute, welche glauben, ihre Stirn würde größer, wenn sie den Kopf nach dem Apparat hin neigen, und die trotz des beharrlichen Einredens des Photographen nicht davon abzubringen sind.«²³⁹ Neben diesen geläufigen Verzerrungen gäbe es »jedoch noch eine ganze Reihe perspektivischer Abnormitäten«, die in Situationen erscheinen, in denen nicht mit ihnen zu rechnen sei, nämlich

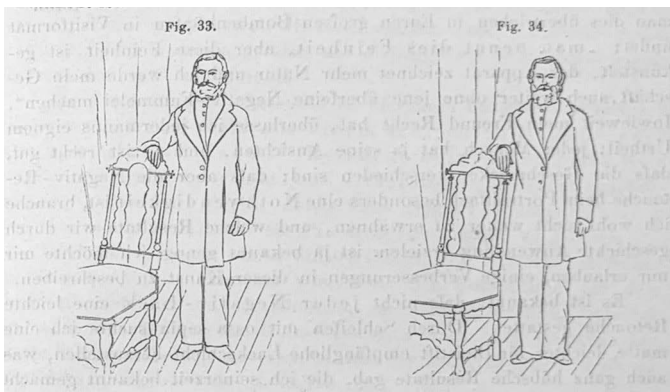
»bei solchen Objectiven [...], wo von vorgestreckten Händen und Füßen gar nicht die Rede sein kann: scheinbare Verzeichnungen, die nicht an vorgestreckten (dem

238 Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 251–257: 251.

239 Ebd.

Objectiv näher liegenden), sondern an den seitlichen, dem Objectiv ferner liegenden Theilen des Modells auftreten und die, wenngleich sie auf den ersten Blick nicht so auffallend sind, als die oben bemerkten, dennoch auf die ganze Gestalt merkwürdig verändernd wirken können. Diese seltsamen Verzeichnungen stellen sich ein selbst bei Anwendung vollkommen correct zeichnenden Linsen, selbst bei vollkommen normaler Stellung des Gegenstandes und des Apparats; sie sind schon mehrfach beobachtet worden, aber man suchte ihre Ursache in Linsenfehlern.«²⁴⁰

Abb. 26: Wirkung unterschiedlicher Objektive bei Porträtaufnahmen



Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 276–281: 281.

In seiner zweiten Lieferung des Aufsatzes schreibt Vogel spezifisch über die Porträtlinsen. Diese hätten allgemein »nur ein schmales Gesichtsfeld und nur bei neueren Constructionen hat man versucht, dasselbe zu verbreitern, um bei kurzer Distanz Gruppen aufnehmen zu können. So z.B. bei der Patent-Dallmeyer-Linse und beim Universaltripel.«²⁴¹ Bei diesen Linsen ginge der Gesichtswinkel »bei voller Oeffnung bis zu 45°«, was bewirke, dass »die oben gedachten perspectivischen Fehler für Randfiguren bei Gruppenaufnahmen schon auffallend merkbar auf[treten].«²⁴² In der Fußnote, die dieser Erläuterung beigelegt ist, geht Vogel im Detail auf die Konsequenzen für den Bildaufbau eines Gruppenporträts ein

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 276–281: 280.

²⁴² Ebd.

und betrachtet dabei die Körper der Porträtsubjekte pragmatisch als Variablen der Komposition: »Man wird daher gut thun, bei Gruppenaufnahmen dicke Personen nicht an die Seite zu stellen, oder aber durch passende Körperwendung derselben dafür sorgen, daß sie dem Apparat keine breite Seite zuwenden.«²⁴³ Vogel geht anschließend auf ein Beispiel ein, bei dem »eine figurenreiche Gruppe mit großer Distanz im Atelier (Hrn. O's Atelier ist 40 Fuß lang)« aufgenommen wurde, was zu einer derartigen Verzerrung führte, »daß Hr. O[ldenburger] sich genöthigt sah, ihnen andere Köpfe einzusetzen.«²⁴⁴ Die Verzerrung zum Bildrand hin wird hier zu einem Problem für die Gesamtkomposition der Gruppenaufnahme und die Ähnlichkeit der Porträtsubjekte gleichermaßen. Diese werden durch die perspektivischen Fehler unproportional und bilden sich nicht mehr ähnlich ab, weshalb sich mit einem technischen Kniff beholfen werden musste (der im Übrigen die Natürlichkeit der Aufnahme noch weiter unterläuft und die Porträtkörper zunehmend verfremdet). Neben diesen Phänomenen bei Gruppenporträts käme es aber bei Einzelaufnahmen noch zu anderen perspektivischen Fehlern, die daran lägen, dass man oft »sehr kurze Ateliers« hätte, die dazu zwingen würden, »um Portraits in ganzer Figur zu machen, zu Instrumenten mit möglichst großem Winkel seine Zuflucht zu nehmen.«²⁴⁵ Diese Darstellungen Vogels werden ein weiteres Mal im Sitzungsbericht des *Vereins zur Förderung der Photographie* besprochen. Am 18. Januar 1870 wird der Beitrag weiterhin durchwegs positiv rezipiert:

»Hr. Dr. Vogel hält seinen zweiten Vortrag über perspectivische Fehler in der Portraitphotographie unter lebhafter Theilnahme der Versammlung (siehe unten den betreffenden Artikel) und zeigt eine Reihe von Belegen vor, darunter Aufnahmen von Kugeln, die am Rande des Bildes eiförmig verzerrt erscheinen, obgleich sie mit vollkommen correct zeichnenden Linsen aufgenommen wurden. Ferner die Aufnahme eines Reliefs und einer stehenden Figur mit Portraitlinsen von kleinem und großem Gesichtsfeld und schließlich mehrere Büsten-Aufnahmen mit horizontalem, nach oben und unten gerichteten Apparate, in denen der Einfluß der Neigung des Apparates auf den ganzen Charakter der Figur augenfällig hervortritt.«²⁴⁶

Wie üblich wird der Vortrag anschließend diskutiert und unterschiedliche Akteure teilen ihre Erfahrungen und Einschätzungen. Dabei empfehlen mehrere Mitglieder des Vereins, bezüglich der »Aufnahme stehender Figuren [einen] horizontalen Apparat ungefähr in Brusthöhe (des Modells), für Aufnahme sitzender Figuren [einen]

243 Ebd.

244 Ebd.

245 Ebd., S. 280f.

246 Verein zur Förderung der Photographie, »Sitzungsbericht vom 28. Januar 1870«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 275.

geneigten Apparat ungefähr in der Höhe des Kopfes des Modells« zu platzieren.²⁴⁷ Es werden überdies Hilfestellungen für die verzerrungsfreie Anlage einer Porträtaufnahme besprochen.²⁴⁸ Abseits der perspektivischen Verzerrung müsse auch die Beleuchtung reflektiert werden. Hierauf macht Max Petsch aufmerksam und stellt dar, »daß auch verschiedene Beleuchtung dazu beitrage, einen und denselben Kopf verschieden dick erscheinen lassen zu können, und fordert den Redner auf, dahin einschlagende Versuche zu machen.«²⁴⁹ In diesem Kontext geht Prümm darauf ein, »daß jetzt viel weniger als früher über zu große Hände geklagt werde, insofern als man jetzt diese dunkler halte, während sie früher wegen ihrer schreienden Weiße auf dunklem Fond noch größer erschienen, als sie wirklich waren«²⁵⁰ und Petsch »macht ferner aufmerksam auf die eigenthümliche Contrastwirkung, so sehe z.B. eine Figur im hellen Kleide dicker aus, als dieselbe Figur im dunklen Habit.«²⁵¹ Schließlich trägt C. Quidde seine Erfahrungen bei. Er merkt an, »die vom Redner angeführten Fehler hätten sich häufig in früherer Zeit gezeigt, als man noch mit den unvollkommenen, sogenannten $\frac{1}{4}$ Köpfen arbeitete.«²⁵² Er bringt diese Beobachtung mit der schematischen Zeichnung Vogels zusammen, die dieser von perspektivisch verzerrten Kugeln [Abb. 27] in seinem Journalbeitrag (und Vortrag) benutzt hatte,²⁵³ um die Problematik darzustellen: »Hr. Quidde bemerkt, hier war das Gesichtsfeld nicht selten sehr ausgedehnt, und die an den Rand des Bildes fallenden Theile (Kopf und Fuß) zeigten dann ähnliche Verlängerungen als die Randkugeln bei den Vogel'schen Bildern.«²⁵⁴ In diesem Diskussionsraum werden demnach die unterschiedlichen Blickwinkel und Erfahrungsschätze der Vortragenden zusammengebracht, um einen Aspekt der Fotografie einzukreisen und technisch voranzubringen – in diesem Fall die Themenkomplexe zur Proportion, Verzerrung und Perspektive in der Porträtfotografie.

In der Wissenschafts- und Diskussionskultur der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft wird somit die gemeinsame Arbeit an der Ko-Operation Porträtaufnahme, die Erarbeitung der ersten Atelierdispositive (sowie der darin verhandelten technischen, optischen und nicht zuletzt menschlichen Akteure) und insbesondere das Verständnis des fotografischen Porträtierens als Subkategorie der

247 Ebd.

248 Vgl. ebd.

249 Ebd.

250 Ebd.

251 Ebd.

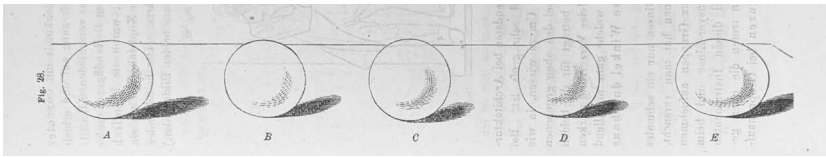
252 Ebd.

253 Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 276–281: 279.

254 Verein zur Förderung der Photographie, »Sitzungsbericht vom 28. Januar 1870«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 275.

angewandten Wissenschaft deutlich. Die Modalitäten der frühen Porträtfotografie werden durch die Zusammenarbeit vielfältiger Akteure – durch »tausend fleissige Hände«, wie Vogel und Petsch es ausdrückten –²⁵⁵ erarbeitet, die voller Selbstverständlichkeit die frühen fotografischen Verfahren, ihre Bedingungen, ihre chemisch-technischen Details und ihre Anwendungsbereiche als polytechnische Disziplin konturieren.

Abb. 27: Perspektivische Verzerrung von Kugeln



Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 276–281: 279.

255 Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 2, 1864, S. 18f.: 18.

4. Das Dilemma der Ähnlichkeit

Die Diskursivierung und Konzeptionalisierung der Ähnlichkeit ist eine Klammer, die Wissenschaft und Kunst sowie Individuum und Apparatur miteinander verbindet und in der zeitgenössischen Rezeption des fotografischen Porträts immer wieder überprüft und neu verhandelt werden muss. Deswegen soll in diesem kurzen Scharnierkapitel die schwankende Aushandlung zwischen dem Porträtieren als angewandter Wissenschaft und dem Porträtieren als bildende Kunst nachvollzogen werden, denn die Ähnlichkeit als *conditio sine qua non* jeglicher Porträtoperation wird mit den Bildqualitäten der Fotografie ungemein herausgefordert. Die frühen fotografischen Bildgebungsverfahren ließen tradierte Vorstellungen und Definitionen der Ähnlichkeit ins Wanken geraten und führen zur unvermeidlichen (und bis heute fototheoretisch immer wieder diskutierten) Frage: Kann es eine *mechanische* Ähnlichkeit überhaupt geben?

4.1 Mechanisch – und zu ähnlich?

Das in der Fotografie prävalente Problemfeld einer sich vorenthaltenden Ähnlichkeit ist mit der Argumentation verzahnt, dass dieses Medium eine Erstarrung des Lebendigen mit sich brächte. Dies ist bereits bei Roland Barthes in der »Objektwerdung des Subjekts« angelegt, die er in seinem kanonischen Buch *Die helle Kammer* beschreibt:

»Ich aber, Objekt schon, kämpfe nicht. [...] denn was die Gesellschaft mit meinem Bild anstellt, was sie darin liest, weiß ich nicht (schließlich lässt sich so vieles in ein und demselben Gesicht lesen); doch wenn ich mich auf dem aus dieser Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, daß ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, [...] die anderen – der ANDERE – entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kartei [Herv. i.O.].«¹

1 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, 15. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 23.

Bei Barthes wird die Subjektivität im fotografischen Porträt ihrer Handlungsmacht entrisen und medial stillgelegt, wodurch sich Porträtsubjekte selbst fremd werden. Hier klingt zudem der Aspekt an, dass diese Bilder ambivalent sind, unterschiedliche Lesarten des Porträtsubjekts (oder: Objekts) zulassen und, in unterschiedlichen Kontexten zirkulierend, auf ihren bildgewordenen Gegenstand zurückverweisen. Auf diesen Aspekt der Erstarrung geht auch Gerhard Plumpe in seinem Standardwerk zur frühen Fotografie *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus* ein. Wie Plumpe darlegt, erscheine im fotografischen Porträt das »Organische« des menschlichen Antlitzes gleichsam mortifiziert, erstarrt in der »mechanischen« Perzeption.«² Die Charakteristika und Details des porträtierten Gesichtes, die in der Fotografie (zu) mechanisch genau abgebildet sind, »bleiben so lange belanglos, als sie sich asignifikant nur in ihrer Zufälligkeit selbst repräsentieren und nicht zum Symbol erhoben werden, das auf Wesenhaftes hinzeigt.«³ Stillgelegte, objektgewordene Gesichter tendieren, dieser Argumentation zufolge, in der Fotografie stets zum Unähnlichen.

Im Kapitel »Defining Art against the Mechanical, c. 1860« seiner 2015 erschienenen Publikation *Photography and the Art of Chance* beschäftigt sich der Fotohistoriker Robin Kelsey mit dem Spannungsfeld zwischen Maschine und Kunst, oder zwischen Technik und Ästhetik, stellt industrielle Arbeit der Handarbeit bzw. der künstlerischen Arbeit gegenüber und fragt dabei, ob das künstlerische Moment in der Hand oder im Geist liegt. Er konterkariert zudem die Kopie mit der Einschreibung sowie die Urteilskraft oder Selektion mit der paritätischen Aufzeichnung und befasst sich schließlich mit der Materialästhetik fotografischer Verfahren vor und um 1860.⁴ Die meistzitierten Quellen seiner Auseinandersetzung sind die essayistisch anmutenden Kritiken Lady Elizabeth Eastlakes, die Kelsey gerade wegen ihrer widersprüchlichen Argumentation zum Kunststatus der Fotografie als Folie seiner Betrachtungen zum mechanischen und künstlerischen Potenzial der frühen Fotografie heranzieht. Für Eastlake stellt die »machine« bzw. »machinery« nämlich den Gegenpol zur Kunst dar. Das Konzept des Mechanischen ist, folgt man Kelsey, eng verzahnt mit dem Akt des Kopierens, es beschreibt ein Medium, das etwas rekreiert und nicht aus sich selbst heraus schöpferisch tätig werden kann.⁵ Die Hauptkritik der Zeitgenoss:innen am Konzept des Mechanischen bestand, wie Kelsey darstellt, in einem Mangel an ästhetischer Urteilskraft. Weil die Fotografie alles gleichzeitig aufzeichnet und dabei nicht abwägt, was bildwürdig ist und was eben nicht, könne sie per

2 Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 46.

3 Ebd.

4 Vgl. Robin Kelsey, »Defining Art against the Mechanical, c. 1860«, in: ders., *Photography and the Art of Chance*, Cambridge u. London: The Belknap Press of Harvard University Press 2015.

5 Vgl. ebd., S. 40–65: 46.

Definition keine Kunst sein.⁶ Diese Argumentation fußt im zeitgenössischen Bewusstsein um die zunehmend mechanisierten Arbeitsabläufe in der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts und führte zur Annahme einer starken Dichotomie von Maschine und Hand bzw. handwerklicher Fähigkeit (»skill«), die sich bis in die Fotogeschichte und -theorie des 20. Jahrhunderts fortgeschrieben hat.⁷ William Henry Fox Talbot, Universalgelehrter und Erfinder zweier papierfotografischer Verfahren, hatte bereits argumentiert, dass die Kunst nicht mehr in der Hand, sondern im Geist und damit der Imagination verankert sei.⁸ Auch der Kunsthistoriker Daniel Spanke konstatiert das Mechanische als erheblichen Faktor in der These vom »historischen Ende des Porträts«, das im 19. Jahrhundert mit der Etablierung der neuen, fotografischen Bildgebungsverfahren einherginge. Spanke argumentiert, dass die Fotografie den ökonomischen Interessen der Gesellschaft gerechter geworden wäre als die Porträtmalerei und damit dazu beigetragen habe, dass letztere zunehmend an Relevanz in der damaligen visuellen Kultur verlor. Er bedenkt dabei aber, dass die »unkünstlerische« Porträtfotografie mit den Bildqualitäten der »künstlerischen« Porträtmalerei dadurch in unmittelbaren Bezug stünde, dass nur in ihrer Abgrenzung das Künstlerische gegen das Mechanische beschreibbar wäre.⁹ Auch Kelsey bedient diese Argumentation, wenn er sein Kapitel zum Mechanischen mit Verweis auf die inkonsistente Argumentation Lady Elizabeth Eastlakes schließt, die darauf fußt, dass etwas zu genau sei, weil es mechanisch ist und deshalb nicht mehr Kunst sein könne:

»Eastlake construes this aesthetic of accident as a thing of the past but unwittingly invites its return. This invitation stems from her argument's incoherence. While she argues, that the perfections of photography run counter to art because art as a process is not mechanical, she also argues that the imperfections of photography run counter to art because they render photographs untrue to nature.«¹⁰

Die negative Konnotation des Begriffs des Mechanischen kam, wie die Wissenschaftshistoriker:innen Lorraine Daston und Peter Galison darstellen, erst mit der industriellen Revolution und neuen Techniken wie der Woodburytypie oder der

6 Ebd., S. 46f.

7 Vgl. Peter Geimer, »Negative Theorie. Automatismus – Absichtslosigkeit – nicht von Menschenhand gemachte Bilder (Talbot, Benjamin, Arnheim, Barthes)«, in: ders., *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 60–69.

8 Ebd., S. 49.

9 Vgl. Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 12.

10 Robin Kelsey, »Defining Art against the Mechanical, c. 1860«, in: ders., *Photography and the Art of Chance*, Cambridge u. London: The Belknap Press of Harvard University Press 2015, S. 40–65: 64.

Halbton-Fotolithografie auf, die den Druck von Fotografien in hoher Auflagezahl ermöglichten.¹¹ In der Kritik am Mechanischen steckt demnach die (massenhafte) Reproduzierbarkeit, die dem Künstlerischen entgegensteht. Hier fallen also unterschiedliche Argumentationsstränge ineinander. Einerseits seien es die Reproduzierbarkeit, Naturtreue und Indexikalität des Fotografischen, die das Verfahren unkünstlerisch machen, weil diese Bilder zu ähnlich sind und durch ihre mechanische Herstellung keinen künstlerischen Übersetzungs- und Selektionsprozess implizieren, andererseits seien es die Fehler und Störungen der fotografischen Bilder, die sie noch weiter von der Kunst entfernten, da diese die Ähnlichkeit stören würden. Die frühe Kritik an der Bildqualität des Fotografischen schwankt zwischen einem »zu ähnlich« und einem »nicht ähnlich genug« – es scheint, als könnten die Rezipient:innen noch nicht genau den Finger darauf legen, welche Qualität der frühen fotografischen Bilder sich nun der Ähnlichkeit versperren.

Die Überfülle an Details, die sich in die Fotografie einschreiben konnte, wurde im Diskurs des 19. Jahrhunderts daher häufig als »unwahr« gewertet. Die allzu genaue Darstellung des äußeren Erscheinungsbildes erschütterte gar die Rezipient:innen früher Daguerreotypien, was Elizabeth Anne McCauley wie folgt darlegt:

»The question of likeness in photography would initially appear to be superfluous, for doesn't the image itself literally ›come from the same body or form‹? How could the respectable marriage of chemistry and optics help but yield a scientific and accurate ›likeness‹? Yet early daguerreotypes proved the contrary: their subjects were and are still often perceived as rigid, catatonic, gothic, devoid of life, looking like ›fried whiting glued on a silver plate‹ as Francis Wey giped in 1851. While on one hand being ›trop ressemblant‹ in their preservation of every wrinkle and coat crease, daguerreotypes failed to capture the ›impression‹ of the personality. In short, for the photographic portrait to be satisfactory, either the photographer had to change his processes and studio practices, or the public had to reassess its concepts of a successful likeness.«¹²

Auch McCauley beschreibt hier also die Bildqualität der frühen Fotografie (genauer der Daguerreotypie), die erneut zwischen einem »zu ähnlich« im Sinne einer abstoßenden, kalten Aufzeichnung aller Merkmale eines Individuums, einschließlich aller Falten, Muttermale und vermeintlichen Unzulänglichkeiten, und einem »nicht genügend« schwankt. McCauley argumentiert gegen die Vorstellung der Didi-Huberman'schen *empreinte* und des Barthes'schen *ça-a-été* der Fotografie als einem a

11 Vgl. Lorraine Daston u. Peter Galison, »Mechanische Objektivität«, in: dies., *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 121–200: 143f.

12 Elizabeth Anne McCauley, *Likenesses. Portrait Photography in Europe 1850–1870*, Albuquerque: Art Museum, University of New Mexico 1980, S. 2.

priori gesetzten Phänomen, indem sie diese Qualität und Fähigkeit des fotografischen Mediums erst über einen Paradigmenwechsel andenkt: Es müssten, so die Autorin, entweder die Aufnahmetechnik durch die Fotograf:innen oder die Betrachtungsstrategien der Rezipient:innen angepasst werden, um das fotografische Porträt in die zeitgenössische Bildkultur einzuführen. Die Figur des Abdrucks als einem Eindruck auf der fotografischen Platte, wurde vom französischen Kunsttheoretiker George Didi-Huberman in seinem Text *Ähnlichkeit und Berührung* dargestellt:

»Einen Abdruck (*empreinte*) machen: eine Markierung erzeugen durch den Druck eines Körpers auf eine Oberfläche. Das entsprechende Wort prägen (*empreindre*) bezeichnet den Vorgang, etwas *auf* etwas aufzudrücken oder *in* etwas einzudrücken, um eine Form hervorzubringen. Man trifft es auch in der Wendung ›von etwas geprägt sein‹ (beispielsweise ›ein von Schwerkraft geprägter Gesichtsausdruck‹). Häufig verweist das Wort ›Abdruck‹ – vielleicht im Unterschied zur Spur [...] darauf, daß das Ergebnis des Vorgangs fortbesteht, daß die Geste in einer ›dauerhaften Markierung‹ resultiert. Wie dem auch sei, der Abdruck bedarf eines Trägers oder materiellen Substrats, einer Geste, die ihn hervorbringt (in der Regel eine Geste des Drucks, zumindest der Berührung), und eines mechanischen Resultats, nämlich einer – vertieften oder reliefartig hervorstehenden – Markierung. Er bildet also ein vollständiges technisches Dispositiv [Herv. i.O.].«¹³

Didi-Huberman denkt den Vorgang der Einschreibung eines Körpers in ein Medium über den Abdruck an und spiegelt dies am Beispiel des von Schwerkraft geprägten Gesichtsausdruckes zugleich am Abdruck in einen Körper. Diese Doppelung der *empreinte* ist für die Porträtfotografie von größter Bedeutung, denn der wie auch immer geprägte *Ausdruck* wird zum medial manifestierten *Abdruck* im fotografischen Medium, er wird zur dauerhaften Markierung – zur Einschreibung.

Der Abdruck ist in dieser frühen Zeit der fotografischen Verfahren auch über seine Nähe zum Naturselbstdruck erfassbar.¹⁴ Wie Herta Wolf in ihrem Aufsatz »»Es werden Sammlungen jeder Art entstehen«« in Rekurrenz auf Rosalind Krauss darstellt, ist das fotografische Bild eigentlich keine Reproduktion, sondern eine Replik:

»In der Kunstgeschichte wird eine maßstabs- und materialgerechte Wiederholung des Originalwerkes als Replik bezeichnet. Dass fotografische Verfahren nicht

13 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999, S. 14.

14 Vgl. Herta Wolf, »»Es werden Sammlungen jeder Art entstehen«. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder der Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50: 36f.

nur Kunst, also Artefakte, sondern Natur wie ein Originalwerk authentisch zu wiederholen vermögen, wurde 1839 als Sensation rezipiert. Eine Reproduktion hingegen muss nicht authentisch sein, d.h. der simulakrale Effekt der Replik eignet ihr nicht notgedrungen.«¹⁵

Die verbildlichten Gegenstände schreiben sich »als eine Art von Abklatsch der Dinge selbst«¹⁶ ein, fallen in ihrer absoluten Repräsentanz demnach mit ihnen überein und eigneten sich daher, folgt man Wolf, als Sammlungsgegenstand genauso, wie das Objekt, das sie replizierten. So wird dieser Argumentation zufolge der fotografische Träger transparent, wie auch in der Rezeption des Naturselbstdrucks.¹⁷ In der Abbildung der Natur ist die Fotografie zur *vollständigen Ähnlichkeit* fähig (was als mechanisch gilt), die jedoch nicht mit der *Porträtähnlichkeit* vereinbar ist (was als künstlerisch gilt).

Dieses Spannungsfeld spiegelt sich auf chemisch-technischer Ebene in einer Herausforderung, die sich in der fotografischen Reproduktion von Gemälden ergab. Aufgrund der verfälschten Tonwertwiedergabe war es notwendig, die Artefakte, deren fotografische Reproduktion angefertigt werden sollte, zu »verfälschen«: »Deshalb stellten Reproduktionsanstalten Maler an, die in ihren Kopien der Gemälde ›die Farbhelligkeiten des Originals in Grauwerte‹ zu übersetzen hatten, d.h. sie dem Original ähnlich und damit fotografisch replizierbar zu machen.«¹⁸ Dieser Übersetzungsprozess, der bedeutet, etwas anders zu machen, um es ähnlich zu machen, wird in der fotografischen Handbuchliteratur auch an das fotografische Porträt herangetragen. Hier verhandelt sich dieser transformierende Prozess vornehmlich in der Pose, Inszenierung, Lichtführung und Perspektive und wird in zahlreichen Beiträgen auf seiner Negativfolie betrachtet, nämlich dann, wenn dieser Übersetzungsprozess misslingt und zur Verkünstlichung (und, im schlechtesten Fall, zur Karikatur) führt.

In der Auseinandersetzung mit der fotografischen Ähnlichkeit muss weiterhin, wie die Kunsthistorikerin Vered Maimon darstellt, die in der Fotogeschichtsschreibung etablierte Lesart der Loslösung von der künstlerischen Hand oder Geste zugunsten des »Zeichenstifts der Natur« problematisiert werden:

»Traditionally scholars interpreted this emphasis on the removal of the ›artist's hand‹ in favour of ›the pencil of nature‹, as marking a shift from manual to ›mechanical‹ and more accurate or ›objective‹ systems of representation. Yet, as photography historians recently have shown, in the early years of paper photography many of the images were produced through contact printing without the aid of

15 Ebd., S. 31.

16 Ebd., S. 37.

17 Vgl. ebd.

18 Ebd., S. 41.

the camera obscura. Rather than a mechanical copy that is based on resemblance, some historians argue, the early photograph, in its inseparability from nature, was conceived to be an inscription of the natural world, an image that traces and ›authenticates‹ nature rather than resembles it.«¹⁹

Maimon macht in ihrer Arbeit deutlich, dass in der Rezeption des 19. Jahrhunderts, das fotografische Bild nicht als identisch mit dem Bild erachtet wurde, das durch die Camera Obscura gesehen wurde – es war sogar grundlegend unterschiedlich dazu: »The encounter between nature and image in early photography was seen as defying the philosophical premises informing the camera obscura.«²⁰ Und an diesem Punkt, so stellt Maimon dar, beginnt das Fotografische in seiner konzeptuellen Erfassung unbestimmbar zu werden, »since it is not clear whether photographic images are simply identical copies of preexisting images such as engravings, and therefore possess no unique conceptual identity as images, or independent depictions of nature in which both drawing and painting are redefined according to a new logic of production and new forms of intelligibility.«²¹ Obwohl die Fotografie unbestreitbar ein technisches (ein mechanisch-objektives) Medium ist, wird sie gerade in ihrer Frühzeit so diskursiviert, dass dem Licht eine spezifische Agenz zugesprochen wird, die über das chemisch-technisch und mechanisch Beschreibbare hinausgeht und mit etwas aufgeladen ist, das sich am ehesten als *Genie* greifen lässt. Dies klingt bereits in der kleinen Notiz an, die Talbot im Jahr 1844 seinem *Pencil of Nature*, gleichsam einer Lektürehilfe für seine Kalotypien, beigab: »Notice to the Reader. The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation.«²² Die Lichtschrift, bzw. das sich-einschreibende Licht, ist also mit einer Wirkmacht aufgeladen, die das Abbild eines Individuums durch ihre spezifische Handlungsmacht (agency) generiert. Dennoch sind für ein gelungenes Porträt Instruktionen nötig, die sich besonders in der Frühzeit der Fotografie im Handbuchwissen formieren. Somit ist die Selbsteinschreibung des Individuums nicht nur ein durch die Handlungsmacht des Lichts bewirkter Abdruck des Selbst im Bildmedium, sondern zugleich eine Selbsteinschreibung praktischer Fotograf:innen, die sich zu dieser frühen Zeit der Fotografie stets als Operateur:innen und Experimentierende begreifen, in das textbasierte Medium des fotografischen Handbuchs und damit auch als dokumentarische Strategie in die Geschichte und Theorie der Fotografie, der Technik und der Wissenschaft.

19 Vered Maimon, »On the Singularity of Early Photography: William Henry Fox Talbot's Botanical Images«, in: *Art History*, Jg. 34, Nr. 5, 2011, S. 958–977: 959.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 960.

22 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans 1844–1846.

4.2 Ähnlich werden

Im fotografischen Porträt als einem zirkulierenden Selbstbild, wird das Ineinanderfallen von Subjekt und Abbild zur Voraussetzung. Die Herstellung der Ähnlichkeit ist also unumgänglich und wird zum arbeitspraktischen Dilemma. Die Handhabung insbesondere der kleinformatischen Carte de Visite Porträts als zirkulierende Sammel- oder Keepsake-Bilder beschreibt der Medienhistoriker Roland Meyer in seiner Publikation *Operative Porträts* und betont, dass diese sogar zur »Währung« der Freundschaft und Gemeinschaft« avancierten, da sie nicht nur für private Zwecke im engsten Kreis, wie für Familienalben, angefertigt wurden, sondern auch um »in mehr oder weniger losen Freundschaftsnetzwerken gesammelt und getauscht zu werden.«²³ In diesen Kontexten vorgelegt, laden die Cartes de Visite nicht nur zum Urteil über die technische und künstlerische Umsetzung der Porträtaufnahme ein, sondern zudem über das porträtierte Individuum selbst – das *Original*.

Wo beurteilt wird, herrscht Unsicherheit und Ähnlichkeit herzustellen ist eine ungeheure Aufgabe, nicht nur für die Fotograf:innen, sondern auch für das Individuum vor der Kamera. Im Abschnitt »Die Mummerehlen« seiner *Berliner Kindheit um 1900* beschreibt Walter Benjamin, wie er als Kind im ikonischen Fotograf:innenatelier mit seinen Staffagegegenständen, Hilfsmitteln und technischen Operationen daran scheiterte, Ähnlichkeit hervorzubringen. Mit allem fühlt Benjamin sich ganz assoziativ ähnlich – mit Worten, mit Gegenständen, mit Möbeln, mit Kleidungsstücken – »Nur meinem eigenen Bilde nie. Und darum war ich so ratlos, wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst von mir verlangte. Das war beim Photographen. [...] Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.«²⁴ Das, was um Walter Benjamin ist, sind die Staffagegegenstände und die bemalten Prospekte des Porträtateliers, in denen er sich selbst nicht repräsentiert sieht und die ihn schlichtweg die Möglichkeit *verstellen*, sich selbst ähnlich zu sein. In einem vor Künstlichkeit nur so strotzendem, aber Natürlichkeit forderndem Atelierdispositiv kann man, folgt man Benjamin, nur mit Klischees ähnlich werden, aber nicht mit sich selbst.

Das ambivalente Verhältnis zur Ähnlichkeit, Abbildgenauigkeit und Mimesis, das die frühen porträtfotografischen Diskurse durchzieht, prägte bereits die Auseinandersetzung mit dem naturalistischen Porträt vor der Veröffentlichung der Fotografie. Wie Daniel Spanke herausstellt, wurden die damit verbundenen Kritiken

23 Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz: Konstanz University Press 2019, S. 80f.

24 Walter Benjamin, »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. I, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2011, S. 5–62: 27.

der Porträtmalerei auf das neue Medium übertragen.²⁵ So echauffierte sich bereits Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dem die Veröffentlichung der fotografischen Verfahren zu seinen Lebzeiten erspart blieb, *avant la lettre*: »je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbild ist, desto eher [wird es] frostig und kalt, [und Freude und Bewunderung] verkehrt sich in Ueberdruß und Widerwillen. Es gibt Portraits, welche, wie geistreich gesagt worden ist, bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich sind.«²⁶ Bemerkenswert erscheint nicht nur, dass Hegel eine naturalistische Ähnlichkeit in der Malerei so sehr abstieß, dass sie ihn mit Ekel erfüllte, sondern auch, dass er derartige Bildnisse bereits als »frostig und kalt« qualifizierte. Dies ist ein Vokabular, das später exakt so an die Bildqualität von Daguerreotypen herangetragen wurde. Bei diesen wurde, worauf Quentin Bajac in seinem Aufsatz »Les Primitifs français de la photographie, 1845–1855« abhebt, nämlich »la froideur morte du daguerréotype, rendant tous les détails de façon impartiale et réduisant le rôle de l'opérateur à une simple fonction passive d'enregistrement«²⁷ kritisiert.

Die Ähnlichkeit des technischen Bildes wäre, wie Ingeborg Krueger in ihrem Aufsatz »Die Photographie als Hilfsmittel oder Ersatz der Bildnismalerei« argumentiert, aber auch als arbeitserleichterndes Hilfsmittel der Porträtmaler begrüßt worden, wie sie am Beispiel des Gruppenporträts darlegt, das David Octavius Hill 1843 von vierhundert Geistlichen der Freien Kirche Schottlands anfertigten sollte: »Besonders einleuchtend ist es, daß bei figurenreichen Gruppenporträts die Photographie den Maler entlasten konnte, und zwar entlasten vom mühevollen Zeichenvorgang und auch – das ist vielleicht bisher zu wenig betont worden – von der Verantwortung für die Porträtähnlichkeit.«²⁸ Allerdings muss hier mitreflektiert werden, dass die fotografische Aufnahme in diesem Fall nur als Porträtskizze dient, die dann im »eigentlichen« Porträtmedium Malerei ausgeführt wird, um die Individualität und den Charakter der Porträtsubjekte ins Bild zu bringen. Hiermit kommt die Fotografie in Kruegers Betrachtung in eine missliche Lage – sie ist in dieser Argumentation tatsächlich nur die »Dienerin der Künste«, als die sie Charles Baudelaire in seiner Salonkritik von 1859 beschrieb, wenn er dazu aufforderte, dass die Fotografie »zu ihrer wahren Bestimmung zurückgeführt werden [muss], der,

25 Vgl. Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 282ff.

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »Vorlesungen über die Ästhetik«, in: ders., *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Bd. 12, Stuttgart: Fr. Fromman 1939, S. 73.

27 Quentin Bajac, »Les Primitifs français de la photographie, 1845–1855«, in: ders. (Hg.) *Orsay, La Photographie*, Paris: Edition Scala 2000, S. 25–38: 28f. Zu Deutsch: »die tote Kälte der Daguerreotypie, die alle Details unparteiisch wiedergibt und die Rolle des Operateurs auf eine passive Aufzeichnungsfunktion reduziert.« [Übersetzung der Verfasserin]

28 Ingeborg Krueger, »Die Photographie als Hilfsmittel oder Ersatz der Bildnismalerei«, in: Klaus Honnef (Hg.), *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Köln: Rheinland-Verlag 1982, S. 14–25: 16.

eine Dienerin der Wissenschaften und Künste zu sein, eine sehr bescheidene Dienerin jedoch, wie die Druckkunst und die Stenographie, welche die Literatur weder geschaffen noch ersetzt haben.«²⁹ Die Porträtähnlichkeit, die gemäß dem Verständnis des 19. Jahrhunderts nicht nur eine objektive porträtähnliche Reproduktion der Physiognomie, sondern eben auch eine Einschreibung des Charakters ist, fordert gleichermaßen, gerade im technischen Medium Fotografie, eine Auseinandersetzung mit dem Wesen der zu Porträtierenden und eine umfassende Inszenierung. Dies stellt einen wesentlichen Aspekt der porträtfotografischen Anweisungen der Handbuchautoren dar.

Die Tragweite und Notwendigkeit einer einfühlsamen Arbeit hinter den Kulissen der technischen Porträtaufnahme zeigt sich in Julius Krügers Handbuch *Apparat des Photographen* von 1859. Für den Chemiker Krüger ist es, neben der korrekten Ausführung der chemisch-technischen Schritte der Porträtaufnahme, eine unumgängliche Notwendigkeit, den Charakter des Menschen vor der Kamera festzustellen und diesem dann auch in der Inszenierung der Aufnahme gerecht zu werden:

»[N]ur kommt es darauf an, dass der Photograph einigermaßen mit dem Charakter, den Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten der Person bekannt sei, ein Umstand, der freilich in den allerwenigsten Fällen gegeben ist. Um sich jedoch wenigstens einigermaßen mit diesen bekannt zu machen, benutze der praktische Photograph die Zeit und Gelegenheit, vor Beginn der Aufnahme durch Anknüpfung von Gesprächen über geschichtliche oder auch wissenschaftliche Gegenstände das Terrain, wie man zu sagen pflegt, etwas zu recognosciren. Nach dem Ergebnisse dieser Sondierung richtet sich zuvörderst die allgemeine Haltung des ganzen Körpers und die Bestimmung der einzunehmenden Position.«³⁰

Julius Krügers »recognoscirtes Charakter-Terrain« meint hier mehr noch als das auch heute noch gängige Phänomen, besser oder schlechter in der Porträtaufnahme getroffen zu sein, was meist schlichtweg bedeutet, sich selbst der eigenen Idealvorstellung nach im fotografischen Porträt *ähnlich* zu sehen. Es geht ihm darum, dem Porträtsubjekt dazu zu verhelfen, Individualität aus seinem Inneren an die Oberfläche des Körpers hervorzubringen und in die fotografische Platte einzuschreiben. Das Einschreiben der Ähnlichkeit begreift Krüger demzufolge nicht als bloße Aufzeichnung identifizierbarer, körperlicher Merkmale, sondern als das Herausschälen

29 Charles Baudelaire, »Das moderne Publikum und die Photographie. Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857–1860«, in: Friedhelm Kemp (Hg.) *Sämtliche Werke und Briefe*, München u. Wien: Hanser 1977, S. 133–140: 139.

30 Julius Krüger, *Der Apparat des Photographen. Anfertigung, Beurtheilung, Wirkung und Behandlung der Apparate, nebst Unterweisung in der Aufnahme von Personen, Architekturen, Landschaften und Stereoskopien. Ein Rathgeber für alle Photographen, Optiker und Freunde der Kunst*, Leipzig 1859, S. 66.

des »Eigenthümlichen«, wie Disdéri später schreiben wird,³¹ des Wesens der Dargestellten. Krüger regt seine Leser:innenschaft daher dazu an, sich Zeit dafür zu nehmen, um im Gespräch mit den Porträtsubjekten Charaktermerkmale, Interessen oder Eigentümlichkeiten herauszufinden, die in die fotografische Aufnahme einfließen sollen. Das ohnehin schon dialektische Setting der Aufnahmesituation, die an eine Aushandlung zwischen Porträtfotograf:in und Porträtsubjekt geknüpft ist, muss zusätzlich die Komponenten Atelierraum, Licht und Technik, ebenso wie die Rahmenbedingungen (das Wetter und die Temperatur) berücksichtigen. Wie Krüger darstellt, soll all das für die gelungene Porträtaufnahme noch um die feinfühligere Erörterung innerer Wesensmerkmale ergänzt werden. Was hier geleistet werden muss, ist ein Übersetzungsakt innerer Charakteristika, zunächst in das ephemere gesprochene Wort im Atelierraum, dann in die Ausrichtung und Ausstaffierung des Körpers und schließlich in die chemisch-technische Einschreibung in die fotografische Platte. Neben der dialogischen Erörterung der ähnlichkeitserzeugenden Merkmale ist dies ein Prozess der Selektion, des Auslassens des Beiläufigen und des Hervorhebens des Spezifischen zugunsten des Charakteristischen. Dass Ähnlichkeit nicht nur eine Aufzeichnung *aller* Merkmale ist, sondern das gezielte und geschickte Hervorheben *spezifischer* Merkmale, schlägt sich parallel auch im frühen porträtfotografischen Diskurs und damit in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur nieder. Dicht verwoben in diese Aushandlungen ist die grundlegende Diskussion, ob die Fotografie nun ein Ableger der Kunst oder ein mechanisches Verfahren sei, denn hierin fußt die Argumentation für (oder gegen) das Potenzial der neuen Bildgebungsverfahren, Ähnlichkeit herzustellen.

4.3 Das Mechanische diskutieren

Die frühe (Porträt-)Fotografie war in das, in der Mitte des 19. Jahrhunderts bereits fest etablierte, polytechnische Netzwerk verankert, das sich zwischen Institutionen, Verlagen und Laboren aufspannte und unterschiedliche Publikationsformate zur Veröffentlichung neuen Wissens benutzte. Dies wird unter anderem daran ersichtlich, wo fotografische Befunde zunächst veröffentlicht worden sind, bevor diese in anderen Fachpublikationen weiter zirkulierten. So druckt der in Wien tätige Redakteur Franz Lukas in der vom Bibliotheksbeamten und Journalherausgeber Karl Joseph Kreutzer gegründeten *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* etwa in deutscher Übersetzung einen Artikel, der ursprünglich im November 1861 im *Mechanics Magazine* erschienen ist. Dieser Text ist mit »Ueber das Verhältniss der Fotografie zur

31 Vgl. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864.

Kunst« betitelt.³² Das dezidiert auf mechanische Verfahren ausgerichtete Magazin befasst sich demnach mit der künstlerischen Relevanz der Fotografie: Das Spannungsfeld des Künstlerischen und Mechanischen könnte kaum deutlicher hervortreten. In der fotografischen Anweisungsliteratur bezieht sich das Konzept »Kunst«, »künstlerisch« oder »malerisch« meist auf die aus der Porträtmalerei überlieferten Kompositionslehren, die an die neuen technischen Bildgebungsverfahren herangebracht werden und nicht selten mit den Eigenheiten der fotografischen Medialität brechen. Franz Lukas übersetzt in der *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*:

»Der Herausgeber des *Mechanics Magazine* bespricht in einem Aufsatz betitelt die »Fotografie« (B. 75. Nov. 1861. S. 304) den Punkt, ob die Fotografie zu den Künsten gehöre, folgendermaßen. »Wir sehen es nicht für richtig an, daß die Fotografie bei der Londoner Ausstellung von den schönen Künsten ausgeschlossen sein soll. Der Fotograf, wie wir diesen Ausdruck verstehen ist ebenso als Künstler anzusehen wie der Graveur und Maler, und die Werke, die er ausführt, sind ebenso Kunstwerke wie die der andern. Um vollkommene Fotografien zu machen, dazu ist eine große Menge von delikaten Manipulationen von Seite des zu Operirenden nötig, der ebenfalls die Wirkungen des Lichtes, Schattens und der Entfernung verstehen muß. Er muß die Chemie genau verstehen, um in seiner Praxis Vorkommnisse Meister zu sein, und ein gutes Bild liefern zu können. Die Wirkungen von sorgfältig arrangirten Gruppen und der Farben muß er sehr wohl kennen, und besonders beim fotografischen Porträtiren. Deßhalb ist es eine große Ungerechtigkeit, die Fotografie aus der Abtheilung der Kunst auf der Londoner Ausstellung von 1862 ausschließen zu wollen.«³³

Im *Mechanics Magazine* ist man also der Überzeugung, dass es überhaupt nicht zur Diskussion stünde, ob die Fotografie nun ein künstlerisches Verfahren sei oder nicht, ganz selbstverständlich solle sie im Ausstellungskontext neben der Malerei und Gravüre gezeigt werden. In der Begründung hierfür verschmelzen die chemisch-technischen Eigenschaften der fotografischen Verfahren mit der (künstlerischen) Kennerschaft: chemische Operationen müssen mit ebenso großer Fachkenntnis umgesetzt werden wie die Pose der Porträtsubjekte. Lukas kompiliert seine Übersetzung aus dem *Mechanics Magazine* mit seinen eigenen Betrachtungen zum Kunststatus der Fotografie. Wie er darstellt, sei die Fotografie nun in fast allen Ländern als Gewerbe etabliert und dadurch »von der Kunst ausgeschlossen«, womit der Autor nicht einverstanden zu sein scheint: »Manche der Künste, die jetzt noch dafür angesehen werden, sind es nicht mehr, ja sie sind es viel weniger, als

32 Franz Lukas, »Ueber das Verhältniss der Fotografie zur Kunst«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1862, S. 15f.

33 Ebd.

die Fotografie. Doch dieses Verhältniß wird sich erst später klären.«³⁴ Die Diskussion um den Rang und die Relevanz der Fotografie wird also, neben den Polen der Kunst, Wissenschaft und des Mechanischen, um das Gewerbe ergänzt. Um diesem Verhältnis nachzugehen, kündigt Lukas einen ausführlicheren Aufsatz an.

Diesem Austarieren von Kunst und Mechanischem widmet sich bereits der zwei Jahre zuvor veröffentlichte Beitrag »Praktische Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur Kunst«, die der Brite Alfred H. Wall am 15. Dezember 1859 der Süd-Londoner fotografischen Gesellschaft vorgetragen hatte.³⁵ Dieser Artikel erschien ebenfalls in der, zu diesem Zeitpunkt noch von Karl Joseph Kreutzer selbst herausgegebenen, *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*. Wall stellt darin zunächst dar, dass die aktuellen fotografischen Arbeiten zwar das Bisherige übertreffen würden, aber dennoch keinen großen künstlerischen Wert besäßen. Dies sei allerdings nicht dem Medium selbst geschuldet, sondern läge an »ihren Lehrern und Schülern, welche die Kunst als bloße Unterhaltung, als kaufmännische Spekulation, oder als reines chemisches oder optisches Studium betrachten,«³⁶ ohne sich hierbei den künstlerischen Grundsätzen der Fotografie zu widmen. Die Fotografie ist demnach zu sehr Wissenschaft und zu sehr Gewerbe und nicht genug Kunst, was sich Wall zufolge auch daran ablesen ließe, dass sich das Studium der Fotografie nahezu vollständig auf den mechanischen Teil beschränke.³⁷ Hierin läge Wall zufolge der Fehler: Man müsse den »Mechanismus« natürlich erlernen, aber dabei sicherstellen, die technische Seite der Fotografie »nur als Mittel, nicht als Zweck zu betrachten.«³⁸ Aus der Warte Walls sind in den Anweisungsformaten jene Abschnitte, die sich der Inszenierung und Komposition des Porträtsubjekts abseits von chemisch-technischen Diskussionen widmen und ihre Argumentation auf Malereidiskurse stützen, bisher erheblich zu kurz gekommen. Daher appelliert er, die fotografischen Zeitschriften zwar als produktive Hilfsmittel anzuerkennen, »aber sie sollten etwas mehr als das bloss Mechanische anstreben, sie sollten ihre grosse Macht hauptsächlich dazu anwenden, diese schöne Kunst auf ihren wohlverdienten Platz im Reiche der Künste zu erheben.«³⁹ Schließlich gibt sich Wall deutlich als Verfechter der Fotografie zu erkennen und stellt die Behauptung auf,

»dass das Licht in der Fotografie dieselbe Rolle spielt, wie der Pinsel beim Zeichnen, und dass eine Fotografie das Erzeugniss des Dunkelkastens genau in demselben Sinne ist, wie Gemälde das Ergebniss des Malens; dass schlechte Fotografien,

34 Ebd.

35 Alfred H. Wall, »Praktische Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur Kunst«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1860, S. 63–67.

36 Ebd., S. 64.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

wie zahlreich sie auch immer sein mögen, keine giltigeren Einwürfe gegen die Fotografie sind, als schlechte Gemälde gegen das Malen.«⁴⁰

Die Untermauerung für diese Behauptung hofft Wall darüber herzustellen, dass er »sowohl Künstler als Fotograf« sei und damit weniger Argwohn erzeuge, »als wenn sie von Jemand ausgegangen wäre, der entweder nur das Eine oder das Andere ist.«⁴¹ Autorität schöpft sich Wall zufolge aus Kennerschaft und diese umfasst in Personalunion das Künstlerische und das Mechanische. Wall hatte eine Menge, für den porträtfotografischen Diskurs anbindungsfähiger, Kompetenzen aufzuweisen: Er war Betreiber eines Porträtateliers, Handbuchautor, Journalherausgeber, arbeitete unter seinem Pseudonym R.A. Seymour als Porträtmaler und hatte zudem Erfahrung im Schauspiel.⁴² Diese Fähigkeiten bringt er multiperspektivisch in seine Annäherung an das fotografische Porträt ein. In seinen »Praktischen Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur Kunst« wird deutlich, dass das Licht als zentraler Akteur des fotografischen Dispositivs zu denken ist, der als chemisch-technischer Faktor zur Porträtoperation beiträgt und dabei das Mechanische mit dem Künstlerischen verschränkt. Wall hat einige »Winke« (also praktische Hinweise und Tipps) zur Hand, die Porträtaufnahmen gelingen lassen sollen. In seinen Ausführungen zur Stellung der Porträtsubjekte erläutert er:

»Die Stellung des zu Porträtirenden muss so gewählt werden, dass sie die grösste Abwechslung von anmutigen Wellenlinien bietet, oder für das Individuum höchst bezeichnend ist. Der Kopf muss das Hauptlicht erhalten, und schwächeres Licht muss von ihm, wie von einem Brennpunkte bis zu den tiefsten Schatten sich abstufen. Die Wirkung wird grosse Kraft erlangen durch das überlegte Anbringen eines Fleckes oder Mittelpunktes von intensiver Dunkelheit ziemlich in der Nähe des stärksten Lichtes; natürlich darf derselbe weder die Wahrscheinlichkeit beleidigen, noch die Harmonie zerstören.«⁴³

Abseits dieser Grundlagen zur Positionierung des Körpers legt Wall großen Wert auf die Weißwerte der fotografischen Aufnahme. Er erläutert, dass sich in der Natur Lichtpunkte und Schatten in einem Spektrum »von dem intensivem Glanze des weissen Lichtes angefangen bis zur beinahe gänzlichen Lichtlosigkeit« abbilden, der Porträtfotograf diese »ungeheure Leiter nur durch einige Töne wiedergeben [kann], welche sich vom weissen Papier (das gewöhnlich in mattem Lichte gesehen wird) bis

40 Ebd.

41 Ebd.

42 John Hannavy, »Wall, Alfred Henry (d. 1906)«, in: ders. (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 1466.

43 Alfred H. Wall, »Praktische Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur Kunst«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1860, S. 63–67: 66f.

zu Schatten abstuft, die gewiss nicht schwarz sind, sondern bedeutend heller als von einer Oberfläche kommend, die Licht zurückstrahlt«. ⁴⁴ Fotograf:innen sei also angeraten, dieses Spektrum nicht noch dadurch zu verringern, dass die Werte verwaschen sind – die Weißwerte also zu grau erscheinen. Neben diesem Fehler macht Wall auf weitere Fallstricke aufmerksam, die er in den »meisten fotografischen Porträten« findet: »die Abwesenheit des reflektierten Lichtes, die Ueberbelichtung des Gesichtes, um die Einzelheiten des Faltenwurfes der Bekleidung herauszubringen, und die übertriebene Schärfe, die ich für unvereinbar halte mit binokulärer Anschauung.« ⁴⁵ Ein Porträt ist demzufolge unähnlich und nicht gelungen, wenn es zu verwaschen ist, wenn das Gesicht zugunsten eines vermeintlichen Detailreichtums ausbrennt, oder wenn das Bild zu scharf ist und dadurch mit den Sehgewohnheiten der Betrachter:innen bricht. Natürlich bietet Wall in seinen Ausführungen eine Anleitung zum richtigen Einsatz des Lichtes an:

»Bei Beleuchtung des Sitzenden muss das Licht in einem Winkel einfallen, der nicht unter 45 Grad ist. Die Menge des direkten Lichtes muss gering sein; und um in den Schatten Zartheit, Durchsichtigkeit und Wahrheit zu erhalten, muss das Licht von weissen Schirmen, die an der Schattenseite des Sitzenden aufgestellt sind, zurückgeworfen werden. Der Gegenstand, auf welchen die Aufmerksamkeit des Sitzenden zu lenken ist, muss dunkel sein, da ein solcher das Auge weniger ermüdet als ein lichter, und auch durch Vergrößerung der Pupille seinen Ausdruck verbessert. Die weissen Schirme müssen so gestellt werden, dass sie keinen Schimmer auf das Auge werfen. Die Stellung muss leicht und ungezwungen sein.« ⁴⁶

In das Unterfangen der Lichtführung bindet Wall auch die Gestaltung des Hintergrundes ein. Dieser müsse das Licht sanft zerstreuen und zur Mitte hin »durch Anstreichen desselben mit einer Farbe, welche mehr Terpentin als Oel enthält, und dann durch Tupfen desselben« ⁴⁷ heller gestaltet sein und sich nach außen hin in einer Vignettierung dunkel abstufen. Seine Tipps und Tricks schließt Wall mit der Formulierung seiner Hoffnung, dass er durch seine Anweisungen zu einem künstlerisch wertigen Porträt dazu beigetragen habe, »in Verbindung mit der praktischen Erfahrung, die wir über den behandelnden und chemischen Teil bereits besitzen, auch unsere Kunst auf die ihr gebührende Stufe [...] erheben [zu] können« ⁴⁸ und damit ein ähnliches Porträt herzustellen. Dieses Beispiel aus der fotografischen Anweisungsliteratur verdeutlicht, wie um 1860 die Ähnlichkeitserzeugung gerade auf

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd.

der Folie der Praktikabilität der fotografischen Verfahren zwischen Mechanischem und Kunst diskutiert wird.

Wie skizziert werden konnte, wurde bereits in der zeitgenössischen polytechnischen Presse diskutiert, wie die fotografischen Verfahren zu kategorisieren seien, ob als Kunst, Wissenschaft, Mechanik oder Gewerbe. Diese Positionen können den kunsthistorischen Perspektiven zur Seite gestellt werden. Warum diese Diskussionen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts überhaupt in diesem Ausmaß und dieser Hitzigkeit geführt worden sind, begründet sich wohl aus dem gleichen Bedürfnis, wie die zahlreichen Historiografien der Fotografie, die seit ihrem Veröffentlichungsjahr in der Handbuch- und Journalliteratur erschrieben worden sind: Im Fokus steht die Legitimierung eines technischen Verfahrens, das so ambivalent in seinen Möglichkeiten, Einsatzgebieten und Zuschreibungen ist, so offen und anbindungsfähig, dass die Akteur:innen der frühen Fotografie das neue Medium in ihren jeweiligen Wissenschaften, Anwendungsgebieten und Verfahrenslogiken zu verankern versuchen.

5. Porträtieren als bildende Kunst

Nachdem die Fotografie bereits in ihrem (offiziellen) Veröffentlichungsjahr 1839 als Porträtmedium avisiert worden war, nachdem die hierfür erforderlichen chemischen, optischen und technischen Fortschritte gemacht worden waren und erste Porträtmodalitäten erörtert und in die Anwendung gebracht wurden, war das Fotograf:innenatelier bereits fünfzehn Jahre später, zur Mitte der 1850er Jahre, zu einem etablierten und in der Gesellschaft verankerten Gewerbe geworden. Alle, die es sich leisten konnten, wollten sich nun in diesem neuen technischen Bildgebungsverfahren porträtiert sehen und wagten den Auftritt auf die Bühne des Porträtateliers. Mit der medialen Einschreibung, der fotografischen Bildwerdung, trat man aber spätestens ab den 1860er Jahren, also nach dem kommerziellen Erfolg der kleinformatigen Carte de Visite Porträts, in ein weiteres Dispositiv, nämlich das der zirkulierenden Bilder: Da man bereits in dieser frühen Zeit der Fotografie darum wusste, dass das eigene fotografische Porträt etwas ist, das sich von einem lösen kann und in anderen Kontexten auf die eigene Person zurückverweist, war es unabdingbar wichtig, sich nicht nur selbst ähnlich zu sehen, sondern sich auf *ideale* Art und Weise ähnlich zu sehen. Um ein Scheitern an der Ähnlichkeitserzeugung im Atelier zu umgehen, war eine Auseinandersetzung mit den aus der Malerei überlieferten Porträtkriterien und das fortwährende Austarieren der technischen Modalitäten der neuen Bildgebungsverfahren erforderlich. Zudem brauchte es spezifische Instruktionen für die Akteur:innen im Atelier, die den Ablauf der *Operation* Porträtaufnahme reglementierten und umsetzbar machten. Die Handbuchautoren hielten daher sogenannte »Winke« (also Tipps und Tricks) und Verhaltensanweisungen bereit, die sowohl Fotograf:innen als auch der Kundschaft das Auftreten hinter und vor der Kamera erleichtern sollten. Wie nötig diese Hilfestellungen waren, zeigt sich fortwährend in der polytechnischen Handbuch- und Journalliteratur, die ihrer Leser:innenschaft einen breiten Fundus an Strategien zur Fehlervermeidung bietet. Zunehmend melden sich Stimmen in der Handbuchliteratur, die der Fotografie ihren Rang zwischen den bildenden Künsten sichern wollen, denn mit dem Voranschreiten der Entwicklung der Fotografie wird immer deutlicher, dass nun nicht mehr nur wissenschaftliche und technische Instruktionen nötig sind – es bedarf jetzt einer Ästhetik der Fotografie.

5.1 Ästhetik der (Porträt-)Fotografie

Im Jahr 1864 erscheint mit der deutschen Übersetzung André Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889) Publikation *Die Photographie als bildende Kunst* ein Anweisungsbuch, das den künstlerischen Auswahlprozess – übersetzt in die Ermittlung der Charakteristika eines Porträtsubjektes – zu seiner Kernargumentation macht.¹ Die im Jahr 1862 in Paris veröffentlichte Originalversion des Handbuchs mit dem Titel *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S. M. l'Empereur. Avec une introduction par Lafon de Camarsac*, erschien 1864 in der deutschen Übersetzung des Leipziger Universitätsdozenten Adolph Heinrich Weiske unter dem Titel *Die Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac* als Nr. 3 in der von Paul Eduard Liesegang redigierten Reihe »Liesegang's illustrierte Bibliothek für Photographie« im Berliner Verlag Theobald Grieben. Disdéri legt mit dieser dritten Publikation, nach dem bereits 1853 erschienenen *Manuel Opérateur*² sowie seinen 1855 veröffentlichten, aber ebenfalls nicht ins Deutsche übersetzten *Renseignements photographiques indispensables à tous*³, nicht einfach nur ein chemisch-mechanisches Anweisungsbuch vor. Neben theoretischen und praktischen Instruktionen schreibt er im dritten Teil seiner Publikation die »Grundzüge einer Ästhetik der Photographie«. Disdéri übergibt damit ein Anweisungsbuch an die Öffentlichkeit, das die mediale Zugehörigkeit der Fotografie im Titel trägt: Die neuen technischen Bildgebungsverfahren sind in der Diktion des Franzosen der bildenden Kunst zugehörig, auch wenn die Bedeutungsfeinheiten des Originaltitels (»Die Kunst der Fotografie«) und des Übersetzungstitel (»Fotografie als bildende Kunst«) etwas auseinandergehen. Während »Die Kunst der Fotografie« stärker die Implikation des Könnens und damit die handwerkliche Seite ihrer gelungenen Ausführung umfasst, ist die »Fotografie als bildende Kunst« eine selbstbewusstere Zuschreibung in den diskursiven Raum der Kunstwürdigkeit.

Disdéri, zu gleichen Teilen Unternehmer und äußerst erfolgreicher Porträtist,⁴ war von Hause aus weder Chemiker noch ausgebildeter Maler, sondern arbeitete zunächst als reisender Kaufmann und stellte später Strumpfwaren in Paris her – die Geschäftstüchtigkeit für den Atelierbetrieb hatte Disdéri demnach bereits in anderen Unterfangen bewiesen. Als Autodidakt fand Disdéri zunächst zur Daguerreotyp-

1 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 1.

2 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Manuel Opérateur de Photographie sur Collodion instantané. Renfermant les Procédés Chimiques pour retirer l'Argent qui se trouve soit dans les vieux Papiers, soit dans les Eaux de Lavage, Filtres, Résidus etc. etc. Procédé pour faire son Nitrate d'Argent et autres Produits*. Par Disdéri, Paris: Alexis Gaudin 1853.

3 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements Photographiques indispensable a tous*, Paris: Gaillard et Cie 1855.

4 Vgl. Carolyn Peter, »Disdéri, André-Adolphe-Eugene (1819–1889)«, in: John Hannavy (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 417–419.

pie und arbeitete bald aktiv an der Verbesserung des Kollodiumverfahrens, über das er 1853 sein erstes Handbuch *Manuel Opératoire de Photographie sur Collodion Instantané* veröffentlichte. Noch im gleichen Jahr eröffnete er Paris' größtes Fotoatelier auf dem Boulevard des Italiens, wo er nun als erfolgreicher Berufsfotograf sein Carte de Visite Verfahren einführte, das er 1854 patentieren ließ.⁵ Auf die Geschäftstüchtigkeit des Unternehmers geht bereits der Fotohistoriograf Erich Stenger im Jahr 1929 in seiner *Geschichte der Photographie* ein. Unter der Überschrift »Photographie als Gewerbe« schreibt er zu Disdéri: »Das ›Visit‹-Format wurde im Jahre 1854 dem Pariser Photographen Disdéri patentiert und brachte den Lichtbildnern einen solchen Zulauf, daß man nur nach Vormerkung und mehrwöchentlicher Wartezeit photographiert werden konnte. Die Visitbilder wurden an Stelle von Besuchskarten verwendet.«⁶ Zur biografischen Annäherung an Disdéri und zur kunsthistorischen Auswertung seiner Bildproduktion und Atelierpraxis legte die amerikanische Kunsthistorikerin Elizabeth Anne McCauley bereits 1985 mit ihrer Monografie eine grundlegend wichtige Studie vor, mit der sie die (bis dahin den fotohistorischen Kanon maßgeblich bestimmenden) Darstellungen Nadars (*Quand j'étais photograph*) um eine rezentere und differenzierte Perspektive erweiterte. Sie schreibt einleitend, dass den jungen Unternehmer weniger ästhetische Motive als vielmehr ein Aspekt der Effizienz zur Erfindung des Carte de Visite Formats bewegt hätten: »His first thoughts were arithmetic rather than aesthetic: by dividing one collodion-coated glass plate into ten rectangles which could be exposed simultaneously or in series, ten portraits could be printed in the time that had formerly yielded a single, full-plate image.«⁷ Dennoch, so stellt McCauley dar, ginge es ihr in ihrer Studie nicht darum, Disdéri als ein Genie darzustellen oder seine Porträtarbeit künstlerisch zu überhöhen, sondern darum, ausgehend der Unternehmerpersönlichkeit eine differenzierte Geschichte der Carte de Visite zu entfalten.⁸ In den Danksagungen ihres Buches gibt sie an, dass sie in ihrer Recherche auch auf die Handbücher des französischen Fotografen gestoßen sei, diese aber zugunsten einer bildanalytischen Methodik vernachlässigt habe.⁹ Auch wenn es wichtig ist, in der Auseinandersetzung mit der Anweisungsliteratur die biografischen Hintergründe von Autoren mitzudenken, soll es auch hier nicht um eine monografische Annäherung an Disdéri gehen. Stattdessen sollen nun seine Gebrauchstexte Raum bekommen, die in der bisherigen Auseinandersetzung mit diesem namhaften Atelierfotografen nur eine Randnotiz waren.

5 Vgl. ebd.

6 Erich Stenger, *Geschichte der Photographie*, Berlin: VDI-Verlag 1929, S. 34.

7 Elizabeth Anne MacCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven: Yale University Press 1985, S. 1.

8 Vgl. ebd., S. 6.

9 Vgl. ebd., Danksagung.

5.1.1 Vom Herausschälen der Eigentümlichkeiten

Im Vorwort der *Photographie als bildende Kunst* schreibt Disdéri über seine Publikationstätigkeit, erläutert darin die Intention seines neuen Handbuchs und grenzt es zugleich gegen seine vorherigen Veröffentlichungen ab. »Schon früher habe ich zwei Schriften über Photographie veröffentlicht«, hält er fest und weiter: »Die erste, welche im Jahre 1853 unter dem Titel ›Manuel opératoire de photographie‹ erschien, enthielt eine genaue Beschreibung des Verfahrens für Augenblicksbilder.«¹⁰ Darin hätte Disdéri »eine grosse Menge nicht ohne Beifall aufgenommener Ansichten belebter Szenen« angefertigt, die durch ihre Lebendigkeit und spontane Wirkung aufgefallen wären.¹¹ In seiner Beschreibung des *Manuels* legt Disdéri dar, dass es eine rein technische Abhandlung wäre, die noch nicht die künstlerischen Aspekte der Fotografie reflektiere, sie beschränke sich »auf den rein practischen Theil der Photographie, ohne mich im geringsten auf die Fragen über Auswahl der Szenen, Vertheilung des Lichtes, Gruppierung und kunstmässigen Ausdruck des aufgenommenen Gegenstandes einzulassen, Fragen, die jedoch auch ihrerseits von grösster Wichtigkeit sind.«¹² Den Grund, weshalb Disdéri hier noch nicht auf inszenatorische Aspekte eingeht, nennt er darin, dass er sich seiner langen Berufspraxis zu trotz, »noch nicht für im Stande hielt, dem Publikum gegenüber als berechtigter Rathgeber auf diesem Gebiete aufzutreten.«¹³ Die zwei Jahre später erschienenen *Renseignements Photographiques indispensable a tous*, zu deutsch »die für alle unerlässlichen fotografischen Auskünfte«, sind das Gegenstück zum *Manuel* und enthalten keine technischen Operationen, sondern ausschliesslich Porträtanweisungen, die Disdéri eben erst dann der Öffentlichkeit übergeben wollte, nachdem er sich sicher sein konnte, diese perfektioniert zu haben.¹⁴ Beide Veröffentlichungen, schreibt er, seien aus seiner eigenen Praxis entstanden und aus der Motivation hervorgebracht worden, angehenden Fotograf:innen Fehler zu ersparen:

»Durch mein ›Manuel‹ hatte ich den Photographen von Fach sowohl wie den Dilettanten einen Wegweiser geben wollen, der ihnen das Misslingen der technischen Operation möglichst ersparen sollte; meine ›Renseignements‹ sollten ihnen eine ähnliche Unterstützung in Bezug auf den rein künstlerischen Theil ihrer Erzeugnisse gewähren. Ich gab in dieser Schrift eine Theorie des Porträts, wies nach, auf welche Weise man bei demselben treffende Aehnlichkeit mit künstlerischer Schönheit paaren könne und müsse, und besprach Stellung, Beleuchtung,

10 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 1.

11 Vgl. ebd.

12 Ebd., S. 1f.

13 Ebd., S. 1f.

14 Vgl. ebd., S. 2.

Kleidung sowie die Mittel, durch die es mir stets gelang, den Gesichtszügen Seele und Leben einzuhauchen.«¹⁵

Disdéri macht in seinem Vorwort deutlich, dass er diese beiden früheren Veröffentlichungen nicht etwa aus Stolz oder zum Zweck der Eigenwerbung an dieser Stelle zusammenfassen würde, sondern lediglich, um die Motivation seiner schriftstellerischen Tätigkeit darzulegen und die Ausrichtung seines Handbuchs *Die Photographie als bildende Kunst* zu erläutern.¹⁶ Mit diesem Werk legt der Berufsfotograf nämlich einen Band vor, der die technische Seite der Fotografie mit der künstlerischen Seite zusammenführt und diese auf Grundlage seiner bisher in einzelnen Büchern veröffentlichten Erkenntnisse erweitert. Diese Zusammenführung spiegelt zudem das Bild wider, das Disdéri von gut ausgebildeten und erfolgreichen Atelierfotograf:innen hat: Er ist der Ansicht, dass Arbeitsteilung im Atelier einer qualitätsvollen Porträtaufnahme entgegensteht. Genauso wie in seinem Handbuch das Technische nicht vom Ästhetischen zu lösen ist und beides gemeistert werden muss, sollten auch Atelierfotograf:innen diese Fähigkeiten in Personalunion vereinen:

»So glaube ich auch, dass es zu nichts Erspriesslichem führen würde, wenn sich, wie es zuweilen als wünschenswerth bezeichnet worden ist, ein rein technischer Photograph und ein Künstler vereinigten, so dass der Erstere nur die Arbeiten im Laboratorium besorgte, der Andere dagegen die Aufnahmen selbst zu leiten hätte. Ein tüchtiger Photograph muss die für beide nöthigen Kenntnisse nothwendig in sich vereinigen.«¹⁷

Die *Photographie als bildende Kunst* ist das Handbuch, mit dem dies, Disdéri zufolge, nun realisierbar wird. Anschließend an eine ausführliche Einleitung, die sich einer Geschichtsschreibung der Fotografie und dem Konzept des »Photographen als Aesthetikers« widmet, ist sein Handbuch in drei Teile gegliedert. Der erste Teil ist dem Handwerkszeug des Fotografen gewidmet, worunter Disdéri alle fotografischen Grundoperationen fasst, darunter die technischen Verfahrensgrundsätze, die Apparatur und deren Verwendungsweisen, das Fixieren und Vergrößern der Bilder und unterschiedliche Einsatzgebiete der Fotografie (darunter das »Visitenkartenportrait«). Im zweiten Teil geht es Disdéri um die »Darstellung der negativen Collodionbilder und der positiven Abzüge auf Papier«, was eine sehr detaillierte Beschreibung des Kollodiumverfahrens umfasst sowie eine ebenso sorgfältige Aufbereitung der Herstellung von Papierabzügen. Der dritte Teil ist schließlich das große

15 Ebd., S. 2f.

16 Vgl. ebd., S. 3.

17 Ebd., S. 4.

Novum dieses Handbuchs, nämlich die »Grundzüge einer Aesthetik der Photographie«, die dem Autoren zufolge, dieses spezifische Handbuch aus der Vielzahl an Anweisungsformaten hervorheben würde. In diesem Abschnitt beschäftigt sich Disdéri ausführlich – über 89 Seiten hinweg – mit der künstlerischen Fotografie und dabei größtenteils mit dem Porträt.¹⁸ Nachdem er die Naturwahrheit, die Rolle des Fotografen als Künstler, den Unterschied zwischen Malerei und Fotografie und die Komposition in beiden Medien abhandelt, folgt der längste Abschnitt dieses Teils: seine Erläuterungen »Vom Porträt«, die unmittelbar aus seiner Berufspraxis gespeist sind. Diese stellen Details der Porträtaufnahme dar und besprechen die komplette Operation des Porträtierens: von der Ähnlichkeit über Proportionen, Format, Stil, Haltung, Gesichtsausdruck zur Ausleuchtung, Ateliereinrichtung, der zu tragenden Kleidung und schließlich der »Erzielung möglicher Schönheit des Porträts«.¹⁹ Disdéri rundet seine Ausführungen zur »Ästhetik« durch eine breit aufgefächerte Darstellung der Fotografie als Kunst ab, indem er sich fotografischen Genre- und Historienbildern, Architekturaufnahmen und Kunstreproduktionen widmet.²⁰ Dabei unterscheidet er nicht zwischen den »Künsten«, für den Berufsfotografen und Theoretiker gibt es nur die »Kunst«, zu der er die Fotografie ganz selbstbewusst und selbstverständlich zählt. Alle Genres der Kunst folgen, so Disdéri, den gleichen Regeln der Ästhetik, müssen aber hinsichtlich ihrer medialen Disposition und Grundeigenschaften unterschiedlich mit diesen Regeln arbeiten. Dies macht er unter anderem an Prozessen der Selektion eines Ausschnittes, der Wahl eines Standpunktes, oder der Berücksichtigung eines Kolorits fest.²¹ Die technischen und chemischen Anfertigungsbedingungen der Fotografie treten argumentativ vollständig hinter ästhetischen Betrachtungen zurück. Die Fotografie ist inzwischen als kommerzielles Porträtverfahren so stark etabliert, dass der aus der Malerei stammende Porträtiskurs einer idealisierenden Inszenierung des Charakters nahezu selbstverständlich auch auf das technische Bildgebungsverfahren übertragen werden kann.

