

Der Wissenschaftler als öffentliche Persönlichkeit. Die Wissenschaft der Intimität im Nadar-Chevreul-Interview (1886)

CHARLOTTE BIGG

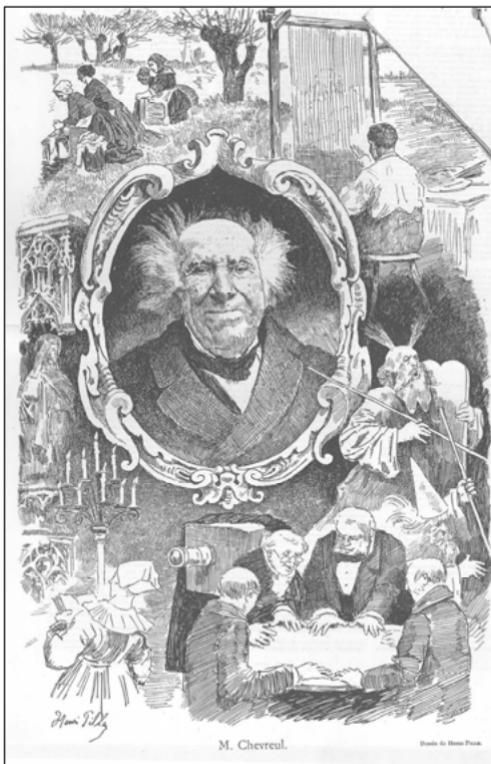
Zusammenfassung¹

Zum hundertsten Geburtstag des Chemikers Michel Eugène Chevreul führte der Fotograf und Erfinder Nadar 1886 ein Experiment durch, dessen Ziel es war, erstmals einen Wissenschaftler in der Presse ›authentisch‹ und ›wahrheitsgemäß‹ darzustellen. Nadar stützte sich dabei auf die Suche zeitgenössischer Wissenschaftler und Literaten nach Unmittelbarkeit, Intimität und Immanenz und setzte verschiedene technische und rhetorische Strategien ein, um Leser in Zuschauer zu verwandeln und ihnen einen unmittelbaren und intimen Einblick in den Geist des großen Wissenschaftlers zu verschaffen. Dieses Experiment war den konventionellen Darstellungsformen der offiziellen Feierlichkeiten zu Ehren des hundertjährigen Wissenschaftlers entgegengesetzt und stellte die wissenschaftliche *Persona* auf bahnbrechend neue Weise dar. Diese neue Darstellungsform verknüpfte eine Vielzahl der in der französischen Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts verfügbaren Techniken, darunter wissenschaftliche Methodik und Techniken, den literarischen Naturalismus und die Physiognomie.

1

Am 31. August 1886 wurde der französische Chemiker Michel Eugène Chevreul hundert Jahre alt. Der französischen Regierung war dieses Ereignis ein landesweites Festival wert. Sie scheute keine Kosten, um diesen

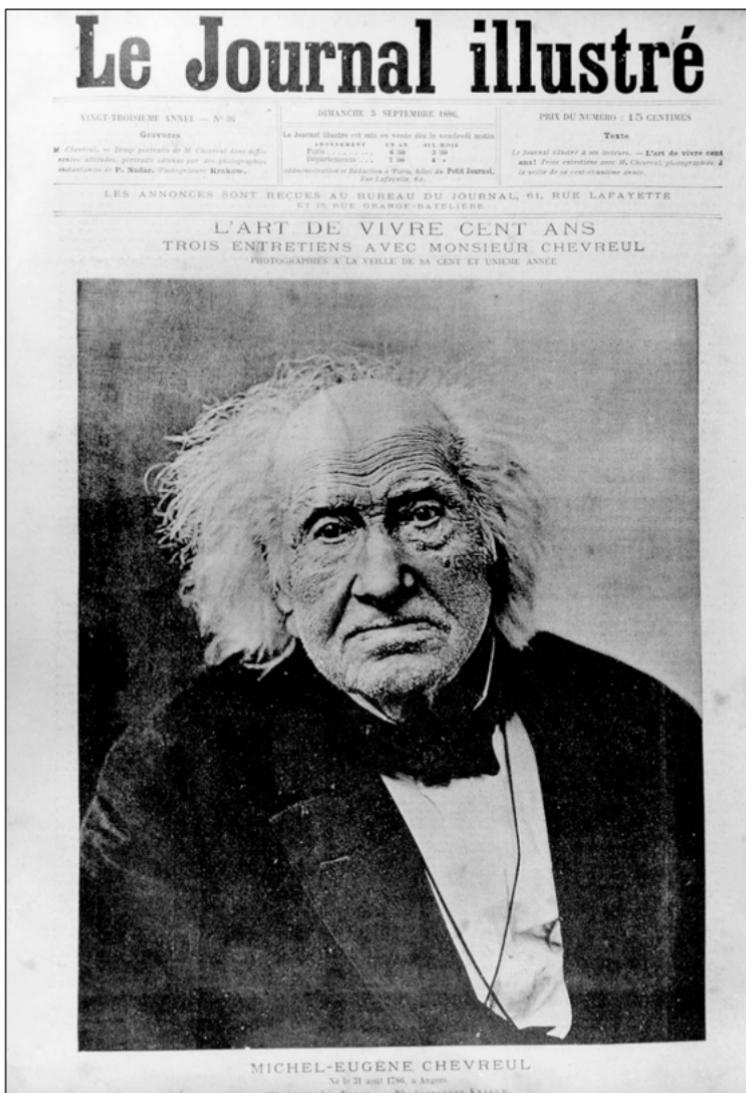
Abbildung 1: Spezialausgabe der Zeitschrift Le Courrier Français zu Chevreuls hundertstem Geburtstag



Le Courrier Français 3:35 (31. August 1886), 5

Mann, einen Pionier auf dem Gebiet der Organischen Chemie, zu ehren. Chevreul hatte über vierzig Jahre lang die königliche Gobelinmanufaktur geleitet. Er entwickelte die wissenschaftlich anerkannte Farbentheorie. Als Patriot hatte er zweimal das Angebot des Zaren abgelehnt, nach Russland zu kommen. Er galt als Wohltäter der Menschheit, weil er verbesserte Rezepte für Seife und Kerzen entwickelt hatte, die überall im Land genutzt wurden. Zu seinem hundertsten Geburtstag wurden insgesamt 52 Reden gehalten, eine Gedenkmünze geprägt und ein Standbild enthüllt. Auf den großen Bühnen von Paris liefen Stücke, die für dieses Ereignis geschrieben worden waren. Delegationen ausländischer Wissenschaftler reisten an, der französische Präsident gab sich die Ehre, und im Pariser Rathaus fand ein Festmahl für tausend Gäste statt. Außerdem wurde zu Chevreuls Ehren ein Fest mit Musik und Gedichtrezitationen veranstaltet, und ein von Kerzen erleuchteter Festzug zog am Abend durch Paris (vgl. Anonym 1886; de Font-Réaulx 1888; Hommage 1886; Guiard 1886).

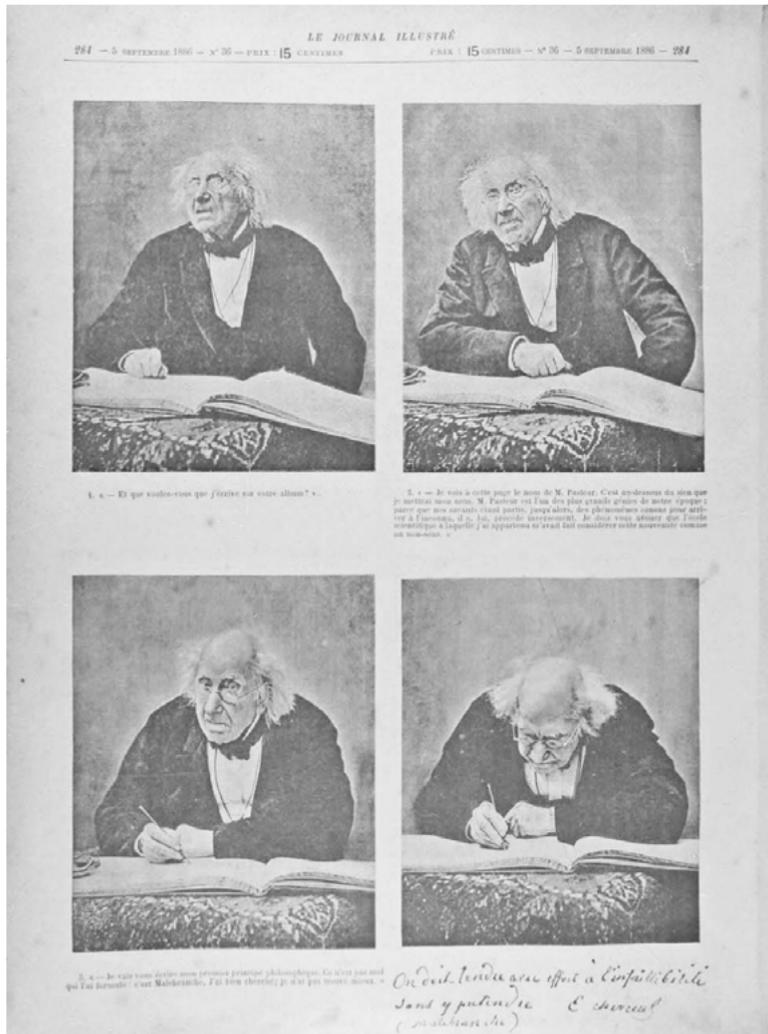
Abbildung 2: Die erste Seite des Nadar-Chevreul-Interviews



