

5. Porträtierten als bildende Kunst

Nachdem die Fotografie bereits in ihrem (offiziellen) Veröffentlichungsjahr 1839 als Porträtmedium avisiert worden war, nachdem die hierfür erforderlichen chemischen, optischen und technischen Fortschritte gemacht worden waren und erste Porträtmöglichkeiten erörtert und in die Anwendung gebracht wurden, war das Fotograf:innenatelier bereits fünfzehn Jahre später, zur Mitte der 1850er Jahre, zu einem etablierten und in der Gesellschaft verankerten Gewerbe geworden. Alle, die es sich leisten konnten, wollten sich nun in diesem neuen technischen Bildgebungsverfahren porträtiert sehen und wagten den Auftritt auf die Bühne des Porträtiertateliens. Mit der medialen Einschreibung, der fotografischen Bildwerdung, trat man aber spätestens ab den 1860er Jahren, also nach dem kommerziellen Erfolg der kleinformatigen Carte de Visite Porträts, in ein weiteres Dispositiv, nämlich das der zirkulierenden Bilder: Da man bereits in dieser frühen Zeit der Fotografie darum wusste, dass das eigene fotografische Porträt etwas ist, das sich von einem loslösen kann und in anderen Kontexten auf die eigene Person zurückverweist, war es unabdingbar wichtig, sich nicht nur selbst ähnlich zu sehen, sondern sich auf *ideale* Art und Weise ähnlich zu sehen. Um ein Scheitern an der Ähnlichkeitserzeugung im Atelier zu umgehen, war eine Auseinandersetzung mit den aus der Malerei überlieferten Porträtkriterien und das fortwährende Austarieren der technischen Modalitäten der neuen Bildgebungsverfahren erforderlich. Zudem brauchte es spezifische Instruktionen für die Akteur:innen im Atelier, die den Ablauf der *Operation* Porträtaufnahme reglementierten und umsetzbar machten. Die Handbuchautoren hielten daher sogenannte »Winke« (also Tipps und Tricks) und Verhaltensanweisungen bereit, die sowohl Fotograf:innen als auch der Kundschaft das Auftreten hinter und vor der Kamera erleichtern sollten. Wie nötig diese Hilfestellungen waren, zeigt sich fortwährend in der polytechnischen Handbuch- und Journalliteratur, die ihrer Leser:innenschaft einen breiten Fundus an Strategien zur Fehlervermeidung bietet. Zunehmend melden sich Stimmen in der Handbuchliteratur, die der Fotografie ihren Rang zwischen den bildenden Künsten sichern wollen, denn mit dem Voranschreiten der Entwicklung der Fotografie wird immer deutlicher, dass nun nicht mehr nur wissenschaftliche und technische Instruktionen nötig sind – es bedarf jetzt einer Ästhetik der Fotografie.

5.1 Ästhetik der (Porträt-)Fotografie

Im Jahr 1864 erscheint mit der deutschen Übersetzung André Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889) Publikation *Die Photographie als bildende Kunst* ein Anweisungsbuch, das den künstlerischen Auswahlprozess – übersetzt in die Ermittlung der Charakteristika eines Porträtsobjektes – zu seiner Kernargumentation macht.¹ Die im Jahr 1862 in Paris veröffentlichte Originalversion des Handbuchs mit dem Titel *L'art de la photographie par Disdéri, photographe de S. M. l'Empereur. Avec une introduction par Lafon de Camarsac*, erschien 1864 in der deutschen Übersetzung des Leipziger Universitätsdozenten Adolph Heinrich Weiske unter dem Titel *Die Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac* als Nr. 3 in der von Paul Eduard Liesegang redigierten Reihe »Liesegang's illustrierte Bibliothek für Photographie« im Berliner Verlag Theobald Grießen. Disdéri legt mit dieser dritten Publikation, nach dem bereits 1853 erschienenen *Manuel Opératoire*² sowie seinen 1855 veröffentlichten, aber ebenfalls nicht ins Deutsche übersetzten *Renseignements photographiques indispensables à tous*³, nicht einfach nur ein chemisch-mechanisches Anweisungsbuch vor. Neben theoretischen und praktischen Instruktionen schreibt er im dritten Teil seiner Publikation die »Grundzüge einer Ästhetik der Photographie«. Disdéri übergibt damit ein Anweisungsbuch an die Öffentlichkeit, das die mediale Zugehörigkeit der Fotografie im Titel trägt: Die neuen technischen Bildgebungsverfahren sind in der Diktion des Franzosen der bildenden Kunst zugehörig, auch wenn die Bedeutungsfeinheiten des Originaltitels (»Die Kunst der Fotografie«) und des Übersetzungstitel (»Fotografie als bildende Kunst«) etwas auseinandergehen. Während »Die Kunst der Fotografie« stärker die Implikation des Könnens und damit die handwerkliche Seite ihrer gelungenen Ausführung umfasst, ist die »Fotografie als bildende Kunst« eine selbstbewusstere Zuschreibung in den diskursiven Raum der Kunstwürdigkeit.⁴

Disdéri, zu gleichen Teilen Unternehmer und äußerst erfolgreicher Porträtiert,⁴ war von Hause aus weder Chemiker noch ausgebildeter Maler, sondern arbeitete zunächst als reisender Kaufmann und stellte später Strumpfwaren in Paris her – die Geschäftstüchtigkeit für den Atelierbetrieb hatte Disdéri demnach bereits in anderen Unterfangen bewiesen. Als Autodidakt fand Disdéri zunächst zur Daguerreotypy

-
- 1 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grießen 1864, S. 1.
 - 2 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Manuel Opératoire de Photographie sur Collodion instantané. Renfermant les Procédés Chimiques pour retirer l'Argent qui se trouve soit dans les vieux Papiers, soit dans les Eaux de Lavage, Filtres, Résidus etc. etc. Procédé pour faire son Nitrate d'Argent et autres Produits. Par Disdéri*, Paris: Alexis Gaudin 1853.
 - 3 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements Photographiques indispensables à tous*, Paris: Gaittet et Cie 1855.
 - 4 Vgl. Carolyn Peter, »Disdéri, André-Adolphe-Eugene (1819–1889)«, in: John Hannavy (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York u. London: Routledge 2008, S. 417–419.

pie und arbeitete bald aktiv an der Verbesserung des Kollodiumverfahrens, über das er 1853 sein erstes Handbuch *Manuel Opératoire de Photographie sur Collodion Instantané* veröffentlichte. Noch im gleichen Jahr eröffnete er Paris' größtes Fotoatelier auf dem Boulevard des Italiens, wo er nun als erfolgreicher Berufsfotograf sein Carte de Visite Verfahren einführte, das er 1854 patentieren ließ.⁵ Auf die Geschäftstüchtigkeit des Unternehmers geht bereits der Fotohistoriograf Erich Stenger im Jahr 1929 in seiner *Geschichte der Photographie* ein. Unter der Überschrift »Photographie als Gewerbe« schreibt er zu Disdéri: »Das ›Visit‹-Format wurde im Jahre 1854 dem Pariser Photographen Disdéri patentiert und brachte den Lichtbildnern einen solchen Zulauf, daß man nur nach Vormerkung und mehrwöchentlicher Wartezeit photographiert werden konnte. Die Visitbilder wurden an Stelle von Besuchskarten verwendet.«⁶ Zur biografischen Annäherung an Disdéri und zur kunsthistorischen Auswertung seiner Bildproduktion und Atelierpraxis legte die amerikanische Kunsthistorikerin Elizabeth Anne McCauley bereits 1985 mit ihrer Monografie eine grundlegend wichtige Studie vor, mit der sie die (bis dahin den fotohistorischen Kanon maßgeblich bestimmenden) Darstellungen Nadars (*Quand j'étais photograph*) um eine rezentere und differenzierte Perspektive erweiterte. Sie schreibt einleitend, dass den jungen Unternehmer weniger ästhetische Motive als vielmehr ein Aspekt der Effizienz zur Erfindung des Carte de Visite Formats bewegt hätten: »His first thoughts were arithmetic rather than aesthetic: by dividing one collodion-coated glass plate into ten rectangles which could be exposed simultaneously or in series, ten portraits could be printed in the time that had formerly yielded a single, full-plate image.«⁷ Dennoch, so stellt McCauley dar, ginge es ihr in ihrer Studie nicht darum, Disdéri als ein Genie darzustellen oder seine Porträtarbeit künstlerisch zu überhöhen, sondern darum, ausgehend der Unternehmerpersönlichkeit eine differenzierte Geschichte der Carte de Visite zu entfalten.⁸ In den Danksagungen ihres Buches gibt sie an, dass sie in ihrer Recherche auch auf die Handbücher des französischen Fotografen gestoßen sei, diese aber zugunsten einer bildanalytischen Methodik vernachlässigt habe.⁹ Auch wenn es wichtig ist, in der Auseinandersetzung mit der Anweisungsliteratur die biografischen Hintergründe von Autoren mitzudenken, soll es auch hier nicht um eine monografische Annäherung an Disdéri gehen. Stattdessen sollen nun seine Gebrauchstexte Raum bekommen, die in der bisherigen Auseinandersetzung mit diesem namhaften Atelierfotografen nur eine Randnotiz waren.

5 Vgl. ebd.

6 Erich Stenger, *Geschichte der Photographie*, Berlin: VDI-Verlag 1929, S. 34.

7 Elizabeth Anne MacCauley, A.A.E. *Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven: Yale University Press 1985, S. 1.

8 Vgl. ebd., S. 6.

9 Vgl. ebd., Danksagung.

5.1.1 Vom Herausschälen der Eigentümlichkeiten

Im Vorwort der *Photographie als bildende Kunst* schreibt Disdéri über seine Publikationstätigkeit, erläutert darin die Intention seines neuen Handbuchs und grenzt es zugleich gegen seine vorherigen Veröffentlichungen ab. »Schon früher habe ich zwei Schriften über Photographie veröffentlicht«, hält er fest und weiter: »Die erste, welche im Jahre 1853 unter dem Titel ›Manuel opératoire de photographie‹ erschien, enthielt eine genaue Beschreibung des Verfahrens für Augenblicksbilder.«¹⁰ Darin hätte Disdéri »eine grosse Menge nicht ohne Beifall aufgenommener Ansichten belebter Scenen« angefertigt, die durch ihre Lebendigkeit und spontane Wirkung aufgefallen wären.¹¹ In seiner Beschreibung des *Manuels* legt Disdéri dar, dass es eine rein technische Abhandlung wäre, die noch nicht die künstlerischen Aspekte der Fotografie reflektiere, sie beschränke sich »auf den rein practischen Theil der Photographie, ohne mich im geringsten auf die Fragen über Auswahl der Scenen, Vertheilung des Lichtes, Gruppierung und kunstmässigen Ausdruck des aufgenommenen Gegenstandes einzulassen, Fragen, die jedoch auch ihrerseits von grösster Wichtigkeit sind.«¹² Den Grund, weshalb Disdéri hier noch nicht auf inszenatorische Aspekte eingeht, nennt er darin, dass er sich seiner langen Berufspraxis zu trotzt, »noch nicht für im Stande hielt, dem Publikum gegenüber als berechtigter Rathgeber auf diesem Gebiete aufzutreten.«¹³ Die zwei Jahre später erschienenen *Renseignements Photographiques indispensables à tous*, zu deutsch »die für alle unerlässlichen fotografischen Auskünfte«, sind das Gegenstück zum *Manuel* und enthalten keine technischen Operationen, sondern ausschließlich Porträtanweisungen, die Disdéri eben erst dann der Öffentlichkeit übergeben wollte, nachdem er sich sicher sein konnte, diese perfektioniert zu haben.¹⁴ Beide Veröffentlichungen, schreibt er, seien aus seiner eigenen Praxis entstanden und aus der Motivation hervorgebracht worden, angehenden Fotograf:innen Fehler zu ersparen:

»Durch mein ›Manuel‹ hatte ich den Photographen von Fach sowohl wie den Dilettanten einen Wegweiser geben wollen, der ihnen das Misslingen der technischen Operation möglichst ersparen sollte; meine ›Renseignements‹ sollten ihnen eine ähnliche Unterstützung in Bezug auf den rein künstlerischen Theil ihrer Erzeugnisse gewähren. Ich gab in dieser Schrift eine Theorie des Porträts, wies nach, auf welche Weise man bei demselben treffende Ähnlichkeit mit künstlerischer Schönheit paaren könne und müsse, und besprach Stellung, Beleuchtung,

¹⁰ André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Griebe 1864, S. 1.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Ebd., S. 1f.

¹³ Ebd., S. 1f.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 2.

Kleidung sowie die Mittel, durch die es mir stets gelang, den Gesichtszügen Seele und Leben einzuhauchen.«¹⁵

Disdéri macht in seinem Vorwort deutlich, dass er diese beiden früheren Veröffentlichungen nicht etwa aus Stolz oder zum Zweck der Eigenwerbung an dieser Stelle zusammenfassen würde, sondern lediglich, um die Motivation seiner schriftstellerischen Tätigkeit darzulegen und die Ausrichtung seines Handbuchs *Die Photographie als bildende Kunst* zu erläutern.¹⁶ Mit diesem Werk legt der Berufsfotograf nämlich einen Band vor, der die technische Seite der Fotografie mit der künstlerischen Seite zusammenführt und diese auf Grundlage seiner bisher in einzelnen Büchern veröffentlichten Erkenntnisse erweitert. Diese Zusammenführung spiegelt zudem das Bild wider, das Disdéri von gut ausgebildeten und erfolgreichen Atelierfotograf:innen hat: Er ist der Ansicht, dass Arbeitsteilung im Atelier einer qualitätsvollen Porträtaufnahme entgegensteht. Genauso wie in seinem Handbuch das Technische nicht vom Ästhetischen zu lösen ist und beides gemeistert werden muss, sollten auch Atelierfotograf:innen diese Fähigkeiten in Personalunion vereinen:

»So glaube ich auch, dass es zu nichts Erspriesslichem führen würde, wenn sich, wie es zuweilen als wünschenswerth bezeichnet worden ist, ein rein technischer Photograph und ein Künstler vereinigten, so dass der Erstere nur die Arbeiten im Laboratorium besorgte, der Andere dagegen die Aufnahmen selbst zu leiten hätte. Ein tüchtiger Photograph muss die für beide nöthigen Kenntnisse nothwendig in sich vereinigen.«¹⁷

Die *Photographie als bildende Kunst* ist das Handbuch, mit dem dies, Disdéri zufolge, nun realisierbar wird. Anschließend an eine ausführliche Einleitung, die sich einer Geschichtsschreibung der Fotografie und dem Konzept des »Photographen als Aesthetikers« widmet, ist sein Handbuch in drei Teile gegliedert. Der erste Teil ist dem Handwerkszeug des Fotografen gewidmet, worunter Disdéri alle fotografischen Grundoperationen fasst, darunter die technischen Verfahrensgrundsätze, die Apparatur und deren Verwendungsweisen, das Fixieren und Vergrößern der Bilder und unterschiedliche Einsatzgebiete der Fotografie (darunter das »Visitenkartenportrait«). Im zweiten Teil geht es Disdéri um die »Darstellung der negativen Collodionbilder und der positiven Abzüge auf Papier«, was eine sehr detaillierte Beschreibung des Kollodiumverfahrens umfasst sowie eine ebenso sorgfältige Aufbereitung der Herstellung von Papierabzügen. Der dritte Teil ist schließlich das große

15 Ebd., S. 2f.

16 Vgl. ebd., S. 3.

17 Ebd., S. 4.

Novum dieses Handbuchs, nämlich die »Grundzüge einer Aesthetik der Photographie«, die dem Autoren zufolge, dieses spezifische Handbuch aus der Vielzahl an Anweisungsformaten hervorheben würde. In diesem Abschnitt beschäftigt sich Disdéri ausführlich – über 89 Seiten hinweg – mit der künstlerischen Fotografie und dabei größtenteils mit dem Porträt.¹⁸ Nachdem er die Naturwahrheit, die Rolle des Fotografen als Künstler, den Unterschied zwischen Malerei und Fotografie und die Komposition in beiden Medien abhandelt, folgt der längste Abschnitt dieses Teils: seine Erläuterungen »Vom Porträt«, die unmittelbar aus seiner Berufspraxis gespeist sind. Diese stellen Details der Porträtaufnahme dar und besprechen die komplette Operation des Porträtierters: von der Ähnlichkeit über Proportionen, Format, Stil, Haltung, Gesichtsausdruck zur Ausleuchtung, Ateliereinrichtung, der zu tragenden Kleidung und schließlich der »Erzielung möglichster Schönheit des Porträts«.¹⁹ Disdéri rundet seine Ausführungen zur »Ästhetik« durch eine breit aufgefächerte Darstellung der Fotografie als Kunst ab, indem er sich fotografischen Genre- und Historienbildern, Architekturaufnahmen und Kunstreproduktionen widmet.²⁰ Dabei unterscheidet er nicht zwischen den »Künsten«, für den Berufsfotografen und Theoretiker gibt es nur die »Kunst«, zu der er die Fotografie ganz selbstbewusst und selbstverständlich zählt. Alle Genres der Kunst folgen, so Disdéri, den gleichen Regeln der Ästhetik, müssen aber hinsichtlich ihrer medialen Disposition und Grund-eigenschaften unterschiedlich mit diesen Regeln arbeiten. Dies macht er unter anderem an Prozessen der Selektion eines Ausschnittes, der Wahl eines Standpunktes, oder der Berücksichtigung eines Kolorits fest.²¹ Die technischen und chemischen Anfertigungsbedingungen der Fotografie treten argumentativ vollständig hinter ästhetischen Betrachtungen zurück. Die Fotografie ist inzwischen als kommerzielles Porträtverfahren so stark etabliert, dass der aus der Malerei stammende Porträtdiskurs einer idealisierenden Inszenierung des Charakters nahezu selbstverständlich auch auf das technische Bildgebungsverfahren übertragen werden kann.

Grundlegend definiert Disdéri das Porträt folgendermaßen: »Im Portrait muss die dargestellte Person das Hauptinteresse erregen; alle umgebenden Nebendinge, wie Draperien, Architecturobjecte, Hintergrund und Himmel müssen vollständig untergeordnet sein.«²² Zudem könne ein Porträt das Subjekt »entweder in ganzer Figur, oder als Kniestück, oder als Brustbild, oder nur ihren Kopf darstellen.«²³ Letztlich beschränkt sich das Porträt nicht nur auf die Darstellung einer einzelnen Person: »Endlich kann man auch mehrere Personen auf demselben Bilde gruppieren.

¹⁸ Ebd., S. 261–297.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 298–328.

²¹ Vgl. ebd., S. 258.

²² Ebd., S. 259.

²³ Ebd., S. 275.

Bei der Wahl dieser verschiedenen Darstellungsarten darf man sich natürlich nur von den Regeln der Kunst leiten lassen.«²⁴ Und letzterer Punkt ist der wichtigste für Disdéri: Ein Porträt ist nur dann gelungen, wenn es kunstfertig aufgenommen ist und dafür bedarf es eines geschulten Blickes, der Kennerschaft – und seines Anweisungsbuches.

Disdéri macht in der *Photographie als bildende Kunst* deutlich, dass die diversen Anwendungsweisen der Fotografie unterschiedliche Ansprüche und Herausforderungen mit sich bringen. Daher widmet er sich im Abschnitt »Vom Portrait« dem Genre der Fotografie, in dem er die einschlägigste Praxis und Erfahrung vorzuweisen hat. Im Zuge dieser Überlegungen hebt Disdéri auf den zeitgenössischen Diskurs der mechanischen Ähnlichkeit (und dem Scheitern daran) ab, indem er ausführt, dass es auf den ersten Blick zwar leicht erscheine, »mit Hilfe der Photographie ein Portrait herzustellen; denn ein, nach möglichst schnell arbeitenden Verfahrensweisen hergestelltes Bild einer möglichst ruhig aufgestellten Person müsste doch eigentlich die vollkommen genaue Copie des Originals sein.«²⁵ Doch, fragt sich Disdéri, wie könne es dann zu so vielen unähnlichen Porträts kommen,

»dass man sogar sehr selten eines findet, welches den Freunden und Verwandten der Person, die es darstellt, in jeder Beziehung genügt? Woher kommt es ferner, dass in der Regel verschiedene Bilder einer und derselben Person einen so ganz verschiedenen, ja oft ganz entgegengesetzten Character haben, und dass von Portraits, die alle gleich sehr ähnlich sind, dennoch die einen hässlich, die andern schön erscheinen?«²⁶

Die Lösung des Dilemmas liegt in der Fähigkeit der Fotograf:innen, den idealen Kern der zu Porträtiерenden unverstellt abzubilden, ohne sich dazu hinreissen zu lassen, Ähnlichkeit mit Realismus zu verwechseln. Fotograf:innen dürften nicht glauben, »dass der Aehnlichkeit durch eine genaue Wiedergabe der Gesichtszüge und der Kleidung genügt sei. Daher kommt es denn, dass eine Unzahl von Portraits zwar eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Original haben, aber die Hässlichkeiten desselben so hervortreten lassen, dass sie nichts als Carricaturen sind.«²⁷ Ganz so einfach ist die Porträähnlichkeit also nicht – vielmehr sind sich die Personen vor der Linse häufig selbst ganz unähnlich.²⁸ Und das liege daran, schreibt Disdéri, »dass jede Person in jedem Augenblick ein anderes Aussehen mit anderem Ausdrucke hat,«²⁹ also durch ihre Bewegungen, ihre Art zu sprechen, ihre Gefühle ständig

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 261.

²⁶ Ebd., S. 261f.