Grundlegend definiert Disdéri das Porträt folgendermaßen: »Im Portrait muss die dargestellte Person das Hauptinteresse erregen; alle umgebenden Nebendinge, wie Draperien, Architecturobjecte, Hintergrund und Himmel müssen vollständig untergeordnet sein.«²² Zudem könne ein Porträt das Subjekt »entweder in ganzer Figur, oder als Kniestück, oder als Brustbild, oder nur ihren Kopf darstellen.«²³ Letztlich beschränkt sich das Porträt nicht nur auf die Darstellung einer einzelnen Person: »Endlich kann man auch mehrere Personen auf demselben Bilde gruppieren.

18 Ebd., S. 261–297.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 298–328.

21 Vgl. ebd., S. 258.

22 Ebd., S. 259.

23 Ebd., S. 275.

Bei der Wahl dieser verschiedenen Darstellungsarten darf man sich natürlich nur von den Regeln der Kunst leiten lassen.«²⁴ Und letzterer Punkt ist der wichtigste für Disdéri: Ein Porträt ist nur dann gelungen, wenn es kunstfertig aufgenommen ist und dafür bedarf es eines geschulten Blickes, der Kennerschaft – und seines Anweisungsbuches.

Disdéri macht in der *Photographie als bildende Kunst* deutlich, dass die diversen Anwendungsweisen der Fotografie unterschiedliche Ansprüche und Herausforderungen mit sich bringen. Daher widmet er sich im Abschnitt »Vom Portrait« dem Genre der Fotografie, in dem er die einschlägigste Praxis und Erfahrung vorzuweisen hat. Im Zuge dieser Überlegungen hebt Disdéri auf den zeitgenössischen Diskurs der mechanischen Ähnlichkeit (und dem Scheitern daran) ab, indem er ausführt, dass es auf den ersten Blick zwar leicht erscheine, »mit Hilfe der Photographie ein Portrait herzustellen; denn ein, nach möglichst schnell arbeitenden Verfahrensweisen hergestelltes Bild einer möglichst ruhig aufgestellten Person müsste doch eigentlich die vollkommen genaue Copie des Originals sein.«²⁵ Doch, fragt sich Disdéri, wie könne es dann zu so vielen unähnlichen Porträts kommen,

»dass man sogar sehr selten eines findet, welches den Freunden und Verwandten der Person, die es darstellt, in jeder Beziehung genügt? Woher kommt es ferner, dass in der Regel verschiedene Bilder einer und derselben Person einen so ganz verschiedenen, ja oft ganz entgegengesetzten Character haben, und dass von Portraits, die alle gleich sehr ähnlich sind, dennoch die einen hässlich, die andern schön erscheinen?«²⁶

Die Lösung des Dilemmas liegt in der Fähigkeit der Fotograf:innen, den idealen Kern der zu Porträtierenden unverstellt abzubilden, ohne sich dazu hinreißen zu lassen, Ähnlichkeit mit Realismus zu verwechseln. Fotograf:innen dürften nicht glauben, »dass der Aehnlichkeit durch eine genaue Wiedergabe der Gesichtszüge und der Kleidung genügt sei. Daher kommt es denn, dass eine Unzahl von Portraits zwar eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Original haben, aber die Hässlichkeiten desselben so hervortreten lassen, dass sie nichts als Caricaturen sind.«²⁷ Ganz so einfach ist die Porträtähnlichkeit also nicht – vielmehr sind sich die Personen vor der Linse häufig selbst ganz unähnlich.²⁸ Und das liege daran, schreibt Disdéri, »dass jede Person in jedem Augenblick ein anderes Aussehen mit anderem Ausdrucke hat,«²⁹ also durch ihre Bewegungen, ihre Art zu sprechen, ihre Gefühle ständig

24 Ebd.

25 Ebd., S. 261.

26 Ebd., S. 261f.

27 Ebd., S. 262.

28 Vgl. ebd.

29 Ebd.

anders aussieht, »aber nicht alle diese Ausdrücke geeignet sind, den wahren Totalcharakter der darzustellenden Person in möglichst idealer Form wiederzugeben.«³⁰ Die Porträtähnlichkeit ist bei Disdéri ein delikates Konstrukt zwischen Prozessen der Auswahl und des Weglassens sowie von Operationen der Kombination und Verdichtung. Der »Totalcharakter«, oder das »Eigenthümliche«, wie Disdéri häufig schreibt, ist eine Zusammenlese unterschiedlicher Charaktereigenschaften und körperlicher Merkmale sowie des sozialen Standes und Habitus', die Disdéri als einen dialogischen Prozess begreift:

»Der Photograph, welcher ein gutes Portrait anfertigen will, muss es vor allen Dingen verstehen, aus all den unzähligen Veränderungen des Gesichtsausdruckes, welche die aufzunehmende Person zeigt, denjenigen Ausdruck herauszufinden, welcher das Wesen und den Charakter des Individuums am besten und allgemeinsten ausdrückt, d.h. er muss die Person gründlich studiren und kennen zu lernen suchen.«³¹

Die so dargelegte Ermittlung des »Totalcharakters« ist ein regulierender Eingriff der Fotograf:innen, der den Körper des Porträtsubjektes überhaupt erst porträtwürdig macht. Damit stelle er die Basis aller weiterer Arbeitsschritte dar und nur so wäre es Fotograf:innen möglich, »Stellung, Gesticulation und Mienenspiel gehörig zu regulieren, die Kleidung und die Umgebung seinem Zwecke möglichst anzupassen, die Beleuchtung sowie die Entfernung, in welcher er sich vom Objecte aufzustellen hat, richtig zu treffen,« was Fotograf:innen schließlich ermöglichen würde, »durch alle [...] zu Gebote stehenden Kunstgriffe die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Originals in das beste, möglichst idealste Licht zu stellen und für die Dauer der Aufnahme festzuhalten, kurz das Portrait zu componieren.«³² In diesem regulatorischen Prozess, der den Porträtkörper hervorbringt, fällt auf, dass das Porträtsubjekt als »Original« bezeichnet wird. Disdéri wird in seiner Porträtpraxis zu einer Art Bildhauer des Porträtkörpers, den er neben dem »Original« auch als »Objekt« bezeichnet. Diese Zuschreibung ist in der Anweisungsliteratur geläufig. Die in der fototheoretischen Literatur oft zitierte Schilderung der Objektwerdung des Subjekts im Moment der fotografischen Aufnahme, die Roland Barthes in seiner Publikation *Die helle Kammer* als konstituierendes Merkmal des Fotografischen beschreibt,³³ wird hier nicht nur präfiguriert, vielmehr wird dieser medialen Objektwerdung eine performative Objektwerdung vorausgesetzt, die bereits dann geschieht, wenn sich das Individuum in das Porträtsetting begibt.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 264

32 Ebd., S. 264f.

33 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, 15. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 23.

Wie Disdéri anhand seiner eigenen Atelierpraxis erläutert, zählen zum Prozess der porträtfotografischen Bildkomposition nicht nur der Aufbau und die Ausstattung des Ateliers, oder technische Faktoren, wie die Verwendung des richtigen Objekts, um die Farben und Schnitte der Kleidung der Porträtsubjekte einzufangen, sondern auch die Fähigkeiten der Fotograf:innen, Charakterfacetten zu erfassen, die ins Bild gesetzt die idealisierte Persönlichkeit der zu Porträtierenden wiedergeben:

»In der That handelt es sich ja gar nicht bei Herstellung eines Portraits um eine mathematisch genaue Wiedergabe der Formen und Proportionen der zu porträtierenden Person, sondern viel mehr um die richtige Auffassung und Darstellung der möglichst idealen Seite des Naturells derselben, wie es sich unter dem Einflusse der durch ihre sociale Stellung bedingten Gewohnheiten und Ideen entwickelt hat.«³⁴

Ein gelungenes Porträt ist demnach die Schnittmenge aus Ständebewusstsein, den technischen Fähigkeiten sowie dem Einfühlungsvermögen der Fotograf:innen. Bei der Aufnahme müssten Fotograf:innen deswegen darauf achten, unter den unzähligen Gesichtsausdrücken der zu Porträtierenden intuitiv denjenigen zu wählen, der den jeweiligen Charakter am eindrucklichsten verbildlichen könne.³⁵ Es wird also vorausgesetzt, dass Fotograf:innen die Fähigkeit besitzen, das Wesen einer Person rasch zu erkennen, dieses dann im Bildraum zu inszenieren und die Porträtaufnahme durch eine ideale Anordnung aller Elemente des Atelierdispositivs zu komponieren.³⁶ Disdéri fordert dazu auf, die visuellen und zugleich die charakterlichen Besonderheiten der Porträtsubjekte herauszufinden. Diese sollen aber nicht einfach ungeschönt, objektiv-mechanisch wiedergegeben werden, sondern ästhetisch-inszenierend ins »idealste Licht« gerückt werden.³⁷

Um den Transfer des Realen in das Ideale zu verdeutlichen, führt Disdéri anschließend einige anekdotische Beispiele an, die gleichzeitig seine Atelierpraxis abbilden und seine charakterermittelnde Arbeitsweise belegen sollen. Er berichtet von einem Gelehrten, »der sein Leben mit Studien vollbracht hat und dem das Denken die Stirn gefurcht hat«³⁸ und der sich nun in Sonntagskleidung im Atelier vorstellt, um sein Bildnis anfertigen zu lassen:

34 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 262.

35 Ebd.

36 Vgl. ebd., S. 264.

37 Vgl. ebd.

38 Ebd., S. 265.

»Er ist von kleiner Statur und seine Intelligenz scheint sich auf Kosten seines Körpers entwickelt zu haben. Dabei ist er ruhig und freundlich und ein geistreiches Lächeln umschwebt seinen Mund. Das ist sein Alltagsgesicht, so kennen ihn seine Verwandten und Freunde. Die Kleidung, welche er gewöhnlich trägt, passt sich ebenfalls ganz und gar seinem Wesen an, denn sie ist einfach und wird nicht mit zu ängstlicher Sorgfalt gepflegt. Dieser Mann kommt zum Photographen und will sich portraituren lassen. Aber dann hat er ein Festtagskleid angethan, in dem er schon ganz anders aussieht als in seinem gewöhnlichen, und macht ein Gesicht, welches himmelweit von seinem gewöhnlichen natürlichen verschieden ist; ferner wird er eine sehr gesuchte, jedenfalls ziemlich steife Haltung annehmen und, wie man ihm rieth, einen grossen Folioband vor sich hinlegen, in dem er aber nicht liest, weil er zu viel mit seiner einstudirten Geberde zu thun hat. Aus all diesem Beiwerk und diesen Zufälligkeiten den wahren Mann herauszuschälen, das ist nun die Aufgabe des Photographen.«³⁹

Der »wahre Mann«, der nun aus diesen »Zufälligkeiten« des selbstinszenierten Sonntagsstaats herausgeschält werden muss, ist aber weder das »Alltagsgesicht«, das zu ähnlich, zu realistisch und daher ästhetisch nicht gefällig wäre, ebenso wenig aber das Idealbild, das ein Individuum von sich selbst hat. Denn das wäre ja der Gelehrte im »Festtagskleid« – und damit verkleidet. Disdéri's angeleitete Fotograf:innen sollten in der Lage sein, die zu Porträtierenden besser zu durchschauen, als diese sich selbst, um die gefälligste Version eines Porträtsubjekts ins Bild setzen zu können. Zudem wird auch hier die Forderung nach Natürlichkeit deutlich, denn eine »steife Haltung« und eine »einstudierte Geberde« sind nicht wünschenswert. Ist diese grundlegende Ermittlungsarbeit getan, folgt der Prozess der eigentlichen Aufnahme, deren technische Rahmenbedingungen beachtet werden müssen sowie die Platzierung des Porträtsubjekts im Atelierraum, die *passende Stellung*, die Disdéri für den anekdotischen Gelehrten wie folgt konzipiert:

»Im vorliegenden Fall muss z.B. der Anblick des Bildes, ganz abgesehen von der Aehnlichkeit, einen ernsten aber ungetrübten Eindruck machen, heitere, ruhige Reflexion athmen. Es darf daher die Stellung nicht gesucht sein; man wähle eine ruhige und gleichmässig vertheilte Zimmerbeleuchtung, Hintergrund und Umgebung halte man einfach, jedoch den Kopf, den Sitz des Gedankens lasse man klar und hell vom Hintergrunde abheben. Nur so würde man ein gutes Portrait liefern. Jede andere Anordnung würde unwahrscheinlich und unpassend sein und nicht jene höhere geistige Aehnlichkeit ausdrücken können, welche man von einem wahrhaft künstlerischen Portrait verlangt.«⁴⁰

39 Ebd.

40 Ebd., S. 266f.

Disdéri zeigt hier auf, wie er auf die physiognomischen und charakterlichen Eigenheiten des Porträtsubjektes eingeht und davon ausgehend eine individuell abgestimmte Pose und Inszenierung gestaltet. Ein schablonenhaftes oder rasterartiges Standardmodell zur Porträtaufnahme ist für die *künstlerische* Fotografie Disdéri undenkbar. Dies macht er an einem zweiten anekdotischen Beispiel deutlich, der Porträtaufnahme eines Soldaten: »[E]r ist jung und Offizier. Gang, Haltung, Blick, alles athmet Stolz und Muth und lässt errathen, dass er schon mehrfach dem Feinde kühn und tapfer gegenüberstand. Die Haltung des Portraits kann nicht zweifelhaft sein und jedenfalls ist sie ganz verschieden von der des vorigen, denn sie muss Leben, Leidenschaft, Bewegung ausdrücken.«⁴¹ Nachdem Disdéri den Auftritt und den Charakter des jungen Mannes registriert hat, ihm also seine Eigentümlichkeiten abgelauscht hat, findet er wieder eine individuell passende Inszenierung und Stellung: »Der Hintergrund ist daher am besten freier Himmel; die Beleuchtung wähle man ein wenig hart und grell und vermeide alle weichen Halbtöne. Die Stellung muss frei und energisch und die Details der Umgebung müssen etwas unruhig gehalten sein.«⁴² Bei seinen anekdotischen Beispielen ist sich Disdéri durchaus bewusst, dass sie leicht den Eindruck des Verallgemeinernden oder Stereotypen bei der Leser:innenschaft erwecken könnten, weshalb er ihnen diese Relativierung nachschiebt:

»Mit diesen Beispielen soll aber keineswegs gesagt sein, dass alle Portraits von Soldaten und Gelehrten in der angegebenen Weise über einen Leisten geschlagen werden sollen. In dem einzelnen Falle wird man diese Grundzüge nach der jedesmaligen, individuellen Eigenthümlichkeit des zu Portraitirenden zu modificiren haben. So z.B. kann ein Gelehrter zwar ein tiefer Denker, aber dabei doch heiter und gesellig sein, und das Feuer und die Energie des Soldaten kann durch Freundlichkeit, ja durch eine gewisse Weichheit des Gemüths gemildert werden, und ist das natürlich alles im Character des Bildes auszudrücken.«⁴³

Eine jede porträtfotografische Aufnahme ist daher eine inszenatorische Einkreisung des Porträtsubjekts. Im Anschluss an seine Ausführungen zur Inszenierung rät Disdéri die Größe des Abzugs der »Wichtigkeit«, sprich der sozialen Rolle, des Porträtsubjektes anzupassen, »denn es würde ohne Zweifel nicht passend sein, das Portrait eines berühmten Mannes und das eines kleinen Mädchens, welches mit seiner Puppe spielt, in demselben Formate anzufertigen.«⁴⁴ So würde sich also die ständische Relevanz eines Individuums unmittelbar in das Format des

41 Ebd., S. 267.

42 Ebd., S. 267f.

43 Ebd., S. 268.

44 Ebd., S. 273f.

fotografischen Porträts übersetzen. An dieser Stelle meldet sich nun der Übersetzer A.H. Weiske, der bisher kaum mit Annotationen in Disdéri's Text eingegriffen hatte, in einer Fußnote zu Wort und ist offensichtlich von der Albernheit dieses Vorschlags brüskiert: »Diesen Gesichtspunkte möchte ich unter keiner Bedingung für massgebend halten, denn dem grössten Manne das grösste Format im Portrait zuerkennen, wäre ungefähr dasselbe, als wenn man den den grössten Maler nennen wollte, welcher mit dem grössten Pinsel malte. Weiske.«⁴⁵ Die Schrulligkeit, die der Übersetzer Weiske bei Disdéri sieht, moniert der Autor hingegen bei seinen Atelierbesucher:innen. Denn nicht selten hätten Kund:innen die Angewohnheit, sich vor dem Besuch beim Porträtfotografen bereits eine »unnatürliche Stellung vor dem Spiegel« einzuüben, was zu den absurdesten Posen und ungefälligen, steifen Porträts führe:

»Aeltere Frauen bemühen sich nicht selten, zu diesem Zwecke die jugendliche, elastische Haltung einer jungen Frau anzunehmen, oder ein schwächliches friedfertiges Männchen sucht eine herausfordernde, soldatische Haltung zu zeigen. So entstehen alle jene steifen, gezwungenen Portraits, jene nicht nur gefälschten und unähnlichen, sondern höchst unschöne Darstellungen des Originals. Vor allen Dingen muss die Stellung, wenn sie brauchbar sein soll, zu dem Alter, der Statur, den Gewohnheiten und Sitten des Darzustellenden passen. Dann muss sie aber auch die idealste Vorstellung vom Original zu erwecken im Stande sein.«⁴⁶

Um nun wirklich hinter den Schleier der einstudierten Manierismen blicken zu können, muss Disdéri's Fotograf:in den Moment abwarten, in dem sich das Porträtsubjekt selbst vergisst und so der Blick auf die tatsächlichen »Eigenthümlichkeiten« unverstellt ist: »Man muss daher durch Beobachtung und Ueberlegung die Mittel und Wege suchen, um die darzustellende Person von ihren vorgefassten Ideen ab-zuziehen und in den kurzen Momenten, in denen sie sich vergisst und sich unbefangen ihren natürlichen Bewegungen und Stellungen hingiebt, diese letzteren belauschen.«⁴⁷ Um dies zu erreichen, wird angeraten, das Publikum in ein Gespräch zu verwickeln, damit die Porträtsubjekte abgelenkt seien. Besonders auch der Gesichtsausdruck sei auf diese Weise zu ermitteln. Diesen Prozess deklariert Disdéri als ausgenommen schwierig und nicht jeder sei hierzu imstande, gerade weil das Festhalten dieses speziellen Ausdrucks für die Dauer des Aufnahmeprozesses eine Herausforderung sei und ganz sicher nicht dadurch zu lösen, dass man dem Publikum schlichtweg sage, was es zu tun habe.⁴⁸ Als Lösungsvorschlag gibt Disdéri für diese heikle Situation an, »an den Menschen angeborenen Nachahmungstrieb

45 Ebd., S. 274.

46 Ebd., S. 281f.

47 Ebd.

48 Vgl. ebd., S. 285.

zu appellieren,« denn es wäre bekannt, »dass Traurigkeit ebenso sehr wie Fröhlichkeit ansteckend wirkt [...] und im Theater kann man fortwährend sehen, wie die Gesichter der Zuschauer sich sofort mit dem des Schauspielers, der sie hinreißt, in Einklang setzen.«⁴⁹ Atelierfotograf:innen sollen demnach die Stimmung im Atelier aktiv gestalten, um den Ausdruck im Porträt zu beeinflussen. Dies fordert nicht nur einiges an schauspielerischem Talent, sondern mutet auch ein wenig skurril an: Bei mehreren Porträtsitzungen hintereinander, müssen Fotograf:innen zunächst jeden »Totalcharakter« mitsamt seiner »Eigenthümlichkeiten« auf subtile Art ermitteln, wohlgermerkt ohne, dass sich das Porträtsubjekt dessen bewusst wird. Hierauf basierend erfolgt dann die Wahl einer individuellen und möglichst idealen Inszenierung, Pose und Staffage. Gleichermaßen gilt es aus dem Muskelspiel im Gesicht der Person den natürlichsten und authentischsten Ausdruck herauszuschälen und diesen dadurch in der Aufnahmesituation zu reproduzieren, dass die Fotograf:innen selbst die Emotionen hervorbringen und das Porträtsubjekt dazu animieren, diese unbewusst zu spiegeln. Eine immense Leistung, die den Fotograf:innen alles abverlangt. Genau dieses Engagement wäre es aber, schreibt Disdéri, das die *rein gewerblichen Atelierbetreiber:innen*, denen jeglicher ästhetischer Feinsinn mangelt, von *fotografischen Künstler:innen* unterscheiden würde: »Die vorgeführten Beispiele werden genügen, um einem umsichtigen Künstler den richtigen Weg zu zeigen. Wer freilich wegen gänzlich mangelnden Kunstsinnes in der Photographie nichts als ein Gewerbe erblickt, der mag fortfahren, seine Bilder jung und alt, alle in derselben Weise zu schablonisieren.«⁵⁰

Die Bemühung um charaktertreue Natürlichkeit und Individualität beschränkt sich in Disdéri's Anweisungen nicht auf Pose und Ausdruck, sondern ist auch beim Umgang mit einer szenischen, inszenierten Handlung zu berücksichtigen. Der Charakter der Aufzunehmenden darf vom Beiwerk der Porträtfotografie ebenso wenig verstellt werden, wie von einer auferlegten Handlung.⁵¹ Für Disdéri verwischt eine ausladende narrative Unterfütterung des Porträts die Grenze zum Genrebild zu stark, weshalb er deutlich dafür plädiert, einfache und zurückgenommene, aber dabei zugleich zum »Totalcharakter« passende, Inszenierungen zu wählen.⁵² Doch dieses Unterfangen gelang selbst dem Großmeister Disdéri in seinen Porträts nicht immer, worauf McCauley verweist: »Rejecting the rehearsed attitudes or personalities that sitters wanted to project as well as the stereotyped studio pose, Disdéri advocated an individualistic approach to posing in his manuals even if he

49 Vgl. ebd., S. 285.

50 Ebd., S. 292.

51 Vgl. ebd., S. 280.

52 Vgl. ebd., S. 279f.

failed to apply it consistently in his cartes.«⁵³ Und nicht nur Disdéri selbst scheiterte an seinen ungemein hoch gesteckten Anforderungen an die fotografische Porträtierkunst. In seinem Handbuch beschreibt er, wie häufig es zu schlechten Porträts komme, die dem Umstand geschuldet seien, dass die Fotograf:innen noch nicht mit den Regeln der künstlerischen Fotografie vertraut seien.⁵⁴ Nun ist es allerdings so, dass selbst mit Disdérís Anweisungen, Erläuterungen und Theorien an der Hand, nicht allen geholfen und ein gelungenes Porträt nicht garantiert werden konnte, denn das veröffentlichte Wissen Disdérís fiel nur dann auf fruchtbaren Boden, wenn ausreichend Talent vorhanden sei: »Dabei wird es aber immer doch nur der zu Etwas bringen, der zum Künstler geboren ist.«⁵⁵ Sollte es also mit der gelungenen, künstlerisch komponierten Porträtaufnahme nichts werden, scheint man laut Disdéri schlichtweg nicht die richtige Disposition zu haben. Dann bleibt einem wohl nur noch die Mittelmäßigkeit – und das Gewerbe. Denn hier differenziert Disdéri deutlich. Mittelmäßige Produkte können sich gewerbliche Fotograf:innen erlauben, die keine künstlerischen Ambitionen hegen, aber sie müssten sich wohl bewusst sein, dass sie eben keine herausragenden Produkte herstellen und diese daher auch deutlich günstiger zu erwerben sein müssten. Denn das Schöne hat Disdéri zufolge seinen Preis:

»Freilich wird man sagen, dass alle diese Schwierigkeiten in der Erlernung und diese Umständlichkeit in der Ausführung sich sehr schlecht mit einer gewerbsmässigen billigen Herstellung von Portraits vereinigen und dass ein gutes Portrait, nach unserem Sinne, ziemlich theuer zu stehen kommen würde. Ganz richtig, aber es handelt sich hier eben nicht um Gewerbe, sondern um Kunst, und die Kunst strebt das Schöne an, unbekümmert um den Preis der Herstellung.«⁵⁶

Dieser Preis liegt bei den Fotograf:innen in der ungeheuren Anstrengung der künstlerischen Aufnahme à la Disdéri – beim Publikum hingegen in der monetären Kompensation: »Das was man an ihnen teuer bezahlt, ist eben nur ein gewisser Kunstwerth, eine grössere künstlerische Schönheit.«⁵⁷ Vor diesem Hintergrund mag man vielleicht erwarten, dass diese höchst anspruchsvollen und ambitionierten, *künstlerischen* Porträtanweisungen die fotografische Wissensgemeinschaft dazu veranlassen würden, den Buchdeckel zur *Photographie als bildende Kunst* zuzuklappen und

53 Elizabeth Anne McCauley, *Likenesses. Portrait Photography in Europe 1850–1870*, Albuquerque: Art Museum, University of New Mexico 1980, S. 4.

54 Vgl. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 288.

55 Ebd., S. 297.

56 Ebd., S. 297.

57 Ebd., S. 298.

sich wieder den wissenschaftlichen Aspekten des Bildgebungsverfahrens zuzuwenden. Doch Disdéri's ästhetische Ausführungen initiieren einen Diskurs. In seinem kurzen Beitrag »Rückblick auf die wichtigsten Entdeckungen in der Photographie im Laufe des Jahres 1863« schreibt der deutsche Wissenschaftler Hermann Wilhelm Vogel, der Herausgeber des Journals *Photographische Mittheilungen*, im April 1864 voller Anerkennung über die Prinzipien Disdéri's. Vogel formuliert den Vorsatz, fortan nicht nur künstlerischer zu fotografieren, sondern sich auch theoretisch mit der Ausarbeitung eigener Grundsätze einer Ästhetik zu befassen:

»Eine wichtige Beachtung haben in neuerer Zeit im Portraitfach die in der Photographie bisher so sehr vernachlässigten künstlerischen Prinzipien gefunden. Der geistreiche Disdéri ist darin vorangegangen und hat in seiner ›art de la photographie‹ (von dem neuerdings eine Uebersetzung von Dr. Weiske erschienen ist) Fingerzeige geliefert, deren Beachtung wir den Photographen auf das Wärmste empfehlen können. Gerade in dieser Hinsicht wird ein gebildeter Photograph, der seine Originale geschmackvoll zu stellen versteht, trotz höherer Preise immer den Vorrang behaupten, über einen billiger aber nur handwerksmässig arbeitenden Konkurrenten. Wir werden uns die Beleuchtung künstlerischer Grundsätze in der Photographie zur speziellen Aufgabe machen.«⁵⁸

Der Grundstein zur Fotografie als bildende Kunst ist nun also gelegt. Die fotografische Wissensgemeinschaft ist inspiriert von Disdéri's »Fingerzeigen« und es wird sich fortan vermehrt mit dem Konzept des künstlerisch ambitionierten Porträtierens auseinandersetzt und das besonders unter dem Aspekt der Komposition.

5.1.2 Zwischen Komposition und Instruktion

In Disdéri's Ausführungen wird immer wieder deutlich, wie für ihn die Konzepte des Mechanischen und des Künstlerischen verschmelzen. In seinen Überlegungen zur passenden Stellung der Porträtsubjekte sind die »Eigenthümlichkeiten« und der »Totalcharakter« die Ausgangspunkte seiner Inszenierungen, die er als individuelle, maßgeschneiderte Posen darstellt, obwohl sie häufig schematisch oder sogar stereotypisierend wirken. Der Text Disdéri's versucht, durch viele Wiederholungen und die nicht müde werdende Argumentation, dass die Fotografie *selbstverständlich* eine Kunst sei, diese als solche zu legitimieren und sich damit selbst als den Gründungsvater der »Grundlagen einer Ästhetik der Fotografie« zu historisieren. Wie so häufig bei den Akteur:innen der frühen Fotografie, insbesondere auch den Handbuchautoren, liest man hier ein Konglomerat aus Innovationswillen und Prioritäts-

58 Hermann Wilhelm Vogel, »Rückblick auf die wichtigsten Entdeckungen in der Photographie im Laufe des Jahres 1863«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 1, 1864, S. 7.

ansprüchen – und den Wunsch, sich selbst in einen im Werden begriffenen Kanon einzuschreiben. In Disdéri's Handbuch *Die Photographie als bildende Kunst* legt nicht nur der Titel eindeutig dar, dass er die neuen technischen Bildgebungsverfahren als künstlerische Verfahren begreift, sondern auch seine einleitenden Ausführungen zur Komposition:

»Der Photograph kann also durch seine Anordnungen und Operationen von demselben Object Bilder in der verschiedensten Auffassung und mit dem verschiedensten Character herstellen, und mehr braucht es nicht: der Photograph ist ein Künstler und die Photographie ist eine Kunst, so gut wie jede andere Kunst, und sie hat ebenso gut ihr besonderes Gebiet, ihre Regeln, ihre Aesthetik.«⁵⁹

Die Vermittlung der Komposition über textbasierte Anweisungsformate ist keineswegs neu oder spezifisch für die fotografischen Verfahren: Malereihandbücher lehrten künstlerische Praktiken und existierten auch im 19. Jahrhundert parallel zur fotografischen Handbuchliteratur. Die Schnittstelle beider Publikationsformate bediente beispielsweise der Bildhauer Ludwig Eduard Uhlenhut, der 1845 seine *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie* veröffentlichte und 1863 sein Anweisungsbuch *Die Technik der plastischen Kunst oder die Arbeiten des Bildhauers, Formen, Erzgießers etc. Eine populäre Darstellung für Freunde der Kunst und junge Künstler* herausbrachte. Auch der Naumburger Oberlehrer A.W. Hertel ist ein Autor, der die noch junge Fotografie unmittelbar mit den bildenden Künsten verzahnt. Zwischen 1844 und 1849 gibt Hertel sein *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie* heraus, veröffentlicht aber 1844 zudem seine *Kleine Akademie der zeichnenden Künste und der Malerei*. Während das *Journal für Malerei* die Daguerreotypie im Untertitel trägt und sich direkt im Leitartikel der ersten Ausgabe mit ihr auseinandersetzt,⁶⁰ beschäftigt sich die *Kleine Akademie*, die im Übrigen mit ihrem Umfang von 500 Seiten alles andere als klein ist, nicht mit den fotografischen Verfahren.⁶¹

59 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 40.

60 *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie; und die, in diese Fächer einschlagende Bibliographie*, Nr. 1, 1844, S. 2–13.

61 A.W. Hertel, *Kleine Akademie der zeichnenden Künste und der Malerei. Enthaltend einen vollständigen Coursus der Elemente der Anatomie und der Verhältnisse des menschlichen Körpers; den Ausdruck der Leidenschaften; die Grundzüge der Portrait-, der Blumen-, der Landschafts- und Historien-Malerei, der geometrischen Projectionslehre, der Linear-, freien und Luftperspective, der schönen Baukunst, der Lehre von dem Lichte und den Farben, für Zeichner und Maler in Crayon, Pastel, en Lavis, in Miniatur, Gouache, Oel- und Schmelzfarben, nebst einer systematischen Abhandlung über Chemie der*

In der Anweisungsliteratur wird porträtfotografisches Wissen in den meisten Fällen textbasiert vermittelt, kaum wird an Bildern argumentiert. In der von Paul Eduard Liesegang und Julius Schnauss herausgegebenen Zeitschrift *Photographisches Archiv* erscheinen im Jahr 1868 jedoch über vier Heftnummern hinweg Porträtinstruktionen, die dieses didaktische Verhältnis umkehren. In den »Feder-Skizzen. Ueber Stellung und Gruppierung. Von R.A. Seymour« werden Posen für Porträtaufnahmen über die Zeichnung vermittelt. Im ersten Abdruck der Feder-skizzen [Abb. 28] im *Photographischen Archiv*, die aus dem *Illustrated Photographer* entnommen und übersetzt wurden, ist unter der halbseitigen Zeichnung eine Legende mit den Beschreibungen der Illustrationen angeführt, sowie ein kurzer Text Seymours. Darin werden die Zeichnungen zur Stellung und Gruppierung erläutert und diese Lektüeranleitung gilt auch für die Folgehefte, denn darin werden die Skizzen gänzlich kommentarlos abgedruckt. Die Einführung Seymours lautet:

»Als ich noch photographischer Porträtist war, hatte ich fortwährend ein kleines Skizzenbuch in der Tasche, in dem ich allerlei *Posen* hinwarf, die mir besonders gefielen, sei es nach dem Leben, nach Gemälden, Zeichnungen, Statuen oder Photographien. Ich glaube, dass auch Andere von meinen Skizzen Nutzen ziehen werden, und gebe sie ganz in der einfachen Form, wie ich sie in mein Buch eingezeichnet habe; eine sorgfältige Ausführung vermag ihren Werth doch nicht zu erhöhen. Es liegt nicht in meiner Absicht, die beim Gruppieren und Arrangiren in Anwendung kommenden Kunstregeln darzulegen. Meine Skizzen müssen für sich selbst sprechen [Herv. i.O.].«⁶²

Seymour vermittelt basierend auf seiner Erfahrung als praktischer Fotograf sein Wissen in seinen Zeichnungen. Dabei benutzt er sein Skizzenbuch als Sammlung seiner Inspirationen für gelungene Posen und bedient sich so einer Praxis, die in der Kunst etabliert ist, in der Anweisungsliteratur allerdings kaum als gewinnbringend für die Fotografie thematisiert wird. Die Federskizzen, von denen Seymour vorgibt, sie wären direkt aus seinem Skizzenbuch ins Journal transferiert worden, sind nicht ganz so unmittelbar, worauf der Verweis »Graphotypie von A.H. Wall« hinweist.⁶³ Dies ist zugleich ein Hinweis auf den Nom de Plum oder das Alter Ego des Autors: R.A. Seymour und A.H. Wall sind die gleiche Person. Wie John Hannavy darstellt, nutzte der self-made Fotograf und Besitzer eines eigenen Ateliers den Namen Seymour, wenn er als Maler arbeitete: »*Photographic News* reported in 1861 that he was working as an itinerant portrait painter under the name of R.A. Seymour,

Farben. Von A. W. Hertel, Oberlehrer an der Königl. Provincial-Gewerbschule zu Naumburg. Mit 18 lithographirten Quarttafeln. Weimar: Friedrich Voigt 1844.

62 R.A. Seymour, »Feder-Skizzen. Über Stellung und Gruppierung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. Nr. 152, 1868, S. 108f.

63 Ebd., S. 108.

and coincidentally in that year he published *A Manual of Artistic Colouring as Applied to Photographs*.«⁶⁴ In der Person Alfred Henry Wall verdichtet sich das Spannungsfeld von Fotografie und Malerei sowie von künstlerischer bzw. fotografischer Praxis und Wissensvermittlung: Wall/Seymour ist zugleich Atelierfotograf und Porträtmaler, Praktiker und Theoretiker. Und in dessen theoretischen Abhandlungen wird dieses Zusammenwirken noch einmal deutlich: Hannavy nennt die 1864 und 1865 veröffentlichten Bände *The Art Student*, »which discussed photography as an art form«, die von 1868 bis 1870 herausgegebene Zeitschrift *The Illustrated Photographer* und schließlich das 1896 – 10 Jahre vor Walls Tod – erschienene Buch *Artistic Landscape Photography*.⁶⁵ Was an den Federskizzen Seymours zudem ersichtlich wird, sind mehrere Übersetzungsprozesse: Der Originalbeitrag wird aus einem anderen Journal in eine andere Sprache übernommen, aus der Vorlage wird in die Zeichnung und dann in den Druck übersetzt, aus der Skizze wird schließlich die Pose inspiriert, die im Atelier die vorgeschlagene »Stellung und Gruppierung« wiederholt.

Seymours zunächst halbseitige und später seitenfüllende Zeichnungen sind Komposite unterschiedlicher Szenerien. In der ersten Version der Federskizzen sind sechs Posen dargestellt, die »nach einem Gemälde« (Fig.1), »nach einer Photographie« (Fig.2 bis 5) und »nach einem Porträt« (Fig.6) angefertigt worden sind [Abb. 28].⁶⁶ Alle diese Skizzen zeigen Frauen und Kinder in unterschiedlichen Interieurs. Im zweiten Teil der Federskizzen in Heft Nr. 158 des *Photographischen Archivs* ist das Porträt eines jungen Mannes, sowie eines Mädchens und einer Frau zu sehen, diesmal ohne Angabe der Quellen [Abb. 29].⁶⁷

Die dritte, diesmal ganzseitige Reproduktion der »Feder-Skizzen«, zeigt erneut als Komposit Damenporträts, »nach Aufnahmen von Adam Salomon in Paris«, eines zum Ende der 1860er Jahre vielgewürdigten Porträtfotografen [Abb. 30].⁶⁸ Die vierte Iteration der Federskizzen verbildlicht als ganzseitige Zeichnung nun unterschiedlichste Posen und Szenerien: eine lesende junge Frau, ein Mann vor Landschaftshintergrund, spielende Kinder, Damen in Konversation, ein Mädchen mit ihrem Hund, alles zu einer großen Skizze zusammengefasst [Abb. 31].⁶⁹

64 John Hannavy, »Wall, Alfred Henry (d. 1906)«, in: ders. (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 1466.

65 Vgl. ebd.

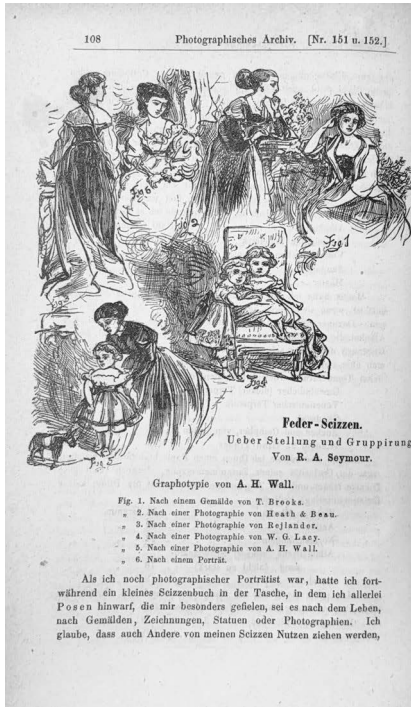
66 R.A. Seymour, »Feder-Skizzen. Über Stellung und Gruppierung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. 152, 1868, S. 108f.

67 R.A. Seymour, »Über Stellung und Gruppierung. Feder-Skizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 158, 1868, S. 200.

68 R.A. Seymour, »Über Stellung und Gruppierung. Feder-Skizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 161 u. 162, 1868, S. 252.

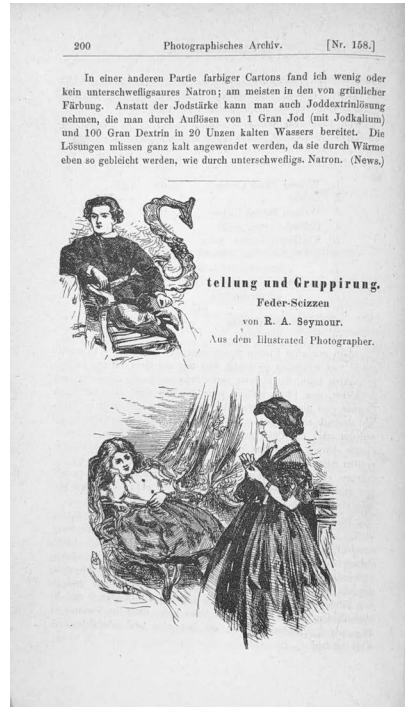
69 R.A. Seymour, »Über Stellung und Gruppierung. Feder-Skizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 169, 1868, S. 8.

Abb. 28: Federskizzen



R.A. Seymour, »Feder-Skizzen. Ueber Stellung und Gruppierung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. 152, 1868, S. 108f.: 108.

Abb. 29: Federskizzen



R.A. Seymour, »Stellung und Gruppierung. Feder-Skizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 158, 1868, S. 200.

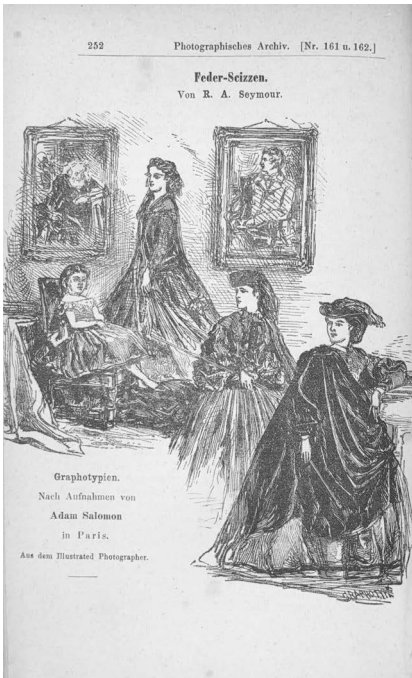
Auch Disdéri widmet sich in seinen Anweisungen ausführlich der Kompositionslehre, wenn auch nicht anhand von Zeichnungen, sondern rein textbasiert. Die Komposition ist für den Franzosen untrennbar mit der erfolgreichen Herstellung eines fotografischen Porträts verzahnt. Seine Instruktionen, die auf den Konzepten des geschulten Blicks, des künstlerischen Geschmacks und der ästhetischen Urteilskraft basieren,⁷⁰ dienen fortwährend dazu, »der Photographie die Stellung zu erobern, welche man ihr so lange nicht zugestehen wollte, und die Bahn vorzuzeichnen, welche sie fortan mit Ehren wandeln soll«⁷¹ sowie der Sicherung von Prioritätsansprüchen, wenn er notiert: »wir sind stolz darauf, in diesem Buche gleichsam die

70 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 8f.

71 Ebd., S. 9f.

ersten Strecken dieser Bahn abzustecken.«⁷² Unter dem Deckmantel der schriftlich fixierten Anweisung verbirgt sich demnach das Anliegen, die Fotografie und damit verbunden den eigenen Namen, in den Kunstkannon zu überführen.

Abb. 30: *Federskizzen*



R.A. Seymour, »Feder-Scizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 161 u. 162, 1868, S. 252.

Abb. 31: *Federskizzen*



R.A. Seymour, »Feder-Scizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 169, 1869, S. 8.

In seinen Anweisungen zur Komposition gibt Disdéri an, dass Fotograf:innen lernen müssten in Abstraktion zu sehen. Sie dürften sich nicht vom Kolorit einer Landschaft oder eines Gegenstandes in die Irre führen lassen, sondern müssten die Form und den Aufbau der Gesamtkomposition analysieren. Fotograf:innen »müssen [...] sich vor allen Dingen den schönen Eindruck in seine Elemente zerlegen und zusehen, ob die Schönheit hauptsächlich in den Gestalten, dem Tone oder der Farbe zu suchen ist, oder ob alle drei dabei mehr oder weniger gleichmässig concurr-

72 Ebd.

iren.«⁷³ Falls die Schönheit nur im Kolorit liegt, wird die Fotografie nicht gut werden, schreibt Disdéri, daher müsse man lernen, in Schwarz-Weiß zu sehen,⁷⁴ eine bis heute gängige Praxis in der Konzeption fotografischer Aufnahmen. Die Kenntnis des Künstlerischen wird aus der Natur geschöpft, so Disdéri, aber dabei könne man nicht einfach kopieren, sondern solle die »Beziehungen zwischen dem sinnlich Wahrnehmbaren und unserer Innenwelt aufsuchen.«⁷⁵ Fotograf:innen haben also die Aufgabe, zu selektieren, zu abstrahieren und zu übersetzen.

In seiner Darstellung der kompositionellen Unterschiede der Malerei und Fotografie rekurriert Disdéri auf das Dilemma der Ähnlichkeit, denn so oft bliebe die Realität auch in der Fotografie hinter der Idee zurück: »Er muss daher, ehe er an die Darstellung denken kann, für die wirkliche reale Existenz des Darzustellenden sorgen, und oft genug wird es gar nicht möglich sein, die Realität so herzustellen, wie sie, um seine Ideen auszudrücken, sein müsste. Uebrigens kann er nur ganz unbedeutende äussere Veränderungen an den realen Dingen selbst vornehmen.«⁷⁶ Für Disdéri liegt der Hauptunterschied zur Konzeption einer Fotografie darin, dass sich der Maler erinnern und eine Szenerie einschließlich der Staffage imaginär anlegen muss. Wenn ihm das nicht gelingt, »so geht er hinaus in die freie Natur und studiert und copirt, was er für seinen Zweck Brauchbares findet.«⁷⁷ Die so erworbenen Eindrücke und Studien werden dann kuratiert, um sie nach dem »Grundgesetz der Schönheit, der Einheit« in einen »nothwendigen natürlichen Zusammenhang« zu bringen.⁷⁸ Fotograf:innen können nicht aus unterschiedlichen Skizzen eine Komposition zusammentragen, nicht auslassen, was stört und hinzufügen was fehlt, sondern müssen mit dem arbeiten, was sich vor der Linse befindet: »Ist aber der Künstler, der eine solche Idee darstellen will, Photograph, so muss er ganz anders verfahren. Ebenso wie der Maler, hat auch er die Natur mit Verständniss betrachtet gelernt, aber die einzelnen Theile des Bildes, die ihm in der Idee vorschweben, kann er nicht nach Gefallen vereinigen.«⁷⁹ Und hierzu rät Disdéri folgendes: Die bewusste Wahl des Ausschnittes, das Austesten unterschiedlicher Standpunkte, die Wahl der Perspektive, die richtige Beleuchtung und schließlich die »lebendige Staffage«.⁸⁰ Gelingt es Fotograf:innen diese Mittel künstlerisch einzusetzen, wird auch, so verspricht Disdéri, eine künstlerische Aufnahme gelingen: »Eine solche Auswahl,

73 Ebd., S. 246.

74 Ebd., S. 247.

75 Ebd., S. 248.

76 Ebd., S. 249.

77 Ebd., S. 250.

78 Vgl. ebd., S. 251.

79 Ebd.

80 Ebd., S. 252f.

ein solches Festhalten des von der Natur gebotenen passendsten Momentes ist eine wahre Composition, eine wahre Schöpfung.«⁸¹

Die Auseinandersetzung mit der aus der Malerei entlehnten Kompositionslehre in der Fotografie beginnt jedoch nicht erst mit Disdérés Überlegungen. Knapp zwanzig Jahre vor seinem Band *Photographie als bildende Kunst* publiziert Ludwig Eduard Uhlenhut im Jahr 1845 seine *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie. Nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt* im Quedlinburger Verlag von Gottfried Basse, die 1849 erneut in einer überarbeiteten Auflage erschien. In seinem Handbuch hebt Uhlenhut zunächst darauf ab, dass sich bisherige Publikationen zur Fotografie vor allem durch ihre Unvollständigkeit auszeichnen und daher mit seiner Publikation nun ein Anweisungsbuch »in möglichster Vollständigkeit« erscheinen soll.⁸² Der Mangel bisheriger Publikationen liege darin, dass sie nur das Theoretische vermitteln würden, nicht aber das Praktische, womit Uhlenhut das Künstlerische impliziert. In seiner eigenen Veröffentlichung kompiliert Uhlenhut bisherige Befunde, darunter nennt er als seine Quellen Hunt, Herschel, Bequerel, Moser und zudem das von A.W. Hertel herausgegebene *Journal für Malerei*,⁸³ aus dem er in seiner Publikation wörtlich zitiert: »so nenne ich hier besonders einen schätzbaren Aufsatz aus dem Journale für Malerei (bei Voigt in Braunschweig erschienen). Es war gerade nichts Neues darin, aber doch so gut gesagt, daß ich nicht anstand, Manches, besonders über das Theoretische, wörtlich anzuführen.«⁸⁴ Hier scheint die gängige Praxis des Kompilierens und Zusammenstellens auf, die in der polytechnischen Wissensgemeinschaft zur Mitte des 19. Jahrhunderts prävalent war. Bereits im Vorwort macht Uhlenhut zudem zwei Dinge deutlich: Erstens ist ihm daran gelegen, mit seinen Ausführungen die Leser:innen dazu zu befähigen, die Daguerreotypie wirklich zu meistern und zweitens begreift er die Fotografie als ein Medium, das mit der Malerei konkurriert, oder sich zumindest an ihren Paradigmen abarbeitet. Sein Ziel ist es, »ein einfaches praktisches Verfahren zu lehren, um Bilder von solcher Vollendung zu erzielen, daß sie rücksichtlich des Effects mit den besten Gemälden wetteifern können.«⁸⁵ Basierend auf seinem Hintergrund als Bildhauer spielt in seinen Ausführungen stets die Relation zur Kunst eine zentrale Rolle. Insbesondere der Komposition gibt Uhlenhut Raum in seiner Beschreibung der Daguerreotypie als (künstlerischem) Porträtmedium, weshalb auch die Pose des Porträtsubjektes den Grundregeln der künstlerisch-tradierten Kompositionslehre folgt:

81 Ebd., S. 254.

82 Ludwig Eduard Uhlenhut, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie: nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg: Basse 1845, S. III.

83 Ebd., S. IVf.

84 Ebd.

85 Ebd., S. IV.

»Außer der richtigen Beleuchtung muß man dem Modelle eine graziöse Stellung zu geben suchen; daher stelle man den Kopfhalter sorgfältig (und zwar nach der bequemen Lage des Kopfes und nicht umgekehrt), damit nicht eine gezwungene Haltung entsteht, nehme auch zuweilen halbe Profil-Ansicht, je nachdem sich überhaupt ein Kopf besser en profil als en face ausnimmt. Im Allgemeinen beachte man den alten Grundsatz bei der Composition: die Körperlinien sich so viel als möglich durchschneiden zu lassen.«⁸⁶

Die Bildwirkung der Aufnahmen hängt deutlich von der Belichtung in der jeweiligen Aufnahmesituation ab, weshalb Uhlenhut in seinen Anweisungen rät, zwischen »9 Uhr Morgens bis 3 Uhr Nachmittags, wenn sonst der Himmel nicht gar zu bewölkt, und die Witterung nicht zu ungünstig ist«⁸⁷ zu typieren, da in dieser Zeit die beste Beleuchtung garantiert werden könne. Auch, schreibt Uhlenhut, ließe sich im Zimmer porträtieren, »nur muß man für eine gute Beleuchtung Sorge tragen. Man placirt das Modell daher in die Nähe eines hohen Fensters, und drapirt einige weiße Tücher so, daß sie ihr Licht auf das erstere werfen.«⁸⁸ In einer Fußnote, die Uhlenhut diesem Abschnitt beifügt, wird deutlich, welche Bildwirkung diese Aufnahmen hatten: »Solche in der Stube angefertigten Bilder haben mehr malerische Wirkung als die im Freien gemachten.«⁸⁹ Uhlenhut legt darüber hinaus Wert darauf, dass man gerade bei Gruppenporträts eine gewisse Handlung, eine Idee und somit Abwechslung in die Szene bringe – eine Praktik, die Disdéri in seinem Handbuch knapp zwanzig Jahre später ausführlich behandeln wird.⁹⁰ Der Innovations- und Prioritätsanspruch Disdérís muss daher mit einer gesunden Skepsis betrachtet werden, denn die Einbindung der Fotografie in die bildende Kunst, insbesondere in die Kompositionslehre, ist bereits deutlich vor ihm unternommen worden – wenn auch von weniger prominenten Akteuren. Uhlenhut betont, dass beim Arrangement der Szene der Geschmack des »Künstlers« die Hauptrolle spiele, da von ihm, »vorausgesetzt, daß die Platte sorgfältig präperirt war, der gute Eindruck eines Bildes«⁹¹ abhinge. Hierfür rät Uhlenhut,

»die Gesichter so viel als möglich nahe in eine Ebene zu bringen, und [man] bringe in die Lage der Köpfe, Arme und des ganzen Körpers Verschiedenheit, indem man beachtet, was schon oben vom Durchschneiden der Körperlinien gesagt ist, suche

86 Ebd., S. 16.

87 Ebd., S. 15.

88 Ebd., S. 15f.

89 Ebd., S. 16.

90 Vgl. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 279f.

91 Ludwig Eduard Uhlenhut, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie: nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg: Basse 1845, S. 17.

überhaupt eine gewisse Idee in das Bild zu legen. Gut componirte Gemälde und Kupferstiche werden hierbei dem Geschmacke als Leiter dienen.«⁹²

Der gute Geschmack, der geschulte Blick und die künstlerische Urteilskraft werden auch bei Uhlenhut bereits als Werkzeuge in der Komposition eines fotografischen Porträts beschrieben – auch hier hat Disdéri, anders als er behauptet, nicht unbedingt einen Prioritätsanspruch. Dieser gute Geschmack schließt zwar gemalte Hintergründe, insbesondere Landschaften mit »Aussichten auf Berg- und Waldpartien« für Uhlenhut nicht aus, »nur muß die Ferne gut gehalten und der Vordergrund zu beiden Seiten nicht so dunkel sein, daß die Umrisse der Figur darin verschwimmen.«⁹³ Diese Hintergründe hätten im Vergleich zu den zuvor erwähnten weißen Schirmen den Vorteil, dass sie »Mannichfaltigkeit« in ein Bild brächten und zudem technische Fehler vertuschen könnten, da »schlechte Stellen in der Platte leichter unbemerkt bleiben.«⁹⁴ Uhlenhut macht sich in seinen Empfehlungen künstlerische Staffage zunutze, um technische Schwierigkeiten in der Daguerreotypie zu kaschieren. Ästhetische Ansprüche und technische Notwendigkeiten verschmelzen damit zu praktikablen Hilfestellungen im Umgang mit der Fotografie.

Ludwig Eduard Uhlenhuts Leser:innen wird also bereits Mitte der 1840er Jahre deutlich vermittelt, dass außer der Berücksichtigung der technischen und chemischen Aspekte des Porträtvorgangs, ästhetische Modalitäten von höchster Bedeutung sind. Neben der sorgfältig präparierten Platte, einem versierten Umgang mit der Kamera und dem Einsatz des Lichts, legt Uhlenhut den Erfolg eines gelungenen Porträts in die Hände des »Künstlers« – wie hier Fotograf:innen genannt werden. Dieser »Künstler« soll der Szene nach den tradierten Regeln der Komposition, welche er ruhig gelungenen Gemälden und Kupferstichen entlehnen dürfe, Form verleihen.⁹⁵ Durch den Verzicht auf requisitenhafte Attribute und Gegenstände im Bildnis, tragen sorgfältig komponierte Blicke und Gesten bei Uhlenhut die Wirkung des fotografischen Porträts. Dem diskursiven Feld der Porträtmalerei verhaftet, greift der Autor auf die Herausstellung der Physiognomie und den Charakter der Porträtsubjekte zurück. Doch der Bildhauer hat für den Erfolg seines Gewerbes neben dem künstlerischen Feinschliff die wirtschaftliche Lage im Blick: Uhlenhut beschreibt bereits wenige Jahre nach Veröffentlichung der Fotografie, dass der Markt bereits fast gesättigt sei und sich die »praktische Ausübung dieser Kunst« kaum mehr lohne und das, obwohl die Produkte, die dieser übersättigte Porträtmarkt hervorbrächte, oft minderwertig seien.⁹⁶ Aber es ist nicht nur die unzulängliche Por-

92 Ebd.

93 Ebd., S. 17f.

94 Ebd.

95 Vgl. ebd., S. 17.

96 Vgl. ebd.

trätproduktion, die Uhlenhut betrübend findet. Er beklagt, dass die Daguerreotypie selbst beim Publikum schlecht ankäme und noch nicht einmal mehr das Argument überzeugen könne, dass die Fotografie gerade den Künsten einen großen Dienst erwiese. In der Argumentation Uhlenhuts schwankt die Daguerreotypie zwischen einem künstlerischen Medium und einer »Dienerin der Kunst«:⁹⁷

»[D]er Vorwurf kann jedoch nur die Unverschämtheit einiger Pfuscher treffen, die sich nicht scheuen, ihre schlechten Machwerke aus den Händen zu geben. Man braucht zu Gunsten dieser Kunst nicht einmal noch den großen Gewinn anzuführen, den Maler Kupferstecher, Zeichner, Baumeister, Reisende u.s.w. durch photographische Studien und Skizzen haben können.«⁹⁸

Leser:innen des Uhlenhut'schen Handbuchs hingegen können sich dagegen wappenen, in diese undankbare Position zu geraten. Sein Versprechen: Befolgen sie seine Anweisungen werden sie befähigt, die Daguerreotypie nahtlos in das Regelwerk der künstlerischen Kompositionslehre einzubinden und somit gelungene Porträts anzufertigen, was letztlich bedingt, dass sie ein erfolgreiches Gewerbe etablieren und einen Verdienst daraus machen könnten: »Wer indessen gute Daguerreotypien liefert, kann neben der Anerkennung Sachkundiger, auch des reellen Vortheiles gewiß sein.«⁹⁹

Ein Jahr vor Uhlenhut veröffentlicht der Naumburger Oberlehrer A.W. Hertel 1844 im Verlag von Friedrich Voigt in Weimar in der Reihe »Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke« sein Malereihandbuch *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei. Enthaltend einen vollständigen Coursus der Elemente der Anatomie und der Verhältnisse des menschlichen Körpers; den Ausdruck der Leidenschaften; die Grundzüge der Portrait-, der Blumen-, der Landschafts- und Historien-Malerei, der geometrischen Projectionsehre, der Linear-, freien und Luftperspective, der schönen Baukunst, der Lehre von dem Lichte und den Farben, für Zeichner und Maler in Crayon, Pastel, en Lavis, in Miniatur, Gouache, Oel- und Schmelzfarben, nebst einer systematischen Abhandlung über Chemie der Farben*. In seinem einleitenden Vorwort schreibt Hertel eine kurze Geschichte der bildenden Künste, die er mit dem »Göttlichen« und »Überirdischen«,¹⁰⁰ also einem Genus der

97 In seiner Salonkritik von 1859 prägt Baudelaire die berühmte Formulierung der »Fotografie als Dienerin der Künste«, vgl. Charles Baudelaire, »Das moderne Publikum und die Photographie. Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857 – 1860«, in: Friedrich Kemp (Hg.) *Sämtliche Werke und Briefe*, München u. Wien: Hanser 1977, S. 133–140: 139.

98 Ludwig Eduard Uhlenhut, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie: nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg: Basse 1845, S. Vf.

99 Ebd.

100 A. W. Hertel, *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei*, Weimar: Friedrich Voigt 1844, S. Xf.

Kunst, untermauert, und kommt dabei auf Diskurse zu sprechen, die auch die noch junge Fotografie begleiteten:

»Das Bedürfnis, durch Bild zu verständigen, wo Worte nicht ausreichen, wohl auch das Verlangen, vorübergehende Erscheinungen dem Andenken zu bewahren, konnte leicht auf das Zeichnen führen. Eine solche Darstellung, roh in ihren Rudimenten und Mitteln, einfach in Linie und Form, monochrom, war noch nicht Kunst. Anfänglich eine Art Bildersprache hieroglyphischer Natur, späterhin heimliches Nachbilden zufälliger Form, mußte sie viele Stadien durchlaufen, bis aus ihr Bilder solcher Zustände des Vollkommensten hervorgingen, wie sie die Natur, nach dem Ausspruche Raphael's, nie in einem geschaffenen Wesen vereinigt.«¹⁰¹

Kunst ist nicht einfach eine Reproduktion der Natur, sondern ein Mehrwert, ein Surplus, das besser ist als das Original. Darin liegt einer der häufig vorgetragenen Kritikpunkte an der Fotografie begründet: Weil die Fotografie die Natur reproduziert, kann sie nicht künstlerisch sein. Disdéri ist sich dieser Kritik an der Fotografie natürlich bewusst und plädiert auf der gleichen Folie für die künstlerische Anerkennung der Fotografie:

»Man erkennt zwar ihre Wichtigkeit für Wiedergabe von Naturobjecten und Kunstwerken an, und kann nicht in Abrede stellen, welch wichtiges Hilfsmittel sie den historischen und Naturwissenschaften ist, auch muss man zugeben, dass sie dem Maler, dem Bildhauer und dem Ornamentisten die wichtigsten Fingerzeige giebt; aber da man meist mit der Sache nur obenhin vertraut ist, so ist man auch nicht im Stande einzusehen, dass dem Photographen noch bei weitem andere Kenntnisse nöthig sind, als die für die Ausübung der rein chemischen Operationen erforderlichen. Man kann daher gewöhnlich nicht begreifen, wie nothwendig dem Photographen die Phantasie und das künstlerische Gefühl sind, wenn anders seine Bemühungen mit dem wahren Erfolge gekrönt sein sollen.«¹⁰²

In der Argumentation Hertels ist es das »Überirdische«, das das »Schöne« hervorbringt und ein Kunstwerk ausmacht. Letzteres bedarf aber einiger Regeln, »Gesetze« schreibt Hertel.¹⁰³ Mit dieser Argumentation und Herleitung arbeitet er ganz ähnlich wie Disdéri zwanzig Jahre später in seiner *Photographie als bildende Kunst*. Ob willentlich oder nicht, Disdéri imitiert in seinem Legitimationsbestreben den Duktus des Malereihandbuchs und das vielleicht stärker als jene polytechnischen

101 Ebd., S. IV.

102 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 8.

103 A. W. Hertel, *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei*, Weimar: Friedrich Voigt 1844, S. XI.

Schriften, die sein Handbuch nach dessen Veröffentlichung ausführlich rezipierten – Disdéri schreibt ein Malereihandbuch *für* die Fotografie.

Zwischen den polytechnischen und den künstlerischen Anweisungsbüchern gibt es deutliche Parallelen, was daran liegen mag, dass beides grundsätzlich Veröffentlichungen sind, die einen Gegenstand in seiner Praktikabilität zu vermitteln versuchen. Daher ist es auch Hertels *Kleiner Akademie* daran gelegen, in möglichster Vollständigkeit seine Leser:innenschaft zur Ausübung der bildenden Künste zu befähigen. Zumindest, so Hertel, soll ein Fundament, eine Grundkenntnis vermittelt werden, auf der dann über sein Handbuch hinaus aufgebaut werden könne, wie er in eine architektonische Metapher verpackt beschreibt:

»Das Bestreben dieser Schrift ist: nichts vermissen zu lassen, man nehme die Zeichenkunst als Zweck oder als Mittel; sie soll die Bausteine zu dem Grundbaue liefern, worauf mit Sicherheit weiter gebaut werden kann. Der Schlußstein eines solchen Baues ist zwar darin seinen Erzeugungsmomenten nach angedeutet, ihn selbst fertig behauen darin suchen zu wollen, wird bei dem geringen Umfange der Schrift Niemandem einfallen.«¹⁰⁴

Das Fundament der bildenden Künste ist bei Hertel also die Zeichenkunst, auf der alles weitere aufbaut. Wo aber lässt das die Fotografie? In Hertels didaktischen Auseinandersetzungen wird sie doch noch zum Vermittlungsgegenstand: Ebenfalls im Jahr 1844 veröffentlicht Hertel im Verlag von Friedrich Voigt die erste Ausgabe seiner Zeitschrift *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie; und die, in diese Fächer einschlagende Bibliographie*, die bis einschließlich 1849 erscheinen würde. Dieses Journal wurde in »zwanglosen Heften« verschickt und wie das Deckblatt außerdem verrät, sollten jährlich vier bis sechs Hefte erscheinen: »Sechs Hefte bilden einen Band, wozu jedesmal ein General-Titel und Inhaltsverzeichnis geliefert werden wird. Jedes Heft kostet ¼ Rthl. – Bei Heften, welche mit Lithographien ausgegeben werden, steigt sich der Preis um 1 gGr. für jede nicht color. Quarttafel.«¹⁰⁵ Auch dieses Journal war also dazu intendiert, abonniert, aus einzeln zugesendeten Heften zusammengebunden zu werden und so ein größeres Werk zu ergeben – in diesem Fall ein Übersichtswerk über die Entwicklung der Künste, einschließlich der »Daguerreotypie (Photographie)«. Das *Journal für Malerei und bildende Kunst* ist seinem Namen zufolge künstlerisch ausgerichtet, aber dennoch fest in die polytechnische Wissensgemeinschaft gebettet, was ein Blick in die Zitationen darlegt. Zitiert wird bei Hertel

104 Ebd., S. XIV.

105 *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie; und die, in diese Fächer einschlagende Bibliographie*, Nr.1, 1844, Titelei.

nämlich aus den in diesem Bereich führenden Publikationen wie den *Comptes rendus*, den *Annalen der Chemie und Pharmacie*, aus dem *Polytechnischen Zentralblatt*, *The Aetheneum* und dem *Philosoph. Magazin* – Kunst und polytechnisches Wissen gehen Hand in Hand. Auch hier noch einmal ein Verweis darauf, dass die Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht losgelöst von der Wissenschaft betrachtet werden kann.

