

4. Das Dilemma der Ähnlichkeit

Die Diskursivierung und Konzeptionalisierung der Ähnlichkeit ist eine Klammer, die Wissenschaft und Kunst sowie Individuum und Apparatur miteinander verbindet und in der zeitgenössischen Rezeption des fotografischen Porträts immer wieder überprüft und neu verhandelt werden muss. Deswegen soll in diesem kurzen Scharnierkapitel die schwankende Aushandlung zwischen dem Porträtieren als angewandter Wissenschaft und dem Porträtieren als bildende Kunst nachvollzogen werden, denn die Ähnlichkeit als *conditio sine qua non* jeglicher Porträtoperation wird mit den Bildqualitäten der Fotografie ungemein herausgefordert. Die frühen fotografischen Bildgebungsverfahren ließen tradierte Vorstellungen und Definitionen der Ähnlichkeit ins Wanken geraten und führen zur unvermeidlichen (und bis heute fototheoretisch immer wieder diskutierten) Frage: Kann es eine *mechanische* Ähnlichkeit überhaupt geben?

4.1 Mechanisch – und zu ähnlich?

Das in der Fotografie prävalente Problemfeld einer sich vorenthaltenden Ähnlichkeit ist mit der Argumentation verzahnt, dass dieses Medium eine Erstarrung des Lebendigen mit sich brächte. Dies ist bereits bei Roland Barthes in der »Objektwerdung des Subjekts« angelegt, die er in seinem kanonischen Buch *Die helle Kammer* beschreibt:

»Ich aber, Objekt schon, kämpfe nicht. [...] denn was die Gesellschaft mit meinem Bild anstellt, was sie darin liest, weiß ich nicht (schließlich lässt sich so vieles in ein und demselben Gesicht lesen); doch wenn ich mich auf dem aus dieser Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, daß ich GANZ UND GAR BILD geworden bin, [...] die anderen – der ANDERE – entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kartei [Herv. i.O.].«¹

1 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, 15. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 23.

Bei Barthes wird die Subjektivität im fotografischen Porträt ihrer Handlungsmacht entrisen und medial stillgelegt, wodurch sich Porträtsubjekte selbst fremd werden. Hier klingt zudem der Aspekt an, dass diese Bilder ambivalent sind, unterschiedliche Lesarten des Porträtsubjekts (oder: Objekts) zulassen und, in unterschiedlichen Kontexten zirkulierend, auf ihren bildgewordenen Gegenstand zurückverweisen. Auf diesen Aspekt der Erstarrung geht auch Gerhard Plumpe in seinem Standardwerk zur frühen Fotografie *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus* ein. Wie Plumpe darlegt, erscheine im fotografischen Porträt das »Organische« des menschlichen Antlitzes gleichsam mortifiziert, erstarrt in der »mechanischen« Perzeption.² Die Charakteristika und Details des porträtierten Gesichtes, die in der Fotografie (zu) mechanisch genau abgebildet sind, »bleiben so lange belanglos, als sie sich asignifikant nur in ihrer Zufälligkeit selbst repräsentieren und nicht zum Symbol erhoben werden, das auf Wesenhaftes hinzeigt.«³ Stillgelegte, objektgewordene Gesichter tendieren, dieser Argumentation zufolge, in der Fotografie stets zum Unähnlichen.

Im Kapitel »Defining Art against the Mechanical, c. 1860« seiner 2015 erschienenen Publikation *Photography and the Art of Chance* beschäftigt sich der Fotohistoriker Robin Kelsey mit dem Spannungsfeld zwischen Maschine und Kunst, oder zwischen Technik und Ästhetik, stellt industrielle Arbeit der Handarbeit bzw. der künstlerischen Arbeit gegenüber und fragt dabei, ob das künstlerische Moment in der Hand oder im Geist liegt. Er konterkariert zudem die Kopie mit der Einschreibung sowie die Urteilskraft oder Selektion mit der paritätischen Aufzeichnung und befasst sich schließlich mit der Materialästhetik fotografischer Verfahren vor und um 1860.⁴ Die meistzitierten Quellen seiner Auseinandersetzung sind die essayistisch anmutenden Kritiken Lady Elizabeth Eastlakes, die Kelsey gerade wegen ihrer widersprüchlichen Argumentation zum Kunststatus der Fotografie als Folie seiner Betrachtungen zum mechanischen und künstlerischen Potenzial der frühen Fotografie heranzieht. Für Eastlake stellt die »machine« bzw. »machinery« nämlich den Gegenpol zur Kunst dar. Das Konzept des Mechanischen ist, folgt man Kelsey, eng verzahnt mit dem Akt des Kopierens, es beschreibt ein Medium, das etwas rekreiert und nicht aus sich selbst heraus schöpferisch tätig werden kann.⁵ Die Hauptkritik der Zeitgenoss:innen am Konzept des Mechanischen bestand, wie Kelsey darstellt, in einem Mangel an ästhetischer Urteilskraft. Weil die Fotografie alles gleichzeitig aufzeichnet und dabei nicht abwägt, was bildwürdig ist und was eben nicht, könne sie per

2 Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S. 46.

3 Ebd.

4 Vgl. Robin Kelsey, »Defining Art against the Mechanical, c. 1860«, in: ders., *Photography and the Art of Chance*, Cambridge u. London: The Belknap Press of Harvard University Press 2015.