Le Journal Illustré 1886: 281. *Bibliothèque du Pays Châtelleraudais*

Die Dritte Republik ist berühmt dafür, dass sie ausgedehnte öffentliche Feierlichkeiten liebte – wie etwa das Begräbnis Victor Hugos im vorausgehenden Jahr oder die Hundertjahrfeier der Französischen Revolution 1889 beispielhaft zeigen. Die von der Regierung veranstalteten Festivitäten setzten dabei typische Symbole der jungen Republik ein: Büsten der

Abbildung 3: Zwei Seiten des Nadar-Chevreul-Interviews. In der gesamten Ausgabe wechseln sich Textseiten und Fotoserien ab



Le Journal Illustré 1886: 284. Bibliothèque du Pays Châtelleraudais

Marianne wurden aufgestellt, Volksvertreter zeigten sich, und die Nationalflagge war allgegenwärtig. Säkularität, Demokratie und Fortschritt, die Grundwerte der Dritten Republik, sollten den Platz der Religion und des politischen und gesellschaftlichen Konservatismus einnehmen (vgl. Helms 1987).

Wissenschaft und Technik spielten im ideologischen Gefecht der neuen Regierung eine zentrale Rolle. Entgegen den transzendentalen Werten

Abbildung 4: Zwei Seiten des Nadar-Chevreul-Interviews. In der gesamten Ausgabe wechseln sich Textseiten und Fotoserien ab



Le Journal Illustré 1886: 288. Bibliothèque du Pays Châtelleraudais

des *Second Empire* glaubten die Republikaner, dass die Wissenschaft für ökonomischen Fortschritt, gesellschaftliches Wohlergehen und vor allem für das Wiedererstarken des Ansehens der Nation sorgen würde, das unter der Niederlage im Krieg gegen Deutschland von 1871 gelitten hatte. Wissenschaftler wurden als Helden gefeiert und buchstäblich dazu gebracht, den Platz von religiösen Symbolen als Gegenstand der öffentlichen Vereh-

rung einzunehmen. Die säkulare Heiligsprechung Pasteurs durch die Helfer der Republik ist ein berühmtes Beispiel (vgl. Geison 1995: 259–74). Die Feier zu Chevreuls hundertstem Geburtstag erfüllte dieselbe Funktion.

Von den Wissenschaftlern wurde bei solchen Gelegenheiten hauptsächlich ein konventionelles Bild gezeichnet. Sie wurden eher in ihrer öffentlichen und formellen Funktion dargestellt und nicht als Privatpersonen: Sie sollten als nationale Symbole gefeiert werden, als Helden zur Nachahmung anstiften und als Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens respektiert werden. Und wo Wissenschaftler doch einmal als Privatpersonen erwähnt wurden, erschienen sie als hart arbeitende, aufopferungsvolle, ehrliche und bescheidene Personen, die sich ganz und gar in den Dienst des Allgemeinwohls stellten. Die Ikonographie, die im Rahmen dieser Ereignisse entstand, ist unverwechselbar, wie Abbildung 1 zeigt. Sie stammt aus einer Sonderausgabe der überregionalen Zeitschrift *Le Courier Français*, die Chevreuls hundertstem Geburtstag gewidmet ist. Die Presse spielte eine wichtige Rolle dabei, die visuellen und sprachlichen Konventionen bezüglich der Darstellung von Wissenschaftlern zu verbreiten und zu verfestigen.

Was die Form der Darstellung betrifft, konnten die Zeitungen allerdings manchmal auch zum Ort für Experimente und kreative Erneuerung werden und an der Entwicklung neuer kultureller Formen der Darstellung von Wissenschaft und Wissenschaftlern teilhaben. Ein Beispiel dafür ist der unkonventionelle Beitrag, der am 5. September 1886 zur Feier von Chevreuls hundertstem Geburtstag in der Zeitschrift *Journal Illustré* veröffentlicht wurde. Die Zeitschrift druckte für diesen Anlass ein Interview des Fotografen Nadar (Félix Tournachon) mit Chevreul. Es besteht aus einer Umschrift des Gesprächs, wobei Nadar zu allen möglichen Themen Fragen stellt, auf die Chevreul antwortet. Begleitet wurde das Interview von einer Fotoserie der beiden sich unterhaltenden Männer, die der Sohn des Fragestellers, Paul Nadar, aufnahm (vgl. Abbildungen 2–4). Dieses Dokument ist in vielen Hinsichten bemerkenswert: Es ist zugleich geschickte Zurschaustellung, Werbegag, technisches Können und sogar Science-Fiction. Alle diese Elemente führte Nadar zusammen, um eine neue Form der Darstellung zu entwickeln, die sich auf den Wissenschaftler als Privatperson konzentrierte. Das Interview von Nadar und Chevreul kann wohl als Meilenstein auf dem Weg zu einer neuen Konvention gelten, nach der Wissenschaftler als Persönlichkeiten präsentiert werden.

2

In seinem Buch *Fall of Public Man* nimmt Richard Sennett eine klassische Tradition der Analyse auf, die von Edgar Allan Poe (*The Man of the Crowd*) über Charles Baudelaire bis Walter Benjamin reicht und die These auf-

stellt, dass sich das Verhalten der Menschen in der Öffentlichkeit während des 19. Jahrhunderts grundlegend veränderte habe. Im letzten Drittel des Jahrhunderts sei »die Persönlichkeit Teil des öffentlichen Lebens« geworden, was zeige, dass die säkulare Weltanschauung europäische Gesellschaften zunehmend durchdrang. Die Unmittelbarkeit der Sinneseindrücke und der Wahrnehmung setzte sich nun in allen Bereichen durch; dies hallt beispielsweise in Baudelaires Befund »die Moderne ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige« wider (Nochlin 1990: 28). Für die Wissenschaft bedeutete das, sich von Metaphysik endgültig ab- und den Erscheinungen und dem Experimentieren zuzuwenden. In der Literatur und den Künsten wurde dies von Impressionismus und Naturalismus verkörpert. Auch in der Gesellschaft wurde das Immanente wichtiger als das Transzendentale, und die Betonung lag nun auf der Erscheinung: Verhalten, Kleidung und die unmittelbare Umgebung wurden als Widerspiegelung des inneren Ichs aufgefasst. Nicht mehr Rang oder Name zählten in der Öffentlichkeit, sondern die persönlichen Eigenschaften der Menschen. Kurz gesagt, »die Meinungen der Menschen [...] drehten sich um das unmittelbare Leben des Menschen selbst und um seine Erfahrungen. Dies definierte alles, woran er glauben konnte.« (Sennett 1986: 150–152)

Auch die gesellschaftlich bedingten Beziehungen wurden neu definiert; besonders betroffen davon war das Verhalten in der Öffentlichkeit. Da von Äußerlichkeiten auf den inneren Charakter geschlossen wurde, versuchten die Menschen, sich in der Öffentlichkeit vor den prüfenden Blicken der anderen zu schützen. Im Theater kontrollierte sich das Publikum immer öfter selbst, bis Stille herrschte. Auf den Straßen bemühte man sich, sich unauffällig zu verhalten und seine Gefühle unter Kontrolle zu haben. Im Gegensatz dazu erwarteten die Zuschauer von Personen des öffentlichen Lebens, dass sie genau das an den Tag legten, was sie selbst unterdrückten: Charakter und Persönlichkeit. Dies waren die Bedingungen, unter denen der Persönlichkeitskult entstehen konnte: Politiker stellten eher ihre Persönlichkeit zur Schau als ihre politische Einstellung und die Meinungen der Schauspieler hielten durch die Presse.