Im Vorwort stellt Hertel die »Tendenz dieses Journals« dar. Das erste Heft ließe noch nicht die geplante Ausrichtung des Journals vermuten, »da die bis jetzt eingesendeten Originalabhandlungen eine freie Auswahl noch nicht gestatten.«¹⁰⁶ Hertel veröffentlicht in seinem ersten Heft daher alles, was ihm zur Verfügung stand. Unter der Kategorie »I. Abhandlungen vermischten Inhalts« erscheint hier unter der Überschrift »Vergleichende Zusammenstellung der Fortschritte und der neueren Vervollkommnung der Daguerreotypie« auf 12 Seiten einiges zu den fotografischen Verfahren.¹⁰⁷ Damit sich Leser:innen ein umfassendes fotografisches Wissen aneignen konnten, ohne sich die dafür notwendigen Informationen aus ihren jeweiligen Quellen selbst zusammen suchen zu müssen, werden zunächst nicht nur die Verfahrensdetails der Daguerreotypie in aller Ausführlichkeit erläutert, sondern daran anschließend auch unterschiedliche Forschungsergebnisse und Meinungen zu den frühen fotografischen Verfahren vorgestellt. Zwar wird »Daguerreotypie« dabei größtenteils als Sammelbegriff für alle frühen fotografischen Verfahren verwendet, jedoch erkennt Hertel die Verfahrensunterschiede an. Zugunsten einer besseren Lesbarkeit entscheidet er sich zunächst für eine Ausklammerung der Kalotypie:

»Um den neueren Untersuchungen und Fortschritten der Daguerreotypie in Theorie und Praxis einen systematischen Zusammenhang zu geben, gehen wir auf die Rudimente zurück; lassen jedoch das Talbot'sche Verfahren, welches sich von dem Daguerre'schen zu sehr abschließt, jetzt bei Seite gestellt, indem wir es später wieder aufnehmen müssen, wenn die neueren Untersuchungen von Moser zur Sprache kommen.«¹⁰⁸

Das *Journal für Malerei* nimmt die Darstellungen der Neuerungen in den Künsten in seinen Fokus. Von »Kobaltultramarin und künstlichem Ultramarin«, über »Reinigung und Anwendung der Ochsen-galle in der Malerei« und »Isochromfirnis« zur Fotografie: Alle diese praktischen Befunde der bildenden Künste werden auf ähnliche Art und Weise kundgetan, wie polytechnische Zeitschriften neues Wissen über chemische und physikalische Erkenntnisse veröffentlichten. So viel auch argumentiert

106 Ebd., S. 1.

107 Ebd., S. 2–13.

108 Ebd., S. 2.

und gestritten wird, ob und wie die Fotografie als Kunst oder als künstlerisches Verfahren zu begreifen ist, ebenso viel wird sie ohne Sang und Klang in Kunstkontexte gesetzt. Bei Hertel wird gar nicht erst mit einer Rechtfertigung begonnen, warum man nun, beim Aufschlagen des ersten Heftes seines neuen Journals, über die Fotografie liest. Gleichsam dem polytechnischen Wissen verbunden, wird wie selbstverständlich eine umfassende Darstellung der verfahrenstechnischen Neuerungen in der Fotografie veröffentlicht. Dazu reihen sich in einer ausführlichen »Neueren Bibliographie, bis zum Schlusse des Jahres 1843«¹⁰⁹ zahlreiche Neuerscheinungen zur Fotografie unter Publikationen aus dem Kunstbereich, darunter Friedrich August Wilhelm Nettos *Kalotypische Portraitirkunst* und Victor Sälzters *Vollständige Anweisung zum Photographieren*. Und auch unter den »Recensionen«, die Hertel im zweiten Teil seines Heftes druckt, findet sich eine Besprechung zur fotografischen Anweisungsliteratur, oder vielmehr ein Verriss. Rezensiert wird die deutsche Übersetzung von Lerebour's Handbuch, die Friedrich Bollmann unter dem Titel *Neuester Rathgeber für Daguerreotypisten (Nach Lerebour's 4. Ausgabe)* veröffentlichte. In der vernichtenden Rezension, die wohl aus der Feder Hertels selbst stammt, wird dargestellt, dass diese Publikation als Anweisungsbuch versagen würde – und von Übersetzungen doch besser abzusehen sei, wenn man die Ausgangssprache nicht gut beherrsche:

»Ohne in das photogenische Verfahren Lerebour's selbst einzugehen, wozu vorliegende Schrift nicht eigentlich Veranlassung bietet, wollen wir hier nur kurz bemerken, daß nicht allein photographische Erfahrung dazu gehört, um die wenigen Goldkörner der Schrift auszubeuten, sondern auch, um das Deutsch derselben zu verstehen. Es bleibt stets eine mißliche Sache, Uebertragungen vorzunehmen, ohne selbst Künstler oder Techniker zu seyn; und noch weit mehr, wenn der Uebersetzer der Sprache nicht vollkommen mächtig ist.«¹¹⁰

Hertel schließt hieran eine Auflistung von Korrekturen an, die sich auf die Übersetzung, aber auch die vermittelten Inhalte beziehen. Die Übersetzung als gängige Praxis der polytechnischen Wissensaufbereitung scheint in diesem Fall zu scheitern. Das hehre Ziel, Wissen in verständlicher Form zu vermitteln, ist hier dem Rezensenten zufolge ebenfalls nicht gelungen. Dass dies unglücklicherweise über längere Zeit und häufiger als gedacht der Fall war, macht Julius Schnauss in der Vorbemerkung zum Anhang seines *Katechismus der Photographie* von 1861 deutlich. Dieser Anhang ist ein »Alphabetisches Verzeichnis der deutschen, lateinischen, englischen und französischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturproducte« und wurde dezidiert zu dem Zweck angelegt, zukünftige Übersetzungsfehler zu vermei-

109 Ebd., S. 25–29.

110 Ebd., S. 23.

den und seinen Leser:innen auch den Zugang zur fremdsprachigen fotografischen Handbuch- und Journalliteratur zu ermöglichen:

»Die in deutschen photographischen Journalen und Büchern gegebenen Uebersetzungen aus dem Englischen und Französischen enthalten oft viele sinnentstellende Fehler, die eine Folge der Unkenntnis des Uebersetzers von den richtigen chemischen Bezeichnungen in diesen Sprachen sind. Ich hoffe also auch in dieser Beziehung manchem meiner geehrten Leser durch den folgenden Anhang einen Dienst erwiesen zu haben, indem auch der weniger Geübte bald zu dem Verständniß der Originalrecepte nach einiger Uebung gelangen wird.«¹¹¹

Im Fall der Rezension in Hertels *Journal für Malerei* wird deutlich, dass die fotografische Anweisungsliteratur sowohl polytechnische als auch künstlerische Veröffentlichungen unter sich subsumiert und in diesen nach dem gleichen Prinzip gearbeitet wird: man kommentiert und rezensiert, bereitet Wissen und Befunde auf, tritt zueinander in Bezug und Kritik und blickt mit einem geschulten Blick auf das aufbereitete Wissen. Bei Hertel ist dies ein *künstlerisch* geschulter Blick, weshalb er die Notwendigkeit der eigenen Fachkenntnis und praktischen Erfahrung herausstellt, die ihm in der Übersetzung Bollmanns fehlen. Verzahnt werden Kunst und polytechnische Wissenschaft, Praxis und Theoriebildung. Und in diese etablierte Tradition der künstlerischen Anweisungsliteratur, die neben der Polytechnik als Infrastruktur und Disseminationsweg der fotografischen Handbuchliteratur gesetzt werden muss, stellt schließlich auch Disdéri seine »Grundzüge einer Ästhetik der Fotografie«, die er in der *Photographie als bildende Kunst* zu erschreiben intendiert.

5.1.3 Autorschaft und Autorporträt

Die frühe Porträtfotografie brachte eine theoretische Schwierigkeit mit sich, der sich weder Fotograf:innen noch zeitgenössische Rezipient:innen fotografischer Bilder entziehen konnten: die fehlende künstlerische Handschrift und somit die Frage, wie damit umzugehen sei, dass Fotograf:innen, auf die Rolle der Aufzeichnenden reduziert, das Bild scheinbar passiv generierten. Davon ausgehend, die Fotografie und besonders das fotografische Porträt als ein künstlerisches Artefakt zu lesen, bleibt nun erstmals das *fecit* der Künstler:innen aus, kein Pinselduktus manifestiert hier mehr die Geste. Aber auch in der umgekehrten Lesart des frühen fotografischen Porträts als einem technischen Artefakt, das als Beweis (franz. *épreuve*,

111 Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J. J. Weber 1861, Anhang, S. 112.

engl. *proof*) aus dem Experimentalsystem des frühen fotografischen Ateliers hervorging, fehlt die Autorschaft der Operateur:innen. Die selbstdokumentarische Geste vollzieht sich daher in visuellen oder textuellen Strategien der Selbsteinschreibung: So wird das Porträt zum *ça-a-été* nicht nur des Individuums vor der Kamera, sondern auch zum Beweis der eigenen Relevanz im frühen porträtwissenschaftlichen Diskurs. In seinen Anweisungen stellt Disdéri deshalb dar, dass die Komposition eben auch dazu diene, den Stempel der Individualität aufzudrücken – der Individualität der Fotograf:innen, deren Handschrift sich parallel zum individuellen Porträtsubjekt in die Aufnahme einschreibe. Kernargument von Disdérís Argumentation zur künstlerischen Komposition eines fotografischen Porträts ist der geschulte Blick (der erlernt werden könne) und zugleich ein gewisses Talent (das eher weniger vermittelt- oder schulbar sei). Dies macht er anhand einer Verkettung rhetorischer Fragen deutlich:

»Hat er kein Verständniss und keinen Sinn für Formen, wie soll er gute Lagen und Stellungen herausbringen, oder bei Anordnung verschiedener Objecte zu einem Ganzen, die beste aus allen der verschiedenen möglichen Gruppierungen herausfinden? Wie soll er das Schöne mehr hervorheben, das Hässliche möglichst abschwächen können? Hat er keinen Begriff von den Regeln der Beleuchtung, wie soll er durch passende Vertheilung des Lichtes die Formen in ihrer Fülle hervortreten lassen und ein Verwischen ihres Characters durch ein schädliches Halbdunkel vermeiden, und wie soll er wissen, wohin er vielleicht grössere, kräftigere Licht- oder Schattenmassen werfen soll? Endlich, wie soll er, wenn ihm die Regeln der Perspective unbekannt sind, dieses mächtige Hilfsmittel durch richtige Wahl der Entfernung und des Standpunktes sich dienstbar machen, für Fälle, wo an Form und Beleuchtung des Objectes selbst nichts geändert werden kann?«¹¹²

Um die genannten Herausforderungen der Komposition, der Ähnlichkeit und der Beleuchtung lösen zu können, bedarf es des ästhetisch geschulten Blickes, der technischen Versiertheit und dem Gespür dafür, diese Aspekte miteinander zu verzahnen: »Also alle die Beziehungen, welche zwischen den erwähnten verschiedenen Verhältnissen der äusseren sichtbaren Dinge und unserem inneren Seelenleben existiren, muss der Photograph sorgfältig studiren, sie zu einer Ästhetik seiner Kunst verarbeiten.«¹¹³ denn nur, schreibt Disdéri, »wenn er mit der Kenntniss der rein technischen Seite der Photographie auch die Kenntniss dieser Beziehungen verbindet, nur dann wird es ihm gelingen, etwas wahrhaft Schönes zu produciren.«¹¹⁴ Wie diese Ausführungen verdeutlichen, möchte Disdéri nicht eine

112 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 46f.

113 Ebd.

114 Ebd.

pauschale Ästhetik der Fotografie anleiten, sondern seine Leser:innen zu einem autonomen, porträtfotografischen Stil befähigen. Dieser basiert zwar auf den Anweisungen und Ausführungen des Autors und fußt auf der künstlerisch tradierten Ästhetik, wird aber dennoch aus der jeweils eigenen fotografischen Praxis generiert. Mit diesem individuell erarbeiteten Stil wird, folgt man Disdéri, dann auch die jeweilige künstlerische Autorschaft in der fotografischen Aufnahme erkennbar.

Mit dem Konzept der fotografischen Autorschaft setzt sich auch der Kunsthistoriker Robin Kelsey in seiner Publikation *Photography and the Art of Chance* auseinander. In einem argumentativen Strang zum Zufall geht er auf die Bedeutung des Firnisses ein, der mit traditioneller Handarbeit und künstlerischen Fähigkeiten assoziiert ist: Wie Kelsey darstellt, wird durch den Auftrag des Firnis in der Malerei die händische Einschreibung durch den Gestus im Pinselstrich geglättet und zu einem gewissen Grad negiert – und gerade dadurch wird das Artefakt zum Kunstwerk erhoben.¹¹⁵ Um diesen Gestus fotografisch zu imitieren, argumentiert Kelsey, fertigten Fotografen wie etwa Oscar Gustave Reijlander Kompositporträts an, in denen ein kompilierender Auswahlprozess stattfindet (»selection and rejection«), durch den das Künstlerische Eingang in die fotografische Arbeit fände.¹¹⁶ Es ließe sich hieran anknüpfend argumentieren, dass dieser Prozess von »selection and rejection« jeder fotografischen Aufnahme inhärent ist und bereits in der Kadrierung angelegt ist, sich besonders deutlich aber in der Inszenierung und Positionierung von Porträtsubjekten zeigt. Dieser Auswahlprozess ist konstituierend für die Ähnlichkeits-erzeugung und damit für die gelungene fotografische Aufnahme. Diese Argumentationslinie verfolgt Kelsey weiter, wenn er dem Kompositporträt zuspricht, den Zufall aus der Fotografie zu filtern: »The photographer did not have to encounter a picturesque composition fortuitously and expose the film at precisely the right angle and time. He did not need a miraculous conjunction of events.«¹¹⁷ Die künstlerische *agency* liegt demnach beim Fotografen und nicht im Moment der Aufnahme, gelangt aber dennoch an ihre Grenzen. Der Zufall lässt sich laut Kelsey nicht komplett ausschließen, was sich an den Fehlern zeigt, die sich aller kompositorischer Auswahlprozesse zum Trotz in die Aufnahme schleichen und die auch die fotografische Handbuchliteratur nicht gänzlich ausmerzen kann.

Der Fotohistoriker Peter Geimer liest in seinem Buch *Bilder aus Versehen* die frühe Fotografie in ihrem Schwanken zwischen Erfindung und Entdeckung mit Bruno Latours Konzept der geteilten Autorschaft aus. Von Beginn an sei, Geimer zufolge, das Schreiben über die neuen Bildgebungsverfahren durch eine unklare Trennung

115 Robin Kelsey, »Defining Art against the Mechanical, c. 1860«, in: ders., *Photography and the Art of Chance*, Cambridge u. London: The Belknap Press of Harvard University Press 2015, S. 40–65: 57f.

116 Ebd., S. 59.

117 Ebd., S. 61.

zwischen »Natur oder Kultur, Entdeckung oder Erfindung«¹¹⁸ geprägt gewesen, die mit den Prioritätsansprüchen der frühen Akteure verschränkt worden sei. In einem Schwanken zwischen Urhebererschaft und medialen Gegebenheiten wird die Zusammenarbeit eines wissenschaftlichen Akteurs mit der Natur herausgestellt, die grundlegend nur als eine geteilte Autorschaft begriffen werden kann (man denke etwa ganz basal an die nicht weg zu argumentierende Abhängigkeit vom natürlichen Licht).¹¹⁹ So sehr die Pioniere der Fotografie darum bemüht sind, ihre Prioritätsansprüche auf Verfahren, Erfindungen und Verbesserungen darzustellen, kann die Fotografie zudem nicht als freigestellte Errungenschaft eines singulären Akteurs gewertet werden.¹²⁰ Hierzu argumentiert Geimer mit Latour, dessen Herangehensweise vorsieht, alle beteiligten Akteure in ihrem kreativen Potenzial zu würdigen, »nicht nur den lokalen Kontext, die Motive und Handlungen der menschlichen Akteure, sondern auch die Aktivität der beteiligten Objekte.«¹²¹ So kann neben der Chemie, der Technik und dem Licht, auch der Zufall in der Fotografie mit einer gewissen Handlungsmacht gelesen werden.

Diesem Themenkomplex wird sich auch in den Diskussionen der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft gewidmet. Eduard Schreiner spricht sich in seinem *Offenen Sendschreiben an die Commission der k. b. Akademie der bildenden Künste zu München* aus dem Jahr 1864 nicht nur gegen jeglichen Kunstwert der Fotografie aus, sondern dekonstruiert im Gleichzug den Mehrwert eines inszenierenden Eingreifens in die Porträtaufnahme, indem er darauf abhebt, dass das Konzept einer gelungenen Pose und Inszenierung überhaupt nicht existiere, um schließlich seinen Punkt darin zu machen, dass es auch keine fotografische Autorschaft geben könne:

»Vor Allem muß ich wieder daran erinnern, daß es eine unrichtige Stellung und Beleuchtung in der Natur nicht gibt, also hier auch von einer im Gegensatze richtigen nicht die Rede sein kann; somit fällt hier der Begriff Kunst als einer schaffenden Potenz von vornherein wieder weg; was aber die selbstständige Wahl der Stellung und Beleuchtung anbelangt, so gehört diese Verrichtung lediglich in das Gebiet des künstlerischen Geschmackes; dieser ist allerdings ein wesentlicher Moment; aber nicht allein bei der Ausübung der Photographie, sondern bei jedem Handwerk, an welches gesteigerte Anforderungen gemacht werden. [...] Dieser obenerwähnte Kunst-Geschmack ist aber nicht zu alledem bei der Photographie, insoweit sie sich auf den vorliegenden Streitgegenstand (das Portrait) bezieht, ein wahres Minimum persönlicher Anwendung. Daß der Photograph jemanden nicht von hinten aufnimmt oder von unten auf beleuchtet, versteht sich von selbst. Auch

118 Peter Geimer, »Erfindung« oder »Entdeckung« der Fotografie?, in: ders., *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 49–55: 49f.

119 Ebd.

120 Ebd., S. 50.

121 Ebd., S. 51.

kann man von dem gebildeten künstlerischen Geschmack unserer Photographen erwarten, daß einer nicht z. B. ein Porträt so aufnimmt, daß sich der Kopf in einer Ecke befindet, während eine Hand oder eine Knie Scheibe den Mittelpunkt des Bildes darstellt. Beleuchtung in diesem Falle als ein Produkt persönlicher Anschauung von solcher Bedeutung feststellen zu wollen, daß sich darauf zum Theil geistiges Eigenthumsrecht basire, ist die gelungenste Feinspinnerei.«¹²²

Schreiner erkennt zwar die Fähigkeit der neuen Bildgebungsverfahren an, abbildgenaue Porträtaufnahmen zu erzeugen, belächelt jedoch die Anweisungen zu Beleuchtung und Pose und spricht ihnen ihre Relevanz ab. Aber immerhin räumt er ein, dass Fotograf:innen über »gebildeten künstlerischen Geschmack« verfügen, auch wenn das fotografische Porträt kein Kunstwerk sei und somit keine Autorschaft der Fotograf:innen im Sinne eines geistigen Eigentumsrechts vorliegen kann. Erzeugnisse des technischen Mediums Fotografie erlauben weder Rückschlüsse auf »geistige Thätigkeit«¹²³ des Operators, noch generieren sie »künstlerisches Eigenthumsrecht«, ¹²⁴ da Fotograf:innen an einem gelungenen Porträt »so unschuldig [seien] wie ein neugeborenes Kind«. ¹²⁵ Fotografische Autorschaft, künstlerische Fotografie – für Schreiner undenkbar, für Disdéri unabdingbar. Wie sich zeigt sind diese Konzepte in der Mitte des 19. Jahrhunderts instabil, Auslegungs- und Argumentations-sache und alles andere als gemeingültige Setzungen.

Um sein Auto(r)porträt zu zeichnen und sich der Nachwelt zu erhalten, wählt Disdéri daher unterschiedliche Strategien. Der Berufsfotograf nutzt einerseits seine Schriften, hier ganz besonders die Vorworte, und andererseits seine eigene fotografische, gewerblich-verankerte Praxis. Hier sind es sowohl sein professioneller Ruf, den er sich als kommerzieller Porträtist erarbeitet hat, als auch seine über Selbstporträts vermittelte künstlerische Fertigkeit, mit denen er sich ein Andenken schafft. In seinen *Renseignements* schreibt Disdéri: »Il faut qu'on puisse deviner ce qu'il est, deviner spontanément son caractère, sa vie intime, ses habitudes; il faut que le photographe fasse plus que de *photographier*, il fait qu'il *biographie* [Herv. i.O.]«. ¹²⁶ Die im vorherigen Kapitel dargestellte Arbeit der Charakterermittlung, des Herausschälens der »Eigenthümlichkeiten« eines Porträtsubjektes, ist Disdéri zufolge also eine *biografische* Arbeit. In die Fotografie schreibt sich ihm zufolge so

122 Eduard Schreiner, *Offenes Sendschreiben an die Commission der k. b. Akademie der bildenden Künste zu München*, München: E. H. Gummi 1864, S. 8.

123 Ebd., S. 7.

124 Ebd.

125 Ebd.

126 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements Photographiques indispensable a tous*, Paris: Gaittet et Cie 1855, S. 14. Auf Deutsch: »Es muss ihm möglich sein, zu erkennen, wer er ist, spontan seinen Charakter, sein Privatleben und seine Gewohnheiten zu erfassen; der Fotograf muss mehr tun, als nur *fotografieren*, er muss *biografieren*.« [Übersetzung der Verfasserin]

das ganze Leben ein und erhält sich dort. Und Disdéri erschreibt sich mit seinen Publikationen ein Andenken, gleichermaßen als Autor und als Porträtist. Dies wird auch im Vorwort der *Renseignements* deutlich, in dem er seine Intention darlegt, seine Leser:innen zum porträtfotografischen Handwerk zu befähigen, indem er seine eigene Erfahrung und langjährige Berufspraxis mit ihnen teilt:

»Ces instructions seront le résumé des observations nombreuses que j'ai faites durant le cours de ma longue carrière de praticien, et en même temps qu'elles pourront épargner au public la peine de poser, comme souvent il arrive, plusieurs fois pour une seule épreuve; elles pourront également être mises à profit par les artistes mes confrères dont l'expérience est moins longue que la mienne, ou qui ne s'expliquent pas encore certains cas d'insuccès dont j'ai eu le bonheur de reconnaître causes.«¹²⁷

Diese Form der Selbstdarstellung im Vorwort eines Anweisungsbuches ist keineswegs singular, sondern eine geläufige Praxis in der polytechnischen Wissensgemeinschaft. In diesem Paratext findet die Stimme des Autors Gehör, dort ist der Raum für textbasierte Selbstdarstellungen und Selbsteinschreibungen. Disdérís nach außen getragenes Künstler- und Autorenbild übersetzt sich in eine umfangreiche Rezeption durch seine Zeitgenossen: Neben seiner Porträtpraxis war es besonders Disdéri's *Ästhetik*, die in anderen Handbüchern zitiert und rezipiert wurde. Eine dieser Zitationen, oder vielmehr ein übersetzter Ausschnitt und Wiederabdruck, findet sich im 1864 erschienenen *Vollständigen Handbuch der Photographie* des belgischen Chemikers Désiré Charles Emanuel van Monckhoven (1834–1882). Unter dem »Anhang I«, der seinem »Ersten Theil« beigefügt ist, erscheint die »Ästhetik der Photographie nach Disdéri« in einem Auszug.¹²⁸ Dieser widmet sich der Theorie der (Papier-)Fotografie, der Einrichtung und Funktionsweise des Fotograf:innenateliers, den chemisch-technischen Details des Kollodiumverfahrens und darin verflochten auch einiger Porträtmodalitäten. Der zweite Anhang von van Monckhovens Handbuch beschäftigt sich dann mit der »Mikroskopische[n] Photographie« – erneut ein Hinweis darauf, wie eng verzahnt künstlerische und

127 Ebd., S. 9, auf Deutsch: »Diese Anweisungen werden die Zusammenfassung der zahlreichen Beobachtungen sein, die ich während meiner langen Laufbahn als Praktiker gemacht habe, und sie werden dem Publikum die Mühe ersparen, mehrmals für einen einzigen Abzug zu posieren, wie es oft vorkommt; sie können auch von meinen Künstler-Kollegen genutzt werden, die eine weniger lange Erfahrung als ich haben, oder die sich bestimmte Misserfolge noch nicht erklären können, deren Ursachen ich glücklicherweise erkannt habe.« [Übersetzung der Verfasserin]

128 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. 241–246.

wissenschaftliche Anwendungsweisen der Fotografie waren, und wie selbstverständlich die Porträtfotografie in das bestehende polytechnische Wissen gebettet worden ist. In diesem Fall allerdings nicht in der Konzeption Monckhovens selbst, sondern in der seines Übersetzers und »Bearbeiters« Karl de Roth. In der Fußnote, die de Roth der Überschrift beifügt, schreibt er: »Da MONCKHOVEN den ästhetischen Gesichtspunkt ganz ausser Acht lässt, glauben wir durch Wiedergabe dieser interessanten Abhandlung DISDÉRI'S unsern Lesern einen Dienst zu leisten. DE R. [Herv. i.O.]«¹²⁹ Diese kooperative Form des einverleibten Wissens spiegelt sich auch in Disdéri's Handbuch selbst, denn dort gibt der Fotograf in seinem Vorwort an, dass sein Handbuch gerade durch die Mitarbeit Lafon de Camarsacs deutlich umfangreicher wurde, als es ursprünglich intendiert war und dem Kollegen daher auch die Mitarbeit kreditiert werden sollte:

»Meinen Beziehungen zu Herrn de Camarsac verdanke ich die Kenntniss von vielen neuen, der Aesthetik der Photographie eigenthümlichen Gesichtspunkten, und wenn er auch nicht darin gewilligt hat, dass sein Name als Mitverfasser auf dem Titel genant wurde, so muss ich doch öffentlich bekennen, dass ich den gehofften Beifall durchaus nicht allein auf meine Rechnung bringen werde.«¹³⁰

Hier insistiert Disdéri auf die Sichtbarmachung einer Kooperation und nicht, wie sonst häufig in der Anweisungsliteratur zu lesen ist, auf eine alleinige Urheber-schaft.

Unter der Überschrift der »Grundzüge einer Ästhetik der Photographie« unternimmt Disdéri in seinem Handbuch einen Legitimierungsversuch der Fotografie als einem künstlerischen Verfahren und offenbart gleichzeitig den Anspruch, ein Grundlagenwerk zu erschreiben. Somit wird es Disdéri möglich, sich selbst noch stärker in die Geschichte und den Kanon der frühen Fotografie einzuschreiben, als dies seine kommerzielle porträtfotografische Praxis bereits für ihn in Gang gesetzt hatte. In dieser aus der eigenen Praxis geschöpften Theoriebildung scheint einmal mehr das polytechnische Denkprinzip auf: Porträtpraxis und Porträttheorie sind ineinander verschränkt und besitzen nur in ihrer Synergie epistemisches Potenzial. Obwohl Disdéri nicht selbst in den polytechnischen Wissensaustausch involviert ist, sondern vielmehr von der polytechnischen Wissensgemeinschaft rezipiert wird, trägt seine aus der Praxis gewonnene Theoriebildung zur Weiterentwicklung und zudem zur Diskursbildung der Porträtfotografie bei. Die Porträtfotografie mag bildende Kunst sein, aber sie ist und bleibt auch bei Disdéri eine angewandte Wissenschaft. Und so profitiert der kommerzielle Atelierfotograf von den Disseminati-

129 Ebd., S. 241.

130 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 10.

onswegen der Polytechnik: sein Handbuch wird übersetzt, rezensiert, Inhalte daraus zitiert und kompiliert. So wurde Disdérís Veröffentlichung unter anderem im *Photographischen Archiv* im Mai 1862 unter der Rubrik »Verschiedene Notizen« angekündigt: »Neues Werk von Disdéri. – Von dem Pariser Photographen Disdéri erscheint ein ziemlich umfangreiches Werk »L'Art de la Photographie«, mit einer Einleitung von Lafont de Camarsac. In unserer nächsten Nummer werden wir einige Vorschriften daraus mittheilen, deren Veröffentlichung uns vom Verfasser gestattet wurde.«¹³¹ Erste Ausschnitte zum Kollodiumverfahren nach Disdéri erschienen in der Nr. 30 des *Photographischen Archivs* tatsächlich im Juni 1862.¹³² Auf den ganzen Band in deutscher Übersetzung musste die Leser:innenschaft noch etwas warten und sich mit im August, September, November und Dezember zunächst ganzseitigen, später dann nur noch knappen Werbeanzeigen für die »in Kürze« erscheinende Übersetzung von Disdérís Publikation vertrösten. Erst eineinhalb Jahre später, in der im Januar 1864 veröffentlichten Nr. 49 des *Photographischen Archivs* findet sich dann eine »Literarische Notiz«. Es handelt sich dabei um eine knappe Rezension des (zumindest nun in einem ersten Teil) in deutscher Übersetzung erschienenen Handbuchs Disdérís:

»Der erste Theil der deutschen Bearbeitung von Disdéri's »l'Art de la Photographie« liegt uns nunmehr vor. Dieses Werk kann nicht verfehlen, bei den deutschen Photographen dasselbe Aufsehen zu erregen, wie in Frankreich; der Name des Verfassers ist allerwärts zu sehr rümllich bekannt. – Lafon's Einleitung bestrebt, die Photographie als den übrigen schönen Künsten gleichberechtigt hinzustellen; wir können seinen Beweisgründen nur applaudiren. Ausser dieser Einleitung enthält die vorliegende Lieferung allgemeine Betrachtungen über die Photographie und die Beschreibung von Apparaten, namentlich der für augenblickliche Aufnahmen erfordernten, worunter sich manches neues befindet.«¹³³

In der Redaktion des *Photographischen Archivs* herrscht Konsens, dass erstens, die Fotografie als bildende Kunst zu betrachten ist, und zweitens, dass das Handbuch Disdérís der Leser:innenschaft Nutzen bringen wird, auch wenn es zunächst hauptsächlich der Name des Porträtfotografen ist, der Aufsehen erregt und (zumindest diese erste Teillieferung) der *Photographie als bildende Kunst* nur »manches neues« liefert.

131 Anonym, »Verschiedene Notizen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 29, 1862, S. 112.

132 André Adolphe-Eugène Disdéri, »Collodion-Verfahren«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 30, 1862, S. 113–117.

133 Anonym, »Literarische Notiz«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 49, 1864, S. 13f.

Nachdem also Disdéri's Handbuch 1864 erschienen ist, arbeiteten sich zahlreiche deutschsprachige Autorenkollegen praktisch und theoretisch, mehr oder minder wohlwollend, an den Ausführungen des erfahrenen Atelierbetreibers ab. Disdéri gelang es mit seiner Publikation nicht nur, der Diskussion um die mechanischen, technischen oder künstlerischen Qualitäten der Fotografie neuen Schwung zu geben, er wurde damit zu einem der einflussreichsten Porträttheoretiker der fotografischen Anweisungsliteratur zur Mitte der 1860er Jahre. Aber damit nicht genug, denn Disdéri galt als wohl berühmtester und kommerziell erfolgreichster Atelierbetreiber Paris', worauf Disdéri's Landsmann Ernest Lacan abhebt, der als Pariser Korrespondent für das *Photographische Archiv* schrieb und zudem Herausgeber seiner eigenen Zeitschrift *Le Moniteur de la photographie* war. Er schreibt im Januar 1868: »Disdéri war früher der Photograph par excellence – nicht nur von Paris, sondern von der ganzen Welt; seine Verdienste um die Porträtphotographie sind nicht zu unterschätzen, sie sind bedeutender als man gemeinhin glaubt.«¹³⁴ Auf das bewegte Leben des *Photograph par excellence* geht Lacan weiter ein:

»Paris, 20. December 1867. Disdéri, der Erfinder der Visitenkarte, der grosse Pariser Photograph, dessen Namen allabendlich am schönsten aller Boulevards in Flammenschrift leuchtet – Disdéri wurde zu einem Monat Gefängniss verurtheilt, weil er – horrible dictu – die Kleider, in denen weiland Kaiser Maximilian erschossen wurde, photographirt hat! – Man sieht, in Frankreich muss man nicht allein seine Zunge, sondern auch seinen Apparat im Zaume halten. Glücklicherweise ist es unserem edelen Hofphotographen gestattet, sich unter den Monaten des nächsten Jahres denjenigen auszusuchen, der ihm am besten zum Absitzen passt; er kann sich also wenigstens darauf einrichten.«¹³⁵

In Lacans Korrespondenz aus Paris wird die Aura deutlich, mit der sich Disdéri in die Rezeption seiner Zeitgenossen eingeschrieben hat. Der tüchtige Geschäftsmann und große Fotograf wird in der Presse selbst dann lobenden Wortes erwähnt, wenn er sich Rechtswidrigkeiten erlaubt. Disdéri ist eben eine illustre Persönlichkeit, die sich zum Ziel gesetzt hat in seiner porträtfotografischen Praxis Persönlichkeit(en) zu illustrieren, wie kein anderer zuvor. Ende der 1860er Jahre geht in der zeitgenössischen Presse die Rezeption der Persona Disdéri und seiner Fotografien stark auseinander. Lacan beschreibt in seiner Korrespondenz für das *Photographische Archiv* die Verdienste, die Kunstfertigkeit und die sorgfältige Arbeitsweise des Atelierfotografen:

134 Ernest Lacan, »Korrespondenz aus Paris«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 145, 1868, S. 16f.

135 Ebd.

»Er ist der erste Photograph gewesen, der wirklich künstlerische Porträts geliefert hat, seine Beleuchtungen können noch heute als Muster hingestellt werden; die Durchsicht und Plastik der Schatten in seinen besseren Arbeiten ist heute noch unübertroffen, in der Wahl seiner Posen ist er meistens sehr glücklich, dabei ist seine Activität eine ganz enorme. Er agirt mit einer Schnelligkeit, die ans Fabelhafte grenzt und an eine Feerie in der Porte Saint-Martin erinnert. Acht Kartennegativs von acht verschiedenen Personen mit jedesmal verändertem Arrangement und Beiwerk auf einer Platte aufzunehmen, ist ihm Kinderspiel. Trotz der Ausgedehntheit seines Geschäfts gehen alle Abdrücke durch seine Hände; alles ungenügende wandert in den Papierkorb. Ihr Correspondent hat ihn oft bei der Arbeit getroffen.«¹³⁶

In Herman Wilhelm Vogels Zeitschrift *Photographische Mittheilungen* werden ebenfalls 1868 allerdings nicht nur ausgestellte Arbeiten des Pariser Fotografen beurteilt, sondern, unter der Überschrift »Ungnädiges Urtheil über Disderi«, auch die Person öffentlichen Lebens:

»Der Mann hat ein Stück Geschichte hinter sich. Er war seiner Zeit vielleicht der erste Photograph in Paris, der gefeierte Erfinder der Visitenkarte, der Tausende verdiente und Tausende wieder verlor, der einst ›Viere lang‹ in stolzer Carosse mit knallender Peitsche jeden Morgen von seiner Villa nach seinem Atelier am Boulevard des Capoucines fuhr zum Staunen und zur Bewunderung der Pariser, die stehen blieben und sagten: ›C'est Disderi, le célèbre Disderi‹; das Ideal eines Photographen – und jetzt?«¹³⁷

Jetzt ist Disdéri anscheinend – zumindest was seine fotografischen Leistungen angeht – nicht mehr das Ideal eines Fotografen, wenn man Vogel und seiner Ausstellungsbesprechung Glauben schenken darf. Vogel berichtet über die Exponate, darunter »eine Reihe lebensgroßer Bilder – Ingres, der berühmte Maler, eine Reitergruppe u.s.w.; sie zeigen wenigstens den guten Willen, künstlerischen Anforderungen gerecht zu werden.«¹³⁸ Unter den Exponaten seien »vielleicht noch die am besten gelungenen Portraits in Mittelformat und eine Collection sehr hübscher Karten«¹³⁹ lobend hervorzuheben. Abseits hiervon scheint Disdéri für Vogel jedoch nichts Überdurchschnittliches mehr zu liefern: »Die Bilder auf Seide, welche er neuerdings anfertigt, erscheinen ein wenig flau, und das Album von Panoramenbildern aus Spanien und den französischen Seebädern zeigt nur, daß Disderi, der in allen diesen Bildern gern die lebendige Staffage bildet, kein Landschaftsphotograph

136 Ebd.

137 Hermann Wilhelm Vogel, »Ungnädiges Urtheil über Disdéri«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 125f.

138 Ebd.

139 Ebd.

ist.«¹⁴⁰ Neben der Kritik an den technisch und ästhetisch eher »flauen« Aufnahmen, verweist Vogel an dieser Stelle auf eine Selbsteinschreibung des französischen Fotografens: Durch den Einsatz seines eigenen Körpers als »lebendige Staffage« bleibt Disdéri nicht nur als Autor, sondern auch als Bildgegenstand der Nachwelt erhalten. Dass Disdéri für Vogel sowohl fachlich als auch persönlich nicht mehr das Ideal eines Fotografen darstellt, wird in seiner abschließenden Bemerkung ersichtlich. Der in Ungnade gefallene Fotograf sieht sich nun auch einem »ungnädigen Urtheil« seiner Arbeiten ausgesetzt – was Vogel, seiner kritischen Betrachtungen zu Trotz, nicht gerechtfertigt findet: »Mag nun auch nicht alles durchweg rühmenswerth sein, was er ausgestellt hat, so hat er solche Geringschätzung, wie ihm die Jury zu Theil werden ließ, wahrhaftig nicht verdient. Man wäre hier wohl verpflichtet gewesen, die Person von der Sache zu trennen.«¹⁴¹ Im Falle Disdéris ist der Vorschlag, die »Person von der Sache zu trennen« allerdings kein leichtes Unterfangen. Die Inszenierung der Persona Disdéri als Unternehmer, als Künstlerfotograf, als Autor und als (Selbst-)Porträtsujet spielte eine immense Rolle in der Vermarktung seines Porträtunternehmens und zugleich in seinem Bestreben, als Autor der *künstlerischen* Fotografie historisch zu werden. Umso tragischer, dass Disdéri, wie Elizabeth Anne McCauley in ihrer Monografie darstellt, zum Ende seines Lebens nicht mehr davon profitierte und 1889 verarmt im Hôpital Ste.-Anne verstarb.¹⁴²

5.2 Atelierkonventionen

Trotz der vielen Zusprüche und lobenden Erwähnungen, war Disdéris Atelierbetrieb in seiner Blütezeit keineswegs singulär. Vielmehr scheint es geradezu eine universelle Erfahrung gewesen zu sein, den Auftritt auf die Bühne des Fotograf:innenateliers zu wagen und das weit über die Stadtgrenzen Paris' hinaus. In unzähligen fotografischen Handbüchern und Journalbeiträgen wird in den 1860er Jahren über die Atelierkonventionen geschrieben. Berichtet wird, mal anekdotisch, mal ernst, von porträtfotografischen Operationen und Auftritten, die ein umfassendes Bild der nun bereits etablierten Porträtpraxis zeichnen.

5.2.1 Anekdoten, Karikaturen und Parodien

In der Bemühung um eine Ästhetisierung des fotografischen Porträts wird das Ringen mit der zugleich vehement geforderten Natürlichkeit deutlich, eine Diskrepanz,

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. Elizabeth Anne MacCauley, A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, New Haven: Yale University Press 1985, S. 217.

die den Auftritt im Fotograf:innenatelier als einen künstlichen, regulierten Vorgang enttarnt und der auf die Notwendigkeit von Auftrittsprotokollen verweist. Mitunter aus diesem Notstand bildete sich ein umfangreiches Genre an porträtfotografischer Anweisungsliteratur aus. In den unterschiedlichsten Vermittlungs- und Anweisungsformaten in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur, die sich an angehende Fotograf:innen, an etablierte Atelierbetreiber:innen, an Forschende, aber auch an Porträtkund:innen richten, wollte man das Problemfeld angehen, die Körper der zu Porträtierenden *porträtfähig* und *porträtwürdig* zu machen. Die große Misere der Atelierbetreiber:innen war ja die, dass ihr Porträtmedium nichts beschönigen, nichts hinzufügen konnte, nicht das Ideale aus dem Alltäglichen so herauschälen konnte, wie es für die Porträtmaler:innen möglich war. In den Worten Disdéri gesprochen: »Der Photograph dagegen ist bei seiner Composition immer an die strenge Wirklichkeit gebunden, er kann sich davon nicht frei machen, und die Ausführung des Bildes bleibt immer eine exacte Nachahmung des Realen«. ¹⁴³ Eine inszenatorische Herausforderung, die zum Gegenstand der zeitgenössischen Handbuch- und Journalliteratur wurde und in unterschiedlichen Vermittlungsformen – von anekdotischen Berichten über humoristische Überzeichnungen zu konkreten Instruktionen – mal aus der Malerei tradierte Ästhetikdiskurse streifte, mal die Attitüden von Atelierbetreiber:innen und Atelierbesucher:innen karrierte und mal zur Grundlage eines regen schriftlichen Austausches über die Möglichkeiten und Grenzen des neuen Porträtmediums und seiner Anwender:innen wurde.

In der fotografischen Anweisungsliteratur werden praktische Inhalte auffallend oft im Format der Anekdote vermittelt. Diese kleinen, pointierten Erzählungen dienten dazu, das Interesse der Leser:innen aufrechtzuerhalten und über die etwas mühsameren, chemisch-technischen Details zu vertrösten, wie auch Disdéri in der Einleitung seiner *Renseignements* schreibt: »J'ai cherché autant que possible à ne pas presenter ces observations sous une forme trop sérieuse, trop sèche, je n'ai même pas craint de semer ces lignes de quelques courtes anecdotes, dans l'espoir qu'elles sauront peut-être dissimuler l'aridité que présente toujours une étude de ce genre.« ¹⁴⁴ Diese kurzweiligen, humorvollen Textformate sollen demnach den Instruktionen ihre Trockenheit und den mitunter harschen Kritiken an den Porträtkonventionen ihre Spitze nehmen. Die Anekdote wird zum Instrument der Wissensvermittlung und bildet gleichzeitig die zeitgenössischen Diskurse zur Porträtaufnahme und besonders auch zur Ähnlichkeit ab. Der folgende Ausschnitt

143 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 256.

144 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements Photographiques indispensable a tous*, Paris: Gaittet et Cie 1855, S. 10. Auf Deutsch: »Ich habe mich sogar nicht gescheut, diese Zeilen mit einigen kurzen Anekdoten zu versehen, in der Hoffnung, dass sie vielleicht die Trockenheit, die eine solche Studie immer aufweist, verbergen können.« [Übersetzung der Verfasserin]

aus den im April 1865 im *Photographischen Archiv* anonym veröffentlichten »Kleinen Leiden des Photographen« gibt die Auseinandersetzungen mit der Fotografie und die in ihrer Rezeption begründeten Befindlichkeiten im Originalton wieder:

»Beim Durchblättern eines Albums lassen wir oft die Bilder unserer besten Freunde ohne das geringste Zeichen des Beifalls oder der Freude an uns vorbei passieren. Woher kommt das? Das photographische Bild, als Kunstwerk betrachtet, ist oft ganz tadellos, und zugleich kann es doch unmöglich etwas Anderes sein, als eine getreue Wiedergabe dessen, der sich im Moment der Aufnahme dem Objektive gegenüber befand. Wie kommt es dann, dass in der Regel doch die wahre Ähnlichkeit fehlt? Einfach daher, dass das Original im kritischen Augenblicke sich selbst vollkommen unähnlich war. Jeder der im Begriff steht, sich photographiren zu lassen, ist sich recht wohl bewusst, dass von der ganzen Haltung, welche er bei Aufnahme annimmt, das Urtheil über sein Bild, ja oft über seine Person selbst, abhängt, und jeder wünscht natürlich lieber bewundert als mit kritischem Achselzucken betrachtet zu werden.«¹⁴⁵

Genau das erwartete die Kundschaft aber von den Fotograf:innen, was zu Missverständnissen und Unmut mit dem fertigen Produkt führte:

»Wie grässlich dick haben Sie mich aber da gemacht«, klagte ein rundes Dämchen von so ein paar hundert Pfund Gewicht; ich habe doch schon mein Portrait in Oel und Pastell, aber auf keinem sehe ich so dick aus, wie auf diesem da. Nein, so etwas Dickes, Fettes, Ungeschicktes; das kann ich ja gar keinem Menschen zeigen. Es hilft ihnen nichts, Theuerster, sie müssen mir ein besseres Bild machen.«¹⁴⁶

Diese fiktive Dame, die aus der Warte des »leidenden« Atelierfotografen eine schwierige Kundin ist, hat die Medienspezifika der Fotografie noch nicht ganz verstanden und erwartet in ihrem fotografischen Porträt eine idealisierte Version ihrer selbst, ganz so wie in ihren Öl- und Pastellporträts. Auf dieses Dilemma der erwarteten und der realen Porträtversion der Kund:innen referiert auch »Ein Wink aus China für Portraitisten«, der im Januar 1864 im *Photographischen Archiv* veröffentlicht wurde:

»Sehr oft setzen die Leute, wenn sie für ihre Photographien sitzen, ein so ungewöhnliches Gesicht auf, dass die Photographie von Freunden für ganz unähnlich erklärt wird. Es ist schade, dass man unter solchen Umständen nicht die von den chinesischen Portraitmalern befolgte Gewohnheit einführen kann: ›Was wünschen Sie? Wünschen Sie schön? Wünschen sie ähnlich?‹ Man versichert lächelnd,

145 Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 147.

146 Ebd., S. 150f.

man wünsche ein ähnliches Bild, und der Maler beginnt sein Werk. Sollte man aber glauben, nach Beendigung desselben bemerken zu dürfen, das Bild sei keineswegs geschmeichelt, so wendet sich der Künstler höchst erstaunt zu der stets gegenwärtigen chinesischen Zuhörerschaft, die ebenfalls indigniert ist, und fragt: ›Denkt Euch, er hat nicht schön haben wollen, wie kann es nun anders sein?‹ Und man kann unter sarcastischem Grinsen und wenig schmeichelhaften Bemerkungen abziehen.«¹⁴⁷

In diesem »Wink« wünscht man sich, das Problem der porträtfotografischen Ähnlichkeit dadurch aufzulösen, dass man der Kund:innenschaft die Wahl zwischen »ähnlich« und »schön« lässt – beides in Kombination scheint nur selten möglich zu sein. Kein Wunder also, dass auch der Autor James Mudd in seinem Beitrag »Porträtieren. Der Umgang mit dem Publicum«, der 1868 in Hermann Wilhelm Vogels *Photographischen Mittheilungen* erschienen ist, betont, dass ein Fotograf vor allem starke Nerven haben müsse und lernen solle, sich zu beherrschen, um vom Publikum und dessen Erwartungshaltungen nicht verrückt gemacht zu werden.¹⁴⁸ Die Notwendigkeit starker Nerven im Umgang mit der Atelierkundschaft mag auch die parodistischen Porträtanweisungen inspiriert haben, die als Ausschnitt einer »humoristischen Vorlesung vom Photographiren und Photographirtwerden« im Frühling 1867 im *Photographischen Archiv* aus dem Kladderadatsch-Kalender übernommen worden sind.¹⁴⁹ Neben der Anekdote ist auch die Karikatur ein beliebtes Stilmittel der Autor:innen porträtfotografischer Anweisungsformate, denn in der Überzeichnung lassen sich sowohl Kritik als auch praktische Ratschläge humorvoll maskiert übermitteln. In diesem Beitrag verschmelzen Anekdote, Parodie und Karikatur und erlauben dabei einen Blick auf die festgefahrenen und oft wenig funktionalen Verhaltensmuster bei Publikum und Fotograf:in in gleichermaßen. Der als Ausschnitt in Textform abgedruckte Beitrag ist ursprünglich vor einer Zuhörer:innenschaft vorgelesen worden, die höchstwahrscheinlich über eine eigene porträtfotografische Berufspraxis oder Erfahrung als Porträtsubjekt verfügte und sich demnach selbst in den überzeichneten Schilderungen erkennen musste. Darin gibt es einen Rundumschlag durch die, Ende der 1860er Jahre bereits etablierte und in gewissen Bereichen ikonisch gewordene, Porträtpraxis sowie ihre Diskurse,

147 Anonym, »Verschiedene Notizen (Ein Wink aus China für Portraitisten)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 50, 1864, S. 47f.

148 James Mudd, »Porträtieren. Der Umgang mit dem Publicum (aus: Yearbook of Photography)«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 199–203.

149 Anonym, »Vom Photographiren und Photographirtwerden. Der diesjährige Kladderadatsch-Kalender bringt unter dieser Ueberschrift eine humoristische Vorlesung, aus der wir uns gestatten, einige Auszüge mitzuthellen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 125 u. 126, 1867, S. 102–104.

Strategien und Hilfsmittel. Auch dieser Text beginnt direkt mit einem Vermerk auf das ewige Dilemma der porträtfotografischen Ähnlichkeit: »Es wird in allen Kunstfächern vielfach gesündigt, vornehmlich aber auf dem Gebiete der Photographie. Worin bestehen aber die Mängel, welche der Photographie auf ihrer heutigen Entwicklungsstufe noch ankleben? Wir wollen es mit dürren Worten sagen: in der allzugrossen Aehnlichkeit der Bilder mit den Personen, welche sie darstellen.«¹⁵⁰ Von einer zu ähnlichen, zu alltäglichen Verbildlichung eines Individuums ist bekanntermaßen abzusehen. Daher, fragt der Beitrag rhetorisch, solle »die Photographie einen Menschen so wiedergeben, wie er sich uns im gewöhnlichen Leben darstellt, etwa mit dem Ausdruck, mit dem er sich eine Cigarre ansteckt oder ein Seidel zuklappt oder einen Wechsel schreibt oder sonst eine alltägliche Handlung begeht?«¹⁵¹ Die Antwort lautet natürlich nein – und zwar einerseits ganz aufrichtig in der porträtfotografischen Praxis, die zwar stets darum bemüht ist, einen Menschen natürlich und standesgerecht abzubilden, aber keineswegs bei den alltäglichsten Tätigkeiten. Zudem ist dies aber andererseits auch die Antwort in der humoristischen Vorlesung, hier nun aber in Überzeichnung, denn was der Beitrag vorschlägt, ist eine so starke Verfremdung des Porträtsubjekts, das es sich selbst kaum wiedererkennen kann: »Wem – so muss er sich fragen – mag wohl dieser wunderliche, höchst interessante Kopf angehören? – und erst nach wiederholten Versicherungen des Photographen muss es ihm zur frohen Gewissheit werden, dass er selber der Gegenstand des Bildes sei.«¹⁵² Hier klingt die häufig formulierte Kritik an, dass die Fotografie als mechanisches Aufzeichnungsverfahren die Porträtähnlichkeit ihres Subjekts nicht in das Medium übersetzt und sich die Porträtsubjekte daher nicht in ihrem eigenen Bildnis erkennen können.

In der »humoristischen Vorlesung« wird dieser Mangel nun zum Ideal einer Porträtfotografie: Die Künstlichkeit des Atelierbesuchs wird nicht nur thematisiert, sondern ermutigt und es wird zu einer ernsten, tristen Stimmung geraten, sowie zu möglichst unbequemer und unpassender Kleidung.¹⁵³ Auch sollten nun nicht etwa die Charakteristika eines Individuums ins Bild gesetzt werden, sondern alles, was dem Porträtsubjekt ganz untypisch ist. Um einen möglichst außergewöhnlichen Gemütszustand zu erreichen, empfiehlt der Artikel wahlweise, der jeweiligen Gewohnheit entgegen, dreitägiges Fasten oder dreitägigen Müßiggang, oder man »probire es vor dem Photographiren mit einem halben Dutzend starker Cigarren. Ihm wird ganz ungewöhnlich danach zu Muth werden.«¹⁵⁴ So überzeichnet sich diese Beschreibungen anhören, funktioniert der Humor nur,

150 Ebd., S. 102.

151 Ebd.

152 Ebd.

153 Vgl. ebd.

154 Ebd.

weil er in alltäglichen Erfahrungen fußt und sicherlich die ein oder andere Person im Publikum dieser Kladderadatsch-Vorlesung bereits ähnliches erlebt hat. Dies lässt sich über die ernsthaften Instruktionen in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur belegen, in denen immer wieder festgehalten wird, dass einstudierte Posen, Verhaltensmuster, unpassende Kleidung und ein angespannter Ausdruck die größten Hindernisse für eine gelungene Porträtaufnahme darstellen. Die schlechten Ratschläge, die hier den karikierten Porträtkund:innen gegeben werden, sind eigentlich gute Ratschläge, die wohl alle Leser:innen, insbesondere die Berufsfotograf:innen unter ihnen, verinnerlicht haben.

Nachdem sich die »humorvolle Vorlesung« dem Porträtsubjekt gewidmet hat, wendet sie sich in einem zweiten Teil den Porträtfotograf:innen zu und gibt auch diesen allerhand »Winke«: Was Atelierbetreiber:innen erreichen müssen, sei das »Ablegen des Alltagsgesichtes« ihrer Porträtsubjekte und dafür ist jedes Mittel recht. Eingesetzt werden können hier beispielsweise Blaskapellen, das Abfeuern eines Böllers oder gar ein »(natürlich blind geladenes) Pistol«¹⁵⁵ – »In allen Fällen wird die Operation des Photographirens vorüber sein, ehe der anfänglich vor Schreck völlig erstarrte Photographandus im Stande ist, sich zu bewegen.«¹⁵⁶ Und auch der Einsatz von Staffagegegenständen und Hintergründen kommt in der »humoristischen Vorlesung« nicht zu kurz. Die für die Atelierfotografie Ende der 1860er Jahre bereits ikonisch gewordene Balustrade, wird hier kreativ eingesetzt: »Es ist seltsam, aber nichtsdestoweniger wahr, dass die allbekannte Balustrade noch immer nicht in dem Maasse, wie sie es verdient, von den Photographen ausgebeutet ist. Uns ist z.B. noch nie ein alter Herr vorgekommen, welcher rittlings auf der Balustrade sitzt oder im Begriff ist, die Bauchwelle an derselben auszuführen.«¹⁵⁷ Die Balustrade hat sich demzufolge als standardisiertes Bildinventar der kommerziellen Atelierfotografie und in unzähligen Inszenierungen derart etabliert, dass nur noch eine vollkommen verhaltensuntypische Pose überraschen könnte. Neben Staffagegegenständen sind es besonders gemalte Hintergründe, die zu Schwierigkeiten mit der Inszenierung führen, worüber die unzähligen Anweisungen zum erfolgreichen Ablauf der Operation Porträtaufnahme in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur Zeugnis ablegen. Statt der geläufigen »monotonen Baumgruppe, der langweiligen Aussicht auf eine Ebene, der öden indifferenten Halle oder gar dem dunkler oder heller schattirten abstracten Raume,«¹⁵⁸ werden in der Parodie der »humoristischen Vorlesung« ungewöhnlichere Inszenierungen vorgeschlagen:

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Ebd.

158 Ebd., S. 103f.

»Und doch könnte sich jeder Photograph mit geringen Kosten eine Reihe trefflich gemalter Hintergründe verschaffen, die er dann mit Rücksicht auf Person und Stellung des Photographandus in geeigneter Weise verwenden müsste. [...] Eine alte Dame mit einem Seesturm im Hintergrunde, eine Putzmacherin in einem Palmenhain, ein Kellner in einem jonischen Tempel, ein Dichter vor einem Restaurationslocal, ein Geheimrath Angesichts der Pyramiden – wären das nicht Genrebilder von höchstem Reize.«¹⁵⁹

Ziel ist es demnach, das Subjekt möglichst unpassend und damit unähnlich zu inszenieren. Vergewärtigt man sich die aufrichtigen Hilfestellungen und Winke der Handbuch- und Journalautoren, sind diese chaotischen Staffageeinsätze nicht einmal sehr fern der Wahrheit und diese frappierenden Kombinationen von Porträtsubjekt und Hintergrund passieren in der kommerziellen Atelierpraxis schlichtweg aus Versehen (oder schlechtem Geschmack).

Der im Juli 1867 veröffentlichte Beitrag »Photograph und Kritiker« von J.C. Leake zeigt auf etwas herablassende Art, wie sehr Erwartungshaltung und Realität hinsichtlich der Porträtsinszenierung und Pose auseinanderklaffen konnten. In einer doppelseitigen Auseinandersetzung mit den *Eigenthümlichkeiten* – hier als durchwegs negativ zu lesende Störrigkeit, Geschmacksverfehlung und Naivität seiner Kundschaft, – zeigt Leake in kleinen Zeichnungen, wie sich die Porträtsubjekte scheinbar selbst zur Karikatur machen. In einer kurzen, seine Bilder begleitenden, Passage schreibt er:

»Photographen sind gequälte Leute. Jedermann hält sich für berechtigt ihre Bilder zu kritisieren, wie man ein Ölgemälde kritisirt; daran aber wird selten gedacht, dass der Photograph gezwungen ist, den Wünschen seines Publicums Rechnung zu tragen; und dass er oft die grösste Mühe und viel Verdruss davon hat, dass die Leute so sitzen wollen, wie sie es sich einmal in den Kopf gesetzt haben; und es ihm dadurch absolut unmöglich machen, ein künstlerisch schönes Porträt aufzunehmen.«¹⁶⁰

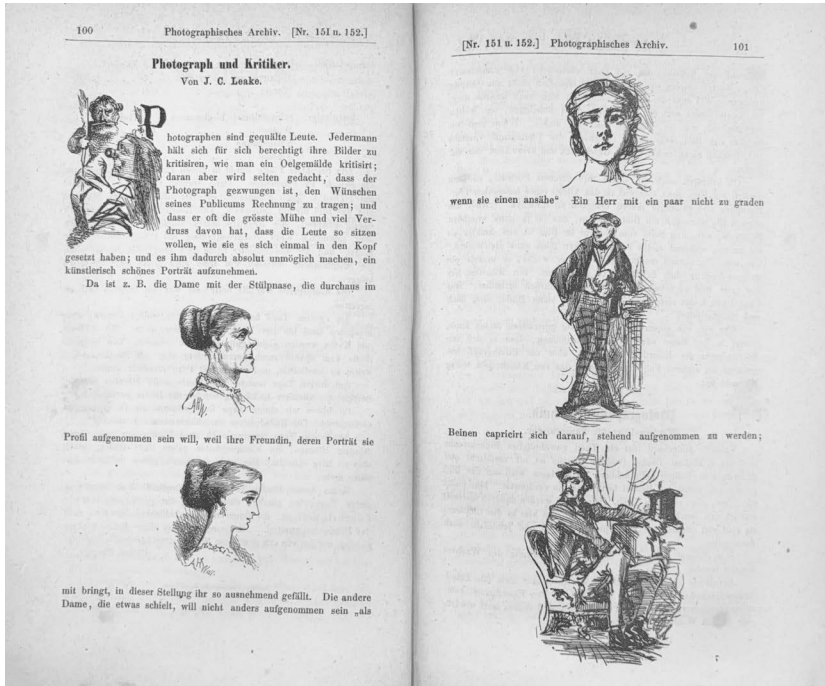
J.C. Leakes Karikaturen [Abb. 32] zeigen nicht nur Atelierbesucher:innen, die sich gerade darauf versteift haben, ihre (vermeintlichen) Mängel ins Bild zu setzen – »Stülpnase«, Schielen, »nicht zu gerade« oder »zu lange« Beine –, ¹⁶¹ sondern auch einen grimmig dreinblickenden Fotografen, wodurch Leake seinem »Photograph und Kritiker« zumindest eine Prise Selbstironie beigibt.

159 Ebd.

160 J.C. Leake, »Photograph und Kritiker«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, 1867, Nr. 151 u. 152, S. 100ff.

161 Vgl. ebd.

Abb. 32: Karikaturen



J.C. Leake, »Photograph und Kritiker«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. 152, 1867, S. 100–102: 100f.

Der Handbuchautor, Journalherausgeber und Lehrinstitutsgründer Julius Schnauss führt in seinem Journalbeitrag »Photographische Notizen« aus dem März 1865 aus, dass die fotografische Karikatur eine unterhaltsame Spielerei sei. Um Effekte der Verzerrung und Verformung einer Porträtarbeit zu erzeugen, schlägt er als Handgriffe die Negativmontage, Umkopierprozesse, das Übermalen des fertigen Abzugs und auf chemischem Weg das Dehnen des Kollodium-Häutchens auf der Negativplatte vor.¹⁶² So viel Freude die Anfertigung der fotografischen Karikatur den Fotograf:innen machen mag, so wenig Erfolg sieht Schnauss bei den Kund:innen:

»Diese photographische Spielerei, auf mannichfache Art modificirt, bietet eine angenehme Abwechslung in dem meist ziemlich ernsthaften Einerlei der photographischen Kunst, natürlich nur in gewissen Grenzen, denn das zu photogra-

162 Vgl. Julius Schnauss, »Photographische Notizen (Photographische Caricaturen)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 77, 1865, S. 85f.

phirende Publicum wird sich hüten, als Carricatur aufgenommen zu werden, vielmehr möchte Jeder, der vielleicht von der schelmischen Mutter Natur schon sein Theil an Carricatur mit auf seinem Lebensweg bekommen hat, lieber nichts davon auf seinem Portrait wieder gegeben und sich möglichst als Adonis auf der Photographie erblicken.«¹⁶³

Wenn das Porträtsubjekt also unglücklicherweise eine »Naturkarikatur« ist, wird es sich, Schnauss zufolge, kaum mitsamt seiner (vermeintlichen) ästhetischen Mängel im fotografischen Porträt aufnehmen lassen wollen. Die mechanische Ähnlichkeit im Sinne einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Realität ist hier nicht wünschenswert, vielmehr wird gerade bei nicht idealschönen Porträtsubjekten die kunsttheoretische Ähnlichkeit gefordert (und notwendig) um eine gelungene Porträtfotografie anfertigen zu können: Es müssen alle »Winke« zur Inszenierung, Beleuchtung, Pose und Charakterermittlung herangezogen werden, um die mechanische Ähnlichkeit mit dem ästhetischen Anspruch zu versöhnen.

Die Herausforderung, Menschen ihrer vermeintlichen visuellen Defizite (und auch ihres oft ungehörigen Auftritts) zum Trotz idealschön ins Bild zu setzen, ist ein geläufiges Thema in der Journalliteratur. Auch Lina B., eine Leserin der *Photographischen Monatshefte*, die später Autorin eigener kleiner Beiträge wurde, lieferte in ihrer Briefantwort an den Journalautor K. eine Beschreibung dieser Umstände und macht die Karikatur zur Metapher eines schlechten fotografischen Porträts:

»Ich konnte es immer nicht begreifen, wie die Bilder von sehr hübschen Leuten oft sehr garstig sein, und umgekehrt die Physiognomie von der Natur entschieden Vernachlässigter im Bilde ungemein gewinnen konnte. Unzählige Mal tauchte dabei in meiner Erinnerung der pikante Ausspruch einer Dame auf, die behauptete, nur Gesichter, an denen nichts zu verderben wäre, eigneten sich zu photographischen Portraits. Jetzt glaube ich nun zu verstehen, dass in den Worten K's der Mangel angedeutet ist, der so viele, schlecht, oft geradezu carrikirte Bilder verschuldet.«¹⁶⁴

Dieser Mangel liegt nämlich für Lina B. nicht in der Physiognomie der zu porträtierenden Individuen begründet und auch nicht in misslungenen Auftritten im Porträtatelier, sondern in der Unfähigkeit der »Herren Photographen« mit souveränem, künstlerischem Blick in kurzer Zeit die ideale Version des Individuums aus dem Alltagsmenschen herauszuschälen und ins Bild zu setzen. Lina B.'s Überlegungen

163 Ebd.

164 Lina B., »Ueber den ersten Brief von K.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 3, 1862, S. 145f.

stammen dabei aus der Perspektive einer Atelierbesucherin, die aus eigenen Erfahrungen nicht hinter, sondern *vor* der ungnädigen Linse der Kamera berichtet:

»Vielen der Herren Photographen fehlt gewiss der künstlerische Blick oder die künstlerische Ausbildung, um bei der Aufnahme von Portraits im Vorraus bestimmen zu können, welche Stellung, welches Arrangement ein hübsches Bild geben, für welches Gesicht es vortheilhafter sein wird, en face oder en profil aufgenommen zu werden oder auch ob es besser ist, bei weichen Zügen oder scharf markirten mit tiefen Schatten, eine längere oder kürzere Zeit der Dauer der Aufnahme anzuwenden. [...] Ich habe selbst erfahren, dass Bilder von derselben Person, die unter ganz gleichen äusseren Umständen in derselben Stunde aufgenommen wurden, bei denen nur Stellung und Arrangement verschieden waren, das eine gar nicht zu gebrauchen war, denn es zeigte die Person in ganz unkenntlicher, förmlich abschreckender Carrikatur, während das andere ein so treues angenehmes Bild gegeben hatt, als man nur wünschen konnte.«¹⁶⁵

Einer der »Herren Photographen« zumindest ist sich diesem Problem aber durchaus bewusst. Der in Goldberg tätige Ludwig Gustav Kleffel reflektiert in seinem *Handbuch der practischen Photographie* von 1860 den zeitgenössischen Diskurs darüber, dass die Fotografie als technisches Medium schlichtweg nicht in der Lage sei, gefällige Bilder zu erzeugen, sondern dazu tendiere, ihre Porträtsubjekte als Karikaturen zu überzeichnen:

»Es ist gesagt worden, dass die Photographie das menschliche Antlitz nicht erfolgreich copire; dass es die Breite des Mundes und des Kinnes vergrößere; die Stirn verkleinere; jede Falte und jedes Fleckchen schärfer mache, dem Auge den Ausdruck desjenigen eines todtten Fisches gebe, und in das Gesicht einen ängstlichen und gespannten Ausdruck lege; dass also, kurz gesagt: photographische Portraits scheussliche Carricaturen seien. Alles dies und noch mehr als dies, mag mit Recht auf ein schlechtes photographisches Portrait angewendet werden; allein diese Uebel können vermieden werden und sind zurückzuführen, nicht auf den getreuen und tadellosen Prozess, durch welchen das Bild auf der Platte gefesselt wird, sondern auf das Bild selbst.«¹⁶⁶

Kleffel sieht folglich die Verantwortung für diese Verzerrungen ebenfalls nicht in den medienspezifischen, d.h. technischen Eigenschaften der Fotografie, sondern

165 Ebd.

166 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pouncey's Kohlebildproceß*, 2. Aufl., Berlin: Julius Krampe 1860, S. 236f.

im »Bild«, also in der Komposition, dem Aufbau, der Inszenierung und der künstlerischen Ausführung. Um das Misslingen der Porträtaufnahme zu verhindern, müssen sich auch laut Ludwig Gustav Kleffel Fotograf:innen aufmerksam und sensibel mit dem Gemütszustand der aufzunehmenden Person befassen.¹⁶⁷ Die Verantwortung für das gelungene, ähnliche Porträt liegt demnach bei ihnen. Eine dialogische Aushandlung des zu verbildlichenden *Idealselbst* ist daher notwendig: Dieses kann nur dann (medial) in Erscheinung treten, wenn dem zu porträtierenden Subjekt dazu verholfen worden ist, zu seiner natürlichsten und gefälligsten (sprich: möglichst entspannten) Version zu werden – der hölzernen Bühne des Ateliers und der unerbittlich aufzeichnenden Linse der Kamera zu Trotz. Es sind demnach nicht nur die chemischen und technischen Verfahren sowie die Bildqualitäten der noch jungen Fotografie, die von angehenden Atelierfotograf:innen beherrscht werden müssen: Ganz besonders wichtig ist eine Sensibilität für die gelungene Pose und Inszenierung des Porträtsubjektes und gleichermaßen die Fähigkeit, mit den zu porträtierenden Menschen produktiv zusammenzuarbeiten. Denn nur wenn alle Akteure der »Ko-Operation Porträtaufnahme« an einem Strang ziehen, kann eine ähnliche Porträtaufnahme gelingen.

5.2.2 Szenen, Posen und Rollen

Dass die Grenze zwischen dem darstellenden Porträtsubjekt, das Körper, Charakter und Affekt medial in die Pose übersetzen muss, und verstellenden Schauspieler:innen oftmals fließend verläuft, ist eine Schwierigkeit, mit der bereits die Porträtist:innen des 19. Jahrhunderts vertraut waren. In der Diskussion um gelungene Porträtaufnahmen sahen sich Journal- und Handbuchautoren immer wieder mit der Problematik konfrontiert, dass sie zwar ein ideales Atelier eingerichtet hatten, die Anweisungen zu geeigneten Posen für ihre Kundschaft verinnerlicht hatten, Inspiration für Szenerien aus Literatur und Malerei geschöpft hatten, nun aber Personen im Atelier porträtieren sollten, die ihre fotografisch-künstlerische Vision nicht umsetzen konnten.

In seinem zweiten Teil der »Briefe über eine künstlerische Composition photographischer Bilder« schlug der anonyme K. in den von Friedrich Bollmann herausgegebenen *Photographischen Monatsheften* im Juli 1862 deshalb vor, nicht mit »Alltagsmenschen« zu arbeiten, um eine gelungene Aufnahme herzustellen, sondern mit Schauspieler:innen. Dies verschiebt den Status der Bilder dahingehend, dass es sich hier nun nicht mehr um Porträts von Individuen handelt, sondern vielmehr um Genrebilder mit deutlich artikuliertem künstlerischem Anspruch, deren Szenerien mit Bildpersonal gefüllt werden sollten. Es geht hier nicht mehr um die kommer-

167 Vgl. ebd.

zielle Porträtfotografie, sondern um die Möglichkeit, perfekt inszenierte Bilder zu gestalten:

»In Rücksicht darauf, dass wohl meistens derartige [gelungene] Bilder nur durch die Mitwirkung von Schauspielern ermöglicht werden dürften, habe ich als Grundlage meines Entwurfs [...] eine Tragödie [...] gewählt. Es dürften sich schon deshalb Schauspieler zu solchem Zwecke empfehlen, weil es dem dramatischen Künstler am leichtesten werden möchte, sich in den Geist solcher Bilder ganz und gar hineinzudenken.«¹⁶⁸

Für den Autoren K. ist auch das fotografische Porträt per se kein künstlerisches Bild, sondern als szenische Inszenierung näher am *tableau vivant*, also jenen zwischen Bildpraktik und Gesellschaftsspiel schwankenden, als *lebende Bilder* ausgeführten Szenen. Diese Überlegungen K.'s verweisen zudem auf die zuweilen vertretene Ansicht, dass im technischen Medium Fotografie eine besondere Anstrengung unternommen werden musste, um einen Überschuss an Affekt, Pose und Charakter herzustellen, der ein fotografisches Bildnis in die Sphäre der Kunst erheben konnte. K.'s Konzeptionen zur künstlerischen Komposition fotografischer Bilder mögen aber nicht bei allen wohlwollende Anerkennung gefunden haben, sondern bei einigen Atelierbetreiber:innen und Kund:innen schlichtweg Stirnrunzeln hervorgerufen haben. Letztere konnten gar nicht anders, als am Vergleich mit Schauspieler:innen zu scheitern, sei es durch ihre eigene Erwartungshaltung oder unrealistische Ästhetisierungen seitens der Atelierfotograf:innen. Die Fotograf:innen wiederum, die sich ständig an der Spannung zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit im Atelier abarbeiteten, mussten die zu Porträtierenden nicht selten von vorab einstudierten Posen und unpassenden Inszenierungswünschen lösen. Ein Problem, dass die Aufforderung K.'s zur Theatralität im Personalbild nur noch verstärken würde. Diese Spannung erfasst Susanne Holschbach in ihrer Studie *Vom Ausdruck zur Pose*: »Das fotografische Porträt ist in seiner Realitätstreue gefährdet durch die (verstellende) Selbstinszenierung des Modells, den Fotografen wiederum misslingt die Herstellung einer täuschenden Illusion aufgrund des Realitätseffekts ihres Mediums.«¹⁶⁹ Der Realitätseffekt, die zufällige Verankerung in der Wirklichkeit, die sich durch nicht intendierte Details einschleicht, ist also grundsätzlich ein Garant für die Authentizität und Natürlichkeit – oder auch Indexikalität – des Porträtsubjektes und doch zugleich der Faktor, der sich der gelungenen Ähnlichkeit in den Weg stellt. Was bei Roland Barthes in Michelets Geschichtsschreibung das

168 K., »Briefe über eine künstlerische Composition photographischer Bilder. II. Von K.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 2, 1862, S. 48–53: 48.

169 Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 36.

Klopfen an der Tür der Henkerszelle der Charlotte Corday war,¹⁷⁰ ist in der Porträt-fotografie das unkontrollierbare Blinzeln, ein Zusammenzucken im Moment der Aufnahme, das Erstarren des Blickes in einer als unnatürlich gelesenen Pose, die ein Porträt zugleich *wirklich* und *unähnlich* machen. Dieser die Porträtmodalitäten konstituierende Realitätseffekt mag außerdem dann gänzlich ausbleiben, wenn die Vorlage für eine Porträtaufnahme dramatischen Ursprungs ist, die dadurch nicht mehr als *ähnliches* Porträt gelesen werden kann, sondern als Genrebild betrachtet werden muss.