5 Vgl. ebd., S. 40–65: 46.

Definition keine Kunst sein.⁶ Diese Argumentation fußt im zeitgenössischen Bewusstsein um die zunehmend mechanisierten Arbeitsabläufe in der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts und führte zur Annahme einer starken Dichotomie von Maschine und Hand bzw. handwerklicher Fähigkeit (»skill«), die sich bis in die Fotogeschichte und -theorie des 20. Jahrhunderts fortgeschrieben hat.⁷ William Henry Fox Talbot, Universalgelehrter und Erfinder zweier papierfotografischer Verfahren, hatte bereits argumentiert, dass die Kunst nicht mehr in der Hand, sondern im Geist und damit der Imagination verankert sei.⁸ Auch der Kunsthistoriker Daniel Spanke konstatiert das Mechanische als erheblichen Faktor in der These vom »historischen Ende des Porträts«, das im 19. Jahrhundert mit der Etablierung der neuen, fotografischen Bildgebungsverfahren einherginge. Spanke argumentiert, dass die Fotografie den ökonomischen Interessen der Gesellschaft gerechter geworden wäre als die Porträtmalerei und damit dazu beigetragen habe, dass letztere zunehmend an Relevanz in der damaligen visuellen Kultur verlor. Er bedenkt dabei aber, dass die »unkünstlerische« Porträtfotografie mit den Bildqualitäten der »künstlerischen« Porträtmalerei dadurch in unmittelbaren Bezug stünde, dass nur in ihrer Abgrenzung das Künstlerische gegen das Mechanische beschreibbar wäre.⁹ Auch Kelsey bedient diese Argumentation, wenn er sein Kapitel zum Mechanischen mit Verweis auf die inkonsistente Argumentation Lady Elizabeth Eastlakes schließt, die darauf fußt, dass etwas zu genau sei, weil es mechanisch ist und deshalb nicht mehr Kunst sein könne:

»Eastlake construes this aesthetic of accident as a thing of the past but unwittingly invites its return. This invitation stems from her argument's incoherence. While she argues, that the perfections of photography run counter to art because art as a process is not mechanical, she also argues that the imperfections of photography run counter to art because they render photographs untrue to nature.«¹⁰

Die negative Konnotation des Begriffs des Mechanischen kam, wie die Wissenschaftshistoriker:innen Lorraine Daston und Peter Galison darstellen, erst mit der industriellen Revolution und neuen Techniken wie der Woodburytypie oder der

6 Ebd., S. 46f.

7 Vgl. Peter Geimer, »Negative Theorie. Automatismus – Absichtslosigkeit – nicht von Menschenhand gemachte Bilder (Talbot, Benjamin, Arnheim, Barthes)«, in: ders., *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 60–69.

8 Ebd., S. 49.

9 Vgl. Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 12.

10 Robin Kelsey, »Defining Art against the Mechanical, c. 1860«, in: ders., *Photography and the Art of Chance*, Cambridge u. London: The Belknap Press of Harvard University Press 2015, S. 40–65: 64.

Halbton-Fotolithografie auf, die den Druck von Fotografien in hoher Auflagezahl ermöglichten.¹¹ In der Kritik am Mechanischen steckt demnach die (massenhafte) Reproduzierbarkeit, die dem Künstlerischen entgegensteht. Hier fallen also unterschiedliche Argumentationsstränge ineinander. Einerseits seien es die Reproduzierbarkeit, Naturtreue und Indexikalität des Fotografischen, die das Verfahren unkünstlerisch machen, weil diese Bilder zu ähnlich sind und durch ihre mechanische Herstellung keinen künstlerischen Übersetzungs- und Selektionsprozess implizieren, andererseits seien es die Fehler und Störungen der fotografischen Bilder, die sie noch weiter von der Kunst entfernten, da diese die Ähnlichkeit stören würden. Die frühe Kritik an der Bildqualität des Fotografischen schwankt zwischen einem »zu ähnlich« und einem »nicht ähnlich genug« – es scheint, als könnten die Rezipient:innen noch nicht genau den Finger darauf legen, welche Qualität der frühen fotografischen Bilder sich nun der Ähnlichkeit versperre.

Die Überfülle an Details, die sich in die Fotografie einschreiben konnte, wurde im Diskurs des 19. Jahrhunderts daher häufig als »unwahr« gewertet. Die allzu genaue Darstellung des äußeren Erscheinungsbildes erschütterte gar die Rezipient:innen früher Daguerreotypien, was Elizabeth Anne McCauley wie folgt darlegt:

»The question of likeness in photography would initially appear to be superfluous, for doesn't the image itself literally ›come from the same body or form‹? How could the respectable marriage of chemistry and optics help but yield a scientific and accurate ›likeness‹? Yet early daguerreotypes proved the contrary: their subjects were and are still often perceived as rigid, catatonic, gothic, devoid of life, looking like ›fried whiting glued on a silver plate‹ as Francis Wey gibed in 1851. While on one hand being ›trop ressemblant‹ in their preservation of every wrinkle and coat crease, daguerreotypes failed to capture the ›impression‹ of the personality. In short, for the photographic portrait to be satisfactory, either the photographer had to change his processes and studio practices, or the public had to reassess its concepts of a successful likeness.«¹²

Auch McCauley beschreibt hier also die Bildqualität der frühen Fotografie (genauer der Daguerreotypie), die erneut zwischen einem »zu ähnlich« im Sinne einer abstoßenden, kalten Aufzeichnung aller Merkmale eines Individuums, einschließlich aller Falten, Muttermale und vermeintlichen Unzulänglichkeiten, und einem »nicht genügend« schwankt. McCauley argumentiert gegen die Vorstellung der Didi-Huberman'schen *empreinte* und des Barthes'schen *ça-a-été* der Fotografie als einem a

11 Vgl. Lorraine Daston u. Peter Galison, »Mechanische Objektivität«, in: dies., *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 121–200: 143f.