Schon ein Überblick darüber, wie die heutigen Medien über öffentliche Persönlichkeiten berichten, zeigt, dass sich diese Darstellungsform bis ins 21. Jahrhundert gehalten hat und sich durchaus nicht auf Politiker und Schauspieler beschränkt, sondern auch Wissenschaftler betrifft. Dieser Aufsatz konzentriert sich auf das Nadar-Chevreul-Interview und untersucht die Kontexte, in denen die Printmedien zuerst ein neues öffentliches Image der Wissenschaftler erarbeiteten und die Mittel, die Nadar zu diesem Zweck einsetzte. Er geht darauf ein, wie verschiedene materielle, visuelle, narrative und vor allem wissenschaftliche Techniken so eingesetzt wurden, dass sie in einer ›Wissenschaft der Intimität‹ münden. Deren erster Gegenstand war Chevreul. Die Untersuchung stützt sich vor allem auf die im *Journal Illustré* veröffentlichte Version des Interviews; allerdings

dient auch unveröffentlichtes Material, das sich auf das Interview bezieht, als Grundlage. Die im *Journal Illustré* erschienene Version war tatsächlich eine stark gekürzte Fassung; das ursprüngliche Projekt umfasste eine größere Anzahl an Fotografien, die während des *entretien* aufgenommen worden waren, sowie ein Buch von Nadar, das nie veröffentlicht wurde: *L'Art de vivre cent ans*.²

3

Die Berichterstattung des *Journal Illustré* über den hundertsten Geburtstag von Chevreul weicht in mehrfacher Hinsicht wesentlich von den visuellen Darstellungen der damaligen Zeit ab. Zum einen wird Chevreul vor einem sehr schlichten Hintergrund präsentiert, der sich deutlich von dem Sockel abhebt, auf den er bei den offiziellen Feierlichkeiten gestellt wurde. Die Fotografien zeigen, wie er einem lässig nach vorn gebeugten Nadar vor einer hastig gezeichneten Hintergrundleinwand gegenübersteht. Auf dem Tisch liegt eine Wolldecke, und unter den schmucklosen Tischbeinen schaut ein fältiger Teppich hervor. Während man auf mehreren unveröffentlichten Fotografien einen herausgeputzten, für ein formales Porträt posierenden Chevreul sieht, hat er es sich während des Interviews offenbar bequem gemacht, Zylinder sowie Krawatte abgelegt und sogar seine Schuhe gegen Pantoffeln eingetauscht (Abbildung 4). Die aufgezeichnete Unterhaltung der beiden Männer dreht sich um so profane Themen wie Chevreuls Ess- und Trinkgewohnheiten und die physiologischen Ursachen seiner Langlebigkeit. Sie tauschen Anekdoten über Nicéphore Nièpce aus und wägen die Vorzüge von Heißluftballons und Flugzeugen gegeneinander ab. Im Interview werden offenbar in jeder Hinsicht triviale, alltägliche Informationen über Chevreul bevorzugt, und obwohl ihm als hervorragendem Wissenschaftler Tribut gezollt wird, werden seine wissenschaftlichen Leistungen kaum erwähnt.

Besonders bemerkenswert an diesem Interview ist, wie es von den ›Redakteuren‹ des *Journal Illustré* (allen Anzeichen nach steckt Nadar selbst dahinter) eingeleitet und aufgebaut wird. So wird behauptet, dieses Interview sei eine neue, revolutionäre Art von Journalismus, der erst durch technische Innovationen möglich werde. Nadar, berühmter Fotograf und Ballonfahrer, Salonlöwe und Karikaturist sowie leidenschaftlicher Fürsprecher des *Plus Lourd que l'Air* habe nun eine Methode erfunden, die »als Wegmarke in die Annalen des menschlichen Geistes eingehen wird« (Nadar, *L'Art de vivre cent ans: Avis des éditeurs*; zu Nadars Leben und Werk vgl. Gosling 1976). Die ›Redakteure‹ räumten ein, dass die journalistische Darstellungsform, die zunehmend unter dem Namen ›Interview‹ bekannt wurde und aus den USA herüberschwappete, seit kurzem Mode sei

und betonten, dass diese Art der Berichterstattung die Gedanken und Worte des Interviewten leicht falsch darstellen könne:

»Wenn einer unserer Journalistenkollegen [...] ein ›Interview‹ macht, also Fragen an diese oder jene Persönlichkeit stellt, die gerade berühmt ist, kann er für die nach seinen Geschichten gierende Masse nur sein fehlbares Gehör und trügerisches Erinnerungsvermögen einsetzen. Dabei besteht der einzige Zweck einer solchen Information in ihrer uneingeschränkten mathematischen Exaktheit. [...]«

»Nur die Wissenschaft könnte für das Problem der Ungenauigkeit eine Lösung finden [...] und dem Leser einen ›Beweis‹ dafür geben, dass das Gespräch der Wahrheit gemäß reproduziert wurde.« (*Le Journal Illustré* 1886: 282)

Um eine Garantie für die präzise Wiedergabe von Chevreuls Äußerungen zu geben, griff Nadar auf die Fotografie zurück, die, so Nadar, seit Daguerré so verfeinert worden war, dass Momentaufnahmen möglich wurden. Des Weiteren hatte Nadar vorgeschlagen, das Gespräch mit dem Phonographen aufzunehmen. Er behauptete, er hätte erstmals in den 1850er Jahren ein solches Gerät erfunden, das er als ›Daguerreotyp des Tons‹ beschrieb. Leider war mit dem neuen Gerät die Aufnahme spontaner Sprache noch nicht möglich, deshalb wurde es durch den »offiziellen, wenn auch nicht automatischen Stenografen« ersetzt (Nadar, *L'Art de vivre cent ans: Avis des éditeurs*). Die Aufnahmen von Ton und Bild wurden durch das Nennen von Zahlen koordiniert, wodurch die Fotografien mit den zum Zeitpunkt der Aufnahme geäußerten Worten in Verbindung synchronisiert werden konnten, wie die Bildunterschriften in Abbildung 4 zeigen.

So konnte vorgeführt werden, wie die »Natur überrumpelt wird«. »Zum ersten Mal wird der Leser zum Zuschauer [...] Zum ersten Mal muss nicht jemand anders für ihn zuhören und sehen: Er selbst kann nun sehen und zuhören. Von überall her«, argumentierten die ›Redakteure‹.

»Aus dem hintersten Winkel seiner Wohnung, am Feuer, auf dem Krankenlager, aus der Einöde der entferntesten Gegenden, auf einem Schiff hinter dem Horizont, ist er immer und überall anwesend, immer dort, wo er sein möchte, und dringt in Räume vor, in denen niemand je zuvor war, in die geheimnisvollste, fernste Intimität mit den bedeutendsten sowie den unbedeutendsten Menschen. [...] Er sieht, er hört die ersten und letzten Handelnden in allen Dramen und Komödien unseres Alltags.« (Nadar, *L'Art de vivre cent ans: Avis des éditeurs*)

Dadurch wurden die Leser informiert, unterhalten und gebildet, was das ausdrückliche Ziel des Vorhabens war. Chevreul war der Erste, auf den diese neue Methode angewandt werden sollte. Von seinen Lippen lassen die Leser das Geheimnis seines langen Lebens und seine genaue Meinung über Wissenschaft und Methodik ab; das Interview werde so zu einem

»echten enzyklopädischen Brevier des 19. Jahrhunderts« (Nadar, *L'Art de vivre cent ans: Avis des éditeurs*).

Mechanische (oder zumindest automatische) Aufnahmen, so Nadar, garantierten Authentizität, indem sie die visuellen und auditiven Bestandteile des Gesprächs einfingen und wiedergaben, so dass die Leser zu Zeugen des Austauschs zwischen Nadar und Chevreul würden. Anstatt den großen Wissenschaftler aus der Ferne zu bewundern, wie es die herkömmliche Berichterstattung und die öffentlichen Feierlichkeiten vorschrieben, könnten die Leser ihn nun selbst erleben.