Das theatralisch konnotierte Inventar des Porträtateliers führte in der Praxis darüberhinaus zu ästhetischen – und zwischenmenschlichen – Schwierigkeiten, wie der anonyme Autor der »Kleinen Leiden des Photographen« in einem anekdotischen Einblick in die Diskrepanz zwischen geforderter und geeigneter Inszenierung darstellt:

»Ich möchte gern einen Landschaftshintergrund für mein Portrait haben«, ist ein häufiges aber meist unpassendes Verlangen. Was kann z. B. verkehrter sein, als eine junge Dame in voller Toilette, auf einem zierlichen Lehnstuhle, mitten in einem Gebirgspass zu sehen, wo wenige Zoll hinter ihrem Mullkleide ein schäumender Wasserfall herabdonnert? Die raue Klippe, auf welcher sie sich mit ihrem Lehnstuhl zu befinden scheint, wird durch einen Brüsseler Teppich für ihre Atlasschuhe wegsamer gemacht, und gleich neben dem Teppich erhebt sich ein kräftiger Baum aus dem Boden.«¹⁷¹

Hier werden nun also in der gängigen Porträtpraxis genau die unpassende Inszenierung und Staffage gefordert, die in der humoristischen Kladderadatsch-Vorlesung als Überzeichnung des Atelierbetriebs dargestellt worden sind. Neben dem Hintergrund ist es besonders die Pose und ausstaffierendes Beiwerk, die eine gelungene (gemeint ist damit eine natürliche) Inszenierung zunichte machen und dazu beitragen, dem Porträt eine theatralische, schablonenhafte Wirkung zu verleihen:

»Wird nicht täglich in unzähligen Ateliers gegen die Natur gesündigt, indem man die verschiedensten Menschen in Stellungen und Beschäftigungen darstellt, welche ihnen all ihr Leben lang vollständig fremd gewesen sind? Man denke nur an die Säule, den Roccocoschreibtisch und die faltenreiche Gardine, wie sie sich auf 99 Procent der Visitenkartenbilder befinden. Wie oft haben wohl Müller oder Schulze, und wenn es in ihrem Sonntagsrocke wäre, Gelegenheit, sich mit dem Ellenbogen auf die Basis einer cannelirten Säule zu stützen? Und wie oft kann man

170 Roland Barthes, »Der Wirklichkeitseffekt«, in: ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays* IV, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 164–172: 164.

171 Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 148.

sie wohl, unterbrochen in der Lectüre ihres Lieblingsautors, mit einem Finger im zugeklappten Buche, in einem mit Bouquets und geschliffenen Toilettenflacons geschmückten Bodoir antreffen?»¹⁷²

Wie in diesem kleinen Artikel nachvollziehbar wird, war die »humoristische Vorlesung« vielleicht nicht überzogen genug und zudem waren Atelierfotograf:innen und Atelierbesucher:innen gleichermaßen Schuld daran, dass ein fotografisches Porträt am Bühnencharakter des Ateliers und an zu Plattitüden verkommenen Inszenierungsvorstellungen scheitert. Die Theatralität übermannt die Natürlichkeit und die Darstellung wird zur Verstellung, wie Holschbach bemerkt: »Die Fotografien der noch so sorgsam Inszenierungen sind nichts anderes als Porträts von Schauspielern in Aktion. Die Fotografie [...] hält den Betrachter auf der Ebene der Darstellung fest: Die Kulisse bleibt als Kulisse, die Verkleidung als Verkleidung, die Schauspieler:in als Schauspieler:in und die Komposition als Komposition sichtbar.«¹⁷³ Auch Georges Didi-Huberman befasst sich in seinem Buch über die *Erfindung der Hysterie* mit diesem Scheitern an den medialen Gegebenheiten des Fotografischen und den daraus resultierenden Inszenierungsstrategien. Er beschreibt die Nähe der Gesichtlichkeit (*Facies*) – die Individualität, Ähnlichkeit, das Selbst umfasst – zum Schauspiel und das damit verbundene Konzept bzw. Paradox der *schauspielerischen Evidenz*:

»Die Facies existiert darauf noch nicht ganz wie auf einem Polizeibild, wie das Bewachtungsbild eines Subjekts. Ich würde sagen, sie gibt sich noch vielmehr als Schauspiel (was Facies im Lateinischen auch bedeutet). Nie wirklich eingesperrt in fixen Inszenierungen, gibt sie sich noch als Akt, als Faktitiv (die so macht, facit) – als das Ereignis eines Porträts. [...] Was ist das aber für ein Paradox? – Ich würde es ein *Paradox der schauspielerischen Evidenz* nennen. Es ist zunächst das Paradox eines Wissens, das sich, entgegen seiner Absicht, selbst entflieht, endlose Flucht des Wissens, während das Objekt des Wissens bleibt, photographisch bewacht durch den Blick, in einer Objektivität fixiert. Dann ist es genau das der photographischen Ähnlichkeit, die jedoch nicht das Wesen der Photographie ist, sondern nur wünscht es zu sein, und die am Ende doch immer nur Stase, Effekt, das zeitliche Drama ihres wiederholten Scheiterns gewesen sein wird. Deshalb ist dieses Paradox vielleicht das des Ähnlichseins selbst [Herv. i.O.].«¹⁷⁴

Grundtenor der Auseinandersetzung mit dem Auftritt vor der Linse der Kamera ist demnach auch bei Didi-Huberman das Scheitern an der Ähnlichkeit, der Bruch der

172 Ebd.

173 Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 34.

174 Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997, S. 71f.

Inszenierung, das Verwischen zwischen Darstellen (Repräsentation) und Verstellen (Schauspiel). Die *Facies*, deren Merkmal die Identifizierbarkeit und Repräsentation ist, schwankt im Porträt noch Richtung Theatralik. Das Wissen, das sich entzieht und den Betrachter:innen eines Porträts entflieht, ist vielleicht genau der Individualitätsüberschuss, der so mühsam in der Aufnahmesituation dialogisch zwischen Fotograf:in und Porträtsubjekt hervorgebracht worden ist, um dann ungreifbar zu werden und sich nur vermeintlich in die fotografische Platte einzuschreiben. Die Frage ist hierbei, wie viel Evidenz der Abdruck wirklich hat und wie stark das eigene zirkulierende Bild tatsächlich auf das Porträtsubjekt zurückverweisen kann, oder ob es sich nicht in der Banalität verliert, in einer Bilderflut vermeintlich individueller Personalbilder, die doch ungemein austauschbar sind. Didi-Hubermans Ähnlichkeit, die nicht per se Charakteristikum der Fotografie ist, sondern nur hofft, diese zu sein, ist eine Ähnlichkeit, die scheitert. Und zwar nicht am Realititseffekt, sondern an ihrer ewig reproduzierten Theatralität und Verkünstelung. Fotografische Ähnlichkeit ist manchmal eben auch epistemisches Scheitern.

Die Veröffentlichungen K.'s und seine Herangehensweise fanden allerdings auch Anklang, unter anderem bei Lina B., die nicht mehr nur Leserin der *Photographischen Monatshefte* bleiben sollte, sondern durch die Publikation mehrerer kleinerer Beiträge zur einzigen weiblichen Autorin dieses Journals wurde. Unter der Überschrift »Briefmappe« veröffentlicht Friedrich Bollmann in seinem Journal seine Korrespondenz an Kollegen oder Personen, die sich mit fotospezifischen Fragen an ihn wandten. Darunter findet sich auch eine Notiz an Lina: »Fräulein Lina B. in G. Deine liebenswürdigen Beiträge findest du schon in dieser Nummer abgedruckt und bitte ich um baldige Fortsetzung derselben. Empfange die herzlichsten Grüße.«¹⁷⁵ Diese ermutigenden Worte an die scheinbar noch junge Frau lassen auf ein zumindest vertrautes, wenn nicht sogar verwandtschaftliches Verhältnis schließen. Dies würde erstens erklären, warum es für Lina möglich war, in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen und zweitens denkbar machen, dass das »B.« für Bollmann stehen könnte.

Ihre kurzen Briefe, Artikel und Entwürfe bewegen sich dabei aber ganz deutlich in einer weiblich konnotierten Sphäre: Lina B. schrieb zunächst einen lobenden Leserinnenbrief zu K.'s Überlegungen,¹⁷⁶ lieferte in der gleichen Ausgabe zudem eine Anleitung dafür, eine Zigarettendose (die ein Geschenk für den Vater sein soll) mit Fotografien zu verzieren sowie eine weitere Anleitung, ein Körbchen so zu

175 Friedrich Bollmann, »Briefmappe«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 4, 1862, S. 97.

176 Lina B., »Ueber den ersten Brief von K.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 3, 1862, S. 145f.

besticken, dass kleine fotografische Porträts in die Handarbeit eingefasst werden können.¹⁷⁷ In den *Photographischen Monatsheften* vom 4. September 1862 wagte sich Lina B. dann aber in andere Sphären und legte ihren »Bildentwurf« vor, die detailreiche Inszenierung einer theatralischen Szene, basierend auf der Novelle »Psyche« von Hans Christian Andersen und den zuvor veröffentlichten Anweisungen K.'s:

»Die reizende Skizze ›Psyche‹ von H.C. Andersen, in Nummer 2 dieser Zeitschrift, hat ein Bild in meiner Seele geschaffen, welches leicht im Sinne von Freund K.'s künstlerisch componirten Photographien auszuführen wäre. Ich will mir erlauben, meine Gedanken darüber hier mitzuthemen, und sollte auch kein Photograph dadurch veranlasst werden, das Bild wirklich herzustellen, so bitte ich meine schlichten Worte nur als eine Huldigung für die tief empfundene Erzählung Andersen's anzusehen.«¹⁷⁸

Lina B. legt in ihren Ausführungen eine Konzeption vor. Sie selbst ist keine Fotografin, sie nimmt die Funktion einer Mittlerin ein, die eine literarische Vorlage rezipiert und als Bildvorlage umformuliert, die ohne Anspruch an Autorinnenschaft der Allgemeinheit übergeben wird. Anders als K. ist Lina aber der Meinung, dass nicht zwingend Schauspieler:innen benötigt werden, um die Emotionen, die ihr vorschweben, ins Bild übersetzen zu können:

»[D]a sah ich [den Protagonisten] im Geiste stehen, in seinem Atelier, in dem alten Haus, das einmal ein Tempel gewesen, – den Arm erhoben, den Hammer in der Hand, glühenden Blickes, Verzweiflung im Angesicht, durch die offen gebliebene Thür, Freund Angelo hereingestürzt, mit raschem Griff die Zerstörung verhindern. [...] Es bedarf wohl auch für Laien keines besonderen Verständnisses, um sich in die Situation zu denken, und dieselbe trotz dramatischen Künstlern zum Ausdruck zu bringen. Jedes gut ausgestattete, photographische Atelier wird sich leicht so arrangiren lassen, um als Bild aufgenommen, für das des armen Bildhauers gelten zu können. Einige altmodische Stühle, ein Tisch, Werkzeuge aller Art, Stuccaturen, Statuen finden sich vor, die einfachen bürgerlichen Trachten aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wären leicht zu beschaffen.«¹⁷⁹

Die Staffage für ihren Bildentwurf findet Lina B. im geläufigen Inventar eines Porträtateliers, das eben doch so nah an die bildnerischen Konventionen der Thea-

177 Lina B., »Briefe über die Anwendung von Photographieen bei weiblichen Arbeiten«, in: *photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 3, 1862, S. 62f. u. S. 125f.

178 Lina B., »Ein Bildentwurf. Von Lina B.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 4, 1862, S. 178–180: 178.

179 Ebd., S. 179.

terbühne grenzt, dass sich diese Dispositive überblenden lassen. In der Ausgabe vom 5. Oktober kehrt die offensichtlich belesene, gebildete und wortgewandte Lina B. dann nach diesem kreativen Ausbruch in die ihr zugesprochenen, weiblich kodierten, Sphären zurück und schreibt in ihrem letzten Textbeitrag in den *Photographischen Monatsheften* über den Luxusartikel fotografischer Alben. Wie sie darstellt, könnte ihr Wert leicht durch das handwerkliche Aufbringen von Stickeren gesteigert werden.¹⁸⁰

Ein anekdotischer Bericht über das Schicksal fotografierender Frauen wird im Februar 1864 im *Photographischen Archiv* veröffentlicht. Der Beitrag »Das Photographieren als eine Fertigkeit für Damen« ist eine Übersetzung aus *Humphrey's Journal*, die im Original der Feder eines Reverend S. Miller entstammt. Der Autor stellt die Fotografie neben die sonst für Damen schicklichen Kenntnisse und Betätigungen, die sie auf dem Heiratsmarkt qualifizieren sollten. Miller hat offensichtlich keine besonders hohe Meinung von den Fähigkeiten der jungen Damen und dem Kunstwert ihrer Artefakte:

»Wir stellen Lehrer an und bezahlen sie gut – manche besser als sie verdienen, andere gering genug – um unseren Töchtern Unterricht in Musik, Zeichnen und Malen zu geben. Dies sind wünschenswerthe Fertigkeiten für junge Damen, vorausgesetzt, dass etwas mehr als blosses Stümpern in ihnen erreicht wird, was aber selten genug der Fall ist. Deshalb sehen, nachdem sie die Schule verlassen haben, ihre Leistungen selten das Tageslicht, und es gibt nicht eine, die man bewundern könnte.«¹⁸¹

Deshalb schlägt der Pfarrer vor, den jungen Frauen statt der Zeichenkunst jetzt die Fotografie beizubringen: »Es ist kein Grund vorhanden, warum die Photographie nicht als eine weibliche Fertigkeit sollte eingeführt und gelehrt werden. In einer solchen Fertigkeit würde etwas Wirkliches liegen, das unendlich mehr Vergnügen und Bewunderung erregt, als die unvollkommenen Erzeugnisse vermittelst Bleistift und Pinsel.«¹⁸² Der Autor möchte es den Damen mit dieser Argumentation schmackhaft machen, das fotografische Handwerk zu erlernen, denn Künstlerinnen werden sie bei Miller sicher nicht. In seinen Ausführungen, die darauf ausgerichtet sind, die Leser:innen auf emotionaler Ebene anzusprechen, wird die »Fotografie für Damen«

180 Lina B., »Ueber Albums«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 5, 1862, S. 83f.

181 Rev. S. Miller, »Das Photographieren als eine Fertigkeit für Damen. Vom Rev. S. Miller (Aus Humphrey's Journal)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 51, 1864, S. 62–64: 62.

182 Ebd.

ganz deutlich im patriarchalen Konzept der Häuslichkeit verankert, indem die Porträtsubjekte ausschließlich Freund:innen und Familienmitglieder sind. Es ist ein Zeitvertreib, ein Pläsir:

»Ein Piano und eine Camera. Ein Familienzimmer und eine Familiengalerie. Eine Bibliothek und ein Laboratorium. Ihre auswärtigen theuern Freunde kommen Sie zu besuchen, und Sie nehmen vielleicht auf immer Abschied von ihnen. Sie sind fort, aber ehe sie weggingen, erfassten und fixirten Sie ihr liebliches Bild in ihrer Camera, und sie behalten dies statt ihrer Gegenwart. Sie machen eine seltene und schöne Sammlung der Portraits lebender und verstorbener Freunde – eine Familien-Gemäldegalerie, und sie ganz ihr eigenes Werk! Welch ein Vergnügen im Gedanken! Und sie brauchen nicht zu erröthen, wenn Sie sie ihren Besuchern und Freunden, ja einem der besten Künstler zeigen. Es sind die Erzeugnisse wirklicher Kunst und der schönsten Kunst, die Sie treiben können.«¹⁸³

Dieser Abschnitt macht sehr deutlich, dass Frauen für den Autoren zu keiner ernsthaften künstlerischen Begabung fähig sind und sich lediglich durch die Fotografie ausdrücken können, ohne vor Scham erröten zu müssen, wenn sie ihre Arbeiten präsentieren. Hierin schwingt die Wertung der Fotografie als eine »niedere« Kunst mit, die durch ihre mechanische Ähnlichkeit die Abbildhaftigkeit ihrer Subjekte dort sicherstellt, wo die stümperhaften Zeichenversuche der gelehrten Damen nicht ausreichen würden. Nichtsdestotrotz unterrichtet der Reverend seinem Bericht zufolge auch seine eigenen Kinder in der Fotografie, unter denen sich besonders ein Sohn hervortäte, aber auch dessen Schwester anfinde, »ihre Geschicklichkeit zu zeigen«.¹⁸⁴ Hieran anschließend erzählt Miller nun von einem »ganz unerwartete[n] und sehr wichtige[n] ›Resultat‹« der Fotografie für Damen: Seine älteste Tochter Louise, »die etwas Unternehmergeist hat, setzte sich's in den Kopf, den Versuch zu machen für's Publicum zu arbeiten.«¹⁸⁵ Miller unterstützt den Wunsch seiner Tochter und sucht eine Anstellung und Logis für sie in einem Nachbarsort, wo Louise fortan erfolgreich als Porträtistin arbeitet: »Sie hatte eine Zeitlang merkwürdiges Glück, ich selbst hatte gesorgt, dass ihr Bad und Collodion gut wirkten, und sie nahm die Portraits ihrer Kunden, jung und alt, zu ihrer beiderseitigen Zufriedenheit auf. Sie gewann schnell den Ruf eines guten Künstlers, und die Kunden mehrten sich von Tag zu Tag.«¹⁸⁶ Dieser kommerzielle Erfolg wurde Louise nun aber zum Verhängnis: Gleich zwei ihrer Porträtkunden »verliebten sich verzweifelt in sie, und der einzige Weg, aus der ›schwierigen Lage‹ herauszukommen, war, dem Einen

183 Ebd., S. 62f.

184 Vgl. ebd., S. 63.

185 Ebd.

186 Ebd., S. 64.

den Korb zu geben und den Anderen zu nehmen.«¹⁸⁷ Die Pfarrerstochter fügt sich und heiratet einen ihrer Kavaliere, nur um dann ihre fotografische Praxis aufgeben zu müssen:

»Ihr Mann machte unmittelbar nach der Hochzeit der Wirksamkeit seiner Frau als Photograph ein Ende, indem er darauf bestand, dass ›sie dadurch nichts gewänne‹. ›Dadurch nichts gewänne‹, antwortete sie, ›gewann ich dadurch nicht einen Mann?‹ Er musste die Thatsache zugestehen, fand dies aber für völlig genügend, und sie war schliesslich damit einverstanden. So erhielt ich meine Instrumente wieder, um andere Experimente zu machen, die zwar nicht grade so romantisch, von denen aber doch manche der Mittheilung werth sind.«¹⁸⁸

Die Geschichte endet also damit, dass Louise, die eine gute Fotografin, eine mutige junge Frau und kommerziell erfolgreiche Operateurin war, in ihrem Atelier ihren künftigen Ehemann porträtiert, der ihr nach der Hochzeit verbietet, weiter zu fotografieren. Louise hatte nur kurze Zeit das Vergnügen, in die Rolle der erfolgreichen Porträtfotografin zu schlüpfen, bevor sie sich, wohl oder übel, mit ihrer Realität als Ehefrau arrangieren musste. Wenn man nicht (wie die Pfarrerstochter Louise) Pech mit seinem Ehemann hatte, war es für Frauen durchaus möglich, als kommerzielle Porträtistinnen erfolgreich zu werden, in der Frühzeit der Fotografie ist hier besonders Bertha Wehnert-Beckmann zu nennen.¹⁸⁹ Die Fotografie war für Louise jedoch nur eine Interimsbeschäftigung, ein Übergangsritus vom Mädchen zur Ehefrau, für den Vater aber ist sie Wissenschaft, der er sich nun, dank der von seiner Tochter nicht mehr benötigten und daher retournierten Instrumente, wieder selbst widmen kann.

5.2.3 Übergangsmomente und Selbsteinschreibungen

Betrachtet man das Unterfangen des Porträtiertwerdens im Fotograf:innenatelier der 1850er und 1860er Jahre als eine figurative Operation, wie sie Juliane Vogel und Christopher Wild gestützt auf Erving Goffman beschreiben,¹⁹⁰ eröffnet sich Raum, um über das performative Potenzial der Porträtaufnahme nachzudenken und hierbei die Rollen der Fotograf:innen und der Porträtkund:innen zu hinterfragen:

187 Ebd.

188 Ebd.

189 Vgl. Jochen Voigt, *A German Lady. Bertha Wehnert-Beckmann. Leben und Werk einer Fotografiepionierin*, Chemnitz: Edition Mobilis 2014.

190 Vgl. Juliane Vogel u. Christopher Wild, »Einleitung (Auftreten. Wege auf die Bühne)«, in: dies. (Hg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21: 9.

»Diese [figurative Operation] dient der Herstellung einer persona ficta, bei deren Zustandekommen alle Zwischenstufen der Fiktionsbildung zwischen subtiler Selbsterhöhung, Vorspiegelung oder krassem Täuschungsversuch durchlaufen werden können. [...] Demnach umfasst der Auftrittsakt alles, was eine Persona vor den Augen anderer zur Evidenz bringt: ihren Gang, ihr Kleid, ihre Rede, ihre Begleitung – alles, was ihr Anschaulichkeit verleiht und ihre Gegenwart eindrücklich macht. Ihr Erscheinen kann dann als gelungen gelten, wenn ihre Deutlichkeit ebenso gewährleistet ist wie ihre Bühnenpräsenz.«¹⁹¹

Diesen Auseinandersetzungen mit der Performanz des Atelierbesuchs in den 1850er und 1860er Jahren wird sich nun auf der Folie der von Juliane Vogel vorgelegten Theoretisierungen des Auftretens¹⁹² und der von Susanne Holschbach ausgearbeiteten Überlegungen zur Theatralität in der Atelierfotografie¹⁹³ genähert. Anhand der Verschränkung ihrer Ansätze sollen nicht nur das Konzept des Auftrittsprotokolls für eine Beschreibung der Vorgänge im Fotograf:innenatelier überprüft, sondern auch den Verschachtelungen von Atelier und Bühne, von Schauspiel und Pose sowie von Performanz und Einschreibung nachgespürt werden. Im Zuge dieser Überlegungen werden die Protokolle *aus dem* und *für* das Porträtatelier betrachtet, die als textbasierte Formate die Entstehung einer fotografischen *persona ficta* anleiten und dokumentieren. Denn wie sich zeigt, dient nicht nur das fertige Porträt als mediales Artefakt, das auf die Figurationen im Atelier zurückverweist, sondern es sind gerade die teils humoristischen, teils verbitterten, Berichte über (gescheiterte) Auftritte im Atelier, die ein Archiv porträtfotografischer Alltagstheatralität generieren. Die unterschiedlichen Auftritte im Atelier und die Anstrengung, die diese mitunter für die Atelierfotograf:innen bedeuteten, vergegenwärtigt der folgende Ausschnitt aus den »Kleinen Leiden des Photographen«:

»Kaum ist diese Dame hinaus, so tritt eine andere ein, von etwas zweifelhaftem Alter, und wünscht Visitenkartenbilder von ihrem Schoosshündchen, nämlich für dieses selbst zum Vertheilen unter seine Bekannten. »Nicht wahr, Sie nehmen ihn recht hübsch auf? Wie meinen Sie wohl, dass er sich am besten macht, Profil, Dreiviertelwendung oder en Face?« [...] Als nächste Besucherin tritt eine junge Mama mit ihrem Kindelein herein, mit der Frage: Glauben Sie wohl, dass es möglich ist, ein recht ähnliches Bild von diesem Kinde aufzunehmen? Es hat eben erst Laufen gelernt und ich wünschte es stehend aufgenommen zu haben. [...] Dann kommt

191 Ebd.

192 Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

193 Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006.

ein alter tauber Herr, der es nicht hört, wenn er ruhig sitzen soll, dann eine geschwätzige junge Dame, dann ein drolliger Bursch, der mit seiner Braut aufgenommen werden will. Und der Photograph hat mit allen diesen noch besondere Exercitien durchzumachen.«¹⁹⁴

In dieser Passage wird ersichtlich, dass die grundlegenden Anweisungen zur Porträtaufnahme seitens des Publikums bereits verinnerlicht worden sind: Man weiß, dass der Kopf für die Aufnahme unterschiedlich gewendet werden kann und man hat das Konzept der Porträtähnlichkeit nun (halbwegs) verstanden. Nichtsdestotrotz konnte die Aufnahmesituation mühsam werden und zwar gerade dadurch, dass das Publikum zwar über grundsätzliches Porträtwissen verfügte, dieses aber mit unrealistischen Erwartungen an Atelierfotograf:innen herantrug. Was die Frage aufwirft: Wem nutzen diese Auftrittsprotokolle wirklich? Nicht gerade selten sind sie nicht annähernd präzise genug, um wirklich didaktisch anleiten zu können, dabei aber so anekdotisch, dass sie interessierten Leser:innen und potenziellen Atelierbesucher:innen mitunter eine falsche Vorstellung der porträtfotografischen Anforderungen und Möglichkeitsräume vermitteln. Gerade durch dieses Schwanken zwischen Praxistauglichkeit und Anekdotischem eignen sich diese Texte aber ganz wunderbar, um den zeitgenössischen Befindlichkeiten nachzuspüren, die mit der frühen Porträtfotografie verzahnt sind.

Protokolle *aus dem* und *für* das Porträtatelier schöpfen einerseits aus dem (kollektiven) *trial and error* vorangegangener Porträtsitzungen, strahlen aber zudem als Verhaltensanweisungen in zukünftige Aufnahmesituationen aus und bezeugen so sowohl stattgefundene Auftritte im Fotograf:innenatelier, als auch das Bedürfnis, diese Auftritte anzuleiten. Auf diese Notwendigkeit einer medialen Überlieferung und Zeug:innenschaft des Auftritts hebt Juliane Vogel ab, wenn sie schreibt: »Von vielen Auftritten erfahren wir nur aus der Wahrnehmung eines Beobachters oder Zuschauers, der das Herannahen einer Person registriert, kommentiert und einen Akt des Erkennens, der Anerkennung und der Zuordnung vollzieht.«¹⁹⁵ Die in den Journalen veröffentlichten Berichte über das Ein- oder Auftreten der Kundschaft im Atelierraum erläutern, wie sich die Individuen in die Rolle des Porträtsubjekts einfinden (müssen), welche Anstrengungen unternommen werden, um nicht nur als Idealselbst im Rahmen der eigenen Ständegrenzen inszeniert werden zu können, sondern sich selbst im Abbild visuell gerecht zu werden. Denn gerade durch den Akt des Porträtierwerdens konstituiert man sich als medial manifest und sichtbar gewordenes Mitglied einer nun vermehrt über Bilder kommunizierenden Gesellschaft.

194 Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 150f.

195 Ebd.

In ihrer Publikation *Vom Ausdruck zur Pose* von 2006 beschreibt Holschbach einen Wandel im Porträtverständnis vom eher statisch zu denkenden Bild-Abbild-Konzept zur performativen Projektion des Selbst in das Medium. Hierbei stützt sie sich einerseits auf Erwin Goffman, der »die gesamte gesellschaftliche Kommunikation als eine Form von auf konventionalisierten Modellen beruhenden theatralischen (Selbst-)darstellungen analysiert[e]«¹⁹⁶ und andererseits auf poststrukturalistische Subjekttheorien, die »die Unhintergebarkeit der Medialität, d.h. der sprachlichen wie bildlichen Verfasstheit von Selbst- bzw. Identitätskonzepten herausstellen,«¹⁹⁷ um die performative Hervorbringung des (Selbst-)bildes theoretisch zu verwurzeln. Holschbach betont, dass sich dieses Verständnis gegen den bestehenden Porträtdiskurs »der Inszenierung eher als Ver-Stellung denn als Dar-Stellung der porträtierten Person auffasst«¹⁹⁸ nur langsam absetzen konnte:

»Diese Bewertung zeigt sich besonders deutlich in den fotografiehistorischen Darstellungen des kommerziellen Atelierporträts der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nicht nur, dass es in seiner Warenförmigkeit eher die (massen)mediale denn die künstlerische Bedeutung der Fotografie bezeugt, sondern gerade auch seine Theatralität – das fotografische Atelier des 19. Jahrhunderts fordert mit seinen drapierten Vorhängen, auswechselbaren Prospekten, Attrappen und Inszenierungsformen wie der bevorzugten Ganzkörperpose den direkten Vergleich mit einer Theaterbühne, der dann metaphorisch erweitert wird, geradezu heraus – stellte sich einer Aufnahme in den Kanon mediengerechter Fotografie entgegen.«¹⁹⁹

Die Theatralität des Auftritts auf der Bühne des Fotografenateliers wird auch in den zeitgenössischen Veröffentlichungen der Atelierbetreiber:innen, Kritiker:innen und Kund:innen verhandelt. So kann aufgezeigt werden, dass es sich bei der Parallelisierung des Bühnenraumes und des Atelierraumes nicht um eine rückwirkend aufgesetzte Argumentation handelt, sondern auch den zeitgenössischen, aus der Atelierpraxis gespeisten Diskurs um das Porträtiertwerden des 19. Jahrhunderts bereicherte.

Um der Diskrepanz zwischen realem Körper und idealem Porträtkörper beizukommen, waren einige inszenatorische Maßnahmen nötig. Die zu porträtierende Person, die in manchen Anweisungen als »Objekt«, in anderen als »das Original« bezeichnet wurde, musste »gepost« werden, also in eine sogenannte *passende Stellung* gebracht werden, worauf auch der anonyme Autor der »Kleinen Leiden des Pho-

196 Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 23.

197 Ebd.

198 Ebd.

199 Ebd.

tographen« eingeht: »Jeder Mensch hat ebensoviel Individualität und Charakter in seiner ganzen Figur, als in seinem Gesicht, und ebensowohl irgend etwas Besonderes in Gang und Haltung, als in seinen geistigen Anlagen. Ein Portrait wird daher nur dann möglichst charakteristisch sein können, wenn es eine gewohnte, dem Naturell des Dargestellten entsprechende Stellung zeigt.«²⁰⁰ Dieses Konzept der passenden, oder hier »entsprechenden« Stellung, ist ein Teil des in der Anweisungsliteratur fortwährend verhandelten Atelierdispositivs, das für die Zeitgenoss:innen des 19. Jahrhunderts nicht nur eine Körperhaltung beschrieb, sondern auch die Charakterwiedergabe, die Reflektion der eigenen Stände- und Geschlechterzugehörigkeit und eine hierauf abgestimmte Beleuchtungsregie, Hintergründe und Staffagegegenstände umfasste. Zwischen diesen Polen spannte sich die, für die Porträtaufnahme so unverzichtbar wichtige, Inszenierung auf, die Holschbach wie folgt absteckt:

»Inszenierung, so könnte man im Sinne der fotografischen Porträtästhetiken formulieren, ist in dem Maße gestattet und sogar notwendig, wie sie dazu dient, die Ähnlichkeit eines Porträts zu gewährleisten. Die Definition der *ressemblance* verbleibt dabei auf der Seite des Fotografen: Er unterscheidet zwischen »angenehmen« und »natürlichem« Ausdruck, er bestimmt die Pose, die Lichtsetzung, die Kadrierung, die das Modell zu einem wirklichkeitsgetreuen und zugleich möglichst idealen Abbild seiner selbst werden lässt. Tritt dagegen die Inszenierung der Theatralität in Erscheinung, sei es als bewusste Verstellung oder unwillkürliche Entstellung, besteht die Gefahr, dass die Fotografie aufgrund ihres Realitätseffektes ein »falsches« Bild für ein »wahres« ausgibt [Herv. i.O.].«²⁰¹

Ein konstituierender Faktor für die passende Stellung, in die ein Individuum positioniert werden soll, ist die Ähnlichkeit, die sich aus einer Verhandlung zwischen Natürlichkeit und Ideal ergibt und die im gelungenen fotografischen Porträt aus einer Kollaboration von Fotograf:in und Subjekt hervorgebracht werden konnte. Das in Pose bringen eines Körpers ist nicht nur ein kollaborativer Prozess von Porträtfotograf:in und Porträtsubjekt, sondern zeichnet sich zudem durch eine frappierende Passivität des porträtwürdig und porträtfähig zu machenden Körpers aus, die sich in der Diktion des in-Pose-gebracht-werdens abzeichnet: Ein Porträtsubjekt nimmt nicht selbst, intuitiv, oder nebenher eine Pose ein. Das Hervorbringen des Porträtkörpers ist mit ungeheuren Anstrengungen verbunden, es ist etwas, das andere (Fotograf:innen, Assistent:innen) mit dem Porträtsubjekt machen. Bevor also überhaupt die fotografische Aufnahme den natürlichen Körper in einen medial manifestierten Körper übersetzt, unterläuft bereits der Prozess des in-Pose-gebracht-

200 Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 148.

201 Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 32.

werdens jegliche Bemühungen einer ungezwungenen, natürlichen Aufnahmesituation. Dies ist allerdings das Ziel der Akteure im Fotograf:innenatelier – ein Paradox, das sich auch in den (para-)rituellen Abläufen im Atelier manifestiert. Und daher ist der Auftritt im Fotograf:innenatelier in gewisser Weise ein *rite de passage*: Der Übergang des Individuums in die Fotografie bedeutet nicht nur die Einschreibung seines Körpers in das Medium, sondern auch ein Moment der Inkorporierung in die Gesellschaft durch den Akt des Porträtiertwerdens. Wie Arnold van Gennep darstellt, ist

»[e]in indirekter Ritus [...] so etwas wie ein Initialstoß, der eine autonome bzw. personifizierte Macht oder auch eine Vielzahl solcher Mächte [...] in Bewegung setzt, die dann zugunsten desjenigen eingreift, der den Ritus vollzieht. [...] die Kraft wird also durch ein Hilfsmittel übertragen, somit handelt es sich hier um einen Ritus, der indirekt, dynamistisch und kontagiös ist.«²⁰²

Der Auftritt im Atelier ist eben dieser Initialstoß, die Porträtfotografie die Macht, die den Ritus der Bildwerdung vollzieht und das Hilfsmittel, durch das die Kraft des Übergangsritus übertragen wird, kann in unterschiedlichen Faktoren im fotografischen Prozess festgestellt werden: im Licht, das sich einschreibt, in der Platte, die registriert, im fertigen fotografischen Porträt, das zirkuliert und so »kontagiös« die Anfertigung weiterer Fotografien motiviert. Der porträtfotografische *rite de passage* ist also ein Ritus, der eine Zugehörigkeit konstituiert, nämlich zu einer medial in Erscheinung getretenen Gesellschaft: Er ist ein Angliederungsritus (*rites d'agrégation*), den van Gennep von Trennungsriten, Schwellen- und Umwandlungsriten unterscheidet.²⁰³ Der Moment des Übergangs vom nicht medialisierten zum visuell manifestierten Mitglied der Gesellschaft kann zudem als ein Vorgang des *Dokumentwerdens* gelesen werden. Dieser Begriff, der das Wiederaufführen und eine damit einhergehende Transformation dokumentarischer Gesten meint und die Struktur dokumentarischer Prozesse in einer alltäglich gewordenen Stabilisierung befragt,²⁰⁴ bietet sich dafür an, den epistemischen Kreislauf zwischen praktischer Porträtfotografie und Handbuchwissen zu beschreiben: Durch das Reenactment des schriftlich verfügbaren Handbuchwissens (Dokument 1) werden porträtfotografische Selbsteinschreibungen (Dokument 2) möglich – das Handbuchwissen wird über die Selbsteinschreibung im Medium zum doppelbödigen Dokument.

202 Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt u. New York: Campus Verlag 2005, S. 18.

203 Vgl. ebd. S. 21

204 Der Begriff des Dokumentwerdens ist ein Arbeitsbegriff, der im DFG-Graduiertenkolleg 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« verhandelt wird. Vgl. Friedrich Balke, Oliver Fahle u. Annette Urban (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020.

Es ist eine Überlegung wert, ob nicht der performative Aspekt des Porträtiert-werdens *gleichwertig* mit dem fertigen Produkt ist, mit dem man sich als medial sichtbargewordenes Mitglied der Gesellschaft konstituiert. Daher erfordert die Performanz der Porträtaufnahme vielleicht auch gerade aus diesem Aspekt heraus Protokolle. Die Verhaltensanweisungen für Fotograf:innen und Porträtsubjekte weisen nicht nur ein gelungenes Porträt an, sondern verschriftlichen auch eine Porträt-Etikette, mit der man sich für den performativen Akt eines gelungenen Atelierbesuchs wappnen konnte. Die konkreten Hilfestellungen in Form von Anweisungen zu chemischen, technischen und ästhetischen Fragen werden demnach um eine Textvariation erweitert, die sich als instruktives Auftrittsprotokoll aus und für das fotografische Atelier beschreiben lässt. So richtet sich 1857 der Atelierfotograf Carl Bucke in einer kurzen Schrift direkt an seine Kundschaft und lässt ihnen den *Rathgeber für Alle welche sich photographiren oder daguerreotypiren lassen wollen* zukommen. Dieser Ratgeber liefert nicht nur Hilfestellungen zur Wahl der Kleidung und Empfehlungen zur geeigneten Tageszeit für eine Porträtaufnahme sowie Instruktionen zu Pose und Stimmung, sondern ist zudem eine kleine Fibel des Atelierauftritts. Bucke betont dabei die tragende Rolle, die Atelierbesucher:innen während der Porträtaufnahme zuteil wird. Über die Intention seiner Publikation schreibt er:

»Sie soll durch praktische Rathschläge und deren begründete Erklärung einer Menge kleiner Unzuträglichkeiten vorbeugen, welche einzeln wenig auffallend sind, in ihrem Zusammenwirken aber beim Photographiren dergestalt hinderlich werden können, daß auch die genaueste Handhabung der ganzen Prozedur von Seiten des ausübenden Photographen nicht im Stande ist, solchen Uebelständen wirksam zu begegnen. Es sind eben Bedingungen, welche zum großen Theile von den Personen erfüllt werden müssen, die zum Sitzen in das Atelier kommen, und sogar theilweise schon erfüllt sein müssen, ehe sie daselbst erscheinen.«²⁰⁵

Bezüglich der Zuständigkeit und Verantwortung für einen gelungenen Porträtablauf sind sich die Autoren der Anweisungsformate uneinig. Für den Theoretiker H.P. Robinson liegt die Verantwortung bei den Fotograf:innen: Diese müssten, so schreibt er, die Eigenheiten des Publikums akzeptieren und den Akt des Porträtierens mit Optimismus angehen.²⁰⁶ In seinen »Winke für Portraitaufnahmen«, die im März 1866 in den von Hermann Wilhelm Vogel herausgegebenen *Photographischen*

205 Carl Bucke, *Rathgeber für Alle, welche sich photographiren oder daguerreotypiren lassen wollen*, Hamburg: Gustav Carl Würger 1857, S. 1.

206 Vgl. H.P. Robinson, »Winke für Portraitaufnahmen. (aus dem Photograph. Manual)«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 24, 1866, S. 154–155: 154.

Mitteilungen erschienen sind, führt Robinson einen nicht zu vernachlässigenden Aspekt der Porträtpraxis auf, der sich wohl aus eigener Erfahrung schöpft:

»Abgesehen von den nöthigen Operationen, welche im dunkeln Raume und in der Camera ausgeführt werden, ist die Kunst der Photographie die Kunst der Auswahl und der Behandlung des betreffenden Gegenstandes. Beim professionellen Portrait-Photographen fällt die Auswahl weg, er muss aufnehmen was kommt. Die Behandlung bildet hier die Hauptsache. Wir wollen annehmen, dass die Apparate und Chemikalien in vollkommener Ordnung sind, und dass wir sie einem geschickten Gehülfen überlassen, damit unser Geist freie Hand behalte, uns mit dem zu Portraitirenden zu beschäftigen und ihm seine Eigenthümlichkeiten abzulauschen.«²⁰⁷

Auch Robinson setzt demnach voraus, dass Atelierfotograf:innen, neben einem tadellos geführtem Apparat an Chemikalien, technischem Gerät und Staffage, eben auch Talent und Muße für eine dialogische Auseinandersetzung mit dem Porträtsubjekt haben. Erneut ist hier ein »Ablauschen der Eigenthümlichkeiten« der Schlüssel zum Erfolg. In seinen kurzweilig geschriebenen Verhaltensregeln für Fotograf:innen führt Robinson daraufhin künstlerische »Winke« zur Inszenierung und Ausleuchtung im Sinne einer Gebrauchsanweisung für den professionellen Ablauf der Operation Porträtaufnahme auf.²⁰⁸

Diese sensible, dialogische Herangehensweise an die Porträtsituation wird ebenfalls in den »Bemerkungen über die Stellung bei photographischen Aufnahmen und über den eigentlichen Werth von Regeln und Kunstprincipien« von Alfred H. Wall verhandelt, die im April 1865 in der Zeitschrift *Photographisches Archiv* erschienen sind. Wall berichtet darin über den Auftritt einer Dame in zwei verschiedenen »Glashäusern« (also Porträtateliers) und liefert daran anschließend eine Beschreibung der (fiktiven) Porträtaufnahmen, die bei diesen Auftritten entstanden seien. Der Atelierfotograf, Handbuchautor und Journalherausgeber Alfred Henry Wall, der unter seinem Alter Ego R.A. Seymour als Porträtmaler tätig war, hatte zudem Erfahrung am Theater. Wie John Hannavy darstellt, hatte Wall in seiner Jugend schauspielerisch gearbeitet und kehrte in den 1860er Jahren kurzzeitig in dieses Metier zurück.²⁰⁹ Bezeichnenderweise lehnt Wall seine »Bemerkungen« stilistisch an die Textform des Dramas an und schafft damit eine Engführung des Fotografischen und Theatralischen:

207 Ebd.

208 Vgl. ebd.

209 John Hannavy, »Wall, Alfred Henry (d. 1906)«, in: ders. (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 1466.

»**Erste Scene.** – Ein Glashaus und ein Photograph darin. Eine Dame tritt ein, um sich photographiren zu lassen. – Erst plaudert man ein Paar Worte über das Wetter und die Tagesneuigkeiten, dann wird die Dame gesetzt. Nachdem sie auf dem Stuhle Platz genommen, wird sie veranlasst, den Kopf nach einer Seite zu richten, nach der Regel, dass Kopf und Rumpf verschiedene Richtungen haben müssen, um Steifheit zu vermeiden und dem Bilde mehr Bewegung zu geben. Dann wird der Faltenwurf arrangirt, so dass er möglichst wellenförmige Conturen zeigt, nach der Regel, dass krumme Linien schöner sind als scharfe Ecken und gerade Linien. Endlich beginnt der Künstler (und auf diesen Titel hat ein solcher Photograph doch gewiss den gerechtesten Anspruch) das Licht so zu arrangiren, dass ein Schatten auf die Hände geworfen wird, nach der Regel, dass die Hände nicht so hervortreten dürfen als das Gesicht. So geht es noch eine Zeit lang mit Beachtung von verschiedenen Regeln fort. Nachdem dies Alles arrangirt, wird der Deckel vom Objectiv genommen, die Platte exponirt und die Dame entlassen [Herv. i.O.].«²¹⁰

In dieser ersten Szene betritt die Dame ein Atelier, in dem man ganz nach den Vorschriften agiert. Sie wird Teil eines Atelierdispositivs, in dem sicherlich technisch einwandfreie Porträts entstehen können, denn Ausleuchtung, Pose und Technik werden berücksichtigt und nach bestem Wissensstand ausgeführt. Aber wird das Porträt ähnlich sein? Walls Leser:innen können bereits ahnen, das in seiner »zweiten Scene« etwas anders laufen wird:

»**Zweite Scene.** – Ein anderes Glashaus. Dieselbe Dame tritt bei einem zweiten Photographen ein. – Hier beginnt mit der Unterhaltung auch zugleich eine scharfe Beobachtung, denn der Künstler glaubt nur auf diesem Wege den Character der Dame und die Eigenthümlichkeiten derselben in Handlung und Ausdruck auffinden zu können. Die Unterhaltung wird zwar in leichter, ungezwungener, aber doch eleganter Weise geführt und ist darauf berechnet, der Dame möglichst schnell ihre volle Unbefangenheit zu geben. Es wird deshalb eine Menge Unterhaltungsstoff berührt, bis sich etwas findet, was sie augenscheinlich interessirt. Sobald sich dies herausgestellt hat, gibt der Photograph ein Zeichen, dass die Platte fertig gemacht wird. Während nun die Unterhaltung sich noch eine Zeit lang um das Lieblingsthema der Dame dreht, verändert der Künstler wiederholt seinen Standpunkt, ohne sich jedoch im Gespräch zu unterbrechen. Endlich wird durch ein kaum merkliches Signal angezeigt, dass die Platte zur Aufnahme fertig ist. Der Künstler hat bis dahin seine Zunge nicht ruhen lassen, um das wahre Wesen der Aufzunehmenden herauszulocken, und sein Auge hat auf das Sorgsamste alle Veränderungen in Haltung und Ausdruck studirt. Er schreitet daher jetzt zum Arrangement, während er dabei immer die Unterhaltung mit Wärme fortführt.

210 A.H. Wall, »Bemerkungen über die Stellung bei photographischen Aufnahmen und über den eigentlichen Werth von Regeln und Kunstprincipien.«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 423f.

Die Aufnahme kann nun von Statten gehen und wenn sie vorüber ist, entfernt sich die Dame wieder [Herv. i.O.].²¹¹

Tatsächlich ist der entscheidende Unterschied dieser beiden Ateliersituation erneut die dialogische Erörterung der »Eigenthümlichkeiten« der Porträtkundin, die nicht nur ein Ermitteln der Individualität erlaubt, sondern zudem zu einer entspannten Atmosphäre beiträgt, die, wie zahlreiche Handbuch- und Journalautoren dargestellt haben, einer gelungenen Porträtaufnahme ungemein zuträglich ist. Die aus diesen Auftritten entstandenen, natürlich rein fiktiven, Porträtaufnahmen wertet Wall anschließend in seinem Text aus und macht hierbei seinen Punkt: Auch wenn die erste Aufnahme eine gelungene Fotografie sei, »weich, schön nüanciert und modelliert und, was das Technische betrifft, vorzüglich ausgeführt«, brauche man »keine Brille«, um zu sehen, dass die Aufnahme nicht genuin natürlich ist, sondern der Dame die Standardinszenierung des Atelierbetreibers angetragen worden war.²¹² Die zweite Aufnahme dagegen sei technisch ebenso vollendet und zudem »hundertmal natürlicher, ausdrucksvoller und gefälliger, nicht nur für den Künstler, sondern auch für jeden nicht künstlerisch gebildeten Beschauer«. ²¹³ Und wie ließ sich dies bewerkstelligen? Durch das fortwährende Gespräch, das der Fotograf mit der Dame während der Aufnahme führte und das so nicht nur Ablenkung von der oftmals als unangenehm empfundenen Aufnahmesituation lieferte, sondern dazu diene, die *Eigenthümlichkeiten* der zu Porträtierenden abzulauschen und ins fotografische Porträt zu übersetzen. In Walls »Bemerkungen« werden neben dieser Notwendigkeit des Gesprächs zur Hervorbringung von Subjektivität im Porträt zudem die Wechselwirkungen zwischen Theater und gesellschaftlicher Auftrittspraxis deutlich. Es zeigt sich die Überlagerung von physischem, in Pose zu bringendem Körper und idealem, in das Medium einzuschreibendem Zeichenkörper, die Juliane Vogel und Christopher Wild im Sammelband »Auftreten. Wege auf die Bühne« als konstituierend für Auftrittsprotokolle darstellen.²¹⁴

Die Notwendigkeit dieser Verhaltensordnungen oder -anweisungen im Fotograf:innenatelier werden in den Ausführungen der Atelierbetreiber evident. Auftrittsprotokolle für und aus dem Fotograf:innenatelier der 1850er und 1860er Jahre sind Handlungsanweisung und Bericht zugleich, die den Übergang des Körpers in das Medium regulieren, die Spannung zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit austarieren und zwischen *how-to* und *how-not-to* changieren. Der Begriff des Auftrittsprotokolls kann für die porträtfotografische Anweisungsliteratur in doppeltem

211 Ebd.

212 Vgl. ebd.

213 Vgl. ebd.

214 Juliane Vogel u. Christopher Wild, »Einleitung (Auftreten. Wege auf die Bühne)«, in: dies. (Hg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21: 10.

Sinne dienstbar gemacht werden: einmal, im Sinne einer Verschriftlichung eines bereits erfolgten Auftritts, der die Zirkulation von Wissen erlaubt und wiederholbar macht – das Auftrittsprotokoll als Dokument. Und zweitens als Protokoll im Sinne einer Anweisung und Handlungsvorgabe, die Körper arrangiert, diszipliniert und in ihrem gesellschaftlichen und medialen Auftritt anleitet – das Auftrittsprotokoll als Instruktion. Und auch der Auftritt im Porträtatelier ist ein doppelter Auftritt: der Auftritt auf die Bühne des Ateliers und der Auftritt im Medium. Die Schwelle, die hier überschritten werden muss, liegt vielleicht nicht unbedingt im Hervortreten von einem Backstage auf eine Bühne, – also etwa vom Wartezimmer in den Atelierraum mit seinem theatralisch konnotierten Inventar und Staffagegegenständen – sondern in der Hervorbringung eines (fiktiven) Idealselbst im Medium und dessen visueller Manifestation auf der fotografischen Platte, einer Selbsteinschreibung. Auftrittsprotokolle des Fotografischen könnten sich demnach als folgendes konstituieren: Anweisungen, Dokumentgewordenes, soziale Gefüge, Porträtsubjekte und mediale Manifestationen.

All das verdichtet sich im fotografischen Selbstbild, das als zirkulierendes Bild in der Gesellschaft auf das Individuum zurückverweist. Zirkulierende Porträts entwickeln dabei eine eigene Handlungsmacht, die mitunter der Intention ihrer Hersteller entgegenwirkt und die gerade durch ihre Instabilität und Performanz entsteht. Diesem Gedanken ist noch der Aspekt der Vergleichbarkeit hinzuzufügen, der durch das große Konvolut zirkulierender Bilder entsteht und der, wie auch Roland Meyer in seiner Studie *Operative Porträts* darstellt, mit der Identifizierbarkeit fotografischer Bilder einhergeht:

»Bereits im 19. Jahrhundert wurde die Fotografie daher nicht allein als Medium der Abbildung, sondern mindestens ebenso sehr als Technik der Inventarisierung und Archivierung verstanden. Jedes fotografisch erfasste Gesicht tritt zumindest virtuell in Beziehung zu beliebig vielen weiteren Bildern, zu früheren Aufnahmen derselben Person ebenso wie zu unüberschaubaren Mengen anderer Gesichter- und Identifizierung an und mit Bildern ist letztlich nichts anderes als eine Form, diesen Vergleich zu explizieren und zu systematisieren, indem jedes neu erfasste Bild auf Übereinstimmungen mit anderen verfügbaren Bildern abgeglichen wird. Identifizierbarkeit heißt daher: die Produktion von Unterscheidbarkeit vor dem Horizont massenhafter Vergleichbarkeit.«²¹⁵

Dieses (imaginäre) Gesichter-Archiv zirkulierender Bilder erzeugt die Notwendigkeit des Archivs über Gesichtsbilder in der fotografischen Handbuchliteratur. In den Anweisungsbüchern schreibt sich ein enormer Fundus an Porträtinstruktionen und

215 Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz: Konstanz University Press 2019, S. 14.

Handlungsanweisungen fest. Diese Gesichtsbilder, die vormalig nicht medial in Erscheinung getretene Individuen nun fotografisch identifizierbar machen, sind eine Verbindung zwischen Gesicht und Identität(en) der Porträtierten. Was Meyer in Bezug auf die digitale Bilderfassung schreibt, ist auf Grundlage dieser Überlegungen somit gleichermaßen für analoge Porträtpraktiken wie etwa die Carte de Visite gültig. Die in standardisierten Settings angefertigten kleinformatigen Porträts, die in massenhaftem Abgleich mit anderen Visitenkartenporträts kursierten, waren nicht nur als visueller Abdruck eines gesellschaftlichen »es-ist-so-gewesen« zu verstehen, also als mediale und zeitlich-räumlich Markierung eines Auftritts im Fotograf:innenatelier und damit auch in der fotografisch in Erscheinung tretenden Gesellschaft. Sie waren auch in ihrer Konzeption dezidiert darauf ausgelegt, als Verweis auf Bewegungen in physischen Räumen zu dienen, indem sie in der gehobeneren Gesellschaft, an Stelle der unebilderten Visitenkarte, der Ankündigung oder dem Eintreten eines Besuchers traten. Ein Ateliersetting, das aus der Handbuchliteratur (re)konstruiert bzw. errichtet wurde, das basierend auf den Instruktionen ausgestattet und ausgeleuchtet wurde und in dem anhand von technischen wie ästhetisierenden Leitfäden der Vorgang der eigentlichen Porträtaufnahme von Atelierfotograf:innen und Atelierbesucher:innen gleichermaßen performativ nachvollzogen wird, generiert eine Myriade an Porträtaufnahmen, die aller Individualisierungsbestreben zu Trotz, doch zu einem gewissen Grad austauschbar sind und vielleicht weniger die Bildwerdung eines Individuums markieren, als die Sichtbarwerdung in einem medialen Dispositiv und einer nun über Bilder kommunizierenden Gesellschaft. Und so tritt nun auch das Dienstmädchen voller Selbstbewusstsein in dieses mediale und soziale Gefüge und wird als fotografisch verbildlichtes Subjekt sichtbar: »Die Cultur schreitet fort. – Max Ring erzählt in seinem Berliner Wochenbericht, dass jetzt die Berliner Dienstmädchen zum Geburtstag des Hausherrn ihre ›photographische Visitenkarte‹ zum Geschenk machen, mit der Unterschrift: ›Zur Erinnerung an Ihre treue Karoline.‹ Hoffentlich erwidert der Hausherr diese Artigkeit an Karolinen's Geburtstag.«²¹⁶ Die Porträtfotografie ist nun also, als künstlerisches Medium und Ausdrucksform diskursiviert und etabliert, in die Mitte der Gesellschaft gerückt.

216 Anonym, »Verschiedene Notizen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 36, 1862, S. 264.

6. Einschreibungen

Die fotografische Handbuch- und Journalliteratur kann nicht nur hinsichtlich ihrer vermittelten Inhalte als Fundus der frühen Porträtfotografie produktiv gemacht werden, sondern verdient auch einen Blick auf die Kontexte ihrer Publikationen. Betrachtet man die fotografischen Anweisungsformate als verschriftlichte Sammlung und zugleich als zirkulierendes Wissen, lohnt es sich, darüber nachzudenken, inwiefern sich dieser Literaturkorpus als ein erstes Archiv der frühen fotografischen Porträtpraxis konstituiert. Durch die ungemeine Produktivität der fotografischen Wissensgemeinschaft hat sich in den 1860er Jahren bereits ein nur noch schwer überschaubares Konvolut an porträtfotografischen Instruktionen angehäuft, das nun beginnt, die Leser:innenschaft zu überfordern. Daher ist eine neue Kernkompetenz gefragt, die den Selektionsprozess, der jeder ähnlichkeitserzeugenden Porträtoperation zugrunde liegt, in die Lektürearbeit übersetzt: Das Wesentliche muss vom Beiwerk getrennt werden und das (für die Leser:innen) Wichtige aus dem weniger Relevanten herausgefiltert werden. Das Überangebot an Porträtwissen verlangt nach Ordnung, was sich in den Handbüchern und Journalen anhand ausführlicher, kommentierter Bibliografien ebenso wie am Versuch zeigt, »vollständige« Überblickswerke zu verfassen. Diese Strategien stellen die Weichen für eine Verstetigung und Festschreibung von Porträtmodalitäten und legen gleichzeitig den Grundstein für einen Kanon der Anweisungsliteratur. Die Stimmen der Autoren, der »Archivare« dieser Wissensflut, werden besonders in den Paratexten der fotografischen Handbücher wahrnehmbar. Diese spielen in der Anweisungsliteratur als Orte des personalisierten Schreibens eine zentrale Rolle und Vorworte, Titeleien und Fußnoten besitzen ihr eigenes epistemisches Potenzial. In diesen Textformaten wird die Anteilnahme an den Entstehungsprozessen von porträtfotografischem Wissen und den Verschränkungen von persönlichem Interesse, Priorität, Urheberschaft, Forschergeist und Didaktik nachvollziehbar. Deshalb soll nun gefragt werden: Was ist es genau, das sich nach den ersten dreißig Jahren porträtfotografischer Diskursbildung festzuschreiben beginnt und wie geht dieser Prozess vonstatten? Wer ist es, der diese Verstetigungen *erschreibt* und sich damit selbst in einen Kanon *einschreibt*?

6.1 Porträtfotografische Wissenssedimente

»Mein Bestreben ging demnach dahin, mit Umgehung aller weitschweifigen, oft hypothetischen Erörterungen, soweit es die Gründlichkeit des Thema's erlaubte, aus Wissenschaft und Praxis nur das Nützliche, sowie das durch die Erfahrung bis jetzt Bestätigte mitzuteilen,«¹ schreibt Julius Schnauss im Vorwort seines *Photographischen Lexikons* im Jahr 1864 und erläutert damit den Arbeitsprozess der Handbuchautoren, aus dem stetig wachsenden Informationsangebot das aufzugreifen, was für die eigene Leser:innenschaft am wertvollsten erschien. Diese überprüften und bestätigten Inhalte sollten dann auf pragmatische Weise verständlich vermittelt werden, so zumindest die Prämisse von Schnauss. Dass neben diesen vermeintlich sachlich-pragmatischen Wissenssedimenten auch andere Aspekte der Handbuchpraxis festgeschrieben und verstetigt werden, wird hier ausgeblendet. Diese anderen Festschreibungen sind jedoch gänzlich konträr zu der postulierten Ablehnung des Ausschweifenden: sie sind persönlich, sie dienen der Selbstdarstellung und der Perpetuierung des eigenen Namens und nicht zuletzt der Verankerung der eigenen Forschung im Diskurs.

6.1.1 Paratexte und Inskriptionen

Die praktischen Pioniere der Fotografie und ersten Besitzer von Ateliers waren oft Apotheker und Chemiker, bevor sie eine zweite Karriere als kommerzielle Porträtfotografen begannen.² Sie brachten somit ein weitreichendes Verständnis für die chemischen und technischen Komponenten der fotografischen Bildgebungsverfahren mit, mitunter fehlte ihnen jedoch das Gespür für eine ästhetisch ansprechende Inszenierung. Andere waren Dilettanten auf dem Gebiet der Chemie und hatten keine präzise Vorstellung davon, was der technische Apparat alles umfasste, verfügten aber über Vorkenntnisse in der Komposition oder hatten ihren Lebensunterhalt zuvor als Miniaturmaler bestritten. Die Grundkenntnisse und Annäherungsweisen an die Fotografie waren dementsprechend breit gefächert und damit auch die Anforderungen und Erwartungen an Handbuchautoren und was ihre Anweisungsformate umfassen und liefern sollten. Während manche Leser:innen erwarteten, die

1 Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864, Vorwort, S. III.

2 Auch wenn in den Berichten aus der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur vornehmlich von Männern die Rede ist, war es für Frauen durchaus möglich, als kommerzielle Porträtistinnen erfolgreich zu werden. Es ist zudem davon auszugehen, dass zahlreiche Frauen in den kommerziellen Ateliers tätig waren, ohne dafür namentlich kreditiert zu werden, oder die nach dem Tod ihres Ehemannes das Atelier weiterführten.

Niederschriften experimentell erarbeiteter Fortschritte und damit chemische und physikalische Details zu lesen,³ wollten andere schlichtweg Schritt für Schritt durch den Ablauf der Porträtaufnahme geführt werden. Nicht nur die zu vermittelnden Inhalte und die Frage, an welchem Punkt die Leser:innenschaft hinsichtlich ihrer Fachkenntnisse abzuholen sei, musste von den Autoren fotografischer Handbücher berücksichtigt werden. Auch die Frage, ob die adressierten Leser:innen noch Anfänger:innen oder Fortgeschrittene waren, ob sie die Fotografie als Zeitvertreib oder als Gewerbe erlernen wollten, ob sie eine schnell nachzuschlagende Information benötigten oder eine vollständige Anleitung, musste in der Adressierung und dem Aufbau der Anweisungsbücher mitreflektiert werden. In den 1860er Jahren kommt es daher zunehmend zu einer Ausdifferenzierung der Handbücher hinsichtlich ihrer Zielgruppen und neue Formate setzen sich durch, die Ordnung in einer zunehmend schwerer zu überblickenden Wissensflut versprechen. Auf dieser Folie kann die Handbuchliteratur als das *Archiv der frühen Porträtpraxis*, aber auch als das *Archiv des Gebrauchs dieser Anweisungsformate* gedacht werden.

Die Informationen über diese Auseinandersetzungen finden sich in den Paratexten der Handbuchliteratur. Wie Gérard Genette in seiner Veröffentlichung *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* darstellt, sind diese kleinen Textformen Ergänzungen zum eigentlichen Text, die dazu beitragen, dass »ein Text zum Buch wird«.⁴ »Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu *präsentieren*: ihn *présent* zu machen, und damit seine ›Rezeption‹ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen [Herv. i.O.].«⁵ Diese Funktion der Präsentation eines Textes wird in den Publikationen aus der fotografischen Wissensgemeinschaft besonders evident: Den Handbuch- und Journalautoren ist daran gelegen, ihren Text zum Buch zu machen und dessen Rezeption so gut es geht zu lenken. Auf den Titeleien und in den Vorworten wird die eigene Forschung und die eigene Person adressiert, vernetzt, eingeordnet und (re-)präsentiert.

3 Wie Mona Schubert darstellt, bemängelte die gehobene Kundschaft des Abonnentenzirkels von William Henry Fox Talbots *Sun Pictures in Scotland*, dass diese Publikation keine Verfahrensbeschreibung und keinen historischen Abriss mehr enthielt, während dies beim *Pencil of Nature* noch der Fall war. Die Verschränkung von fotografischen Bildern und deren Verfahrensdetails war demnach auch bei Amateur:innen gewünscht. Vgl. Mona Schubert, »Sun Pictures in Scotland (1845). William Henry Fox Talbots Hommage an Sir Walter Scott, die Kallotypie und das Reisen«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 160, 2021, S. 5–11.

4 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 10.

5 Ebd., S. 9.

Bevor sich dem Vorwort als Paratext und epistemischen Fundus der Handbuchliteratur gewidmet wird, soll zunächst ein Blick auf das Titelblatt geworfen werden. Die Titelei von fotografischen Handbüchern und Journale geben eine Vielzahl an Informationen preis. Sie dienen der Werbung, sie adressieren die Zielgruppe, sie liefern eine Art Gebrauchs- und Lektüreeanleitung für den Inhalt, sie sind mitunter illustriert und setzen so bebilderte Schwerpunkte und zu guter Letzt dienen sie als eine Art Visitenkarte der Repräsentation ihrer Autoren. Diese »Visitenkarten« können, wie bei Julius Schnauss oder Julius Krüger eine Aneinanderreihung der Verdienste sein: »Herausgegeben von Dr. Julius Schnauss. Direktor des photographisch-chemischen Instituts in Jena, Mitglied d. k. k. Leopold.-Carolinischen Akademie der Naturforscher, der Grossherzogl. Sächs. Gesellschaft für Mineralogie etc.«,⁶ oder auch »herausgegeben von Julius Krüger, Pharmaceut, Chemiker und prakt. Photograph, corresp. Mitglied des pharmaceutisch-naturwissenschaftl. Vereins zu Jena u. s. w.«⁷ Sie können auf eine verlegerische Tätigkeit hinweisen, wie im Fall von Liesegang: »Von Paul E. Liesegang, Herausgeber des ›Photographischen Archivs‹.«⁸ Sie können auf den Wohn- und Arbeitsort ihres Verfassers referieren wie bei Weingartshofer und Kleffel: »Verfaßt von M. Weingartshofer, Optiker und praktischer Photograph in Oberdöbling nächst Wien, Theresiengasse Nr. 220«,⁹ oder »von L. G. Kleffel in Goldberg«,¹⁰ wobei in Kleffels Fall ganz auf die Berufsbezeichnung verzichtet wird. Sie können eine Zeitlichkeit eingeschrieben haben: »von D. G. C. Herrmann Halleur, bisher Director der königl. Gewerbeschule in Bochum.«¹¹ Zu guter Letzt

-
- 6 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864, Titelei.
 - 7 Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Holz, Wachstuch, Metall usw. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie unter Berücksichtigung der chemischen Prozesse bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte der Photographie und ihre Theorie vom Chemischen Standpunkte, einem Versuche zu einer photographischen Nomenclatur, sowie einer photographischen Optik*, Leipzig: Otto Spamer 1868, Titelei.
 - 8 Paul Eduard Liesegang, *Handbuch der Photographie auf Collodion*, Berlin: Theobald Grieben 1860, Titelei.
 - 9 M. Weingartshofer, *Der praktische Photograph. Eine kurzgefasste Anleitung, um Lichtbilder mit gutem Erfolge darstellen zu können; auf viele Versuche und durchgehends eigene Erfahrung begründet*, Wien: Della Torre 1855, Titelei.
 - 10 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Nebst einem Anhang enthaltend John Pouncey's Kohlenbildprozess mit seinen neusten Verbesserungen*, Berlin: Julius Krampe 1859, Titelei.
 - 11 G.C. Herrmann Halleur, *Die Kunst der Photographie. Eine Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder in jeder beliebigen Farbe und auf jedem beliebigen Material, für Anfänger und Geübtere, sowie für Graveure, Holzschnitzer etc. Nebst einem Anhang über die Stellung und Kleidung der zu portraittierenden Personen vom Maler F. Schubert*, Leipzig: M. Simon's Verlag 1853, Titelei.

liefern diese »Visitenkarten« mit ihren Berufsangaben aber auch Aufschlüsse über die polytechnische Wissensgemeinschaft und welche Berufszweige darunter subsumiert wurden: »Von Carl Wehnert, Mechaniker und Daguerreotypist«,¹² »von Otto Köhnke, approb. Gewerbechemiker, Photographen etc. etc.«,¹³ »von Dr. A. Weiske, Docent an der Universität Leipzig.«,¹⁴ oder »von Anton Martin, k. k. Custos und Vorstand an der Bibliothek des k. k. polytechnischen Institutes in Wien«.¹⁵ Die Funktion der Titelei als Visitenkarte gliedert sich also auf in zwei Hauptaspekte: einerseits gibt sie biografische Hinweise, andererseits dient sie der Legitimierung des Autors und seiner Qualifikationen.

Ein Blick auf den in Kopenhagen ansässigen, aber im deutschsprachigen Wissenschaftsmilieu verankerten, Friedrich Bollmann verdeutlicht dies noch einmal. Auf der Titelei seines 1862 erschienenen Handbuchs *Die praktische Photographie unserer Zeit* stellt sich Bollmann wie folgt vor: »Auf Grund der Wissenschaft und praktischer Erfahrung von Fr. Bollmann, prakt. Photograph«.¹⁶ Die im gleichen Jahr noch erschienene *Praktische Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder* präsentiert seinen Autor folgendermaßen: »Gediegene Resultate vieler praktischen Versuche von Fr. Bollmann, Praktischer Photograph und Verfasser der »praktischen Photographie unserer Zeit.««¹⁷ Neben der Berufsbezeichnung ist nun also die Autorschaft eines ersten Handbuchs auf Bollmanns »Visitenkarte« gerückt. Auf der Titelei des ebenfalls 1862 veröffentlichten *Vollständigen Handbuchs der Photographie* erwähnt Bollmann dann beide bereits erschienenen Handbücher, aber nicht mehr, dass er praktischer Fotograf sei: »von Friedrich Bollmann, Verfasser

-
- 12 Carl Wehnert, *Neue originelle Anwendungen bewährter Verfahrungs-Methoden für Daguerreotypisten, Maler und ganz besonders für Liebhaber vieler Künste*, Leipzig: Friedrich Voigt 1853, Titelei.
 - 13 Otto Köhnke, *Höchst wertvolle Mittheilungen aus der photographischen Praxis über Sensitiv-Colloidium, Silberbäder, Eisenbäder, Verstärkungsbäder, Universalfirmis, Silber- und Gold-Salze u.s.w.*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, Titelei.
 - 14 Heinrich Adolph Weiske, *Handbuch des Pannotypisten. Gründliche Unterweisung in der Anfertigung von Lichtbildern auf Wachstuch. Nebst einer Zusammenstellung der für den Pannotypisten notwendigen physikalischen und chemischen Vorkenntnisse*, Leipzig: Ambrosius Abel 1859, Titelei.
 - 15 Anton Georg Martin, *Handbuch der gesammten Photographie*, Wien: Carl Gerold's Sohn 1857, Titelei.
 - 16 Friedrich Bollmann, *Die praktische Photographie unserer Zeit. Vollständiges Lehrbuch für Photographen von Fach, Dilettanten und solche, welche diese Kunst ohne Beihülfe erlernen wollen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie, Panotypie, phantasmagorische Glasbilder, sowie das Neueste und Beste über Darstellung der photographischen Kohlebilder und ökonomische Darstellung der Gold- und Silber-Salze. Auf Grund wissenschaftlicher und praktischer Erfahrung*, Berlin: Schotte 1862, Titelei.
 - 17 Friedrich Bollmann, *Praktische Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder. Nebst einer ausführlichen Anweisung, dieselben auf lithographischen Stein und Zink für den Druck zu übertragen. Ein Hand- und Lehrbuch für alle Photographen, Lithographen, Kupferstecher, Graveure, Porzellanmaler etc.*, Berlin: Schotte 1862, Titelei.

von ›Die praktische Photographie unserer Zeit‹ und ›Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder.«¹⁸ Im Jahr 1862 gründet Friedrich Bollmann sein Journal *Photographische Monatshefte*, worauf er nun auf den Titeleien seiner 1863 erschienenen Handbücher verweist. Sowohl auf dem Titelblatt von *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen* als auch auf Bollmanns *Recept-Taschenbuch für Photographen* lautet die Autorenbezeichnung »Von Friedrich Bollmann, Redacteur der photographischen Monatshefte«.¹⁹ Sein 1863 veröffentlichtes *Photographisch-chemikalisches Lexikon* führt die bisherigen Berufsbezeichnungen dann zusammen, ausschließlich des anfänglichen Ausweises als praktischer Fotograf: »von Friedrich Bollmann, Redacteur der ›Photographischen Monatshefte‹ und Verfasser mehrerer photographischer Schriften.«²⁰ Die Titeleien Bollmanns dienen dazu, mit der Publikationstätigkeit des Autors à jour zu bleiben, bewerben zugleich die bereits erschienenen Handbücher und kreditieren die Expertise des Verfassers. Die Bezeichnung des *Handbuchautoren* löst die des *praktischen Fotografen* hier ab, die theoretische Arbeit scheint Bollmann demnach eindrucksvoller zu sein als seine praktische Erfahrung.