12 Elizabeth Anne McCauley, *Likenesses. Portrait Photography in Europe 1850–1870*, Albuquerque: Art Museum, University of New Mexico 1980, S. 2.

priori gesetzten Phänomen, indem sie diese Qualität und Fähigkeit des fotografischen Mediums erst über einen Paradigmenwechsel andenkst: Es müssten, so die Autorin, entweder die Aufnahmetechnik durch die Fotograf:innen oder die Betrachtungsstrategien der Rezipient:innen angepasst werden, um das fotografische Porträt in die zeitgenössische Bildkultur einzuführen. Die Figur des Abdrucks als einem Eindruck auf der fotografischen Platte, wurde vom französischen Kunsttheoretiker George Didi-Huberman in seinem Text *Ähnlichkeit und Berührung* dargestellt:

»Einen Abdruck (*empreinte*) machen: eine Markierung erzeugen durch den Druck eines Körpers auf eine Oberfläche. Das entsprechende Wort prägen (*empreindre*) bezeichnet den Vorgang, etwas *auf* etwas aufzudrücken oder *in* etwas einzudrücken, um eine Form hervorzubringen. Man trifft es auch in der Wendung ›von etwas geprägt sein‹ (beispielsweise ›ein von Schwermut geprägter Gesichtsausdruck‹). Häufig verweist das Wort ›Abdruck‹ – vielleicht im Unterschied zur Spur [...] darauf, daß das Ergebnis des Vorgangs fortbesteht, daß die Geste in einer ›dauerhaften Markierung‹ resultiert. Wie dem auch sei, der Abdruck bedarf eines Trägers oder materiellen Substrats, einer Geste, die ihn hervorbringt (in der Regel eine Geste des Drucks, zumindest der Berührung), und eines mechanischen Resultats, nämlich einer – vertieften oder reliefartig hervorstehenden – Markierung. Er bildet also ein vollständiges technisches Dispositiv [Herv. i.O.].«¹³

Didi-Huberman denkt den Vorgang der Einschreibung eines Körpers in ein Medium über den Abdruck an und spiegelt dies am Beispiel des von Schwermut geprägten Gesichtsausdruckes zugleich am Abdruck in einen Körper. Diese Doppelung der *empreinte* ist für die Porträtfotografie von größter Bedeutung, denn der wie auch immer geprägte *Ausdruck* wird zum medial manifestierten *Abdruck* im fotografischen Medium, er wird zur dauerhaften Markierung – zur Einschreibung.

Der Abdruck ist in dieser frühen Zeit der fotografischen Verfahren auch über seine Nähe zum Naturselbstdruck erfassbar.¹⁴ Wie Herta Wolf in ihrem Aufsatz »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen« in Rekurrenz auf Rosalind Krauss darstellt, ist das fotografische Bild eigentlich keine Reproduktion, sondern eine Replik:

»In der Kunstgeschichte wird eine maßstabs- und materialgerechte Wiederholung des Originalwerkes als Replik bezeichnet. Dass fotografische Verfahren nicht

13 Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999, S. 14.

14 Vgl. Herta Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen«. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder der Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 29–50: 36f.

nur Kunst, also Artefakte, sondern Natur wie ein Originalwerk authentisch zu wiederholen vermögen, wurde 1839 als Sensation rezipiert. Eine Reproduktion hingegen muss nicht authentisch sein, d.h. der simulakrale Effekt der Replik eignet ihr nicht notgedrungen.«¹⁵

Die verbildlichten Gegenstände schreiben sich »als eine Art von Abklatsch der Dinge selbst«¹⁶ ein, fallen in ihrer absoluten Repräsentanz demnach mit ihnen überein und eigneten sich daher, folgt man Wolf, als Sammlungsgegenstand genauso, wie das Objekt, das sie replizierten. So wird dieser Argumentation zufolge der fotografische Träger transparent, wie auch in der Rezeption des Naturselbstdrucks.¹⁷ In der Abbildung der Natur ist die Fotografie zur *vollständigen Ähnlichkeit* fähig (was als mechanisch gilt), die jedoch nicht mit der *Porträtähnlichkeit* vereinbar ist (was als künstlerisch gilt).

Dieses Spannungsfeld spiegelt sich auf chemisch-technischer Ebene in einer Herausforderung, die sich in der fotografischen Reproduktion von Gemälden ergab. Aufgrund der verfälschten Tonwertwiedergabe war es notwendig, die Artefakte, deren fotografische Reproduktion angefertigt werden sollte, zu »verfälschen«: »Deshalb stellten Reproduktionsanstalten Maler an, die in ihren Kopien der Gemälde ›die Farbhelligkeiten des Originals in Grauwerte‹ zu übersetzen hatten, d.h. sie dem Original ähnlich und damit fotografisch replizierbar zu machen.«¹⁸ Dieser Übersetzungsprozess, der bedeutet, etwas anders zu machen, um es ähnlich zu machen, wird in der fotografischen Handbuchliteratur auch an das fotografische Porträt herangetragen. Hier verhandelt sich dieser transformierende Prozess vornehmlich in der Pose, Inszenierung, Lichtführung und Perspektive und wird in zahlreichen Beiträgen auf seiner Negativfolie betrachtet, nämlich dann, wenn dieser Übersetzungsprozess misslingt und zur Verkünstlichung (und, im schlechtesten Fall, zur Karikatur) führt.

In der Auseinandersetzung mit der fotografischen Ähnlichkeit muss weiterhin, wie die Kunsthistorikerin Vered Maimon darstellt, die in der Fotogeschichtsschreibung etablierte Lesart der Loslösung von der künstlerischen Hand oder Geste zugunsten des »Zeichenstifts der Natur« problematisiert werden:

»Traditionally scholars interpreted this emphasis on the removal of the ›artist's hand‹ in favour of ›the pencil of nature‹, as marking a shift from manual to ›mechanical‹ and more accurate or ›objective‹ systems of representation. Yet, as photography historians recently have shown, in the early years of paper photography many of the images were produced through contact printing without the aid of

15 Ebd., S. 31.

16 Ebd., S. 37.

17 Vgl. ebd.

18 Ebd., S. 41.

the camera obscura. Rather than a mechanical copy that is based on resemblance, some historians argue, the early photograph, in its inseparability from nature, was conceived to be an inscription of the natural world, an image that traces and ›authenticates‹ nature rather than resembles it.«¹⁹