²⁷ Ebd., S. 262.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Ebd.

anders aussieht, »aber nicht alle diese Ausdrücke geeignet sind, den wahren Totalcharakter der darzustellenden Person in möglichst idealer Form wiederzugeben.«³⁰ Die Porträthähnlichkeit ist bei Disdéri ein delikates Konstrukt zwischen Prozessen der Auswahl und des Weglassens sowie von Operationen der Kombination und Verdichtung. Der »Totalcharakter«, oder das »Eigenthümliche«, wie Disdéri häufig schreibt, ist eine Zusammenlese unterschiedlicher Charaktereigenschaften und körperlicher Merkmale sowie des sozialen Standes und Habitus', die Disdéri als einen dialogischen Prozess begreift:

»Der Photograph, welcher ein gutes Portrait anfertigen will, muss es vor allen Dingen verstehen, aus all den unzähligen Veränderungen des Gesichtsausdruckes, welche die aufzunehmende Person zeigt, denjenigen Ausdruck herauszufinden, welcher das Wesen und den Charakter des Individuums am besten und allgemeinsten ausdrückt, d.h. er muss die Person gründlich studiren und kennen zu lernen suchen.«³¹

Die so dargelegte Ermittlung des »Totalcharakters« ist ein regulierender Eingriff der Fotograf:innen, der den Körper des Porträtsobjektes überhaupt erst porträtwürdig macht. Damit stelle er die Basis aller weiterer Arbeitsschritte dar und nur so wäre es Fotograf:innen möglich, »Stellung, Gesticulation und Mienenspiel gehörig zu regulieren, die Kleidung und die Umgebung seinem Zwecke möglichst anzupassen, die Beleuchtung sowie die Entfernung, in welcher er sich vom Objecte aufzustellen hat, richtig zu treffen,« was Fotograf:innen schließlich ermöglichen würde, »durch alle [...] zu Gebote stehenden Kunstgriffe die characteristischen Eigenthümlichkeiten des Originals in das beste, möglichst idealste Licht zu stellen und für die Dauer der Aufnahme festzuhalten, kurz das Portrait zu componieren.«³² In diesem regulativen Prozess, der den Porträtkörper hervorbringt, fällt auf, dass das Porträtsobjekt als »Original« bezeichnet wird. Disdéri wird in seiner Porträtplaxis zu einer Art Bildhauer des Porträtkörpers, den er neben dem »Original« auch als »Objekt« bezeichnet. Diese Zuschreibung ist in der Anweisungsliteratur geläufig. Die in der fotothetoretischen Literatur oft zitierte Schilderung der Objektwerdung des Subjekts im Moment der fotografischen Aufnahme, die Roland Barthes in seiner Publikation *Die helle Kammer* als konstituierendes Merkmal des Fotografischen beschreibt,³³ wird hier nicht nur präfiguriert, vielmehr wird dieser medialen Objektwerdung eine performative Objektwerdung vorausgesetzt, die bereits dann geschieht, wenn sich das Individuum in das Porträtssetting begibt.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 264

³² Ebd., S. 264f.

³³ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, 15. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 23.

Wie Disdéri anhand seiner eigenen Atelierpraxis erläutert, zählen zum Prozess der porträtfotografischen Bildkomposition nicht nur der Aufbau und die Ausstattung des Ateliers, oder technische Faktoren, wie die Verwendung des richtigen Objektivs, um die Farben und Schnitte der Kleidung der Porträtsujekte einzufangen, sondern auch die Fähigkeiten der Fotograf:innen, Charakterfacetten zu erfassen, die ins Bild gesetzt die idealisierte Persönlichkeit der zu Porträtierten wiedergeben:

»In der That handelt es sich ja gar nicht bei Herstellung eines Portraits um eine mathematisch genaue Wiedergabe der Formen und Proportionen der zu porträtirenden Person, sondern viel mehr um die richtige Auffassung und Darstellung der möglichst idealen Seite des Naturells derselben, wie es sich unter dem Einflusse der durch ihre sociale Stellung bedingten Gewohnheiten und Ideen entwickelt hat.«³⁴

Ein gelungenes Porträt ist demnach die Schnittmenge aus Ständebewusstsein, den technischen Fähigkeiten sowie dem Einfühlungsvermögen der Fotograf:innen. Bei der Aufnahme müssten Fotograf:innen deswegen darauf achten, unter den unzähligen Gesichtsausdrücken der zu Porträtierten intuitiv denjenigen zu wählen, der den jeweiligen Charakter am eindrücklichsten verbildlichen könne.³⁵ Es wird also vorausgesetzt, dass Fotograf:innen die Fähigkeit besitzen, das Wesen einer Person rasch zu erkennen, dieses dann im Bildraum zu inszenieren und die Porträtaufnahme durch eine ideale Anordnung aller Elemente des Atelierdispositivs zu komponieren.³⁶ Disdéri fordert dazu auf, die visuellen und zugleich die charakterlichen Besonderheiten der Porträtsujekte herauszufinden. Diese sollen aber nicht einfach ungeschönt, objektiv-mechanisch wiedergegeben werden, sondern ästhetisch-inszenierend ins »idealste Licht« gerückt werden.³⁷

Um den Transfer des Realen in das Ideale zu verdeutlichen, führt Disdéri anschließend einige anekdotische Beispiele an, die gleichzeitig seine Atelierpraxis abbilden und seine charakterermittelnde Arbeitsweise belegen sollen. Er berichtet von einem Gelehrten, »der sein Leben mit Studien vollbracht hat und dem das Denken die Stirn gefurcht hat«³⁸ und der sich nun in Sonntagskleidung im Atelier vorstellt, um sein Bildnis anfertigen zu lassen:

34 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 262.

35 Ebd.

36 Vgl. ebd., S. 264.

37 Vgl. ebd.

38 Ebd., S. 265.

»Er ist von kleiner Statur und seine Intelligenz scheint sich auf Kosten seines Körpers entwickelt zu haben. Dabei ist er ruhig und freundlich und ein geistreiches Lächeln umschwebt seinen Mund. Das ist sein Alltagsgesicht, so kennen ihn seine Verwandten und Freunde. Die Kleidung, welche er gewöhnlich trägt, passt sich ebenfalls ganz und gar seinem Wesen an, denn sie ist einfach und wird nicht mit zu ängstlicher Sorgfalt gepflegt. Dieser Mann kommt zum Photographen und will sich portraitiren lassen. Aber dann hat er ein Festtagskleid angethan, in dem er schon ganz anders aussieht als in seinem gewöhnlichen, und macht ein Gesicht, welches himmelweit von seinem gewöhnlichen natürlichen verschieden ist; ferner wird er eine sehr gesuchte, jedenfalls ziemlich steife Haltung annehmen und, wie man ihm rieth, einen grossen Folioband vor sich hinlegen, in dem er aber nicht liest, weil er zu viel mit seiner einstudirten Geberde zu thun hat. Aus all diesem Beiwerk und diesen Zufälligkeiten den wahren Mann herauszuschälen, das ist nun die Aufgabe des Photographen.«³⁹

Der »wahre Mann«, der nun aus diesen »Zufälligkeiten« des selbstinszenierten Sonntagsstaats herausgeschält werden muss, ist aber weder das »Alltagsgesicht«, das zu ähnlich, zu realistisch und daher ästhetisch nicht gefällig wäre, ebenso wenig aber das Idealbild, das ein Individuum von sich selbst hat. Denn das wäre ja der Gelehrte im »Festtagskleid« – und damit verkleidet. Disdéri angeleitete Fotograf:innen sollten in der Lage sein, die zu Porträtierten besser zu durchschauen, als diese sich selbst, um die gefälligste Version eines Porträtsobjekts ins Bild setzen zu können. Zudem wird auch hier die Forderung nach Natürlichkeit deutlich, denn eine »steife Haltung« und eine »einstudierte Geberde« sind nicht wünschenswert. Ist diese grundlegende Ermittlungsarbeit getan, folgt der Prozess der eigentlichen Aufnahme, deren technische Rahmenbedingungen beachtet werden müssen sowie die Platzierung des Porträtsobjekts im Atelierraum, die *passende Stellung*, die Disdéri für den anekdotischen Gelehrten wie folgt konzipiert:

»Im vorliegenden Fall muss z.B. der Anblick des Bildes, ganz abgesehen von der Aehnlichkeit, einen ernsten aber ungetrübten Eindruck machen, heitere, ruhige Reflexion athmen. Es darf daher die Stellung nicht gesucht sein; man wähle eine ruhige und gleichmässig vertheilte Zimmerbeleuchtung, Hintergrund und Umgebung halte man einfach, jedoch den Kopf, den Sitz des Gedankens lasse man klar und hell vom Hintergrunde abheben. Nur so würde man ein gutes Portrait liefern. Jede andere Anordnung würde unwahrscheinlich und unpassend sein und nicht jene höhere geistige Aehnlichkeit ausdrücken können, welche man von einem wahrhaft künstlerischen Portrait verlangt.«⁴⁰

39 Ebd.

40 Ebd., S. 266f.

Disdéri zeigt hier auf, wie er auf die physiognomischen und charakterlichen Eigenheiten des Porträtsbjektes eingeht und davon ausgehend eine individuell abgestimmte Pose und Inszenierung gestaltet. Ein schablonenhaftes oder rasterartiges Standardmodell zur Porträtaufnahme ist für die *künstlerische* Fotografie Disdéri's undenkbar. Dies macht er an einem zweiten anekdotischen Beispiel deutlich, der Porträtaufnahme eines Soldaten: »[E]r ist jung und Offizier. Gang, Haltung, Blick, alles athmet Stolz und Muth und lässt errathen, dass er schon mehrfach dem Feinde kühn und tapfer gegenüberstand. Die Haltung des Portraits kann nicht zweifelhaft sein und jedenfalls ist sie ganz verschieden von der des vorigen, denn sie muss Leben, Leidenschaft, Bewegung ausdrücken.«⁴¹ Nachdem Disdéri den Auftritt und den Charakter des jungen Mannes registriert hat, ihm also seine Eigentümlichkeiten abgelauscht hat, findet er wieder eine individuell passende Inszenierung und Stellung: »Der Hintergrund ist daher am besten freier Himmel; die Beleuchtung wähle man ein wenig hart und grell und vermeide alle weichen Halbtöne. Die Stellung muss frei und energisch und die Details der Umgebung müssen etwas unruhig gehalten sein.«⁴² Bei seinen anekdotischen Beispielen ist sich Disdéri durchaus bewusst, dass sie leicht den Eindruck des Verallgemeinernden oder Stereotypen bei der Leser:innenschaft erwecken könnten, weshalb er ihnen diese Relativierung nachschiebt:

»Mit diesen Beispielen soll aber keineswegs gesagt sein, dass alle Portraits von Soldaten und Gelehrten in der angegebenen Weise über einen Leisten geschlagen werden sollen. In dem einzelnen Falle wird man diese Grundzüge nach der jedesmaligen, individuellen Eigenthümlichkeit des zu Portraitirenden zu modifiziren haben. So z.B. kann ein Gelehrter zwar ein tiefer Denker, aber dabei doch heiter und gesellig sein, und das Feuer und die Energie des Soldaten kann durch Freundlichkeit, ja durch eine gewisse Weichheit des Gemüths gemildert werden, und ist das natürlich alles im Character des Bildes auszudrücken.«⁴³

Eine jede porträtfotografische Aufnahme ist daher eine inszenatorische Einkreisung des Porträtsbjekts. Im Anschluss an seine Ausführungen zur Inszenierung rät Disdéri die Größe des Abzugs der »Wichtigkeit«, sprich der sozialen Rolle, des Porträtsbjektes anzupassen, »denn es würde ohne Zweifel nicht passend sein, das Portrait eines berühmten Mannes und das eines kleinen Mädchens, welches mit seiner Puppe spielt, in demselben Formate anzufertigen.«⁴⁴ So würde sich also die ständische Relevanz eines Individuums unmittelbar in das Format des

41 Ebd., S. 267.

42 Ebd., S. 267f.

43 Ebd., S. 268.

44 Ebd., S. 273f.

fotografischen Porträts übersetzen. An dieser Stelle meldet sich nun der Übersetzer A.H. Weiske, der bisher kaum mit Annotationen in Disdéri's Text eingegriffen hatte, in einer Fußnote zu Wort und ist offensichtlich von der Albernheit dieses Vorschlags brüskiert: »Diesen Gesichtspunkte möchte ich unter keiner Bedingung für massgebend halten, denn dem grössten Manne das grösste Format im Portrait zuerkennen, wäre ungefähr dasselbe, als wenn man den den grössten Maler nennen wollte, welcher mit dem grössten Pinsel malte. Weiske.«⁴⁵ Die Schrulligkeit, die der Übersetzer Weiske bei Disdéri sieht, moniert der Autor hingegen bei seinen Atelierbesucher:innen. Denn nicht selten hätten Kund:innen die Angewohnheit, sich vor dem Besuch beim Porträtfotografen bereits eine »unnatürliche Stellung vor dem Spiegel« einzuüben, was zu den absurdesten Posen und ungewöhnlichen, steifen Porträts führe:

»Aeltere Frauen bemühen sich nicht selten, zu diesem Zwecke die jugendliche, elastische Haltung einer jungen Frau anzunehmen, oder ein schwächliches friedfertiges Männchen sucht eine herausfordernde, soldatische Haltung zu zeigen. So entstehen alle jene steifen, gezwungenen Portraits, jene nicht nur gefälschten und unähnlichen, sondern höchst unschöne Darstellungen des Originals. Vor allen Dingen muss die Stellung, wenn sie brauchbar sein soll, zu dem Alter, der Statur, den Gewohnheiten und Sitten des Darzustellenden passen. Dann muss sie aber auch die idealste Vorstellung vom Original zu erwecken im Stande sein.«⁴⁶

Um nun wirklich hinter den Schleier der einstudierten Manierismen blicken zu können, muss Disdéri's Fotografin den Moment abwarten, in dem sich das Porträtsubjekt selbst vergisst und so der Blick auf die tatsächlichen »Eigenthümlichkeiten« unverstellt ist: »Man muss daher durch Beobachtung und Ueberlegung die Mittel und Wege suchen, um die darzustellende Person von ihren vorgefassten Ideen abzuziehen und in den kurzen Momenten, in denen sie sich vergisst und sich unbefangen ihren natürlichen Bewegungen und Stellungen hingiebt, diese letzteren belauschen.«⁴⁷ Um dies zu erreichen, wird angeraten, das Publikum in ein Gespräch zu verwickeln, damit die Porträtsubjekte abgelenkt seien. Besonders auch der Gesichtsausdruck sei auf diese Weise zu ermitteln. Diesen Prozess deklariert Disdéri als ausgenommen schwierig und nicht jeder sei hierzu imstande, gerade weil das Festhalten dieses speziellen Ausdrucks für die Dauer des Aufnahmeprozesses eine Herausforderung sei und ganz sicher nicht dadurch zu lösen, dass man dem Publikum schlachtweg sage, was es zu tun habe.⁴⁸ Als Lösungsvorschlag gibt Disdéri für diese heikle Situation an, »an den Menschen angeborenen Nachahmungstrieb

45 Ebd., S. 274.

46 Ebd., S. 281f.

47 Ebd.

48 Vgl. ebd., S. 285.

zu appelliren,« denn es wäre bekannt, »dass Traurigkeit ebenso sehr wie Fröhlichkeit ansteckend wirkt [...] und im Theater kann man fortwährend sehen, wie die Gesichter der Zuschauer sich sofort mit dem des Schauspielers, der sie hinreißt, in Einklang setzen.«⁴⁹ Atelierfotograf:innen sollen demnach die Stimmung im Atelier aktiv gestalten, um den Ausdruck im Porträt zu beeinflussen. Dies fordert nicht nur einiges an schauspielerischem Talent, sondern mutet auch ein wenig skurril an: Bei mehreren Porträtsitzungen hintereinander, müssen Fotograf:innen zunächst jeden »Totalcharakter« mitsamt seiner »Eigenthümlichkeiten« auf subtile Art ermitteln, wohlgemerkt ohne, dass sich das Porträtsubjekt dessen bewusst wird. Hierauf basierend erfolgt dann die Wahl einer individuellen und möglichst idealen Inszenierung, Pose und Staffage. Gleichermassen gilt es aus dem Muskelspiel im Gesicht der Person den natürlichssten und authentischsten Ausdruck herauszuschälen und diesen dadurch in der Aufnahmesituation zu reproduzieren, dass die Fotograf:innen selbst die Emotionen hervorbringen und das Porträtsubjekt dazu animieren, diese unbewusst zu spiegeln. Eine immense Leistung, die den Fotograf:innen alles abverlangt. Genau dieses Engagement wäre es aber, schreibt Disdéri, das die *rein gewerblichen Atelierbetreiber:innen*, denen jeglicher ästhetischer Feinsinn mangelt, von *fotografischen Künstler:innen* unterscheiden würde: »Die vorgeführten Beispiele werden genügen, um einem umsichtigen Künstler den richtigen Weg zu zeigen. Wer freilich wegen gänzlich mangelnden Kunstsinnes in der Photographie nichts als ein Gewerbe erblickt, der mag fortfahren, seine Bilder jung und alt, alle in derselben Weise zu schablonisiren.«⁵⁰

Die Bemühung um charaktertreue Natürlichkeit und Individualität beschränkt sich in Disdéri's Anweisungen nicht auf Pose und Ausdruck, sondern ist auch beim Umgang mit einer szenischen, inszenierten Handlung zu berücksichtigen. Der Charakter der Aufzunehmenden darf vom Beiwerk der Porträtfotografie ebenso wenig verstellt werden, wie von einer auferlegten Handlung.⁵¹ Für Disdéri verwischt eine ausladende narrative Unterfütterung des Porträts die Grenze zum Genrebild zu stark, weshalb er deutlich dafür plädiert, einfache und zurückgenommene, aber dabei zugleich zum »Totalcharakter« passende, Inszenierungen zu wählen.⁵² Doch dieses Unterfangen gelang selbst dem Großmeister Disdéri in seinen Porträts nicht immer, worauf McCauley verweist: »Rejecting the rehearsed attitudes or personalities that sitters wanted to project as well as the stereotyped studio pose, Disdéri advocated an individualistic approach to posing in his manuals even if he

49 Vgl. ebd., S. 285.

50 Ebd., S. 292.

51 Vgl. ebd., S. 280.

52 Vgl. ebd., S. 279f.

failed to apply it consistently in his cartes.«⁵³ Und nicht nur Disdéri selbst scheiterte an seinen ungemein hoch gesteckten Anforderungen an die fotografische Porträtkunst. In seinem Handbuch beschreibt er, wie häufig es zu schlechten Porträts komme, die dem Umstand geschuldet seien, dass die Fotograf:innen noch nicht mit den Regeln der künstlerischen Fotografie vertraut seien.⁵⁴ Nun ist es allerdings so, dass selbst mit Disdéri's Anweisungen, Erläuterungen und Theorien an der Hand, nicht allen geholfen und ein gelungenes Porträt nicht garantiert werden konnte, denn das veröffentlichte Wissen Disdéri's fiel nur dann auf fruchtbaren Boden, wenn ausreichend Talent vorhanden sei: »Dabei wird es aber immer doch nur der zu Etwas bringen, der zum Künstler geboren ist.«⁵⁵ Sollte es also mit der gelungenen, künstlerisch komponierten Porträtaufnahme nichts werden, scheint man laut Disdéri schlichtweg nicht die richtige Disposition zu haben. Dann bleibt einem wohl nur noch die Mittelmäßigkeit – und das Gewerbe. Denn hier differenziert Disdéri deutlich. Mittelmäßige Produkte können sich gewerbliche Fotograf:innen erlauben, die keine künstlerischen Ambitionen hegen, aber sie müssten sich wohl bewusst sein, dass sie eben keine herausragenden Produkte herstellen und diese daher auch deutlich günstiger zu erwerben sein müssten. Denn das Schöne hat Disdéri zufolge seinen Preis:

»Freilich wird man sagen, dass alle diese Schwierigkeiten in der Erlernung und diese Umständlichkeit in der Ausführung sich sehr schlecht mit einer gewerbsmässigen billigen Herstellung von Portraits vereinigen und dass ein gutes Portrait, nach unserem Sinne, ziemlich theuer zu stehen kommen würde. Ganz richtig, aber es handelt sich hier eben nicht um Gewerbe, sondern um Kunst, und die Kunst strebt das Schöne an, unbekümmert um den Preis der Herstellung.«⁵⁶

Dieser Preis liegt bei den Fotograf:innen in der ungeheuren Anstrengung der künstlerischen Aufnahme à la Disdéri – beim Publikum hingegen in der monetären Kompensation: »Das was man an ihnen teuer bezahlt, ist eben nur ein gewisser Kunsterwerth, eine grössere künstlerische Schönheit.«⁵⁷ Vor diesem Hintergrund mag man vielleicht erwarten, dass diese höchst anspruchsvollen und ambitionierten, *künstlerischen* Porträtanweisungen die fotografische Wissensgemeinschaft dazu veranlassen würden, den Buchdeckel zur *Photographie als bildende Kunst* zuzuklappen und

53 Elizabeth Anne McCauley, *Likelessness. Portrait Photography in Europe 1850–1870*, Albuquerque: Art Museum, University of New Mexico 1980, S. 4.