Ganz ähnlich zur Titelei nutzen die Handbuchautoren auch die Vorworte ihrer Publikationen, um eine Zielgruppe zu adressieren: Wem verspricht das jeweilige Handbuch den meisten Nutzen und Lerneffekt? Darüber hinaus werden Vorworte zur Diskursbildung genutzt: Wie wird die Fotografie vom jeweiligen Verfasser zwischen Kunst und Wissenschaft verortet? Schließlich wird das Vorwort zu einer Bühne der Selbstdarstellung und persönlichen Einschreibung für die Autoren fotografischer Handbücher. Individuelle Motivationen und Herangehensweisen an ihren Untersuchungsgegenstand werden ebenso dargelegt wie biografische und persönliche Details, aber auch Abgrenzungen zu anderen bereits veröffentlichten Positionen und mitunter sehr deutlich geäußerte Wünsche zur Rezeption des vorgelegten Handbuchs im Wissenschaftsmilieu und Kanon. Genette bietet in seiner Publikation *Paratexte* eine Definition des Vorwortes an, die nicht nur vielfältige Nomenklaturen (»Einleitung, Vorrede, Prolog, Vorspiel, Einführung, Präambel, Präliminarium,

18 Friedrich Bollmann, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Nebst einer besonderen Abhandlung über die Darstellung haltbarer, positiver, photographischer Bilder oder aller derjenigen Verfahren, welche dazu dienen, photographische Bilder schnell, sicher und sauber, sowohl in geringer Anzahl vermittelst des Copirrahmens darzustellen, als auch durch den Druck zu vervielfältigen (Photolithographie). Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Photographen, Lithographen, Buchdrucker und alle Diejenigen, welche die Photographie durch Selbstunterricht erlernen wollen*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862, Titelei.

19 Friedrich Bollmann, *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen. Von verschiedenen Autoren. Aus dem Englischen*, Leipzig: Amelang 1863, Titelei.

Friedrich Bollmann, *Recept-Taschenbuch für Photographen*, Leipzig: Robert Schäfer 1863, Titelei.

20 Friedrich Bollmann, *Photographisch-chemikalisches Lexikon. Mit zahlreichen Illustrationen*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1863, Titelei.

Exordium, Proömium«²¹), sondern auch das Nachwort umfasst, da sich dieses in seiner Intention kaum vom Vorwort unterscheide und in seiner Funktion auf den Leser wirke.²² Er hält fest: »Ich verallgemeinere den gängigen Begriff Vorwort und bezeichne damit alle Arten von auktorialen oder allographen Texten (seien sie einleitend oder ausleitend), die aus einem Diskurs bestehen, der anlässlich des nachgestellten oder vorangestellten Textes produziert wurde.«²³ Und genau das betreiben die Handbuchautoren ausführlich: Ihre Vorworte sind Orte der Diskursbildung, die mitunter sogar die eigentlich vermittelten Inhalte ihrer jeweiligen Publikationen in dieser Funktion überschatten.

Im Juni 1862 erscheint das erste Heft von Fr. Bollmann's *Photographischen Monatsheften*. Der Untertitel offenbart die breit aufgestellte Zielgruppe seines Journals (*Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*) und verrät zudem, dass Bollmann und seine Gastautoren bemüht sind, ein möglichst breites Feld an Hintergründen und Expertisen abzustecken: In der Zeitschrift finden sich Beiträge von »Jacques Courier, Photograph in Paris, L. G. Kleffel, Director einer photographischen Lehranstalt in Goldberg, Julius Krüger, Chemiker und Photograph in Stralsund, Joseph Lemling, Chemiker und Photograph in Marmagen, Hermann Vogel, Assistent am Königl. Mineralogischen Museum zu Berlin, und mehreren Anderen«²⁴ – ein Blick in die fotografische Wissensgemeinschaft.

Auf der ersten Seite beginnt Bollmann unter einer Illustration sein Vorwort »Zur Verständigung.« Diese Illustration zeigt die Sonne als göttliche Instanz, die als Lichtbringerin ihre Arme über zwei Putti hält, von denen einer mit einer Kamera, der andere mit Pinsel und Palette ausgestattet ist und sie mit Blumen überschüttet [Abb. 33].²⁵

21 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a M.: Suhrkamp 2001, S. 157.

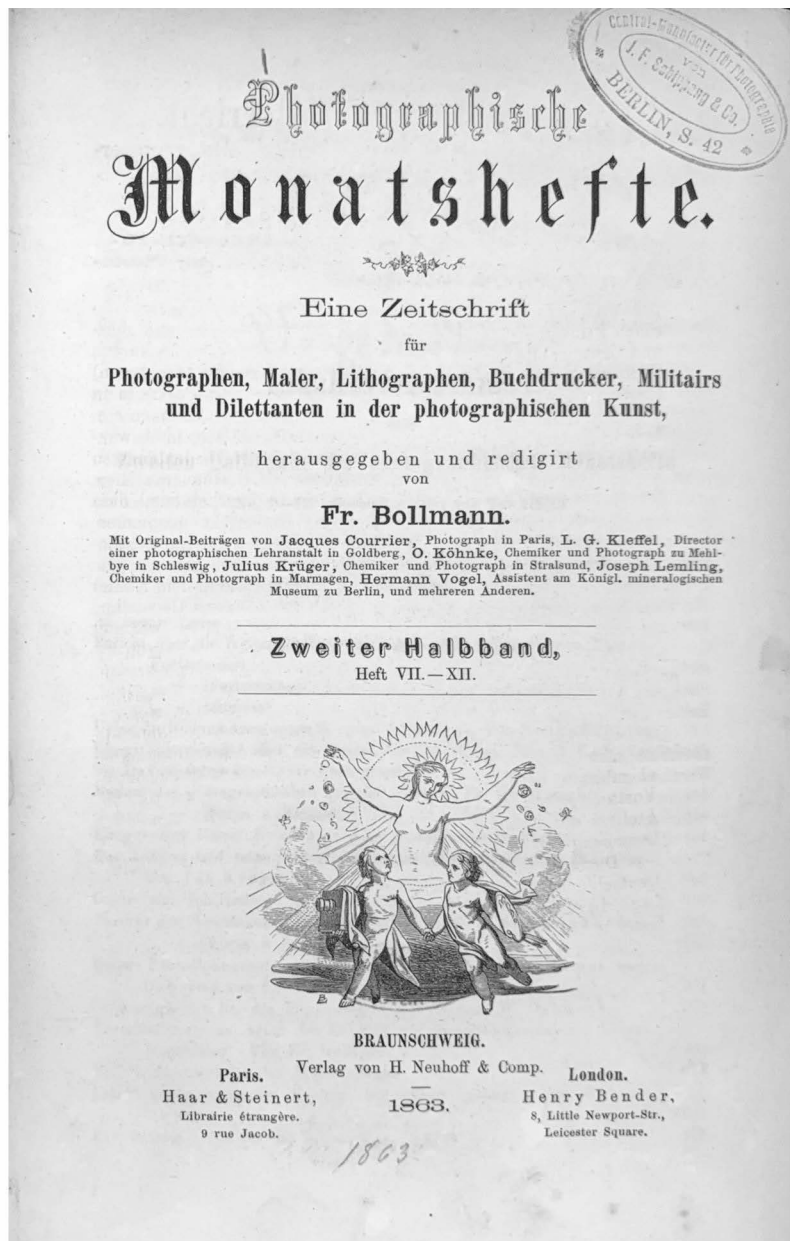
22 Vgl. ebd., S. 169.

23 Ebd., S. 157.

24 Friedrich Bollmann, »Vorwort«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 1, 1862, Titelei.

25 Die gleiche Illustration ist auf der Titelei des ebenfalls 1862 erschienenen Handbuch *Der praktische Photograph* von Joseph Lemling veröffentlicht worden, das im selben Verlag erschien wie Bollmanns *Photographische Monatshefte*. Lemling wird auch als Beitragender der *Monatshefte* genannt. Diese Verwendung der Illustration weist auf eine Zusammenarbeit der Akteure (Autoren, Verlag), sowie auf die Praxis hin, Inhalte erneut zu veröffentlichen, was auch Bildzitate umfasst. Vgl. Joseph Lemling, *Der praktische Photograph. Ein Rathgeber über das Neueste und Zweckmässigste in der Photographie. Auf Selbsterfahrung begründet und mitgetheilt*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862, Titelei.

Abb. 33: Illustration auf dem Titelblatt



Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst, Nr. 7–12, 1863, Titelei.

Diese Illustration setzt den Ton für Bollmanns Journal und ist im Grunde auch eine Art Paratext, allerdings in verbildlichter Version. Mit der Illustration wird die Fotografie gleichberechtigt neben die bildende Kunst gesetzt: die Putti halten einander an der Hand. Die Sonne, die hier zugleich Göttliches, Kreativ-Schöpferisches und Natürliches symbolisiert, ist als treibende Kraft hinter der Fotografie hier auch die Schutzpatronin des neuen Journals. In seinem editorischen Vorwort geht Bollmann im Mai 1862 auf die Ausrichtung seiner »allmonatlich« in einem Heft »von 3 bis 5 Bogen zum Subscriptionspreise von 7 ½ Sgr.« erscheinenden Zeitschrift ein.²⁶ Der Herausgeber ist darum bemüht, das »Publicum auf das Allseitigste anzuregen und zu fördern«, ohne seine Zeitschrift in zu strenge Raster zu pressen:²⁷ »Es würde ein thörichtes Unterfangen sein, unsere Thätigkeit in die spanischen Stiefel eines best hergerichteten Programmes einzuschnüren, da ja der stetige Fortschritt der Photographie, welcher dieser schönen Kunst fast täglich neue Gebiete erobert, sehr bald diese künstlichen Fesseln sprengen würde.«²⁸ Um der sich stetig weiterentwickelnden Fotografie in ihrer ganzen Bandbreite Raum zu geben, intendiert Bollmann eine Rundumschau der gängigen fotografischen Verfahren in ihren bereits breit ausdifferenzierten Anwendungsgebieten, von der Wissenschaft über die Kunst und das Gewerbe bis hin zum »Vereinsleben der Photographen«.²⁹

Eine sentimentale Variante des Vorworts wählt Ludwig Gustav Kleffel (1807–85) in seinen zwischen 1850 und 1880 veröffentlichten Handbüchern: Ihm geht es nicht um eine schnellstmögliche Veröffentlichung von Befunden, um im Diskurs zu bleiben, sondern um eine vollständige und beständige Aufbereitung von fotografischem Wissen, dass ihm dann dazu dienen soll, in guter Erinnerung gehalten zu werden. Kleffel war nicht nur ein Kaufmann in Goldberg, Abgeordneter im verfassungsgebenden Landtag 1848 in Schwerin und Kollodiumfabrikant, sondern auch Betreiber eines fotografischen Porträtateliers in Goldberg und Autor fotografischer Handbücher.³⁰ Zudem betrieb Kleffel eine fotografische Lehranstalt und trug Artikel zu den von Friedrich Bollmann herausgegebenen *Photographischen Monatsheften* bei.³¹ Nach zweijähriger berufsfotografischer Praxis und stetiger fotochemischer Forschung, publizierte Kleffel 1859 sein erstes Anweisungsbuch, das *Handbuch der practischen Photographie* im Berliner Verlag von Julius Krampe, dessen achte und

26 Ebd., S. 1.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd., S 1f.

30 Vgl. Sandra Schwede, »Aspekte der frühen Photographie im Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin«, in: Bernfried Lichtnau (Hg.), *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, Greifswald: Lukas Verlag 2011, S. 153–163: 161.

31 *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr.1, 1862, Titelei.

letzte, nochmals überarbeitete Ausgabe 1880 (und damit fünf Jahre vor dem Tod seines Autors) im Leipziger Verlag Amelang erschien. Die Vorworte der jeweiligen Ausgaben seines *Handbuchs der practischen Photographie* dienen Kleffel als Bühne seiner Selbsteinschreibungen. Auf verblüffend private und emotionale Weise legt er hier seine Intentionen als Autor dar und vermengt diese mit persönlichen Mitteilungen. Im Vorwort des ersten Bandes stellt er sich seiner Leser:innenschaft als Forscher, zugleich aber als Liebhaber der »wundervollen Wissenschaft« Fotografie vor:

»Ob meine Bestrebungen zu etwas Gutem und wahrhaft Nützlichem geführt haben, wage ich nicht zu entscheiden und überlasse das Urteil hierüber dem Publicum; aber mit desto grösserer Sicherheit darf ich behaupten, dass, wenn es auch sehr viele Freunde und Verehrer dieser wundervollen Wissenschaft giebt, welche mich an Wissen und Intelligenz weit überragen, es doch Niemand geben kann, der mit grösserer Liebe an derselben hängt und mit mehr Ausdauer seine Arbeiten gefördert hat, als ich.«³²

Die Wortwahl, der sich Kleffel im Schreiben über die Fotografie bedient, verdeutlicht, wie die frühen fotografischen Verfahren auf einem fortwährend neu zu verhandelnden Spektrum zwischen Technik und Ästhetik, zwischen Wissenschaft und Kunst oszillieren. Während ab der zweiten Auflage seines Handbuchs der Untertitel die Publikation als ein »Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst« ausgibt, wird Kleffel nicht müde, die Fotografie in den Vorreden seiner Handbücher als »wundervolle«, »herrliche Wissenschaft« zu beschreiben. In späteren Auflagen nutzt Kleffel seine Vorworte unter anderem, um seinen schlechter werdenden gesundheitlichen Zustand darzustellen. So schreibt er in der siebten Auflage aus dem Jahr 1874: »Da diese Ausgabe voraussichtlich die letzte von meiner Hand sein wird – denn es ist Abend bei mir geworden – so habe ich mich nach Kräften bemüht, nur Gutes und Zuverlässiges zu bringen.«³³ In seiner tatsächlich letzten Auflage schreibt der Handbuchautor dann einleitend: »Als ich im Vorwort zur siebenten Auflage, krank und gebrochen, von meinen Lesern Abschied nahm, durfte ich nicht hoffen, noch einmal zur Umarbeitung dieses Buches schreiten zu dürfen; allein die Vorsehung hat es anders beschlossen und mir die Freude gewährt, zu se-

32 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Nebst einem Anhange enthaltend John Pouncey's Kohlebildprozess mit seinen neusten Verbesserungen*, Berlin: Julius Krampe 1859, S. V.

33 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pounvy's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1874, S. III.

hen, dass mein geringes Wirken wiederholt Anerkennung gefunden hat.«³⁴ Kleffel wünscht sich, dass seine Publikationen im gegenwärtigen Diskurs positiv rezipiert werden. Und das gelingt ihm auch, wie er im Vorwort von 1874 betont: »Es gereicht mir zu hoher Genugtuung, dem photographischen Publikum mit diesen Zeilen die siebente Auflage meines Handbuchs übergeben zu können; denn es wird mir dadurch auf's Neue der Beweis, dass meine Leser mit mir zufrieden waren, und dass ich somit nicht umsonst gearbeitet habe.«³⁵ Das größte Anliegen des Handbuchautoren scheint zu sein, dass man sich seiner erinnert: Kleffel möchte sich mit seinen Handbüchern im fotowissenschaftlichen Kanon eingeschrieben wissen. Dieses Bestreben klingt in jeder Vorrede seiner Handbücher an, wird im Vorwort der vierten Auflage des 1863 bei C.F. Amelang in Leipzig erschienenen *Handbuch der practischen Photographie* aber besonders deutlich:

»Durchdrungen von der Nützlichkeit und Schönheit unserer herrlichen Wissenschaft, welche so vielen Tausenden Brod und Freude giebt, und vertraut mit allen Hindernissen und Irrwegen derselben, soll es mir stets zur Freude gereichen, wenn ich da, wo es fehlt, helfend eintreten kann, und ich richte deshalb hierdurch die Bitte an alle Freunde des Lichtes, sich meiner zu erinnern. Goldberg in Mecklenburg, im October 1862. L.G. Kleffel.«³⁶

In seinem 1935 erstveröffentlichten Buch *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* untersucht Ludwik Fleck die Formulierung, Präzisierung, Aus- und Überarbeitung sowie die Organisation von Wissen, das er als ein in einem Denkkollektiv erarbeitetes und an einem bestehenden Denkstil abgearbeitetes Wissen begreift.³⁷ Neben den Populärdarstellungen rekurriert Fleck auf drei für ihn maßgebliche Publikationsformate: die Zeitschriftenwissenschaft, die Handbuchwissenschaft und die Lehrbuchwissenschaft. Für die Zeitschriftenwissenschaft

34 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoskopie und Panotypie. Sowohl für Photographen vom Fach, wie besonders zum Selbstunterricht leicht faßlich*, Leipzig: Amelang 1880, S. V.

35 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoskopie und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhang enthaltend John Pounvys Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1874, S. III.

36 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoskopie und Panotypie. Sowohl für Photographen vom Fach, wie besonders zum Selbstunterricht leicht faßlich*, Leipzig: Amelang 1862, S. IV.

37 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.

sind für Fleck das Fragmentarische der Probleme und das Zufällige des Materials bezeichnend, was sich auch im Sprachduktus der Zeitschriftenartikel veräußere.³⁸ In der Handbuchwissenschaft wiederum wird, so Fleck, Wissen kompilierend ausgebaut und einem Gesamtsystem untergeordnet, in dem die Individualität der Autor:innen verschwindet, um einem Sprachduktus der unpersönlichen, gesicherten Aussage Raum zu geben.³⁹ Das forschende Individuum tritt oder nimmt sich hier bewusst zurück, damit die Forschungsergebnisse für sich selbst sprechen können:

»Dessen ist sich jeder Forscher bewußt und fühlt zugleich das persönliche seiner Arbeit als ihren Fehler: fast immer will er seine Person verschwinden lassen. Dies ist erkennbar z.B. am charakteristischen »wir« anstatt »ich«, dem spezifischen pluralis modestiae, der eine verkappte Invokation an das Kollektiv ist. Daraus und aus der charakteristischen Vorsicht, die wir oben besprachen, setzt sich die spezifische Bescheidenheit, die Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers, zusammen.«⁴⁰

In der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft sind die Fleck'schen Genre-merkmale der Handbuchliteratur noch von keiner Relevanz. Kein Handbuchautor der frühen fotografischen Porträtforschung war damit einverstanden, seine Individualität hintenanzustellen und »seine Person verschwinden zu lassen«, wie Fleck es formuliert, ganz im Gegenteil. Die Titelei und Vorworte der fotografischen Handbuchliteratur werden geradezu zu Bühnen der Selbstdarstellung und Selbsteinschreibung in den gegenwärtigen Diskurs, wofür die persönlichen Vorworte Ludwig Gustav Kleffels Zeugnis ablegen. Es gehörte regelrecht zum guten Ton, sich und seine Verdienste auf der Titelei eines fotografischen Handbuchs ausführlich vorzustellen. Sie sind Visitenkarte, Ausweis und Verkaufszahlen fördernde Werbung für Autor und Verlag zugleich. Für die frühen Akteure der fotografischen Wissensgeschichte ist der Autor vom Werk nicht zu trennen. Das Handbuchwissen soll hier nicht für sich selbst stehen, sondern mit der Forschung, dem Namen, dem Porträt des Akteurs untrennbar verwoben bleiben. Und so geht Ludwig Gustav Kleffel auf Nummer sicher und entscheidet sich nicht nur für eine textuelle, sondern auch für eine visuelle Selbsteinschreibung. Er veröffentlicht im Jahr 1864 die

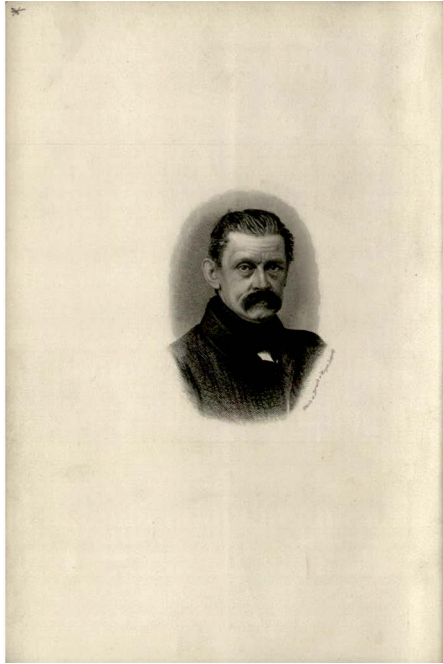
38 Vgl. Lothar Schäfer u. Thomas Schnelle, »Einleitung. Ludwik Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie«, in: Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S.VII-XLIX: XLIf.

39 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 156f.

40 Ebd., S. 157.

»Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage mit Portrait des Verfassers«. Im dazugehörigen Vorwort übernimmt er noch einmal den Wortlaut der vorhergegangenen Auflage – »man möge sich seiner erinnern«⁴¹ – stellt diesen Ausführungen aber sein Selbstbild in einem illustrativ übersetzten Porträt voran [Abb. 34].

Abb. 34: Selbstporträt



Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhang erhaltend John Pouncy's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1864, unpaginiert.

41 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen*, Leipzig: Amelang 1864, unpaginiert.

6.1.2 Bibliografieren und dokumentieren

In der Einleitung zum 2015 erschienenen Sammelband *Wie Bilder Dokumente wurden* stellt Renate Wöhrer die Geschichte und Etablierung des Begriffs und Konzeptes des *Dokuments* und des *Dokumentarischen* dar. Sie skizziert die sich im 19. Jahrhundert etablierenden Sammlungs- bzw. Archivierungsstrategien zur Verwaltung, Aufbewahrung und Aufbereitung von Wissen in einer Zeit, in der eine stetig zunehmende Publikationswut eine Flut an Dokumenten erzeugte: »Diese enorm gestiegene Menge und Vielfalt an Dokumenten bzw. Repräsentationen des Wissens ließen ein neues Arbeitsfeld entstehen: die Dokumentation. Um die Jahrhundertwende kam es an der Schnittstelle von Bibliotheken und Archiven zu Bemühungen, die verschiedenen Textsorten und Medien nicht nur zu sammeln, sondern auch deren Inhalte zu erschließen.«⁴² Wöhrer weist Paul Otlet als eine Kernfigur dieser Bewegung aus und damit gleichsam als Gründervater der *Dokumentation*, womit das Prinzip erfasst worden sei, »verschiedene Repräsentationsformen des Wissens in kleinste Sinneinheiten zu zerteilen, zu systematisieren und neuzusammenstellbar zu machen.«⁴³ Ziel dieser Bestrebungen sei gewesen, Wissen nach spezifischen Interessen zugänglich zu machen und dadurch »auf einen Diskurs zur zunehmenden Überschaubarkeit der Fülle an Publikationen« zu antworten.⁴⁴ Wöhrers These lässt sich allerdings sehr viel früher ansetzen: Bereits Ende der 1850er Jahre widmete sich der Wiener Bibliotheksbeamte Karl Joseph Kreutzer dieser Aufgabe für die Fotografie auf frappierend ähnliche Weise.

»Karl Joseph Kreutzer (geb. zu Wien 8. März 1809) ist zur Zeit Bibliotheksbeamter bei dem polytechnischen Institute in Wien. Er betrieb mit besonderer Vorliebe das Studium der Botanik und ist auf diesem Gebiete vorherrschend schriftstellerisch tätig«,⁴⁵ schreibt das *Biographische Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* in seiner Ausgabe von 1865 ein Jahr vor dem Ableben Kreutzers. Was an diese knappe biografische Angabe folgt, ist eine Liste seiner bisher erschienen Veröffentlichungen. Die publizistischen Leistungen des Wiener Bibliothekars sind sein Verdienst und seine Visitenkarte, die das Bild eines Universalgelehrten zeichnen: Neben *Oesterreichs Giftgewächse* von 1838, der *Beschreibung und Abbildung sämtlicher eßbaren Schwämme, deren Verkauf auf den niederösterreichischen Märkten gesetzlich gestattet ist* von 1839, dem *Blüthen-Kalender und systematisch geordnete Aufzählung der Pflanzen in den Umgebungen*

42 Renate Wöhrer, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 7–24: 16.

43 Ebd.

44 Vgl. ebd.

45 Wurzbach-Tannenberg, Constant (Hg.), *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Bd. 13, Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L.E. Zamarski 1865, S. 211.

Wiens aus dem Jahr 1840 und dem *Taschenbuch der Flora Wiens oder Tabellen zur leichten Bestimmung und Kenntniß der in den Umgebungen Wiens vorkommenden Gewächse u. s. w.* von 1852, finden sich auch die 1844 erschienenen *Uebersichtstabellen der Muskeln des menschlichen Körpers* sowie das im gleichen Jahr veröffentlichte Äquivalent zu den Blutgefäßen (die *Tabula synoptica arteriarum corporis humani*), eine Abhandlung über die Zeichnung von Kristallflächen von 1858 (*Leichtfaßliche Anleitung zum Zeichnen der Krystallflächen und Netze, und zur Anfertigung der Krystallmodelle aus Pappe*), eine bereits sieben Jahre vor der Durchsetzung einheitlicher Maße erschienene Schrift *Ueber die Einführung allgemeiner Maaße, Gewichte und Münzen. Mit Angabe der wichtigsten in dieser Richtung gemachten Vorschläge und ihrer Beurtheilung* aus dem Jahr 1863 und mit dem *Herbar* von 1864 eine »praktische Anweisung zum Sammeln, Trocknen und Aufbewahren der Gewächse« auf der Publikationsliste Kreutzers. In diese naturwissenschaftlichen, überwiegend botanischen, Forschungsinteressen sind die Schriften eingebettet, die Karl Joseph Kreutzer – scheinbar aus schierem Interesse an der Sache – über die Fotografie geschrieben hat: zunächst das 1856 erschienene *Das Stereoskop. Beschreibung desselben und seine Erfindung* und daraufhin die über die drei Jahrgänge 1855, 1856 und 1857 veröffentlichten *Jahresberichte über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Photographie mit genauer Nachweisung der Literatur*.⁴⁶ Was in dieser Auflistung ausgespart geblieben ist, ist Karl Joseph Kreutzers *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, die im Verlag von L.W. Seidel zwischen 1860 und 1864 erschienen ist.

Dr. Karl Josef Kreutzer war ein Bibliothekar, ein Sammlungsverwalter von Wissen, was sich auch in seiner Zeitschrift zeigt. Darin wurden Sitzungsberichte unterschiedlicher internationaler fotografischer Vereine abgedruckt, neben dem Österreichischen Verein sind diese besonders aus Frankreich und Großbritannien. Er übersetzt Artikel aus anderen Zeitschriften und druckt sie erneut ab. Dabei veröffentlicht er aber eher selten eigene Befunde und Anweisungen. Was Kreutzer leistet, ist eine Arbeit des Kompilierens, Sichtbarmachens und der Verstetigung fotografischen Wissens. Der Wiener Bibliothekar versteht sich selbst eher als Gelehrter, er ist kein Gewerbefotograf, praktischer Fotograf oder gar experimentierender Fotograf, sondern ein Amateur, der die Fotografie aus Wertschätzung betreibt. Kreutzer stellt dies in einer Miszelle mit der Überschrift »Briefkasten« dar. In einer darin abgedruckten Entgegnung an Wilhelm Horn macht er deutlich, dass er kein »Geschäftsfotograph« sei, sondern sich »mit der Fotografie nur zu [s]einem Vergnügen beschäftigen.«⁴⁷ Dem Amateur Kreutzer ist es ein Anliegen, die Fotografie zu vermitteln und – wohl seinem Berufsethos folgend – als Bibliotheksbeamter alles zu sammeln,

46 Ebd.

47 Karl Joseph Kreutzer, »Briefkasten«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 5, 1861, S. 92.

zusammenzustellen und als Bibliografie zu veröffentlichen, was bisher zur Fotografie geschrieben worden ist.

Diese Praxis der Wissenszusammenstellung zeigt sich, zumindest in Ansätzen, in fotografischen Journalen auch schon früher: A.W. Hertel, der Herausgeber des *Journal[s] für Malerei*, fügt seinem ersten Band von 1844 unter Punkt »III. Neuere Biographie, bis zum Schlusse des Jahres 1843« eine Sektion zur Fotografie bei, die natürlich erheblich kürzer ausfällt als bei Kreutzer, da erstens 1844 schlichtweg noch nicht so viel zur Fotografie geschrieben worden war (Hertel listet sieben Veröffentlichungen) und zweitens sich bei Hertel die Fotografie unter andere Themenblöcke reiht, etwa die Zeichenkunst, Kunstgeschichte und Farben- und Materialienkunde.⁴⁸ In seinem zweiten Heft hört Hertel auf, die Bibliografie nach Themenblöcken zu ordnen und druckt die »Neuere Bibliographie« gemischt ab, worunter sich mit Uhlenhuts *Practischer Anweisung zur Daguerreotypie* nur noch ein Handbuch der Fotografie findet.⁴⁹ Dieses Format setzt Hertel daraufhin fort und nennt immer wieder einzelne fotografische Handbücher in einer heterogenen Publikationsliste. Bei Karl Joseph Kreutzer ist die Literatursammlung ausschließlich der Fotografie gewidmet. Im September 1861 veröffentlicht er in seiner Zeitschrift eine kurze editorische Notiz, die seine Arbeitsweise offenlegt:

»Die hier angeführte Literatur bildet die Ergänzung der im Jahre 1861 bereits in diesem Jahrgange Bd. III S. 52, 72, 112 und 156 angeführten so wie auch einiger früher erschienen Werke über Fotografie und Stereoskopie. Von diesen sind im Jahre 1861 13 in französischer, 4 in englischer, 2 in niederländischer, 1 in polnischer 1 in spanischer, 16 in deutscher Sprache erschienen.«⁵⁰

In seiner Funktion als Bibliothekar der frühen Fotografie, kann Kreutzer gleichermaßen als eine Art Symbolfigur des Sammlungsverwalters eines ersten zirkulierenden Archivs der frühen Porträtfotografie betrachtet werden, die ganz wesentlich dazu beigetragen hat, einen Kanon des frühen fotografischen Wissens auszuweisen und festzuschreiben: Karl Joseph Kreutzers Jahresberichte sind umfassende Bibliografien all dessen, was im jeweiligen Jahr zur Fotografie geschrieben worden ist. Eine immense Leistung, die seinen Leser:innen einen Überblick in der Publikationswelt der polytechnischen Wissensgemeinschaft verschafft und dadurch vieles erst zugänglich macht. Der Umfang dieser Bibliografien macht nachvollziehbar, warum die Jahresberichte mit großer Verzögerung erschienen. Der Jahresbericht für 1855 wurde zunächst »nur« zwei Jahre später veröffentlicht, in seinem Vorwort hebt

48 *Journal für Malerei und bildende Kunst*, Nr. 1, 1844, S. 26f.

49 A.W. Hertel, »Neuere Bibliographie«, in: *Journal für Malerei und bildende Kunst*, Nr. 5, 1846, S. 141–148: 147.

50 Karl Joseph Kreutzer, »166. Literatur fotografischer Werke«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 6, 1862, S. 226.

Kreutzer allerdings darauf ab, dass der Bericht beinahe gar nicht publiziert worden wäre:

»Die Entdeckungen, Verbesserungen und Anwendungen der Fotografie mehren sich fortwährend derart, dass jeder Fotograf sich nothwendig mit ihnen bekannt machen muss, wenn er den an ihn gestellten Anforderungen entspechen [sic!], und seine Arbeiten zweckmässig und vollkommen ausführen will. Um nun alle Bekanntmachungen im Gebiete der Fotografie auf leichte Weise mitzuthemen, habe ich die Herausgabe von Jahresberichten beschlossen, deren erster durch verschiedene Umstände in seinem Erscheinen verzögert wurde, und den ich ganz unterdrückt hätte, enthielte er nicht sehr viel des Wissenswerthen. In Anbetracht des verspäteten Erscheinens jedoch wurde er, um ihn auf den geringsten Raum zu bringen, grösstentheils [sic!] in einen Literaturbericht umgewandelt. Der Bericht für 1856, welcher im Jänner 1858 erscheint, wird bereits ausführlichere Mittheilungen enthalten. Geschrieben Ende October 1857 an der Bibliothek des k. k. politechnischen Institutes in Wien. K.J. Kreutzer.«⁵¹

Kreutzer war sich also des Überangebots an Fotoliteratur, der Überforderung der Leser:innenschaft und dem damit einhergehenden Scheitern an der Zugänglichmachung des neuen Mediums bereits Mitte der 1850er Jahre deutlich bewusst. Für den Jahresbericht für das Jahr 1856 konnte Kreutzer seinen Zeitplan einhalten und er erschien 1858. Anders als auf der Titelei des Vorgängers angekündigt,⁵² wurde der dritte Jahresbericht für 1857 allerdings nicht im Januar 1859 veröffentlicht, sondern erst 1861. Diese vierjährige Verzögerung kann als ein Indikator für die stetig zunehmende Publikationswut der fotografischen Wissensgemeinschaft gelesen werden. Diese bestätigt sich auch in der über die Jahre zunehmenden Seitenzahl und einer damit verbundenen inhaltlichen Ausführlichkeit der Berichte: Während die ersten beiden Jahresberichte kommentierte Bibliografien sind, ist der dritte, nun 600 Seiten starke, Jahresbericht ein Hybrid aus Bibliografie und Anweisungsbuch, in dem Kreutzer ausführliche Zusammenfassungen aus der aufgeführten Literatur bereitstellt. Was der Journalherausgeber Karl Joseph Kreutzer für die frühe Fotografie leistet, ist ein Verwaltungsakt, der, wie Stefan Nellen in seinem Aufsatz »Das Wesen der Registratur. Zur Instituierung des Dokumentarischen in der Verwaltung« darstellt, ein konstitutiver Teil der dokumentarischen Praxis sei.⁵³ In diesem Verwaltungsakt zeige sich die »Herrschaft über Dokumente, ihre Sammlung und Ver-

51 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1855*, L.W. Seidel: Wien 1857, S. III f.

52 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, Titelei.

53 Stefan Nellen, »Das Wesen der Registratur. Zur Instituierung des Dokumentarischen in der Verwaltung«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder zu Dokumenten wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 225–248: 225 f.

waltung, ihre Ordnung und Verzeichnung, ja (in bestimmten Fällen) ihre Herstellung selbst.« Und: »Dokumentieren heißt also auch Dokumente verwalten.«⁵⁴ Folgt man Nellens Argumentation, ist Kreutzers Akt der Wissensverwaltung gleichzeitig ein Akt der Wissenserzeugung und zudem eine dokumentarische Operation. Diesen Aspekt greift auch Renate Wöhrer auf, wenn sie darlegt, dass in der Wortherkunft von *Dokument* der Aspekt der Lehre, des Beispiels oder der Lektion angelegt sei, denn das lateinische *documentum* bezeichne zunächst einmal Unterlagen und Handlungen, die dem Unterricht dienen.⁵⁵ Während Dokumente im Verlauf des 18. Jahrhunderts vor allem als »Schriftstücke zum Beweis einer Tatsache« verstanden worden seien,⁵⁶ wurde dieses Verständnis im 19. Jahrhundert dadurch ergänzt, dass der empirische Beweis das textbasierte Dokument in seiner Aufzeigekraft zugleich entlastete und erweiterte. Die Nachvollziehbarkeit des empirischen Beweises sollte laut Wöhrer durch unterschiedliche Aufzeichnungsformen und Verfahren gesichert werden.⁵⁷ In diesem Akt des Sichtbarmachens und Beweisens spielt die Erfindung der technischen Aufzeichnungsverfahren, deren spezifische Merkmale ihre Indexikalität und ihr Einsatz als Speicher- und Reproduktionsmedium sind, eine entscheidende Rolle. Karl Joseph Kreutzers penibles Dokumentieren der Veröffentlichungen zu den fotografischen Verfahren spiegelt diesen Akt. Auch er erfasst und beweist, nämlich den Wissensstand, die Empirie, die Relevanz der Fotografie als einer angewandten Wissenschaft, die Produktivität der polytechnischen Wissensgemeinschaft und die gesellschaftliche wie gewerbliche Relevanz der neuen technischen Bildgebungsverfahren. Dies ist kein aus einem Experimentalsystem hervorgegangener, empirischer Beweis. Es ist ein Beweis, der sich gerade durch seine Papierflut darstellt: Kreutzer erbringt ihn in seiner bibliografischen Arbeit dadurch, dass er eben nicht nur eine unkommentierte Literaturliste herausgibt, sondern dieses Wissen insofern verwaltet, als dass er gruppiert, kommentiert, kompiliert, zusammenfasst, rezensiert und vermittelt und damit Vollständigkeit anstrebt.

Bei Kreutzers erstem Jahresbericht für das Jahr 1855 handelt es sich noch um eine schlichte Literaturzusammenstellung nach unterschiedlichen Schwerpunkten und Schlagworten, die der Leser:innenschaft schnellen Zugriff auf das kompilierte fotografische Wissen ermöglichen sollte. Sein Anspruch, alles wiederzugeben, was in einem Jahr zur Fotografie erarbeitet worden ist, spiegelt sich in der umfassenden Zahl an Journalen und Handbüchern, die er heranzieht und in einer Liste mit Abkürzungen im Sinne einer Signatur auswertet. Kreutzers akribische Literaturzusammenstellung liefert somit einen Einblick in das Netzwerk der polytechnischen Wis-

54 Ebd.

55 Renate Wöhrer, »Einleitung«, in: dies., *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 7–24: 14f.

56 Ebd.

57 Ebd.

sensproduktion zur Mitte des 19. Jahrhunderts und macht die Wissensgemeinschaft der Handbuchautoren sichtbar. Auf einer weiteren Ebene dient dieser erste Jahresbericht als Leitfaden oder Führer durch das im Jahr 1855 bereits undurchsichtig und unübersichtlich gewordene fotografische Wissen. Er ist eine Anweisung zur Anweisungsliteratur. Darin kommentiert Kreutzer noch wenig, mitunter wird nur auf die Textstelle verwiesen, an der das Verfahren erläutert wird, manchmal gibt er in Klammern gestellte Erklärungen bei, die auf die Besonderheiten des genannten Verfahrens, der Versuche oder zusätzliche Erläuterungen dazu abheben. Außerdem nutzt der Autor seinen Jahresbericht dafür, Neuheiten aus dem Jahr 1855 kundzutun. Er erwähnt die Etablierung der Pariser *Société Française de photographie*, nennt die Gründung unterschiedlicher Zeitschriften, wer zum Hoffotografen ernannt worden ist, die Eröffnung der fotografischen Druckerei von Thomas Sutton und Blanquart-Évrard in England sowie der Schnauss'schen Lehranstalt in Jena.⁵⁸ Sie alle sind Marksteine für die zunehmende Institutionalisierung der Fotografie sowie der Verstetigung ihrer Diskurse.

Im Vorwort zu seinem zweiten Jahresbericht wendet sich Kreutzer direkt an die fotografische Wissensgemeinschaft und bittet die »Herren Fotografen« darum, Texte und Fotografien zu schicken, damit er eine möglichst vollständige Geschichte der Fotografie schreiben könne. Hierbei ist es sein Ziel, die Fotografie zwischen Wissenschaft und Kunst zu verorten:

»Ich beschäftige mich gegenwärtig mit der Abfassung einer ausführlichen Geschichte der Fotografie. Ist die Geschichte einer Wissenschaft oder Kunst schon an und für sich wichtig, und für jeden Gebildeten eine angenehme Belehrung, so ist die der Fotografie auch von praktischem Werthe, indem der ausübende Fotograf nicht nur mit den verschiedenartigsten Versuchen, die im Laufe der Zeit ausgeführt wurden, sondern auch mit ihrem günstigen oder nutzlosen Erfolge bekannt wird, und manche Fingerzeige erhält, die gehörig berücksichtigt, für ihn von bedeutendem Vortheile sein können. Um aber möglichste Vollständigkeit zu erreichen, und besonders über die erste Erwähnung und Ausführung einzelner Gegenstände und Verfahren bestimmte Nachricht geben zu können, ersuche ich hiermit die Herren Fotografen, um gefällige Mittheilung ihrer Schriften, besonders älterer, so wie auch von Fotografien. Letzte sollen jedoch nicht als Gemälde dienen, sondern Belege ihrer Arbeiten sein, um darnach eine vergleichende Beurtheilung des jeweiligen Standes der Fotografie geben zu können; daher ich nur um solche Bilder bitte, die ohne die geringste, wie immer Namen

58 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1855*, L.W. Seidel: Wien 1857.

habende Nachhilfe hervorgebracht wurden, und denen man einige Worte über ihre Erzeugung gefälligst beizufügen beliebe.«⁵⁹

Die einzureichenden Fotografien versteht Kreutzer als Beweise für die Fortschritte des Mediums, es sind Proben der Experimente fotografischer Akteure, zugleich Dokumente der Fotografie als angewandter Wissenschaft und nicht zuletzt ein Hinweis auf die Strategien der Zusammenarbeit im frühen fotografischen Wissenschaftsmilieu. Wie eine spätere Werbeanzeige aus dem Jahr 1861 darlegt, sollten fotografische Porträts zudem als Bildbeilagen in seiner *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* verschickt werden: »Vom Monate September an werden Porträts von um die Fotografie verdienstvollen Männern sammt deren Biografien als Beilage, und zwar ohne Preiserhöhung beigegeben werden.«⁶⁰ Die Sammlung und Dissemination von fotografischen Porträts als Probedbilder war für Kreutzer ein langfristiges Anliegen – und zugleich eine kanonisierende Strategie. Kreutzer ist nicht nur um ein Verzeichnis der bisher zur Fotografie veröffentlichten Literatur bemüht, sondern versucht sich zudem an einem Bilderarchiv. Die Festschreibung ausgewählter Akteure der frühen Fotografie ist hier anhand von Porträts intendiert: Im fotografischen Porträt verdichtet sich der Verdienst um die noch junge Disziplin mit der Selbsteinschreibung in einen Kanon. Zudem ist dieses Bilderarchiv als ein zirkulierendes Archiv angelegt. Die als Bildbeilagen mit den jeweiligen Nummern der Zeitschrift verschickten Porträts landeten in unzähligen Händen an disparaten Orten. Ob sich dieser Vorsatz Kreutzers umsetzen lies und die Porträts tatsächlich verschickt wurden ist ungewiss, sie sind in den überlieferten, zu Folianten gebundenen Heften der *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* nicht erhalten.

In seinem zweiten Jahresbericht für das Jahr 1856 ist Kreutzer weiterhin darum bemüht, seine Inhalte leicht zugänglich zu machen. Er liefert eine Erläuterung der Abkürzungen für die verwendeten Journale und Fachliteratur, sein Inhaltsverzeichnis gliedert er nach Themenblöcken, Anwendungsgebieten und Apparaten, die Namen der zitierten Autoren sind zur besseren Lesbarkeit jeweils fett hervorgehoben und am Ende des Abschnittes werden stets die Quellenangaben genannt. In diesem nun schon deutlich umfangreicheren Jahresbericht werden unter der Überschrift »Verfahrensbeschreibungen« die Neuerungen genannt und dabei mit teils ausführlichen Erläuterungen versehen. Ab Seite 201 seines Jahresberichtes gibt Kreutzer eine Literaturliste bei, seine Bibliografie der Fotografie für das Jahr 1856.⁶¹

59 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 4f.

60 Karl Joseph Kreutzer, »Werbeanzeigen«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 5, 1861, unpaginierter Anhang.

61 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 201.

Der dritte – und letzte – Jahresbericht erschien deutlich später als von Kreutzer vorgesehen: die Ausführungen zum Jahr 1857 konnten erst 1861 gelesen werden.⁶² In einer Werbeanzeige in seiner *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* kündigt Kreutzer den mit 27 Holzschnitten ausgestatteten und für 2 Taler und 20 Groschen zu erwerbenden Jahresbericht an: »Derselbe enthält in 510 Mittheilungen Alles, was im obigen Jahre nur einigermassen Wichtiges im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie bekannt gemacht wurde, und ist allen Fotografen um so mehr zu empfehlen, als gewiss jeder darin Dinge finden wird, die ihm von Interesse und praktischem Nutzen sein werden.«⁶³ In dieser Anzeige wird der omnipräsente Vollständigkeitsanspruch ablesbar, der auch Kreutzer antreibt. Diesem Exemplar stellt Kreutzer nun keine persönliche Einleitung mehr voran, er beginnt direkt mit der Auflistung der verwendeten Abkürzungen gefolgt vom Inhaltsverzeichnis. Dieser Jahresbericht ist zudem deutlich stärker kommentiert und verfügt über sehr ausführliche Erklärungen zu den einzelnen Verfahren – er ist nicht mehr nur ein kommentiertes Literaturverzeichnis, sondern selbst eine Art Anweisungsbuch. Auch wenn es sich immer noch um eine kompilierende Zusammenstellung der in diesem Jahr veröffentlichten Verfahrensverbesserungen und Neuerungen handelt, sind diesmal die Annotationen und Ausführungen Kreutzers so ausführlich, dass sie eine Anwendung ermöglichen, *ohne* die Originalquelle, aus der exzerpiert worden ist, konsultieren zu müssen. Unter dem Punkt »243. Bemerkungen über die gute Ausführung von Porträts« druckt Kreutzer etwa einen Ausschnitt aus einem Journalbeitrag von Gustave le Gray, der in Wilhelm Horns *Photographisches Journal* erschienen war. Es ist eine knappe Porträtanleitung:

»Das Modell soll immer im Schatten sich befinden, und eine Seite der Figur etwas mehr beleuchtet sein als die andere. Der Kopf darf nie in derselben Richtung sein wie die Achseln; wenn der Kopf en face ist, muss man den Körper um drei Viertheile drehen, und umgekehrt. Setzt man das Modell in das durch ein grosses Fenster eintretende Licht, so muss an der entgegengesetzten Seite dem Fenster gegenüber ein weisser Vorhang oder ein Spiegel angebracht werden, um die Schatten-seite des Modells zu erhellen. Benützt man das zerstreute Licht im Freien, so muss an einer der Seiten des Modells ein sehr dunkler Vorhang angebracht werden, um Schatten zu erzeugen. Man muss auf den Kopf scharf einstellen, um aber dabei bei einer sitzenden Person die Hände gut zu erhalten, ist die Schiefertafel, auf welcher er das negative Papier in die Kammer bringt, am Obertheile nach vorwärts gekrümmt. Diese Krümmung wird aus dem Unterschiede berechnet, welcher zwischen der Länge beider Brennpunkte sich ergibt, wenn man auf dem matten Gla-

62 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1857*, Wien: L. W. Seidel 1861.

63 Karl Joseph Kreutzer, »Werbeanzeigen«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 5, 1861, unpaginierter Anhang.

se einmal auf das Gesicht und dann auf die Hände einstellt. – Phot. J. Horn, Bd. 6, S. 55.«⁶⁴

In diesem kurzen Ausschnitt werden grundlegende Porträtmodalitäten dargestellt und kompositorische bzw. inszenatorische Tipps gegeben, die eine grobe Vorstellung davon vermitteln, was für eine gelungene Aufnahme nötig ist. Aber nicht nur Einblicke in spezifische fotografische Operationen werden in Kreutzers Jahresberichten reproduziert. Betitelt mit »259. Fotografisch-chemische Lehranstalt in Jena. Von Dr. J. Schnauss« druckt Kreutzer eine kurze Notiz aus dem *Polytechnischen Journal* von Johann Gottfried Dingler, die den Erfolg der Lehranstalt von Julius Schnauss dokumentiert:

»Das Unternehmen findet eine freundliche Aufnahme; seit seiner Eröffnung am 1. Mai 1855 bis März 1856 haben 12 ordentliche Mitglieder daran theilgenommen. – Je nach der Dauer und Vollständigkeit des Unterrichtes beträgt das Honorar 10 bis 50 Rthlr. Das Erlernen und Einüben einzelner praktischer Methoden, namentlich des jetzt so beliebten Kollodverfahrens 20 bis 25 Rthlr. – Politn. J. Dingl. Bd 140, S. 72.«⁶⁵

In der Anzeige über das noch neue Institut und seinen Erfolg wird einerseits die Preisstrategie Schnauss' ersichtlich und andererseits, was eine »freundliche Aufnahme« Mitte der 1850er Jahre bedeutete: Ein Dutzend neu ausgebildeter Fotograf:innen scheint bereits die Etablierung einer fotografischen Lehranstalt zu rechtfertigen. Die *Jahresberichte* beweisen sich als ein Fundus an Wissen über die frühe Fotografie, ihre Akteure, Autoren, Institutionen und Veröffentlichungen.

Zwei Jahre nach der Publikation des dritten Jahresberichtes Kreutzers übernimmt der Handbuch- und Journalautor Friedrich Bollmann im Oktober 1863 eine ähnliche Aufgabe. Unter der Überschrift »Die photographische Literatur« schreibt er:

»Seit den ersten Mittheilungen Daguerre's über die Photographie sind so viele Schriften über diese Kunst veröffentlicht worden, dass wohl nur die wenigsten Photographen eine vollständige Kenntniss der photographischen Literatur haben dürften. Auch das nachfolgende Schriftenverzeichnis, obgleich dasselbe von den bis jetzt erschienenen wohl das vollständigste sein dürfte, ist dennoch

64 Karl Joseph Kreutzer, »Bemerkungen über die gute Ausführung von Porträts. Von G. Legray«, in: ders., *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 182.

65 Karl Joseph Kreutzer, »Fotografisch-chemische Lehranstalt in Jena. Von Dr. J. Schnauss«, in: ders., *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 191.

leider unvollständig, trotzdem dürfte es aber als Wegweiser auf dem Gebiete der photographischen Literatur genügen. Die verschiedenen Schriften sind nach der Zeit ihres Erscheinens zusammengestellt, um dadurch das Studium der Geschichte und Literatur der Photographie zu erleichtern.«⁶⁶

Es folgt eine 13-seitige Auflistung der internationalen fotografischen Anweisungsliteratur, darunter auch der zweite Jahresbericht Kreutzers – der Kreis schließt sich.⁶⁷

Fotografisches Wissen hat sich, wie an diesen Literatursammlungen ersichtlich wird, auf organische Weise im Handbuch sedimentiert. In seiner 2012 erschienen Publikation *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft* geht Mario Wimmer im Kapitel »Archivpraktiken« darauf ein, dass Archive, anders als Museen oder Bibliotheken, nicht sammeln, sondern als organisch gewachsene Schriftkörper gelten.⁶⁸ Auch wenn diese Unterscheidung zwischen Bibliothek und Archiv konstituierend gewesen sei für die Etablierung der Archivwissenschaft, waren bis ins 19. Jahrhundert hinein bibliothekarische Praktiken und Ordnungsvorstellungen maßgeblich für die Ordnung und Verwaltung von Archiven.⁶⁹ Auch gab es Wimmer zufolge um 1800 nicht nur einen Bedeutungswandel in der Praxis des Sammelns, die nun als ein Auswahlprozess gedacht wurde, sondern zudem eine lebhafte Diskussion um die Repräsentation dieser Sammlungen, die auch anhand des Begriffs »Archiv« geführt wurde.⁷⁰ Darüber hinaus wurde der Begriff »Archiv« seit dem 19. Jahrhundert als Titel unterschiedlicher Zeitschriften eingeführt,⁷¹ darunter das *Photographische Archiv* von Paul Eduard Liesegang und Julius Schnauss. Eine komplexe Verschachtelung also, in der die Begriffe und Konzepte Bibliothek, Sammlung, Archiv und Dokumentation nicht immer trennscharf unterschieden werden, sondern eher ineinanderfließen – ganz genau so, wie in der fotografischen Wissensgemeinschaft.

6.1.3 Von Ordnungsimpulsen und Leitfäden

Nachdem bereits Karl Josef Kreutzer in den *Jahresberichten* an die Grenzen seiner Kapazitäten gekommen war, aufgrund der Fülle an Publikationen Signaturen einrichten musste und entsprechend in zeitlichen Verzug geriet, wenden sich die Hand-

66 Friedrich Bollmann, »Die photographische Literatur«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 17, 1863, S. 215–228.

67 Ebd., S. 225.

68 Mario Wimmer, *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*, Konstanz: Konstanz University Press 2012, S. 33.

69 Ebd., S. 50f.

70 Vgl. ebd., S. 53.

71 Vgl. ebd., S. 51.

buchautoren in den 1860er Jahren dem Format des Lexikons zu: Julius Schnauss,⁷² Friedrich Bollmann⁷³ und Heinrich Heinlein (der die Worte *Photographie* und *Lexikon* zum *Photographikon* verschmelzen lässt),⁷⁴ schreiben jetzt in Siglen aufgebaute Nachschlagewerke für bereits versiertere Fotograf:innen, die keine schrittweise Führung durch die *Operation Porträtaufnahme* mehr brauchten. Sie folgen damit dem Beispiel des Briten Thomas Sutton, der bereits 1858 *A Dictionary of Photography* publiziert hatte und damit in Europa das erste fotografische Lexikon vorlegte.⁷⁵ Die Handbuchautoren, die zur Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Lexika erarbeiteten, nutzen wie üblich ihre Paratexte und legen in ihren Vorworten dar, was ihre jeweiligen Veröffentlichungen ausmacht. So schreibt etwa Sutton, der Pionier der fotografischen Lexika, in seiner Einleitung:

»This Dictionary of Photography contains a minute account of the principal photographic processes now in use, and a description of the various substances employed by the photographer, together with an explanation of optical terms, the theory of lense, rules of perspective, &c. No account, however, has been given of such common forms of apparatus as may be seen at every photographic dépôt in the kingdom, as this would have occupied space unprofitably. My object has been to place in the hands of the practical photographer a useful book, which will assist him in the endeavour to comprehend the optical and chemical principles of his art, and save him the trouble of referring to the numerous bulky and costly works which I have been obliged to consult.«⁷⁶

Sutton hat bei seinem Lexikon demnach sorgfältig ausgewählt, worauf er seine Schwerpunkte legen wollte. Er lässt den »Apparat« aus und beschränkt sich auf Verfahrensbeschreibungen. Sein Lexikon soll in erster Linie arbeitserleichternd sein, wofür er das Wichtigste aus der umfänglichen Anweisungsliteratur herausgezogen und gebündelt aufbereitet hat. Wissen wird geordnet und damit in

72 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1860.

73 Friedrich Bollmann, *Photographisch-chemikalisches Lexikon*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863.

74 Heinrich Heinlein, *Photographikon. Hülfsbuch auf Grund der neuesten Entdeckungen und Erfahrungen in allen Zweigen der photographischen Praxis. Nebst ihrer Anwendung auf Wissenschaft und Kunst mit steter Rücksicht auf tägliche Vorkommnisse, Uebelstände und Verlegenheiten systematisch geordnet nach den Lehren der bewährtesten Meister aller Nationen sowie nach eigenen Studien*, Leipzig: Otto Spamer 1864.

75 Thomas Sutton, *A Dictionary of Photography. The chemical Articles of A, B, C, by John Worden, Illustrated with Diagrams*, London: Sampson Low, Son, and Co. 1858.

76 Ebd., S. V.

einer Überfülle an Informationen wieder zugänglicher gemacht. Die Selektion, das Trennen des Wesentlichen vom Unwichtigen, ist also nicht nur eine Operation des fotografischen Porträtierens, sondern auch eine pragmatische Maßnahme in der (porträt-)fotografischen Wissensaufbereitung und durch die Fülle an Informationen bereits Mitte der 1850er Jahre notwendig geworden. Diesem Impetus folgend, gibt Sutton an, nicht etwa das *Neueste*, sondern das *Bewährteste* in sein Lexikon aufgenommen zu haben – eine archivalische Operation, die zugleich aussondert und verstetigt: »In short my aim has been not so much to produce a work abounding with novelties, hypotheses, and suggestions, as one containing a plain statement of ascertained facts, and which may be relied on for accuracy.«⁷⁷

Der in Kopenhagen ansässige praktische Fotograf Friedrich Bollmann, der sich auf der Titelei als »Redacteur der ›Photographischen Monatshefte‹ und Verfasser mehrerer photographischer Schriften« vorstellt,⁷⁸ publiziert 1863 sein mit Illustrationen und Tabellen versehenes *Photographisch-chemikalisches Lexikon* im Verlag von H. Neuhoff & Comp. in Braunschweig und trägt damit ebenso zur Verstetigung der Fotografie bei. Bollmann hatte bereits 1843 Noël Marie Paymal Lerebours' *Traité de Photographie* übersetzt, wurde dafür von A.W. Hertel in seinem *Journal für Malerei* gnadenlos verrissen und unterbrach seine Publikationstätigkeit anschließend.⁷⁹ Erst 20 Jahre später entlässt Bollmann binnen zwei Jahren sein gebündeltes fotografisches Wissen auf den Markt und gründet zudem seine Zeitschrift *Photographische Monatshefte*. Nach dieser kurzen und intensiven Publikationstätigkeit verstirbt Friedrich Bollmann am 08. Oktober 1863 eines plötzlichen Todes.⁸⁰ Die Todesanzeige in der 18. Nummer der *Photographischen Monatshefte* folgt unmittelbar auf die Ansprache »An unsere Leser!«, die Bollmann stets seinem Journal voranstellte und in der er sich noch am 6. Oktober herzlich für die »Theilnahme [...], welche unser Blatt in so reichem Maasse gefunden hatte« bedankt hatte.⁸¹

Das Jahr 1862 war für Friedrich Bollmann allerdings noch ein ungemein produktives Jahr, in dem er neben seinem bereits genannten *Vollständigen Handbuch der Photographie*, zwei weitere Anweisungsformate veröffentlichte: Es erschien die *Praktische Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder* und zudem *Die praktische Photographie unserer Zeit. Vollständiges Lehrbuch für Photographen von Fach, Dilettanten und solche, welche diese Kunst ohne Beihülfe erlernen wollen*.⁸² Auf der Titelei des letzte-

77 Ebd., S. VI.

78 Friedrich Bollmann, *Photographisch-chemikalisches Lexikon*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, Titelei.

79 Vgl. *Journal für Malerei und bildende Kunst*, Nr.1, 1844, S. 23.

80 *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 18, 1863, Titelei. Bollmanns Nachfolger wird Karl de Roth.

81 Ebd.

82 Friedrich Bollmann, *Die praktische Photographie unserer Zeit*, Berlin: E. Schotte & Co. 1862.

ren Handbuchs gibt Bollmann seinen Wahlspruch preis: »Motto: Der Wahrheit nahe sich zu wissen, ist besser, als sie ganz zu missen.«⁸³ Mit einem Augenzwinkern hebt dieses Motto darauf ab, dass es selbst bei gründlichster Recherche, umfassender praktischer Erfahrung und Forschung in diesem frühen fotografischen Wissenschaftsmilieu weder eine definitive, endgültige »Wahrheit« geben wird, noch, dass diese von einer Einzelperson erfasst und dargestellt werden kann. Im Vorwort der *Praktischen Photographie* macht Bollmann zudem seine Arbeitsweise und seine Intention als wissenschaftlicher Autor deutlich. Sein Hauptaugenmerk liegt, und das auch bei seinen anderen Handbüchern, auf Qualität vor Quantität:

»In dem folgenden Heftchen übergebe ich der Oeffentlichkeit **ein** Verfahren zur Erzeugung von Lichtbildern, vollständig, kurz und deutlich beschrieben. Die meisten Lehrbücher geben **viele** Anweisungen, überlassen aber dem Leser die Auswahl. Das vorliegende Heftchen bezweckt, dem Einzelnen theure, zeitraubende und oft resultatlose Versuche zu ersparen, und wenn solche gemacht werden sollen, auf die Wege aufmerksam zu machen, wie sie am leichtesten und billigsten auszuführen sind. Ein Jeder, der streng nach den gemachten Angaben arbeitet, wird gute Resultate erzielen. Möge es eine freundliche Aufnahme finden. Berlin, Ende September 1861. Fr. Bollmann [Herv. i.O.].«⁸⁴

Friedrich Bollmann schreibt seine Vorworte in der gleichen Manier wie seine Autorenkollegen, thematisiert werden das Zielpublikum und Lektürehinweise, genauso wie seine eigenen Verdienste. Bollmann wählt bei den meisten seiner Handbücher allerdings eine etwas andere Strategie der Wissensaufbereitung als jene Handbücher, die nach Vollständigkeit streben: Seine Publikationen sind schmal und fokussieren sich meist auf nur einen Gegenstand, der grundlegend erläutert wird. Auch hier zeigt sich eine Selektionsarbeit, die die Auswahl des Inhaltes, die Vereinfachung und die Darstellung des Wesentlichen umfasst. Und gerade so gelingt es Bollmann, einen Gegenstand tatsächlich vollständig darzustellen. Wie eine Rezension in Karl Josef Kreutzers *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* für sein 1862 erschienenes *Vollständiges Handbuch der Photographie*⁸⁵ aufzeigt, sind Bollmanns Werke für versiertere Leser:innen bestimmt. Unter der Überschrift »Literatur fotografischer Werke vom Jahre 1862« bespricht Kreutzer die Qualität und die Zielgruppe seines Autorenkollegen:

83 Ebd., Titelei.

84 Ebd., Vorrede, unpaginiert.

85 Friedrich Bollmann, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862.

»Der Verfasser gibt in diesem Werke eine vollständige Anleitung zum Fotografieren. Wie das Werk von Monckhoven nur für Anfänger geschrieben ist, so ist andertheils dieses Werk für solche bestimmt, die bereits in der Fotografie etwas gearbeitet haben, und sich weiter ausbilden wollen. Ein Vorzug dieses Werkes ist, daß bei einzelnen Verfahren zugleich mehrere und zwar meist neueste Methoden angegeben sind. Nebstdem ist das Verfahren, Kohlenbilder Fotolithografien zu erzeugen, darin ausführlich behandelt. Ebenso die Methoden des Kopirens mittelst Hervorrufung. Der Anhang enthält sehr interessante Resultate über die Darstellung haltbarer, positiver Kopien. Wir können diesem Werke jedenfalls einen guten Erfolg prognostizieren.«⁸⁶

Voll lobenden Wortes wird neben der Vollständigkeit des Handbuchs die Vielfältigkeit und Neuartigkeit der vermittelten Verfahren anerkannt. Einziger Kritikpunkt ist das fehlende fotografische Porträt des Verfassers, das eigentlich der Publikation hätte beigegeben werden sollen: »Zu wünschen wäre, daß das am Titel angegebene und durch Umstände nicht beigelegte fotolithografische Porträt des Verfassers baldigst ausgegeben werden möge, wodurch die in seinem Werke angeführten Methoden noch mehr Beweiskraft erhalten würden.«⁸⁷ Erneut bleibt das fotografische Porträt eine Leerstelle in der Handbuchliteratur – und erst recht das fotografische Autorenporträt.

Friedrich Bollmanns Publikationseifer nimmt auch im Folgejahr 1863 nicht ab: Neben seinem *Photographisch-chemikalischen Lexikon* veröffentlicht der praktische Fotograf drei weitere Handbücher. Bollmann übersetzt *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen. Von verschiedenen Autoren. Aus dem Englischen*,⁸⁸ publiziert *Das photographische Kohlebild*,⁸⁹ worin er sich mit einer Drucktechnik beschäftigt, sowie das *Recept-Taschenbuch für Photographen*,⁹⁰ eine Art Spickzettelsammlung chemisch-technischer Details zum schnellen Nachschlagen. Alle diese Titel erscheinen in unterschiedlichen Städten und Verlagen. Bollmann ist demnach nicht nur inhaltlich, sondern scheinbar auch in seinem Netzwerk breit aufgestellt und veröffentlicht mit seinem *Photographisch-chemikalischen Lexikon* nun auch ein umfassendes Anweisungsbuch. Im Vorwort des Lexikons legt der Autor die Motivation für sein Buch dar, erläutert, was sich Leser:innen davon erwarten

86 Karl Josef Kreutzer, »Literatur fotografischer Werke vom Jahre 1862«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 6, 1862, S. 93f.

87 Ebd., S. 93f.

88 Friedrich Bollmann, *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen. Von verschiedenen Autoren. Aus dem Englischen*, Leipzig: Amelang 1863.

89 Friedrich Bollmann, *Das photographische Kohlebild. Eine einfache und practische Anleitung zur billigen Darstellung desselben, nebst einer ausführlichen Anweisung, diese Bilder durch ein einfaches Verfahren auf Stein oder Zink für den Druck zu übertragen. Ein Hand- und Lehrbuch für alle Photographen, Lithographen, Kupferstecher, Graveure, Porzellanmaler etc.*, Berlin: Schotte 1863.

90 Friedrich Bollmann, *Recept-Taschenbuch für Photographen*, Leipzig: Robert Schäfer 1863.

können und weshalb ihm die lexikalische Form am vielversprechendsten erschien. Für Bollmann ist es die stetig voranschreitende Entwicklung der Fotografie, die Komplexität ihrer Verfahren und ihrer Anwendungsgebiete, die »es die Pflicht und wohl auch das Streben jedes Photographen [macht], immer tiefer in das Wesen und die Beschaffenheit seiner Kunst einzudringen und sich zum unbedingten Herrn ihrer Hilfsmittel zu machen.«⁹¹ Bollmann setzt, wie zuvor Sutton, einen inhaltlichen Schwerpunkt in seinem Lexikon, der, wie der Titel nahelegt, in der Chemie liegt. Bei seiner Leser:innenschaft erwartet Bollmann fotografische Grundkenntnisse, erstaunlicherweise aber keine chemischen. Stattdessen gibt er an, dass all das, was an fotochemischem Wissen notwendig sei, mit seinem Lexikon von der Pike auf erlernt werden könne:

»Die nachfolgende Schrift hat nun den Zweck, dem photographischen Künstler in gemeinfasslicher Weise alles dasjenige Material mitzutheilen, welches aus dem grossen Bereiche der Chemie für die Photographie in Betracht kommt. Dieselbe setzt natürlicherweise die Kenntniss der photographischen Manipulationen voraus, im Uebrigen erfordert sie keinerlei chemikalische Kenntnisse, sondern bietet eben alles Dasjenige, was in chemikalischer Beziehung von Interesse sein kann, vollständig dar und ist sie aus dem Grunde in Form eines Lexikons abgefasst, wie diese Art der Darstellung, die für den praktischen Gebrauch bequemste sein dürfte. [...] Alle allgemeinen weit ausgespannenen, theoretischen Auseinandersetzungen nützen dem Praktiker nicht viel, indem es ihm meistens auf die Belehrung in bestimmten von der Praxis gebotenen Fällen ankommt. Eine solche findet er aber am leichtesten in einem Lexikon, das ihm, nach den verschiedenen Artikeln geordnet, die gewünschte Auskunft giebt. Er wird somit in den Stand gesetzt, in allen den Fällen, wo es ihm um Belehrung zu thun ist, an einem Punkte alles das vereinigt zu finden, worauf es ihm ankommt, während er bei eigentlichen Lehrbüchern der photographischen Chemie sich in der übeln Lage befindet, an verschiedenen Stellen Das zusammensuchen zu müssen, wessen er benöthigt ist. Wir glauben deshalb uns mit der lexikalischen Anordnung des Stoffes ein Verdienst erworben zu haben.«⁹²

Die lexikalische Ordnungsstruktur ist neben Friedrich Bollmann auch Julius Schnauss zur Vermittlung fotografischen Wissens sinnvoll erschienen. Der Untertitel, dem Schnauss seinem *Photographischen Lexikon* beigibt, hebt auf die Praktikabilität ab: Es ist ein »Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc.«, intendiert für den täglichen Gebrauch in der fotografischen (Atelier-)Praxis. Dr. Julius Schnauss

91 Friedrich Bollmann, *Photographisch-chemikalisches Lexikon*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, S. III.

92 Ebd., S. III f.

(1827–1895) war Chemiker, Fotograf mit eigenem Atelier und Handbuchautor, anschließend an ein Studium der Physik und Chemie wurde er 1849 promoviert, leitete von 1852 bis 1867 ein Porträtatelier in Jena, gründete dort 1854 seine Lehranstalt, das *Photographisch-Chemische Institut*, sowie 1857 den *Allgemeinen Deutschen Photographen-Verein*.⁹³ Neben einer großen fachlichen Expertise lässt diese Vita auf Schnauss' Bestreben schließen, ein Netzwerk für die frühe Fotografie zu schaffen und sich selbst darin zu verankern. Schnauss stellte sich auf den Titeleien seiner zwischen 1860 und 1882 im Leipziger Verlag von Otto Spamer erschienen Handbüchern – oder vielmehr *Katechismen* und *Lexika* – als »Direktor des photographisch-chemischen Institutes in Jena, Mitglied der k.k. Leopold. Carolinischen Akademie der Naturforscher, der Großherzögl. Sächs. Gesellschaft für Mineralogie etc.« vor. Zudem gab er ab 1860 gemeinsam mit Eduard Liesegang die Zeitschrift *Photographisches Archiv* heraus, war außerdem als Übersetzer tätig, Verfasser »Gastbeiträge« in Handbüchern anderer Autoren⁹⁴ und war einer der ersten Akteure, der das theoretische Wissen über die Fotografie nicht nur über Anweisungsliteratur oder die Ausbildung im Fotografenatelier zu vermitteln suchte, sondern eine Lehranstalt gründete, die »gründliche[n] Unterricht in allen gangbaren Methoden der Photographie«⁹⁵ anbot.

In seinem *Photographischen Lexicon* (in späteren Auflagen: Lexikon) präsentiert Schnauss nun eine alphabetisch nach Siglen geordnete Sammlung seines fotografischen Wissens. Im dazugehörigen Vorwort legt er die Motivation und Intention zu seiner Veröffentlichung dar: »Der sich täglich mehrende Stoff praktischer Mittheilungen und wissenschaftlicher Untersuchungen im Gebiete der Photographie schien ein möglichst umfassendes Werk in Form eines alphabetisch geordneten Nachschlagebuches zum Bedürfnis für den strebsamen praktischen Photographen sowohl, wie für den Techniker und Fachgelehrten zu machen.«⁹⁶ Der Markt verlangt demnach nach einem fotografischen Lexikon und die Inspiration hierfür lieferte der Brite Sutton, dessen Handbuch nicht nur die *Vorlage* für Julius Schnauss' eigene Veröffentlichung ist, sondern vielmehr die *Grundlage*. Schnauss übersetzt Sutton und ergänzt diese Übersetzung mit seinen eigenen Befunden. Sein *Photographisches Lexicon* ist also ganz klar eine Kompilation:

»SUTTON, ein in der photographischen Welt rühmlich bekannter Name, ist uns in England mit gutem Beispiel durch Herausgabe seines DICTIONARY OF PHOTO-

93 Vgl. »Julius Schnauß«, in: *Academic*, <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/2437988>

94 Vgl. z.B. die Schnauss'schen Beiträge in den Handbüchern von Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen*, Leipzig: Otto Spamer 1858 und von Carl Sternberg, *Vademecum des Photographen*, Berlin: Theobald Grieben 1864.