Maimon macht in ihrer Arbeit deutlich, dass in der Rezeption des 19. Jahrhunderts, das fotografische Bild nicht als identisch mit dem Bild erachtet wurde, das durch die Camera Obscura gesehen wurde – es war sogar grundlegend unterschiedlich dazu: »The encounter between nature and image in early photography was seen as defying the philosophical premises informing the camera obscura.«²⁰ Und an diesem Punkt, so stellt Maimon dar, beginnt das Fotografische in seiner konzeptuellen Erfassung unbestimmbar zu werden, »since it is not clear whether photographic images are simply identical copies of preexisting images such as engravings, and therefore possess no unique conceptual identity as images, or independent depictions of nature in which both drawing and painting are redefined according to a new logic of production and new forms of intelligibility.«²¹ Obwohl die Fotografie unbestreitbar ein technisches (ein mechanisch-objektives) Medium ist, wird sie gerade in ihrer Frühzeit so diskursiviert, dass dem Licht eine spezifische Agenz zugesprochen wird, die über das chemisch-technisch und mechanisch Beschreibbare hinausgeht und mit etwas aufgeladen ist, das sich am ehesten als *Genie* greifen lässt. Dies klingt bereits in der kleinen Notiz an, die Talbot im Jahr 1844 seinem *Pencil of Nature*, gleichsam einer Lektürehilfe für seine Kalotypien, beigab: »Notice to the Reader. The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are the sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation.«²² Die Lichtschrift, bzw. das sich-einschreibende Licht, ist also mit einer Wirkmacht aufgeladen, die das Abbild eines Individuums durch ihre spezifische Handlungsmacht (agency) generiert. Dennoch sind für ein gelungenes Porträt Instruktionen nötig, die sich besonders in der Frühzeit der Fotografie im Handbuchwissen formieren. Somit ist die Selbsteinschreibung des Individuums nicht nur ein durch die Handlungsmacht des Lichts bewirkter Abdruck des Selbst im Bildmedium, sondern zugleich eine Selbsteinschreibung praktischer Fotograf:innen, die sich zu dieser frühen Zeit der Fotografie stets als Operateur:innen und Experimentierende begreifen, in das textbasierte Medium des fotografischen Handbuchs und damit auch als dokumentarische Strategie in die Geschichte und Theorie der Fotografie, der Technik und der Wissenschaft.

19 Vered Maimon, »On the Singularity of Early Photography: William Henry Fox Talbot's Botanical Images«, in: *Art History*, Jg. 34, Nr. 5, 2011, S. 958–977: 959.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 960.

22 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans 1844–1846.

4.2 Ähnlich werden

Im fotografischen Porträt als einem zirkulierenden Selbstbild, wird das Ineinanderfallen von Subjekt und Abbild zur Voraussetzung. Die Herstellung der Ähnlichkeit ist also unumgänglich und wird zum arbeitspraktischen Dilemma. Die Handhabung insbesondere der kleinformatischen Carte de Visite Porträts als zirkulierende Sammel- oder Keepsake-Bilder beschreibt der Medienhistoriker Roland Meyer in seiner Publikation *Operative Porträts* und betont, dass diese sogar zur »Währung« der Freundschaft und Gemeinschaft« avancierten, da sie nicht nur für private Zwecke im engsten Kreis, wie für Familienalben, angefertigt wurden, sondern auch um »in mehr oder weniger losen Freundschaftsnetzwerken gesammelt und getauscht zu werden.«²³ In diesen Kontexten vorgelegt, laden die Cartes de Visite nicht nur zum Urteil über die technische und künstlerische Umsetzung der Porträtaufnahme ein, sondern zudem über das porträtierte Individuum selbst – das *Original*.

Wo beurteilt wird, herrscht Unsicherheit und Ähnlichkeit herzustellen ist eine ungeheure Aufgabe, nicht nur für die Fotograf:innen, sondern auch für das Individuum vor der Kamera. Im Abschnitt »Die Mummerehlen« seiner *Berliner Kindheit um 1900* beschreibt Walter Benjamin, wie er als Kind im ikonischen Fotograf:innenatelier mit seinen Staffagegegenständen, Hilfsmitteln und technischen Operationen daran scheiterte, Ähnlichkeit hervorzubringen. Mit allem fühlt Benjamin sich ganz assoziativ ähnlich – mit Worten, mit Gegenständen, mit Möbeln, mit Kleidungsstücken – »Nur meinem eigenen Bilde nie. Und darum war ich so ratlos, wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst von mir verlangte. Das war beim Photographen. [...] Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.«²⁴ Das, was um Walter Benjamin ist, sind die Staffagegegenstände und die bemalten Prospekte des Porträtateliers, in denen er sich selbst nicht repräsentiert sieht und die ihn schlichtweg die Möglichkeit *verstellen*, sich selbst ähnlich zu sein. In einem vor Künstlichkeit nur so strotzendem, aber Natürlichkeit forderndem Atelierdispositiv kann man, folgt man Benjamin, nur mit Klischees ähnlich werden, aber nicht mit sich selbst.

Das ambivalente Verhältnis zur Ähnlichkeit, Abbildgenauigkeit und Mimesis, das die frühen porträtfotografischen Diskurse durchzieht, prägte bereits die Auseinandersetzung mit dem naturalistischen Porträt vor der Veröffentlichung der Fotografie. Wie Daniel Spanke herausstellt, wurden die damit verbundenen Kritiken

23 Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz: Konstanz University Press 2019, S. 80f.