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

55 Ebd., S. 297.

56 Ebd., S. 297.

57 Ebd., S. 298.

sich wieder den wissenschaftlichen Aspekten des Bildgebungsverfahrens zuzuwenden. Doch Disdéri's ästhetische Ausführungen initiieren einen Diskurs. In seinem kurzen Beitrag »Rückblick auf die wichtigsten Entdeckungen in der Photographie im Laufe des Jahres 1863« schreibt der deutsche Wissenschaftler Hermann Wilhelm Vogel, der Herausgeber des Journals *Photographische Mitteilungen*, im April 1864 voller Anerkennung über die Prinzipien Disdéri's. Vogel formuliert den Vorsatz, fortan nicht nur künstlerischer zu fotografieren, sondern sich auch theoretisch mit der Ausarbeitung eigener Grundsätze einer Ästhetik zu befassen:

»Eine wichtige Beachtung haben in neuerer Zeit im Portraitfach die in der Photographie bisher so sehr vernachlässigten künstlerischen Prinzipien gefunden. Der geistreiche Disdéri ist darin vorangegangen und hat in seiner *»art de la photographie«* (von dem neuerdings eine Uebersetzung von Dr. Weiske erschienen ist) Fingerzeige geliefert, deren Beachtung wir den Photographen auf das Wärmste empfehlen können. Gerade in dieser Hinsicht wird ein gebildeter Photograph, der seine Originale geschmackvoll zu stellen versteht, trotz höherer Preise immer den Vorrang behaupten, über einen billiger aber nur handwerksmässig arbeitenden Konkurrenten. Wir werden uns die Beleuchtung künstlerischer Grundsätze in der Photographie zur speziellen Aufgabe machen.«⁵⁸

Der Grundstein zur Fotografie als bildende Kunst ist nun also gelegt. Die fotografische Wissensgemeinschaft ist inspiriert von Disdéri's »Fingerzeichen« und es wird sich fortan vermehrt mit dem Konzept des künstlerisch ambitionierten Porträtiereins auseinandersetzt und das besonders unter dem Aspekt der Komposition.

5.1.2 Zwischen Komposition und Instruktion

In Disdéri's Ausführungen wird immer wieder deutlich, wie für ihn die Konzepte des Mechanischen und des Künstlerischen verschmelzen. In seinen Überlegungen zur passenden Stellung der Porträtsubjekte sind die »Eigenthümlichkeiten« und der »Totalcharakter« die Ausgangspunkte seiner Inszenierungen, die er als individuelle, maßgeschneiderte Posen darstellt, obwohl sie häufig schematisch oder sogar stereotypisierend wirken. Der Text Disdéri's versucht, durch viele Wiederholungen und die nicht müde werdende Argumentation, dass die Fotografie *selbstverständlich* eine Kunst sei, diese als solche zu legitimieren und sich damit selbst als den Gründungsvater der »Grundlagen einer Ästhetik der Fotografie« zu historisieren. Wie so häufig bei den Akteur:innen der frühen Fotografie, insbesondere auch den Handbuchautoren, liest man hier ein Konglomerat aus Innovationswillen und Prioritäts-

⁵⁸ Hermann Wilhelm Vogel, »Rückblick auf die wichtigsten Entdeckungen in der Photographie im Laufe des Jahres 1863«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 1, 1864, S. 7.

ansprüchen – und den Wunsch, sich selbst in einen im Werden begriffenen Kanon einzuschreiben. In Disdéri's Handbuch *Die Photographie als bildende Kunst* legt nicht nur der Titel eindeutig dar, dass er die neuen technischen Bildgebungsverfahren als künstlerische Verfahren begreift, sondern auch seine einleitenden Ausführungen zur Komposition:

»Der Photograph kann also durch seine Anordnungen und Operationen von demselben Object Bilder in der verschiedensten Auffassung und mit dem verschiedensten Character herstellen, und mehr braucht es nicht: der Photograph ist ein Künstler und die Photographie ist eine Kunst, so gut wie jede andere Kunst, und sie hat ebenso gut ihr besonderes Gebiet, ihre Regeln, ihre Aesthetik.«⁵⁹

Die Vermittlung der Komposition über textbasierte Anweisungsformate ist keineswegs neu oder spezifisch für die fotografischen Verfahren: Malereihandbücher lehrten künstlerische Praktiken und existierten auch im 19. Jahrhundert parallel zur fotografischen Handbuchliteratur. Die Schnittstelle beider Publikationsformate bediente beispielsweise der Bildhauer Ludwig Eduard Uhlenhut, der 1845 seine *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie* veröffentlichte und 1863 sein Anweisungsbuch *Die Technik der plastischen Kunst oder die Arbeiten des Bildhauers, Formes, Erzgießers etc. Eine populäre Darstellung für Freunde der Kunst und junge Künstler* herausbrachte. Auch der Naumburger Oberlehrer A.W. Hertel ist ein Autor, der die noch junge Fotografie unmittelbar mit den bildenden Künsten verzahnt. Zwischen 1844 und 1849 gibt Hertel sein *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie* heraus, veröffentlicht aber 1844 zudem seine *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei*. Während das *Journal für Malerei* die Daguerreotypie im Untertitel trägt und sich direkt im Leitartikel der ersten Ausgabe mit ihr auseinandersetzt,⁶⁰ beschäftigt sich die *Kleine Academie*, die im Übrigen mit ihrem Umfang von 500 Seiten alles andere als klein ist, nicht mit den fotografischen Verfahren.⁶¹

59 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafond de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 40.

60 *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie; und die, in diese Fächer einschlagende Bibliographie*, Nr. 1, 1844, S. 2–13.

61 A.W. Hertel, *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei*. Enthal tend einen vollständigen Cursus der Elemente der Anatomie und der Verhältnisse des menschlichen Körpers; den Ausdruck der Leidenschaften; die Grundzüge der Portrait-, der Blumen-, der Landschafts- und Historien-Malerei, der geometrischen Projectionslehre, der Linear-, freien und Luftperspective, der schönen Baukunst, der Lehre von dem Lichte und den Farben, für Zeichner und Maler in Crayon, Pastel, en Lavis, in Minitur, Gouache, Oel- und Schmelzfarben, nebst einer systematischen Abhandlung über Chemie der

In der Anweisungsliteratur wird porträtfotografisches Wissen in den meisten Fällen textbasiert vermittelt, kaum wird an Bildern argumentiert. In der von Paul Eduard Liesegang und Julius Schnauss herausgegebenen Zeitschrift *Photographisches Archiv* erscheinen im Jahr 1868 jedoch über vier Heftnummern hinweg Porträtinstruktionen, die dieses didaktische Verhältnis umkehren. In den »Feder-Skizzen. Ueber Stellung und Gruppierung. Von R.A. Seymour« werden Posen für Porträtaufnahmen über die Zeichnung vermittelt. Im ersten Abdruck der Feder-skizzen [Abb. 28] im *Photographischen Archiv*, die aus dem *Illustrated Photographer* entnommen und übersetzt wurden, ist unter der halbseitigen Zeichnung eine Legende mit den Beschreibungen der Illustrationen angeführt, sowie ein kurzer Text Seymours. Darin werden die Zeichnungen zur Stellung und Gruppierung erläutert und diese Lektüreanleitung gilt auch für die Folgehefte, denn darin werden die Skizzen gänzlich kommentarlos abgedruckt. Die Einführung Seymours lautet:

»Als ich noch photographischer Porträtiest war, hatte ich fortwährend ein kleines Scizzenbuch in der Tasche, in dem ich allerlei *Posen* hinwarf, die mir besonders gefielen, sei es nach dem Leben, nach Gemälden, Zeichnungen, Statuen oder Photographien. Ich glaube, dass auch Andere von meinen Scizzen Nutzen ziehen werden, und gebe sie ganz in der einfachen Form, wie ich sie in mein Buch eingezeichnet habe; eine sorgfältige Ausführung vermag ihren Werth doch nicht zu erhöhen. Es liegt nicht in meiner Absicht, die beim Gruppiren und Arrangiren in Anwendung kommenden Kunstregeln darzulegen. Meine Scizzen müssen für sich selbst sprechen [Herv. i.O.]«⁶²

Seymour vermittelt basierend auf seiner Erfahrung als praktischer Fotograf sein Wissen in seinen Zeichnungen. Dabei benutzt er sein Skizzenbuch als Sammlung seiner Inspirationen für gelungene Posen und bedient sich so einer Praxis, die in der Kunst etabliert ist, in der Anweisungsliteratur allerdings kaum als gewinnbringend für die Fotografie thematisiert wird. Die Federskizzen, von denen Seymour vorgibt, sie wären direkt aus seinem Skizzenbuch ins Journal transferiert worden, sind nicht ganz so unmittelbar, worauf der Verweis »Graphotypie von A.H. Wall« hinweist.⁶³ Dies ist zugleich ein Hinweis auf den Nom de Plum oder das Alter Ego des Autors: R.A. Seymour und A.H. Wall sind die gleiche Person. Wie John Hannavy darstellt, nutzte der self-made Fotograf und Besitzer eines eigenen Ateliers den Namen Seymour, wenn er als Maler arbeitete: »*Photographic News* reported in 1861 that he was working as an itinerant portrait painter under the name of R.A. Seymour,

Farben. Von A. W. Hertel, Oberlehrer an der Königl. Provincial-Gewerbschule zu Naumburg. Mit 18 lithographirten Quarttafeln, Weimar: Friedrich Voigt 1844.

- 62 R.A. Seymour, »Feder-Skizzen. Über Stellung und Gruppierung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. Nr. 152, 1868, S. 108f.
- 63 Ebd., S. 108.

and coincidentally in that year he published *A Manual of Artistic Colouring as Applied to Photographs*.⁶⁴ In der Person Alfred Henry Wall verdichtet sich das Spannungsfeld von Fotografie und Malerei sowie von künstlerischer bzw. fotografischer Praxis und Wissensvermittlung: Wall/Seymour ist zugleich Atelierfotograf und Porträtmaler, Praktiker und Theoretiker. Und in dessen theoretischen Abhandlungen wird dieses Zusammenwirken noch einmal deutlich: Hannavy nennt die 1864 und 1865 veröffentlichten Bände *The Art Student*, »which discussed photography as an art form«, die von 1868 bis 1870 herausgegebene Zeitschrift *The Illustrated Photographer* und schließlich das 1896 – 10 Jahre vor Walls Tod – erschienene Buch *Artistic Landscape Photography*.⁶⁵ Was an den Federskizzen Seymours zudem ersichtlich wird, sind mehrere Übersetzungsprozesse: Der Originalbeitrag wird aus einem anderen Journal in eine andere Sprache übernommen, aus der Vorlage wird in die Zeichnung und dann in den Druck übersetzt, aus der Skizze wird schließlich die Pose inspiriert, die im Atelier die vorgeschlagene »Stellung und Gruppierung« wiederholt.

Seymours zunächst halbseitige und später seitenfüllende Zeichnungen sind Komposite unterschiedlicher Szenerien. In der ersten Version der Federskizzen sind sechs Posen dargestellt, die »nach einem Gemälde« (Fig.1), »nach einer Photographie« (Fig.2 bis 5) und »nach einem Porträt« (Fig.6) angefertigt worden sind [Abb. 28].⁶⁶ Alle diese Skizzen zeigen Frauen und Kinder in unterschiedlichen Interieurs. Im zweiten Teil der Federskizzen in Heft Nr. 158 des *Photographischen Archivs* ist das Porträt eines jungen Mannes, sowie eines Mädchens und einer Frau zu sehen, diesmal ohne Angabe der Quellen [Abb. 29].⁶⁷

Die dritte, diesmal ganzseitige Reproduktion der »Feder-Siczen«, zeigt erneut als Komposit Damenporträts, »nach Aufnahmen von Adam Salomon in Paris«, eines zum Ende der 1860er Jahre vielgewürdigten Porträtfotografen [Abb. 30].⁶⁸ Die vierte Iteration der Federskizzen verbildlicht als ganzseitige Zeichnung nun unterschiedlichste Posen und Szenerien: eine lesende junge Frau, ein Mann vor Landschaftshintergrund, spielende Kinder, Damen in Konversation, ein Mädchen mit ihrem Hund, alles zu einer großen Skizze zusammengefasst [Abb. 31].⁶⁹

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

65 Vgl. ebd.

66 R.A. Seymour, »Feder-Siczen. Über Stellung und Gruppierung«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. 152, 1868, S. 108f.

67 R.A. Seymour, »Über Stellung und Gruppierung. Feder-Siczen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 158, 1868, S. 200.

68 R.A. Seymour, »Über Stellung und Gruppierung. Feder-Siczen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 161 u. 162, 1868, S. 252.

69 R.A. Seymour, »Über Stellung und Gruppierung. Feder-Siczen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 169, 1868, S. 8.

Abb. 28: Federskizzen

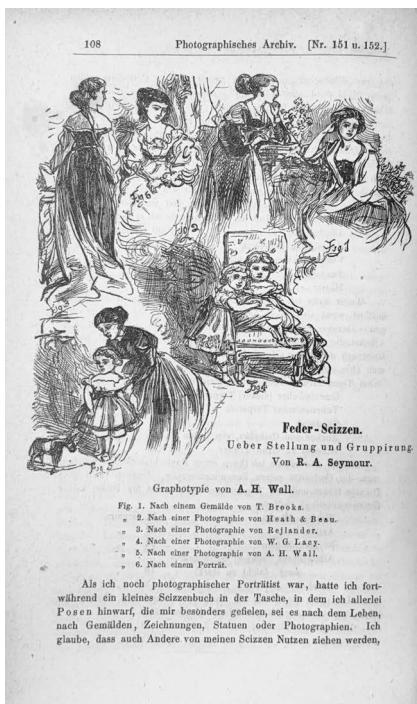
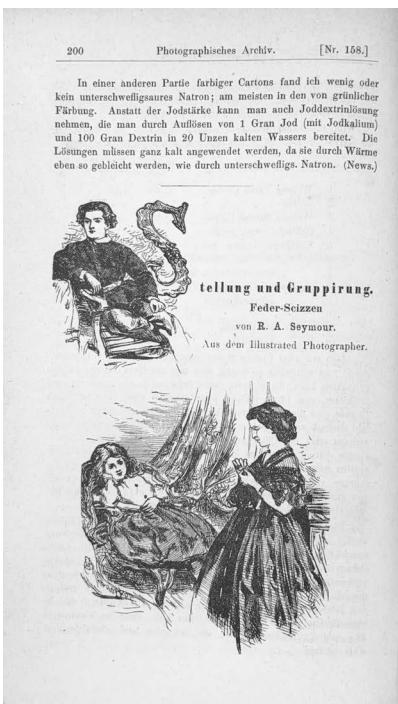


Abb. 29: Federskizzen



R.A. Seymour, »Feder-Scizzen. Ueber Stellung und Gruppierung«, in: *Photographicisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. 152, 1868, S. 108f.: 108.

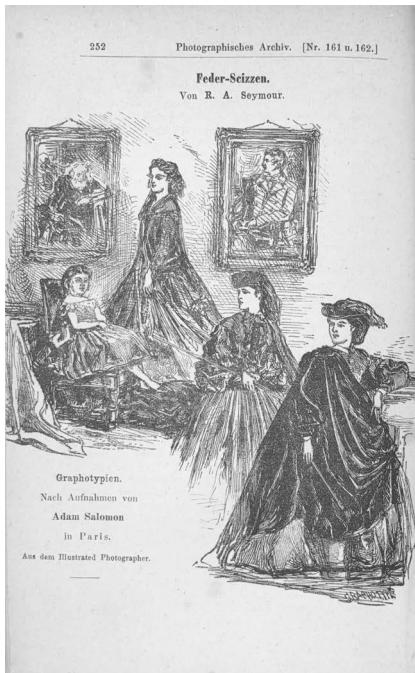
R.A. Seymour, »Stellung und Gruppierung. Feder-Scizzen«, in: *Photographicisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 158, 1868, S. 200.

Auch Disdéri widmet sich in seinen Anweisungen ausführlich der Kompositionsllehre, wenn auch nicht anhand von Zeichnungen, sondern rein textbasiert. Die Komposition ist für den Franzosen untrennbar mit der erfolgreichen Herstellung eines fotografischen Porträts verzahnt. Seine Instruktionen, die auf den Konzepten des geschulten Blicks, des künstlerischen Geschmacks und der ästhetischen Urteilstatkraft basieren,⁷⁰ dienen fortwährend dazu, »der Photographie die Stellung zu erobern, welche man ihr so lange nicht zugestehen wollte, und die Bahn vorzuzeichnen, welche sie fortan mit Ehren wandeln soll«⁷¹ sowie der Sicherung von Prioritätsansprüchen, wenn er notiert: »wir sind stolz darauf, in diesem Buche gleichsam die

70 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grießen 1864, S. 8f.
71 Ebd., S. 9f.

ersten Strecken dieser Bahn abzustecken.«⁷² Unter dem Deckmantel der schriftlich fixierten Anweisung verbirgt sich demnach das Anliegen, die Fotografie und damit verbunden den eigenen Namen, in den Kunstkanon zu überführen.

Abb. 30: Federskizzen



R.A. Seymour, »Feder-Siczen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 161 u. 162, 1868, S. 252.

Abb. 31: Federskizzen



R.A. Seymour, »Feder-Siczen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 169, 1869, S. 8.

In seinen Anweisungen zur Komposition gibt Disdéri an, dass Fotograf:innen lernen müssten in Abstraktion zu sehen. Sie dürften sich nicht vom Kolorit einer Landschaft oder eines Gegenstandes in die Irre führen lassen, sondern müssten die Form und den Aufbau der Gesamtkomposition analysieren. Fotograf:innen »müssen [...] sich vor allen Dingen den schönen Eindruck in seine Elemente zerlegen und zusehen, ob die Schönheit hauptsächlich in den Gestalten, dem Tone oder der Farbe zu suchen ist, oder ob alle drei dabei mehr oder weniger gleichmässig concurr-

iren.«⁷³ Falls die Schönheit nur im Kolorit liegt, wird die Fotografie nicht gut werden, schreibt Disdéri, daher müsse man lernen, in Schwarz-Weiß zu sehen,⁷⁴ eine bis heute gängige Praxis in der Konzeption fotografischer Aufnahmen. Die Kenntnis des Künstlerischen wird aus der Natur geschöpft, so Disdéri, aber dabei könne man nicht einfach kopieren, sondern solle die »Beziehungen zwischen dem sinnlich Wahrnehmbaren und unserer Innenwelt aufsuchen.«⁷⁵ Fotograf:innen haben also die Aufgabe, zu selektieren, zu abstrahieren und zu übersetzen.

In seiner Darstellung der kompositionellen Unterschiede der Malerei und Fotografie rekurriert Disdéri auf das Dilemma der Ähnlichkeit, denn so oft bliebe die Realität auch in der Fotografie hinter der Idee zurück: »Er muss daher, ehe er an die Darstellung denken kann, für die wirkliche reale Existenz des Darzustellenden sorgen, und oft genug wird es gar nicht möglich sein, die Realität so herzustellen, wie sie, um seine Ideen auszudrücken, sein müsste. Uebrigens kann er nur ganz unbedeutliche äussere Veränderungen an den realen Dingen selbst vornehmen.«⁷⁶ Für Disdéri liegt der Hauptunterschied zur Konzeption einer Fotografie darin, dass sich der Maler erinnern und eine Szenerie einschließlich der Staffage imaginär anlegen muss. Wenn ihm das nicht gelingt, »so geht er hinaus in die freie Natur und studirt und copirt, was er für seinen Zweck Brauchbares findet.«⁷⁷ Die so erworbenen Eindrücke und Studien werden dann kuratiert, um sie nach dem »Grundgesetz der Schönheit, der Einheit« in einen »nothwendigen natürlichen Zusammenhang« zu bringen.⁷⁸ Fotograf:innen können nicht aus unterschiedlichen Skizzen eine Komposition zusammentragen, nicht auslassen, was stört und hinzufügen was fehlt, sondern müssen mit dem arbeiten, was sich vor der Linse befindet: »Ist aber der Künstler, der eine solche Idee darstellen will, Photograph, so muss er ganz anders verfahren. Ebenso wie der Maler, hat auch er die Natur mit Verständniss betrachten gelernt, aber die einzelnen Theile des Bildes, die ihm in der Idee vorschweben, kann er nicht nach Gefallen vereinigen.«⁷⁹ Und hierzu rät Disdéri folgendes: Die bewusste Wahl des Ausschnittes, das Austesten unterschiedlicher Standpunkte, die Wahl der Perspektive, die richtige Beleuchtung und schließlich die »lebendige Staffage«.⁸⁰ Gelingt es Fotograf:innen diese Mittel künstlerisch einzusetzen, wird auch, so verspricht Disdéri, eine künstlerische Aufnahme gelingen: »Eine solche Auswahl,

73 Ebd., S. 246.

74 Ebd., S. 247.

75 Ebd., S. 248.

76 Ebd., S. 249.

77 Ebd., S. 250.

78 Vgl. ebd., S. 251.

79 Ebd.

80 Ebd., S. 252f.

ein solches Festhalten des von der Natur gebotenen passendsten Momentes ist eine wahre Composition, eine wahre Schöpfung.«⁸¹

Die Auseinandersetzung mit der aus der Malerei entlehnten Kompositionslehre in der Fotografie beginnt jedoch nicht erst mit Disdéri's Überlegungen. Knapp zwanzig Jahre vor seinem Band *Photographie als bildende Kunst* publiziert Ludwig Eduard Uhlenhut im Jahr 1845 seine *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie. Nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt* im Quedlinburger Verlag von Gottfried Basse, die 1849 erneut in einer überarbeiteten Auflage erschien. In seinem Handbuch hebt Uhlenhut zunächst darauf ab, dass sich bisherige Publikationen zur Fotografie vor allem durch ihre Unvollständigkeit auszeichnen und daher mit seiner Publikation nun ein Anweisungsbuch »in möglichster Vollständigkeit« erscheinen soll.⁸² Der Mangel bisheriger Publikationen liege darin, dass sie nur das Theoretische vermitteln würden, nicht aber das Praktische, womit Uhlenhut das Künstlerische impliziert. In seiner eigenen Veröffentlichung kompiliert Uhlenhut bisherige Befunde, darunter nennt er als seine Quellen Hunt, Herschel, Bequerel, Moser und zudem das von A.W. Hertel herausgegebene *Journal für Malerei*,⁸³ aus dem er in seiner Publikation wörtlich zitiert: »so nenne ich hier besonders einen schätzbaren Aufsatz aus dem Journale für Malerei (bei Voigt in Braunschweig erschienen). Es war gerade nichts Neues darin, aber doch so gut gesagt, daß ich nicht anstand, Manches, besonders über das Theoretische, wörtlich anzuführen.«⁸⁴ Hier scheint die gängige Praxis des Kompilierens und Zusammenstellens auf, die in der polytechnischen Wissensgemeinschaft zur Mitte des 19. Jahrhunderts prävalent war. Bereits im Vorwort macht Uhlenhut zudem zwei Dinge deutlich: Erstens ist ihm daran gelegen, mit seinen Ausführung die Leser:innen dazu zu befähigen, die Daguerreotypie wirklich zu meistern und zweitens begreift er die Fotografie als ein Medium, das mit der Malerei konkurriert, oder sich zumindest an ihren Paradigmen arbeitet. Sein Ziel ist es, »ein einfaches praktisches Verfahren zu lehren, um Bilder von solcher Vollendung zu erzielen, daß sie rücksichtlich des Effects mit den besten Gemälden wetteifern können.«⁸⁵ Basierend auf seinem Hintergrund als Bildhauer spielt in seinen Ausführungen stets die Relation zur Kunst eine zentrale Rolle. Insbesondere der Komposition gibt Uhlenhut Raum in seiner Beschreibung der Daguerreotypie als (künstlerischem) Porträtmittel, weshalb auch die Pose des Porträtsubjektes den Grundregeln der künstlerisch-tradierten Kompositionslehre folgt:

81 Ebd., S. 254.

82 Ludwig Eduard Uhlenhut, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie: nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg: Basse 1845, S. III.