95 Vgl. Julius Schnauss, »Photographischer Anzeiger (Das photographisch-chemische Institut von Dr. Julius Schnauss zu Jena)«, in: Désiré Charles Emanuel Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig 1864, unpaginierter Anhang.

96 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon*, Leipzig: Otto Spamer 1860, S. III.

GRAPHY vorangegangen. Dem deutschen photographischen Publikum das Wissenswürdigste und praktisch Nützlichste dieses Buches zugänglich zu machen, war für mich eine Aufgabe, welcher ich gern und mit Liebe zur Sache entsprach [Herv. i.O.].⁹⁷

Dabei stellt er seine Forschung gleichberechtigt neben die des Engländers, wenn er schreibt: »In manchen Punkten widerstreiten meine Erfahrungen denen SUTTON'S; ich habe in diesem Fall unser Beider Ansichten oder Vorschriften dem Urtheile wie der Wahl des Publikums unterbreitet [Herv. i.O.].«⁹⁸ Es steht der Leser:in-nenschaft demnach frei, sich für eine Annäherungsweise zu entscheiden. Auch bei seinem weiterführenden Quellenmaterial betont Schnauss, sich bestmöglichst informiert zu haben: »Es versteht sich von selbst, dass ich nächst dem die besten deutschen, englischen und französischen Quellen der neuesten dahin einschlagenden Literatur benutzte, um das vorliegende Werk möglichst umfassend zu machen.«⁹⁹ Hier klingt erneut der fortwährend in der Handbuchliteratur formulierte Anspruch nach Vollständigkeit an, der doch stets mit einem Auswahlprozess verknüpft ist: »Alles Unwesentliche, woran in den jetzigen photographischen Zeitschriften eben kein Mangel ist, wurde natürlich bei Seite gelassen.«¹⁰⁰ Schnauss stellt sich in seinem Arbeitsprozess als Pragmatiker dar – er folgt der gängigen Arbeitsweise, aktuelles Quellenmaterial zusammenzustellen und dabei aufzubereiten: Er übersetzt, kommentiert und selektiert dabei zugleich, was (aus seiner Warte) sinnvoll erscheint und daher in einen fotografischen Wissensfundus eingeschrieben werden soll.

Die Arbeitsweise der polytechnischen Wissensgemeinschaft wird auf den Titleien des *Photographischen Lexicons* noch einmal deutlich. Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe von 1860 schreibt Schnauss: »Mit theilweiser Benutzung von SUTTON'S DICTIONARY OF PHOTOGRAPHY und unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen [Herv. i.O.]«¹⁰¹ und verweist damit auf die Praxis der kompilierenden Lektürearbeit. Die zweite Auflage von 1864 erwähnt das Original Suttons nicht mehr, es ist jetzt unter die verwendete Literatur subsumiert: »Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen.«¹⁰² Die »dritte stark vermehrte Ausgabe« von 1868 ist nun eine andere Kompilation. Die

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon*, Leipzig: Otto Spamer 1860, Titlei.

102 Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864, Titlei.

zweite Auflage des Lexikons aus der Feder Schnauss' wird hier durch das Repertorium seines ehemaligen Schülers Karl de Roth ergänzt: »In zweiter Auflage herausgegeben von Dr. Julius Schnauss [...]. Weitergeführt durch ein Repertorium der neuesten Fortschritte und wesentlichsten Erfahrungen während der Jahre 1863 bis 1867 von Karl de Roth.«¹⁰³ Fünfzehn Jahre später erscheint schließlich die »Dritte umgearbeitete und vermehrte Auflage«, diesmal »herausgegeben von Dr. Julius Schnauss, Photochemiker, Mitglied d. k. k. Leopold.-Carolinischen Akademie der Naturforscher, der Grossherzoglich Sächs. Gesellschaft für Mineralogie, Ehrenmitglied des Deutschen Photographenvereins und des Photographischen Vereins zu Berlin.«¹⁰⁴ Auf dieser Titelei findet sich zudem eine randständige Art der Selbsteinschreibung, die sich der Nachwelt erhalten hat. Handschriftlich widmete Julius Schnauss als alter Mann diese Ausgabe des Lexikons (das 33 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung immer noch relevant war) einem Freund: »Herrn stud. math. Ludwig Schütz als ein Zeichen seiner freundschaftlichen Gesinnung, vom Verfasser. Jena, 2/10.93« [Abb. 35].

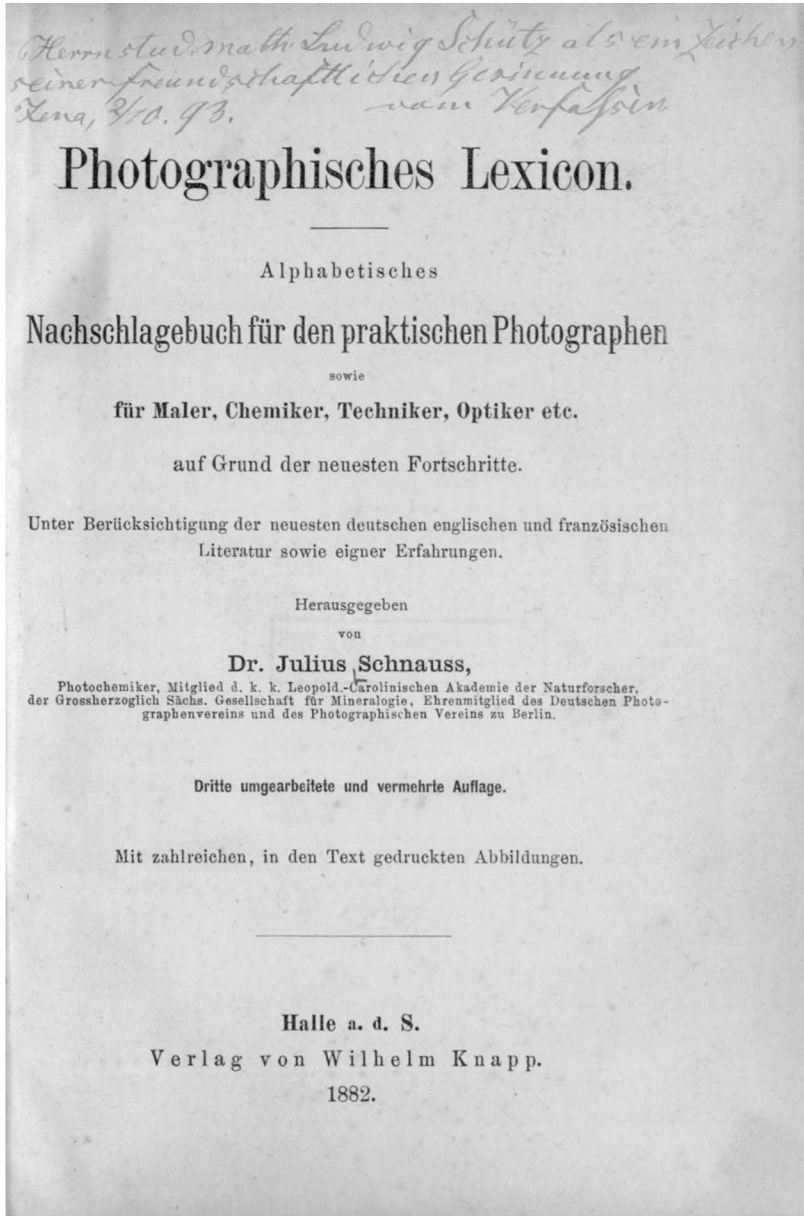
Am Beispiel von Julius Schnauss' *Photographisches Lexicon* lässt sich nachvollziehen, wie zahlreiche Exemplare der fotografischen Handbücher über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten in editierten Neuauflagen erschienen und hierbei den Anspruch ihrer Autoren aufzeigen, sich zu aktuellen Erkenntnissen zu positionieren und die eigene Forschung neu zu bewerten und zu kommentieren. Das Streben nach stetiger Verbesserung und Neuherausgabe der eigenen angewandten fotografischen Forschung konnte mitunter auch vermeintlich banale Aspekte betreffen, die schlichtweg der Mode unterworfen waren. In seinem Lexikon widmet sich Schnauss beispielsweise unter dem Schlagwort »Hintergrund« dessen Einfluss auf ein gelungenes fotografisches Porträt.¹⁰⁵

103 Julius Schnauss und Karl de Roth, *Photographisches Lexikon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Leistungen in der Photographie, Photolithographie, Photogalvanographie, Photoxylographie u.s.w.*, Leipzig: Otto Spamer 1868, Titelei.

104 Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc., auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Halle: Wilhelm Knapp 1882, Titelei.

105 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon*, Leipzig: Otto Spamer 1860, S. 168.

Abb. 35: Handschriftliche Widmung



Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc., auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Halle: Wilhelm Knapp 1882, Titelei.

In der Ausgabe aus dem Jahr 1860 macht der Handbuchautor deutlich, dass gemalte Prospekte und Staffage verpönt seien, wenn er schreibt: »Gemalte Landschaftshintergründe, auffallende Staffage, wie Säulen, Vasen u. dgl., sind gegen den guten Geschmack«. ¹⁰⁶ Vier Jahre später revidierte Julius Schnauss das Lemma zum »Hintergrund« – wohl der Etablierung der Carte de Visite und der damit einhergehenden Ubiquität des Atelierinventars geschuldet – und schreibt nun: »Gemalte Landschaftshintergründe, auffallende Staffage, wie Säulen, Vasen u. dgl., werden jetzt vielfach zu den Visitenkartenportraits benutzt und sind in jeder Photographie-Handlung zu bekommen.« ¹⁰⁷ Auch in der Auflage aus dem Jahr 1868 übernimmt Schnauss die Setzung des jetzt landläufig üblichen Gebrauchs von Prospekt und Staffage wörtlich aus der Fassung von 1864. ¹⁰⁸ Üblicherweise werden die Anweisungen zu spezifischen fotografischen Unterfangen in der Handbuchliteratur in kohärenten Abschnitten abgehandelt, die angehende Fotograf:innen Schritt für Schritt durch die Operation führen: von der Präparation der Platten, über die Positionierung des Individuums zum fertigen, entwickelten Porträt. Leser:innen des *Photographischen Lexicons* hingegen müssen die benötigten Informationen zur gelungenen Porträtaufnahme unter den Schlagworten, wie etwa »Glashaus«, »Beleuchtung«, oder »Hintergrund« selbst zusammentragen. Das *Lexikon* ist eben kein dezidiert porträtfotografisches Anweisungsbuch mehr, sondern eine gebündelte Wissenssammlung, die unter vielem anderem auch das Porträt beschreibt.

Als ein Anweisungsbuch für Fortgeschrittene ist das Lexikon ein Format, mit dem Amateur:innen kaum etwas anfangen können. Dies ist der Grund, weshalb Julius Schnauss ein Jahr später den *Katechismus der Photographie* veröffentlicht. ¹⁰⁹ Im Übrigen auch eine interessante Betitelung eines fotografischen Handbuchs, die eigentlich ein Lehrbuch christlicher Glaubensfragen meint: Ist die Fotografie jetzt für Schnauss parareligiös geworden und er will in seinen Leser:innen den »Widerhall« der fotografischen Kunde motivieren? Der Putto umrankte Schmutztitel lässt es zunächst vermuten. Bei einem genauen Blick wird jedoch deutlich, dass »Katechismus« hier ein disziplinenübergreifendes Synonym für Handbuch ist, denn Schnauss' Exemplar erscheint als die Nummer 40 in der Reihe »Illustrierte Katechismen« des Leipziger Verlags von J.J. Weber nach Katechismen des Ackerbaus, der Bibliothekenlehre, der Buchdruckerkunst, Chemie, Gesangskunst, Makrobiotik

106 Ebd.

107 Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon*, Leipzig: Otto Spamer 1864, S. 136.

108 Vgl. Julius Schnauss und Karl de Roth, *Photographisches Lexikon*, Leipzig: Otto Spamer 1868, S. 185.

109 Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J.J. Weber 1861.

und vielem mehr. Leser:innen dieser Reihe können sich dementsprechend Grundkenntnisse in einem breit aufgestellten Programm anlesen, unter das nun mit dem Beitrag Julius Schnauss' auch die Fotografie fällt. In seinem Vorwort beschreibt Schnauss im Januar 1861 die Zielgruppe seines Handbuchs:

»Nach der Vollendung meines ausführlichen Werkes über Photographie, dem ›Photographischen Lexikon‹ stellte sich für solche, die noch nicht genügende Vorkenntnisse besaßen, um den größtentheils wissenschaftlichen Inhalt des ›Lexikons‹ ganz zu erfassen, das Bedürfnis nach einem kleineren Handbuch heraus, welches in gedrängter Kürze und möglichst faßlich, theils die in meiner photographischen Unterrichtsanstalt gelehrtten Methoden, theils die wichtigsten Entdeckungen der Neuzeit dargestellt enthält. Das vorliegende Werkchen wird, so hoffe ich, diesem Wunsche genügen und insofern auch einen weiteren Leserkreis befriedigen, als es vermöge seines rein praktischen, durch vieljährige Erfahrung bewährten Inhaltes dem Anfänger Gelegenheit gibt, sich selbst zu unterrichten.«¹¹⁰

Anders als das *Lexikon*, das mit seinen (exklusive der angehängten Werbung und Preiscouranten) 454 Seiten eine professionelle Ausdifferenzierung seines Gegenstandes anbietet, ist dieses, mitsamt seines Anhangs 131 Seiten umfassende, Handbuch ein für 10 Neugroschen zu erwerbendes Büchlein für Anfänger:innen. Bereits die Aufmachung der Handbücher avisiert die Zielgruppe: Während auf dem Schmutztitel des Lexikons eine Illustration dreier geschäftiger, professioneller Fotografen in einem Ateliersetting zu sehen ist [Abb. 36], zeigt das Titelblatt des Katechismus eine Vielzahl ebenfalls geschäftiger, aber dennoch amateurhaft anmutender Putti, die sich unterschiedlichen, mehr oder minder wissenschaftlichen Gegenständen als Zeitvertreib widmen [Abb. 37].

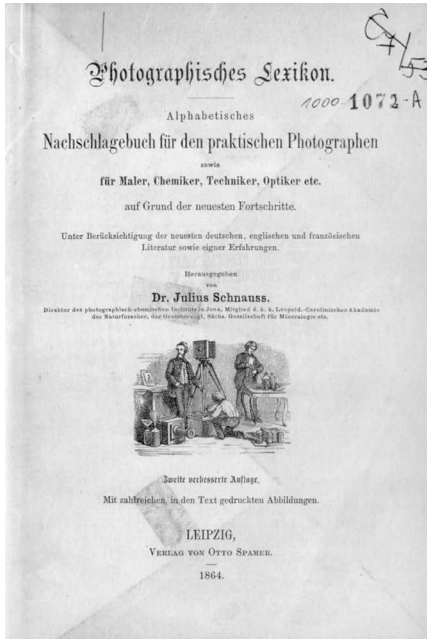
Im *Katechismus der Photographie* können sich Amateur:innen durch Wiederholungen und Übungen im Selbststudium die Fotografie (größtenteils) aneignen:

»Dies wird durch die katechistische Form wesentlich erleichtert, indem sie zur öfteren Repetition der wichtigsten photographischen Regeln Veranlassung gibt und somit auch dem minder Geübten den unschätzbaren Vortheil gewährt, bei einiger Aufmerksamkeit selbst ohne Lehrer sichere und gute Resultate zu erzielen. Wer ausgezeichnetes leisten will, dem wird freilich nie das gedruckte Werk den Lehrer ersetzen können.«¹¹¹

110 Ebd., S. V.

111 Ebd., S. Vf.

Abb. 36: Illustration auf dem Titelblatt



Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon*. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen, Leipzig: Otto Spamer 1864, Titelei.

Abb. 37: Illustrationen auf dem Titelblatt



Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J. J. Weber 1861, Titelei.

Die Institutionalisierung der Fotografie und die Verschränkung der Handbuchliteratur mit der Lehranstalt greift Schnauss am Ende seines Vorwortes auf: »Den Schülern meiner Anstalt dient dieser Katechismus fortan als Leitfaden zu ihren praktischen Uebungen, wodurch das zeitraubende in die Feder Dictiren wegfällt.«¹¹² Der *Katechismus* wird zum Lehrbuch seines Kursus und Julius Schnauss' Lehre wird damit standardisierter und zugleich auch für diejenigen Leser:innen zugänglich, die eben keinen Platz in seiner Lehranstalt ergattert haben. Das *Lexikon* und der *Katechismus* sind zwei Seiten einer Medaille, bei beiden wird die Professionalisierung, Institutionalisierung und die Verfestigung fotografischen Wissens deutlich, nur ihre Leser:innenschaft ist eine andere. Aber auch dies zeigt, wie sich

112 Ebd., S. VI.

die Fotografie in den 1860er Jahren verankert, denn während fortgeschrittene oder professionelle Fotograf:innen besser mit dem *Lexikon* arbeiten können, werden Laien mit dem *Katechismus* abgeholt – für jedes Bedürfnis gibt es inzwischen das passende Anweisungsformat.

Der *Katechismus* ist nach unterschiedlichen, die Fotografie betreffenden Kapiteln gegliedert, nach einem Frage-Antwort Prinzip aufgebaut und zeichnet sich in der Tat dadurch aus, äußerst verständlich und grundlegend formuliert zu sein. Während die durchnummerierten Fragen die Stimme der Schüler:innen imitiert, ist die Antwort die Stimme des Lehrers Dr. Julius Schnauss, der die Fotografie grundlegend vermittelt. Die erste Frage lautet daher »Was ist Photographie?« und die Antwort »Photographie ist die Kunst, mittelst der Lichtstrahlen auf chemisch präparierten Oberflächen verschiedener Substanzen naturgetreue Bilder zu erzeugen.«¹¹³ Dieses Handbuch ist nach fotografischen Verfahren gegliedert. Im Kapitel zum nassen Kollodiumverfahren unter der Frage Nr. 133 kommt Schnauss dann auch auf das Porträtieren zu sprechen:

»Welche besondere Regeln hat man bei der Aufnahme von Portraits zu befolgen? –/Dergleichen Aufnahmen geschehen am vorteilhaftesten in einem Glashaus (Fig. 17), welches, im Schatten eines größeren Gebäudes liegend, möglichst viel freien Himmel über sich hat. Seine Hauptfronte muß nach Norden gerichtet sein, und nur diese, sowie das Dach, ist aus Glasfenstern zusammengesetzt, die Rückwand und die beiden schmalen Seitenwände sind von Holz, oder massiv. Das Glashaus ist etwa 10 Fuß breit, 20 Fuß lang, die Vorderwand 7 Fuß und die Hinterwand 10 Fuß hoch und besitzt am Glasdach, sowie an der Glasfronte im Innern, Rouleaur und Vorhänge aus einem blauen oder weißen Stoff, um nach Belieben das einfallende Licht regulieren zu können. Von der Hinterwand an bis einige Fuß über dem Kopf des Portraits muß am Dach ein Rouleau von blauem Rattan befestigt sein, um das Oberlicht zu beschränken. Das übrige Arrangement der Vorhänge läßt man sich am besten nach der Anweisung eines tüchtigen Portraitmalers bestellen, um eine künstlerische Beleuchtung zu erzielen.«¹¹⁴

Die Darstellungen zur Porträtfotografie im *Katechismus* sind das Destillat seiner Porträtanweisungen, die er zudem mit einer Illustration versieht [Abb. 38] und dadurch anschaulich macht. Die Illustration zur Frage 133 zeigt den Aufbau eines Glashauses. Es ist eine lange Fensterfront zu sehen, davor eine Kamera auf einem grazilen Stativ und am linken Bildrand, markiert durch eine Säule und den Anschnitt einer schweren Draperie, der Hintergrund für die eigentliche Porträtinszenierung, die hier nicht weiter abgebildet wird. Die Anschlussfragen, die an diese Basisbeschreibung der Porträtaufnahme folgen sind diese: »134. Was ist über die photogra-

113 Ebd., S. 1.

114 Ebd., S. 45f.

phischen Präparate zu sagen?« Sie sollen Schnauss zufolge möglichst lichtempfindlich sein, da hiervon die Schönheit der Ergebnisse abhinge.¹¹⁵ »135. Welche Aeufferlichkeiten sind hier noch zu berücksichtigen?« Die Antwort hierzu insistiert, dass sich bei Gruppen um eine »anmuthige, malerische Stellung« bemüht werden müsse, wozu die Leser:innen erneut ein Maler beraten solle. Weiterhin müsse der Apparat bei sitzenden Aufnahmen »etwas schräg nach vorn« ausgerichtet werden, bei Aufnahmen im Stehen dagegen horizontal und das Objektiv »senkrecht gegen die Brust gerichtet sein.«¹¹⁶ »136. Wie muß der Hintergrund bei Portraits beschaffen sein?« Schnauss rät zu einem »hinlänglich großem« Stück Leinwand, das mit Leimwasser und Sand bestrichen wird, bis es eine gleichmäßige Oberfläche habe, und dann mit »graugelber Oelfarbe« bestrichen wird.¹¹⁷ »137. Kann man nicht auch einen künstlichen Hintergrund bei photographischen Portraits erzeugen?« Hierauf antwortet Julius Schnauss: »Ja. Man macht sich zu diesem Zwecke eine Copie des Negativs auf Papier, schneidet die Figur genauer nach den Conturen aus und läßt sie, so wie den Hintergrund, am Lichte sich vollständig schwärzen.«¹¹⁸ Diesen Ausschnitt würde man dann auf das Glasnegativ kleben, eine Kopie machen, den Originalausschnitt des Porträts auf den nun weißen Hintergrund kaschieren und erneut umkopieren.¹¹⁹ »138. Welche Linsen benutzt man zum Portraitiren?« Auf diese letzte Frage zur Porträtaufnahme gibt Schnauss an, »ausschließlich zwei achromatische Linsen« zu verwenden, die »zu einem Doppelobjektiv vereinigt« werden.¹²⁰ Im Kapitel »Darstellung positiver Copien (Abdrücke) auf Chlorsilberpapier« kommt Schnauss unter der Frage »251. Wie erzeugt man beim Copiren von Portraits den sogenannten Vignettehintergrund, welcher sich allmählig nach außen verläuft?« noch einmal auf Porträtinstruktionen zurück.¹²¹ Die Antwort auf diese Frage lautet, man würde »Vignetteplatten« unterschiedlicher Größe und Einfärbung von außen auf das Glas des Kopierrahmens legen.¹²² Und auch unter den Fragen 254 und 255 kommen noch einmal Porträtmodalitäten in das didaktische Gespräch Schnauss', wenn es um die Verwendung von »künstlichen Landschaftshintergründen« geht, die eingekopiert werden.¹²³ Die Informationen zum Porträtieren sind gleichzeitig breit aufgestellt und vage, sie bleiben an der Oberfläche ihrer Diskurse – hier geht es nicht in die tiefe Aushandlung, wie in anderen Anweisungsformaten.

115 Vgl. ebd., S. 46f.

116 Vgl. ebd. S. 47.

117 Vgl. ebd.

118 Ebd., S. 47f.

119 Vgl. ebd., S. 48.

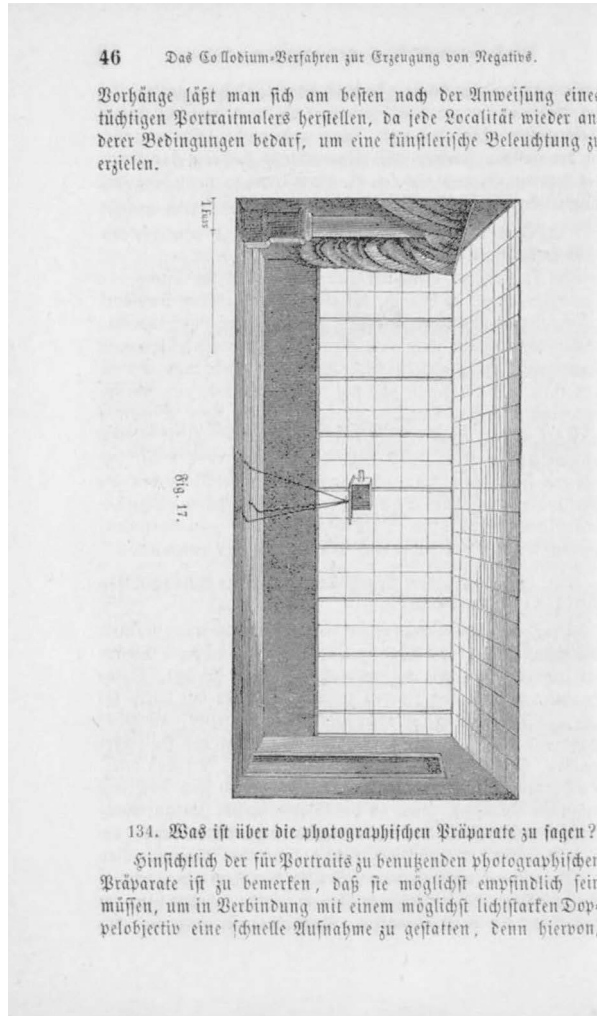
120 Vgl. ebd.

121 Ebd., S. 83.

122 Vgl. ebd.

123 Vgl. ebd., S. 84f.

Abb. 38: Ansicht eines Ateliers



Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie*, Leipzig: J. J. Weber
1861, S. 46.

Im *Katechismus* werden alle aktuell gängigen Verfahren zur Herstellung von Negativen und Abzügen beschrieben, Vergrößerungen werden besprochen und Sinn und Zweck von Stereoskopen dargestellt. Es geht neben der Anwendungsweise zum Porträtieren um die Architekturfotografie, die Fotografie auf Reisen, die »Photographie bei Nacht«. Im Grunde ist der *Katechismus* auch ein Lexikon, er ist ebenfalls systematisch nach Überbegriffen geordnet, aber eben nicht für professionelle Fo-

tograf:innen sondern für Anfänger:innen. Der *Katechismus* bleibt dabei tendenziell unspezifisch, um tiefer in die jeweiligen Problemfelder der Fotografie einzusteigen, braucht es ergänzende Anweisungsliteratur, wie z. B. das *Lexikon*. Und es ist nicht von der Hand zu weisen, dass das Format des Lexikons effizient ist, denn bei Bedarf kann eine Information schnell nachgesehen werden, es bündelt Fachwissen auf pragmatische Weise. Aber es ist auch unpersönlich, in kurzen Siglen gibt es weniger Raum für das Anekdotische, für persönliche Einschreibungen in den sonst chemisch-technischen Diskurs. Wie sich zeigt, wird auch im *Katechismus* nichts diskursiviert, es wird nicht individualisiert geschrieben, hier ist nichts anekdotisch. Was es zu lesen gibt, ist eine nüchterne, knappe, pragmatische, eine wirklich *lehrbuchhafte*, Erläuterung der Grundsätze des fotografischen Porträtierens. Der *Katechismus* ist eine Lektürehilfe zur Fotografie, er entschlüsselt, erleichtert, bereitet auf – und übersetzt: Beigefügt ist ein umfassender Anhang, darin findet sich ein »Alphabetisches Verzeichnis der deutschen, lateinischen, englischen und französischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturproducte.«¹²⁴ Dieses Verzeichnis macht fotografisches Fachvokabular zugänglich:

»Keine Kunst hat sich so rasch die ganze Welt erobert, als die Photographie. Es ist daher gewiß jedes Mittel willkommen, welches da Verständnis photographischer Mittheilungen befördert, die von Angehörigen einer fremden Nation ausgehen. Wohl ist die Kenntniss der französischen und englischen Sprache sehr allgemein geworden, allein gerade die photographisch-chemischen Bezeichnungen sind der gewöhnlichen Conversationssprache fremd und finden sich auch nur einzeln in den Wörterbüchern. Eine Kenntnis derselben ist daher selbst auch dem in diesen Sprachen bewanderten erforderlich, um die englischen und französischen photographischen Journale verstehen zu können, falls er nicht selbst Chemiker ist, welchem durch die lateinischen pharmaceutischen Benennungen einigermaßen der Schlüssel zu den englischen und französischen gegeben ist.«¹²⁵

Der *Katechismus* hat damit ein demokratisierendes, gleichstellendes Moment, das nun wirklich auch Amateur:innen einen Zugang zur Fotografie ermöglicht und so die zunehmende Verstetigung der Fotografie und Verankerung derselben in der Mitte der Gesellschaft markiert.

Prozesse der Verstetigung zeichnen sich darüber hinaus im kleinen Textbeitrag »Ueber photographische Streitfragen« vom März 1864 ab, den Julius Schnauss ihn seiner, gemeinsam mit Paul Eduard Liesegang herausgegebenen Zeitschrift *Photographisches Archiv* veröffentlichte.¹²⁶ Der Beitragstitel verweist auf eine Cha-

124 Ebd., S. 111.

125 Ebd.

126 Julius Schnauss, »Ueber photographische Streitfragen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 54, 1864, S. 117f.

raktereigenschaft Schnauss', die sich in seinen Textbeiträgen erhalten hat: Er ist alles andere als konfliktscheu und versäumt keine Gelegenheit, sich (mitunter vehement und vernichtend) zu Meinungen, wissenschaftlichen Veröffentlichungen oder Praktiken anderer zu äußern, die ihm gegen den Strich gehen. Schnauss beginnt sein Argument – oder vielmehr seine Mahnungen – im Textbeitrag »Ueber photographische Streitfragen« damit, die Fotografie als »empirische Wissenschaft« darzustellen, zu der alle interessierten Forschenden ihren Beitrag leisten mögen, allerdings unter der Voraussetzung, die eigenen Befunde sowie die Forschungsleistungen anderer zunächst zu überprüfen (sprich: nachzumachen) und auf ihre Praktikabilität und Wahrheit zu testen. Diejenigen, die sich als empirische Forscher:innen der Fotografie einbringen wollen, müssten allerdings Schnauss zu Folge, »bei ihren Untersuchungen mit Kenntniss und Umsicht zu Werke gehen und mit Wahrheitsliebe ihre Resultate bis auf ein Jota genau mittheilen.«¹²⁷ Der Grund für diese Mahnung und die Bitte, nicht derart sorgfältige Wissenschaftler »mögen [...] diesen Untersuchungen fernbleiben« liegt darin, dass er Verwirrung und Frustration bei der Leser:innenschaft dieser Forschungsbefunde vermeiden will: »der lesende, nicht selbst literarisch producirende Photograph würde zuletzt nicht wissen, wem er glauben solle und endlich alle dergleichen photographischen Streitfragen und Untersuchungen verdriesslich bei Seite werfen.«¹²⁸ Julius Schnauss unterscheidet bei praktischen Fotograf:innen hier nicht etwa zwischen Künstler:innen und Operateur:innen, oder Wissenschaftler:innen und Gewerbetreibenden, sondern schlicht zwischen den nur »lesenden« und den »literarisch selbst producirenden« Fotograf:innen. Darin klingt eine Abgrenzung an, über die sich die frühe fotografische Wissensgemeinschaft definiert: Um Teil dieses Kollektivs zu sein, reicht es nicht aus, die Handbuch- und Journalliteratur lediglich zu konsumieren, man muss vielmehr selbst dazu beitragen. Auch die Schnauss'sche Logik der fotografischen Wissenschaft, ihre Erörterung und ihre Vermittlung zentriert sich demnach um die Anweisungsliteratur. Daher verwundert auch der Grund für seine Mahnungen nicht: Mit einer unsauberen, redundanten Arbeitsweise in der fotografischen Wissensgewinnung »würde auch der periodischen photographischen Literatur nicht gedient sein, denn schliesslich käme man, bei immer wiederholten und wieder geprüften Untersuchungen wie ein Mühlpferd nicht von der Stelle, drehte sich immer nur im Kreise.«¹²⁹ Schnauss schließt seinen kurzen Textbeitrag damit, noch einmal zu einer sauberen wissenschaftlichen Arbeitsweise (ganz im Sinne der polytechnischen Wissensgemeinschaft) aufzurufen:

127 Ebd.

128 Vgl. ebd.

129 Vgl. ebd.

»Also prüfe und berichtige Jeder seinen Vorgänger, der Kraft und Neigung dazu in sich spürt, aber mit Sorgfalt, nicht oberflächlich; er beschuldige ihn nicht eher falscher Angaben, als bis er ganz genau denselben Versuch wiederholt hat. Und mit der Prüfung photographischer Aussprüche, um nicht zu sagen: Lehrsätze, hat es seine besonderen Schwierigkeiten. Ist doch das Gebäude der wissenschaftlichen Photographie noch so neu, lange noch nicht ausgebaut, dass jeder Schritt darin mit Vorsicht gethan werden muss, um nicht zu straucheln, und sich und Andere zu beschädigen!«¹³⁰

Daher werden in der polytechnischen Forschungsgemeinschaft Aussagen und Befunde nicht einfach als gesetzt betrachtet und stehen gelassen. Stattdessen wird fortwährend kommentiert, überarbeitet, widersprochen, weitergearbeitet und kompiliert, was letztlich dazu führt, dass die Porträtfotografie verbessert und weiterentwickelt wird und zahlreiche angehende Porträtist:innen zum Fotografieren befähigt werden – weshalb auch das *Photographische Archiv* den Untertitel »Berichte über den Fortschritt der Photographie« trägt. Basierend auf der Lektüre dieses Journals können Leser:innen mit der sich stetig weiterentwickelnden Fotografie à jour bleiben und dabei zusehen, wie fotografisches Wissen unter den Beiträgen diverser Autoren organisch wächst. Das *Archiv* dient, wie bereits dargestellt, als Synonym für *Zeitschrift*, zugleich aber in diesem Fall auch als Markierung einer *Sammlung* fotografischer Praxis und Wissenschaft. Es werden Mitteilungen aus Paris von Ernest Lacan und aus Wien von Ludwig Schrank korrespondiert, Artikel zu neuen Befunden veröffentlicht, rezensiert und »entgegnet«. In der Anweisungsliteratur hat sich durch all diese Praktiken Porträtwissen, samt seiner randständigen Begleitphänomene, abgelagert und aufgeschichtet, gewisse Aspekte haben sich bereits festgeschrieben und als Konsens verhärtet.

6.2 Atelier und Apparat: Vollständigkeit und Verstetigung

Als Otto Buehler 1869 sein Handbuch *Atelier und Apparat des Photographen* veröffentlichte, war die inzwischen den Kinderschuhen entwachsene Fotografie auf dem besten Wege vollends industrialisiert zu werden: Fotochemikalien, Fotopapiere, Kameras und Ateliereinrichtung wurden inzwischen im großen Stile fabriziert und konnten, über Anzeigen in fotografischen Journalen und Preiscourranten in den Anhängen fotografischer Handbücher beworben, von angehenden Porträtist:innen gebrauchsfertig und einsatzbereit gekauft werden. In gleicher Manier legt Buehler ein ungemein professionalisiertes Anweisungsbuch vor: Wie bereits der Titel verspricht, ist es ein Handbuch für den Atelierfotografen, und das meint

130 Ebd.

in den allermeisten Fällen, für den Porträtisten. Dieses Handbuch, das an dieser Stelle den heuristischen Endpunkt des Untersuchungszeitraumes markiert, ist so umfangreich wie die zuvor besprochenen Lexika – dabei ist es allerdings spezifisch auf ein Anwendungsgebiet der Fotografie zugeschnitten, nämlich auf die Porträtfotografie als Gewerbe. Otto Buehler legt damit das erste porträtfotografische (para-)lexikalische Grundlagenwerk vor.

6.2.1 Materialzugänge

Ein Jahr vor der Veröffentlichung des *Atelier und Apparat des Photographen* publiziert Otto Buehler sein *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*.¹³¹ Das Memorial, das auf der Titelei mit dem Motto »Vade mecum. Pax tecum«, zu Deutsch: »Geh mit mir. Friede sei mit dir«, versehen ist, ist eine Erinnerungshilfe, die auf vollkommene Praktikabilität ausgelegt ist: Dieses Handbuch ist dazu intendiert, mitgenommen zu werden, um in Momenten der Unsicherheit das Gedächtnis aufzufrischen und lädt zugleich seine Leser:innen dazu ein, es als ein professionelles Tagebuch zu nutzen, also in das *Memorial* hineinzuschreiben. In der Einleitung rekurriert auch Buehler auf das omnipräsente Thema des Überangebots an fotografischer Anweisungsliteratur und damit auch an Porträtinstruktionen, aus denen man das Wesentliche herausfiltern musste:

»Ein praktisches Hilfsbuch für das photographische Laboratorium, das eine bequeme Uebersicht des dem ausübenden Photographen unentbehrlichen, aber in den verschiedensten und zum Theil sehr kostspieligen Werken zerstreuten Materials, sowie alle diejenigen Hilfsmittel darbietet, welche ihm die Vergleichung, die Wahl und Darstellung der einzelnen Präparate erleichtern als: Tabellen, vergleichende Zusammenstellungen u.s.w. und welches dabei all des überflüssigen Beiwerkes, das die eigentlichen Lehrbücher so unbehilflich für den praktischen Gebrauch macht, entbehrt, kurz, welches bequem in jeder Beziehung ist – ein solches Hilfsbuch ist ein allseitig anerkanntes Bedürfniss.«¹³²

131 Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868.

132 Ebd., S. 1.

Abb. 39: Elaborations-Tagebuch

Elaborations-Tagebuch.				
Lab.-Nr.	Datum.	Präparat.	Formel-Nr.	Bemerkungen.
1	4. Aug.	Aether		Friedrich in Nürnberg. fl. kr.
2	"	Alkohol		
3	"	Pyroxilin		
4	"	Robcollodion		
5	"	Eisessig		8 57
6	21. Aug.	Jod (kryst.)		Liesegang in Elberfeld.
7	"	" Ammon.		
8	"	" Kadmium		
9	"	" Kalium		
10	"	" Zink		
11	"	" Natrium		
12	"	" Brom-Ammon.		
13	"	" Kadmium		
14	"	" Kalium		5 39
15	1. Sept.	Pyrogallussäure		Beyrich, Berlin
16	"	Eisenvitriol		
17	"	Silbernitrat		30
18	"	Destill. Wasser		Apotheke, hier 24
19	"	Salpetersäure		— 15
20	2. Sept.	Silberbad neg.	98	(Löcherer) 36 Gr. per Unze
21	"	30 5		(Didieri)
22	"	Entwickler	119	(Sutton)
23	"	Verstärkung	120	(Didieri)
24	10. Sept.	Robcollod. 10 5	22	(Liesegang)
25	"	Jodbr.-Alkohol	68	Liesegang 2, 8, 13
26	"	Jodbr.-Coll. 6 3	68	Liesegang

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, S. 135f.

Mit dem *Memorial* an der Hand behält man den Überblick über die »250 der neuesten und anerkannt besten Recepte«¹³³ und über die eigene Labor- und Atelierpraxis. Der erste Teil mit der Überschrift »Photographisches Recept-Taschenbuch« sammelt unter fortlaufender Nummerierung die Anleitungen zur Herstellung diverser Chemikalien, mit anschließenden »Hülstabellen« und »Maass- und Gewichtstabellen« zur schnellen Übersicht. Mit dem zweiten Teil, dem »Photographischen Elaborations-Tagebuch« beginnt der Abschnitt des Handbuchs, der ausgefüllt werden soll.¹³⁴ Dieser Teil dient der Dokumentation der anzufertigenden Chemikalien. Notiert werden soll unter den Rubriken »Lab.-Nr.«, »Datum«, »Präparat«, »Formel-Nr.« und »Bemerkungen«, wann sie unter welcher Anleitung angefertigt wurden, um welches Präparat es sich handelt und welche Beobachtungen damit verknüpft sind [Abb. 39]. Zur Beschriftung der Fläschchen ist im Anhang ein zusammengefalteter Vordruck an Etiketten beigegeben, die ausgeschnitten und aufgeklebt werden konnten [Abb. 40].

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd., S. 129–136.

Abb. 40: Etiketten zum Aufkleben (Etiquetten zu O. Buehlers *photogr. Memorial*)

Etiquetten zu O. Buehlers photogr. Memorial											
Pyroxylin	Jod- Collodion	Jod- Collodion	Entwickler organisch	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Pyrogallussäure						
Aether	Jod- Alkohol	Jod- Brom- Alkohol	Entwickler organisch	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Eisenvitriol						
Absoluter Alkohol	Jod- Alkohol	Jod- Brom- Alkohol	Entwickler organisch	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Schwefelammoniak						
Alkohol	Jod- Alkohol	Jod- Brom- Alkohol	Entwickler organisch	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Eisigsäure						
Normalcollodion	Jod- Alkohol	Jod- Brom- Alkohol	Eisen- Entwickler	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Eis- Eisigsäure						
Normal Collodion	Brom- Alkohol	Jod- Brom- Collodion	Eisen- Entwickler	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Ameisensäure						
Normal Collodion	Brom- Alkohol	Jod- Brom- Collodion	Eisen- Entwickler	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Weinsteinsäure						
Brom- Collodion	Brom- Alkohol	Jod- Brom- Collodion	Eisen- Entwickler	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Milchzucker						
Brom- Collodion	Brom- Alkohol	Jod- Brom- Collodion	Eisen- Entwickler	Verstärkungslösung Pyrogallussäure	Gallussäure						
Cyan- Kalium	Silbernitrat	Negativ Lack	Citronensäure	Ammoniak	Eisigsaurer Kalk						
Cyanalkaliesung	Silbernitratlösung	Krystallfärbung	Salzsäure	Chlorkalk	Kohlensäurer Kalk						
Cyan Ammonium	Neg. Silberbad	Schellack	Salpetersäure	Chlorcalcium	Schwefelkalium						
Schwefel- Cyan Ammoniumlösung	Neg. Silberbad	Arab. Gummi	Schwefelsäure	Chlornatrium	Aetzkali						
Unterentwicklungs- Natron	Pos. Silberbad	Gelatine Lösung	Ton Bad	Phosphorsäure-Natron	Benzin						
Unterentwicklungs- Natron- Lösung	Pos. Silberbad	Kautschuk- Lösung	Ton Bad	Doppelt gedehntes Eisigsäures Natron	Glycerin						
Unterentwicklungs- Natron- Lösung	Destill. Wasser	Conservierungslösung	Ton Bad	Chloralkalies Eisigsäures Natron	Chloroform						
Unterentwicklungs- Natron- Lösung	Regenwasser	Tannin	Chlorgoldlösung	Kohlensäure-Natron	Kaolin						
Unterentwicklungs- Natron- Lösung	Brunnen- Wasser	Albumin	Kupferchlorür- Ammoniak	Doppelt gedehntes Eisigsäures Natron	Trippel						

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Rezept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, Beilage.

Diese kommen ebenfalls im dritten Teil, dem »Photographischen Aufnahme-Tagebuch« zum Einsatz:

»Das Aufnahmetagebuch, dessen Führung wir namentlich Anfängern, nicht minder aber jedem wissenschaftlich strebsamen Photographen und insbesondere dem Landschaftsphotographen als eine reiche Quelle der Erfahrung empfehlen, zählt 13 Rubriken, wovon diejenigen, welche sich auf die angewendeten Präparate beziehen (8.-11. Rubrik) durch die betreffenden Elaborationsnummern der Flaschen-Etiquetten, diejenigen aber, welche sich auf Wetter, Licht, Objectiv und Blende, sowie auf das erreichte Resultat beziehen (3. 5. Und 13. Rubrik), mit Hilfe der beigegebenen Tabellen (S. 183 u. 185) ausgefüllt werden. Einige wenige Einträge genügen, die erforderliche Uebung zu geben und die Ueberzeugung zu verschaffen, dass man mit dieser Methode in einer Minute die erforderlichen Notizen compacter und genauer herzustellen vermag, als nach der gewöhnlichen Methode in der zwanzigfachen Zeit.«¹³⁵

Das Aufnahmetagebuch ist also für nahezu alle Fotograf:innen nützlich, von Anfänger:innen zu wissenschaftlichen Fotograf:innen. Zum besseren visuellen Verständnis fügt Buehler eine schematisch ausgefüllte Seite bei [Abb. 41]. Als Beispiele gibt er im Aufnahmemonat Oktober 1864 eine »Häusergruppe bei Audorf«, »Fr. Caroline Reichardt« und »Obernberg von der Südseite« an und stellt mit der Architekturaufnahme, dem Porträt und der Landschaftsaufnahme zugleich die Bandbreite an Einsatzgebieten dar – das Aufnahme-Tagebuch dient der Dokumentation der eigenen fotografischen Praxis, welche thematische Ausrichtung sie auch habe. Festgehalten wird zudem, welcher »Geldbetrag« hierfür berechnet wurde und welcher Gewinn erzielt wurde (die »Baar-Einnahme«).¹³⁶ Es geht, und das ist in der Anlage der auszufüllenden Doppelseite bereits so angelegt, folglich um eine gewerbliche Nutzung der Fotografie, auch wenn Buehler in seiner Einleitung noch von wissenschaftlich ambitionierten Fotograf:innen geschrieben hat.

Abb. 41: Aufnahme-Tagebuch (Schematisch ausgefüllte Seite)

October Aufnahme-Tagebuch.

Tag	Datum Stunde	Wetter und Licht	Temperatur	Objektiv und Blende	Exposition- (Dauer)	Object	Geldbetrag
20	10 ¹	I b. A + 7	10	II, 2	24	Häusergruppe bei Audorf	
			11	"	40	" " "	
21	9	III c. E — 2	8	I	15	Fr. Caroline Reichardt	
22	8	I a, A — 6	14	I, 2	15	" " "	5
26	9	I b, B + 9	15	II, 2	150	Obernberg von der Südseite	
					120	" " "	

*) Ein Pendel, welches genau 1 Meter (100 Centimeter) lang ist, macht in 1 Sekunde genau 1 Schwingung.

Aufnahme-Tagebuch. 1864

Cellulose	Silberbad	Entwickler u. Verstäärkung	Conservirungs- Lösung	Platten- Nummer	Bemerkungen	Baar- Einnahme
Stationsnummer						
27	20	22			q 31 a u. b, 13 c, 46	
29	28	(21 23)			q 1, 3 b, 9 a, 10 a	
"	"	"			s	
29	28	(21 23)		1	gut	5
26	28	31	30		s . q 51, 40	
"	"	"	"		(s)	

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, S. 198f.

Das *Memorial* ist tatsächlich für die Praxis gemacht und ergänzt so auf gewisse Weise das ein Jahr später erscheinende Handbuch *Atelier und Apparat des Photographen*, indem es die dort vermittelten Inhalte begleitet.

Die Kommerzialisierung der Fotografie zum Ende der 1860er Jahre wird im Anhang des *Memorials* noch einmal besonders deutlich: Wie der Händler Otto Kramer in einer mehrseitigen Werbeanzeige am Ende des Handbuchs betont, seien 1868 »Überhaupt alle Utensilien, welche nur irgend zur vollständigen Herrichtung eines Ateliers nöthig sind« bei ihm vorrätig. Er bietet eine Erstausrüstung an:

»Für Anfänger und Dilettanten sind vorrätig: vollkommen zusammengestellte Einrichtungen (erste Grösse zu 36 fl., mit Koffer 40 fl.; zweite Grösse zu 60 fl., mit Koffer 68 fl. Oest. W.), enthaltend 1 Objectiv, 1 Camera, 1 Stativ, 1 Copirrahmen, Plattenputzer, diverse Porzellan- und Glasgefässe, Papiere, Chemikalien, 1 photographisches Lehrbuch etc. Dieser *äusserst wohlfeile* Preis dürfte Jedermann, Selbst Unbemittelten, die Hand bieten, sich durch die Photographie eine nützliche, lehrreiche und angenehme Unterhaltung zu verschaffen [Herv. i.O.].«¹³⁷

Der Zugang zur Fotografie ist 1868, im Koffer zusammengestellt, also von all jenen zu erwerben, die es sich finanziell leisten können. Fotografieren wird damit nun auch zu einer Freizeitbeschäftigung mit Unterhaltungswert. Die Professionalisierung und Institutionalisierung gehen mit einer (nicht zwingend negativen) Form der Banalisierung der Fotografie einher, die zuvor zwischen Wissenschaft und Kunst diskutierten Bildgebungsverfahren werden nun unter anderem auch zum Hobby – und eben vollends zum Gewerbe. In dieser kurzen Anzeige wird zudem evident, wie die fotografische Handbuchliteratur zum Inventar des fotografischen Apparats wird: Kramer verkauft neben der Kamera und der chemischen Ausstattung ein Anweisungsbuch. Um welches es sich dabei genau handelt, benennt er allerdings nicht.

In der Vermarktung der Handbücher selbst spielen ihre Titel eine tragende Rolle, denn diese wecken das Interesse einer potenziellen Leser:innenschaft – oder eben nicht. Mit dem Titel ist man zurück bei der Relevanz der Paratexte für die fotografische Handbuch- und Journalliteratur. Diese sind mitunter äusserst kreativ und verweisen auf die Ausrichtung, die intendierte Leser:innenschaft und das Verständnis, das der jeweilige Autor seinen Instruktionen entgegenbrachte. Manche Handbücher sind mit deskriptiven Titeln versehen (*Recept-Taschenbuch für*

137 Otto Kramer »Werbeanzeige« in: Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, Anhang, unpaginiert.

den Photographen,¹³⁸ *Die Photographie als bildende Kunst*,¹³⁹ *Kurze Anleitung zur Photographie*¹⁴⁰), manche Handbücher haben Standardtitel (*Anleitung*,¹⁴¹ *Lehrbuch*¹⁴², *Handbuch*¹⁴³), wieder andere haben synonymische Titel, die ebenfalls für Handbuch stehen (*Katechismus*,¹⁴⁴ *Vademecum*,¹⁴⁵ *Manual*¹⁴⁶). Dann wiederum gibt es illustre Titel: *Photographikon. Hülfsbuch auf Grund der neuesten Entdeckungen*,¹⁴⁷ *Die Photographie in einer Nuss, oder kurzgefasster Inbegriff aller zu dieser Kunst gehörigen Kenntnisse*,¹⁴⁸ *Neue Resultate und Consequenzen für die Praxis der Photographie*,¹⁴⁹ *Die photographischen Fortschritte der neuesten Zeit. Ein Handbuch für alle denken und vorwärts*

-
- 138 Friedrich Bollmann, *Recept-Taschenbuch für Photographen*, Leipzig: Robert Schäfer 1863.
 - 139 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864.
 - 140 Carl Sternberg, *Kurze Anleitung zur Photographie. Enthaltend: Das Collodion-Verfahren. Das Abziehen auf Albumin und Arrowroot-Papier. Die Darstellung lebensgrosser Bilder. Die Photographie auf trocknen Platten. Fehler und Verhütung derselben. Die Retouche. Stereoskopbilder und Visitenkarten-Portraits. Augenblickliche Photographie. Verstärkungs-Verfahren. etc. etc.*, Berlin: Theobald Grieben 1863.
 - 141 C. J. Barlay, *Anleitung zur Erkennung und Prüfung photographischer Chemikalien zum Gebrauch für Photographen*, Köln: DuMont-Schaumberg 1864.
 - 142 Herrmann Wilhelm Vogel, *Lehrbuch der Photographie. Nach Vorlesungen gehalten an der königl. Gewerbe-Akademie zu Berlin. In drei Abtheilungen. Erste Abtheilung. Photochemie und photographische Optik*, Berlin: Louis Gerschel 1867.
 - 143 Anton Georg Martin, *Handbuch der gesammten Photographie*, Wien: Carl Gerold's Sohn 1856.
 - 144 Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J. J. Weber 1861.
 - 145 Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Metall und deren Copien. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Processe bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte und Theorie der Photographie vom chemischen Standpunkte*, Leipzig: Otto Spamer 1856.
 - 146 Thomas Frederick Hardwich, *Manual der photographischen Chemie, mit besonderer Berücksichtigung des Collodion-Verfahrens*, Berlin: Theobald Grieben 1863.
 - 147 Heinrich Heinlein, *Photographikon. Hülfsbuch auf Grund der neuesten Entdeckungen und Erfahrungen in allen Zweigen der photographischen Praxis. Nebst ihrer Anwendung auf Wissenschaft und Kunst mit steter Rücksicht auf tägliche Vorkommnisse, Uebelstände und Verlegenheiten systematisch geordnet nach den Lehren der bewährtesten Meister aller Nationen sowie nach eigenen Studien*, Leipzig: Otto Spamer 1864.
 - 148 A. Laurent, *Die Photographie in einer Nuss, oder kurzgefasster Inbegriff aller zu dieser Kunst gehörigen Kenntnisse und der hierbei in Anwendung kommenden einfachsten und neuesten Verfahrungsarten. Nebst einer Anweisung, die Photographien mit Aquarell- und Oelfarben zu retouchiren und zu coloriren. In's Deutsche übertragen von Christian Heinrich Schmidt*, Weimar: Friedrich Voigt 1857.
 - 149 Joseph Lemling, *Neue Resultate und Consequenzen für die Praxis der Photographie, Lithographie, des Kupferdrucks etc.*, Neuwid u. Leipzig: J. H. Heuser 1866.

strebenden Photographen,¹⁵⁰ *Höchst interessante Versuche über Daguerreotyp-Bilder*.¹⁵¹ Alle diese Publikationen aus den ersten dreißig Jahren der Fotografie wetteifern um die Leser:innenschaft und damit ganz unmittelbar um ihre Rezeption und um die Aufnahme in einen Kanon der Anweisungsliteratur. Neben dem *Memorial* und dem *Apparat*, neben dem *Lexikon*, dem *Vademecum*, dem *Katechismus* und natürlich dem schlichten *Handbuch* finden sich in den ersten dreißig Jahren der fotografischen Anweisungsliteratur zahlreiche andere Denominationen, die zwar unterschiedliche Beigeschmäcker und Untertöne haben, aber eigentlich das gleiche meinen: Instruktive Formate, die als Ratgeber und Wissensvermittler eine Annäherung und Auseinandersetzung mit den frühen fotografischen Verfahren ermöglichen sollen.

Und Otto Buehler schreibt, wie auch 10 Jahre vor ihm schon ihm Julius Krüger,¹⁵² einen *Apparat*.¹⁵³ Der Begriff des »Apparats« ist hier nicht im Sinne des »Fotoapparates« zu verstehen, sondern meint stark verkürzt die Zusammenstellung von Apparaturen und Handlungen, die sich ab dem 20. Jahrhundert als Wortbedeutung durchgesetzt hat,¹⁵⁴ aber auf der Grundlage seiner Etymologie und seines Sinnkonglomerats einmal genauer betrachtet werden sollte. Im digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache wird das Lemma »Apparat« als »für einen bestimmten Zweck entwickeltes Gerät« definiert.¹⁵⁵ Die Wortherkunft wird beim lateinischen Verb *apparare* angegeben (»das Erforderliche herbeischaffen, zubereiten«¹⁵⁶), dessen Substantiv *apparatus* (»Zubereitung, Zurüstung, Ausstattung«¹⁵⁷) bereits im Mittellatein gebräuchlich war und seit dem 16. Jahrhundert in dieser Bedeutung im Begriff *Apparat*

150 Joseph Lemling, *Die photographischen Fortschritte der neuesten Zeit. Ein Handbuch für alle denkenden und vorwärts strebenden Photographen, Porzellan- und Glasmaler, Xylographen, Lithographen etc. Resultate vieljähriger, sorgfältiger Untersuchungen und allseitiger praktischer Erfahrungen*, Lüdenscheid: Ludwig Fretlöh 1869.

151 Henri Victor Regnault, *Höchst interessante Versuche über Daguerreotyp-Bilder*, Aachen: Verlag der Roschütz'schen Buchhandlung 1842.

152 Julius Krüger, *Der Apparat des Photographen. Anfertigung, Beurtheilung, Wirkung und Behandlung der Apparate; nebst Unterweisung in der Aufnahme von Personen, Architekturen, Landschaften und Stereoskopen. Ein Rathgeber für alle Photographen, Optiker und Freunde der Kunst*, Leipzig: Otto Spamer 1859.

153 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesammten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis. Mit einem Atlas von 17 Foliotafeln, enthaltend 496 Figuren. Nebst einem Anhang über das metrische Maass- und Gewichts-System*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869.

154 »Apparat«, in: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Apparat>

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Ebd.

gefasst wird, wobei die Wortverwendung als Kommentar oder Lesartenverzeichnis bereits seit dem 14. Jahrhundert in Rechtsglossen nachweisbar ist. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert setzt sich die Wortbedeutung als »Gerätesammlung für naturwissenschaftliche Experimente oder medizinische Behandlungen« durch und hieran anschließend die übertragene Verwendung des Begriffs für eine »Gesamtheit von Personen und Einrichtungen zur Erfüllung bestimmter Aufgaben« im Sinne z.B. eines Verwaltungsapparats.¹⁵⁸ Im Verwaltungswesen bedeutet dies insbesondere die Existenz eines Fundus an Personal, Material und Methoden, um mit aufkommen den Problemen umgehen zu können. Letztlich darf die Bedeutung des Begriffes als wissenschaftliches Hilfsmittel oder für eine spezifische wissenschaftliche Arbeit zusammengestellte Bücher nicht außen vorgelassen werden. Dies umfasst den kritischen Apparat oder den Handapparat als eine Zusammenstellung oder Sammlung von Wissen.¹⁵⁹ In Otto Buehlers *Atelier und Apparat des Photographen* kommt das ganze Bedeutungsspektrum des Apparat-Begriffes zusammen: Sein Handbuch leitet Leser:innen (in der ursprünglichen Wortbedeutung) an, das Notwendige zur porträt-fotografischen Arbeit herbeizuschaffen. Dies wird bereits aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlich, wenn Buehler seine Publikation in den optischen, chemischen und technischen Apparat unterteilt und so nicht nur im Detail auf die Zusammenstellung von Utensilien eingehen kann, sondern auch die Bedeutung dieser technischen Gebilde von höherer Komplexität berücksichtigt. Sein Buch dient darüber hinaus als Kommentar und Lektüreschlüssel zu bisherigem fotografischen Handbuchwissen, instruiert die Gerätesammlung zur Operation Porträtaufnahme und vergisst zudem nicht, die höchst arbeitsteilige Disposition des Ateliers zu berücksichtigen und den »Verwaltungsapparat« dieser Arbeitsabläufe zu beschreiben. Letztlich ist dieses umfangreiche Handbuch in gewisser Weise ein Handapparat in paralexikalischer Form.

Nähert man sich dem *Atelier und Apparat des Photographen* auf Grundlage dieser Überlegungen, so verwundert es nicht, dass Otto Buehler selbst seine Publikation mit einer sachlich-pragmatischen Definition des Porträtateliers einleitet: »Das photographische Atelier umfasst die Summe sachgemäss eingerichteter und ausgestatteter Lokalitäten, in welchen die Herstellung photographischer Erzeugnisse betrieben wird.«¹⁶⁰ Hiermit eröffnet Buehler seine beinahe 400 Seiten starke Publikation, die als 287. Band der Reihe »Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, mit Berücksichtigung der neuesten Erfindungen, Herausgegeben von einer Gesellschaft von Künstlern, technischen Schriftstellern und Fachgenossen« in Bernhard Friedrich Voigts Weimarer Verlag erschienen ist. Mit diesem Band legte Buehler das für

158 Ebd.

159 Vgl. Ebd.

160 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, S. 1.

ihn unverzichtbare Werkzeug eines kommerziell erfolgreichen Fotograf:innenateliers vor: gebündeltes, anwendungsbezogenes Wissen, zum Selbststudium zusammengestellt und in die eigene Praxis überführbar. Dieses praktische Porträtwissen ist in einem zehnmehrseitigen Inhaltsverzeichnis [Abb. 42] feingliedrig aufgefächert in die Bereiche »Das Glashaushaus«, »Der optische Apparat«, »Das Laboratorium und der chemische Apparat« und schließlich »Die photographischen Arbeitslokalitäten und der technische Apparat«.

Abb. 42: Inhaltsverzeichnis

Inhalt.