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

der Porträtmalerei auf das neue Medium übertragen.²⁵ So echauffierte sich bereits Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dem die Veröffentlichung der fotografischen Verfahren zu seinen Lebzeiten erspart blieb, *avant la lettre*: »je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbild ist, desto eher [wird es] frostig und kalt, [und Freude und Bewunderung] verkehrt sich in Ueberdruß und Widerwillen. Es gibt Portraits, welche, wie geistreich gesagt worden ist, bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich sind.«²⁶ Bemerkenswert erscheint nicht nur, dass Hegel eine naturalistische Ähnlichkeit in der Malerei so sehr abstieß, dass sie ihn mit Ekel erfüllte, sondern auch, dass er derartige Bildnisse bereits als »frostig und kalt« qualifizierte. Dies ist ein Vokabular, das später exakt so an die Bildqualität von Daguerreotypen herangetragen wurde. Bei diesen wurde, worauf Quentin Bajac in seinem Aufsatz »Les Primitifs français de la photographie, 1845–1855« abhebt, nämlich »la froideur morte du daguerréotype, rendant tous les détails de façon impartiale et réduisant le rôle de l'opérateur à une simple fonction passive d'enregistrement«²⁷ kritisiert.

Die Ähnlichkeit des technischen Bildes wäre, wie Ingeborg Krueger in ihrem Aufsatz »Die Photographie als Hilfsmittel oder Ersatz der Bildnismalerei« argumentiert, aber auch als arbeitserleichterndes Hilfsmittel der Porträtmaler begrüßt worden, wie sie am Beispiel des Gruppenporträts darlegt, das David Octavius Hill 1843 von vierhundert Geistlichen der Freien Kirche Schottlands anfertigten sollte: »Besonders einleuchtend ist es, daß bei figurenreichen Gruppenporträts die Photographie den Maler entlasten konnte, und zwar entlasten vom mühevollen Zeichenvorgang und auch – das ist vielleicht bisher zu wenig betont worden – von der Verantwortung für die Porträtähnlichkeit.«²⁸ Allerdings muss hier mitreflektiert werden, dass die fotografische Aufnahme in diesem Fall nur als Porträtskizze dient, die dann im »eigentlichen« Porträtmedium Malerei ausgeführt wird, um die Individualität und den Charakter der Porträtsubjekte ins Bild zu bringen. Hiermit kommt die Fotografie in Kruegers Betrachtung in eine missliche Lage – sie ist in dieser Argumentation tatsächlich nur die »Dienerin der Künste«, als die sie Charles Baudelaire in seiner Salonkritik von 1859 beschrieb, wenn er dazu aufforderte, dass die Fotografie »zu ihrer wahren Bestimmung zurückgeführt werden [muss], der,

25 Vgl. Daniel Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 282ff.

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, »Vorlesungen über die Ästhetik«, in: ders., *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden*, Bd. 12, Stuttgart: Fr. Fromman 1939, S. 73.

27 Quentin Bajac, »Les Primitifs français de la photographie, 1845–1855«, in: ders. (Hg.) *Orsay, La Photographie*, Paris: Edition Scala 2000, S. 25–38: 28f. Zu Deutsch: »die tote Kälte der Daguerreotypie, die alle Details unparteiisch wiedergibt und die Rolle des Operateurs auf eine passive Aufzeichnungsfunktion reduziert.« [Übersetzung der Verfasserin]

28 Ingeborg Krueger, »Die Photographie als Hilfsmittel oder Ersatz der Bildnismalerei«, in: Klaus Honnef (Hg.), *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Köln: Rheinland-Verlag 1982, S. 14–25: 16.

eine Dienerin der Wissenschaften und Künste zu sein, eine sehr bescheidene Dienerin jedoch, wie die Druckkunst und die Stenographie, welche die Literatur weder geschaffen noch ersetzt haben.«²⁹ Die Porträtähnlichkeit, die gemäß dem Verständnis des 19. Jahrhunderts nicht nur eine objektive porträtähnliche Reproduktion der Physiognomie, sondern eben auch eine Einschreibung des Charakters ist, fordert gleichermaßen, gerade im technischen Medium Fotografie, eine Auseinandersetzung mit dem Wesen der zu Porträtierenden und eine umfassende Inszenierung. Dies stellt einen wesentlichen Aspekt der porträtfotografischen Anweisungen der Handbuchautoren dar.

Die Tragweite und Notwendigkeit einer einfühlsamen Arbeit hinter den Kulissen der technischen Porträtaufnahme zeigt sich in Julius Krügers Handbuch *Apparat des Photographen* von 1859. Für den Chemiker Krüger ist es, neben der korrekten Ausführung der chemisch-technischen Schritte der Porträtaufnahme, eine unumgängliche Notwendigkeit, den Charakter des Menschen vor der Kamera festzustellen und diesem dann auch in der Inszenierung der Aufnahme gerecht zu werden:

»[N]ur kommt es darauf an, dass der Photograph einigermaßen mit dem Charakter, den Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten der Person bekannt sei, ein Umstand, der freilich in den allerwenigsten Fällen gegeben ist. Um sich jedoch wenigstens einigermaßen mit diesen bekannt zu machen, benutze der praktische Photograph die Zeit und Gelegenheit, vor Beginn der Aufnahme durch Anknüpfung von Gesprächen über geschichtliche oder auch wissenschaftliche Gegenstände das Terrain, wie man zu sagen pflegt, etwas zu recognosciren. Nach dem Ergebnisse dieser Sondierung richtet sich zuvörderst die allgemeine Haltung des ganzen Körpers und die Bestimmung der einzunehmenden Position.«³⁰

Julius Krügers »recognoscirtes Charakter-Terrain« meint hier mehr noch als das auch heute noch gängige Phänomen, besser oder schlechter in der Porträtaufnahme getroffen zu sein, was meist schlichtweg bedeutet, sich selbst der eigenen Idealvorstellung nach im fotografischen Porträt *ähnlich* zu sehen. Es geht ihm darum, dem Porträtsubjekt dazu zu verhelfen, Individualität aus seinem Inneren an die Oberfläche des Körpers hervorzubringen und in die fotografische Platte einzuschreiben. Das Einschreiben der Ähnlichkeit begreift Krüger demzufolge nicht als bloße Aufzeichnung identifizierbarer, körperlicher Merkmale, sondern als das Herausschälen

29 Charles Baudelaire, »Das moderne Publikum und die Photographie. Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857–1860«, in: Friedhelm Kemp (Hg.) *Sämtliche Werke und Briefe*, München u. Wien: Hanser 1977, S. 133–140: 139.