83 Ebd., S. IVf.

84 Ebd.

85 Ebd., S. IV.

»Außer der richtigen Beleuchtung muß man dem Modelle eine graziöse Stellung zu geben suchen; daher stelle man den Kopfhalter sorgfältig (und zwar nach der bequemen Lage des Kopfes und nicht umgekehrt), damit nicht eine gezwungene Haltung entsteht, nehme auch zuweilen halbe Profil-Ansicht, je nachdem sich überhaupt ein Kopf besser en profil als en face ausnimmt. Im Allgemeinen beachte man den alten Grundsatz bei der Composition: die Körperlinien sich so viel als möglich durchschneiden zu lassen.«⁸⁶

Die Bildwirkung der Aufnahmen hängt deutlich von der Belichtung in der jeweiligen Aufnahmesituation ab, weshalb Uhlenhut in seinen Anweisungen rät, zwischen »9 Uhr Morgens bis 3 Uhr Nachmittags, wenn sonst der Himmel nicht gar zu bewölkt, und die Witterung nicht zu ungünstig ist«⁸⁷ zu typieren, da in dieser Zeit die beste Beleuchtung garantiert werden könne. Auch, schreibt Uhlenhut, ließe sich im Zimmer porträtieren, »nur muß man für eine gute Beleuchtung Sorge tragen. Man placirt das Modell daher in die Nähe eines hohen Fensters, und drapirt einige weiße Tücher so, daß sie ihr Licht auf das erstere werfen.«⁸⁸ In einer Fußnote, die Uhlenhut diesem Abschnitt beifügt, wird deutlich, welche Bildwirkung diese Aufnahmen hatten: »Solche in der Stube angefertigten Bilder haben mehr malerische Wirkung als die im Freien gemachten.«⁸⁹ Uhlenhut legt darüber hinaus Wert darauf, dass man gerade bei Gruppenporträts eine gewisse Handlung, eine Idee und somit Abwechslung in die Szene bringe – eine Praktik, die Disdéri in seinem Handbuch knapp zwanzig Jahre später ausführlich behandeln wird.⁹⁰ Der Innovations- und Prioritätsanspruch Disdéri's muss daher mit einer gesunden Skepsis betrachtet werden, denn die Einbindung der Fotografie in die bildende Kunst, insbesondere in die Kompositionsllehre, ist bereits deutlich vor ihm unternommen worden – wenn auch von weniger prominenten Akteuren. Uhlenhut betont, dass beim Arrangement der Szene der Geschmack des »Künstlers« die Hauptrolle spiele, da von ihm, »vorausgesetzt, daß die Platte sorgfältig präperirt war, der gute Eindruck eines Bildes«⁹¹ abhänge. Hierfür rät Uhlenhut,

»die Gesichter so viel als möglich nahe in eine Ebene zu bringen, und [man] bringe in die Lage der Köpfe, Arme und des ganzen Körpers Verschiedenheit, indem man beachtet, was schon oben vom Durchschneiden der Körperlinien gesagt ist, suche

⁸⁶ Ebd., S. 16.

⁸⁷ Ebd., S. 15.

⁸⁸ Ebd., S. 15f.

⁸⁹ Ebd., S. 16.

⁹⁰ Vgl. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grießen 1864, S. 279f.

⁹¹ Ludwig Eduard Uhlenhut, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie: nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg: Basse 1845, S. 17.

überhaupt eine gewisse Idee in das Bild zu legen. Gut componirte Gemälde und Kupferstiche werden hierbei dem Geschmacke als Leiter dienen.«⁹²

Der gute Geschmack, der geschulte Blick und die künstlerische Urteilskraft werden auch bei Uhlenhut bereits als Werkzeuge in der Komposition eines fotografischen Porträts beschrieben – auch hier hat Disdéri, anders als er behauptet, nicht unbedingt einen Prioritätsanspruch. Dieser gute Geschmack schließt zwar gemalte Hintergründe, insbesondere Landschaften mit »Aussichten auf Berg- und Waldpartien« für Uhlenhut nicht aus, »nur muß die Ferne gut gehalten und der Vordergrund zu beiden Seiten nicht so dunkel sein, daß die Umrissse der Figur darin verschwimmen.«⁹³ Diese Hintergründe hätten im Vergleich zu den zuvor erwähnten weißen Schirmen den Vorteil, dass sie »Mannichfältigkeit« in ein Bild brächten und zudem technische Fehler vertuschen könnten, da »schlechte Stellen in der Platte leichter unbemerkt bleiben.«⁹⁴ Uhlenhut macht sich in seinen Empfehlungen künstlerische Staffage zunutze, um technische Schwierigkeiten in der Daguerreotypie zu kaschieren. Ästhetische Ansprüche und technische Notwendigkeiten verschmelzen damit zu praktikablen Hilfestellungen im Umgang mit der Fotografie.

Ludwig Eduard Uhlenhuts Leser:innen wird also bereits Mitte der 1840er Jahre deutlich vermittelt, dass außer der Berücksichtigung der technischen und chemischen Aspekte des Porträtvorgangs, ästhetische Modalitäten von höchster Bedeutung sind. Neben der sorgfältig präparierten Platte, einem versierten Umgang mit der Kamera und dem Einsatz des Lichts, legt Uhlenhut den Erfolg eines gelungenen Porträts in die Hände des »Künstlers« – wie hier Fotograf:innen genannt werden. Dieser »Künstler« soll der Szene nach den tradierten Regeln der Komposition, welche er ruhig gelungenen Gemälden und Kupferstichen entlehnen dürfe, Form verleihen.⁹⁵ Durch den Verzicht auf requisitenhafte Attribute und Gegenstände im Bildnis, tragen sorgfältig komponierte Blicke und Gesten bei Uhlenhut die Wirkung des fotografischen Porträts. Dem diskursiven Feld der Porträtmalerei verhaftet, greift der Autor auf die Herausstellung der Physiognomie und den Charakter der Porträtsujekte zurück. Doch der Bildhauer hat für den Erfolg seines Gewerbes neben dem künstlerischen Feinschliff die wirtschaftliche Lage im Blick: Uhlenhut beschreibt bereits wenige Jahre nach Veröffentlichung der Fotografie, dass der Markt bereits fast gesättigt sei und sich die »praktische Ausübung dieser Kunst« kaum mehr lohne und das, obwohl die Produkte, die dieser übersättigte Porträtmarkt hervorbrächte, oft minderwertig seien.⁹⁶ Aber es ist nicht nur die unzulängliche Por-

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd., S. 17f.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 17.

⁹⁶ Vgl. ebd.

trätproduktion, die Uhlenhut betrübend findet. Er beklagt, dass die Daguerreotypie selbst beim Publikum schlecht ankäme und noch nicht einmal mehr das Argument überzeugen könne, dass die Fotografie gerade den Künsten einen großen Dienst erwiese. In der Argumentation Uhlenhuts schwankt die Daguerreotypie zwischen einem künstlerischen Medium und einer »Dienerin der Kunst«:⁹⁷

»[D]er Vorwurf kann jedoch nur die Unverschämtheit einiger Pfuscher treffen, die sich nicht scheuen, ihre schlechten Machwerke aus den Händen zu geben. Man braucht zu Gunsten dieser Kunst nicht einmal noch den großen Gewinn anzuführen, den Maler Kupferstecher, Zeichner, Baumeister, Reisende u.s.w. durch photographische Studien und Skizzen haben können.«⁹⁸

Leser:innen des Uhlenhut'schen Handbuchs hingegen können sich dagegen wappnen, in diese undankbare Position zu geraten. Sein Versprechen: Befolgen sie seine Anweisungen werden sie befähigt, die Daguerreotypie nahtlos in das Regelwerk der künstlerischen Kompositionslehre einzubinden und somit gelungene Porträts anzufertigen, was letztlich bedingt, dass sie ein erfolgreiches Gewerbe etablieren und einen Verdienst daraus machen könnten: »Wer indessen gute Daguerreotypien liefert, kann neben der Anerkennung Sachkundiger, auch des reellen Vortheiles gewiß sein.«⁹⁹

Ein Jahr vor Uhlenhut veröffentlicht der Naumburger Oberlehrer A.W. Hertel 1844 im Verlag von Friedrich Voigt in Weimar in der Reihe »Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke« sein Malereihandbuch *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei. Enthaltend einen vollständigen Cursus der Elemente der Anatomie und der Verhältnisse des menschlichen Körpers; den Ausdruck der Leidenschaften; die Grundzüge der Portrait-, der Blumen-, der Landschafts- und Historien-Malerei, der geometrischen Projectionsslehre, der Linear-, freien und Luftperspective, der schönen Baukunst, der Lehre von dem Lichte und den Farben, für Zeichner und Maler in Crayon, Pastel, en Lavis, in Miniatur, Gouache, Oel- und Schmelzfarben, nebst einer systematischen Abhandlung über Chemie der Farben.* In seinem einleitenden Vorwort schreibt Hertel eine kurze Geschichte der bildenden Künste, die er mit dem »Göttlichen« und »Überirdischen«,¹⁰⁰ also einem Genus der

97 In seiner Salonkritik von 1859 prägt Baudelaire die berühmte Formulierung der »Fotografie als Dienerin der Künste«, vgl. Charles Baudelaire, »Das moderne Publikum und die Photographie. Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857 – 1860«, in: Friedhelm Kemp (Hg.) *Sämtliche Werke und Briefe*, München u. Wien: Hanser 1977, S. 133–140: 139.

98 Ludwig Eduard Uhlenhut, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie: nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg: Basse 1845, S. Vf.

99 Ebd.

100 A. W. Hertel, *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei*, Weimar: Friedrich Voigt 1844, S. Xf.

Kunst, untermauert, und kommt dabei auf Diskurse zu sprechen, die auch die noch junge Fotografie begleiteten:

»Das Bedürfnis, durch Bild zu verständigen, wo Worte nicht ausreichten, wohl auch das Verlangen, vorübergehende Erscheinungen dem Andenken zu bewahren, konnte leicht auf das Zeichnen führen. Eine solche Darstellung, roh in ihren Rudimenten und Mitteln, einfach in Linie und Form, monochrom, war noch nicht Kunst. Anfänglich eine Art Bildersprache hieroglyphischer Natur, späterhin heimliches Nachbilden zufälliger Form, mußte sie viele Stadien durchlaufen, bis aus ihr Bilder solcher Zustände des Vollkommensten hervorgingen, wie sie die Natur, nach dem Ausspruche Raphael's, nie in einem geschaffenen Wesen vereinigt.«¹⁰¹

Kunst ist nicht einfach eine Reproduktion der Natur, sondern ein Mehrwert, ein Surplus, das besser ist als das Original. Darin liegt einer der häufig vorgetragenen Kritikpunkte an der Fotografie begründet: Weil die Fotografie die Natur reproduziere, kann sie nicht künstlerisch sein. Disdéri ist sich dieser Kritik an der Fotografie natürlich bewusst und plädiert auf der gleichen Folie für die künstlerische Anerkennung der Fotografie:

»Man erkennt zwar ihre Wichtigkeit für Wiedergabe von Naturobjecten und Kunstwerken an, und kann nicht in Abrede stellen, welch wichtiges Hilfsmittel sie den historischen und Naturwissenschaften ist, auch muss man zugeben, dass sie dem Maler, dem Bildhauer und dem Ornamentisten die wichtigsten Fingerzeige giebt; aber da man meist mit der Sache nur obenhin vertraut ist, so ist man auch nicht im Stande einzusehen, dass dem Photographen noch bei weitem andere Kenntnisse nötig sind, als die für die Ausübung der rein chemischen Operationen erforderlichen. Man kann daher gewöhnlich nicht begreifen, wie nothwendig dem Photographen die Phantasie und das künstlerische Gefühl sind, wenn anders seine Bemühungen mit dem wahren Erfolge gekrönt sein sollen.«¹⁰²

In der Argumentation Hertels ist es das »Überirdische«, das das »Schöne« hervorbringt und ein Kunstwerk ausmacht. Letzteres bedarf aber einiger Regeln, »Gesetze« schreibt Hertel.¹⁰³ Mit dieser Argumentation und Herleitung arbeitet er ganz ähnlich wie Disdéri zwanzig Jahre später in seiner *Photographie als bildende Kunst*. Ob willentlich oder nicht, Disdéri imitiert in seinem Legitimationsbestreben den Duktus des Malereihandbuchs und das vielleicht stärker als jene polytechnischen

¹⁰¹ Ebd., S. IV.

¹⁰² André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grießen 1864, S. 8.

¹⁰³ A. W. Hertel, *Kleine Academie der zeichnenden Künste und der Malerei*, Weimar: Friedrich Voigt 1844, S. XI.

Schriften, die sein Handbuch nach dessen Veröffentlichung ausführlich rezipierten – Disdéri schreibt ein Malereihandbuch für die Fotografie.

Zwischen den polytechnischen und den künstlerischen Anweisungsbüchern gibt es deutliche Parallelen, was daran liegen mag, dass beides grundsätzlich Veröffentlichungen sind, die einen Gegenstand in seiner Praktikabilität zu vermitteln versuchen. Daher ist es auch Hertels *Kleiner Academie* daran gelegen, in möglichster Vollständigkeit seine Leser:innenschaft zur Ausübung der bildenden Künste zu befähigen. Zumindest, so Hertel, soll ein Fundament, eine Grundkenntnis vermittelt werden, auf der dann über sein Handbuch hinaus aufgebaut werden könne, wie er in eine architektonische Metapher verpackt beschreibt:

»Das Bestreben dieser Schrift ist: nichts vermissen zu lassen, man nehme die Zeichenkunst als Zweck oder als Mittel; sie soll die Bausteine zu dem Grundbaue liefern, worauf mit Sicherheit weiter gebaut werden kann. Der Schlussstein eines solchen Baues ist zwar darin seinen Erzeugungsmomenten nach angedeutet, ihn selbst fertig behauen darin suchen zu wollen, wird bei dem geringen Umfange der Schrift Niemandem einfallen.«¹⁰⁴

Das Fundament der bildenden Künste ist bei Hertel also die Zeichenkunst, auf der alles weitere aufbaut. Wo aber lässt das die Fotografie? In Hertels didaktischen Auseinandersetzungen wird sie doch noch zum Vermittlungsgegenstand: Ebenfalls im Jahr 1844 veröffentlicht Hertel im Verlag von Friedrich Voigt die erste Ausgabe seiner Zeitschrift *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie; und die, in diese Fächer einschlagende Bibliographie*, die bis einschließlich 1849 erscheinen würde. Dieses Journal wurde in »zwanglosen Heften« verschickt und wie das Deckblatt außerdem verrät, sollten jährlich vier bis sechs Hefte erscheinen: »Sechs Hefte bilden einen Band, wozu jedesmal ein General-Titel und Inhaltsverzeichnis geliefert werden wird. Jedes Heft kostet ¼ Rthl. – Bei Heften, welche mit Lithographien ausgegeben werden, steigert sich der Preis um 1 gGr. für jede nicht color. Quarttafel.«¹⁰⁵ Auch dieses Journal war also dazu intendiert, abonniert, aus einzeln zugesendeten Heften zusammengebunden zu werden und so ein größeres Werk zu ergeben – in diesem Fall ein Übersichtswerk über die Entwicklung der Künste, einschließlich der »Daguerreotypie (Photographie)«. Das *Journal für Malerei und bildende Kunst* ist seinem Namen folge künstlerisch ausgerichtet, aber dennoch fest in die polytechnische Wissensgemeinschaft gebettet, was ein Blick in die Zitationen darlegt. Zitiert wird bei Hertel

¹⁰⁴ Ebd., S. XIV.

¹⁰⁵ *Journal für Malerei und bildende Kunst. Oder Mittheilungen der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen in allen Zweigen der Malerei, der Bildhauerei, Daguerreotypie (Photographie), der Farbenkunde und Farbenchemie; und die, in diese Fächer einschlagende Bibliographie*, Nr.1, 1844, Titelei.

nämlich aus den in diesem Bereich führenden Publikationen wie den *Comptes rendus*, den *Annalen der Chemie und Pharmacie*, aus dem *Polytechnischen Zentralblatt*, *The Aetheneaum* und dem *Philosoph. Magazin* – Kunst und polytechnisches Wissen gehen Hand in Hand. Auch hier noch einmal ein Verweis darauf, dass die Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht losgelöst von der Wissenschaft betrachtet werden kann.

Im Vorwort stellt Hertel die »Tendenz dieses Journals« dar. Das erste Heft ließe noch nicht die geplante Ausrichtung des Journals vermuten, »da die bis jetzt eingesendeten Originalabhandlungen eine freie Auswahl noch nicht gestatten.«¹⁰⁶ Hertel veröffentlicht in seinem ersten Heft daher alles, was ihm zur Verfügung stand. Unter der Kategorie »I. Abhandlungen vermischten Inhalts« erscheint hier unter der Überschrift »Vergleichende Zusammenstellung der Fortschritte und der neuen Vervollkommnung der Daguerreotypie« auf 12 Seiten einiges zu den fotografischen Verfahren.¹⁰⁷ Damit sich Leser:innen ein umfassendes fotografisches Wissen aneignen konnten, ohne sich die dafür notwendigen Informationen aus ihren jeweiligen Quellen selbst zusammen suchen zu müssen, werden zunächst nicht nur die Verfahrensdetails der Daguerreotypie in aller Ausführlichkeit erläutert, sondern daran anschließend auch unterschiedliche Forschungsergebnisse und Meinungen zu den frühen fotografischen Verfahren vorgestellt. Zwar wird »Daguerreotypie« dabei größtenteils als Sammelbegriff für alle frühen fotografischen Verfahren verwendet, jedoch erkennt Hertel die Verfahrensunterschiede an. Zugunsten einer besseren Lesbarkeit entscheidet er sich zunächst für eine Ausklammerung der Kalotypie:

»Um den neueren Untersuchungen und Fortschritten der Daguerreotypie in Theorie und Praxis einen systematischen Zusammenhang zu geben, gehen wir auf die Rudemente zurück; lassen jedoch das Talbot'sche Verfahren, welches sich von dem Daguerre'schen zu sehr abschließt, jetzt bei Seite gestellt, indem wir es später wieder aufnehmen müssen, wenn die neueren Untersuchungen von Moser zur Sprache kommen.«¹⁰⁸

Das *Journal für Malerei* nimmt die Darstellungen der Neuerungen in den Künsten in seinen Fokus. Von »Kobaltultramarijn und künstlichem Ultramarijn«, über »Reinigung und Anwendung der Ochsengalle in der Malerei« und »Isochromfirnis« zur Fotografie: Alle diese praktischen Befunde der bildenden Künste werden auf ähnliche Art und Weise kundgetan, wie polytechnische Zeitschriften neues Wissen über chemische und physikalische Erkenntnisse veröffentlichten. So viel auch argumentiert

¹⁰⁶ Ebd., S. 1.

¹⁰⁷ Ebd., S. 2–13.