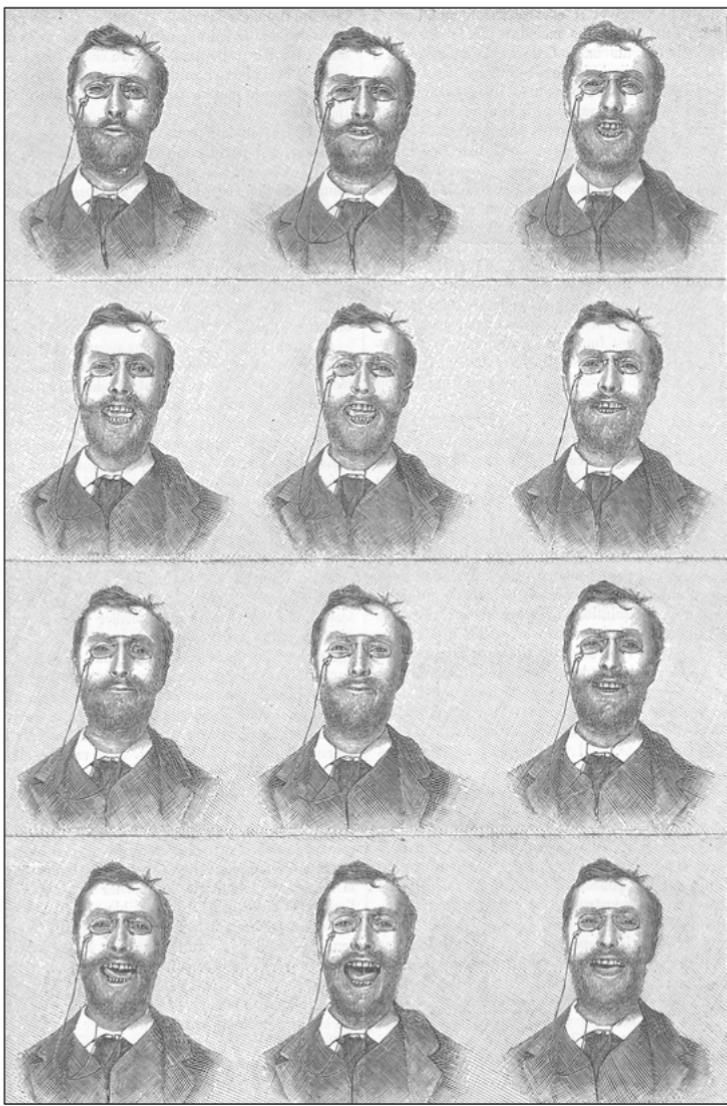
4

Dieses Dokument ist oft als das erste Foto-Interview bezeichnet worden. Es gehört offensichtlich in den Zeitraum, in dem umfassend mit Ton- und Bildaufnahmegeräten experimentiert und neue Geräte erfunden wurden. Dies führte in den Jahren nach 1890 zu kinematographischen Kameras und Tonaufzeichnungsgeräten, von Thomas Edisons Kinetoskop und Phonograph über Eadward Muybridges Zoopraxiskop bis zu Jules Janssens fotografischem Revolver und Etienne-Jules Mareys Chronofotografie. Nadar kannte diese Entwicklungen, da er auf Mareys Einladung hin 1881 bei der ersten europäischen Vorführung von Muybridges Technik anwesend war. Tatsächlich war er seit etwa 1860 ein Freund Mareys, mit dem er die Faszination für neue Technologien, darunter Flugzeuge, Fotografie und Telegrafie, teilte (vgl. Braun 1992: 35-37, 52).

Nadars Interview-Aufbau zeigt tatsächlich größere Ähnlichkeiten mit einigen der Prototypen kinematographischer Geräte, besonders mit jenen, die Ton und Bild verbinden. Das Phonoskop beispielsweise, das ein paar Jahre später von Mareys Mitarbeiter Georges Demenj entwickelt wurde, um Tauben das Sprechen beizubringen, war ein Apparat, der Sprache visualisieren sollte, indem eine Reihe von Fotografien einer Person, die einen Satz artikulierte, schnell hintereinander auf die Wand projiziert wurde. In der populärwissenschaftlichen Zeitschrift *La Nature* beschrieb Demenj seine Erfindung als »sprechende Fotografie«, die »die Physiognomie [der Sprache] konserviert so wie der Fonograf die Stimme konserviert. Indem man Letzteren zum *Phonoskop* hinzufügt, wird die Illusion vollständig.« (Vgl. Abbildung 5; Demenj 1892: 315)

Nadar zog explizit eine Analogie zwischen der Anordnung des Interviews und Mareys chronofotografischer Methode: So wie »Doktor Marey in der Lage war, alle aufeinanderfolgenden Augenblicke des Vogelflugs einzufangen und zu konservieren«, habe Paul Nadar »die Einstellungen und aufeinanderfolgenden Äußerungen des ehrwürdigen Hundertjährigen« erfasst, »dessen Gesicht nach jeder Weiterentwicklung des Zwiegesprächs Verwandlungen durchlebte, während jedes Spiel seiner Gesichtszüge vom

Abbildung 5: George Demenj beim Artikulieren des Satzes »Vive la France!« (Detail). Die ursprüngliche Bildunterschrift lautet: *Spécimen des photographies parlantes. Photographie des mots »Vive la France!«*



Demenj 1892: 51

Bediener des Geräts (operator) aufgenommen wurde.« (Nadar, *L'Art de vivre cent ans: Avis des éditeurs*). Nadar hatte die aufeinanderfolgenden Augenblicke von Chevreuls Denkbewegung aufgezeichnet, wie es ein zeitgenössischer Berichterstatter ausdrückte.³ Die zwölf im *Journal Illustré*

veröffentlichten Fotografien vermitteln zwar nur einen unzureichenden Eindruck der beabsichtigten Wirkung, aber der technische Aufbau und die daraus resultierenden Bilder imitieren die chronofotografische Methode. Und tatsächlich war der ursprüngliche Projektplan gewesen, mehr als hundert Bilder zu veröffentlichen; es stellte sich aber heraus, dass diese Aufgabe technisch (und wahrscheinlich auch finanziell) nicht zu bewältigen war (vgl. Abbildungen 6–8).⁴

Abbildung 6: Beispiele von Fotografien, die in der Journal Illustré-Ausgabe keine Verwendung fanden. Chevreul erklärt hier die Prinzipien seiner Theorie der Farbkontraste



Le Journal Illustré 1886. Bibliothèque du Pays Châtelleraudais

Das Nadar-Chevreul-Interview wurde also als Übertragung der Chronofotografie auf den Bereich der Persönlichkeit vorgestellt. Der Anwendungsbereich der mechanischen Aufnahmetechniken erweiterte sich von den physiologischen Bewegungseigenschaften von Tieren und Menschen auf die Psychologie, das Denken und die Persönlichkeit der untersuchten Person. Wie das Beispiel des Phonoskops zeigt, hatten Wissenschaftler ihre eigenen Körper zur Genüge in chronofotografische Experimente einbezogen. Nadar ging einen Schritt weiter und wandte Mareys Technik auf den Geist des Wissenschaftlers an.

Abbildung 7: Beispiele von Fotografien, die in der Journal Illustré-Ausgabe keine Verwendung fanden



Le Journal Illustré 1886. Bibliothèque du Pays Châtelleraudais

Darüber hinaus nahm Nadar die wissenschaftliche Rhetorik stark in Anspruch und betonte die Wissenschaftlichkeit seiner Methode. Er argumentierte, dass das Interview »die Eroberung des Dokuments durch die Wissenschaft« verkörpere (*Le Journal Illustré* 1886: 282). Er zitierte immer wieder Chevreuls Ansichten über die wissenschaftliche Methode des Beobachtens: »Wissenschaftliche Beobachtung löst alle materiellen und moralischen Probleme«, »alle Angelegenheiten muss man beweisen und zeigen« (Nadar, *L'Art de vivre cent ans*), »ich möchte es zeigen, denn nur, wenn ich etwas sehe, glaube ich es!« (ebd.). Chevreul hatte seine *Méthode à posteriori expérimentale* folgendermaßen zusammengefasst: »1. Beobachtung einer Erscheinung; 2. darüber nachdenken mit dem Ziel, die unmittelbare Ursache für die Erscheinung zu entdecken; 3. experimentieren, um das Resultat des Nachdenkens zu überprüfen.« (Chevreul 1866) Nadar sorgte dafür, dass die leitenden Prinzipien des Interviews mit jenen von Chevreuls Werk übereinstimmten; dabei betrachtete er Marey als den vor-

nehmsten, herausragendsten, genauesten Verfechter von Chevreuls *méthode*:

»Marey war dazu bestimmt, der zukünftige Chef der *à posteriori*-Schule zu sein, die das Fundament der Wissenschaft des alten Chevreul ist. Marey ist dickköpfig wie der Hundertjährige: Wenn er etwas gesehen hat, möchte er es wieder sehen. Er verlässt sich dabei nicht auf seine Augen, seine Hände oder seine Ohren. Er ist berechtigterweise vorsichtig gegenüber den Täuschungen des Seh- und Hörvermögens und verlässt sich nur auf die automatische, unanfechtbare Aufrichtigkeit des Werkzeugs, dem er es überlassen hat, für ihn zu sehen, zu tasten und zu hören.« (Nadar 1899: 301)

Abbildung 8: Beispiele von Fotografien, die in der Journal Illustré-Ausgabe keine Verwendung fanden



Le Journal Illustré 1886. Bibliothèque du Pays Châtelleraudais

Das Beobachten forderte dem Wissenschaftler eine strenge Selbstdisziplin ab, um verlässliche Ergebnisse sicherzustellen, und die Wissenschaftler arbeiteten daran, so transparent wie möglich zu werden – namentlich, indem sie mechanische Aufnahmetechniken wie die Fotografie einsetzten. Obwohl der Interviewtext die Aufnahmetechnik betont, konnte er so als Mittel dafür dargestellt werden, eine unmittelbare, naturgemäße und transparente Wiedergabe des Gesprächs bereitzustellen. Indem Nadar die Metho-

den der automatischen Aufnahme und die Rhetorik der ›mechanischen Objektivität‹ einsetzte, er hob den Anspruch, eine ›mathematisch exakte‹, ›authentische‹ und wahrheitsgemäße Darstellung von Chevreul zu leisten, die nicht durch die Subjektivität des Journalisten beeinträchtigt werde.