I. Allgemeines	1
II. Allgemeine Geschichte	2
III. Allgemeine Geographie	3
IV. Allgemeine Naturgeschichte	4
V. Allgemeine Kulturgeschichte	5
VI. Allgemeine Wirtschaftsgeschichte	6
VII. Allgemeine Sozialgeschichte	7
VIII. Allgemeine Religionsgeschichte	8
IX. Allgemeine Kunstgeschichte	9
X. Allgemeine Wissenschaftsgeschichte	10
XI. Allgemeine Literaturgeschichte	11
XII. Allgemeine Musikgeschichte	12
XIII. Allgemeine Theatergeschichte	13
XIV. Allgemeine Filmgeschichte	14
XV. Allgemeine Architekturgeschichte	15
XVI. Allgemeine Gartenbau- und Landschaftsgestaltungsgeschichte	16
XVII. Allgemeine Zoologiegeschichte	17
XVIII. Allgemeine Botanikgeschichte	18
XIX. Allgemeine Tiergeschichte	19
XX. Allgemeine Pflanzen- und Pilzgeschichte	20
XXI. Allgemeine Mineralogische und Petrologische Geschichte	21
XXII. Allgemeine Geologiegeschichte	22
XXIII. Allgemeine Meteorologie- und Klimatologiegeschichte	23
XXIV. Allgemeine Astronomiegeschichte	24
XXV. Allgemeine Kosmologiegeschichte	25
XXVI. Allgemeine Biologiegeschichte	26
XXVII. Allgemeine Chemiegeschichte	27
XXVIII. Allgemeine Physikgeschichte	28
XXIX. Allgemeine Mathematikgeschichte	29
XXX. Allgemeine Informatikgeschichte	30
XXXI. Allgemeine Technikgeschichte	31
XXXII. Allgemeine Ingenieurwissenschaftsgeschichte	32
XXXIII. Allgemeine Medizingeschichte	33
XXXIV. Allgemeine Zahnheilkundengeschichte	34
XXXV. Allgemeine Veterinärmedizinergeschichte	35
XXXVI. Allgemeine Pharmaziegeschichte	36
XXXVII. Allgemeine Ernährungswissenschaftsgeschichte	37
XXXVIII. Allgemeine Sportwissenschaftsgeschichte	38
XXXIX. Allgemeine Pädagogikgeschichte	39
XL. Allgemeine Psychologiegeschichte	40
XLI. Allgemeine Soziologiegeschichte	41
XLII. Allgemeine Anthropologiegeschichte	42
XLIII. Allgemeine Ethnologiegeschichte	43
XLIV. Allgemeine Linguistikgeschichte	44
XLV. Allgemeine Literaturwissenschaftsgeschichte	45
XLVI. Allgemeine Medienwissenschaftsgeschichte	46
XLVII. Allgemeine Kommunikationswissenschaftsgeschichte	47
XLVIII. Allgemeine Informationswissenschaftsgeschichte	48
XLIX. Allgemeine Bibliothekswissenschaftsgeschichte	49
L. Allgemeine Archivwissenschaftsgeschichte	50
LI. Allgemeine Paläontologiegeschichte	51
LII. Allgemeine Archäologiegeschichte	52
LIII. Allgemeine Epigraphikgeschichte	53
LIV. Allgemeine Numismatikgeschichte	54
LV. Allgemeine Heraldikgeschichte	55
LVI. Allgemeine Genealogiegeschichte	56
LVII. Allgemeine Onomastikgeschichte	57
LVIII. Allgemeine Bibliographiegeschichte	58
LIX. Allgemeine Bibliometrie	59
LX. Allgemeine Bibliostatistik	60
LXI. Allgemeine Bibliographiekunde	61
LXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	62
LXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	63
LXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	64
LXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	65
LXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	66
LXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	67
LXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	68
LXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	69
LXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	70
LXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	71
LXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	72
LXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	73
LXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	74
LXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	75
LXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	76
LXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	77
LXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	78
LXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	79
LXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	80
LXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	81
LXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	82
LXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	83
LXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	84
LXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	85
LXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	86
LXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	87
LXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	88
LXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	89
LXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	90
LXXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	91
LXXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	92
LXXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	93
LXXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	94
LXXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	95
LXXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	96
LXXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	97
LXXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	98
LXXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	99
LXXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	100

I. Allgemeines	1
II. Allgemeine Geschichte	2
III. Allgemeine Geographie	3
IV. Allgemeine Naturgeschichte	4
V. Allgemeine Kulturgeschichte	5
VI. Allgemeine Wirtschaftsgeschichte	6
VII. Allgemeine Sozialgeschichte	7
VIII. Allgemeine Religionsgeschichte	8
IX. Allgemeine Kunstgeschichte	9
X. Allgemeine Wissenschaftsgeschichte	10
XI. Allgemeine Literaturgeschichte	11
XII. Allgemeine Musikgeschichte	12
XIII. Allgemeine Theatergeschichte	13
XIV. Allgemeine Filmgeschichte	14
XV. Allgemeine Architekturgeschichte	15
XVI. Allgemeine Gartenbau- und Landschaftsgestaltungsgeschichte	16
XVII. Allgemeine Zoologiegeschichte	17
XVIII. Allgemeine Botanikgeschichte	18
XIX. Allgemeine Tiergeschichte	19
XX. Allgemeine Pflanzen- und Pilzgeschichte	20
XXI. Allgemeine Mineralogische und Petrologische Geschichte	21
XXII. Allgemeine Geologiegeschichte	22
XXIII. Allgemeine Meteorologie- und Klimatologiegeschichte	23
XXIV. Allgemeine Astronomiegeschichte	24
XXV. Allgemeine Kosmologiegeschichte	25
XXVI. Allgemeine Biologiegeschichte	26
XXVII. Allgemeine Chemiegeschichte	27
XXVIII. Allgemeine Physikgeschichte	28
XXIX. Allgemeine Mathematikgeschichte	29
XXX. Allgemeine Informatikgeschichte	30
XXXI. Allgemeine Technikgeschichte	31
XXXII. Allgemeine Ingenieurwissenschaftsgeschichte	32
XXXIII. Allgemeine Medizingeschichte	33
XXXIV. Allgemeine Zahnheilkundengeschichte	34
XXXV. Allgemeine Veterinärmedizinergeschichte	35
XXXVI. Allgemeine Pharmaziegeschichte	36
XXXVII. Allgemeine Ernährungswissenschaftsgeschichte	37
XXXVIII. Allgemeine Sportwissenschaftsgeschichte	38
XXXIX. Allgemeine Pädagogikgeschichte	39
XL. Allgemeine Psychologiegeschichte	40
XLI. Allgemeine Soziologiegeschichte	41
XLII. Allgemeine Anthropologiegeschichte	42
XLIII. Allgemeine Ethnologiegeschichte	43
XLIV. Allgemeine Linguistikgeschichte	44
XLV. Allgemeine Literaturwissenschaftsgeschichte	45
XLVI. Allgemeine Medienwissenschaftsgeschichte	46
XLVII. Allgemeine Kommunikationswissenschaftsgeschichte	47
XLVIII. Allgemeine Informationswissenschaftsgeschichte	48
XLIX. Allgemeine Bibliothekswissenschaftsgeschichte	49
L. Allgemeine Archivwissenschaftsgeschichte	50
LI. Allgemeine Paläontologiegeschichte	51
LII. Allgemeine Archäologiegeschichte	52
LIII. Allgemeine Epigraphikgeschichte	53
LIV. Allgemeine Numismatikgeschichte	54
LV. Allgemeine Heraldikgeschichte	55
LVI. Allgemeine Genealogiegeschichte	56
LVII. Allgemeine Onomastikgeschichte	57
LVIII. Allgemeine Bibliographiegeschichte	58
LIX. Allgemeine Bibliometrie	59
LX. Allgemeine Bibliostatistik	60
LXI. Allgemeine Bibliographiekunde	61
LXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	62
LXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	63
LXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	64
LXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	65
LXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	66
LXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	67
LXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	68
LXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	69
LXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	70
LXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	71
LXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	72
LXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	73
LXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	74
LXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	75
LXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	76
LXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	77
LXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	78
LXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	79
LXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	80
LXXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	81
LXXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	82
LXXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	83
LXXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	84
LXXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	85
LXXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	86
LXXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	87
LXXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	88
LXXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	89
LXXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	90
LXXXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	91
LXXXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	92
LXXXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	93
LXXXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	94
LXXXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	95
LXXXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	96
LXXXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	97
LXXXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	98
LXXXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	99
LXXXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	100

I. Allgemeines	1
II. Allgemeine Geschichte	2
III. Allgemeine Geographie	3
IV. Allgemeine Naturgeschichte	4
V. Allgemeine Kulturgeschichte	5
VI. Allgemeine Wirtschaftsgeschichte	6
VII. Allgemeine Sozialgeschichte	7
VIII. Allgemeine Religionsgeschichte	8
IX. Allgemeine Kunstgeschichte	9
X. Allgemeine Wissenschaftsgeschichte	10
XI. Allgemeine Literaturgeschichte	11
XII. Allgemeine Musikgeschichte	12
XIII. Allgemeine Theatergeschichte	13
XIV. Allgemeine Filmgeschichte	14
XV. Allgemeine Architekturgeschichte	15
XVI. Allgemeine Gartenbau- und Landschaftsgestaltungsgeschichte	16
XVII. Allgemeine Zoologiegeschichte	17
XVIII. Allgemeine Botanikgeschichte	18
XIX. Allgemeine Tiergeschichte	19
XX. Allgemeine Pflanzen- und Pilzgeschichte	20
XXI. Allgemeine Mineralogische und Petrologische Geschichte	21
XXII. Allgemeine Geologiegeschichte	22
XXIII. Allgemeine Meteorologie- und Klimatologiegeschichte	23
XXIV. Allgemeine Astronomiegeschichte	24
XXV. Allgemeine Kosmologiegeschichte	25
XXVI. Allgemeine Biologiegeschichte	26
XXVII. Allgemeine Chemiegeschichte	27
XXVIII. Allgemeine Physikgeschichte	28
XXIX. Allgemeine Mathematikgeschichte	29
XXX. Allgemeine Informatikgeschichte	30
XXXI. Allgemeine Technikgeschichte	31
XXXII. Allgemeine Ingenieurwissenschaftsgeschichte	32
XXXIII. Allgemeine Medizingeschichte	33
XXXIV. Allgemeine Zahnheilkundengeschichte	34
XXXV. Allgemeine Veterinärmedizinergeschichte	35
XXXVI. Allgemeine Pharmaziegeschichte	36
XXXVII. Allgemeine Ernährungswissenschaftsgeschichte	37
XXXVIII. Allgemeine Sportwissenschaftsgeschichte	38
XXXIX. Allgemeine Pädagogikgeschichte	39
XL. Allgemeine Psychologiegeschichte	40
XLI. Allgemeine Soziologiegeschichte	41
XLII. Allgemeine Anthropologiegeschichte	42
XLIII. Allgemeine Ethnologiegeschichte	43
XLIV. Allgemeine Linguistikgeschichte	44
XLV. Allgemeine Literaturwissenschaftsgeschichte	45
XLVI. Allgemeine Medienwissenschaftsgeschichte	46
XLVII. Allgemeine Kommunikationswissenschaftsgeschichte	47
XLVIII. Allgemeine Informationswissenschaftsgeschichte	48
XLIX. Allgemeine Bibliothekswissenschaftsgeschichte	49
L. Allgemeine Archivwissenschaftsgeschichte	50
LI. Allgemeine Paläontologiegeschichte	51
LII. Allgemeine Archäologiegeschichte	52
LIII. Allgemeine Epigraphikgeschichte	53
LIV. Allgemeine Numismatikgeschichte	54
LV. Allgemeine Heraldikgeschichte	55
LVI. Allgemeine Genealogiegeschichte	56
LVII. Allgemeine Onomastikgeschichte	57
LVIII. Allgemeine Bibliographiegeschichte	58
LIX. Allgemeine Bibliometrie	59
LX. Allgemeine Bibliostatistik	60
LXI. Allgemeine Bibliographiekunde	61
LXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	62
LXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	63
LXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	64
LXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	65
LXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	66
LXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	67
LXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	68
LXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	69
LXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	70
LXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	71
LXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	72
LXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	73
LXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	74
LXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	75
LXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	76
LXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	77
LXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	78
LXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	79
LXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	80
LXXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	81
LXXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	82
LXXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	83
LXXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	84
LXXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	85
LXXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	86
LXXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	87
LXXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	88
LXXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	89
LXXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	90
LXXXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	91
LXXXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	92
LXXXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	93
LXXXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	94
LXXXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	95
LXXXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	96
LXXXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	97
LXXXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	98
LXXXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	99
LXXXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	100

I. Allgemeines	1
II. Allgemeine Geschichte	2
III. Allgemeine Geographie	3
IV. Allgemeine Naturgeschichte	4
V. Allgemeine Kulturgeschichte	5
VI. Allgemeine Wirtschaftsgeschichte	6
VII. Allgemeine Sozialgeschichte	7
VIII. Allgemeine Religionsgeschichte	8
IX. Allgemeine Kunstgeschichte	9
X. Allgemeine Wissenschaftsgeschichte	10
XI. Allgemeine Literaturgeschichte	11
XII. Allgemeine Musikgeschichte	12
XIII. Allgemeine Theatergeschichte	13
XIV. Allgemeine Filmgeschichte	14
XV. Allgemeine Architekturgeschichte	15
XVI. Allgemeine Gartenbau- und Landschaftsgestaltungsgeschichte	16
XVII. Allgemeine Zoologiegeschichte	17
XVIII. Allgemeine Botanikgeschichte	18
XIX. Allgemeine Tiergeschichte	19
XX. Allgemeine Pflanzen- und Pilzgeschichte	20
XXI. Allgemeine Mineralogische und Petrologische Geschichte	21
XXII. Allgemeine Geologiegeschichte	22
XXIII. Allgemeine Meteorologie- und Klimatologiegeschichte	23
XXIV. Allgemeine Astronomiegeschichte	24
XXV. Allgemeine Kosmologiegeschichte	25
XXVI. Allgemeine Biologiegeschichte	26
XXVII. Allgemeine Chemiegeschichte	27
XXVIII. Allgemeine Physikgeschichte	28
XXIX. Allgemeine Mathematikgeschichte	29
XXX. Allgemeine Informatikgeschichte	30
XXXI. Allgemeine Technikgeschichte	31
XXXII. Allgemeine Ingenieurwissenschaftsgeschichte	32
XXXIII. Allgemeine Medizingeschichte	33
XXXIV. Allgemeine Zahnheilkundengeschichte	34
XXXV. Allgemeine Veterinärmedizinergeschichte	35
XXXVI. Allgemeine Pharmaziegeschichte	36
XXXVII. Allgemeine Ernährungswissenschaftsgeschichte	37
XXXVIII. Allgemeine Sportwissenschaftsgeschichte	38
XXXIX. Allgemeine Pädagogikgeschichte	39
XL. Allgemeine Psychologiegeschichte	40
XLI. Allgemeine Soziologiegeschichte	41
XLII. Allgemeine Anthropologiegeschichte	42
XLIII. Allgemeine Ethnologiegeschichte	43
XLIV. Allgemeine Linguistikgeschichte	44
XLV. Allgemeine Literaturwissenschaftsgeschichte	45
XLVI. Allgemeine Medienwissenschaftsgeschichte	46
XLVII. Allgemeine Kommunikationswissenschaftsgeschichte	47
XLVIII. Allgemeine Informationswissenschaftsgeschichte	48
XLIX. Allgemeine Bibliothekswissenschaftsgeschichte	49
L. Allgemeine Archivwissenschaftsgeschichte	50
LI. Allgemeine Paläontologiegeschichte	51
LII. Allgemeine Archäologiegeschichte	52
LIII. Allgemeine Epigraphikgeschichte	53
LIV. Allgemeine Numismatikgeschichte	54
LV. Allgemeine Heraldikgeschichte	55
LVI. Allgemeine Genealogiegeschichte	56
LVII. Allgemeine Onomastikgeschichte	57
LVIII. Allgemeine Bibliographiegeschichte	58
LIX. Allgemeine Bibliometrie	59
LX. Allgemeine Bibliostatistik	60
LXI. Allgemeine Bibliographiekunde	61
LXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	62
LXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	63
LXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	64
LXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	65
LXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	66
LXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	67
LXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	68
LXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	69
LXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	70
LXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	71
LXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	72
LXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	73
LXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	74
LXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	75
LXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	76
LXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	77
LXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	78
LXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	79
LXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	80
LXXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	81
LXXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	82
LXXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	83
LXXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	84
LXXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	85
LXXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	86
LXXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	87
LXXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	88
LXXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	89
LXXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	90
LXXXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	91
LXXXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	92
LXXXXXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	93
LXXXXXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	94
LXXXXXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	95
LXXXXXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	96
LXXXXXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	97
LXXXXXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	98
LXXXXXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	99
LXXXXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	100

I. Allgemeines	1
II. Allgemeine Geschichte	2
III. Allgemeine Geographie	3
IV. Allgemeine Naturgeschichte	4
V. Allgemeine Kulturgeschichte	5
VI. Allgemeine Wirtschaftsgeschichte	6
VII. Allgemeine Sozialgeschichte	7
VIII. Allgemeine Religionsgeschichte	8
IX. Allgemeine Kunstgeschichte	9
X. Allgemeine Wissenschaftsgeschichte	10
XI. Allgemeine Literaturgeschichte	11
XII. Allgemeine Musikgeschichte	12
XIII. Allgemeine Theatergeschichte	13
XIV. Allgemeine Filmgeschichte	14
XV. Allgemeine Architekturgeschichte	15
XVI. Allgemeine Gartenbau- und Landschaftsgestaltungsgeschichte	16
XVII. Allgemeine Zoologiegeschichte	17
XVIII. Allgemeine Botanikgeschichte	18
XIX. Allgemeine Tiergeschichte	19
XX. Allgemeine Pflanzen- und Pilzgeschichte	20
XXI. Allgemeine Mineralogische und Petrologische Geschichte	21
XXII. Allgemeine Geologiegeschichte	22
XXIII. Allgemeine Meteorologie- und Klimatologiegeschichte	23
XXIV. Allgemeine Astronomiegeschichte	24
XXV. Allgemeine Kosmologiegeschichte	25
XXVI. Allgemeine Biologiegeschichte	26
XXVII. Allgemeine Chemiegeschichte	27
XXVIII. Allgemeine Physikgeschichte	28
XXIX. Allgemeine Mathematikgeschichte	29
XXX. Allgemeine Informatikgeschichte	30
XXXI. Allgemeine Technikgeschichte	31
XXXII. Allgemeine Ingenieurwissenschaftsgeschichte	32
XXXIII. Allgemeine Medizingeschichte	33
XXXIV. Allgemeine Zahnheilkundengeschichte	34
XXXV. Allgemeine Veterinärmedizinergeschichte	35
XXXVI. Allgemeine Pharmaziegeschichte	36
XXXVII. Allgemeine Ernährungswissenschaftsgeschichte	37
XXXVIII. Allgemeine Sportwissenschaftsgeschichte	38
XXXIX. Allgemeine Pädagogikgeschichte	39
XL. Allgemeine Psychologiegeschichte	40
XLI. Allgemeine Soziologiegeschichte	41
XLII. Allgemeine Anthropologiegeschichte	42
XLIII. Allgemeine Ethnologiegeschichte	43
XLIV. Allgemeine Linguistikgeschichte	44
XLV. Allgemeine Literaturwissenschaftsgeschichte	45
XLVI. Allgemeine Medienwissenschaftsgeschichte	46
XLVII. Allgemeine Kommunikationswissenschaftsgeschichte	47
XLVIII. Allgemeine Informationswissenschaftsgeschichte	48
XLIX. Allgemeine Bibliothekswissenschaftsgeschichte	49
L. Allgemeine Archivwissenschaftsgeschichte	50
LI. Allgemeine Paläontologiegeschichte	51
LII. Allgemeine Archäologiegeschichte	52
LIII. Allgemeine Epigraphikgeschichte	53
LIV. Allgemeine Numismatikgeschichte	54
LV. Allgemeine Heraldikgeschichte	55
LVI. Allgemeine Genealogiegeschichte	56
LVII. Allgemeine Onomastikgeschichte	57
LVIII. Allgemeine Bibliographiegeschichte	58
LIX. Allgemeine Bibliometrie	59
LX. Allgemeine Bibliostatistik	60
LXI. Allgemeine Bibliographiekunde	61
LXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	62
LXIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	63
LXIV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	64
LXV. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	65
LXVI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	66
LXVII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	67
LXVIII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	68
LXIX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	69
LXXX. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	70
LXXXI. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	71
LXXXII. Allgemeine Bibliographische Bibliographie	

Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesammten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis*, Weimar: Voigt 1869.

Im ersten Teil mit der Überschrift »Das Glashaus und der optische Apparat« behandelt Buehler das Atelierdispositiv in allen seinen Komponenten. Er erläutert dabei zunächst die »Anordnungen der Räumlichkeiten« und den Umgang mit dem Licht, kommt dann auf die »Konstruktion der Glashäuser« zu sprechen und liefert in diesem Kontext diverse Beispiele aus der Praxis, er bespricht unter anderen die Ateliers von Franz Hanfstaengl und Joseph Albert in München oder von Oscar

Gustave Reijlander in London. Weiterhin vermittelt er die innere Einrichtung des Ateliers und Dekorationen des Hinter- und Vordergrundes unter dem Aspekt ihres Einsatzes in unterschiedlichen Porträttypen.¹⁶¹ Hintergrunddekorationen sind bei Buehler aufwendig gestaltete Prospekte mit landschaftlichen, architektonischen oder »einfachen« Szenereien. Vordergrunddekorationen sind Staffagegegenstände, die der Handbuchautor in »landschaftliche Dekorationen«, »architektonische Dekorationen« und »Draperien, Meubelstoffe und Teppiche« unterscheidet.¹⁶² Schließlich befasst sich der Autor in diesem Band mit dem »optischen Apparat«, also mit der Lichttheorie, den Objektiven, den Linsen und deren richtiger Auswahl für unterschiedliche Porträtformate. Das zweite Buch seiner Publikation ist mit der Überschrift »Das Laboratorium und der chemische Apparat« versehen und behandelt die chemischen Modalitäten der Fotografie. Es vermittelt Leser:innen, wie zu präparieren, entwickeln und fixieren sei und schlüsselt dabei sämtliche Gegenstände, Substanzen, Örtlichkeiten, und Methoden minutiös auf. Der dritte Band mit dem Titel »Photographische Arbeitslokalitäten und der technische Apparat« widmet sich den architektonischen Gegebenheiten und den gebräuchlichen Utensilien in der Dunkelkammer.

Die Berechtigung für eine derart umfassende Abhandlung über die Bedingungen der Atelierfotografie sieht Otto Buehler selbst in einer stetig gesteigerten Nachfrage bei der Leser:innenschaft, sowie in der vollends erreichten Kommerzialisierung und Industrialisierung der Porträtfotografie.¹⁶³ Durch gehobene Ansprüche bei den Praktizierenden bestünde laut Buehler die Notwendigkeit nach einer sorgfältigen und ausführlichen Zusammenstellung der Anwendungsweisen und Arbeitsabläufe der Atelierfotografie, die er mit seinem *Atelier und Apparat des Photographen* nun vorlegt.¹⁶⁴ Er hebt darauf ab, dass die Anforderungen an eine gelungene Fotografie, die noch vor einem Jahrzehnt »gut und genügend erscheinen mochte«¹⁶⁵ im Jahr 1869 nicht mehr ausreichen: »Während zur Erzeugung einzelner Bilder ein höchst einfacher Apparat und einige geringe Vorkehrungen genügen, verlangt die Massenproduktion und der gesellschaftliche Betrieb umfangreichere Einrichtungen, die eine um so reiflichere Erwägung verlangen, als ihre Beschaffung mit nicht unbedeutenden Auslagen verknüpft ist.«¹⁶⁶ Um also eine »Massenproduktion« bewerkstelligen zu können, muss der praktische Fotograf sich mit der Einrichtung und den Erfordernissen des fotografischen Ateliers vertraut machen,

161 Vgl. ebd., S. 51–82.

162 Vgl. ebd., S. 73–78.

163 Vgl. ebd., S. 1.

164 Vgl. ebd.

165 Ebd.

166 Ebd.

denn die Fotografie sei voll und ganz abhängig von ihrem Apparat.¹⁶⁷ Von einem *apparatus*, einer Apparatur, einem lexikalisch anmutenden Handapparat, dem sich Otto Buehler nun in seinen Porträtinstruktionen widmet.

6.2.2 Atelierpraxis

Wie seine Kollegen nutzt auch Otto Buehler das Vorwort seines Handbuchs, um das Publikum zu spezifizieren, an das sich seine Anweisungen richten:

»Das vorliegende Buch ist für den Praktiker berechnet und zwar sowohl für den Photographen ex professo als für den Dilettanten. Es soll demselben einen Ueberblick über die vorhandenen besten, zweckmässigsten und in der Praxis erprobten Einrichtungen und Geräthe geben, den Anfänger in seiner Wahl leiten und ihn vor überflüssigen Ausgaben bewahren. Nur für den Praktiker bestimmt, bewegt sich dasselbe in einer einfachen klaren und verständlichen Sprache, verzichtet fast gänzlich auf theoretische Erörterungen und setzt keine anderen Kenntnisse aus der praktischen Photographie voraus.«¹⁶⁸

Buehler betont also, dass er keine theoretischen Ausschweifungen publiziere, sondern praktikable Anweisungen zur gelungenen Porträtaufnahme und dieser Intention folgend, formuliert er im Abschnitt zu den »Principien des Arrangements« seine Porträtkonzeptionen und Inszenierungsinstruktionen. Nachdem die »Existenz- und Entwicklungsbedingung«¹⁶⁹ des fotografischen Ateliers angerissen wurde, die von der künstlerischen Darstellung der Individuen, dem technischen Betrieb, sowie der Lage und ansprechenden Optik der Örtlichkeiten eines Ateliers abhängen,¹⁷⁰ kommt Buehler auf das fotografische Porträt und dessen Anfertigungsbedingungen zu sprechen. Er beginnt zunächst mit einem Negativbeispiel:

»Nehmen wir ein Porträt zur Hand, das ohne besondere Vorbereitung an einem hellen Tage im Freien aufgenommen worden ist. Das Gesicht wird mehr oder minder flach sein, fast an chinesische Malereien erinnern. Es fehlt ihm die plastische Rundung, die greifbare Körperlichkeit, viele feinere charakteristische Züge sind nicht wiedergegeben, andere treten unschön und mit übertriebenem Effekt hervor, dem Bilde fehlt die Wahrheit, es theilt sich nur in tiefe Schatten und hohe Lichte, die Halbtöne fehlen gänzlich.«¹⁷¹

167 Vgl. ebd., S. 2.

168 Ebd, Vorwort, S. Vf.

169 Ebd., S. 16.

170 Vgl. ebd.

171 Ebd.

Demzufolge sind schlecht ausgeleuchtete Porträts den Fotografierten unähnlich, ihnen »fehlt die Wahrheit« und ebenso die ästhetische Gefälligkeit, da sie unmodelliert wirken, »[d]ie Schönheit eines Gesichtes hängt aber ganz wesentlich von den Halbtönen, von der zarten Modellierung der, die Gesichtseigenthümlichkeit charakterisierenden sanften Wellenbildungen und krummen Flächen ab, über welche das freie Licht in seiner ungezügelter Energie vernichtend hinwegschreitet.«¹⁷² Auch bei Buehler wird, wie bei zahlreichen seiner Autorenkollegen, die Positionierung des Porträtsubjektes im Atelier in Abhängigkeit der richtigen Beleuchtung durch-exerziert.

Buehler widmet sich in seiner Publikation darüber hinaus ausführlich der Einrichtung des Glashauses. Im Rahmen seiner Beschreibung des Atelierinnenraums hebt er auf die Abbildgenauigkeit der Fotografie ab und betont, dass anders als in der Malerei keine Facetten der zu Porträtierenden aus der »Phantasie willkürlich auf dem Gemälde« komponiert werden können,¹⁷³ sondern dass Fotograf:innen genötigt seien, das »Objekt in Wirklichkeit in jene Umgebungen zu versetzen, in welchen es nachher auf dem Bilde erscheinen soll, und welche je nach Alter, Charakter, Stand oder Bildungsstufe der aufzunehmenden Personen nothwendig verschieden sein müssen.«¹⁷⁴ Um das Porträtsubjekt nun richtig inszenieren zu können, bedarf es einiger Hilfsmittel in der Ateliereinrichtung, die Buehler in drei Kategorien gliedert: »1) Apparat zur Regulirung der Beleuchtung: Blenden, Gardinen, Reflexschirme. 2) Dekorationsgegenstände: Hintergründe, Draperien, Teppiche, Ziergeräthe. 3) Aufnahmeutensilien: Kopfhalter und Atelierstative.«¹⁷⁵ Der Einsatz und die Wirkung der Dekorationsgegenstände sind von besonderer Bedeutung für ein gelungenes Porträt. Diese seien nämlich »die Umgebung, in welche die aufzunehmende Person versetzt wird und welche dazu dient, dieselbe theils in ihrer Erscheinung zu heben, theils sie ihrer Individualität ihrem Beruf oder ihren Lebensverhältnissen entsprechend zu charakterisieren.«¹⁷⁶ Diese Formulierung korreliert mit der Herangehensweise Disdéri, der ebenfalls darauf verwies, dass das Porträt die Darstellung des Wesens einer Person und nicht deren Handlung sein solle.¹⁷⁷ Bei der Inszenierung des »Gegenstandes«, worunter wohl auch das Porträtsubjekt zu fassen ist, sei zwar die Naturwahrheit die oberste Priorität, womit aber noch nicht den »künstlerischen Anforderungen und noch weniger der herrschenden Geschmacksrichtung Genüge geleistet« sei.¹⁷⁸

172 Ebd., S. 16f.

173 Ebd., S. 52.

174 Ebd.

175 Ebd.

176 Ebd., S. 62.

177 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 280.

178 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Voigt 1869, S. 62.

»Es handelt sich vielmehr darum, den Gegenstand in eine künstlerisch schöne Beziehung zur Wirklichkeit zu setzen. Der Künstler hat daher das Original in einer Umgebung darzustellen, welche seiner würdig und seinen Lebensverhältnissen angemessen ist und es in dieser Umgebung in einer Weise zur Erscheinung zu bringen, welche den Beschauer zwingt, den Gegenstand der Darstellung sogleich als beherrschenden Mittelpunkt dieser Umgebung und letztere nur als Folie derselben zu erkennen.«¹⁷⁹

In der Einleitung seiner Publikation hebt der Autor zwar hervor, dass er theoretisierende Ausführungen zu vermeiden versuchte,¹⁸⁰ jedoch streift er in seinen Porträtanweisungen den ein oder anderen zeitgenössischen (mitunter aus der Malerei entlehnten) Diskurs zur Kunst und zur Ähnlichkeit. Denn für Otto Buehler sind bei der kompositorischen Inszenierung einer Porträtaufnahme insbesondere die Naturwahrheit sowie eine authentische Darstellung des Charakters und gesellschaftlichen Standes des Individuums von Relevanz, wobei die Inszenierung stets hinter das Individuum selbst treten sollte. Seines Erachtens seien es die Wahrheit des Menschen, seine Beziehung zur Wirklichkeit und die Darstellung seiner Individualität, die sich im fotografischen Bildnis einschreiben:

»Im Brustbild erscheint der Mensch als Mensch schlechthin, ohne Umgebung, sonach auch ohne Beziehung zu bestimmten Lebensverhältnissen, lediglich als Individuum seiner Gattung, auf dem die Wirklichkeit des Daseins im allgemeinsten Sinne symbolisch andeutenden geheimnisvollen Halbdunkel des Hintergrundes. Es mag der Kopf eines Königs oder eines einfachen Arbeiters sein, von dem die Lichtstrahlen ausgegangen sind, welche sich hier im Bilde fixiren – man unterscheidet sie nicht.«¹⁸¹

Buehler sinniert hier über eine klassengesellschaftliche Entbindung des Porträtsubjekts, die in einer Überlegung Gisèle Freunds erneut aufscheint, wenn diese 1936 schreibt: »Künstler, Gelehrte, Staatsmänner, Beamte, Angestellte, Bankbesitzer, Kaufleute, Händler, vor der Kamera sind sie alle gleich. Sie macht keinen Unterschied zwischen dem Kaiser von Frankreich und dem untersten Funktionär des Staates.«¹⁸² Ein Beispiel dafür, wie sich unkanonische Stimmen im fotohistorischen Kanon spiegeln – oder: die Geschichte des fotografischen Porträtierens kann *direkt* aus den Publikationen ihrer Akteure erzählt werden.

Die Forderung nach Natürlichkeit im fotografischen Porträt erstreckt sich auf die Inszenierung einer Handlung, die mit dem Einbezug von Hintergründen und

179 Ebd.

180 Vgl. ebd., Vorwort, S. VI.

181 Ebenda, S. 62.

182 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979, S. 69.

Staffageobjekten einhergeht. Es sei wichtig, »dass soviel Unbestimmtheit in die angedeutete Handlung gelegt werde, dass der Beschauer nicht versucht wird, das Bild als ein Bild dieser Handlung, sondern lediglich als Bild der Person anzusehen.«¹⁸³ Eine szenische Handlung und dekoratives Beiwerk entsprechen nur dann dem guten Geschmack, wenn sie der Verbildlichung des Individuums und seines Charakters zuträglich sind und den Blick auf die Person – also das Wesentliche eines fotografischen Porträts – nicht verstellen. Als angemessene Staffage-Gegenstände beschreibt der Autor allerhand Objekte, die von Möbeln über Felsen und Moos bis hin zu knorrigen Baumwurzeln, Woll- und Spitzenschals, Postamenten, Skulpturen, Vasen und Draperien reichen und rät dazu, bei Kinderporträts auf Miniaturmobiliar und ein hölzernes Pferd zurückzugreifen.¹⁸⁴ Diese Vielfalt scheint notwendig, um der Individualität der zu Porträtierenden gerecht zu werden und eine individuelle Pose zu erlauben. Was dieser Tendenz jedoch entgegenläuft, ist die Verwendung eines Kopfhalters, der für Otto Buehler auch 1869 noch zum festen Inventar des fotografischen Ateliers gehört – »Es ist ein in jedem Atelier leider ganz unentbehrliches Instrument« –¹⁸⁵ obwohl das Gerät, worauf Elizabeth Anne McCauley abhebt, aus chemisch-technischen Gründen Ende der 1860er Jahre bereits obsolet geworden war, von der Kundschaft aber schlichtweg als Inventar des Fotograf:innenateliers *erwartet* wurde. In McCauleys Worten: »Convention seems to have outlined necessity«.¹⁸⁶ So trägt eben auch die fixierende Funktion des Kopfhalters in seiner nicht länger nötigen (in der Handbuchliteratur aber nichtsdestotrotz festgeschriebenen) Autorität zu einer Konzeption technischer Einschreibungen bei, die sich aus der Summe ihrer Versatzstücke konstituiert und die sich den Instruktionen der Handbuchautoren nicht entziehen kann. Letztere erstrecken sich nicht nur, wie bereits angedacht, in potenziell unbegrenzt viele Ateliersettings, sondern sie spiegeln zudem eine öffentliche Erwartungshaltung und eine gefestigte Vorstellung davon, was eine Porträtaufnahme ist und was ein Atelierbesuch umfasst. Es ist die Teilhabe an einem Erlebnis, an jenen gesellschaftlich gefestigten und in der Porträtpraxis umgesetzten Konventionen, auf die McCauley abhebt, sogar wenn Teile des Dispositivs fototechnisch gar nicht mehr notwendig waren.

183 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, S. 65.

184 Ebd., S. 76.

185 Ebd., S. 78.

186 Elizabeth Anne McCauley, *Likenesses. Portrait Photography in Europe 1850–1870*, Albuquerque: Art Museum, University of New Mexico 1980, S. 3.

6.2.3 Vollständigkeit und Überschuss

Otto Buehlers Vorstellung einer Porträtanweisung ist eine allumfassende Instruktion, was bereits am vollständigen Untertitel seines Anweisungsbuchs *Atelier und Apparat des Photographen* ablesbar wird: »Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesammten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis von Otto Buehler. Mit einem Atlas von 17 Foliotafeln, enthaltend 496 Figuren. Nebst einem Anhang über das metrische Maass- und Gewichts-System.«.¹⁸⁷ Dieser Titel insistiert darauf, dass es sich hier um ein umfassendes Grundlagenwerk handelt, das auf der eigenen praktischen Erfahrung seines Autors basiert, aber dennoch die bisherige Porträtforschung rezipiert und anerkennt. Dieses Handbuch soll die Leser:innen ermächtigen, ein Atelier zu konzipieren, einzurichten und zu betreiben sowie Apparaturen nicht nur anwenden, sondern auch *beurteilen* zu können, also ihre Funktionsweise vollkommen zu verstehen. Es ist für seine Zeit umfassend bebildert, somit wird Wissen hier nicht nur textbasiert, sondern auch in schematischen Zeichnungen vermittelt. Dieses Handbuch ist ein Produkt, gewonnen aus der und erstellt für die porträtfotografische Professionalisierung und es verweist auf die umfangreiche Ausdifferenzierung der Porträtmodalitäten im Laufe der 1860er Jahre, indem es kompiliertes Porträtwissen vorlegt und das Ende eines Zeitraums markiert, in dem die Porträtfotografie vom Experiment zur Kunst und schließlich zur Ware wurde. Wer mit diesem Anweisungsbuch ausgerüstet ist, muss wahrscheinlich keinen zusätzlichen Kurs in den Fotoinstituten von Ludwig Gustav Kleffel oder Julius Schnauss mehr besuchen, noch müssen mühsam Artikel zu Porträtanweisungen aus fotografischen Journalen gesammelt und zusammengebunden werden.

(Porträt-)fotografische Kompendienwerke sind zugleich arbeitserleichternd in ihrer Überblicksfunktion und überwältigend in ihrem Umfang, was die zum Ende der 1860er Jahre exzessiv gewordene wissenschaftliche Fotoliteratur widerspiegelt. Mit diesem Wissensüberschuss geht auch der Wunsch nach einer möglichst vollständigen Darstellung der bisherigen Befunde einher, eine weitere Ursache für die zunehmend seitenstarken Publikationen. Während Vollständigkeits- und Prioritätsansprüche bereits seit Veröffentlichung der fotografischen Verfahren in der Anweisungsliteratur erhoben werden, gewinnen Überblickswerke unterschiedlichster Betitelung mit dem Fortschreiten der Zeit zunehmend an Bedeutung.

187 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, Titelei.

Sie bezeugen so einerseits die Menge an bereits erarbeitetem und zu vermittelndem Wissen und andererseits die Verstetigung, Institutionalisierung und Kanonisierung der Porträtfotografie. Zwischen 1839 und 1869 versehen zahlreiche Handbuchautoren ihre Publikationen mit dem Schlagwort »vollständig«, darunter bereits Friedrich August Wilhelm Nettos *Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten durch Bedeckung* von 1839,¹⁸⁸ Victor Sälzters 1844 erschienene *Vollständige Anweisung zum Photographieren oder genaue Beschreibung des Verfahrens, in kürzester Zeit die gelungensten Photographien zu fertigen*¹⁸⁹ und Ludwig Eduard Uhlenhuts *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie. Nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt* von 1845.¹⁹⁰ Rudolph Marneau schreibt 1854 dann *Die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion*¹⁹¹ und Ludwig Gustav Kleffel trägt mit dem *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen* 1860 seinen Teil bei.¹⁹² Und auch Friedrich Bollmann schreibt 1862 ein *Vollständiges Handbuch der Photographie*,¹⁹³ ganz genau

-
- 188 Friedrich August Wilhelm Netto, *Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten durch Bedeckung*, Halle: Knapp 1839.
- 189 Victor Sälzter, *Vollständige Anweisung zum Photographieren oder genaue Beschreibung des Verfahrens, in kürzester Zeit die gelungensten Photographien zu fertigen, mit Angabe neuer zweckmässiger Apparate, nach eigenen Erfahrungen*, Weimar: Voigt 1844.
- 190 Ludwig Eduard Uhlenhut, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie. Nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg u. Leipzig: Gottfried Basse 1845.
- 191 Rudolf Marneau, *Die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion, neueste Methoden zur Bilder-Erzeugung auf Stärke, Eiweiß, Papier etc; positiver Glasbilder auf Cuttapercha- Collodion, Kopirungen grosser Lithographien und Kupferstichen ohne fotografischen Apparat, nebst Anweisung zur Selbsterzeugung der vorzüglichsten hiezu dienenden chemischen Präparate für Anfänger, Dilettanten und Künstler der Fotografie*, Wien: Selbstverlag u. Mayer & Comp. 1854.
- 192 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhang enthaltend John Pouncey's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1864.
- 193 Friedrich Bollmann, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Nebst einer besonderen Abhandlung über die Darstellung haltbarer, positiver, photographischer Bilder oder aller derjenigen Verfahren, welche dazu dienen, photographische Bilder schnell, sicher und sauber, sowohl in geringer Anzahl mittelst des Copirrahmens darzustellen, als auch durch den Druck zu vervielfältigen (Photolithographie). Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Photographen, Lithographen, Buchdrucker und alle Diejenigen, welche die Photographie durch Selbstunterricht erlernen wollen*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862.

wie Désiré Charles Emanuel van Monckhoven zwei Jahre später.¹⁹⁴ Alle diese Publikationen betonen *vollständig* zu sein und zeichnen dabei auch ihre Autoren aus, die ihr Untersuchungsgebiet vollkommen erfasst, die fotochemische und -technische Anwendung gemeistert und in Gänze vermittelt zu haben scheinen. Und doch wurden sie alle obsolet und von anderen Publikationen abgelöst oder mussten in neuen Auflagen auf den aktuellen Forschungsstand gebracht werden. So veröffentlichte etwa Marneau bereits ein Jahr später seine *Schule der Fotografie* in überarbeiteter Fassung¹⁹⁵ und Ludwig Gustav Kleffel gibt bis 1880 sein *Handbuch der practischen Photographie* in acht, jeweils revidierten, Auflagen heraus.¹⁹⁶ Mit der Vollständigkeit ist es in der frühen Fotografie so eine Sache: Ein Gegenstand, der im Begriff ist sich weiterzuentwickeln und der sich fortwährend neu formiert, kann immer nur in einer Momentaufnahme vollständig sein. Bei dieser Betitelung mag es sich daher zu Teilen um einen genuinen Anspruch handeln, zu Teilen aber auch schlicht um ein verkaufsförderndes Argument. Worauf dieses Schlagwort jedoch auch abzielt, ist die Hoffnung der Leser:innenschaft, mit einem *vollständigen* Buch ein Anweisungsbuch zu erwerben, das sie tatsächlich über alles informiert, was es zur Fotografie zu wissen gibt, was sie am Puls der Zeit hält und das vor allen Dingen den Kauf weiterer Handbücher unnötig macht. So wird der Verweis auf die Vollständigkeit nicht nur ein Qualitätsmerkmal, sondern auch eine Vermarktungsstrategie.

Das ambivalente Versprechen einer vollständigen Anweisung wird von den Handbuchautoren selbst reflektiert: Der Pariser Atelierfotograf Disdéri beschreibt im Vorwort seines Handbuchs *Die Photographie als bildende Kunst* von 1864, wie das Konzept der Vollständigkeit Mitte der 1860er Jahre bereits implizit geworden war. Er legt dar, wie bei vielen Leser:innen der Eindruck bestünde, dass sich die Herstellung gelungener Fotografien in einem Geheimnis um die Details der Chemikalien und Werkstoffe begründe, das wohlgehütet von den erfolgreichen Fotograf:innen,

194 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.

195 Rudolf Marneau, *Die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion, neueste Methoden zur Bilder-Erzeugung auf Stärke, Eiweiss, Papier etc.; positiver Glasbilder auf Guttapercha-Collodion; Kopirungen großer Lithografien und Kupferstichen ohne fotografischen Apparat, nebst Anweisung zur Selbsterzeugung der vorzüglichsten hiezu dienenden chemischen Präparate, für Anfänger, Dilettanten und Künstler der Fotografie*, 2. Aufl. Wien: Lechner 1855.

196 Achte und Letzte Auflage: Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie und Panootypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhang erhaltend John Pouncey's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1880.

nie ganz preisgegeben würde.¹⁹⁷ Doch Disdéri zufolge wäre das dank der allumfänglichen fotografischen Handbuch- und Journalliteratur schlichtweg Mitte der 1860er Jahre nicht mehr möglich:

»In einer Sache, über die so viel Gelehrte so ausführliche Bücher geschrieben haben, in der jede neue Entdeckung und Erweiterung sofort durch wissenschaftliche Blätter und die Tagespresse so weit verbreitet wird, für die es eine so zahlreiche Menge von Fachjournalen giebt, in einer solchen Sache giebt es keine Geheimnisse. Alle Vorschriften, alle Instrumente, alle Handgriffe sind aufs Ausführlichste beschrieben.«¹⁹⁸

Dieser verfahrenstechnischen Transparenz widerspricht jedoch eine Notiz in Karl Joseph Kreutzers *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, die im zweiten Halbjahr 1863 erschienen ist. Im Abdruck eines Vortrags vor der Nord-Londoner fotografischen Gesellschaft am 23. Oktober 1863 von W.J.C. Moens, der ursprünglich im *British Journal* erschienen war und von Kreutzer übersetzt worden ist, wird eine Gegenposition zur polytechnischen Arbeitsweise aufgezeigt. Moens schreibt: »Ich will nur einige Andeutungen geben, welche ich von französischen, italienischen und deutschen Fotografen rücksichtlich ihrer Behandlung dieser beiden Verfahren gesammelt habe. Im Allgemeinen sind diese unseren Brüdern wenig mittheilsam, und machen die geringste Kleinigkeit zum strengsten Geheimniß.«¹⁹⁹ Der Brite bemängelt hier nicht nur die Praxis des Geheimhaltens von Befunden, sondern macht auch einen nationalistischen Diskurs auf. Eine internationale Zusammenarbeit an der Fotografie bleibt, sowohl was die Daguerrotypie als auch Talbots Verfahren betrifft, lange Zeit aufgrund von Patentansprüchen verwehrt. In der Fußnote wird der Autor noch einmal präziser und sucht die Schuld an dieser schlechten wissenschaftlichen Praxis vielleicht weniger in den nationalen Differenzen, sondern schlichtweg bei den Fotograf:innen selbst – die Kritik wird also individueller:

»Leider besteht diese Geheimnißkrämerei in nichtssagenden Kleinigkeiten ebenso in England wie in Frankreich, Deutschland etc.; es deutet dieß aber unzweifelhaft auf die grenzenlose Unwissenheit und den sehr geringen Grad von Bildung so mancher Fotografen hin, die dabei die Fotografie dennoch einestheils als Kunst und andernteils als einen Zweig der Natur-Wissenschaften ansehen wollen.«²⁰⁰

197 Vgl. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, Vorwort, S. 5.

198 Ebd.

199 W.J.C. Moens, »Einige Bemerkungen über trockenen Verfahren zu Hause und im Freien. Gelesen in der Sitzung der Nord-Londoner fotografischen Gesellschaft am 23. Okt. 1863«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1863, S. 15f.

200 Ebd.

Diese laut Moens wenig gebildeten Praktiker:innen, die dennoch am Diskurs um die Fotografie teilhaben wollen, können also aufgrund ihrer eigenen wissenschaftlichen Unzulänglichkeiten gar nicht anders, als Informationen nicht preiszugeben, was nicht nur dem guten Ton widerspricht, sondern auch eine Zusammen- und Weiterarbeit und damit einhergehend eine Qualitätssicherung zur frühen Fotografie verhindert.

Der Aspekt der allumfänglichen Publikation wird erneut im Vorwort des Übersetzers Karl de Roth deutlich, das er dem 1864 erschienenem *Vollständigen Handbuch der Photographie* von Désiré Charles Emanuel van Monckhoven voranstellt:²⁰¹

»Die vierte Auflage von MONCKHOVEN'S ›TRAITÉ GÉNÉRAL DE PHOTOGRAPHIE‹ ist mit solcher Sorgfalt bearbeitet, dass dies Buch in seiner jetzigen Gestalt als das *umfassendste Handbuch der gesamten photographischen Kunst* erscheint. Es richtet sich an den Anfänger wie an den routinirten Arbeiter, und dürfte in gleichem Maasse das Interesse des Liebhabers der Photographie, wie das von Männern der Wissenschaft in Anspruch nehmen. Alle Seiten der herrlichen Wissenschaft des Lichtes finden Berücksichtigung: die *Geschichte* wie die *Optik*, der *Bau des Glashauses* wie die *Einrichtung und Auswahl der Apparate*, die *Bereitung der Chemikalien* und die *praktischen Details aller photographischen Verfahren*, die theoretischen Forschungen wie die wissenschaftlichen Anwendungen [Herv. i.O.].«²⁰²

Auch van Monckhoven selbst referiert in seinem Vorwort darauf, dass es inzwischen eine so umfangreiche schriftliche Auseinandersetzung mit der Fotografie gäbe, die einen Auswahlprozess unumgänglich machen würde:

»Die Zahl der photographischen Verfahren ist heutzutage so beträchtlich und der Schriften über diese Kunst sind so viele, dass Jemand, der ein ›vollständiges Handbuch der Photographie‹ schreibt, den Plan wohl überlegen muss, nach welchem er sein Werk auszufüllen hat, wenn er die wesentlichsten Verfahren beschreiben und sich doch zugleich auf eine gewisse Anzahl von Druckbogen beschränken will. Die grösste Schwierigkeit liegt vor allen Dingen in einer Auswahl der Schriften, welche die Photographie behandeln, denn es ist fast unglaublich, wie viele Theorien ohne wissenschaftliche Begründung, wie viele falsche und besonders falsch gedeutete Beobachtungen und praktisch unmögliche Verfahren täglich veröffentlicht werden. Dies kommt wesentlich daher, dass es, mit seltenen und ehrenwerthen Ausnahmen, Denen, welche über Photographie schreiben, gewöhnlich an zureichender Bildung fehlt oder dass sie nur ungenügende, allzu elementare Kenntnisse besitzen und obendrein jener methodischen Beobachtungsgabe entbehren, welche

201 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.

202 Karl de Roth, »Vorrede des Bearbeiters«, in: Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. VII.

die Gelehrten haben müssen, um den Gegenstand ihrer Untersuchungen genau feststellen zu können. Daraus entstehen natürlich Schriften, die von Irrthümern strotzen und doch oft inmitten dieser Irrthümer kaum eine einzige Wahrheit bergen, welche man mühsam herausfinden muss.«²⁰³

An diesem Punkt der fotografischen Wissensgenese ist das Überangebot an Informationen zum Anlass eines Selektionsprozesses geworden, der auch deshalb nötig sei, weil eine große Zahl an Fehlern und falscher Befunde verbreitet würde. Diese Einschätzung van Monckhovens zur mangelnden Qualifizierung und zu den nicht sorgfältig geprüften Fachkenntnissen der Autoren fotografischer Anweisungsformate führt das Konzept der polytechnischen Wissensgemeinschaft zu einem gewissen Grad ad absurdum: Wer schreibt da und warum haben diese Autoren nicht die notwendigen Kenntnisse? Geht man von einem Milieu aus, das sich dadurch auszeichnet, dass sich unterschiedliche Expertisen addieren und bereichern und in einen schriftbasierten Austausch treten, scheint man (folgt man van Monckhoven) zu blauäugig an die Sache heranzugehen. Offenbar gibt es keine wirkliche Form der Qualitätssicherung und die Möglichkeit, Befunde zu veröffentlichen, ist erstmal jedem zugänglich. Die einzige Form, die Qualität der Veröffentlichungen zu regulieren, ist der Erfolg bei der Leser:innenschaft und die Rezeption der Schriften bei etablierten Akteuren in Rezensionen, Zitaten oder Wiederabdrucken. Dass dies van Monckhoven gelungen ist, bestätigt ihm sein Übersetzer Karl de Roth im editorischen Vorwort:

»Indem der Verfasser diejenigen photographischen Verfahren, welche allgemein für die besten gelten, sammt ihren Einzelheiten mittheilt, giebt er zugleich ein Resumé solcher, die nur historischen Werth haben. Dabei schliesst er Alles aus, was die Probe der Erfahrung nicht bestanden hat, und hütet sich, unbegründete Hypothesen zur Erklärung von Thatsachen hinzustellen.«²⁰⁴

Wenn das veröffentlichte Wissen zunächst keine Regulierung erfährt, bedeutet »Vollständigkeit« für die Autoren der fotografischen Anweisungsliteratur auch gleichzeitig immer einen Überschuss, der sowohl auf der Seite der Schreibenden sowie der Rezipierenden als gesetzt angenommen wird und der kuratiert werden muss. Reflektiert man einerseits die zunehmende Anzahl »kuratierender« Handbücher, die bereits veröffentlichte Literatur, Methoden und Verfahren ordnen, bewerten und zugänglich machen und andererseits das vermehrt in den Paratexten der Handbücher vorgetragene Problem der Unüberschaubarkeit, der mangelnden

203 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, Vorwort, S. V.

204 Karl de Roth, »Vorrede des Bearbeiters«, in: Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. VII.

Qualität bisheriger Veröffentlichungen und dem daraus resultierendem Impuls, eben jene ordnenden Handbücher (wie Lexika, Jahresberichte etc.) zu schreiben, ist dies evident: Vollständigkeit geht mit einem Überschuss und einer Auswahlpraxis einher. Dies handhabt van Monckhoven, der von sich selbst in der dritten Person schreibt, in seinem Handbuch exakt so:

»Man sieht aus diesem Beispiele und aus vielen andern, welche wir hier anführen könnten, dass man den Verfahren, die man beschreibt, und besonders den Theorien, welche zur Begründung derselben dienen, die grösste Aufmerksamkeit schenken muss. Der Verfasser dieses Werkes hat sich deshalb darauf beschränkt, 1. nur diejenigen Verfahren genau zu beschreiben, welche allgemein als gut anerkannt werden und am meisten in Anwendung gekommen sind; 2. Nur die Prinzipien alter Methoden anzugeben, welche, obgleich gut, doch durch bessere ersetzt worden sind. Er hat sein Werk in zwei Theile getheilt, wovon der erste rein praktisch, der zweite wissenschaftlich ist.«²⁰⁵

Für van Monckhoven sind Verfahrensbeschreibungen folglich nur dann geprüft und verlässlich, wenn sie sich über einen Zeitraum bewährt haben und dabei doch aktualisiert wurden – die Sedimentierung (porträt-)fotografischen Wissens wird hier deutlich.

Eine ähnliche Kritik zur Selbsteinschreibug in ein Wissenschaftsmilieu und damit auch in einen Forschungskanon formuliert Julius Schnauss. In der kleinen Glosse »Photographische Lückenbüsser«, die im März 1867 im *Photographischen Archiv* veröffentlicht worden ist, fragt er nach Sinn, Zweck und Berechtigung der fortwährend publizierten Neuerungen und Verbesserungen. Die Praxis der Verfahrenskundgabe hat sich an diesem Punkt bereits derart zugespitzt, dass schlecht recherchierte, nicht geprüfte oder schlichtweg plagiierte Befunde veröffentlicht werden – einfach deswegen, damit man unter dem eigenen Namen etwas zur Weiterentwicklung der Fotografie beigetragen habe. Despektierlich stellt Schnauss deswegen fest, dass es nichts leichteres gäbe, »als zu einer gewissen Berühmtheit in der Photographie zu gelangen. Wer gern seinen Namen öfter gedruckt sehen will, möge diese billige Gelegenheit nicht versäumen.«²⁰⁶ Alles, was man Schnauss zufolge hierfür tun müsse, ist sich in »stiller Abend- oder Morgenstunde« ein Rezept auszudenken wie etwa einen »ausgezeichneten« Entwickler, Negativ- oder Positiv-Bad, oder [ein] »Augenblicks-Collodion.«²⁰⁷ Um den Schein der Aufrichtigkeit zu bewahren, wäre es laut Schnauss daraufhin besonders wichtig, vorab

205 Ebd., S. VI f.

206 Julius Schnauss, »Photographische Lückenbüsser«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 127, 1867, S. 120 f.

207 Ebd.

auf das Autorenhonorar zu verzichten.²⁰⁸ Auch Stil und Format von fotografischen Anweisungen – den »Rezepten« – müssten sorgfältig imitiert werden:

»Hauptbedingung dabei ist, die Sache auch hübsch in Form eines wirklichen ›Receptes‹ untereinander zu schreiben und namentlich recht ausführliche Zahlen resp. Gewichte und Maasse, womöglich mit Bruchtheilen, dahinter zu setzen. Das ist nun ein willkommenes Futter für die Colleginnen gedachter Zeitschrift, die nicht versäumen, das ganze Recept möglichst getreu wiederzugeben. Es soll sogar schon zweimal von derselben Zeitschrift dasselbe Recept abgedruckt worden sein. Der Name des Erfinders, oder nach neuester, feiner Definition, des Entdeckers, darf natürlich auch nicht fehlen, sonst wäre die Sache als geistiger Diebstahl anzusehen.«²⁰⁹

Was Schnauss in diesem Kontext besonders zuwider ist, ist das Insistieren auf Autorschaft und die Festschreibung des eigenen Namens. Während er selbst stets darauf besteht, seine Forschungsergebnisse auch als solche zu markieren, ist er empört davon, dass betrügerische Autoren dies mit fremden Befunden in Form zusammengeschusterter »Rezepte« täten. Denn um sich als »Erfinder« oder »Entdecker« eine Verfahrensverbesserung kreditieren zu dürfen, muss diese zuerst genuin selbst erarbeitet worden sein. In seiner *Geschichte der Photographie* aus dem Jahr 1940 schreibt der Fotohistoriograf Erich Stenger diesem mitläuferischen »Erfinder« oder »Entdecker« hingegen eine Relevanz zu, die Schnauss in seinen Ausführungen ausspart – selbst diese nur teilhabenden Akteure tragen zu einer Festschreibung der (Porträt-)Fotografie in der Gesellschaft bei:

»Und wenn auch der Erfinder neuer Verbesserungen eine wichtigere Rolle spielt als der nur ausübende Mitarbeiter als Nutznießer, so hat doch vielleicht gerade die Tätigkeit des Mitläufers die wichtige Aufgabe des Verbreitens der Lichtbildnerei erfüllt, die das Bildnis der Allgemeinheit zugänglich und es volkstümlich machte. Im Bildnis ist die Photographie groß geworden.«²¹⁰

Und so sind es vielleicht doch auch diese nicht-fachmännischen Verbreiter:innen der Fotografie, die durch ihren Wunsch, am Prozess der (porträt-)fotografischen Wissensermittlung und -verbreitung mitzuwirken, eine wichtige Funktion in der Verstetigung und Zugänglichmachung dieser bildgebenden Praxis haben. Eine ebenso große Wichtigkeit kommt den Leser:innen der Vermittlungstexte zu, wie

208 Ebd.

209 Ebd.

210 Erich Stenger, *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern. Ein Beitrag zum 100jährigen Bestehen der Lichtbildnerei 1839–1939*, Würzburg-Aumühle: Konrad Triltsch Verlag 1940, Vorwort.

Schnauss in seinen Ausführungen weiter darstellt. Diese müssten ihm zufolge nämlich in der Lage sein, über das Veröffentlichte kritisch nachzudenken und aus dem inzwischen vorherrschenden Überangebot an fotografischen Instruktionen, ihr Wissen mit tatsächlich relevanten Neuerkenntnissen selbstständig auszubauen:

»Man sollte nicht glauben, dass nach den gewaltigen Fortschritten der Photographie, nach den zahllosen Recepten, die in das Meer der Vergessenheit gesunken sind, besonders aber nach den gediegenen Aufklärungen Seitens tüchtiger Fachmänner, die uns gesagt und bewiesen haben, dass die Zahlenformeln in der Photographie Nebensache sind – dass auf dergleichen Recepte jetzt noch solcher Werth gelegt wird, während die belehrenden Aufsätze anerkannter Förderer unserer Kunst, die jedoch nur allgemeine Regeln geben, oft nicht die Grenze des Leserkreises eines Journales überschreiten. Dergleichen belehrende Aufsätze erfordern freilich Nachdenken, während Einem solche hübsche, klare Receptchen wie die gebratenen Tauben in den Mund fliegen! Ob sie aber was nützen?«²¹¹

Die Auswahl des Wesentlichen (»selection and rejection«) ist in der porträtfotografischen Wissensgemeinschaft so omnipräsent geworden, dass sie nun auch in die Lektürepraxis ausstrahlt. Leser:innen müssen oberflächliche »Rezeptchen« und unaufrichtige Autoren von gehaltvollen und anspruchsvollen Instruktionen unterscheiden können, ihnen wird abverlangt, über eine gewisse Sach- und zugleich Medienkompetenz im Umgang mit der fotografischen Journal- und Handbuchliteratur zu verfügen, um sich einerseits in diesem umfassenden Konvolut nicht zu verlieren und andererseits beurteilen zu können, welche Verfahren für sie individuell nützlich sind. Die (porträt-)fotografische Handbuch- und Journalliteratur ist zum Ende der 1860er Jahre bereits zu einem Wissensfundus geworden, der zwischen den Schlagworten der Vollständigkeit, der Teilhabe und dem Überschuss eine eigene Diskursgeschichte des Fotografischen absteckt.

6.2.4 Festschreibung

Im *Atelier und Apparat des Photographen* hat sich das Porträtwissen der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft eingeschrieben und sedimentiert. Um diesen Prozess nachzuvollziehen, lohnt es sich, Otto Buehlers Vorwort zu seinem Handbuch noch einmal genauer anzusehen. Er schreibt darin: »Wir übergeben hiermit dem photographirenden Publikum ein Buch über die Gesamteinrichtung der photographischen Ateliers. Dasselbe behandelt in möglichst umfassender Darstellung die Konstruktion und Ausstattung der Glashäuser, sowie den gesamten optischen, chemi-

211 Julius Schnauss, »Photographische Lückenbüsser«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 127, 1867, S. 120f.

schen und technischen Apparat, dessen der ausübende Künstler bedarf.«²¹² Ablesbar wird hier neben dem eben beschriebenen Vollständigkeitsanspruch und der Tatsache, dass bei Buehler der praktische Fotograf »ausübender Künstler« ist, ein spezifischer Sprachduktus. Das »wir« im Schreiben Buehlers ist wohl kein *pluralis majestatis*, sondern folgt vielmehr dem wissenschaftlichen Zeitgeist, der die kollaborative Leistung anderer Autor:innen respektiert, das Aufbauen auf bisherigen Befunden als grundlegende Praxis verinnerlicht und den Anspruch verfolgt, zu kompilieren, zu vereinfachen, praktikabel zu machen und weiterzudenken, wozu Vorgänger:innen bisher nicht imstande waren. Diese Arbeitsweise ist, wie Herta Wolf darstellt, bezeichnend für das Wissenschaftsverständnis zur Mitte des 19. Jahrhunderts: Es wurde schlichtweg vorausgesetzt, dass *alles* veröffentlicht wurde, was man wusste.²¹³ Dies stellt auch Buehlers Zeitgenosse Julius Schnauss dar. In seinem Journalartikel »Rückblicke in die Vergangenheit der Photographie« geht er auf die Anfangszeit der praktischen Fotografen, sowie auf Fortschritte und Verbesserungen ein. Dabei betont er allerdings, dass diese nicht so sehr der Verdienst singulärer Akteure, sondern dem wissenschaftlichen Zeitgeist geschuldet seien:

»Ja, es sind wie bei allen grossen Entdeckungen, wie bei jedem Fortschritt, die Menschen gleichsam nur die Mittel des Zeitgeistes, um sicht- und greifbar zu werden, es ist der unaufhaltsame Pulsschlag der Zeit, den wir Fortschritt der Wissenschaft und Industrie nennen und der von Menschenhänden auszugehen scheint. ›Jede Erfindung ist mehr ein Product der Zeit, als eines einzelnen Geistes. Daher kommt es denn auch, dass gemeinhin eine industrielle Erfindung mehrere Urheber zugleich hat.‹ Ja, die Menschheit und der Zeitgeist sind ewig, die einzelnen Menschen tauchen auf und verschwinden, nur ihre guten Ideen bleiben, sie sind Mittel zum Zweck des ewigen Geistes.«²¹⁴

Das »wir« Buehlers ist also näher am *pluralis modestiae*, den Ludwik Fleck als Merkmal eines Denkkollektivs (und eigentlich spezifisch für die Zeitschriftenwissenschaft, nicht für die Handbuchwissenschaft) beschreibt und der sich dadurch auszeichne, dass er eine Bescheidenheit, die »Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers« markiere.²¹⁵ Diese Relevanz und auch der Umfang des »Zurücktre-

212 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, Vorwort, S. V.

213 Vgl. Herta Wolf, »Louis Désiré Blanquart-Evrards Strategien des Beweisens«, in: Herta Wolf (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, 179–217: 197.

214 Julius Schnauss, »Rückblicke in die Vergangenheit der Photographie«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 76, 1865, S. 67.

215 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 157.

tens« der eigenen Forscherperson ist bei Buehler höchst ambivalent, womit er in seiner Wissensgemeinschaft keineswegs allein ist. Er verweist auf die Notwendigkeit seiner Publikation, die aus der schieren Menge an Anweisungen und bereits kursierendem Wissen über die Porträtaufnahme resultiert.²¹⁶ Die Leistung, die er aus seiner Warte erbringt, ist nicht nur Wissen fortzuschreiben, sondern Wissen lesbar zu machen, indem er einen roten Faden durch die Fülle an Instruktionen anbietet. Buehler schlägt hierbei einen Ton an, dem sich auch weitere Akteure der frühen Porträtfotografie als angewandter Wissenschaft bedienten, unter ihnen etwa Ludwig Gustav Kleffel, dem die Verknüpfung seiner Forschung mit seiner Person so wichtig war, dass er seinen Handbüchern sein Porträt voranstellte. Hier zeichnet sich einerseits der Wunsch ab, einen Beitrag zu leisten und sich hervorzu-tun, andererseits das Einhalten der polytechnischen Konvention, die Bescheidenheit innerhalb eines Forscherkollektivs zu markieren, zu dem man gezählt werden und in dem man sich behaupten wollte:

»Wer die Verschiedenartigkeit der gegebenen lokalen und materiellen Verhältnisse kennt, unter deren Einfluss die photographischen Ateliers errichtet und ausgestattet werden, vermag die ausserordentlichen Schwierigkeiten zu ermessen, welche die vorliegende Darstellung in formeller und materieller Hinsicht zu überwinden hatte und wird daher wohlwollend unsere Leistung sowie die unvermeidlichen Mängel des vorliegenden Buches beurtheilen. Eben diese Schwierigkeiten mögen es gewesen sein, welche verhinderten, dass bisher den bezeichneten Glashäusern in den photographischen Lehrbüchern jene eingehende Behandlung zu Theil wurde, welche sie doch in Anbetracht ihrer hohen praktischen Bedeutung, sowie des Kapitalsaufwandes welchen sie erheischen, zweifelsohne verdienen. Wir glauben daher durch das vorliegende Gesamtwerk über Atelier und Apparat des Photographen, das von der Verlagshandlung dankenswerther Weise reich illustriert und ausgestattet wurde, eine Lücke in der photographischen Literatur ausgefüllt und einem gefühlten Bedürfnisse Rechnung getragen zu haben.«²¹⁷

Diese Textpassage zeigt auf, wie die frühe Wissensvermittlung zur Porträtfotografie als kollaborative Praxis funktioniert: Bereits niedergeschriebenes, institutionalisiertes und medial verhandeltes Wissen ist der Hintergrund, gegen den sich Otto Buehler nun mit seinem »Gesamtwerk« absetzen will. Das bereits bestehende Wissen wird subsumiert, in zweierlei Sinne kuratiert (sowohl gepflegt als auch zusammengestellt), aus »eigener Praxis« erweitert und mit einem Atlas an Abbildungen versehen »reich illustriert«.²¹⁸ Dass diese Illustrationen aber fast alle aus Désiré

216 Vgl. Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, Vorwort, S. Vf.

217 Ebd., S. V.

218 Vgl. ebd.

Charles Emanuel van Monckhovens im Jahr 1864 in deutscher Übersetzung von Karl de Roth erschienen *Vollständigem Handbuch der Photographie* entnommen sind,²¹⁹ erwähnt Buehler nicht. In seinem Vorwort wird allerdings transparent, dass Buehler nicht die Verantwortung für diesen Abbildungseinsatz trägt. Sein Buch, »das von der Verlagsbuchhandlung in dankenswerther Weise reich illustriert wurde,«²²⁰ profitierte demnach schlichtweg von bereits existenten, zirkulierenden Illustrationen. Auch wenn van Monckhoven in Otto Buehlers Publikation nicht für seine umfassenden Abbildungen kreditiert wird, rekurriert Buehler dennoch lobend auf eine Publikation des belgischen Chemikers, indem er dessen wissenschaftliche Interessen gegen seine praktischen Intentionen absetzt und so die Zielgruppe seiner Publikation definiert:

»Eine gleich umfassende Behandlung wurde den optischen Instrumenten und Kamera-Konstruktionen zu Theil. Wenn auch erstere in dem ausgezeichneten Werke von Dr. v. Monckhoven »die photographische Optik« (Wien 1866, Oskar Kramer) namentlich in theoretischer Beziehung bereits eine vortreffliche Darstellung erfahren, so schien uns doch der dort eingenommene Standpunkt für den Laien in der Physik zu hoch gegriffen. Wir glaubten daher durch den diesem Gegenstande gewidmeten Theil unseres Buches dem Bedürfnisse jener Photographen, welchen es an der, in dem citirten Werke vorausgesetzten theoretischen Befähigung gebricht, dadurch Rechnung getragen zu haben, dass wir den optischen Apparat ausschließlich vom Standpunkte der Praxis behandelten. Dem tieferen wissenschaftlichen Belehrung Suchenden können wir dagegen das erwähnte Werk angelegentlichst empfehlen.«²²¹

Buehler kennt demnach den Forschungsstand, er ist mit den bisher veröffentlichten Handbüchern seiner Kollegen vertraut, hat seinen Ausführungen die »Mittheilungen zu Grunde gelegt, welche hierüber in deutschen, englischen und amerikanischen Zeitschriften erscheinen sind«²²² und ist nun bestrebt, eine Lücke zu schließen, indem er ein umfang- und detailreiches Anweisungsbuch vorlegt, dass sich dezidiert der Atelier-, also der Porträtfotografie widmet und diese in ihren chemischen, technischen und ästhetischen Konzeptionierungen durchdekliniert. Meist enthalten Anweisungsbücher neben anderen Anwendungsgebieten wie der Landschaftsfotografie, technischen Theoretisierungen, chemischen Neuerungen oder historiografischen Unterfangen, nur eine Sektion zur Porträtfotografie.

219 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.

220 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, Vorwort, S. V.

221 Ebd., S. VI.

222 Ebd.

Die Berechtigung, oder vielmehr die Notwendigkeit, für eine derart umfassende Abhandlung *ausschließlich* zum Porträtieren, sieht Otto Buehler einerseits in der stetig steigenden Nachfrage der Leser:innenschaft und andererseits in der kommerziellen Standardisierung der Porträtfotografie, denn genauso sehr, wie sich die Fotografie »unter den industriösen Künsten entwickelte und die Ansprüche sich steigerten, welche an ihre Leistungen sowohl in quantitativer als qualitativer Beziehung geknüpft wurden, steigerten und entwickelten sich auch die Anforderungen, welche der Photograph an sein Atelier und seine Einrichtungen stellen musste.«²²³ Um mit diesen stetig wachsenden Ansprüchen Schritt halten zu können, bedarf es demzufolge eines äußerst detaillierten, umfangreichen Wissens, bei dem Buehler aber selbst Abstriche macht und seinen Fokus besonders auf die ästhetischen Anforderungen legt, also auf alle jene Arbeitsschritte, die angehenden Atelierbetreiber:innen helfen sollen, auf dem Ende der 1860er Jahre schon recht übersättigtem Markt noch Fuß zu fassen. Chemische und technische Ausführungen müssen dahingegen nicht akribisch vermittelt werden, es reicht, sie zu streifen und Leser:innen ein grundlegendes Verständnis zu vermitteln. Auch weil Otto Buehler sich hier wieder auf seine Kollegen berufen kann, die bereits zahlreiche Anweisungsbücher zu diesen Feldern publiziert haben:

»Wenn der chemische und technische Apparat nicht durchgängig in gleich erschöpfender Behandlung vorgeführt wurde, so geschah dies mit Rücksicht darauf, dass dieser Theil der photographischen Einrichtung von jeher in den photographischen Lehrbüchern mit einer gewissen Vorliebe behandelt wurde und wir deshalb fürchten mussten, die Geduld unserer Leser durch Weitschweifigkeit oder Wiederholung zu ermüden. Nichts desto weniger haben wir alle vorkommenden Gegenstände berührt, die Kürze des Textes durch grössere Zahl der Illustrationen ergänzt, die wichtigeren oder weniger bekannten Dinge aber ausführlich besprochen.«²²⁴

Sein Vorwort beendet Buehler schließlich mit einer kurzen Anmerkung, die sich direkt an seine Wissensgemeinschaft richtet: »Wir übergeben somit das vorliegende Werkchen der wohlwollenden Beurtheilung und freundlichen Nachsicht unserer Kollegen.«²²⁵ Auf die Reaktion seiner Kollegen auf sein 400-Seiten-»Werkchen« musste Buehler nicht lange warten. Ein Jahr nach dessen Veröffentlichung schreibt Herman Wilhelm Vogel eine Rezension in seinen *Photographischen Mittheilungen*. Allerdings fand das *Atelier und Apparat des Photographen* in Vogel wohl eher nicht den durchgängig wohlwollenden und nachsichtigen Leser, den Buehler sich für seine Publikation gewünscht hatte: »Das Werk enthält neben sehr viel Gutem manches

223 Ebd., S. I.

224 Ebd., S. VI.

225 Ebd.

nicht zu Empfehrende, und wer es versteht, das Reelle von dem Scheinbaren zu sondern, der wird vielfachen Nutzen daraus schöpfen können«, ²²⁶ schreibt der Rezensent. Obwohl Vogel den ein oder anderen Aspekt lobend hervorhebt, spart er nicht an Kritik und betont, dass der Vollständigkeitsanspruch Buehlers zum Scheitern verurteilt gewesen sei. Vollständigkeit ist und bleibt ein Phantasma:

»Der Verfasser des gedachten Werkes hat sich die Aufgabe gestellt, alle in der Photographie gebräuchlichen Localitäten, Meubel, Apparate, Ausstattungsgegenstände u. s. w. durch Zeichnung und Beschreibung zu erläutern, ein Unternehmen, was bei der großen Masse der hier in Betracht kommenden Gegenstände wahrlich kein leichtes ist. Niemand wird verlangen, daß ein solches Werk erschöpfend sei; es genügt zu sagen, daß der Verfasser viel bringt, und insofern wird er Manchem etwas bringen. In Bezug auf manche Punkte könnten wir freilich sagen, er bringt zu viel. Weniger wäre mehr, wie Lessing sagt. So wäre es vielleicht besser gewesen, die unpraktischen Glashäuser-Constructionen Taf. II, Fig. 3, 6, 7, Taf. III, Fig. 2 u. s. w., Taf. IV, Fig. 1 und 2 u. s. w. wegzulassen. Es warden gerade in der Anlage neuer Glashäuser so große, schwer zu verbessernde und mit großen Capitalverlusten verbundene Fehler gemacht, daß man bei der Empfehlung von Constructionen nicht vorsichtig genug sein kann. Sehr aner kennenswerth sind die Details der Gardinen-Constructionen und Hintergrundrahmen. Nicht glücklich gewählt erscheinen dagegen die in Taf. V gegebenen Meubelmuster. Taf. VI enthält eine sehr dankenswerthe Zusammenstellung von Objectiv-Constructionen.«²²⁷

Obwohl Otto Buehler, wie er in seinem Vorwort erklärte, die chemischen Apparate nur »streifen« wollte, geht die Rezension spezifisch auf dieses Kapitel ein und hebt darauf ab, dass hier teilweise zu progressiv gedacht worden sei und »neben den praktisch erprobten [Apparaten] manche beschrieben [werden], die noch nicht über das Stadium des Versuchs hinausgekommen sind, so die von Leech, Albites, Anthony.«²²⁸ Und wo Buehler an manchen Stellen zu eifertig gewesen sei, ist er laut Vogel an anderen Stellen nicht mehr am Puls der Zeit und empfiehlt seinen Leser:innen bereits veraltete Technik:

»Der veraltete Sutton'sche Panoramen-Apparat, sowie die ebenso veraltete Mac Lean'sche Linse (beide unserm Bericht über die Photographie auf der Londoner Weltausstellung entnommen) hätten hierbei besser wegbleiben können. Lieber

226 Herman Wilhelm Vogel, »Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniß der Construction und Einrichtung der Glashäuser der photographischen Arbeitslocalitäten und des Laboratoriums, von Otto Buehler. Weimar beif. Voigt«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 104f.

227 Ebd.

228 Ebd.

hätten wir es gesehen, wenn der Verfasser dafür die in demselben Werk speciell empfohlene treffliche Kinnear-Camera gebracht hätte.«²²⁹

Abschließend geht Vogel in seiner Rezension noch darauf ein, dass Buehler – *pluralis modestiae* und lobender Nennung anderer Handbuchautoren in seinem Vorwort zu Trotz – nicht ausreichend zitiert habe:

»Als Sammelwerk hat es seine Angaben den verschiedenartigsten Werken entlehnt und manche sogar in ziemlich umfassender Weise ausgenutzt. Passend wäre es hier wohl gewesen, daß überall die Quellen genannt würden. Es ist das eine Rücksicht gegen die Autoren, denen man die Erfindung resp. Originalzeichnung und Beschreibung verdankt, die also dem Verfasser eigentlich das Material geliefert haben. Hoffentlich macht der Verfasser diesen Fehler bei einer zweiten Auflage wieder gut.«²³⁰

Den Autoren werde dadurch laut Vogel keine angemessene Wertschätzung zuteil. Bereits in den 1860er Jahren ist es demnach gang und gäbe sich nicht nur auf eine abstrakte Wissensgemeinschaft zu beziehen, sondern ordentlich zu zitieren und sowohl Theorien, als auch Abbildungen mit Verweisen auf die Urheber:innen zu belegen. An diesem Punkt bricht die Fleck'sche Vorstellung vom Wissenschaftler, der hinter seiner Arbeit zurücktritt und unsichtbar wird in der frühen porträtfotografischen Wissensgemeinschaft – denn deren frühen Akteuren ist es eben doch wichtig, nicht nur die Ergebnisse ihrer Arbeit, Forschung oder Erfahrungen zu teilen, sondern diese mit ihrem Namen zu verknüpfen und aus dem ko-kreativen Kollektiv, in dem sie gemeinsam an Fragestellungen laborieren, als singuläre Position herauszutreten. Dies ist der Grund, weshalb Vogel in einer Fußnote seiner Rezension – übrigens ebenfalls im *pluralis modestiae* – darauf verweist, dass Otto Buehler sogar aus seiner eigenen Arbeit Material entlehnt habe, ohne dies zu kennzeichnen: »Als Beispiel erwähnen wir, daß von den 22 Figuren unserer ›Photographie auf der Londoner Weltausstellung‹ achtzehn copirt sind.«²³¹ Ehre, wem Ehre gebührt.

229 Ebd.

230 Ebd.

231 Ebd.

Conclusio

»Um Alles zusammenzufassen: der Autor wollte ein Werk liefern, welches wissenschaftlich und doch praktisch sein sollte. Er wollte den Leser unterweisen, indem er zugleich ihm die Mittel an die Hand gab, die Photographie *praktisch* ausüben zu können,«¹ schreibt der belgische Chemiker, Fototheoretiker und praktische Fotograf Désiré Charles Emanuel van Monckhoven im Vorwort seines 1864 bereits in der vierten Auflage erschienen *Vollständigem Handbuch der Photographie*. Und das ist es schließlich, was nicht nur er, sondern zahlreiche weitere Handbuch- und Journalautoren in den ersten dreißig Jahren der Fotografie leisteten: Mit ihren Anweisungsformaten unterschiedlichster Hintergründe, Ausrichtungen, Publikationskontexte, Schwerpunkte, didaktischer Stile, Aufbauten und Zielgruppen trugen diese Akteure dazu bei, die neuen Bildgebungsverfahren praktikabel zu machen und erschrieben ihnen nebenher eine erste Diskurs- und Wissensgeschichte – und sich selbst einen Rang in einem neuen Kanon der Porträtfotografie als angewandter Wissenschaft.