¹⁰⁸ Ebd., S. 2.

und gestritten wird, ob und wie die Fotografie als Kunst oder als künstlerisches Verfahren zu begreifen ist, ebenso viel wird sie ohne Sang und Klang in Kunstkontexte gesetzt. Bei Hertel wird gar nicht erst mit einer Rechtfertigung begonnen, warum man nun, beim Aufschlagen des ersten Heftes seines neuen Journals, über die Fotografie liest. Gleichsam dem polytechnischen Wissen verbunden, wird wie selbstverständlich eine umfassende Darstellung der verfahrenstechnischen Neuerungen in der Fotografie veröffentlicht. Dazu reihen sich in einer ausführlichen »Neueren Bibliographie, bis zum Schlusse des Jahres 1843«¹⁰⁹ zahlreiche Neuerscheinungen zur Fotografie unter Publikationen aus dem Kunstbereich, darunter Friedrich August Wilhelm Nettos *Kalotypische Portraitirkunst* und Victor Sältzers *Vollständige Anweisung zum Photographieren*. Und auch unter den »Recensionen«, die Hertel im zweiten Teil seines Heftes druckt, findet sich eine Besprechung zur fotografischen Anweisungsliteratur, oder vielmehr ein Verriss. Rezensiert wird die deutsche Übersetzung von Lerebours Handbuch, die Friedrich Bollmann unter dem Titel *Neuester Rathgeber für Daguerreotypisten (Nach Lerebours 4. Ausgabe)* veröffentlichte. In der vernichtenden Rezension, die wohl aus der Feder Hertels selbst stammt, wird dargestellt, dass diese Publikation als Anweisungsbuch versagen würde – und von Übersetzungen doch besser abzusehen sei, wenn man die Ausgangssprache nicht gut beherrsche:

»Ohne in das photogenische Verfahren Lerebours selbst einzugehen, wozu vorliegende Schrift nicht eigentlich Veranlassung bietet, wollen wir hier nur kurz bemerken, daß nicht allein photographische Erfahrung dazu gehört, um die wenigen Goldkörner der Schrift auszubeuten, sondern auch, um das Deutsch derselben zu verstehen. Es bleibt stets eine mißliche Sache, Uebertragungen vorzunehmen, ohne selbst Künstler oder Techniker zu seyn; und noch weit mehr, wenn der Uebersetzer der Sprache nicht vollkommen mächtig ist.«¹¹⁰

Hertel schließt hieran eine Auflistung von Korrekturen an, die sich auf die Übersetzung, aber auch die vermittelten Inhalte beziehen. Die Übersetzung als gängige Praxis der polytechnischen Wissensaufbereitung scheint in diesem Fall zu scheitern. Das hebre Ziel, Wissen in verständlicher Form zu vermitteln, ist hier dem Rezensenten zufolge ebenfalls nicht gelungen. Dass dies unglücklicherweise über längere Zeit und häufiger als gedacht der Fall war, macht Julius Schnauss in der Vorbemerkung zum Anhang seines *Katechismus der Photographie* von 1861 deutlich. Dieser Anhang ist ein »Alphabetisches Verzeichnis der deutschen, lateinischen, englischen und französischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturproducte« und wurde dezidiert zu dem Zweck angelegt, zukünftige Übersetzungsfehler zu vermeiden.

¹⁰⁹ Ebd., S. 25–29.

¹¹⁰ Ebd., S. 23.

den und seinen Leser:innen auch den Zugang zur fremdsprachigen fotografischen Handbuch- und Journalliteratur zu ermöglichen:

»Die in deutschen photographischen Journalen und Büchern gegebenen Uebersetzungen aus dem Englischen und Französischen enthalten oft viele sinnentstellende Fehler, die eine Folge der Unkenntnis des Uebersetzers von den richtigen chemischen Bezeichnungen in diesen Sprachen sind. Ich hoffe also auch in dieser Beziehung manchem meiner geehrten Leser durch den folgenden Anhang einen Dienst erwiesen zu haben, indem auch der weniger Geübte bald zu dem Verständniß der Originalrecepte nach einiger Uebung gelangen wird.«¹¹¹

Im Fall der Rezension in Hertels *Journal für Malerei* wird deutlich, dass die fotografische Anweisungsliteratur sowohl polytechnische als auch künstlerische Veröffentlichungen unter sich subsumiert und in diesen nach dem gleichen Prinzip gearbeitet wird: man kommentiert und rezensiert, bereitet Wissen und Befunde auf, tritt zueinander in Bezug und Kritik und blickt mit einem geschulten Blick auf das aufbereitete Wissen. Bei Hertel ist dies ein *künstlerisch* geschulter Blick, weshalb er die Notwendigkeit der eigenen Fachkenntnis und praktischen Erfahrung herausstellt, die ihm in der Übersetzung Bollmanns fehlen. Verzahnt werden Kunst und polytechnische Wissenschaft, Praxis und Theoriebildung. Und in diese etablierte Tradition der künstlerischen Anweisungsliteratur, die neben der Polytechnik als Infrastruktur und Disseminationsweg der fotografischen Handbuchliteratur gesetzt werden muss, stellt schließlich auch Disdéri seine »Grundzüge einer Ästhetik der Fotografie«, die er in der *Photographie als bildende Kunst* zu erschreiben intendiert.

5.1.3 Autorschaft und Autorporträt

Die frühe Porträtfotografie brachte eine theoretische Schwierigkeit mit sich, der sich weder Fotograf:innen noch zeitgenössische Rezipient:innen fotografischer Bilder entziehen konnten: die fehlende künstlerische Handschrift und somit die Frage, wie damit umzugehen sei, dass Fotograf:innen, auf die Rolle der Aufzeichnenden reduziert, das Bild scheinbar passiv generierten. Davon ausgehend, die Fotografie und besonders das fotografische Porträt als ein künstlerisches Artefakt zu lesen, bleibt nun erstmals das *fecit* der Künstler:innen aus, kein Pinselduktus manifestiert hier mehr die Geste. Aber auch in der umgekehrten Lesart des frühen fotografischen Porträts als einem technischen Artefakt, das als Beweis (franz. *épreuve*,

¹¹¹ Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J. J. Weber 1861, Anhang, S. 112.

engl. *proof*) aus dem Experimentalsystem des frühen fotografischen Ateliers hervor- ging, fehlt die Autorschaft der Operateur:innen. Die selbstdokumentarische Geste vollzieht sich daher in visuellen oder textuellen Strategien der Selbsteinschreibung: So wird das Porträt zum *ça-a-été* nicht nur des Individuums vor der Kamera, sondern auch zum Beweis der eigenen Relevanz im frühen porträtwissenschaftlichen Diskurs. In seinen Anweisungen stellt Disdéri deshalb dar, dass die Komposition eben auch dazu diene, den Stempel der Individualität aufzudrücken – der Individualität der Fotograf:innen, deren Handschrift sich parallel zum individuellen Porträtsujet in die Aufnahme einschreibe. Kernargument von Disdérís Argumentation zur künstlerischen Komposition eines fotografischen Porträts ist der geschulte Blick (der erlernt werden könne) und zugleich ein gewisses Talent (das eher weniger vermittel- oder schulbar sei). Dies macht er anhand einer Verkettung rhetorischer Fragen deutlich:

»Hat er kein Verständniss und keinen Sinn für Formen, wie soll er gute Lagen und Stellungen herausbringen, oder bei Anordnung verschiedener Objecte zu einem Ganzen, die beste aus allen der verschiedenen möglichen Gruppirungen herausfinden? Wie soll er das Schöne mehr hervorheben, das Hässliche möglichst ab- schwächen können? Hat er keinen Begriff von den Regeln der Beleuchtung, wie soll er durch passende Vertheilung des Lichtes die Formen in ihrer Fülle hervortreten lassen und ein Verwischen ihres Characters durch ein schädliches Halbdunkel vermeiden, und wie soll er wissen, wohin er vielleicht grössere, kräftigere Licht- oder Schattenmassen werfen soll? Endlich, wie soll er, wenn ihm die Regeln der Perspective unbekannt sind, dieses mächtige Hilfsmittel durch richtige Wahl der Entfernung und des Standpunktes sich dienstbar machen, für Fälle, wo an Form und Beleuchtung des Objectes selbst nichts geändert werden kann?«¹¹²

Um die genannten Herausforderungen der Komposition, der Ähnlichkeit und der Beleuchtung lösen zu können, bedarf es des ästhetisch geschulten Blickes, der technischen Versiertheit und dem Gespür dafür, diese Aspekte miteinander zu verzahnen: »Also alle die Beziehungen, welche zwischen den erwähnten verschiedenen Verhältnissen der äusseren sichtbaren Dinge und unserem inneren Seelenleben existiren, muss der Photograph sorgfältig studiren, sie zu einer Ästhetik seiner Kunst verarbeiten,«¹¹³ denn nur, schreibt Disdéri, »wenn er mit der Kenntniss der rein technischen Seite der Photographie auch die Kenntniss dieser Beziehungen verbindet, nur dann wird es ihm gelingen, etwas wahrhaft Schönes zu produciren.«¹¹⁴ Wie diese Ausführungen verdeutlichen, möchte Disdéri nicht eine

¹¹² André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 46f.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

pauschale Ästhetik der Fotografie anleiten, sondern seine Leser:innen zu einem autonomen, porträtfotografischen Stil befähigen. Dieser basiert zwar auf den Anweisungen und Ausführungen des Autors und fußt auf der künstlerisch tradierten Ästhetik, wird aber dennoch aus der jeweils eigenen fotografischen Praxis generiert. Mit diesem individuell erarbeiteten Stil wird, folgt man Disdéri, dann auch die jeweilige künstlerische Autorschaft in der fotografischen Aufnahme erkennbar.

Mit dem Konzept der fotografischen Autorschaft setzt sich auch der Kunsthistoriker Robin Kelsey in seiner Publikation *Photography and the Art of Chance* auseinander. In einem argumentativen Strang zum Zufall geht er auf die Bedeutung des Firmisses ein, der mit traditioneller Handarbeit und künstlerischen Fähigkeiten assoziiert ist: Wie Kelsey darstellt, wird durch den Auftrag des Firnis in der Malerei die händische Einschreibung durch den Gestus im Pinselstrich geglättet und zu einem gewissen Grad negiert – und gerade dadurch wird das Artefakt zum Kunstwerk erhoben.¹¹⁵ Um diesen Gestus fotografisch zu imitieren, argumentiert Kelsey, fertigten Fotografen wie etwa Oscar Gustave Reijlander Kompositporträts an, in denen ein komplizierender Auswahlprozess stattfindet (»selection and rejection«), durch den das Künstlerische Eingang in die fotografische Arbeit fände.¹¹⁶ Es ließe sich hieran anknüpfend argumentieren, dass dieser Prozess von »selection and rejection« jeder fotografischen Aufnahme inhärent ist und bereits in der Kadrierung angelegt ist, sich besonders deutlich aber in der Inszenierung und Positionierung von Porträtsujekten zeigt. Dieser Auswahlprozess ist konstituierend für die Ähnlichkeits-erzeugung und damit für die gelungene fotografische Aufnahme. Diese Argumentationslinie verfolgt Kelsey weiter, wenn er dem Kompositporträt zuspricht, den Zufall aus der Fotografie zu filtern: »The photographer did not have to encounter a picturesque composition fortuitously and expose the film at precisely the right angle and time. He did not need a miraculous conjunction of events.«¹¹⁷ Die künstlerische *agency* liegt demnach beim Fotografen und nicht im Moment der Aufnahme, gelangt aber dennoch an ihre Grenzen. Der Zufall lässt sich laut Kelsey nicht komplett ausschließen, was sich an den Fehlern zeigt, die sich aller kompositorischer Auswahlprozesse zum Trotz in die Aufnahme schleichen und die auch die fotografische Handbuchliteratur nicht gänzlich ausmerzen kann.

Der Fotohistoriker Peter Geimer liest in seinem Buch *Bilder aus Verselen* die frühe Fotografie in ihrem Schwanken zwischen Erfindung und Entdeckung mit Bruno Latours Konzept der geteilten Autorschaft aus. Von Beginn an sei, Geimer zufolge, das Schreiben über die neuen Bildgebungsverfahren durch eine unklare Trennung

¹¹⁵ Robin Kelsey, »Defining Art against the Mechanical, c. 1860«, in: ders., *Photography and the Art of Chance*, Cambridge u. London: The Belknap Press of Harvard University Press 2015, S. 40–65: 57f.

¹¹⁶ Ebd., S. 59.

¹¹⁷ Ebd., S. 61.

zwischen »Natur oder Kultur, Entdeckung oder Erfindung«¹¹⁸ geprägt gewesen, die mit den Prioritätsansprüchen der frühen Akteure verschränkt worden sei. In einem Schwanken zwischen Urheberschaft und medialen Gegebenheiten wird die Zusammenarbeit eines wissenschaftlichen Akteurs mit der Natur herausgestellt, die grundlegend nur als eine geteilte Autorschaft begriffen werden kann (man denke etwa ganz basal an die nicht weg zu argumentierende Abhängigkeit vom natürlichen Licht).¹¹⁹ So sehr die Pioniere der Fotografie darum bemüht sind, ihre Prioritätsansprüche auf Verfahren, Erfindungen und Verbesserungen darzustellen, kann die Fotografie zudem nicht als freigestellte Errungenschaft eines singulären Akteurs gewertet werden.¹²⁰ Hierzu argumentiert Geimer mit Latour, dessen Herangehensweise vorsieht, alle beteiligten Akteure in ihrem kreativen Potenzial zu würdigen, »nicht nur den lokalen Kontext, die Motive und Handlungen der menschlichen Akteure, sondern auch die Aktivität der beteiligten Objekte.«¹²¹ So kann neben der Chemie, der Technik und dem Licht, auch der Zufall in der Fotografie mit einer gewissen Handlungsmacht gelesen werden.

Diesem Themenkomplex wird sich auch in den Diskussionen der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft gewidmet. Eduard Schreiner spricht sich in seinem *Offenen Sendschreiben an die Commission der k. b. Akademie der bildenden Künste zu München* aus dem Jahr 1864 nicht nur gegen jeglichen Kunstwert der Fotografie aus, sondern dekonstruiert im Gleichzug den Mehrwert eines inszenierenden Eingreifens in die Porträtaufnahme, indem er darauf abhebt, dass das Konzept einer gelungenen Pose und Inszenierung überhaupt nicht existiere, um schließlich seinen Punkt darin zu machen, dass es auch keine fotografische Autorschaft geben könne:

»Vor Allem muß ich wieder daran erinnern, daß es eine unrichtige Stellung und Beleuchtung in der Natur nicht gibt, also hier auch von einer im Gegensatze richtigen nicht die Rede sein kann; somit fällt hier der Begriff Kunst als einer schaffenden Potenz von vornherein wieder weg; was aber die selbstständige Wahl der Stellung und Beleuchtung anbelangt, so gehört diese Verrichtung lediglich in das Gebiet des künstlerischen Geschmackes; dieser ist allerdings ein wesentlicher Moment; aber nicht allein bei der Ausübung der Photographie, sondern bei jedem Handwerk, an welches gesteigerte Anforderungen gemacht werden. [...] Dieser obenerwähnte Kunst-Geschmack ist aber nicht zu alledem bei der Photographie, insoweit sie sich auf den vorliegenden Streitgegenstand (das Portrait) bezieht, ein wahres Minimum persönlicher Anwendung. Daß der Photograph jemanden nicht von hinten aufnimmt oder von unten auf beleuchtet, versteht sich von selbst. Auch

¹¹⁸ Peter Geimer, »Erfindung oder ›Entdeckung‹ der Fotografie?«, in: ders., *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 49–55: 49f.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 50.

¹²¹ Ebd., S. 51.

kann man von dem gebildeten künstlerischen Geschmack unserer Photographen erwarten, daß einer nicht z.B. ein Porträt so aufnimmt, daß sich der Kopf in einer Ecke befindet, während eine Hand oder eine Kniestiefe den Mittelpunkt des Bildes darstellt. Beleuchtung in diesem Falle als ein Produkt persönlicher Anschauung von solcher Bedeutung feststellen zu wollen, daß sich darauf zum Theil geistiges Eigentumsrecht basire, ist die gelungenste Feinspinnerei.¹²²

Schreiner erkennt zwar die Fähigkeit der neuen Bildgebungsverfahren an, abbildgenaue Porträtaufnahmen zu erzeugen, belächelt jedoch die Anweisungen zu Beleuchtung und Pose und spricht ihnen ihre Relevanz ab. Aber immerhin räumt er ein, dass Fotograf:innen über »gebildeten künstlerischen Geschmack« verfügen, auch wenn das fotografische Porträt kein Kunstwerk sei und somit keine Autorschaft der Fotograf:innen im Sinne eines geistigen Eigentumsrechts vorliegen kann. Erzeugnisse des technischen Mediums Fotografie erlauben weder Rückschlüsse auf »geistige Thätigkeit¹²³ des Operateurs, noch generieren sie »künstlerisches Eigentumsrecht«,¹²⁴ da Fotograf:innen an einem gelungenen Porträt »so unschuldig [seien] wie ein neugeborenes Kind«.¹²⁵ Fotografische Autorschaft, künstlerische Fotografie – für Schreiner undenkbar, für Disdéri unabdingbar. Wie sich zeigt sind diese Konzepte in der Mitte des 19. Jahrhunderts instabil, Auslegungs- und Argumentationssache und alles andere als gemeingültige Setzungen.

Um sein Auto(r)porträt zu zeichnen und sich der Nachwelt zu erhalten, wählt Disdéri daher unterschiedliche Strategien. Der Berufsfotograf nutzt einerseits seine Schriften, hier ganz besonders die Vorworte, und andererseits seine eigene fotografische, gewerblich-verankerte Praxis. Hier sind es sowohl sein professioneller Ruf, den er sich als kommerzieller Porträtiert erarbeitet hat, als auch seine über Selbstporträts vermittelte künstlerische Fertigkeit, mit denen er sich ein Andenken schafft. In seinen *Renseignements* schreibt Disdéri: »Il faut qu'on puisse deviner ce qu'il est, deviner spontanément son caractère, sa vie intime, ses habitudes; il faut que le photographe fasse plus que de photographier, il fait qu'il biographie [Herv. i.O.]«.¹²⁶ Die im vorherigen Kapitel dargestellte Arbeit der Charakterermittlung, des Herausschärens der »Eigenthümlichkeiten« eines Porträtsobjektes, ist Disdéri zufolge also eine *biografische* Arbeit. In die Fotografie schreibt sich ihm zufolge so

¹²² Eduard Schreiner, *Offenes Sendschreiben an die Commission der k. b. Akademie der bildenden Künste zu München*, München: E. H. Gummi 1864, S. 8.

¹²³ Ebd, S. 7.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ André Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements Photographiques indispensables à tous*, Paris: Gaittet et Cie 1855, S. 14. Auf Deutsch: »Es muss ihm möglich sein, zu erkennen, wer er ist, spontan seinen Charakter, sein Privatleben und seine Gewohnheiten zu erfassen; der Fotograf muss mehr tun, als nur fotografieren, er muss biographieren.« [Übersetzung der Verfasserin]

das ganze Leben ein und erhält sich dort. Und Disdéri erschreibt sich mit seinen Publikationen ein Andenken, gleichermaßen als Autor und als Porträtiert. Dies wird auch im Vorwort der *Renseignements* deutlich, in dem er seine Intention darlegt, seine Leser:innen zum porträtfotografischen Handwerk zu befähigen, indem er seine eigene Erfahrung und langjährige Berufspraxis mit ihnen teilt:

»Ces instructions seront le résumé des observations nombreuses que j'ai faites durant le cours de ma longue carrière de pratician, et en même temps qu'elles pourront épargner au public la peine de poser, comme souvent il arrive, plusieurs fois pour une seule épreuve; elles pourront également être mises à profit par les artistes mes confrères dont l'expérience est moins longue que la mienne, ou qui ne s'expliquent pas encore certains cas d'insuccès dont j'ai eu le bonheur de reconnaître causes.«¹²⁷

Diese Form der Selbstdarstellung im Vorwort eines Anweisungsbuches ist keineswegs singulär, sondern eine geläufige Praxis in der polytechnischen Wissensgemeinschaft. In diesem Paratext findet die Stimme des Autors Gehör, dort ist der Raum für textbasierte Selbstdarstellungen und Selbsteinschreibungen. Disdéri's nach außen getragenes Künstler- und Autorenbild übersetzt sich in eine umfangreiche Rezeption durch seine Zeitgenossen: Neben seiner Porträtpraxis war es besonders Disdéri's Ästhetik, die in anderen Handbüchern zitiert und rezipiert wurde. Eine dieser Zitationen, oder vielmehr ein übersetzter Ausschnitt und Wiederabdruck, findet sich im 1864 erschienenen *Vollständigen Handbuch der Photographie* des belgischen Chemikers Désiré Charles Emanuel van Monckhoven (1834–1882). Unter dem »Anhang I«, der seinem »Ersten Theil« beigefügt ist, erscheint die »Ästhetik der Photographie nach Disdéri« in einem Auszug.¹²⁸ Dieser widmet sich der Theorie der (Papier-)Fotografie, der Einrichtung und Funktionsweise des Fotograf:innenateliers, den chemisch-technischen Details des Kollodiumverfahrens und darin verflochten auch einiger Porträtmöglichkeiten. Der zweite Anhang von van Monckhovens Handbuch beschäftigt sich dann mit der »Mikroskopische[n] Photographie« – erneut ein Hinweis darauf, wie eng verzahnt künstlerische und

127 Ebd., S. 9, auf Deutsch: »Diese Anweisungen werden die Zusammenfassung der zahlreichen Beobachtungen sein, die ich während meiner langen Laufbahn als Praktiker gemacht habe, und sie werden dem Publikum die Mühe ersparen, mehrmals für einen einzigen Abzug zu posieren, wie es oft vorkommt; sie können auch von meinen Künstler-Kollegen genutzt werden, die eine weniger lange Erfahrung als ich haben, oder die sich bestimmte Misserfolge noch nicht erklären können, deren Ursachen ich glücklicherweise erkannt habe.« [Übersetzung der Verfasserin]

128 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Inbegriff aller bekannten und bewährten Verfahren bis auf unsere Tage. Nebst einer Abhandlung: Die Photographie in ihrer Anwendung auf wissenschaftliche Beobachtung*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. 241–246.

wissenschaftliche Anwendungsweisen der Fotografie waren, und wie selbstverständlich die Porträtfotografie in das bestehende polytechnische Wissen gebettet worden ist. In diesem Fall allerdings nicht in der Konzeption Monckhovens selbst, sondern in der seines Übersetzers und »Bearbeiters« Karl de Roth. In der Fußnote, die de Roth der Überschrift beifügt, schreibt er: »Da MONCKHOVEN den ästhetischen Gesichtspunkt ganz ausser Acht lässt, glauben wir durch Wiedergabe dieser interessanten Abhandlung DISDÉRI'S unsren Lesern einen Dienst zu leisten. DE R. [Herv. i.O.]«¹²⁹ Diese kooperative Form des einverleibten Wissens spiegelt sich auch in Disdéri's Handbuch selbst, denn dort gibt der Fotograf in seinem Vorwort an, dass sein Handbuch gerade durch die Mitarbeit Lafon de Camarsacs deutlich umfangreicher wurde, als es ursprünglich intendiert war und dem Kollegen daher auch die Mitarbeit kreditiert werden sollte:

»Meinen Beziehungen zu Herrn de Camarsac verdanke ich die Kenntniss von vielen neuen, der Aesthetik der Photographie eigenthümlichen Gesichtspunkten, und wenn er auch nicht darin gewilligt hat, dass sein Name als Mitverfasser auf dem Titel genant wurde, so muss ich doch öffentlich bekennen, dass ich den gehofften Beifall durchaus nicht allein auf meine Rechnung bringen werde.«¹³⁰

Hier insistiert Disdéri auf die Sichtbarmachung einer Kooperation und nicht, wie sonst häufig in der Anweisungsliteratur zu lesen ist, auf eine alleinige Urheberschaft.