Durch eine Umkehrung mit ironischem Potential wandte Nadar im Interview so die experimentelle Methode auf den Chemiker selbst an. Nadar nahm die Pose des sich zurücknehmenden Wissenschaftlers ein, der die äußereren Eigenschaften der zu untersuchenden Person beobachtet und aufnimmt, während Chevreul in den Untersuchungsgegenstand verwandelt wurde – obwohl Nadars Anwesenheit in Text und Fotografien ihn gleichzeitig zu einem Gegenstand seiner eigenen Beobachtung machte.

Es ist aber offenkundig, dass dies doch nicht mit Wissenschaft gleichzusetzen war. Momentaufnahmen ermöglichen es, die sonst nicht wahrnehmbare Abfolge von Körperbewegungen sichtbar zu machen.⁵ Aber für welchen Mehrwert sorgte Nadars Interview-Aufbau, wenn man das Gespräch oder Chevreul selbst untersuchen wollte? Das Wesen der Zeitschrift, Nadars eigener Hintergrund und die emphatische Sprache ließen auf Folgendes schließen: Wenn dieses Dokument ein Experiment darstellte, dann ein besonderes, das sich an den Medien orientierte. Nicht, dass solche Mischformen besonders ungewöhnlich wären. Kinematographische Prototypen waren dafür bekannt, dass sie von wissenschaftlichen Labors zu Forschungsinstituten und Ausstellungen zirkulierten. Viele der optischen Geräte, mit denen Bewegung schnell erforscht werden konnte, fanden sich auf Jahrmärkten wieder, wo sie ein kurzes Leben als unterhaltsame Neuheiten führten. Muybridge hatte sich anfangs mit der Serienfotografie befasst, um den Bewegungsablauf der Beine von laufenden Pferden zu untersuchen, später aber versuchte er, Edison davon zu überzeugen, sein Gerät zu Unterhaltungszwecken zu vermarkten. Nadar bestand jedoch darauf, dass sein Interview-Aufbau nichts von der ursprünglichen Wissenschaftlichkeit von Mareys Methode verloren hatte.

5

Die vermeintliche Transparenz von Nadars Interview-Aufbau war sorgfältig gestaltet. Der elektrische Phonograph wurde durch einen Stenographen ersetzt; außerdem wurde der Interviewtext selbst stark redigiert, was sich daran zeigt, dass die verschiedenen noch erhaltenen Fassungen voneinander abweichen. In der Tat wissen wir, dass das Interview sich über mehrere Tage erstreckte. Die Wahl der Fotografien und der abgedruckten Gesprächsausschnitte stellte ein weiteres Element der subjektiven Interpretation dar. Das *Journal Illustré* brachte zum Beispiel einen langen Abschnitt über Heißluftballons, von denen Nadar besessen war, während Chevreuls Bericht über seine Farbtheorie zum Großteil weggelassen wurde.

Während Nadar also der Konvention entsprechende Darstellungen und Lesegewohnheiten sprengte und sie durch die ›Natur selbst‹ ersetzte, war er tatsächlich damit beschäftigt, neue Konventionen für die Darstellung von Spontaneität und Authentizität auszuarbeiten. Das ist die Essenz, die das Projekt des Realismus in der Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts und insbesondere die Bewegung des Naturalismus in der französischen Literatur ausmachte. Der Naturalismus nahm für sich in Anspruch, von der wissenschaftlichen Methode inspiriert worden zu sein. Der prominenteste Vertreter der Naturalisten, Emile Zola, schrieb in seinem 1880 erstmals veröffentlichten Buch *Le Roman Expérimental*:

»Wenn es möglich war, die experimentelle Methode aus der Chemie und Physik auf die Physiologie und Medizin zu übertragen, wie es Claude Bernard tat, dann kann sie auch aus der Physiologie auf den naturalistischen Roman übertragen werden. Von diesem Tag an betritt die Wissenschaft diesen unseren Bereich, wir Romanschriftsteller sind Analytiker des Menschen in seinen gesellschaftlichen und individuellen Handlungen.« (Zola 1890: 6)

Indem Nadar bei der Darstellung Chevreuls explizit wissenschaftliche Techniken und Rhetorik ins Feld führte, befand er sich im Einklang mit dem naturalistischen Diskurs. Beobachtung, Detailgenauigkeit und Authentizität in der Darstellung der gesellschaftlichen und materiellen Wirklichkeit der Zeit waren die Hauptmerkmale des Naturalismus, wie sie in den Bänden von Emile Zolas Serie *Rougon-Macquart* entfaltet wurden – und wie wir sie im Interview in ähnlichen Begrifflichkeiten wiederfinden. 1885 erschienen naturalistische Stücke auch erstmals auf der Bühne, und zwar mit dem Aufbau von André Antoine's *Theatre Libre*, einem experimentellen Theater, das von Zola höchstpersönlich unterstützt wurde und zu Beginn einige seiner Stücke auf die Bühne brachte. Das Théâtre Libre löste in Paris während der Jahre nach seiner Öffnung wegen seiner ultrarealistischen Inszenierungen Skandale aus. Insbesondere forderte Antoine seine Schauspieler auf, normal zu sprechen anstatt zu deklamieren, wie es der Norm entsprach; er ersetzte das Rampenlicht durch natürliche Beleuchtung und ermutigte die Schauspieler, sich von hinten zu zeigen, wenn es die Handlung erforderte – so wie Nadar auf den Interview-Fotografien. Die Analogie zwischen dem Interview und einem Theaterspiel wurde durch die Einführung eines Subtexts vorangetrieben: ›permettez‹, ›alors‹, ›voyons‹ werden im Text wiedergegeben; an einer Stelle bestimmt das in Klammern gesetzte Wort ›flüsternd‹ einen Kommentar von Nadar näher. Solche Einwürfe sind ebenso wie Chevreuls Pantoffeln gute Beispiele für ›überflüssige Details‹ in der Beschreibung, die laut Roland Barthes gerade durch ihre Redundanz einen *effet de réel* erzeugen und dementsprechend ein Kennzeichen realistischer Literatur sind (Barthes 1984: 179–187).

Bei allem Anspruch, neu zu sein – das Nadar-Chevreul-Interview imitierte in Wirklichkeit das naturalistische Vorhaben, die wissenschaftliche

Methode auf die Darstellung des Einzelnen und der Gesellschaft anzuwenden, und es entlehnte dessen Konventionen, um den Eindruck unmittelbarer Wirklichkeit zu erwecken. In dieser Perspektive erscheint Nadar als Regisseur eines naturalistischen Dramas, in dem Chevreul die Hauptrolle spielt.

6

Um nicht nur zu verstehen, wie Nadar wissenschaftliche Techniken und wissenschaftliche Rhetorik für die Konstruktion dieser Darstellung des Wissenschaftlers einsetzte, sondern auch seine Gründe dafür, müssen wir die unmittelbaren Absichten berücksichtigen, denen das Interview dienen sollte und den weiteren Kontext beachten, in dem es durchgeführt wurde.