Mit der vorliegenden Studie wurde ein Beitrag zur zuvor in der kunsthistorischen Forschungsliteratur größtenteils noch ausstehenden Auseinandersetzung mit der polytechnischen Handbuch- und Journalliteratur geleistet. Aus der frühen fotografischen Anweisungsliteratur heraus wurden Schlüsselmomente der sich in den ersten dreißig Jahren nach Veröffentlichung der fotografischen Verfahren (1839–1869) noch formierenden Porträtfotografie dargestellt. Wie sich zeigt, können die fotografischen Verfahren besonders anhand der Publizierung ihrer chemisch-technischen Formanden weiterentwickelt werden und durch ihre schriftliche Vermittlung in die Anwendung gebracht werden. Die frühe Fotografie konstituiert sich demnach (neben ersten fotodidaktischen Institutionalisierungen) durch ihre Gebrauchstexte. Eine aus der Praxis stammende Fotogeschichte ist eine heterogene Wissensgeschichte und eine Durchsetzungsgeschichte von Techniken, Praktiken und Diskursen, in der Wissen konstruiert, fortgeschrieben und zunehmend verstetigt wird. In der vorliegenden Studie wurde spezifisch die porträtfotografische Wissensgenerierung, die bisher als implizit angenommen wurde, zum genuine

1 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, Vorwort, S. VIII.

Untersuchungsgegenstand. In einer vergleichenden Lektüre wurde die fotografische Handbuchliteratur zum Ausgangspunkt einer historiografischen Untersuchung der Porträtfotografie, die die mäandernde Diskurs- und Paradigmenbildung der frühen technischen Bildgebungsverfahren anerkennt und die etablierte Fotogeschichtsschreibung mit Positionen aus der polytechnischen Wissensgemeinschaft gegen den Strich liest. Wie sich in den Betrachtungen der vorliegenden Studie fortwährend gezeigt hat, konstituieren sich die fotografische Handbuch- und Journalliteratur und die frühe (Porträt-)Fotografie wechselseitig und sind untrennbar in einer zyklischen Bewegung miteinander verbunden – nur ein gleichberechtigtes Nebeneinanderstellen von Praxis und Theorie, von Gebrauch und Wissenschaft, von Anwendung und Formulierung erwies sich als gewinnbringend in der Auseinandersetzung mit der frühen porträtfotografischen Diskursbildung. Anschließend an die Ordnungsimpulse der Handbuchautoren, werden nun abschließend Kernbefunde der vorliegenden Studie als lexikalische Kurzsynopsen festgehalten, um damit Erkenntnisse zu kondensieren und Querverbindungen über die einzelnen Kapitel aufzuzeigen.

ÄHNLICHKEIT So uneins die Akteur:innen und Rezipient:innen der frühen Fotografie sich waren, ob sie nun künstlerisch oder mechanisch sei, so einig war man sich doch darin, dass auch in diesen neuen Bildgebungsverfahren tatsächliche Porträtähnlichkeit nur dann erzeugt werden kann, wenn einerseits ein Auswahlprozess involviert ist und andererseits eine dialektische Auseinandersetzung mit dem Porträtsubjekt, da sich nur so dem ins Bild zu setzendem Idealselbst angenähert und dieses in die Aufnahme übersetzt werden konnte. Und dies verhandelt sich besonders in der Inszenierung, die in der Handbuchliteratur unter die *Pose*, bzw. das Konzept einer *passenden Stellung* subsumiert wird. Die fotografische Handbuchliteratur dokumentiert, im Kreisen um das Konzept der Ähnlichkeit, die Etablierung erster Atelierdispositive, Konventionen und Modi der Pose sowie Strategien, einen Körper bildwürdig zu machen. Die Inszenierung einer Pose ist die Ähnlichkeitserzeugende Grundoperation der fotografischen Porträtanweisungen in der Handbuch- und Journalliteratur.

ARCHIV Die fotografische Anweisungsliteratur umfasst Artikel in wissenschaftlichen Zeitschriften, kurze Miszellen in populären Periodika, Lexika, Literaturzusammenstellungen und spezialisierte ebenso wie weiter gefasste Handbücher: eine ungeheure papierne Flut an zirkulierendem Wissen zur frühen (Porträt-)Fotografie, die scheinbar nebenher zu einem zirkulierenden, und unter diversen Akteuren und institutionellen Verankerungen geteilten, Archiv der frühen, zwischen Wissenschaft und Praxis oszillierenden, Porträtfotografie wird. Dieses Archiv ist als ein Knotenpunkt der frühen porträtfotografischen Wissensgemeinschaft zwischen 1839 und 1869 zu verstehen: Es wird in Akademien, polytechnischen Instituten, Bibliotheken

und fotografischen Vereinen ebenso am Porträtwissen ko-laboriert, wie später in den Werkstätten und Ateliers jener Akteure, die zunächst *Experimenteure* eines neuen Mediums sind und später erst *praktische Fotografen*. Porträtwissen findet dann Eingang in die Publikationsorgane dieser Institutionen (z.B. Zeitschriften oder Sitzungsberichte) und verschriftlicht sich im Anweisungsformat des Handbuchs.

AUSWAHLPROZESSE Die Selektion ist eine grundlegende porträtfotografische Operation, die als das *Herausschälen der Eigentümlichkeiten* in der Handbuchliteratur die Charakterermittlung, die Wahl der passenden Stellung und damit einhergehend die Ähnlichkeitserzeugung umfasst. Letztere ist auch in der Fotografie immer ein Prozess des Weglassens von Unwesentlichem, wird aber durch die mechanische Disposition ihres Mediums erheblich verkompliziert. Auswahlprozesse zeigen sich zudem in der Handbuchliteratur selbst: Mit der zunehmenden Menge an fotografischen Wissensformanden muss selektiert werden, was ins Handbuch aufgenommen wird, was aussortiert, was fortgeschrieben und was obsolet wird. Die Selektion ist demnach ein konstituierender Faktor für die Verstetigung von Porträtmodalitäten. Schließlich wird aufgrund eines stetig wachsenden Angebots an didaktischen Publikationen auch hier ein Auswahlprozess nötig. In der polytechnischen Wissensflut und Publikationswut wird es mit dem Fortschreiten der Zeit immer wichtiger, Leitfäden und »Archivare« zu haben, die einen Weg durch die Instruktionen ebnen. Es muss nun nicht mehr allein zum Gegenstand instruiert werden, sondern auch zur Anweisungsliteratur, weshalb, neben Rezensionen und Kommentaren, zunehmend Literatursammlungen, Jahresberichte, Lexika und Überblickswerke erscheinen.

FESTSCHREIBUNGEN Was die polytechnischen Handbücher und Journale auszeichnet, ist, dass sie der Popularisierung von wissenschaftlichen Erkenntnissen dienen und dabei Wissen kompilieren und transponieren. So werden Aufschichtungen und Überlagerungen ablesbar, die sich besonders in der Gleichzeitigkeit von Veröffentlichungen zeigen: Aufsätze erschienen in unterschiedlichen Journalen und Herausgeberschaften, um die dargestellten Befunde einer möglichst großen Leser:innenschaft zugänglich zu machen und das Wissen optimal zu nutzen und zu verbreiten. Diese Vorgehensweise war bereits vor Erfindung der fotografischen Verfahren in den polytechnischen Periodika und Handbüchern praktiziert worden, weshalb die polytechnischen Disseminationsstrategien als Voraussetzung und notwendige Bedingung für die Veröffentlichung der ersten fotografischen Verfahren dienen und deren Diskussion mitprägen – man bedient sich Strukturen, die sich in ihrer Praktikabilität als sinnvoll erwiesen haben. Über ein vielfältiges Netzwerk polytechnischer Journale wird Wissen gesammelt und verstetigt, an dessen Endpunkten die fotografischen Handbücher stehen, in denen sich dieses Wissen in einer weiteren Sedimentierungsschleife eingeschrieben hat. Die Handbuchlitera-

tur regt zudem dazu an, darüber nachzudenken, was Dokumente in dieser frühen fotografischen Wissensgemeinschaft alles umfassen.

KO-OPERATION PORTRÄT Polytechnisches Porträtwissen ist nicht als ein in Stein gemeißelter Endpunkt zu verstehen, sondern vielmehr als eine Momentaufnahme in einer Verkettung fotografischer Forschung: In einer Wissensgemeinschaft, die von gemeinsamer (Weiter-)Arbeit und wechselseitigem Austausch bestimmt ist, werden neue Befunde kundgetan, nicht, damit sie als Endergebnisse bestehen bleiben würden, sondern, um dazu zu befähigen, gemeinsam daran weiterzuarbeiten. In diesem Arbeitsumfeld spielt die Kooperation der Akteure eine ungemein wichtige Rolle: mal wird in produktiver Zusammenarbeit an der Verbesserung der Verfahren gearbeitet, mal wird in Entgegnungen, Widersprüchen und Konflikten neues Wissen generiert. Es wird verbessert, zitiert, rezensiert, empfohlen oder verrissen, zusammen- oder einander entgegengearbeitet und anhand aller dieser Operationen in der polytechnischen und fotografischen Wissensgemeinschaft die (Weiter-)Entwicklung der fotografischen Verfahren und ihrer Anwendungsgebiete vorangetrieben. Die *Operation Porträtaufnahme* ist daher vielmehr eine *Ko-Operation Porträtaufnahme*.

KUNST UND WISSENSCHAFT Während in der Forschungsliteratur oft geradlinige Darstellungen der frühen Porträtfotografie reproduziert werden, kann anhand der Handbuchliteratur gezeigt werden, wie vielschichtig die Wissensgewinnung um und das Erarbeiten von Porträtmodalitäten und -paradigmen ist: Im Umfeld der polytechnischen Wissenschaften ist die frühe Porträtfotografie in die Naturwissenschaften gebettet und wird doch zugleich hinsichtlich ihres Kunstanspruches verhandelt und die fotografische Handbuch- und Journalliteratur fußt in der Polytechnik und rekurriert doch zuweilen auf die Anweisungsformate der bildenden Kunst. In einer ambivalenten Verwissenschaftlichung der Kunst wird eine Porträttheorie und Porträtpraxis der Fotografie erschrieben und zwischen Wissenschaft und Kunst, Ästhetik und Mechanik ausgehandelt. In der Handbuchliteratur wird nichtsdestotrotz fortwährend diskutiert, wie die fotografischen Verfahren zu kategorisieren seien und welche Zuschreibung – Kunst, Wissenschaft, Mechanik, Gewerbe – den größten Nutzen verspräche. In der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Porträtfotografie zur Mitte des 19. Jahrhunderts spielt die Frage nach Verfahrensgrenzen sowie dem Verständnis der Fotografie zwischen Mechanischem und Kunst eine tragende Rolle und beeinflusst den Diskurs um die Ähnlichkeit.

PARATEXTE Wider Erwarten liegt, neben den Instruktionen im Fließtext, ein großes epistemisches Potenzial in den Paratexten der Anweisungsliteratur. Gerade in den Vorworten und Fußnoten sowie auf den Titeleien der Handbücher und Journale ge-

ben zahlreiche Autoren ihr Selbstbild und Selbstverständnis preis: Titeleien werden zu Visitenkarten, Fußnoten zu Orten, an denen Diskurse und Positionierungen stattfinden, Vorworte zum biografischen Fundus und Bühnen der textbasierten Selbsteinschreibung. Diese Textformen offenbaren zugleich praktisches Wissen und Wissen über die Praxis des Handbuchschreibens, der frühen Fotografie und des fotografischen Porträts.

SELBSTEINSCHREIBUNG Die Autoren fotografischer Handbücher sind keine neutralen, sachlichen Verfasser wissenschaftlicher Handbücher, keineswegs wird hier die Person hinter die Sache gestellt. Vielmehr sind diese Männer voller Befindlichkeiten darum bemüht, ihre Selbsteinschreibung in einen wissenschaftlichen Kanon zu sichern und diesen untrennbar mit ihrem Namen zu verzahnen: Andauernd werden Prioritätsfragen erörtert, Positionierungen veröffentlicht und das Erarbeiten epochemachender, lexikalischer, vollständiger oder kanonischer Handbücher angestrebt. So wird auch das Schreiben über das Porträt zu einer Art Porträt des Schreibenden und die Selbsteinschreibung und Festschreibung in einem Wissenskanon der Porträtfotografie gelingt – sogar ohne die unmittelbare Bereitstellung fotografischer Autorenporträts in der Anweisungsliteratur.

THEORIE UND PRAXIS Das frühe Fotograf:innenatelier kann nicht nur als ein Ort betrachtet werden, an dem sich Kund:innen porträtieren lassen konnten, sondern auch als die Werkstatt anwendungsbezogener Forschung. Die schriftlich erfassten Porträtkonzeptionen der Handbuchautoren sind im wortwörtlichen Sinne Handlungsanweisungen, die von Autoren ausgehend in unterschiedliche Settings ausstrahlen. Instruktionen werden aus dem Handbuch ins Atelier übersetzt, indem sie erneut ausgeführt werden und das physische Objekt, das im Fotograf:innenatelier entsteht, ist nicht nur die Porträtfotografie, sondern zudem die Anweisungsliteratur selbst. Sie ist ein Wissensspeicher, in den sich das aus der kooperativen Praxis gewonnene Porträtwissen sedimentiert hat und dient gleichzeitig im praktischen Gebrauch als Instrukteur. Was hier deutlich wird, ist ein Kreislauf, der die fotografische Wissensgewinnung und die Porträtpraxis miteinander verzahnt und der nicht nur *Porträtfotografien*, sondern auch stetig weiterentwickeltes *Porträtwissen* hervorbringt.

VOLLSTÄNDIGKEITSANSPRÜCHE Zwischen Wissensvermittlung, -verwaltung und -verستigung erschreiben sich die Autoren fotografischer Handbücher und Journale einen ersten Kanon der Porträtfotografie. Motiviert vom stets unerreichbaren Ideal der Vollständigkeit, das in Titeln, Vorworten und Argumentationen anvisiert wird, werden fotografische Grundsätze in ihren Schreibprozessen gefestigt. Ebenso wenig, wie es für die Autoren der fotografischen Handbücher und Journale möglich war, *tatsächliche Vollständigkeit* in ihren Veröffentlichungen zu erreichen, kann auch

diese Studie nur als der Versuch gelten, einen Teil zur Erarbeitung einer Wissensgeschichte der frühen Porträtfotografie beizutragen – und nun anderen die Möglichkeit geben, dort weiterzuarbeiten, wo dieses Buch endet.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Académie des Sciences (Hg.), *Rapport de M. Arago sur le Daguerreotype, Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août*, Paris: Bachelier 1839.
- Adamowsky, Natascha, et al. (Hg.), *Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst*, Göttingen: Wallstein 2011.
- Albinus, C. F., *Der vollkommene Daguerreotypist oder: vollständige Anleitung zum Daguerreotypieren nach den neuesten Verbesserungen der Deutschen und Franzosen. Nebst Beschreibung und Abbildung eines hierzu anwendbaren Lichtmessers*, Leipzig: E. Berger's Buchhandlung 1844.
- Allen, Robert C., *The British Industrial Revolution in Global Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Anonym, »Auswärtige Correspondenz. Berlin, 1. Mai 1869«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 180, 1869, S. 175.
- Anonym, »Vom Photographiren und Photographirtwerden. Der diesjährige Kladderadatsch-Kalender bringt unter dieser Ueberschrift eine humoristische Vorlesung, aus der wir uns gestatten, einige Auszüge mitzutheilen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 125 u. 126, 1867, S. 102–104.
- Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152.
- Anonym, »Kleine Mittheilungen«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 13, 1865, S. 13f.
- Anonym, »Verschiedene Notizen (Ein Wink aus China für Portraitisten)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 50, 1864, S. 47f.
- Anonym, »Literarische Notiz«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 49, 1864, S. 13f.
- Anonym, »Verschiedene Notizen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 36, 1862, S. 264.

- Anonym, »Verschiedene Notizen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 29, 1862, S. 112.
- Anonym, »Society of Arts – March 23«, in: *The Athenaeum*, Nr. 768, 1842, S. 298.
- Anonym, »Ueber die neuere Verbesserung des Daguerreotyps zum Portraitiren lebender Personen«, in: *Polytechnisches Journal*, Bd. 80, 1841, S. 229–232.
- Anonym, »Vom Daguerreotyp (Auszug)«, in: Steffen Siegel (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 331.
- Anonym, »The New Art«, in: *The Literary Gazette*, Nr. 1151, 1839, S. 72–75.
- Arago, François, »Das Daguerreotyp«, in: *Annalen der Pharmacie*, Nr. 31, 1839, S. 216–235.
- Arago, François, »XI. Der Daguerreotyp«, in: *Annalen der Physik*, Bd. 48, 1839, S. 193–216.
- Azoulay, Ariella, »Whose Gaze?«, in: dies., *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books 2008, S. 375–412.
- B., Lina, »Ueber Albums«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 5, 1862, S. 83f.
- B., Lina, »Ein Bildentwurf. Von Lina B.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 4, 1862, S. 178–180.
- B., Lina, »Ueber den ersten Brief von K.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 3, 1862, S. 145f.
- B., Lina, »Briefe über die Anwendung von Photographieen bei weiblichen Arbeiten«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 3, 1862, S. 62f. u. S. 125f.
- Bajac, Quentin, *Le daguerreotype française: un objet photographique*, Ausstellungskatalog Paris 2003.
- Bajac, Quentin, »Les Primitifs français de la photographie, 1845–1855«, in: ders. (Hg.) Orsay, *La Photographie*, Paris: Edition Scala 2000, S. 25–38.
- Balke, Friedrich, Oliver Fahle u. Annette Urban (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020.
- Balke, Friedrich, Oliver Fahle u. Annette Urban, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–22.
- Barlay, C. J., *Anleitung zur Erkennung und Prüfung photographischer Chemikalien zum Gebrauch für Photographen*, Köln: DuMont-Schaumberg 1864.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, 15. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.

- Barthes, Roland, »Der Wirklichkeitseffekt«, in: ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 164–172.
- Barthes, Roland, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris: Gallimard 1980.
- Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge: MIT Press, 1997.
- Baudelaire, Charles, »Das moderne Publikum und die Photographie. Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857–1860«, in: Friedhelm Kemp (Hg.) *Sämtliche Werke und Briefe*, München u. Wien: Hanser 1977, S. 133–140.
- Becker, Ilka, »Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in fotografischen Dispositiven«, in: dies. et al. (Hg.), *Fotografisches Handeln*, Weimar: Jonas Verlag 2016, S. 9–37.
- Benjamin, Walter, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders., *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2011, S. 285–299.
- Benjamin, Walter, »Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique. Paris: La Maison des Amos du Livre 1936, 154 S.«, in: Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 542f.
- Benjamin, Walter, »Y [die Photographie]«, in: Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser (Hg.), *Das Passagen-Werk*, Bd. V.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 824–846.
- Benjamin, Walter, »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«, in: ders., *Gesammelte Werke I*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2011, S. 5–62.
- Bensaude-Vincent, Bernadette, Antonio Garcia u. José R. Bertomeu, *L'émergence d'une science des manuels. Les livres de chimie en France (1789–1852)*, Paris: Éditions des archives contemporaines 2003.
- Beyer, Andreas, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München: C.H. Beck 2011.
- Blanquart-Evrard, Louis Désiré, Edmond de Valicour u. Jean-Baptiste Gros, *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas, nach den bewährtesten Verfahrensarten, nebst Angabe der neuesten Erfindungen und der Darstellung der zur Photographie nöthigen Präparate*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1858.
- Blanquart-Evrard, Louis Désirée et al., *Handbuch der Photographie auf Metallplatten, Papier und Glas, nach den bewährtesten Verfahrensarten, nebst Angabe der neuesten Erfindungen und der Darstellung der zur Photographie nöthigen Präparate. Nach dem Französischen des Herrn de Valicourt, des Baron Gros und des Herrn Blanquart-Evrard*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1852.
- Bollmann, Friedrich, *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen. Von verschiedenen Autoren. Aus dem Englischen*, Leipzig: Amelang 1863.
- Bollmann, Friedrich, *Das photographische Kohlebild. Eine einfache und practische Anleitung zur billigen Darstellung desselben, nebst einer ausführlichen Anweisung, diese Bilder durch ein einfaches Verfahren auf Stein oder Zink für den Druck zu übertragen. Ein Hand- und Lehrbuch für alle Photographen, Lithographen, Kupferstecher, Graveure, Porzellanmaler etc.*, Berlin: Schotte 1863.

- Bollmann, Friedrich, *Recept-Taschenbuch für Photographen*, Leipzig: Robert Schäfer 1863.
- Bollmann, Friedrich, *Photographisch-chemikalisches Lexikon. Mit zahlreichen Illustrationen*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1863.
- Bollmann, Friedrich, »Die photographische Literatur«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 17, 1863, S. 215–228.
- Bollmann, Friedrich, »Briefmappe«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 4, 1862, S. 97.
- Bollmann, Friedrich, »Zur Verständigung«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 1, 1862, S. 1f.
- Bollmann, Friedrich, *Die praktische Photographie unserer Zeit. Vollständiges Lehrbuch für Photographen von Fach, Dilettanten und solche, welche diese Kunst ohne Beihülfe erlernen wollen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie, Panotypie, phantasmagorische Glasbilder, sowie das Neueste und Beste über Darstellung der photographischen Kohlebilder und ökonomische Darstellung der Gold- und Silber-Salze. Auf Grund wissenschaftlicher und praktischer Erfahrung*, Berlin: Schotte 1862.
- Bollmann, Friedrich, *Praktische Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder. Nebst einer ausführlichen Anweisung, dieselben auf lithographischen Stein und Zink für den Druck zu übertragen. Ein Hand- und Lehrbuch für alle Photographen, Lithographen, Kupferstecher, Graveure, Porzellanmaler etc.*, Berlin: Schotte 1862.
- Bollmann, Friedrich, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Nebst einer besonderen Abhandlung über die Darstellung haltbarer, positiver, photographischer Bilder oder aller derjenigen Verfahren, welche dazu dienen, photographische Bilder schnell, sicher und sauber, sowohl in geringer Anzahl vermittelst des Copirrahmens darzustellen, als auch durch den Druck zu vervielfältigen (Photolithographie). Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Photographen, Lithographen, Buchdrucker und alle Diejenigen, welche die Photographie durch Selbstunterricht erlernen wollen*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862.
- Brevern, Jan von, »Das Instrument der Entdeckung«, in: Herta Wolf (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, S. 267–281.
- Brusius, Mirjam, *Fotografie und museales Wissen. William Henry Fox Talbot, das Altertum und die Absenz der Fotografie*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2015.
- Bucke, Carl, *Rathgeber für Alle, welche sich photographiren oder daguerreotypiren lassen wollen*, Hamburg: Gustav Carl Würger 1857.
- Buehler, Otto, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesammten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen*

- Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis*, Weimar: Voigt 1869.
- Buehler, Otto, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868.
- Daguerre, Louis Jacques Mandé, *Das Daguerrréotyp. Geschichte und Beschreibung des Verfahrens von Daguerre, Maler, Erfinder des Diorama, Officier der Ehrenlegion, Mitglied mehrerer Academien etc. Nach dem Französischen*, Hamburg: Anthes 1839.
- Daguerre, Louis Jacques Mandé, »Gesetzesentwurf in Bezug auf das Daguerreotyp und Motivierung derselben durch den Minister des Inneren der Sitzung der Deputirtenkammer vom 15. Juni 1839«, in: ders., *Das Daguerrréotyp. Geschichte und Beschreibung des Verfahrens von Daguerre, Maler, Erfinder des Diorama, Officier der Ehrenlegion, Mitglied mehrerer Academien etc. Nach dem Französischen*, Hamburg: Anthes 1839.
- Daston, Lorraine u. Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.
- Daston, Lorraine u. Peter Galison, »Mechanische Objektivität«, in: dies., *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 121–200.
- Dauthendey, Max, »Mein Vater wird Photograph«, in: Wilfried Wiegand (Hg.), *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer 1981, S. 23–40.
- Dauven, Carina, »Porträtieren als angewandte Wissenschaft«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 17–26.
- Deutscher Photographen-Verein, »Sitzungsbericht vom 6. März 1868«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 49–60, 1868, S. 3f.
- Deutscher Photographen-Verein, »Sitzungsprotokoll vom 18. October 1876«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 25–36, 1867, S. 192.
- Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999.
- Didi-Huberman, Georges, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997.
- Disdéri, André Adolphe-Eugène, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864.
- Disdéri, André Adolphe-Eugène, »Collodion-Verfahren«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 30, 1862, S. 113–117.
- Disdéri, André Adolphe-Eugène, *Renseignements Photographiques indispensable a tous*, Paris: Gaittet et Cie 1855.
- Disdéri, André Adolphe-Eugène, *Manuel Opératoire de Photographie sur Collodion instantané. Renfermant les Procédés Chimiques pour retirer l'Argent qui se trouve soit dans les vieux Papiers, soit dans les Eaux de Lavage, Filtres, Résidus etc. etc. Procédé pour faire son Nitrate d'Argent et autres Produits*. Paris: Alexis Gaudin 1853.

- Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1998.
- Faber, Karl, *Die Haupt- und Residenz-Stadt Königsberg in Preußen. Das Merkwürdigste aus der Geschichte, Beschreibung und Chronik der Stadt*, Königsberg: Gräfe und Unzer 1840.
- Feuchtinger, Silke, »Licht ins Dunkel. Ein Projekt des Kunsthistorischen Instituts plädiert für einen umfassenden Blick auf die Geschichte der Fotografie«, in: *forschung* 365, Nr. 2, 2015, S. 21–29.
- Fischer, George Thomas, *Photogenische Künste. Gründlicher Unterricht über die Theorie und Praxis des Daguerreotypiren, Photographiren, Kalotypiren, Cyanotypiren, Ferrotypiren, Anthotypiren, Chrysotypiren, Thermographiren mit Einschluss der Kunst farbige Daguerreotyp-Portraits hervorzubringen*, Leipzig: Pesth 1844.
- Fleck, Ludwik, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch 1980.
- Foucault, Michel, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978.
- Freund, Gisèle, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979.
- Gaehtgens, Thomas W., *Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie*, Erfurt: Dietrich Reimer Verlag 1996.
- Geimer, Peter, »Erfindung« oder »Entdeckung« der Fotografie?, in: ders., *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 49–53.
- Geimer, Peter, »Negative Theorie. Automatismus – Absichtslosigkeit – nicht von Menschenhand gemachte Bilder (Talbot, Benjamin, Arnheim, Barthes), in: ders., *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 60–69.
- Geimer, Peter (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Gennep, Arnold van, *Übergangsriten*, Frankfurt u. New York: Campus Verlag 2005.
- Gernsheim, Helmut u. Allison, L.J.M. *Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York: Dover Publications 1968.
- Gibbons, Michael, et al., *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Los Angeles u.a.: Sage Publications 1994.
- Graßhoff, Johannes, »Gedanken vor dem Hintergrund und hinter den Coulissen«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 49, 1868, S. 196–201.
- Graßhoff, Johannes, »Betrachtungen über Hintergründe bei photographischen Portraits«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 49, 1868, S. 15–19.

- Grave, Johannes, »Das Erhabene«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 113–177.
- Grice, Robert le, *Erfahrungen auf dem Gebiete der practischen Photographie*, Aachen: Benrath Vogelsang 1857.
- Gröning, Maren, »Societies, Groups, Institutions, and Exhibitions in Austria«, in: John Hannavy (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 1286ff.
- Halleur, Herrmann, *Die Kunst der Photographie. Eine Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder in jeder beliebigen Farbe und auf jedem beliebigen Material, für Anfänger und Geübtere, sowie für Graveure, Holzschnneider etc. Nebst einem Anhang über die Stellung und Kleidung der zu portraittierenden Personen vom Maler F. Schubert*, Leipzig: M. Simion 1853.
- Halwani, Miriam, *Geschichte der Fotogesichte 1830–1939*, Berlin: Reimer 2012.
- Hannavy, John, »Wall, Alfred Henry (d. 1906)«, in: ders. (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 1466.
- Hardwich, Thomas Frederick, *Manual der photographischen Chemie, mit besonderer Berücksichtigung des Collodion-Verfahrens*, Berlin: Theobald Grieben 1863.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, »Vorlesungen über die Ästhetik«, in: ders., *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Bd. 12, Stuttgart: Fr. Fromman 1939.
- Heinlein, Heinrich, *Photographikon. Hülfsbuch auf Grund der neuesten Entdeckungen und Erfahrungen in allen Zweigen der photographischen Praxis. Nebst ihrer Anwendung auf Wissenschaft und Kunst mit steter Rücksicht auf tägliche Vorkommnisse, Uebelstände und Verlegenheiten systematisch geordnet nach den Lehren der bewährtesten Meister aller Nationen sowie nach eigenen Studien*, Leipzig: Otto Spamer 1864.
- Hertel, A.W., »Neuere Bibliographie«, in: *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie; und die, in diese Fächer einschlagende Bibliographie*, 2. Jg., Nr. 5, 1846, S. 141–148.
- Hertel, A.W., *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei. Enthaltend einen vollständigen Cursus der Elemente der Anatomie und der Verhältnisse des menschlichen Körpers; den Ausdruck der Leidenschaften; die Grundzüge der Portrait-, der Blumen-, der Landschafts- und Historien-Malerei, der geometrischen Projectionslehre, der Linear-, freien und Luftperspective, der schönen Baukunst, der Lehre von dem Lichte und den Farben, für Zeichner und Maler in Crayon, Pastel, en Lavis, in Miniatur, Gouache, Oel- und Schmelzfarben, nebst einer systematischen Abhandlung über Chemie der Farben*, Weimar: Friedrich Voigt 1844.
- Hözl, Ingrid, *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*, München: Wilhelm Fink 2008.
- Holschbach, Susanne, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006.

- Holzer, Anton, »Die Zähmung des Lichts. Der militärische Blick und die frühe Fotografie«, in: Manuela Fellner u. Anton Holzer (Hg.), *Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: das Licht, die Stadt und die Fotografie*, Wien: Technisches Museum 2003, S. 10–59.
- Hunt, Robert, *A popular treatise on the art of photography, including daguerrotype, and all the new methods of producing pictures*, Glasgow: Griffin 1841.
- Isenring, Johann Baptist, *Kunstaussstellung: enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben, gefertigt im Mai, Juni und Juli 1840*, St. Gallen: Selbstverlag 1840.
- Jakobsen, Emil, »Bericht über die bisherige Thätigkeit des photographischen Vereins zu Berlin«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 1, 1864, S. 3.
- K., »Briefe über eine künstlerische Composition photographischer Bilder. II. Von K.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 2, 1862, S. 48–53.
- Kelsey, Robin, »Defining Art against the Mechanical, c. 1860«, in: ders., *Photography and the Art of Chance*, Cambridge, Massachusetts u. London: The Belknap Press of Harvard University Press 2015, S. 40–65.
- Kemp, Wolfgang, *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*, München: Schirmer/Mosel 1999.
- Keultjes, Dagmar, *Praktiken und Diskursivierung der fotografischen Retusche von 1839–1900*, Dissertation, Universität zu Köln 2018.
- Kleffel, Ludwig Gustav, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoskopie und Panotypie. Sowohl für Photographen vom Fach, wie besonders zum Selbstunterricht leicht faßlich*, Leipzig: Amelang 1880.
- Kleffel, Ludwig Gustav, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhang enthaltend John Pounvy's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1874.
- Kleffel, Ludwig Gustav, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhang enthaltend John Pouncey's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1864.
- Kleffel, Ludwig Gustav, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoskopie und Panotypie*.

- Sowohl für Photographen vom Fach, wie besonders zum Selbstunterricht leicht faßlich, Leipzig: Amelang 1862.
- Kleffel, Ludwig Gustav, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pouncy's Kohlebildproceß*, Berlin: Julius Krampe 1860.
- Kleffel, Ludwig Gustav, *Handbuch der practischen Photographie. Nebst einem Anhange enthaltend John Pouncy's Kohlenbildprozess mit seinen neusten Verbesserungen*, Berlin: Julius Krampe 1859.
- Knorr Cetina, Karin, *Epistemic Cultures: How the Sciences Make Knowledge*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1999.
- Köhnke, Otto, *Höchst wertvolle Mitteilungen aus der photographischen Praxis über Sensitiv-Collodium, Silberbäder, Eisenbäder, Verstärkungsbäder, Universalfirmis, Silber- und Gold-Salze u.s.w.*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863.
- Kramer, Otto, »Werbeanzeige« in: Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, Anhang, unpaginiert.
- »Kreutzer, Carl Joseph (1809–1866), Naturwissenschaftler und Bibliothekar«, in: *Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950*, Bd. 4, 1968, S. 267.
- Kreutzer, Karl Joseph, »An die geehrten Leser!«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 7, 1863, S. 1.
- Kreutzer, Karl Josef, »Literatur fotografischer Werke vom Jahre 1862«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 6, 1862, S. 93f.
- Kreutzer, Karl Joseph, »166. Literatur fotografischer Werke«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 6, 1862, S. 226.
- Kreutzer, Karl Joseph, »Werbeanzeigen«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 5, 1861, unpaginierter Anhang.
- Kreutzer, Karl Joseph, »Briefkasten«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 5, 1861, S. 92.
- Kreutzer, Karl Joseph, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1857*, Wien: L.W. Seidel 1861.
- Kreutzer, Karl Joseph, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358.
- Kreutzer, Karl Joseph, »An die Leser!«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 1, 1860, S. 1f.
- Kreutzer, Karl Joseph, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858.

- Kreutzer, Karl Joseph, »Bemerkungen über die gute Ausführung von Porträts. Von G. Legray«, in: ders., *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 182.
- Kreutzer, Karl Joseph, »Fotografisch-chemische Lehranstalt in Jena. Von Dr. J. Schnauss«, in: ders., *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 191.
- Kreutzer, Karl Joseph, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1855*, L.W. Seidel: Wien 1857.
- Krueger, Ingeborg, »Die Photographie als Hilfsmittel oder Ersatz der Bildnismalerei«, in: Klaus Honnef (Hg.), *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Köln: Rheinland-Verlag 1982, S. 14–25.
- Krüger, Julius, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Holz, Wachstuch, Metall usw. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie unter Berücksichtigung der chemischen Processe bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte der Photographie und ihre Theorie vom Chemischen Standpunkte, einem Versuche zu einer photographischen Nomenclatur, sowie einer photographischen Optik*, Leipzig: Otto Spamer 1868.
- Krüger, Julius, *Der Apparat des Photographen. Anfertigung, Beurtheilung, Wirkung und Behandlung der Apparate, nebst Unterweisung in der Aufnahme von Personen, Architekturen, Landschaften und Stereoskopen. Ein Rathgeber für alle Photographen, Optiker und Freunde der Kunst*, Leipzig 1859, S. 66.
- Krüger, Julius, »Vorrede zur dritten Auflage«, in: ders., *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Holz, Wachstuch, Metall usw. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie unter Berücksichtigung der chemischen Processe bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte der Photographie und ihre Theorie vom Chemischen Standpunkte, einem Versuche zu einer photographischen Nomenclatur, sowie einer photographischen Optik*, Leipzig: Otto Spamer 1858, S. VII.
- Krüger, Julius, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Metall und deren Copien. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Processe bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte und Theorie der Photographie vom chemischen Standpunkte*, Leipzig: Otto Spamer 1856.
- Krüger, Julius, »Kurzer Abriss der Geschichte der Photographie«, in: ders., *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbil-*

- dern auf Glas, Papier, Stein, Metall und deren Copien. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Prozesse bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte und Theorie der Photographie vom chemischen Standpunkte, Leipzig: Otto Spamer 1856, S. 1–7.
- Kunze, Franziska, *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie*, Berlin: Reimer 2019.
- Lacan, Ernest, »Korrespondenz aus Paris«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 145, 1868, S. 16f.
- Laurent, A., *Die Photographie in einer Nuss, oder kurzgefasster Inbegriff aller zu dieser Kunst gehörigen Kenntnisse und der hierbei in Anwendung kommenden einfachsten und neuesten Verfahrungsarten. Nebst einer Anweisung, die Photographien mit Aquarell- und Oelfarben zu retouchiren und zu coloriren. In's Deutsche übertragen von Christian Heinrich Schmidt*, Weimar: Friedrich Voigt 1857.
- Lea, Carey, »Korrespondenz«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 87, 1865, S. 271.
- Leake, J.C., »Photograph und Kritiker«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, 1867, Nr. 151, S. 100ff.
- Lemling, Joseph, *Die photographischen Fortschritte der neuesten Zeit. Ein Handbuch für alle denkenden und vorwärts strebenden Photographen, Porzellan- und Glasmaler, Xylographen, Lithographen etc. Resultate vieljähriger, sorgfältiger Untersuchungen und allseitiger praktischer Erfahrungen*, Lüdenscheid: Ludwig Fretlöh 1869.
- Lemling, Joseph, *Neue Resultate und Consequenzen für die Praxis der Photographie, Lithographie, des Kupferdrucks etc.*, Neuwied u. Leipzig: J. H. Heuser 1866.
- Lemling, Joseph, *Der praktische Photograph. Ein Rathgeber über das Neueste und Zweckmässigste in der Photographie. Auf Selbsterfahrung begründet und mitgetheilt*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862.
- Lichtwark, Alfred, »Incunablen der Bildnisphotographie«, in: *Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie*, 16. Jg., 1900, S. 25–30.
- Liesegang, Paul Eduard, *Handbuch der Photographie auf Collodion*, Berlin: Theobald Grieben 1860.
- Lindwurm, Arnold, *Die Handelsbetriebslehre und die Entwicklung des Welthandels*, Stuttgart und Leipzig: Wilhelm Nübling 1869.
- Lukas, Franz, »Ueber das Verhältniss der Fotografie zur Kunst«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1862, S. 15f.
- Maimon, Vered, »On the Singularity of Early Photography: William Henry Fox Talbot's Botanical Images«, in: *Art History*, Nr. 5, 2011, S. 958–977.
- Manovich, Lev, *AI Aesthetics*, Moskau: Strelka Press 2019.
- Marneau, Rudolf, *Die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion, neueste Methoden zur Bilder-Erzeugung auf Stärke, Eiweiß, Papier etc; positiver Glasbilder auf Guttapercha-*

- Collodion, Kopirungen grosser Lithografien und Kupferstichen ohne fotografischen Apparat, nebst Anweisung zur Selbsterzeugung der vorzüglichsten hiezu dienenden chemischen Präparate für Anfänger, Dilettanten und Künstler der Fotografie*, Wien: Mayer & Comp. 1854.
- Martin, Anton Georg, *Handbuch der gesammten Photographie*, Wien: Carl Gerold's Sohn 1857.
- Martin, Anton Georg, *Handbuch der gesammten Photographie*, Wien: Carl Gerold's Sohn 1856.
- Martin, Anton Georg, *Handbuch der gesammten Photographie*, Wien: Carl Gerold u. Sohn 1854.
- Martin, Anton Georg, *Handbuch der Photographie oder vollständige Anleitung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Metall, Papier und auf Glas, Daguerreotypie, Talbotypie, Niepceotypie*, Wien: Carl Gerold und Sohn 1851.
- McCauley, Elizabeth Anne, *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven: Yale University Press, 1994.
- McCauley, Elizabeth Anne, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven: Yale University Press 1985.
- McCauley, Elizabeth Anne, *Likenesses. Portrait Photography in Europe 1850 – 1870*, Albuquerque: Art Museum, University of New Mexico 1980.
- Meyer, Roland, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz: Konstanz University Press 2019.
- Miller, Rev. S., »Das Photographieren als eine Fertigkeit für Damen. Vom Rev. S. Miller (Aus Humphrey's Journal)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 51, 1864, S. 62–64.
- Moens, W. J. C., »Einige Bemerkungen über trockenen Verfahren zu Hause und im Freien. Gelesen in der Sitzung der Nord-Londoner fotografischen Gesellschaft am 23. Okt. 1863«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1863, S. 15f.
- Monckhoven, Désiré Charles Emanuel van, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.
- Monckhoven, Désiré Charles Emanuel van, *Photographische Optik. Beschreibung der photographischen Objective und der Vergrößerungs-Apparate. Mit 87 Holzschnitten und 5 gravirten Tafeln*, Wien: Oscar Kramer 1866.
- Mudd, James, »Portraitiren. Der Umgang mit dem Publicum (aus: Yearbook of Photography)«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 199–203.
- Nellen, Stefan, »Das Wesen der Registratur. Zur Instituierung des Dokumentarischen in der Verwaltung«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder zu Dokumenten wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 225–248.

- Netto, Friedrich August Wilhelm, *Die kalotypische Portraitirkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt*, 2. Aufl., Leipzig: Basse 1856.
- Netto, Friedrich August Wilhelm, *Die kalotypische Portraitirkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt, mit geringen Kosten abzubilden*, Leipzig: Gottfried Basse 1842.
- Netto, Friedrich August Wilhelm, *Die Glasdruckkunst oder Hyalotypie, durch welche, ohne Abnutzung der Formen, Millionen Abdrücke von Zeichnungen, einfarbigen Gemälden und Schriften aller Art wohlfeiler und leichter als durch Buch-, Kupfer- oder Steindruck angefertigt werden können. Eine noch unbekannte Erfindung zum allgemeinen Gebrauch für Jedermann*, Quedlinburg und Leipzig: Gottfried Basse 1840.
- Netto, Friedrich August Wilhelm, *Die Schnell-Copirkunst der Gewerbs-Risse und Zeichnungen nach der neuesten, vortheilhaftesten und geschwindesten Methoden und aus dreißigjähriger Erfahrung. Zum Selbstunterricht für Handwerker, Künstler und Fabrikanten, sowie für den Unterricht in Sonntags- und Gewerbschulen*, Leipzig: Gottfried Basse 1840.
- Netto, Friedrich August Wilhelm, *Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten durch Bedeckung oder durch die Cammeraobscura und durch das Sonnenmicroscop. Mit Beschreibung und Abbildung der dazu brauchbaren Cammeraobscura. Nach eigenen Versuchen*, Halle: Knapp 1839.
- Peter, Carolyn, »Disdéri, André-Adolphe-Eugene (1819–1889)«, in: John Hannavy (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 417–419.
- Peters, Ursula, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900*, Köln: DuMont Verlag 1979.
- Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Berlin: Louis Gerschel, Nr. 7, 1864.
- Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 1, 1864.
- Pinson, Stephen C., *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*, Chicago: University of Chicago Press 2012.
- Pittroff, Fabian, *Die private und die verteilte Person. Studien zu Personalisierung und Privatheit in Zeiten der Digitalisierung*, Bielefeld: transcript 2024.
- Plumpe, Gerhard, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990.
- Poole, Deborah, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Regnault, Henri Victor, *Höchst interessante Versuche über Daguerreotyp-Bilder*, Aachen: Verlag der Roschütz'schen Buchhandlung 1842.

- Rheinberger, Hans-Jörg, »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: *Deutsche Zeitschrift der Philosophie*, Nr. 3, 1994, S. 405–417.
- Robinson, H.P., »Malerische Effecte in der Photographie. Fingerzeige für künstlerische photographische Arrangements«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 49–60, 1869, S. 114–120.
- Robinson, H.P., »Winke für Portraitaufnahmen. (aus dem Photograph. Manual)«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 24, 1866, S. 154–155.
- Romani, Sara, *The Photographic Portraits of Carl Durheim. Wunschbilder between Projection and Identification*, Dissertation, Universität zu Köln 2022.
- Roth, Karl de, *Neueste Fortschritte und Erfahrungen auf dem Gesamtgebiete der Photographie aus den Jahren 1863 bis 1867. Repertorium der wesentlichsten Leistungen in der Photographie, Photolithographie, Photogalvanographie, Photoxylographie u.s.w.*, Leipzig: Otto Spamer 1868.
- Roth, Karl de, »Vorwort zur dritten Ausgabe«, in: Julius Schnauss u. Karl de Roth, *Photographisches Lexikon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Leistungen in der Photographie, Photolithographie, Photogalvanographie, Photoxylographie u.s.w.*, Leipzig: Otto Spamer 1868, S. VI.
- Roth, Karl de, »Vorrede des Bearbeiters«, in: Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, VII f.
- Roth, Karl de, »Beiträge zur Geschichte der Photographie. Von K. de Roth. II. War der Franzose Tiphaine schon 1760 im Besitze des Geheimnisses der Photographie?«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 41, 1863, S. 107–110.
- Roth, Karl de, *Major Russell's Tannin-Verfahren. Ausführliche Anleitung, mit geringen Kosten sehr empfindliche trockene Platten und transparente Photographien von wundervoller Tonabstufung zu erzielen. Nach Major Russel's Tannin-Process bearbeitet und mit den neuesten Erfahrungen bereichert*, Leipzig: Otto Spamer 1862.
- Roubert, Paul-Louis, »Dies wird jenes töten...«. Der Niedergang der Praxis der Daguerreotypie in Frankreich durch die Publikationen von Amateuren«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 27–38.
- Rouillé, André, *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie 1816–1871*, Paris: Macula 1989.
- Ryle, Gilbert, »Knowing How and Knowing That«, in: ders., *The Concept of Mind*, New York: Routledge 2009, S. 14–48.

- Sälzter, Victor, *Vollständige Anweisung zum Photographieren oder genaue Beschreibung des Verfahrens, in kürzester Zeit die gelungensten Photographien zu fertigen, mit Angabe neuer zweckmässiger Apparate, nach eigenen Erfahrungen*, Weimar: Voigt 1844.
- Schäfer, Lothar u. Thomas Schnelle, »Einleitung. Ludwik Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie«, in: Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S.VII-XLIX.
- Schnauss, Julius, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc., auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Halle: Wilhelm Knapp 1882.
- Schnauss, Julius, »Verschiedene Notizen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 174, 1869, S. 174.
- Schnauss, Julius u. Karl de Roth, *Photographisches Lexikon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Leistungen in der Photographie, Photolithographie, Photogalvanographie, Photoxylographie u.s.w.*, Leipzig: Otto Spamer 1868.
- Schnauss, Julius, »Photographische Lückenbüsser«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 127, 1867, S. 120f.
- Schnauss, Julius, »Photographische Notizen (Photographische Caricaturen)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 77, 1865, S. 85f.
- Schnauss, Julius, »Rückblicke in die Vergangenheit der Photographie«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 76, 1865, S. 65ff.
- Schnauss, Julius, »Photographischer Anzeiger (Das photographisch-chemische Institut von Dr. Julius Schnauss zu Jena)«, in: Désiré Charles Emanuel Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig 1864, unpaginierter Anhang.
- Schnauss, Julius, »Das Rosinentrockenverfahren nach seinen neuesten Verbesserungen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 64, 1864, S. 335–339.
- Schnauss, Julius »Das Rosinentrockenverfahren nach seinen neuesten Verbesserungen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 62, 1864, S. 295ff.
- Schnauss, Julius, »Das Magnesiumlicht und Herr de Roth«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 61, 1864, S. 283f.
- Schnauss, Julius, »Verschiedenes zur Erledigung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 55, 1864, S. 177f.

- Schnauss, Julius, »Ueber photographische Streitfragen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 54, 1864, S. 117f.
- Schnauss, Julius, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864.
- Schnauss, Julius, *Das einfachste und sicherste Trocken-Verfahren der Gegenwart. Beschreibung einer neuen, sehr leicht ausführbaren sicheren und schnellen Methode*, Leipzig: Otto Spamer 1863.
- Schnauss, Julius, »Erwiderung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 36, 1862, S. 260ff.
- Schnauss, Julius, »Literarische Besprechungen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 33, 1862, S. 195f.
- Schnauss, Julius, »Photographische Literatur«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 26, 1862, S. 42f.
- Schnauss, Julius, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J.J. Weber 1861.
- Schnauss, Julius, *Photographisches Lexicon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1860.
- Schöneegg, Kathrin, *Fotografiegeschichte der Abstraktion*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2019.
- Schreiner, Eduard, *Offenes Sendschreiben an die Commission der k. b. Akademie der bildenden Künste zu München*, München: E. H. Gummi 1864.
- Schubert, Mona, »Sun Pictures in Scotland (1845). William Henry Fox Talbots Hommage an Sir Walter Scott, die Kalotypie und das Reisen«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 160, 2021, S. 5–11.
- Schulz-Schaeffer, Ingo, »Akteur-Netzwerk-Theorie. Einführung«, in: Susanne Bauer, Torsten Heinemann und Thomas Lemke (Hg.), *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017, S. 271–291.
- Schwarz, Heinrich, »David Octavius Hill. Der Meister der Photographie«, in: Anselm Wagner (Hg.), *Techniken des Sehens vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1829–1966*, Salzburg: Fotohof 2006, S. 31–75.
- Schwede, Sandra, »Aspekte der frühen Photographie im Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin«, in: Bernfried Lichtnau (Hg.), *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, Greifswald: Lukas Verlag 2011, S. 153–163.

- Seymour, R.A., »Über Stellung und Gruppierung. Federskizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 169, 1868, S. 8.
- Seymour, R.A., »Über Stellung und Gruppierung. Federskizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 161 u. 162, 1868, S. 252.
- Seymour, R.A., »Über Stellung und Gruppierung. Federskizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. Nr. 152, 1868, S. 108f.
- Seymour, R.A., »Über Stellung und Gruppierung. Federskizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 158, 1868, S. 200.
- Shobeiri, Ali u. Helen Westgeest (Hg.), *Virtual Photography. Artificial Intelligence, In-game, and Extended Reality*, Bielefeld: transcript 2024.
- Siegel, Steffen, *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014.
- Siegel, Steffen »Vom Hörensagen«, in: ders. (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 19–21.
- Siegel, Steffen, »Die Öffentlichkeit der Fotografie. Nachwort«, in: ders. (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 467–500.
- Simpson, G. Wharton, »Mittheilungen aus England«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 317.
- Smith, Shawn Michelle, *Photographic Returns. Racial Justice and the Time of Photography*, Durham: Duke University Press 2020.
- Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2013.
- Spanke, Daniel, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004.
- Starl, Timm, *Kritik der Fotografie*, Marburg: Jonas Verlag 2012.
- Stearns, Peter N., *The Industrial Revolution in World History*, Boulder: Westview Press, 2013.
- Steidl, Katharina, *Am Rande der Fotografie. Eine Medialitätsgeschichte des Fotogramms im 19. Jahrhundert*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2019.
- Stenger, Erich, *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern. Ein Beitrag zum 100jährigen Bestehen der Lichtbildnerei 1839–1939*, Würzburg-Aumühle: Konrad Tritsch Verlag 1940.
- Stenger, Erich, *Geschichte der Photographie*, Berlin: VDI-Verlag 1929.
- Sternberg, Carl, *Vademecum des Photographen*, Berlin: Theobald Grieben 1864.
- Sternberg, Carl, *Kurze Anleitung zur Photographie. Enthaltend: Das Collodion-Verfahren. Das Abziehen auf Albumin und Arrowroot-Papier. Die Darstellung lebensgrosser Bilder. Die Photographie auf trocknen Platten. Fehler und Verhütung derselben. Die Retouche. Stereoskopbilder und Visitenkarten-Portraits. Augenblickliche Photographie. Verstärkungs-Verfahren. etc. etc.*, Berlin: Theobald Grieben 1863.
- Sternberger, Dolf »Über die Kunst der Photographie«, in: ders. (Hg.), *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg: Claassen 1956, S. 61–82.

- Stiegler, Bernd, *Bildpolitiken der Identität. Von Porträtfotografien bis zu rechten Netzwerken*, Berlin: August Verlag 2024.
- Stiegler, Bernd, »Orthofotografie. Kleine fotografische Fehlerkunde«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 31, 2011, S. 41–49.
- Stiegler, Bernd, *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Wilhelm Fink 2010.
- Sutton, Thomas, *A Dictionary of Photography. The chemical Articles of A, B, C, by John Worden, Illustrated with Diagrams*, London: Sampson Low, Son, and Co. 1858.
- Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1988.
- Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans 1844–1846.
- Töpffer, Rodolphe, *De la plaque Daguerre. À propos des Excursions daguerriennes, Présentation de Daniel Grojnowski*, Cognac: Le Temps Qu'il Fait 2002.
- Towler, Prof., »Die Bedingungen, welcher erforderlich sind, um auf einem Negativ einen reinen Hintergrund zu erzeugen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 67, 1864, S. 399–404.
- Uhlenhut, Ludwig Eduard, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie: nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg: Basse 1845.
- Verein zur Förderung der Photographie, »Sitzungsbericht vom 28. Januar 1870«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 275.
- Verein zur Förderung der Photographie, »Sitzungsbericht vom 18. Dezember 1869 (Extra-Sitzung)«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 247.
- Verein zur Förderung der Photographie, »Mitgliederliste des Vereins zur Förderung der Photographie«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 183–186.
- Voigtländer, Peter Wilhelm Friedrich, *Anweisung zum Gebrauch des neuen Daguerrotyp-Apparates zum Portraitieren, nach Berechnung des Herrn Professors Petzval*, Wien: Selbstverlag 1841.
- Vogel, Hermann Wilhelm, *Handbook of the practice and art of Photography*, Philadelphia: Benerman and Wilson 1875.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: ders. (Hg.), *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 276–281.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Fragekasten« in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 273.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 251–257.

- Vogel, Herman Wilhelm, »Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniß der Construction und Einrichtung der Glashäuser der photographischen Arbeitslocalitäten und des Laboratoriums, von Otto Buehler. Weimar beif. Voigt«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 61–72.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Notiz« in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 55f.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Unsere photographische Beilage. Probe auf Obernetter's neuem Collodionpapier«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 266f.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Das Atelier Rabending-Monckhoven in Wien«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 250–255.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Mittheilungen aus dem photographischen Atelier der Königl. Gewerbe-Akademie. Versuche mit Obernetter's Collodionpapier«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 229–233.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Erwiderung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 186ff.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Ungnädiges Urtheil über Disdéri«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48 1868, S. 125f.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Personalnachrichten«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 104.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Unsere photographische Beilage«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 23–25.
- Vogel, Hermann Wilhelm, *Lehrbuch der Photographie. Nach Vorlesungen gehalten an der königl. Gewerbe-Akademie zu Berlin. In drei Abtheilungen. Erste Abtheilung. Photochemie und photographische Optik*, Berlin: Louis Gerschel 1867.
- Vogel, Hermann Wilhelm u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 10, 1865, S. 128f.
- Vogel, Hermann Wilhelm u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74.
- Vogel, Hermann Wilhelm u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 2, 1864, S. 18f.
- Vogel, Hermann Wilhelm, »Rückblick auf die wichtigsten Entdeckungen in der Photographie im Laufe des Jahres 1863«, in: *Photographische Mittheilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 1, 1864, S. 7.

- Vogel, Hermann Wilhelm, »Chemisch-photographische Untersuchungen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 46, 1863, S. 235–241.
- Vogel, Juliane, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.
- Vogel, Juliane u. Christopher Wild, »Einleitung (Auftreten. Wege auf die Bühne)«, in: dies. (Hg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21.
- Voigt, Jochen, *A German Lady. Bertha Wehnert-Beckmann. Leben und Werk einer Fotografi-
fiepionierin*, Chemnitz: Edition Mobilis 2014.
- »Walesrode, Ludwig Reinhold«, in: Rochus Freiherr von Liliencron (Hg.), *Allgemeine
deutsche Biographie*, Bd. 40, 1896, S. 729–730.
- »Walesrode, Ludwig Reinhold«, in: Wilhelm Kosch (Hg.), *Deutsches Literatur-Lexikon*,
Bd. 27, 1968, S. 489.
- Walesrode, Ludwig Reinhold, *Ueber Daguerresche Lichtbilder in Königsberg und deren
Verfertigung*, Königsberg: P. Voigt und Fernitz 1839.
- Wall, Alfred H., »Bemerkungen über die Stellung bei photographischen Aufnah-
men und über den eigentlichen Werth von Regeln und Kunstprincipien.«, in:
Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie, Nr. 80, 1865,
S. 146–152.
- Wall, Alfred H., »Praktische Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur
Kunst«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1860, S. 63–67.
- Wehnert, Carl, *Neue originelle Anwendungen bewährter Verfahrungs-Methoden für Da-
guerotypisten, Maler und ganz besonders für Liebhaber vieler Künste*, Leipzig: Fried-
rich Voigt 1853.
- Weingartshofer, M., *Der praktische Photograph. Eine kurzgefasste Anleitung, um Lichtbil-
der mit gutem Erfolge darstellen zu können; auf viele Versuche und durchgehends eigene
Erfahrung begründet*, Wien: Della Torre 1855.
- Weiske, Heinrich Adolph, *Handbuch des Pannotypisten. Gründliche Unterweisung in der
Anfertigung von Lichtbildern auf Wachstuch. Nebst einer Zusammenstellung der für den
Pannotypisten nothwendigen physikalischen und chemischen Vorkenntnisse*, Leipzig:
Ambrosius Abel 1859.
- Wenger, Étienne, *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge:
Cambridge University Press 1998.
- Wetzel, Michael (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft – Autorschaft*, Berlin u.
Boston: De Gruyter 2022.
- Wilder, Kelley, *Photography and Science*, London: Reaktion Books 2009.
- Wimmer, Mario, *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*, Konstanz:
Konstanz University Press 2012.
- Wöhrer, Renate, *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstel-
lungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015.

- Wöhler, Renate, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 7–24.
- Wolf, Herta (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Schriften zur Photographie*, Leiden: Brill 2026.
- Wolf, Herta, »Übersetzungen. Wissenstranspositionen in frühen fotografischen Handbüchern«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 5–16.
- Wolf, Herta, »Polytechnisches Wissen. Editorial«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018, S. 3f.
- Wolf, Herta (Hg.), *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016.
- Wolf, Herta, »Louis Désiré Blanquart-Évrards Strategien des Beweisens«, in: dies. (Hg.), *Zeigen und/oder Beweisen. Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2016, S. 179–217.
- Wolf, Herta, »Nature as Drawing Mistress«, in: Mirjam Brusius, Katrina Dean u. Chitra Ramalingan (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven u. London: Yale University Press 2016, S. 119–142.
- Wolf, Herta, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhler (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50.
- Wolf, Herta, »Pröbeln und Musterbild. Die Anfänge der Fotografie«, in: Thorsten Hoffman u. Gabriele Rippl (Hg.), *Bildwissenschaft*, Göttingen: Wallstein 2006, S. 111–127.
- Wurzbach-Tannenberg, Constant (Hg.), *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Bd. 13, Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. E. Zamarski 1865.

Internetquellen

- <https://das-dokumentarische.blogs.ruhr-uni-bochum.de/dokumentwerden/> vom 01.05.2025.
- <https://www.dwds.de/wb/Apparat> vom 01.05.2025.
- <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/022460/2008-01-28/> vom 01.05.2025.
- <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/2437988> vom 01.05.2025.
- <https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00008398/images/index.html?seite=731> vom 01.05.2025.
- <https://www.deutsche-biographie.de/pnd104090022.html> vom 01.05.2025.

<https://fotohandbuecher.khi.phil-fak.uni-koeln.de/portal/home.html?l=de> vom 01.05.2025.

<https://www.techne.gwi.uni-muenchen.de/index.php/was-bedeutet-techne/> vom 01.05.2025.

Abbildungen

Abb. 1: Seitenbild

François Arago »XI. Der Daguerreotyp«, in: *Annalen der Physik*, Bd. 48, 1839, S. 193–216: 202.

Abb. 2: Seitenbild

Académie des Sciences (Hg.), *Rapport de M. Arago sur le Daguerreotype, Lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août*, Paris: Bachelier 1839, S. 25.

Abb. 3: Erklärungen der Abbildungen des Daguerreotype (Auszug)

Louis Jacques Mandé Daguerre, *Das Daguerreotyp. Geschichte und Beschreibung des Verfahrens von Daguerre, Maler, Erfinder des Diorama, Officier der Ehrenlegion, Mitglied mehrerer Akademien etc. Nach dem Französischen*, Hamburg: Anthes 1839, S. 33–36: 33f.

Abb. 4: Probe der Abbildungen

Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, unpaginiert.

Abb. 5: Verzeichnis der Lichtbilder

Johann Baptist Isenring, *Kunstaussstellung: enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern, meistens Porträts nach dem Leben, gefertigt im Mai, Juni und Juli 1840*, St. Gallen: Selbstverlag 1840, S. 6f.

Abb. 6: Grundrisszeichnung (Werkstätte zur Verfertigung kalotypischer Portraits)

Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt, mit geringen Kosten abzubilden. Für Zeichner, Maler, Kupferstecher, Graveurs, Holzschneider und Lithographen, sowie für Künstler und Gewerbetreibende überhängt, und für Dilettanten des Zeichnens und Malens insbesondere*, Quedlinburg u. Leipzig: Basse 1842, Tafel 3, unpaginiert.

Abb. 7: Stuhl mit Kopfhalter

Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst*, Quedlinburg u. Leipzig: Basse 1842, Tafel 1, unpaginiert.

Abb. 8: Porträt

Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst*, Quedlinburg u. Leipzig: Basse 1842, Tafel 3, unpaginiert.

Abb. 9: Grundrisszeichnung (Werkstätte zur Verfertigung kalotypischer Portraits)

Friedrich August Wilhelm Netto, *Die kalotypische Portraitirkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegenden, Bauwerke usw. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens höchst naturgetreu und sehr ausgeführt*, 2. Aufl., Leipzig: Basse 1856, Tafel III, unpaginiert.

Abb. 10: Glashausbeschreibung

Hermann Wilhelm Vogel, »Das Atelier Rabending-Monckhoven in Wien«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 250–255: 251.

Abb. 11: Grundriss

Hermann Wilhelm Vogel, »Das Atelier Rabending-Monckhoven in Wien«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 250–255: 252.

Abb. 12: Positionierung des Porträtsubjektes

Désiré Charles Emanuel Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. 87.

Abb. 13: Grobe Zeichnung eines Hintergrundes

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 354.

Abb. 14: Schattierte Zeichnung eines Hintergrundes

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 355.

Abb. 15: Hintergrund mit Vasen und Blumen

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 355.

Abb. 16: Hintergrund mit Draperie aus Papier

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 355.

Abb. 17: Seitenbild

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 356.

Abb. 18: Staffagegegenstände aus Pappe

Karl Joseph Kreutzer, »Ueber Hintergründe«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 11, 1860, S. 348–358: 357.

Abb. 19: Fotografische Beilage (Damenporträt auf Albuminpapier)

Hermann Wilhelm Vogel, »Unsere photographische Beilage«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 23–25: 25.

Abb. 20: Fotografische Beilage (Damenporträt auf Kollodiumpapier)

Hermann Wilhelm Vogel, »Unsere photographische Beilage. Probe auf Obernetter's neuem Collodionpapier«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 266f.: 267.

Abb. 21: Seitenbild mit Vergleichsbildern (Belichtungsstudien)

Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 73.

Abb. 22: Beispielbild (gelungene Belichtung)

Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 74.

Abb. 23: Skizze zu unterschiedlichen Belichtungsrichtungen

Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 73.

Abb. 24: Vergleichsbilder (Detail)

Hermann Wilhelm Vogel u. Max Petsch, »Ueber Stellung und Beleuchtung«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 6, 1864, S. 71–74: 73.

Abb. 25: Apolloskulptur (Studie in Perspektive)

Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 251–257: 253.

Abb. 26: Wirkung unterschiedlicher Objektive bei Porträtaufnahmen

Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 276–281: 281.

Abb. 27: Perspektivische Verzerrung von Kugeln

Hermann Wilhelm Vogel, »Ueber perspektivische Fehler in der Portrait-Photographie«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 276–281: 279.

Abb. 28: Federskizzen

R.A. Seymour, »Feder-Scizzen. Ueber Stellung und Gruppierung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. 152, 1868, S. 108f.: 108.

Abb. 29: Federskizzen

R.A. Seymour, »Stellung und Gruppierung. Feder-Scizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 158, 1868, S. 200.

Abb. 30: Federskizzen

R.A. Seymour, »Feder-Scizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 161 u. 162, 1868, S. 252.

Abb. 31: Federskizzen

R.A. Seymour, »Feder-Scizzen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 169, 1869, S. 8.

Abb. 32: Karikaturen

J.C. Leake, »Photograph und Kritiker«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie* Nr. 151 u. 152, 1867, S. 100–102: 100f.

Abb. 33: Illustration auf dem Titelblatt

Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst, Nr. 7–12, 1863, Titelei.

Abb. 34: Selbstporträt

Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhang erhaltend John Pouncey's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1864, unpaginiert.

Abb. 35: Handschriftliche Widmung

Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc., auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Halle: Wilhelm Knapp 1882, Titelei.

Abb. 36: Illustration auf dem Titelblatt

Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864, Titelei.

Abb. 37: Illustrationen auf dem Titelblatt

Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J. J. Weber 1861, Titelei.

Abb. 38: Ansicht eines Ateliers

Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie*, Leipzig: J. J. Weber 1861, S. 46.

Abb. 39: Elaborations-Tagebuch

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, S. 135f.

Abb. 40: Etiketten zum Aufkleben (Etiquetten zu O. Buehlers photogr. Memorial)

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, Beilage.

Abb. 41: Aufnahme-Tagebuch (Schematisch ausgefüllte Seite)

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, S. 198f.

Abb. 42: Inhaltsverzeichnis

Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesammten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis*, Weimar: Voigt 1869.

Dank

Dieses Buch ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im September 2023 von der Fakultät für Geschichtswissenschaften der Ruhr-Universität Bochum unter dem Titel »Selbst | Einschreibungen. Wissensformanden der frühen Porträtfotografie in polytechnischen Handbüchern und Journalen« angenommen wurde. Mein herzlicher Dank gilt den vielen Menschen und Institutionen, die diese Arbeit ermöglicht und meine Promotionszeit dabei immens bereichert haben:

Annette Urban und Herta Wolf für die vertrauensvolle Betreuung meines Promotionsprojektes. Beide haben mich durch ihre produktiven Anmerkungen und Denkanstöße, ihre Kritik, ihr Verständnis und ihre Begeisterung für mein Projekt langfristig unterstützt und fortwährend ermutigt.

Dem transcript Verlag für den angenehmen Publikationsprozess, besonders Daniel Bonanati und Pia Werner, außerdem den Herausgeber:innen der Reihe »Das Dokumentarische« sowie dem Förderkonsortium für die Aufnahme meines Buchs in die *Open Library Medienwissenschaften* und die vollumfängliche Publikationsförderung.

Dem DFG-Graduiertenkolleg 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« für die Förderung, den interdisziplinären Austausch und den idealen Rahmen zum Promovieren.

Dem DFG-Projekt »Fotografie als angewandte Wissenschaft. Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern« (WO 1768/1-1), der Kunst- und Museumsbibliothek Köln und der Universitätsbibliothek Marburg für die digitale und analoge Zugänglichmachung meines Quellenmaterials.

Den Antragsteller:innen, Koordinator:innen und Kolleg:innen des Graduiertenkollegs, den Kolleg:innen der kunsthistorischen Kolloquien sowie den Teilnehmer:innen unterschiedlicher Workshops und Konferenzen, für die wertvollen Perspektivwechsel, engagierten Diskussionen und notwendigen Impulse: Friedrich Balke, Marion Biet, Clara Bolin, Tabea Braun, Cynthia Brown, Julia Eckel, Robert Felfe, Theo-

dor Frisorger, Stefanie Grebe, Jan Harms, Philipp Hohmann, Jana Hecktor, Vanessa Klomfaß, Raphaela Knipp, Roland Meyer, Susanne Nienhaus, Vera Mader, Anna Polze, Julia Reich, Fynn-Adrian Richter, Tilman Richter, Stefan Rieger, Sara Romani, Simon Rothöhler, Monika Schmitz-Emans, Robin Schrader.

Julia Eckel für das Design des Buchcovers.

Mona Schubert für ihre klugen Anmerkungen, ihr sorgfältiges Lektorat und ihre Freundschaft.

Max Dauven für das Korrekturlesen meiner Texte, seinen fotografischen Fachblick, seine Geduld mit meinen Anekdoten und einfach alles.

Und schließlich allen, die meine jahrlange Auseinandersetzung mit der Handbuchliteratur durch ihren Humor, ihr Interesse und ihre liebevolle Unterstützung begleitet haben: Steffi, Klaus, Johanna, Daniel, Pit, Meggy, Susanne, Matthias, Elfriede, Simone, Josse, Edda, Ilvy, Nicole, Anna, Jake. Danke euch!

Editorial

Die interdisziplinäre Schriftenreihe des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« untersucht die Theorie und Geschichte dokumentarischer Formen von der Entstehung technischer Analogmedien im 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart digitaler Medienpraktiken. Die Reihe lässt sich dabei von der These leiten, dass die spezifische Autorität des Dokumentarischen durch die Untersuchung der Operationen beschreibbar wird, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren, um so die Lesbarkeit, den Aussagewert, die Distributionslogiken und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern. Verschiedene Leitkonzepte spielen dabei eine zentrale Rolle: Das Dokumentarische 2.0 in den diversen Praktiken ubiquitärer Selbstdokumentation, etwa in den Social Media (Neodokumentarismus), sowie das Dokumentarische zweiter Ordnung, das sich in kritischer Weise auf die Objektivitäts- und Evidenzansprüche dokumentarischer Wahrheiten bezieht und sie »gegendokumentarisch« unterläuft.

Das Spektrum der Reihe versammelt Positionen aus den am Graduiertenkolleg beteiligten Disziplinen der Medienwissenschaft, der Literaturwissenschaft und Komparatistik sowie der Kunstgeschichte und der Theaterwissenschaft. Neben Monographien und Sammelbänden der am Kolleg beteiligten Wissenschaftler*innen dient die Reihe insbesondere als ein Publikationsforum für die Forschungsergebnisse der beteiligten Nachwuchswissenschaftler*innen.

Die Reihe wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert – GRK 2132.

Die Reihe wird herausgegeben von Friedrich Balke, Natalie Binczek, Astrid Deuber-Mankowsky, Oliver Fahle und Annette Urban.

Carina Dauven ist Leiterin der Archive und Bibliotheken an der Stiftung Insel Hombroich. Sie studierte Kunstgeschichte an den Universitäten Bamberg und Köln und promovierte im Rahmen des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt in der Theorie und Wissensgeschichte der Fotografie.