Unter der Überschrift der »Grundzüge einer Ästhetik der Photographie« unternimmt Disdéri in seinem Handbuch einen Legitimierungsversuch der Fotografie als einem künstlerischen Verfahren und offenbart gleichzeitig den Anspruch, ein Grundlagenwerk zu erschreiben. Somit wird es Disdéri möglich, sich selbst noch stärker in die Geschichte und den Kanon der frühen Fotografie einzuschreiben, als dies seine kommerzielle porträtfotografische Praxis bereits für ihn in Gang gesetzt hatte. In dieser aus der eigenen Praxis geschöpften Theoriebildung scheint einmal mehr das polytechnische Denkprinzip auf: Porträtpraxis und Porträtlehre sind ineinander verschränkt und besitzen nur in ihrer Synergie epistemisches Potential. Obwohl Disdéri nicht selbst in den polytechnischen Wissensaustausch involviert ist, sondern vielmehr von der polytechnischen Wissengemeinschaft rezipiert wird, trägt seine aus der Praxis gewonnene Theoriebildung zur Weiterentwicklung und zudem zur Diskursbildung der Porträtfotografie bei. Die Porträtfotografie mag bildende Kunst sein, aber sie ist und bleibt auch bei Disdéri eine angewandte Wissenschaft. Und so profitiert der kommerzielle Atelierfotograf von den Disseminati-

¹²⁹ Ebd., S. 241.

¹³⁰ André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grießen 1864, S. 10.

onswegen der Polytechnik: sein Handbuch wird übersetzt, rezensiert, Inhalte daraus zitiert und kompiliert. So wurde Disdéri's Veröffentlichung unter anderem im *Photographischen Archiv* im Mai 1862 unter der Rubrik »Verschiedene Notizen« angekündigt: »Neues Werk von Disdéri. – Von dem Pariser Photographen Disdéri erscheint ein ziemlich umfangreiches Werk »*L'Art de la Photographie*«, mit einer Einleitung von Lafont de Camarsac. In unserer nächsten Nummer werden wir einige Vorschriften daraus mittheilen, deren Veröffentlichung uns vom Verfasser gestattet wurde.«¹³¹ Erste Ausschnitte zum Kollodiumverfahren nach Disdéri erschienen in der Nr. 30 des *Photographischen Archivs* tatsächlich im Juni 1862.¹³² Auf den ganzen Band in deutscher Übersetzung musste die Leser:innenschaft noch etwas warten und sich mit im August, September, November und Dezember zunächst ganzseitigen, später dann nur noch knappen Werbeanzeigen für die »in Kürze« erscheinende Übersetzung von Disdéri's Publikation vertrösten. Erst eineinhalb Jahre später, in der im Januar 1864 veröffentlichten Nr. 49 des *Photographischen Archivs* findet sich dann eine »Literarische Notiz«. Es handelt sich dabei um eine knappe Rezension des (zumindest nun in einem ersten Teil) in deutscher Übersetzung erschienenen Handbuchs Disdéri's:

»Der erste Theil der deutschen Bearbeitung von Disdéri's »*l'Art de la Photographie*« liegt uns nunmehr vor. Dieses Werk kann nicht verfehlten, bei den deutschen Photographen dasselbe Aufsehen zu erregen, wie in Frankreich; der Name des Verfassers ist allerwärts zu sehr rümlich bekannt. – Lafon's Einleitung bestrebt, die Photographie als den übrigen schönen Künsten gleichberechtigt hinzustellen; wir können seinen Beweisgründen nur applaudiren. Ausser dieser Einleitung enthält die vorliegende Lieferung allgemeine Betrachtungen über die Photographie und die Beschreibung von Apparaten, namentlich der für augenblickliche Aufnahmen erforderlichen, worunter sich manches neues befindet.«¹³³

In der Redaktion des *Photographischen Archivs* herrscht Konsens, dass erstens, die Fotografie als bildende Kunst zu betrachten ist, und zweitens, dass das Handbuch Disdéri's der Leser:innenschaft Nutzen bringen wird, auch wenn es zunächst hauptsächlich der Name des Porträtfotografen ist, der Aufsehen erregt und (zumindest diese erste Teillieferung) der *Photographie als bildende Kunst* nur »manches neues« liefert.

¹³¹ Anonym, »Verschiedene Notizen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 29, 1862, S. 112.

¹³² André Adolphe-Eugène Disdéri, »Collodion-Verfahren«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 30, 1862, S. 113–117.

¹³³ Anonym, »Literarische Notiz«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 49, 1864, S. 13f.

Nachdem also Disdéri's Handbuch 1864 erschienen ist, arbeiteten sich zahlreiche deutschsprachige Autorenkollegen praktisch und theoretisch, mehr oder minder wohlwollend, an den Ausführungen des erfahrenen Atelierbetreibers ab. Disdéri gelang es mit seiner Publikation nicht nur, der Diskussion um die mechanischen, technischen oder künstlerischen Qualitäten der Fotografie neuen Schwung zu geben, er wurde damit zu einem der einflussreichsten Porträtttheoretiker der fotografischen Anweisungsliteratur zur Mitte der 1860er Jahre. Aber damit nicht genug, denn Disdéri galt als wohl berühmtester und kommerziell erfolgreichster Atelierbetreiber Paris', worauf Disdéri's Landsmann Ernest Lacan abhebt, der als Pariser Korrespondent für das *Photographische Archiv* schrieb und zudem Herausgeber seiner eigenen Zeitschrift *Le Moniteur de la photographie* war. Er schreibt im Januar 1868: »Disdéri war früher der *Photograph par excellence* – nicht nur von Paris, sondern von der ganzen Welt; seine Verdienste um die Porträtfotographie sind nicht zu unterschätzen, sie sind bedeutender als man gemeinhin glaubt.«¹³⁴ Auf das bewegte Leben des *Photograph par excellence* geht Lacan weiter ein:

»Paris, 20. December 1867. Disdéri, der Erfinder der Visitenkarte, der grosse Pariser Photograph, dessen Namen allabendlich am schönsten aller Boulevards in Flammenschrift leuchtet – Disdéri wurde zu einem Monat Gefängniß verurtheilt, weil er – horribile dictu – die Kleider, in denen weiland Kaiser Maximilian erschossen wurde, photographiert hat! – Man sieht, in Frankreich muss man nicht allein seine Zunge, sondern auch seinen Apparat im Zaume halten. Glücklicherweise ist es unserem edelen Hofphotographen gestattet, sich unter den Monaten des nächsten Jahres denjenigen auszusuchen, der ihm am besten zum Absitzen passt; er kann sich also wenigstens darauf einrichten.«¹³⁵

In Lacans Korrespondenz aus Paris wird die Aura deutlich, mit der sich Disdéri in die Rezeption seiner Zeitgenossen eingeschrieben hat. Der tüchtige Geschäftsmann und große Fotograf wird in der Presse selbst dann lobenden Wortes erwähnt, wenn er sich Rechtswidrigkeiten erlaubt. Disdéri ist eben eine illustre Persönlichkeit, die sich zum Ziel gesetzt hat in seiner porträtfotografischen Praxis Persönlichkeit(en) zu illustrieren, wie kein anderer zuvor. Ende der 1860er Jahre geht in der zeitgenössischen Presse die Rezeption der Persona Disdéri und seiner Fotografien stark auseinander. Lacan beschreibt in seiner Korrespondenz für das *Photographische Archiv* die Verdienste, die Kunstfertigkeit und die sorgfältige Arbeitsweise des Atelierfotografen:

¹³⁴ Ernest Lacan, »Korrespondenz aus Paris«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 145, 1868, S. 16f.

¹³⁵ Ebd.

»Er ist der erste Photograph gewesen, der wirklich künstlerische Porträts geliefert hat, seine Beleuchtungen können noch heute als Muster hingestellt werden; die Durchsicht und Plastik der Schatten in seinen besseren Arbeiten ist heute noch unübertroffen, in der Wahl seiner Posen ist er meistens sehr glücklich, dabei ist seine Aktivität eine ganz enorme. Er agiert mit einer Schnelligkeit, die ans Fabelhafte grenzt und an eine Feerie in der Porte Saint-Martin erinnert. Acht Kartennegatifs von acht verschiedenen Personen mit jedesmal verändertem Arrangement und Beiwerk auf einer Platte aufzunehmen, ist ihm Kinderspiel. Trotz der Ausgedehntheit seines Geschäfts gehen alle Abdrücke durch seine Hände; alles ungenügende wandert in den Papierkorb. Ihr Correspondent hat ihn oft bei der Arbeit getroffen.«¹³⁶

In Herman Wilhelm Vogels Zeitschrift *Photographische Mittheilungen* werden ebenfalls 1868 allerdings nicht nur ausgestellte Arbeiten des Pariser Fotografen beurteilt, sondern, unter der Überschrift »Ungnädiges Urteil über Disderi«, auch die Person öffentlichen Lebens:

»Der Mann hat ein Stück Geschichte hinter sich. Er war seiner Zeit vielleicht der erste Photograph in Paris, der gefeierte Erfinder der Visitenkarte, der Tausende verdiente und Tausende wieder verlor, der einst ›Viere lang‹ in stolzer Carosse mit knallender Peitsche jeden Morgen von seiner Villa nach seinem Atelier am Boulevard des Capucines fuhr zum Staunen und zur Bewunderung der Pariser, die stehen blieben und sagten: ›C'est Disderi, le célèbre Disderi; das Ideal eines Photographen – und jetzt?‹«¹³⁷

Jetzt ist Disdéri anscheinend – zumindest was seine fotografischen Leistungen angeht – nicht mehr das Ideal eines Fotografen, wenn man Vogel und seiner Ausstellungsbesprechung Glauben schenken darf. Vogel berichtet über die Exponate, darunter »eine Reihe lebensgroßer Bilder – Ingres, der berühmte Maler, eine Reitergruppe u.s.w.; sie zeigen wenigstens den guten Willen, künstlerischen Anforderungen gerecht zu werden.«¹³⁸ Unter den Exponaten seien »vielleicht noch die am besten gelungenen Portraits in Mittelformat und eine Collection sehr hübscher Karten«¹³⁹ lobend hervorzuheben. Abseits hiervon scheint Disdéri für Vogel jedoch nichts Überdurchschnittliches mehr zu liefern: »Die Bilder auf Seide, welche er neuerdings anfertigt, erscheinen ein wenig flau, und das Album von Panoramabildern aus Spanien und den französischen Seebädern zeigt nur, daß Disderi, der in allen diesen Bildern gern die lebendige Staffage bildet, kein Landschaftsphotograph

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Hermann Wilhelm Vogel, »Ungnädiges Urteil über Disdéri«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 125f.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

ist.«¹⁴⁰ Neben der Kritik an den technisch und ästhetisch eher »flauen« Aufnahmen, verweist Vogel an dieser Stelle auf eine Selbsteinschreibung des französischen Fotografens: Durch den Einsatz seines eigenen Körpers als »lebendige Staffage« bleibt Disdéri nicht nur als Autor, sondern auch als Bildgegenstand der Nachwelt erhalten. Dass Disdéri für Vogel sowohl fachlich als auch persönlich nicht mehr das Ideal eines Fotografen darstellt, wird in seiner abschließenden Bemerkung ersichtlich. Der in Ungnade gefallene Fotograf sieht sich nun auch einem »ungnädigen Urtheil« seiner Arbeiten ausgesetzt – was Vogel, seiner kritischen Betrachtungen zu Trotz, nicht gerechtfertigt findet: »Mag nun auch nicht alles durchweg rühmenswerth sein, was er ausgestellt hat, so hat er solche Geringschätzung, wie ihm die Jury zu Theil werden ließ, wahrhaftig nicht verdient. Man wäre hier wohl verpflichtet gewesen, die Person von der Sache zu trennen.«¹⁴¹ Im Falle Disdéri ist der Vorsatz, die »Person von der Sache zu trennen« allerdings kein leichtes Unterfangen. Die Inszenierung der Persona Disdéri als Unternehmer, als Künstlerfotograf, als Autor und als (Selbst-)Porträtsujet spielte eine immense Rolle in der Vermarktung seines Porträturnernehmens und zugleich in seinem Bestreben, als Autor der *künstlerischen* Fotografie historisch zu werden. Umso tragischer, dass Disdéri, wie Elizabeth Anne McCauley in ihrer Monografie darstellt, zum Ende seines Lebens nicht mehr davon profitierte und 1889 verarmt im Hôpital Ste.-Anne verstarb.¹⁴²

5.2 Atelierkonventionen

Trotz der vielen Zusprüche und lobenden Erwähnungen, war Disdéri's Atelierbetrieb in seiner Blütezeit keineswegs singulär. Vielmehr scheint es geradezu eine universelle Erfahrung gewesen zu sein, den Auftritt auf die Bühne des Fotograf:innenateliers zu wagen und das weit über die Stadtgrenzen Paris' hinaus. In unzähligen fotografischen Handbüchern und Journalbeiträgen wird in den 1860er Jahren über die Atelierkonventionen geschrieben. Berichtet wird, mal anekdotisch, mal ernst, von porträtfotografischen Operationen und Auftritten, die ein umfassendes Bild der nun bereits etablierten Porträtplaxis zeichnen.

5.2.1 Anekdoten, Karikaturen und Parodien

In der Bemühung um eine Ästhetisierung des fotografischen Porträts wird das Ringen mit der zugleich vehement geforderten Natürlichkeit deutlich, eine Diskrepanz,

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. Elizabeth Anne MacCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven: Yale University Press 1985, S. 217.

die den Auftritt im Fotograf:innenatelier als einen künstlichen, regulierten Vorgang enttarnt und der auf die Notwendigkeit von Auftrittsprotokollen verweist. Mitunter aus diesem Notstand bildete sich ein umfangreiches Genre an porträtfotografischer Anweisungsliteratur aus. In den unterschiedlichsten Vermittlungs- und Anweisungsformaten in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur, die sich an angehende Fotograf:innen, an etablierte Atelierbetreiber:innen, an Forschende, aber auch an Porträtkund:innen richten, wollte man das Problemfeld angehen, die Körper der zu Porträtierten *porträtfähig* und *porträtwürdig* zu machen. Die große Misere der Atelierbetreiber:innen war ja die, dass ihr Porträtmedium nichts verschönigen, nichts hinzufügen konnte, nicht das Ideale aus dem Alltäglichen so herausschälen konnte, wie es für die Porträtmaler:innen möglich war. In den Worten Disdéri gesprochen: »Der Photograph dagegen ist bei seiner Composition immer an die strenge Wirklichkeit gebunden, er kann sich davon nicht frei machen, und die Ausführung des Bildes bleibt immer eine exacte Nachahmung des Realen«.¹⁴³ Eine inszenatorische Herausforderung, die zum Gegenstand der zeitgenössischen Handbuch- und Journalliteratur wurde und in unterschiedlichen Vermittlungsformen – von anekdotischen Berichten über humoristische Überzeichnungen zu konkreten Instruktionen – mal aus der Malerei tradierte Ästhetikdiskurse streifte, mal die Attitüden von Atelierbetreiber:innen und Atelierbesucher:innen karikierte und mal zur Grundlage eines regen schriftlichen Austausches über die Möglichkeiten und Grenzen des neuen Porträtmediums und seiner Anwender:innen wurde.

In der fotografischen Anweisungsliteratur werden praktische Inhalte auffallend oft im Format der Anekdote vermittelt. Diese kleinen, pointierten Erzählungen dienten dazu, das Interesse der Leser:innen aufrechtzuerhalten und über die etwas mühsameren, chemisch-technischen Details zu verzögern, wie auch Disdéri in der Einleitung seiner *Renseignements* schreibt: »J'ai cherché autant que possible à ne pas présenter ces observations sous une forme trop sérieuse, trop sèche, je n'ai même pas craint de semer ces lignes de quelques courtes anecdotes, dans l'espoir qu'elles sauront peut-être dissimuler l'aridité que présente toujours une étude de ce genre.«¹⁴⁴ Diese kurzweiligen, humorvollen Textformate sollen demnach den Instruktionen ihre Trockenheit und den mitunter harschen Kritiken an den Porträtkonventionen ihre Spalte nehmen. Die Anekdote wird zum Instrument der Wissensvermittlung und bildet gleichzeitig die zeitgenössischen Diskurse zur Porträtaufnahme und besonders auch zur Ähnlichkeit ab. Der folgende Ausschnitt

¹⁴³ André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Griebe 1864, S. 256.

¹⁴⁴ André Adolphe-Eugène Disdéri, *Renseignements Photographiques indispensables à tous*, Paris: Gaittet et Cie 1855, S. 10. Auf Deutsch: »Ich habe mich sogar nicht gescheut, diese Zeilen mit einigen kurzen Anekdoten zu versehen, in der Hoffnung, dass sie vielleicht die Trockenheit, die eine solche Studie immer aufweist, verbergen können.« [Übersetzung der Verfasserin]

aus den im April 1865 im *Photographischen Archiv* anonym veröffentlichten »Kleinen Leiden des Photographen« gibt die Auseinandersetzungen mit der Fotografie und die in ihrer Rezeption begründeten Befindlichkeiten im Originalton wieder:

»Beim Durchblättern eines Albums lassen wir oft die Bilder unserer besten Freunde ohne das geringste Zeichen des Beifalls oder der Freude an uns vorbei passieren. Woher kommt das? Das photographische Bild, als Kunstwerk betrachtet, ist oft ganz tadellos, und zugleich kann es doch unmöglich etwas Anderes sein, als eine getreue Wiedergabe dessen, der sich im Moment der Aufnahme dem Objektive gegenüber befand. Wie kommt es dann, dass in der Regel doch die wahre Ähnlichkeit fehlt? Einfach daher, dass das Original im kritischen Augenblicke sich selbst vollkommen unähnlich war. Jeder der im Begriff steht, sich photographiren zu lassen, ist sich recht wohl bewusst, dass von der ganzen Haltung, welche er bei Aufnahme annimmt, das Urtheil über sein Bild, ja oft über seine Person selbst, abhängt, und jeder wünscht natürlich lieber bewundert als mit kritischem Achselzucken betrachtet zu werden.«¹⁴⁵

Genau das erwartete die Kundschaft aber von den Fotograf:innen, was zu Missverständnissen und Unmut mit dem fertigen Produkt führte:

»Wie grässlich dick haben Sie mich aber da gemacht«, klagte ein rundes Dämmchen von so ein paar hundert Pfund Gewicht; ich habe doch schon mein Portrait in Oel und Pastell, aber auf keinem sehe ich so dick aus, wie auf diesem da. Nein, so etwas Dickes, Fettes, Ungeschicktes; das kann ich ja gar keinem Menschen zeigen. Es hilft ihnen nichts, Theuerster, sie müssen mir ein besseres Bild machen.«¹⁴⁶

Diese fiktive Dame, die aus der Warte des »leidenden« Atelierfotografen eine schwierige Kundin ist, hat die Medienspezifika der Fotografie noch nicht ganz verstanden und erwartet in ihrem fotografischen Porträt eine idealisierte Version ihrer selbst, ganz so wie in ihren Öl- und Pastellporträts. Auf dieses Dilemma der erwarteten und der realen Porträtausgabe der Kund:innen referiert auch »Ein Wink aus China für Portraitisten«, der im Januar 1864 im *Photographischen Archiv* veröffentlicht wurde:

»Sehr oft setzen die Leute, wenn sie für ihre Photographien sitzen, ein so ungewöhnliches Gesicht auf, dass die Photographie von Freunden für ganz unähnlich erklärt wird. Es ist schade, dass man unter solchen Umständen nicht die von den chinesischen Portraitmalern befolgte Gewohnheit einführen kann: ›Was wünschen Sie? Wünschen Sie schön? Wünschen sie ähnlich?‹ Man versichert lächelnd,

¹⁴⁵ Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 147.