Zum einen diente das Interview dem nüchternen Zweck der Werbung. Chevreuls Geburtstag hatte zu mehreren Werbeinitiativen geführt: Zeitungsanzeigen behaupteten, dass die Lungen des erlauchten Hundertjährigen dank *Gerandel* Halsbonbons noch erhalten seien. Ein Apotheker aus Bordeaux hatte in ähnlicher Manier vorgeschlagen, dass Chevreul unsterblich werde, wenn er seinen Spezialsud regelmäßig einnehme (»les réclames Chevreul« in *Le Courrier Français* 1886: 14). Das Interview im *Journal Illustré* war auch zum Teil Werbung für Waren von Eastman. Eastman wurde im Verlauf des Gesprächs nicht nur mehrmals erwähnt; seine Waren kamen auch in der Anzeige am Ende einer Seite vor: »Die Bilder dieser Ausgabe wurden mit Eastman-Filmen angefertigt, mit denen in einer zweitausendstel Sekunde Aufnahmen gemacht werden können.« (*Le Journal Illustré* 1886: 287)

Seitdem die nassen fotografischen Platten in den Jahren nach 1875 durch trockene ersetzt worden waren, war besonders in den USA ein ganzer Geschäftszweig mit vorgefertigten trockenen Platten entstanden, und George Eastman entwickelte sich zu einem der Haupthersteller. Ende des Jahres 1885 hatte Eastman zudem damit angefangen, den so genannten *Stripping Film* als Ersatz für Glasplatten zu vermarkten. Gleichzeitig begann er damit, in den europäischen Markt zu investieren; er errichtete in London eine zentrale Geschäftsstelle für den Verkauf in Europa und eröffnete Filialen überall auf dem Kontinent (Jenkins 1975: 66–121). In Frankreich wurde die Office Général de Photographie, 53 rue des Mathurins, Eastmans bevorzugter Partner. Dies macht eine Anzeige im *Journal Illustré* kenntlich (vgl. Wiener 1988: 1–90).⁶ Das war in der Tat Paul Nadars Atelier, das zwei Jahre später auch dabei half, Eastmans neue Kamera – die Kodak – zu vermarkten, die auf einen Massenmarkt abzielte (Abbildung 9).

Das Interview ist also ein *Infomercial*, ein als Informationstext getarnter Werbetext. Die Bedeutung, die auf Spontaneität, absolute Genauigkeit

bei der Aufnahme und Wahrhaftigkeit bei der Wiedergabe gelegt wurde, wurde teilweise dem neuen Eastman-Film zugeschrieben. Dieser, so wurde

Abbildung 9: Kodak-Nadar-Werbung, 1888



Revue Bleue, 15. Dezember 1888

behauptet, ermögliche es zum ersten Mal, dass Fotografien wirkliche Momentaufnahmen seien. In der Praxis war natürlich der Unterschied zwischen einer Fotografie, die in einer Hundertstelsekunde gemacht wurde und einer, die in einer Zweitausendstelsekunde gemacht wurde, für die Aufnahme eines Gesprächs nicht von Belang – während er für Vorhaben wie das von Marey wesentlich war. In der Einleitung wurde außerdem bewusst betont, dass die neue Interview-Methode es ermöglichte, jeden Leser zu erreichen (die Leser wurden Zuschauer, jeder von ihnen wohnte dem

Ereignis bei, jeder saß in der ersten Reihe). Dies nämlich korrespondierte mit Eastmans Vorhaben, die Fotografie in eine Amateurbeschäftigung zu verwandeln und ihren Gebrauch zu vereinfachen, indem eine Schulung überflüssig gemacht würde – und so einen großen Markt zu erobern. Der nächste logische Schritt war, dass jeder Leser das Gespräch selbst aufgenommen haben könnte, wie es die Kodak-Anzeige zwei Jahre später andeutete, wie Abbildung 7 impliziert: »Fotografie von allen und für alle«. Die These war, dass der neue Eastman Film die Exklusivität und Einzigartigkeit des Interviews ermöglichte. Die Eastman-Anzeige auf der gleichen Seite implizierte jedoch, dass jeder Käufer von fotografischem Film in die Lage versetzt würde, so ein Kunststück nachzumachen. Das Exklusive an ein großes Publikum zu verkaufen, war auch damals schon ein wirkungsvolles Verkaufsargument.

Die Entwicklung eines großen Marktes für neue Technologien beschränkte sich nicht auf die Fotografie; die Presse war ein weiteres typisches Beispiel dafür. Nachdem 1881 das Gesetz zur Pressefreiheit verabschiedet worden war, stieg die Anzahl der verkauften Zeitschriften in Frankreich exponentiell an. Allein in Paris wurden in den späten 1880er Jahren täglich über eine Million Zeitungen verkauft. Dies trug mehr als alles andere dazu bei, den Journalismus zu kommerzialisieren. Das beinhaltete sowohl die Industrialisierung der Zeitungsherstellung als auch eine tiefgreifende Veränderung in Inhalt, Stil und Erscheinung von Zeitungen. Fotolithografische Fortschritte wie z.B. das Ersetzen der Fotogravur durch das Rasterdruckverfahren ermöglichen erstmals den Einbezug einer großen Zahl von Abbildungen. Diese Entwicklung, in Großbritannien als *new journalism* bezeichnet, begünstigte die Berichterstattung und die Nachrichten, die zum »Herzstück der Zeitung« wurden, wie es Bel Ami in Maupassants 1885 veröffentlichtem, gleichnamigem Roman ausdrückte. Nachrichten, Neugkeiten, Sensationen und Kommerzialisierung waren die Markenzeichen des Neuen Journalismus, in dem Nadar als Sensationsdarsteller und anerkannter Eigenpublizist zu Hause war (vgl. Wiener 1988: 1-90).

Als Nadar versprach, dass die Leser sich ab jetzt von überall her selbst in Chevreuls Gegenwart befinden könnten, lieferte er eine übertriebene Sicht der veränderten Wahrnehmung von Raum und Zeit, die von Telegrafie, Fotografie und Eisenbahn ausgelöst und von den von ihm vorhersagten Flugzeugen und Phonographen vorangetrieben wurde (kein Wunder, dass Nadar Jules Vernes zum Modell für Michel Ardan wurde, den frechen Helden seines frühen Science-Fiction-Romans *De la terre à la Lune!*). Der mechanisch oder elektrisch erfassste und aus großer Entfernung abgedruckte Augenblick schien Raum und Zeit abzuschaffen und verwischte die Grenzen zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Er steht der biologischen Zeit gegenüber, die durch Chevreuls hohes Alter verkörpert wird.

Dies trug zu einem dramatischen Bericht bei, der sich für den entstehenden Neuen Journalismus eignete. Er sollte ein Gefühl des Staunens her-

vorrufen, wie es die Besucher der von den Europäern des späten 19. Jahrhunderts so geschätzten großen Ausstellungen mit ihrer typischen Zurschaustellung von verblüffender *futuristischer* Technologie überkam. Wie die Ausstellungen zeugte das Interview von einem Kontinuum, das von Wissenschaft zu Technologie und Unterhaltung reichte. Es stand für ein System, das darauf beruhte, einen großen Markt für innovative und Unterhaltungstechnologie zu schaffen und das auf eine zunehmend städtisch geprägte Öffentlichkeit mit einem Minimum an überschüssigem Einkommen baute, das für Unterhaltung und Konsumwaren ausgegeben werden konnte – ob das nun Zeitungen oder Fotoapparate waren.

Wenn man Walter Benjamins pessimistische Interpretation dieser Entwicklung übernimmt, wird der Wissenschaftler in dieser Ökonomie offenbar zu einer bloßen *actualité* herabgesetzt, die dazu bestimmt ist aus der nächsten Ausgabe zu verschwinden, um Raum für die nächste erstaunliche Neuheit zu lassen. Nadar übernahm hier die Rolle des allmächtigen Berichterstatters, der dem begierigen Publikum Geschichten (und Waren) liefert. Über ihre Techniken und ihre Rhetorik der Exaktheit und Objektivität dienten die Wissenschaft und der Wissenschaftler Chevreul dem tatsächlich von wirtschaftlichen Interessen angetriebenen Neuen Journalismus bestenfalls als ein Vorwand, schlimmstenfalls als legitimisierender Vermittler. Das Beharren auf Authentizität und Unmittelbarkeit war nur ein Versuch zu verheimlichen, dass dieses System gerade die Authentizität durch unendliche mechanische Reproduktion zerstörte (Benjamin 1996: insb. Teil II).