30 Julius Krüger, *Der Apparat des Photographen. Anfertigung, Beurtheilung, Wirkung und Behandlung der Apparate, nebst Unterweisung in der Aufnahme von Personen, Architekturen, Landschaften und Stereoskopien. Ein Rathgeber für alle Photographen, Optiker und Freunde der Kunst*, Leipzig 1859, S. 66.

des »Eigenthümlichen«, wie Disdéri später schreiben wird,³¹ des Wesens der Dargestellten. Krüger regt seine Leser:innenschaft daher dazu an, sich Zeit dafür zu nehmen, um im Gespräch mit den Porträtsubjekten Charaktermerkmale, Interessen oder Eigentümlichkeiten herauszufinden, die in die fotografische Aufnahme einfließen sollen. Das ohnehin schon dialektische Setting der Aufnahmesituation, die an eine Aushandlung zwischen Porträtfotograf:in und Porträtsubjekt geknüpft ist, muss zusätzlich die Komponenten Atelierraum, Licht und Technik, ebenso wie die Rahmenbedingungen (das Wetter und die Temperatur) berücksichtigen. Wie Krüger darstellt, soll all das für die gelungene Porträtaufnahme noch um die feinfühligere Erörterung innerer Wesensmerkmale ergänzt werden. Was hier geleistet werden muss, ist ein Übersetzungsakt innerer Charakteristika, zunächst in das ephemere gesprochene Wort im Atelierraum, dann in die Ausrichtung und Ausstaffierung des Körpers und schließlich in die chemisch-technische Einschreibung in die fotografische Platte. Neben der dialogischen Erörterung der ähnlichkeitserzeugenden Merkmale ist dies ein Prozess der Selektion, des Auslassens des Beiläufigen und des Hervorhebens des Spezifischen zugunsten des Charakteristischen. Dass Ähnlichkeit nicht nur eine Aufzeichnung *aller* Merkmale ist, sondern das gezielte und geschickte Hervorheben *spezifischer* Merkmale, schlägt sich parallel auch im frühen porträtfotografischen Diskurs und damit in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur nieder. Dicht verwoben in diese Aushandlungen ist die grundlegende Diskussion, ob die Fotografie nun ein Ableger der Kunst oder ein mechanisches Verfahren sei, denn hierin fußt die Argumentation für (oder gegen) das Potenzial der neuen Bildgebungsverfahren, Ähnlichkeit herzustellen.

4.3 Das Mechanische diskutieren

Die frühe (Porträt-)Fotografie war in das, in der Mitte des 19. Jahrhunderts bereits fest etablierte, polytechnische Netzwerk verankert, das sich zwischen Institutionen, Verlagen und Laboren aufspannte und unterschiedliche Publikationsformate zur Veröffentlichung neuen Wissens benutzte. Dies wird unter anderem daran ersichtlich, wo fotografische Befunde zunächst veröffentlicht worden sind, bevor diese in anderen Fachpublikationen weiter zirkulierten. So druckt der in Wien tätige Redakteur Franz Lukas in der vom Bibliotheksbeamten und Journalherausgeber Karl Joseph Kreutzer gegründeten *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* etwa in deutscher Übersetzung einen Artikel, der ursprünglich im November 1861 im *Mechanics Magazine* erschienen ist. Dieser Text ist mit »Ueber das Verhältniss der Fotografie zur

31 Vgl. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864.

Kunst« betitelt.³² Das dezidiert auf mechanische Verfahren ausgerichtete Magazin befasst sich demnach mit der künstlerischen Relevanz der Fotografie: Das Spannungsfeld des Künstlerischen und Mechanischen könnte kaum deutlicher hervortreten. In der fotografischen Anweisungsliteratur bezieht sich das Konzept »Kunst«, »künstlerisch« oder »malerisch« meist auf die aus der Porträtmalerei überlieferten Kompositionslehren, die an die neuen technischen Bildgebungsverfahren herangebracht werden und nicht selten mit den Eigenheiten der fotografischen Medialität brechen. Franz Lukas übersetzt in der *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*:

»Der Herausgeber des *Mechanics Magazine* bespricht in einem Aufsatz betitelt die »Fotografie« (B. 75. Nov. 1861. S. 304) den Punkt, ob die Fotografie zu den Künsten gehöre, folgendermaßen. »Wir sehen es nicht für richtig an, daß die Fotografie bei der Londoner Ausstellung von den schönen Künsten ausgeschlossen sein soll. Der Fotograf, wie wir diesen Ausdruck verstehen ist ebenso als Künstler anzusehen wie der Graveur und Maler, und die Werke, die er ausführt, sind ebenso Kunstwerke wie die der andern. Um vollkommene Fotografien zu machen, dazu ist eine große Menge von delikaten Manipulationen von Seite des zu Operirenden nötig, der ebenfalls die Wirkungen des Lichtes, Schattens und der Entfernung verstehen muß. Er muß die Chemie genau verstehen, um in seiner Praxis Vorkommnisse Meister zu sein, und ein gutes Bild liefern zu können. Die Wirkungen von sorgfältig arrangirten Gruppen und der Farben muß er sehr wohl kennen, und besonders beim fotografischen Porträtiren. Deßhalb ist es eine große Ungerechtigkeit, die Fotografie aus der Abtheilung der Kunst auf der Londoner Ausstellung von 1862 ausschließen zu wollen.«³³