¹⁴⁶ Ebd., S. 150f.

man wünsche ein ähnliches Bild, und der Maler beginnt sein Werk. Sollte man aber glauben, nach Beendigung desselben bemerken zu dürfen, das Bild sei keineswegs geschmeichelt, so wendet sich der Künstler höchst erstaunt zu der stets gegenwärtigen chinesischen Zuhörerschaft, die ebenfalls indignirt ist, und fragt: »Denkt Euch, er hat nicht schön haben wollen, wie kann es nun anders sein? Und man kann unter sarcastischem Grinsen und wenig schmeichelhaften Bemerkungen abziehen.«¹⁴⁷

In diesem »Wink« wünscht man sich, das Problem der porträtfotografischen Ähnlichkeit dadurch aufzulösen, dass man der Kund:innenschaft die Wahl zwischen »ähnlich« und »schön« lässt – beides in Kombination scheint nur selten möglich zu sein. Kein Wunder also, dass auch der Autor James Mudd in seinem Beitrag »Porträtiren. Der Umgang mit dem Publicum«, der 1868 in Hermann Wilhelm Vogels *Photographischen Mittheilungen* erschienen ist, betont, dass ein Fotograf vor allem starke Nerven haben müsse und lernen solle, sich zu beherrschen, um vom Publikum und dessen Erwartungshaltungen nicht verrückt gemacht zu werden.¹⁴⁸ Die Notwendigkeit starker Nerven im Umgang mit der Atelierkundschaft mag auch die parodistischen Porträtanweisungen inspiriert haben, die als Ausschnitt einer »humoristischen Vorlesung vom Photographiren und Photographirtwerden« im Frühling 1867 im *Photographischen Archiv* aus dem Kladderadatsch-Kalender übernommen worden sind.¹⁴⁹ Neben der Anekdote ist auch die Karikatur ein beliebtes Stilmittel der Autor:innen porträtfotografischer Anweisungsformate, denn in der Überzeichnung lassen sich sowohl Kritik als auch praktische Ratschläge humorvoll maskiert übermitteln. In diesem Beitrag verschmelzen Anekdoten, Parodie und Karikatur und erlauben dabei einen Blick auf die festgefahrenen und oft wenig funktionalen Verhaltensmuster bei Publikum und Fotograf:in in gleichermaßen. Der als Ausschnitt in Textform abgedruckte Beitrag ist ursprünglich vor einer Zuhörer:innenschaft vorgelesen worden, die höchstwahrscheinlich über eine eigene porträtfotografische Berufspraxis oder Erfahrung als Porträtsujet verfügte und sich demnach selbst in den überzeichneten Schilderungen erkennen musste. Darin gibt es einen Rundumschlag durch die, Ende der 1860er Jahre bereits etablierte und in gewissen Bereichen ikonisch gewordene, Porträtparaxis sowie ihre Diskurse,

¹⁴⁷ Anonym, »Verschiedene Notizen (Ein Wink aus China für Portraitisten)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 50, 1864, S. 47f.

¹⁴⁸ James Mudd, »Portraitiren. Der Umgang mit dem Publicum (aus: Yearbook of Photography)«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 37–48, 1868, S. 199–203.

¹⁴⁹ Anonym, »Vom Photographiren und Photographirtwerden. Der diesjährige Kladderadatsch-Kalender bringt unter dieser Ueberschrift eine humoristische Vorlesung, aus der wir uns gestatten, einige Auszüge mitzutheilen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 125 u. 126, 1867, S. 102–104.

Strategien und Hilfsmittel. Auch dieser Text beginnt direkt mit einem Vermerk auf das ewige Dilemma der porträtfotografischen Ähnlichkeit: »Es wird in allen Kunstfächern vielfach gesündigt, vornehmlich aber auf dem Gebiete der Photographie. Worin bestehen aber die Mängel, welche der Photographie auf ihrer heutigen Entwicklungsstufe noch ankleben? Wir wollen es mit dürren Worten sagen: in der allzugrossen Aehnlichkeit der Bilder mit den Personen, welche sie darstellen.«¹⁵⁰ Von einer zu ähnlichen, zu alltäglichen Verbildlichung eines Individuums ist bekanntermaßen abzusehen. Daher, fragt der Beitrag rhetorisch, solle »die Photographie einen Menschen so wiedergeben, wie er sich uns im gewöhnlichen Leben darstellt, etwa mit dem Ausdruck, mit dem er sich eine Cigarre ansteckt oder ein Seidel zuklappt oder einen Wechsel schreibt oder sonst eine alltägliche Handlung begeht?«¹⁵¹ Die Antwort lautet natürlich nein – und zwar einerseits ganz aufrichtig in der porträtfotografischen Praxis, die zwar stets darum bemüht ist, einen Menschen natürlich und standesgerecht abzubilden, aber keineswegs bei den alltäglichsten Tätigkeiten. Zudem ist dies aber andererseits auch die Antwort in der humoristischen Vorlesung, hier nun aber in Überzeichnung, denn was der Beitrag vorschlägt, ist eine so starke Verfremdung des Porträtsobjekts, das es sich selbst kaum wiedererkennen kann: »Wem – so muss er sich fragen – mag wohl dieser wunderliche, höchst interessante Kopf angehören? – und erst nach wiederholten Versicherungen des Photographen muss es ihm zur frohen Gewissheit werden, dass er selber der Gegenstand des Bildes sei.«¹⁵² Hier klingt die häufig formulierte Kritik an, dass die Fotografie als mechanisches Aufzeichnungsverfahren die Porträtahnlichkeit ihres Subjekts nicht in das Medium übersetzt und sich die Porträtsobjekte daher nicht in ihrem eigenen Bildnis erkennen können.

In der »humoristischen Vorlesung« wird dieser Mangel nun zum Ideal einer Porträtfotografie: Die Künstlichkeit des Atelierbesuchs wird nicht nur thematisiert, sondern ermutigt und es wird zu einer ernsten, tristen Stimmung geraten, sowie zu möglichst unbequemer und unpassender Kleidung.¹⁵³ Auch sollten nun nicht etwa die Charakteristika eines Individuums ins Bild gesetzt werden, sondern alles, was dem Porträtsobjekt ganz untypisch ist. Um einen möglichst außergewöhnlichen Gemützustand zu erreichen, empfiehlt der Artikel wahlweise, der jeweiligen Gewohnheit entgegen, dreitägiges Fasten oder dreitägigen Müßiggang, oder man »probire es vor dem Photographiren mit einem halben Dutzend starker Cigarren. Ihm wird ganz ungewöhnlich danach zu Muth werden.«¹⁵⁴ So überzeichnet sich diese Beschreibungen anhören, funktioniert der Humor nur,

¹⁵⁰ Ebd., S. 102.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

weil er in alltäglichen Erfahrungen fußt und sicherlich die ein oder andere Person im Publikum dieser Kladderadatsch-Vorlesung bereits ähnliches erlebt hat. Dies lässt sich über die ernsthaften Instruktionen in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur belegen, in denen immer wieder festgehalten wird, dass ein-studierte Posen, Verhaltensmuster, unpassende Kleidung und ein angespannter Ausdruck die größten Hindernisse für eine gelungene Porträtaufnahme darstellen. Die schlechten Ratschläge, die hier den karikierten Porträtkund:innen gegeben werden, sind eigentlich gute Ratschläge, die wohl alle Leser:innen, insbesondere die Berufsfotograf:innen unter ihnen, verinnerlicht haben.

Nachdem sich die »humorvolle Vorlesung« dem Porträtsujet gewidmet hat, wendet sie sich in einem zweiten Teil den Porträtfotograf:innen zu und gibt auch diesen allerhand »Winke«: Was Atelierbetreiber:innen erreichen müssen, sei das »Ablegen des Alltagsgesichtes« ihrer Porträtsujekte und dafür ist jedes Mittel recht. Eingesetzt werden können hier beispielsweise Blaskapellen, das Abfeuern eines Böllers oder gar ein »(natürlich blind geladenes) Pistol«¹⁵⁵ – »In allen Fällen wird die Operation des Photographirens vorüber sein, ehe der anfänglich vor Schreck völlig erstarrte Photographandus im Stande ist, sich zu bewegen.«¹⁵⁶ Und auch der Einsatz von Staffagegegenständen und Hintergründen kommt in der »humoristischen Vorlesung« nicht zu kurz. Die für die Atelierfotografie Ende der 1860er Jahre bereits ikonisch gewordene Balustrade, wird hier kreativ eingesetzt: »Es ist seltsam, aber nichtsdestoweniger wahr, dass die allbekannte Balustrade noch immer nicht in dem Maasse, wie sie es verdient, von den Photographen ausgebeutet ist. Uns ist z.B. noch nie ein alter Herr vorgekommen, welcher ritlings auf der Balustrade sitzt oder im Begriff ist, die Bauchwelle an derselben auszuführen.«¹⁵⁷ Die Balustrade hat sich demzufolge als standardisiertes Bildinventar der kommerziellen Atelierfotografie und in unzähligen Inszenierungen derart etabliert, dass nur noch eine vollkommen verhaltensuntypische Pose überraschen könnte. Neben Staffagegegenständen sind es besonders gemalte Hintergründe, die zu Schwierigkeiten mit der Inszenierung führen, worüber die unzähligen Anweisungen zum erfolgreichen Ablauf der Operation Porträtaufnahme in der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur Zeugnis ablegen. Statt der geläufigen »monotonen Baumgruppe, der langweiligen Aussicht auf eine Ebene, der öden indifferenten Halle oder gar dem dunkler oder heller schattirten abstracten Raume,«¹⁵⁸ werden in der Parodie der »humoristischen Vorlesung« ungewöhnlichere Inszenierungen vorgeschlagen:

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 103f.

»Und doch könnte sich jeder Photograph mit geringen Kosten eine Reihe trefflich gemalter Hintergründe verschaffen, die er dann mit Rücksicht auf Person und Stellung des Photographandus in geeigneter Weise verwenden müsste. [...] Eine alte Dame miteinem Seesturm im Hintergrunde, eine Putzmacherin in einem Palmenhain, ein Kellner in einem ionischen Tempel, ein Dichter vor einem Restaurationslocal, ein Geheimrath Angesichts der Pyramiden – wären das nicht Genrebilder von höchstem Reize.«¹⁵⁹

Ziel ist es demnach, das Subjekt möglichst unpassend und damit unähnlich zu inszenieren. Vergegenwärtigt man sich die aufrichtigen Hilfestellungen und Winke der Handbuch- und Journalautoren, sind diese chaotischen Staffageeinsätze nicht einmal sehr fern der Wahrheit und diese frappierenden Kombinationen von Porträtsujet und Hintergrund passieren in der kommerziellen Atelierpraxis schlichtweg aus Versehen (oder schlechtem Geschmack).

Der im Juli 1867 veröffentlichte Beitrag »Photograph und Kritiker« von J.C. Leake zeigt auf etwas herablassende Art, wie sehr Erwartungshaltung und Realität hinsichtlich der Porträtszenierung und Pose auseinanderklaffen konnten. In einer doppelseitigen Auseinandersetzung mit den *Eigenthümlichkeiten* – hier als durchwegs negativ zu lesende Störigkeit, Geschmacksverfehlung und Naivität seiner Kundschaft, – zeigt Leake in kleinen Zeichnungen, wie sich die Porträtsubjekte scheinbar selbst zur Karikatur machen. In einer kurzen, seine Bilder begleitenden, Passage schreibt er:

»Photographen sind gequälte Leute. Jedermann hält sich für berechtigt ihre Bilder zu kritisieren, wie man ein Ölgemälde kritisirt; daran aber wird selten gedacht, dass der Photograph gezwungen ist, den Wünschen seines Publicums Rechnung zu tragen; und dass er oft die grösste Mühe und viel Verdruss davon hat, dass die Leute so sitzen wollen, wie sie es sich einmal in den Kopf gesetzt haben; und es ihm dadurch absolut unmöglich machen, ein künstlerisch schönes Porträt aufzunehmen.«¹⁶⁰

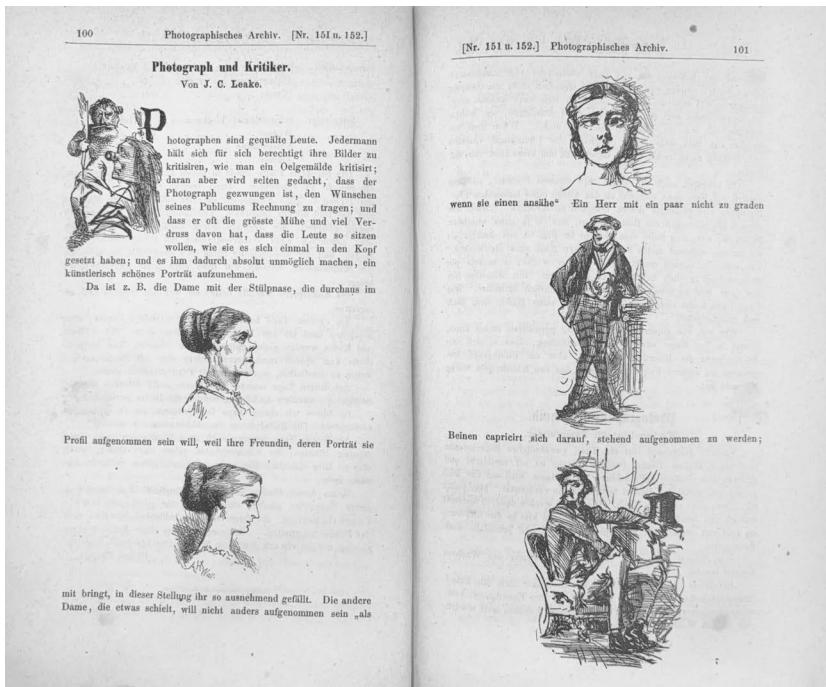
J.C. Leakes Karikaturen [Abb. 32] zeigen nicht nur Atelierbesucher:innen, die sich gerade darauf versteift haben, ihre (vermeintlichen) Mängel ins Bild zu setzen – »Stülpnase«, Schielen, »nicht zu gerade« oder »zu lange« Beine –,¹⁶¹ sondern auch einen grimmig dreinblickenden Fotografen, wodurch Leake seinem »Photograph und Kritiker« zumindest eine Prise Selbstironie beigibt.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ J.C. Leake, »Photograph und Kritiker«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, 1867, Nr. 151 u. 152, S. 100ff.

¹⁶¹ Vgl. ebd.

Abb. 32: Karikaturen



J.C. Leake, »Photograph und Kritiker«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 151 u. 152, 1867, S. 100–102: 100f.

Der Handbuchautor, Journalherausgeber und Lehrinstitutsgründer Julius Schnauss führt in seinem Journalbeitrag »Photographische Notizen« aus dem März 1865 aus, dass die fotografische Karikatur eine unterhaltsame Spielerei sei. Um Effekte der Verzerrung und Verformung einer Porträtarbeit zu erzeugen, schlägt er als Handgriffe die Negativmontage, Umkopierprozesse, das Übermalen des fertigen Abzugs und auf chemischem Weg das Dehnen des Kollodium-Häutchens auf der Negativplatte vor.¹⁶² So viel Freude die Anfertigung der fotografischen Karikatur den Fotograf:innen machen mag, so wenig Erfolg sieht Schnauss bei den Kund:innen:

»Diese photographische Spielerei, auf mannichfache Art modifiziert, bietet eine angenehme Abwechslung in dem meist ziemlich ernsthaften Einerlei der photographischen Kunst, natürlich nur in gewissen Grenzen, denn das zu photogra-

162 Vgl. Julius Schnauss, »Photographische Notizen (Photographische Carricaturen)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 77, 1865, S. 85f.

phirende Publicum wird sich hüten, als Carricatur aufgenommen zu werden, vielmehr möchte Jeder, der vielleicht von der schelmischen Mutter Natur schon sein Theil an Carricatur mit auf seinem Lebensweg bekommen hat, lieber nichts davon auf seinem Portrait wieder gegeben und sich möglichst als Adonis auf der Photographicie erblicken.«¹⁶³

Wenn das Porträtsubjekt also unglücklicherweise eine »Naturkarikatur« ist, wird es sich, Schnauss zufolge, kaum mitsamt seiner (vermeintlichen) ästhetischen Mängel im fotografischen Porträt aufnehmen lassen wollen. Die mechanische Ähnlichkeit im Sinne einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Realität ist hier nicht wünschenswert, vielmehr wird gerade bei nicht idealschönen Porträtsubjekten die kunsttheoretische Ähnlichkeit gefordert (und notwendig) um eine gelungene Porträtfotografie anfertigen zu können: Es müssen alle »Winke« zur Inszenierung, Beleuchtung, Pose und Charakterermittlung herangezogen werden, um die mechanische Ähnlichkeit mit dem ästhetischen Anspruch zu versöhnen.

Die Herausforderung, Menschen ihrer vermeintlichen visuellen Defizite (und auch ihres oft ungehörigen Auftritts) zum Trotz idealschön ins Bild zu setzen, ist ein geläufiges Thema in der Journalliteratur. Auch Lina B., eine Leserin der *Photographischen Monatshefte*, die später Autorin eigener kleiner Beiträge wurde, lieferte in ihrer Briefantwort an den Journalautor K. eine Beschreibung dieser Umstände und macht die Karikatur zur Metapher eines schlechten fotografischen Porträts:

»Ich konnte es immer nicht begreifen, wie die Bilder von sehr hübschen Leuten oft sehr garstig sein, und umgekehrt die Physiognomie von der Natur entschieden Vernachlässiger im Bilde ungemein gewinnen konnte. Unzählige Mal tauchte dabei in meiner Erinnerung der pikante Ausspruch einer Dame auf, die behauptete, nur Gesichter, an denen nichts zu verderben wäre, eigneten sich zu photographischen Portraits. Jetzt glaube ich nun zu verstehen, dass in den Worten K's der Mangel angedeutet ist, der so viele, schlecht, oft geradezu carrikierte Bilder verschuldet.«¹⁶⁴

Dieser Mangel liegt nämlich für Lina B. nicht in der Physiognomie der zu porträtierten Individuen begründet und auch nicht in misslungenen Auftritten im Porträtatelier, sondern in der Unfähigkeit der »Herren Photographen« mit souveränem, künstlerischem Blick in kurzer Zeit die ideale Version des Individuums aus dem Alltagsmenschen herauszuschälen und ins Bild zu setzen. Lina B.'s Überlegungen

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Lina B., »Ueber den ersten Brief von K.,« in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 3, 1862, S. 145f.

stammen dabei aus der Perspektive einer Atelierbesucherin, die aus eigenen Erfahrungen nicht hinter, sondern vor der ungnädigen Linse der Kamera berichtet:

»Vielen der Herren Photographen fehlt gewiss der künstlerische Blick oder die künstlerische Ausbildung, um bei der Aufnahme von Portraits im Vorraus bestimmen zu können, welche Stellung, welches Arrangement ein hübsches Bild geben, für welches Gesicht es vortheilhafter sein wird, en face oder en profil aufgenommen zu werden oder auch ob es besser ist, bei weichen Zügen oder scharf markirten mit tiefen Schatten, eine längere oder kürzere Zeit der Dauer der Aufnahme anzuwenden. [...] Ich habe selbst erfahren, dass Bilder von derselben Person, die unter ganz gleichen äusseren Umständen in derselben Stunde aufgenommen wurden, bei denen nur Stellung und Arrangement verschieden waren, das eine gar nicht zu gebrauchen war, denn es zeigte die Person in ganz unkenntlicher, förmlich abschreckender Carrikatur, während das andere ein so treues angenehmes Bild gegeben hatt, als man nur wünschen konnte.«¹⁶⁵

Einer der »Herren Photographen« zumindest ist sich diesem Problem aber durchaus bewusst. Der in Goldberg tätige Ludwig Gustav Kleffel reflektiert in seinem *Handbuch der praktischen Photographie* von 1860 den zeitgenössischen Diskurs darüber, dass die Fotografie als technisches Medium schlichtweg nicht in der Lage sei, gefällige Bilder zu erzeugen, sondern dazu tendiere, ihre Porträtsubjekte als Karikaturen zu überzeichnen:

»Es ist gesagt worden, dass die Photographie das menschliche Antlitz nicht erfolgreich copire; dass es die Breite des Mundes und des Kinnes vergrössere; die Stirn verkleinere; jede Falte und jedes Fleckchen schärfer mache, dem Auge den Ausdruck desjenigen eines todten Fisches gebe, und in das Gesicht einen ängstlichen und gespannten Ausdruck lege; dass also, kurz gesagt: photographische Portraits scheußliche Carricaturen seien. Alles dies und noch mehr als dies, mag mit Recht auf ein schlechtes photographisches Portrait angewendet werden; allein diese Uebel können vermieden werden und sind zurückzuführen, nicht auf den getreuen und tadellosen Prozess, durch welchen das Bild auf der Platte gefesselt wird, sondern auf das Bild selbst.«¹⁶⁶

Kleffel sieht folglich die Verantwortung für diese Verzerrungen ebenfalls nicht in den medienspezifischen, d.h. technischen Eigenschaften der Fotografie, sondern

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pouncy's Kohlebildproceß*, 2. Aufl., Berlin: Julius Krampe 1860, S. 236f.

im »Bild«, also in der Komposition, dem Aufbau, der Inszenierung und der künstlerischen Ausführung. Um das Misslingen der Porträtaufnahme zu verhindern, müssen sich auch laut Ludwig Gustav Kleffel Fotograf:innen aufmerksam und sensibel mit dem Gemütszustand der aufzunehmenden Person befassen.¹⁶⁷ Die Verantwortung für das gelungene, ähnliche Porträt liegt demnach bei ihnen. Eine dialogische Aushandlung des zu verbildlichenden *Idealselbst* ist daher notwendig: Dieses kann nur dann (medial) in Erscheinung treten, wenn dem zu porträtierenden Subjekt dazu verholfen worden ist, zu seiner natürlichsten und gefälligsten (sprich: möglichst entspannten) Version zu werden – der hölzernen Bühne des Ateliers und der unerbittlich aufzeichnenden Linse der Kamera zu Trotz. Es sind demnach nicht nur die chemischen und technischen Verfahren sowie die Bildqualitäten der noch jungen Fotografie, die von angehenden Atelierfotograf:innen beherrscht werden müssen: Ganz besonders wichtig ist eine Sensibilität für die gelungene Pose und Inszenierung des Porträtsbjektes und gleichermaßen die Fähigkeit, mit den zu porträtirenden Menschen produktiv zusammenzuarbeiten. Denn nur wenn alle Akteure der »Ko-Operation Porträtaufnahme« an einem Strang ziehen, kann eine ähnliche Porträtaufnahme gelingen.