7

Welche Position nahmen die Leser in dieser Konstellation ein? Sie wurden in dieses technisch-wirtschaftliche System hineingezogen, und zwar nicht nur als Kunden. Wenn Nadars Interview-Aufbau für die Zeitung als das Mittel eines transparenten Mediums dargestellt wurde, war es die Sache der Leser, Chevreuls Verhalten zu beobachten und die vorhandenen Anhaltspunkte zu interpretieren. Um es mit Benjamin zu sagen: Jeder Betrachter wurde gewissermaßen zum Experten. Im Grunde gab dies den Lesern mehr Macht – allerdings nur unter der Bedingung, dass sie die erforderlichen Fähigkeiten besaßen, sich auf die ›überrumpelte Natur‹ den richtigen Reim zu machen (Nadar, *L'Art de vivre cent ans*). Dafür brauchte man eine Wissenschaft, die nicht so sehr mechanisch als vielmehr intuitiv war, um Chevreuls Persönlichkeit aus den vorhandenen Anhaltspunkten herauszulesen, eine hermetische Wissenschaft der Übereinstimmung von Erscheinung und Wesen: die Physiognomie. Dies ist der letzte Bestandteil von Nadars Wissenschaft der Intimität, den ich berücksichtigen möchte.

Félix Nadar befasste sich erstmals in den 1850er Jahren mit der Fotografie, als er seinem Bruder Adrien half, eine Fotoserie für den Physiologen Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne zu machen. Duchenne, der seinen Sitz im Salpétrière Krankenhaus in Paris hatte, hatte in den 1840er Jahren damit begonnen, die »Gesetze zu entdecken, die den Ausdruck der menschlichen Physiologie lenken«, wie er schrieb, »und mit Hilfe von elektrischer Strömung die Kontraktion der Gesichtsmuskeln auszulösen, damit sie die Sprache der Leidenschaft und der Gefühle sprechen und, bei den für den Ausdruck zuständigen Muskeln angefangen, die Seele erreichen, die das in Bewegung setzt.« 1854 bat Duchenne Adrien Nadar, ihm dabei behilflich zu sein, eine fotografische Taxonomie von Gesichtsausdrücken herzustellen, die in seinem Band *Mécanisme de la Physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques* veröffentlicht werden sollte (Duchenne de Boulogne 1862: xi-xii).

Abbildung 10: Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne zusammen mit Adrien Tournachon, »Frayeur« (Schrecken), Illustration zu *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, 1854



Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Im folgenden Jahr führten Adrien und Félix Nadar die *Têtes d'expression de Pierrot* durch. Das war eine Fotoserie des berühmten Mimen Debureau, wie er Einstellungen wie ›Faulheit‹, ›Überraschung‹ oder ›Aufmerksam-

keit« spielte und Duchennes Vorhaben schauspielerisch wiederholte (vgl. Abbildungen 10 und 11). Nadar kannte Duchenne gut und teilte mit ihm die Bewunderung für das Werk von Rodolphe Töpffer, den Erfinder des Comic-Strips (Jammes 1978).⁷

Abbildung 11: Adrien Tournachon, Gaspard Félix Tournachon (Félix Nadar), Le mime Debureau: Pierrot plaident (bittender Pierrot) (1854-1855)



Bibliothèque Nationale de France

Für die *Têtes d'expression* bekamen die Brüder Nadar 1855 die Goldmedaille der Pariser Ausstellung. Allerdings zerstritten sie sich bald darauf über der Frage nach Ausmaß ihres jeweiligen Beitrags zu Duchennes Projekt; ein weiterer Streitpunkt war die Nutzung des Namens »Nadar«. In der darauf folgenden gerichtlichen Auseinandersetzung brachte Félix Nadar seine Sicht auf die Fotografie vor:

»Nicht gelernt werden kann die moralische Einsicht in das Gegenüber – dieses rasche Taktgefühl, das einen mit dem Photomodel ins Gespräch bringt und dazu verleitet, es einzuschätzen, es zu seinen eigenen Gewohnheiten und Ideen zu lenken und seinem Charakter zu folgen, und das einen in die Lage versetzt, nicht beim Zufälligen zu bleiben und eine nichtssagende plastische Reproduktion, die jeder Laborassistent leisten könnte, zu machen, sondern die höchstmögliche und gefälligste Annäherung zu erreichen, eine innere Ähnlichkeit [*la ressemblance*

intime]. Dies ist die psychologische Seite der Fotografie; der Begriff scheint mir nicht übertrieben ehrgeizig zu sein.«⁸

Diese innere Ähnlichkeit, auf die sich Nadar beruft, ist im Grunde physiognomischer Art. Dem Gründungsvater der Physiognomie als Wissenschaft, Johann Caspar Lavater, zufolge, ist die Aufgabe des Porträtierten weniger, das Modell darzustellen oder ihm zu schmeicheln als vielmehr seine Gesichtszüge einzufangen und seine innere Wahrheit zu enthüllen (Lavater 1969). Lavater befürwortete Realismus in der Darstellung, aber es war ein Realismus, der eine tiefere Wahrheit enthüllte. Diese Auffassung war für Balzac zentral. Für ihn enthielten unbedeutende Einzelheiten wie ein fehlender Knopf oder offene Schnürenkel die sozialen, ökonomischen und persönlichen Eigenschaften der Personen. Besonders auffällig ist dies in der Eröffnungsszene von *Le Père Goriot*, in der die Unterkunft des Protagonisten in jeder Hinsicht peinlich genau beschrieben wird und die unglaublich viele Hinweise auf seinen psychischen Zustand enthält.

Die physiognomischen Taxonomien, die von Lavater über Duchenne zu Nadars Pierrot-Serie reichen, enthielten für diejenigen, die die Menschen entschlüsseln wollten, alle Hinweise, die für eine solche Interpretation notwendig waren. Das Interview konnte in ähnlicher Weise als eine Übungsaufgabe für die Leser fungieren – mit freundlicher Genehmigung von Nadar.

8

In seinem letzten *coup d'éclat* vor dem Ruhestand kehrte Nadar zu seinen frühen Experimenten mit der physiognomischen Fotografie zurück und setzte alle seine Fähigkeiten ein, um exakt die für die Interpretation wichtigen Einzelheiten einzufangen. Dabei bot er dem mit Hinweisen versorgten Leser alle Hilfsmittel an, die er brauchte, um Chevreuls inneres Ich aus seiner Erscheinung und seinen Äußerungen zu entziffern. Nadars Wissenschaft der Intimität versammelte Chronofotografie, Naturalismus und Physiognomie in sich. Sie war ein Versuch, Präsenz zu erzeugen und Chevreuls Persönlichkeit im Kontext des kommerzialisierten Neuen Journalismus einzufangen. Der Nachdruck, den Nadar während des gesamten Interviews der Authentizität verlieh, implizierte, dass der Wissenschaftler als Privatperson eher der Wirklichkeit entsprach als die Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, auf die sich die offiziellen Feierlichkeiten konzentrierten, und dass man im privaten Umgang mehr erfahren konnte als bei öffentlichen Auftritten.

Das Nadar-Chevreul-Interview stellt beispielhaft dar, wie sich die Person als *Persönlichkeit* des öffentlichen Lebens herausbildet – wie Sennett erörtert. Ein Briefpartner Nadars wies darauf hin: Nadar hatte »die zeitgenössische Kunst, Menschen in der Öffentlichkeit zu entkleiden, perfektio-

niert«.⁹ Der Artikel konzentrierte sich nicht so sehr auf Chevreuls Wissenschaft, sondern auf seine Person: Seine Vorstellungen über aktuelle Angelegenheiten waren dafür wichtiger als seine wissenschaftliche Leistung. Dennoch waren Wissenschaft und Technik durchweg präsent; sie wurden als Mittel eingesetzt, um diese Unmittelbarkeit und Intimität zu erzeugen und diese Darstellungsform zu ermöglichen. Den Lesern wurde so vorgeführt, wie es war, ein bedeutender Wissenschaftler zu *sein*.

Während die öffentlichen Feierlichkeiten für Chevreul der Öffentlichkeit eine Interpretation seiner Arbeit aufzwangen und ein normiertes Bild der Persönlichkeit des großen Wissenschaftlers lieferten, vermittelte man den Lesern des *Journal Illustré* den Eindruck, dass sie sich ihre eigene Meinung über den Wissenschaftler bilden konnten. Indem Nadar das Podest aus dem Weg räumte, auf das die Republik Frankreich Chevreul gesetzt hatte, erhob er den Anspruch, den Lesern die Person näher zu bringen. Aber gerade der Realismus und die Lebendigkeit der Darstellung des Wissenschaftlers waren Ergebnis einer sorgfältigen Inszenierung. Wie vertraut auch immer Chevreul erscheinen mochte – er befand sich auf einer Bühne und führte eine Person vor, die durch materielle und diskursive Technologien vermittelt wurde. Dennoch wurde dem Leser der Eindruck gegeben, dass die Distanz zwischen dem Betrachter und dem Wissenschaftler weder durch Rituale erzeugt wurde, wie das bei den offiziellen Veranstaltungen der Fall war, noch durch versteckte Technologien, sondern durch einen im Charakter liegenden Unterschied. In dieser Hinsicht ist Nadars Artikel ein Vorläufer des modernen Star-Interviews: Ein Star (z.B. ein Gewinner des Nobelpreises) posiert in seinem eigenen Haus für Fotos und beantwortet Fragen, die nichts mit der Arbeit zu tun haben. Gerade die Tatsache, dass die Persönlichkeit des öffentlichen Lebens eine Person ist und hat, weckt Interesse und das Bedürfnis zuzuhören. Als Nadar seinen Lesern empfahl, von der Weisheit des alten Mannes zu lernen, vermittelte er ihnen in gewisser Weise, dass sie die Quelle seiner Größe war und den Unterschied zwischen ihm und ihnen ausmachte. Chevreuls wissenschaftliche Leistung sollte als Ausdruck solch einer bemerkenswerten Person gesehen werden.