Im *Mechanics Magazine* ist man also der Überzeugung, dass es überhaupt nicht zur Diskussion stünde, ob die Fotografie nun ein künstlerisches Verfahren sei oder nicht, ganz selbstverständlich solle sie im Ausstellungskontext neben der Malerei und Gravüre gezeigt werden. In der Begründung hierfür verschmelzen die chemisch-technischen Eigenschaften der fotografischen Verfahren mit der (künstlerischen) Kennerschaft: chemische Operationen müssen mit ebenso großer Fachkenntnis umgesetzt werden wie die Pose der Porträtsubjekte. Lukas kompiliert seine Übersetzung aus dem *Mechanics Magazine* mit seinen eigenen Betrachtungen zum Kunststatus der Fotografie. Wie er darstellt, sei die Fotografie nun in fast allen Ländern als Gewerbe etabliert und dadurch »von der Kunst ausgeschlossen«, womit der Autor nicht einverstanden zu sein scheint: »Manche der Künste, die jetzt noch dafür angesehen werden, sind es nicht mehr, ja sie sind es viel weniger, als

32 Franz Lukas, »Ueber das Verhältniss der Fotografie zur Kunst«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1862, S. 15f.

33 Ebd.

die Fotografie. Doch dieses Verhältniß wird sich erst später klären.«³⁴ Die Diskussion um den Rang und die Relevanz der Fotografie wird also, neben den Polen der Kunst, Wissenschaft und des Mechanischen, um das Gewerbe ergänzt. Um diesem Verhältnis nachzugehen, kündigt Lukas einen ausführlicheren Aufsatz an.

Diesem Austarieren von Kunst und Mechanischem widmet sich bereits der zwei Jahre zuvor veröffentlichte Beitrag »Praktische Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur Kunst«, die der Brite Alfred H. Wall am 15. Dezember 1859 der Süd-Londoner fotografischen Gesellschaft vorgetragen hatte.³⁵ Dieser Artikel erschien ebenfalls in der, zu diesem Zeitpunkt noch von Karl Joseph Kreutzer selbst herausgegebenen, *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*. Wall stellt darin zunächst dar, dass die aktuellen fotografischen Arbeiten zwar das Bisherige übertreffen würden, aber dennoch keinen großen künstlerischen Wert besäßen. Dies sei allerdings nicht dem Medium selbst geschuldet, sondern läge an »ihren Lehrern und Schülern, welche die Kunst als bloße Unterhaltung, als kaufmännische Spekulation, oder als reines chemisches oder optisches Studium betrachten,«³⁶ ohne sich hierbei den künstlerischen Grundsätzen der Fotografie zu widmen. Die Fotografie ist demnach zu sehr Wissenschaft und zu sehr Gewerbe und nicht genug Kunst, was sich Wall zufolge auch daran ablesen ließe, dass sich das Studium der Fotografie nahezu vollständig auf den mechanischen Teil beschränke.³⁷ Hierin läge Wall zufolge der Fehler: Man müsse den »Mechanismus« natürlich erlernen, aber dabei sicherstellen, die technische Seite der Fotografie »nur als Mittel, nicht als Zweck zu betrachten.«³⁸ Aus der Warte Walls sind in den Anweisungsformaten jene Abschnitte, die sich der Inszenierung und Komposition des Porträtsubjekts abseits von chemisch-technischen Diskussionen widmen und ihre Argumentation auf Malereidiskurse stützen, bisher erheblich zu kurz gekommen. Daher appelliert er, die fotografischen Zeitschriften zwar als produktive Hilfsmittel anzuerkennen, »aber sie sollten etwas mehr als das bloss Mechanische anstreben, sie sollten ihre grosse Macht hauptsächlich dazu anwenden, diese schöne Kunst auf ihren wohlverdienten Platz im Reiche der Künste zu erheben.«³⁹ Schließlich gibt sich Wall deutlich als Verfechter der Fotografie zu erkennen und stellt die Behauptung auf,

»dass das Licht in der Fotografie dieselbe Rolle spielt, wie der Pinsel beim Zeichnen, und dass eine Fotografie das Erzeugniss des Dunkelkastens genau in demselben Sinne ist, wie Gemälde das Ergebniss des Malens; dass schlechte Fotografien,

34 Ebd.

35 Alfred H. Wall, »Praktische Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur Kunst«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1860, S. 63–67.

36 Ebd., S. 64.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

wie zahlreich sie auch immer sein mögen, keine giltigeren Einwürfe gegen die Fotografie sind, als schlechte Gemälde gegen das Malen.«⁴⁰

Die Untermauerung für diese Behauptung hofft Wall darüber herzustellen, dass er »sowohl Künstler als Fotograf« sei und damit weniger Argwohn erzeuge, »als wenn sie von Jemand ausgegangen wäre, der entweder nur das Eine oder das Andere ist.«⁴¹ Autorität schöpft sich Wall zufolge aus Kennerschaft und diese umfasst in Personalunion das Künstlerische und das Mechanische. Wall hatte eine Menge, für den porträtfotografischen Diskurs anbindungsfähiger, Kompetenzen aufzuweisen: Er war Betreiber eines Porträtateliers, Handbuchautor, Journalherausgeber, arbeitete unter seinem Pseudonym R.A. Seymour als Porträtmaler und hatte zudem Erfahrung im Schauspiel.⁴² Diese Fähigkeiten bringt er multiperspektivisch in seine Annäherung an das fotografische Porträt ein. In seinen »Praktischen Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur Kunst« wird deutlich, dass das Licht als zentraler Akteur des fotografischen Dispositivs zu denken ist, der als chemisch-technischer Faktor zur Porträtoperation beiträgt und dabei das Mechanische mit dem Künstlerischen verschränkt. Wall hat einige »Winke« (also praktische Hinweise und Tipps) zur Hand, die Porträtaufnahmen gelingen lassen sollen. In seinen Ausführungen zur Stellung der Porträtsubjekte erläutert er:

»Die Stellung des zu Porträtirenden muss so gewählt werden, dass sie die grösste Abwechslung von anmutigen Wellenlinien bietet, oder für das Individuum höchst bezeichnend ist. Der Kopf muss das Hauptlicht erhalten, und schwächeres Licht muss von ihm, wie von einem Brennpunkte bis zu den tiefsten Schatten sich abstufen. Die Wirkung wird grosse Kraft erlangen durch das überlegte Anbringen eines Fleckes oder Mittelpunktes von intensiver Dunkelheit ziemlich in der Nähe des stärksten Lichtes; natürlich darf derselbe weder die Wahrscheinlichkeit beleidigen, noch die Harmonie zerstören.«⁴³

Abseits dieser Grundlagen zur Positionierung des Körpers legt Wall großen Wert auf die Weißwerte der fotografischen Aufnahme. Er erläutert, dass sich in der Natur Lichtpunkte und Schatten in einem Spektrum »von dem intensivem Glanze des weissen Lichtes angefangen bis zur beinahe gänzlichen Lichtlosigkeit« abbilden, der Porträtfotograf diese »ungeheure Leiter nur durch einige Töne wiedergeben [kann], welche sich vom weissen Papier (das gewöhnlich in mattem Lichte gesehen wird) bis

40 Ebd.

41 Ebd.

42 John Hannavy, »Wall, Alfred Henry (d. 1906)«, in: ders. (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 1466.

43 Alfred H. Wall, »Praktische Bemerkungen über Fotografien in ihrer Beziehung zur Kunst«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1860, S. 63–67: 66f.

zu Schatten abstuft, die gewiss nicht schwarz sind, sondern bedeutend heller als von einer Oberfläche kommend, die Licht zurückstrahlt«. ⁴⁴ Fotograf:innen sei also angeraten, dieses Spektrum nicht noch dadurch zu verringern, dass die Werte verwaschen sind – die Weißwerte also zu grau erscheinen. Neben diesem Fehler macht Wall auf weitere Fallstricke aufmerksam, die er in den »meisten fotografischen Porträten« findet: »die Abwesenheit des reflektirten Lichtes, die Ueberbelichtung des Gesichtes, um die Einzelheiten des Faltenwurfes der Bekleidung herauszubringen, und die übertriebene Schärfe, die ich für unvereinbar halte mit binokulärer Anschauung.« ⁴⁵ Ein Porträt ist demzufolge unähnlich und nicht gelungen, wenn es zu verwaschen ist, wenn das Gesicht zugunsten eines vermeintlichen Detailreichtums ausbrennt, oder wenn das Bild zu scharf ist und dadurch mit den Sehgewohnheiten der Betrachter:innen bricht. Natürlich bietet Wall in seinen Ausführungen eine Anleitung zum richtigen Einsatz des Lichtes an:

»Bei Beleuchtung des Sitzenden muss das Licht in einem Winkel einfallen, der nicht unter 45 Grad ist. Die Menge des direkten Lichtes muss gering sein; und um in den Schatten Zartheit, Durchsichtigkeit und Wahrheit zu erhalten, muss das Licht von weissen Schirmen, die an der Schattenseite des Sitzenden aufgestellt sind, zurückgeworfen werden. Der Gegenstand, auf welchen die Aufmerksamkeit des Sitzenden zu lenken ist, muss dunkel sein, da ein solcher das Auge weniger ermüdet als ein lichter, und auch durch Vergrößerung der Pupille seinen Ausdruck verbessert. Die weissen Schirme müssen so gestellt werden, dass sie keinen Schimmer auf das Auge werfen. Die Stellung muss leicht und ungezwungen sein.« ⁴⁶

In das Unterfangen der Lichtführung bindet Wall auch die Gestaltung des Hintergrundes ein. Dieser müsse das Licht sanft zerstreuen und zur Mitte hin »durch Anstreichen desselben mit einer Farbe, welche mehr Terpentin als Oel enthält, und dann durch Tupfen desselben« ⁴⁷ heller gestaltet sein und sich nach außen hin in einer Vignettierung dunkel abstufen. Seine Tipps und Tricks schließt Wall mit der Formulierung seiner Hoffnung, dass er durch seine Anweisungen zu einem künstlerisch wertigen Porträt dazu beigetragen habe, »in Verbindung mit der praktischen Erfahrung, die wir über den behandelnden und chemischen Teil bereits besitzen, auch unsere Kunst auf die ihr gebührende Stufe [...] erheben [zu] können« ⁴⁸ und damit ein ähnliches Porträt herzustellen. Dieses Beispiel aus der fotografischen Anweisungsliteratur verdeutlicht, wie um 1860 die Ähnlichkeitserzeugung gerade auf

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd.

der Folie der Praktikabilität der fotografischen Verfahren zwischen Mechanischem und Kunst diskutiert wird.

Wie skizziert werden konnte, wurde bereits in der zeitgenössischen polytechnischen Presse diskutiert, wie die fotografischen Verfahren zu kategorisieren seien, ob als Kunst, Wissenschaft, Mechanik oder Gewerbe. Diese Positionen können den kunsthistorischen Perspektiven zur Seite gestellt werden. Warum diese Diskussionen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts überhaupt in diesem Ausmaß und dieser Hitzigkeit geführt worden sind, begründet sich wohl aus dem gleichen Bedürfnis, wie die zahlreichen Historiografien der Fotografie, die seit ihrem Veröffentlichungsjahr in der Handbuch- und Journalliteratur erschrieben worden sind: Im Fokus steht die Legitimierung eines technischen Verfahrens, das so ambivalent in seinen Möglichkeiten, Einsatzgebieten und Zuschreibungen ist, so offen und anbindungsfähig, dass die Akteur:innen der frühen Fotografie das neue Medium in ihren jeweiligen Wissenschaften, Anwendungsgebieten und Verfahrenslogiken zu verankern versuchen.