

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 *Porträtfotografien* sein (oder werden) sollten. Dem, traditionell im kunstakademischen Rangsystem zweitplatziertem,² Porträt sollte nun das Siegertreppchen 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:innenbilder 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 Porträtmédien 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 ausgetauscht (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 verschrankt: 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 Dinglers *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 Spamer's 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 Porträtmittel 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 immense 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 Wissengemeinschaft zugleich Vermittlungswerkzeug als auch Aushandlungsraum erster Diskurse des fotografischen Porträtierters.

Um den wissenschaftlichen Zeitgeist und das Konzept der polytechnischen Wissengemeinschaft 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 Wissengemeinschaft, 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-technet>/

9 Vgl. *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 150, 2018. Darunter auch der Aufsatz mit ersten Befunden zum frühen Atelierdispositiv: 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 Schöneggs *Fotografiegeschichte der Abstraktion*¹¹ und Katharina Steidl's *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 Handbchliteratur 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 for 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 Schönegg, *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 Daguerréotype*, 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 photographiche 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 Urheberschaftsstreits, 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 Handbuchtaliteratur 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 Handbuchtaliteratur 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 Handbuchtaliteratur, 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 Lichtbildnerei 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 dienten, 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 Journals 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 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.

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 praktischen 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 Handbuchs 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 praktischen 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 Kenntnis 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 nötigen 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 Désiré Blanquart-Érvards 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, Holzsneider etc. Nebst einem Anhang über die Stellung und Kleidung der zu porträtierten 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 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*.

und andererseits darauf, dass sich in dieser Zeit bereits grundlegendes fotografisches Wissen etabliert hatte, das nun anstelle minutöser 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 *Porträtaufnahmenverfahren* 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 außenvorgelassen wird, was sich einschleift und damit in einem textbasierten Kanon festschreibt. Hieran anknüpfend wird die Porträtfotografie als eine Zusammenarbeit unterschiedlicher Akteure verstanden, die zu einer Verstetigung

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

- ³⁵ Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon. Ein alphabeticches 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 eigner 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 Wissengemeinschaft aus, die zwischen einer *epistemic community*, einer *community of practice* und einem Denkkollektiv zu verorten ist. Eine Wissengemeinschaft (*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 Wissentransfers fassen, der institutionelle Grenzen überschreitet.³⁸ Auf den Aspekt der in einer Wissengemeinschaft 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 steht 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 Wissengemeinschaft 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 »Bildtechniken der Ko-Produktion« der DFG-Forschungsgruppe *Dimensionen der techne 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 Wissengeschichte, 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 Hözl 2008 veröffentlichte Dissertationsschrift *Der autoprätoristische 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 Porträtfotgeschichte 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 Porträteinstruktionen der polytechnischen Handbuch- und Journalliteratur übertragen werden.

-
- 44 Ingrid Hözl, *Der autoprätoristische 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's 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 object 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 Handbuchtiteratur 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 neu entwickelte 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 Urheberschaftsdebatten. 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 Hoffmann u. Gabriele Rippel (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 Hoffmann u. Gabriele Rippel (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 ermöglichen 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 Urheberschaft,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 Urheberschaft 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 Hoffmann u. Gabriele Rippel (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 [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 Urhebergefühl 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 lufteleeren 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 Aufbruchsgefühl, 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 Journallliteratur 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 fotohistoriografischen 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 Beweisens« 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 Schwelensituation. Der Blick in das 19. Jahrhundert diene der Bestimmung einer eigenen historischen Umbruchssituation, 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-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: 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 Leinwandschirnen, 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 Gembsbarthütlein 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, gedeckt 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 Porträtsubjekt 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, schweißerüberströmt, 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 verkrampten Gesichtsausdrücke noch mit einem starren Lächeln verziert.«¹⁰⁴

Auch Erich Stenger liefert in seiner *Geschichte der Photographie* unter den Anwendungswisen 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 3½ 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 Freuds Beschreibungen über die endlos langen Belichtungszeiten in gleißendem Sonnenlicht, denen die Porträtsubjekte in den 1840er Jahren schweißüberströmt standhalten mussten. Während das kommerzielle Porträätatelier 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 Fotografinnen und Handbuchautoren oftmals eine andere. Diesen bisher noch zu wenig gehörten Stimmen mit ihren alternativen Darstellungen, teilweise affirmierenden und teilweise widersprüchlichen Schildерungen 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 fotohistorische, diskursanalytische Studie, in der die frühe Porträtfotografie als Schnittstelle von Kunst, Technik und Wissenschaft begriffen wird. Diese Frühgeschichte wird als heterogene Wissensgeschichte aus der Handbuchtiteratur 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 Handbuchtiteratur, weil nur so Aspekte aufgespürt werden können, die sonst im Allgemeinen untergehen. Porträtabhandlungen 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 fotohistorischen 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, Episteme, 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 Inschriftionen und nicht zuletzt ihr (ko-operatives) Netzwerkbilden 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 Materialkonzert heraus Cluster oder Themenblöcke aufgezeigt, die für eine aus der Handbuchliteratur rekonstruierten Porträtfotographie 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 Hoffmann 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 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« handele, 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 nachzu vollziehen 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 Texform 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 weitblickiger, wenn auch schöngestichtiger, kurzer Schrift *Ueber Daguerresche Lichtbilder und deren Fertigung* 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 Wissensformanden 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 Wälesrodes 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 Porträtmittel in Ursprungserzählungen, Prioritätsdebatten, Missverständnissen und Konzeptionierungen behandelt.

Kapitel 3 beschäftigt sich mit dem »Porträtierten 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 Wissengemeinschaft 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 Porträtierten als Wissenschaft und als Kunst) das Mechanische mit dem Artifiziellen 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 »Porträtierten 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 Verfestigung 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 sinnfällig 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 Gendern verzichtet, wohingegen bei allgemeinen Aussagen geschlechterinklusive Sprache benutzt wird (z.B. Betrachter:innen, Atelierbesucher:innen, Leser:innen etc.).