Die Rolle der Öffentlichkeit unterschied sich in den beiden Darstellungsformen deutlich: Bei den offiziellen Feierlichkeiten hielt man den Zuschauer auf Distanz von der Bühne, während der Leser des Interviews »immer und überall anwesend ist, immer dort, wo er sein möchte, und in Räume vordringt, in denen niemand je zuvor war, in die geheimnisvollste, fernste Intimität mit den bedeutendsten Menschen und mit denen, die ganz unten stehen« (Nadar, *L'Art de vivre cent ans: Avis des éditeurs*). Andererseits war die Öffentlichkeit bei der zweiten Form zwar allgegenwärtig, aber physisch abwesend, während der Zuschauer bei öffentlichen Veranstaltungen zumindest ein kollektives Seinsgefühl haben konnte. Bei einem öffentlichen Ereignis tatsächlich anwesend zu sein hieß, es zu einem ge-

wissen Grad beeinflussen zu können, während der anonyme Zeitungsleser ganz passiv war.

Nadars Porträt verhielt sich gegensätzlich und zugleich komplementär zum Bild der schweren Staatsmaschinerie zur Glorifizierung von Chevreul. Es stellte ein neues Mittel zur Heiligsprechung des Wissenschaftlers bereit. Nadar versammelte und bündelte im Interview genau in dem Augenblick, als die traditionelle Symbolik und die Trennung zwischen öffentlichem und privatem Menschen in der Gedenkfeier wieder bestätigt wurde, alle Elemente, die dem Aufstieg der *personnalité* dienten: die Fotografie, die dem Naturalismus in der Kunst und Literatur Auftrieb gab, die experimentelle Wissenschaft mit ihrem Bemühen um Unmittelbarkeit und Wahrheit und den Journalismus als Ort, an dem die neuen Darstellungsformen von Personen als Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens gepflegt und kommerzialisiert wurden.

Anmerkungen

- 1 Für Kommentare und Hinweise bin ich Simon Schaffer, Annik Pietsch, Bernd Hüppauf, Cornelius Borck, Peter Geimer, Frédéric Gruber sehr dankbar, sowie den Veranstaltern und Teilnehmern des History and Philosophy of Science Departmental Seminar an der Universität Cambridge, wo eine frühere Version dieser Arbeit vorgestellt wurde. Ich bedanke mich herzlich bei Annegret Nill für die Übersetzung des Texts aus dem Englischen.
- 2 Nadar, *L'Art de vivre cent ans* ist ein undatiertes Manuskript ohne Seitenzahlen, aufbewahrt in der Bibliothèque Nationale de France: mss naf 13828 [copie 258 ff.]. Eine alternative Fassung des Interviews wurde anhand dieses Manuskripts rekonstruiert in Reynes 1981. Zudem verwahren die Bibliothèque Nationale de France und die Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine in Paris über 80 Fotografien von Chevreul, aufgenommen durch Nadar während des Interviews oder in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Interview. Die Fotografien der Médiathèque sind online einsehbar: <http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr>.
- 3 *Lettre critique de M. Gustave Grignan* zitiert in Nadar, *L'Art de vivre cent ans*.
- 4 G. Reynes behauptet, dass Nadar das Interview ursprünglich der Zeitung *Le Figaro* angeboten hätte, die es allerdings ablehnte, wegen den technischen Schwierigkeiten, so viele Fotografien zu drucken. Die *Journal Illustré*-Version soll eine gekürzte Fassung mit nur 12 Bildern sein (Reynes 1981: 156).
- 5 Zur Schnappschussfotografie in Kunst und Wissenschaft der Zeit siehe Geimer 2004.
- 6 »Les pellicules EASTMAN [...] se trouvent au seul dépôt pour la France, OFFICE GÉNÉRAL DE PHOTOGRAPHIE, 53, rue des Mathurins, Paris« (*Le Journal Illustré* 1886: 287).
- 7 Einen detaillierten Vergleich von Töpffer und die Duchenne'sche physiognomische Methode liefert Dupouy 2005.
- 8 Exposé des motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar. M.F. Tournachon-Nadar contre MM. A. Tournachon Jeune et Compagnie. Mémoire addressé au tribunal de commerce de la Seine siégeant le 23 avril 1856, Bibliothèque Nationale de France: 4-FM-31413

- 9 *Lettre critique de M. Gustave Grignan, 25 novembre 1886*, zitiert in Nadar, *L'Art de vivre cent ans*.

Literatur

- Anonym (1886): *Célébration du centenaire de M. Chevreul. 31 août 1786-31 août 1886*, Rouen: Impr. de J. Lecerf.
- Barthes, Roland (1984): *Le Bruissement de la Langue, Essais Critiques IV*, Paris: Seuil (erste Ausgabe 1968).
- Braun, Martha (1992): *Picturing Time, The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Chevreul, Michel Eugène (1866): *Introduction à l'Étude des Connaisances Chimiques*, Paris: L. Guérin.
- Le Courrier Français* 3:35 (31. August 1886).
- Demenÿ, Georges (1892): »Les photographies parlantes«. *La Nature* 984 (9. April 1892): 311–315.
- Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin (1862): *Mécanisme de la Physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, Paris: J. Renouard.
- Dupouy, Stéphanie (2005): »Künstliche Gesichter. Rodolphe Töpffer und Duchenne de Boulogne«. In: Andreas Mayer/Alexandre Métraux (Hg.), *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Frankfurt/M.: Fischer, S. 24–60.
- de Font-Réaulx, Henri (1888): *Les Hommes Utiles*, Lille: J. Lefort.
- Geimer, Peter (2004): »Picturing the black box: On blanks in nineteenth century paintings and photographs«. *Science in Context* 17:4: 467–501.
- Geison, Gerald (1995): *The Private Science of Louis Pasteur*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gosling, Nigel (1976): *Nadar*, London: Secker and Warburg.
- Guiard, Émile (1886): *A Chevreul, stances dites... au théâtre national de l'Odéon, à l'occasion du centenaire de M. Chevreul, le 31 août 1886*, Paris: P. Ollendorff.
- Hommage à M. Chevreul, à l'occasion de son centenaire, 31 août 1886 par MM. M. Berthelot, E. Demarçay, Dujardin-Beaumetz, E. Gautier, Ed. Grimaux, G. Pouchet, Ch. Richet et F. Alcan, Paris: F. Alcan.
- Jammes, A. (1978): »Duchenne de Boulogne, La grimace provoquée et Nadar«. *Gazette des Beaux-Arts* 6:17: 215–20.
- Jenkins, Reese (1975): *Images and Enterprise. Technology and the American Photographic Industry 1839-1925*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Le Journal Illustré* 23:36 (5. September 1886).

- Lavater, Johann Caspar (1969): *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig: ed. Leipzig (erste Ausgabe 1775–1778).
- Nadar (1899): *Quand j'étais photographe*, Paris: E. Flammarion.
- Nadar (undatiert): *L'Art de vivre cent ans*, unveröffentlichtes Manuskript.
- Nelms, Brigitte (1987): *The Third Republic and the Centennial of 1789*, New York: Garland.
- Nochlin, Linda (1990): *Realism*, London: Penguin (erste Ausgabe 1972).
- Reynes, Geneviève (1981): »Chevreul interviewé par Nadar, premier document audiovisuel (1886)«. *Gazette des Beaux Arts* 6, 98: 155–184.
- Sennett, Richard (1986): *Fall of Public Man*, London: Faber (erste Ausgabe 1976).
- Wiener, Joel H. (Hg.) (1988): *Papers for the Millions. The New Journalism in Britain, 1850s to 1914*, New York et al.: Greenwood Press.
- Zola, Emile (1890): *Le Roman Expérimental*, Paris: Charpentier (erste Ausgabe 1880).