5.2.2 Szenen, Posen und Rollen

Dass die Grenze zwischen dem darstellenden Porträtsbjekten, das Körper, Charakter und Affekt medial in die Pose übersetzen muss, und verstellenden Schauspieler:innen oftmals fließend verläuft, ist eine Schwierigkeit, mit der bereits die Porträtiert:innen des 19. Jahrhunderts vertraut waren. In der Diskussion um gelungene Porträtaufnahmen sahen sich Journal- und Handbuchautoren immer wieder mit der Problematik konfrontiert, dass sie zwar ein ideales Atelier eingerichtet hatten, die Anweisungen zu geeigneten Posen für ihre Kundschaft verinnerlicht hatten, Inspiration für Szenerien aus Literatur und Malerei geschöpft hatten, nun aber Personen im Atelier porträtiieren sollten, die ihre fotografisch-künstlerische Vision nicht umsetzen konnten.

In seinem zweiten Teil der »Briefe über eine künstlerische Composition photographischer Bilder« schlug der anonyme K. in den von Friedrich Bollmann herausgegebenen *Photographischen Monatsheften* im Juli 1862 deshalb vor, nicht mit »Alltagsmenschen« zu arbeiten, um eine gelungene Aufnahme herzustellen, sondern mit Schauspieler:innen. Dies verschiebt den Status der Bilder dahingehend, dass es sich hier nun nicht mehr um Porträts von Individuen handelt, sondern vielmehr um Genrebilder mit deutlich artikuliertem künstlerischem Anspruch, deren Szenerien mit Bildpersonal gefüllt werden sollten. Es geht hier nicht mehr um die kommer-

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

zielle Porträtfotografie, sondern um die Möglichkeit, perfekt inszenierte Bilder zu gestalten:

»In Rücksicht darauf, dass wohl meistentheils derartige [gelungene] Bilder nur durch die Mitwirkung von Schauspielern ermöglicht werden dürften, habe ich als Grundlage meines Entwurfs [...] eine Tragödie [...] gewählt. Es dürften sich schon deshalb Schauspieler zu solchem Zwecke empfehlen, weil es dem dramatischen Künstler am leichtesten werden möchte, sich in den Geist solcher Bilder ganz und gar hineinzudenken.«¹⁶⁸

Für den Autoren K. ist auch das fotografische Porträt per se kein künstlerisches Bild, sondern als szenische Inszenierung näher am *tableau vivant*, also jenen zwischen Bildpraktik und Gesellschaftsspiel schwankenden, als *lebende Bilder* ausgeführten Szenen. Diese Überlegungen K.'s verweisen zudem auf die zuweilen vertretene Ansicht, dass im technischen Medium Fotografie eine besondere Anstrengung unternommen werden musste, um einen Überschuss an Affekt, Pose und Charakter herzustellen, der ein fotografisches Bildnis in die Sphäre der Kunst erheben konnte. K.'s Konzeptionen zur künstlerischen Komposition fotografischer Bilder mögen aber nicht bei allen wohlwollende Anerkennung gefunden haben, sondern bei einigen Atelierbetreiber:innen und Kund:innen schlichtweg Stirnrunzeln hervorgerufen haben. Letztere konnten gar nicht anders, als am Vergleich mit Schauspieler:innen zu scheitern, sei es durch ihre eigene Erwartungshaltung oder unrealistische Ästhetisierungen seitens der Atelierfotograf:innen. Die Fotograf:innen wiederum, die sich ständig an der Spannung zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit im Atelier arbeiteten, mussten die zu Porträtierten nicht selten von vorab einstudierten Posen und unpassenden Inszenierungswünschen lösen. Ein Problem, dass die Aufforderung K.'s zur Theatralität im Personalbild nur noch verstärken würde. Diese Spannung erfasst Susanne Holschbach in ihrer Studie *Vom Ausdruck zur Pose*: »Das fotografische Porträt ist in seiner Realitätstreue gefährdet durch die (verstellende) Selbstinszenierung des Modells, den Fotografen wiederum misslingt die Herstellung einer täuschenden Illusion aufgrund des Realitätseffekts ihres Mediums.«¹⁶⁹ Der Realitätseffekt, die zufällige Verankerung in der Wirklichkeit, die sich durch nicht intendierte Details einschleicht, ist also grundsätzlich ein Garant für die Authentizität und Natürlichkeit – oder auch Indexikalität – des Porträtsubjektes und doch zugleich der Faktor, der sich der gelungenen Ähnlichkeit in den Weg stellt. Was bei Roland Barthes in Michelets Geschichtsschreibung das

168 K., »Briefe über eine künstlerische Composition photographischer Bilder. II. Von K.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militäris und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 2, 1862, S. 48–53: 48.

169 Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 36.

Klopfen an der Tür der Henkerszelle der Charlotte Corday war,¹⁷⁰ ist in der Porträtfotografie das unkontrollierbare Blinzeln, ein Zusammenzucken im Moment der Aufnahme, das Erstarren des Blickes in einer als unnatürlich gelesenen Pose, die ein Porträt zugleich *wirklich* und *unähnlich* machen. Dieser die Porträtmöglichkeiten konstituierende Realitätseffekt mag außerdem dann gänzlich ausbleiben, wenn die Vorlage für eine Porträtaufnahme dramatischen Ursprungs ist, die dadurch nicht mehr als *ähnliches* Porträt gelesen werden kann, sondern als Genrebild betrachtet werden muss.

Das theatralisch konnotierte Inventar des Porträtiateliers führte in der Praxis darüberhinaus zu ästhetischen – und zwischenmenschlichen – Schwierigkeiten, wie der anonyme Autor der »Kleinen Leiden des Photographen« in einem anekdotischen Einblick in die Diskrepanz zwischen geforderter und geeigneter Inszenierung darstellt:

»Ich möchte gern einen Landschaftshintergrund für mein Portrait haben, ist ein häufiges aber meist unpassendes Verlangen. Was kann z.B. verkehrter sein, als eine junge Dame in voller Toilette, auf einem zierlichen Lehnsstuhle, mitten in einem Gebirgspass zu sehen, wo wenige Zoll hinter ihrem Mullkleide ein schäumender Wasserfall herabdonnert? Die raue Klippe, auf welcher sie sich mit ihrem Lehnsstuhl zu befinden scheint, wird durch einen Brüsseler Teppich für ihre Atlasschuhe wegsamer gemacht, und gleich neben dem Teppich erhebt sich ein kräftiger Baum aus dem Boden.«¹⁷¹

Hier werden nun also in der gängigen Porträtpaxis genau die unpassende Inszenierung und Staffage gefordert, die in der humoristischen Kladderadatsch-Vorlesung als Überzeichnung des Atelierbetriebs dargestellt worden sind. Neben dem Hintergrund ist es besonders die Pose und ausstaffierendes Beiwerk, die eine gelungene (gemeint ist damit eine natürliche) Inszenierung zunichte machen und dazu beitragen, dem Porträt eine theatralische, schablonenhafte Wirkung zu verleihen:

»Wird nicht täglich in unzähligen Ateliers gegen die Natur gesündigt, indem man die verschiedensten Menschen in Stellungen und Beschäftigungen darstellt, welche ihnen all ihr Leben lang vollständig fremd gewesen sind? Man denke nur an die Säule, den Roccocoschreibtisch und die faltenreiche Gardine, wie sie sich auf 99 Prozent der Visitenkartenbilder befinden. Wie oft haben wohl Müller oder Schulze, und wenn es in ihrem Sonntagsrocke wäre, Gelegenheit, sich mit dem Elfenbogen auf die Basis einer cannelirten Säule zu stützen? Und wie oft kann man

¹⁷⁰ Roland Barthes, »Der Wirklichkeitseffekt«, in: ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 164–172: 164.

¹⁷¹ Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 148.

sie wohl, unterbrochen in der Lectüre ihres Lieblingsautors, mit einem Finger im zugeklappten Buche, in einem mit Bouquets und geschliffenen Toilettenflacons geschmückten Bodoir antreffen?«¹⁷²

Wie in diesem kleinen Artikel nachvollziehbar wird, war die »humoristische Vorlesung« vielleicht nicht überzogen genug und zudem waren Atelierfotograf:innen und Atelierbesucher:innen gleichermaßen Schuld daran, dass ein fotografisches Porträt am Bühnencharakter des Ateliers und an zu Plättitüden verkommenen Inszenierungsvorstellungen scheitert. Die Theatralität übermannt die Natürlichkeit und die Darstellung wird zur Verstellung, wie Holschbach bemerkt: »Die Fotografien der noch so sorgsamen Inszenierungen sind nichts anderes als Porträts von Schauspielern in Aktion. Die Fotografie [...] hält den Betrachter auf der Ebene der Darstellung fest: Die Kulisse bleibt als Kulisse, die Verkleidung als Verkleidung, die Schauspielerin als Schauspielerin und die Komposition als Komposition sichtbar.«¹⁷³ Auch Georges Didi-Huberman befasst sich in seinem Buch über die *Erfindung der Hysterie* mit diesem Scheitern an den medialen Gegebenheiten des Fotografischen und den daraus resultierenden Inszenierungsstrategien. Er beschreibt die Nähe der Ähnlichkeit (*Facies*) – die Individualität, Ähnlichkeit, das Selbst umfasst – zum Schauspiel und das damit verbundene Konzept bzw. Paradox der *schauspielerischen Evidenz*:

»Die Facies existiert darauf noch nicht ganz wie auf einem Polizeibild, wie das Bewachungsbild eines Subjekts. Ich würde sagen, sie gibt sich noch vielmehr als Schauspiel (was Facies im Lateinischen auch bedeutet). Nie wirklich eingesperrt in fixen Inszenierungen, gibt sie sich noch als Akt, als Faktitiv (die so macht, facit) – als das Ereignis eines Porträts. [...] Was ist das aber für ein Paradox? – Ich würde es ein *Paradox der schauspielerischen Evidenz* nennen. Es ist zunächst das Paradox eines Wissens, das sich, entgegen seiner Absicht, selbst entflieht, endlose Flucht des Wissens, während das Objekt des Wissens bleibt, photographisch bewacht durch den Blick, in einer Objektivität fixiert. Dann ist es genau das der photographischen Ähnlichkeit, die jedoch nicht das Wesen der Photographie ist, sondern nur wünscht es zu sein, und die am Ende doch immer nur Stase, Effekt, das zeitliche Drama ihres wiederholten Scheiterns gewesen sein wird. Deshalb ist dieses Paradox vielleicht das des Ähnlichseins selbst [Herv. i.O.].«¹⁷⁴

Grundtenor der Auseinandersetzung mit dem Auftritt vor der Linse der Kamera ist demnach auch bei Didi-Huberman das Scheitern an der Ähnlichkeit, der Bruch der

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 34.

¹⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997, S. 71f.

Inszenierung, das Verwischen zwischen Darstellen (Repräsentation) und Verstellen (Schauspiel). Die Facies, deren Merkmal die Identifizierbarkeit und Repräsentation ist, schwankt im Porträt noch Richtung Theatralik. Das Wissen, das sich entzieht und den Betrachter:innen eines Porträts entflieht, ist vielleicht genau der Individualitätsüberschuss, der so mühsam in der Aufnahmesituation dialogisch zwischen Fotograf:in und Porträtsujet hervorgebracht worden ist, um dann ungreifbar zu werden und sich nur vermeintlich in die fotografische Platte einzuschreiben. Die Frage ist hierbei, wie viel Evidenz der Abdruck wirklich hat und wie stark das eigene zirkulierende Bild tatsächlich auf das Porträtsujet zurückverweisen kann, oder ob es sich nicht in der Banalität verliert, in einer Bilderflut vermeintlich individueller Personalbilder, die doch ungemein austauschbar sind. Didi-Hubermans Ähnlichkeit, die nicht per se Charakteristikum der Fotografie ist, sondern nur hofft, diese zu sein, ist eine Ähnlichkeit, die scheitert. Und zwar nicht am Realitätseffekt, sondern an ihrer ewig reproduzierten Theatralität und Verkünstelung. Fotografische Ähnlichkeit ist manchmal eben auch epistemisches Scheitern.

Die Veröffentlichungen K.'s und seine Herangehensweise fanden allerdings auch Anklang, unter anderem bei Lina B., die nicht mehr nur Leserin der *Photographischen Monatshefte* bleiben sollte, sondern durch die Publikation mehrerer kleinerer Beiträge zur einzigen weiblichen Autorin dieses Journals wurde. Unter der Überschrift »Briefmappe« veröffentlicht Friedrich Bollmann in seinem Journal seine Korrespondenz an Kollegen oder Personen, die sich mit fotospezifischen Fragen an ihn wandten. Darunter findet sich auch eine Notiz an Lina: »Fräulein Lina B. in G. Deine liebenswürdigen Beiträge findest du schon in dieser Nummer abgedruckt und bitte ich um baldige Fortsetzung derselben. Empfange die herzlichsten Grüsse.«¹⁷⁵ Diese ermutigenden Worte an die scheinbar noch junge Frau lassen auf ein zumindest vertrautes, wenn nicht sogar verwandtschaftliches Verhältnis schließen. Dies würde erstens erklären, warum es für Lina möglich war, in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen und zweitens denkbar machen, dass das »B.« für Bollmann stehen könnte.

Ihre kurzen Briefe, Artikel und Entwürfe bewegen sich dabei aber ganz deutlich in einer weiblich konnotierten Sphäre: Lina B. schrieb zunächst einen lobenden Leserinnenbrief zu K.'s Überlegungen,¹⁷⁶ lieferte in der gleichen Ausgabe zudem eine Anleitung dafür, eine Zigarettendose (die ein Geschenk für den Vater sein soll) mit Fotografien zu verzieren sowie eine weitere Anleitung, ein Körbchen so zu

¹⁷⁵ Friedrich Bollmann, »Briefmappe«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 4, 1862, S. 97.

¹⁷⁶ Lina B., »Ueber den ersten Brief von K.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 3, 1862, S. 145f.

besticken, dass kleine fotografische Porträts in die Handarbeit eingefasst werden können.¹⁷⁷ In den *Photographischen Monatsheften* vom 4. September 1862 wagte sich Lina B. dann aber in andere Sphären und legte ihren »Bildentwurf« vor, die detailreiche Inszenierung einer theatralischen Szene, basierend auf der Novelle »Psyche« von Hans Christian Andersen und den zuvor veröffentlichten Anweisungen K.'s:

»Die reizende Skizze ›Psyche‹ von H.C. Andersen, in Nummer 2 dieser Zeitschrift, hat ein Bild in meiner Seele geschaffen, welches leicht im Sinne von Freund K.'s künstlerisch componirten Photographien auszuführen wäre. Ich will mir erlauben, meine Gedanken darüber hier mitzutheilen, und sollte auch kein Photograph dadurch veranlasst werden, das Bild wirklich herzustellen, so bitte ich meine schllichten Worte nur als eine Huldigung für die tief empfundene Erzählung Andersen's anzusehen.«¹⁷⁸

Lina B. legt in ihren Ausführungen eine Konzeption vor. Sie selbst ist keine Fotografin, sie nimmt die Funktion einer Mittlerin ein, die eine literarische Vorlage rezipiert und als Bildvorlage umformuliert, die ohne Anspruch an Autorinnenschaft der Allgemeinheit übergeben wird. Anders als K. ist Lina aber der Meinung, dass nicht zwingend Schauspieler:innen benötigt werden, um die Emotionen, die ihr vorschweben, ins Bild übersetzen zu können:

»[D]a sah ich [den Protagonisten] im Geiste stehen, in seinem Atelier, in dem alten Haus, das einmal ein Tempel gewesen, – den Arm erhoben, den Hammer in der Hand, glühenden Blickes, Verzweiflung im Angesicht, durch die offen gebliebene Thür, Freund Angelo hereingestürzt, mit raschem Griff die Zerstörung verhindern. [...] Es bedarf wohl auch für Laien keines besonderen Verständnisses, um sich in die Situation zu denken, und dieselbe trotz dramatischen Künstlern zum Ausdruck zu bringen. Jedes gut ausgestattete, photographische Atelier wird sich leicht so arrangiren lassen, um als Bild aufgenommen, für das des armen Bildhauers gelten zu können. Einige altmodische Stühle, ein Tisch, Werkzeuge aller Art, Stuccaturen, Statuen finden sich vor, die einfachen bürgerlichen Trachten aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wären leicht zu beschaffen.«¹⁷⁹

Die Staffage für ihren Bildentwurf findet Lina B. im geläufigen Inventar eines Porträtateliers, das eben doch so nah an die bildnerischen Konventionen der Thea-

¹⁷⁷ Lina B., »Briefe über die Anwendung von Photographieen bei weiblichen Arbeiten«, in: *photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 3, 1862, S. 62f. u. S. 125f.

¹⁷⁸ Lina B., »Ein Bildentwurf. Von Lina B.«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 4, 1862, S. 178–180: 178.

¹⁷⁹ Ebd., S. 179.

terbühne grenzt, dass sich diese Dispositive überblenden lassen. In der Ausgabe vom 5. Oktober kehrt die offensichtlich belesene, gebildete und wortgewandte Lina B. dann nach diesem kreativen Ausbruch in die ihr zugesprochenen, weiblich kodierten, Sphären zurück und schreibt in ihrem letzten Textbeitrag in den *Photographischen Monatsheften* über den Luxusartikel fotografischer Alben. Wie sie darstellt, könnte ihr Wert leicht durch das handwerkliche Aufbringen von Stickereien gesteigert werden.¹⁸⁰

Ein anekdotischer Bericht über das Schicksal fotografierender Frauen wird im Februar 1864 im *Photographischen Archiv* veröffentlicht. Der Beitrag »Das Photographieren als eine Fertigkeit für Damen« ist eine Übersetzung aus *Humphrey's Journal*, die im Original der Feder eines Reverend S. Miller entstammt. Der Autor stellt die Fotografie neben die sonst für Damen schicklichen Kenntnisse und Betätigungen, die sie auf dem Heiratsmarkt qualifizieren sollten. Miller hat offensichtlich keine besonders hohe Meinung von den Fähigkeiten der jungen Damen und dem Kunswert ihrer Artefakte:

»Wir stellen Lehrer an und bezahlen sie gut – manche besser als sie verdienen, andere gering genug – um unseren Töchtern Unterricht in Musik, Zeichnen und Malen zu geben. Dies sind wünschenswerthe Fertigkeiten für junge Damen, vorausgesetzt, dass etwas mehr als blosses Stümpern in ihnen erreicht wird, was aber selten genug der Fall ist. Deshalb sehen, nachdem sie die Schule verlassen haben, ihre Leistungen selten das Tageslicht, und es gibt nicht eine, die man bewundern könnte.«¹⁸¹

Deshalb schlägt der Pfarrer vor, den jungen Frauen statt der Zeichenkunst jetzt die Fotografie beizubringen: »Es ist kein Grund vorhanden, warum die Photographie nicht als eine weibliche Fertigkeit sollte eingeführt und gelehrt werden. In einer solchen Fertigkeit würde etwas Wirkliches liegen, das unendlich mehr Vergnügen und Bewunderung erregt, als die unvollkommenen Erzeugnisse vermittelst Bleistift und Pinsel.«¹⁸² Der Autor möchte es den Damen mit dieser Argumentation schmackhaft machen, das fotografische Handwerk zu erlernen, denn Künstlerinnen werden sie bei Miller sicher nicht. In seinen Ausführungen, die darauf ausgerichtet sind, die Leser:innen auf emotionaler Ebene anzusprechen, wird die »Fotografie für Damen«

¹⁸⁰ Lina B., »Ueber Albums«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militäris und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 5, 1862, S. 83f.

¹⁸¹ Rev. S. Miller, »Das Photographieren als eine Fertigkeit für Damen. Vom Rev. S. Miller (Aus *Humphrey's Journal*)«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 51, 1864, S. 62–64: 62.

¹⁸² Ebd.

ganz deutlich im patriarchalen Konzept der Häuslichkeit verankert, indem die Porträtsubjekte ausschließlich Freund:innen und Familienmitglieder sind. Es ist ein Zeitvertreib, ein Pläsis:

»Ein Piano und eine Camera. Ein Familienzimmer und eine Familiengallerie. Eine Bibliothek und ein Laboratorium. Ihre auswärtigen theuern Freunde kommen Sie zu besuchen, und Sie nehmen vielleicht auf immer Abschied von ihnen. Sie sind fort, aber ehe sie weggingen, erfassten und fixirten Sie ihr lieblisches Bild in ihrer Camera, und sie behalten dies statt ihrer Gegenwart. Sie machen eine seltene und schöne Sammlung der Portraits lebender und verstorbener Freunde – eine Familien-Gemäldegallerie, und sie ganz ihr eigenes Werk! Welch ein Vergnügen im Gedanken! Und sie brauchen nicht zu erröthen, wenn Sie sie ihren Besuchern und Freunden, ja einem der besten Künstler zeigen. Es sind die Erzeugnisse wirklicher Kunst und der schönsten Kunst, die Sie treiben können.«¹⁸³

Dieser Abschnitt macht sehr deutlich, dass Frauen für den Autoren zu keiner ernsthaften künstlerischen Begabung fähig sind und sich lediglich durch die Fotografie ausdrücken können, ohne vor Scham erröten zu müssen, wenn sie ihre Arbeiten präsentieren. Hierin schwingt die Wertung der Fotografie als eine »niedere« Kunst mit, die durch ihre mechanische Ähnlichkeit die Abbildhaftigkeit ihrer Subjekte dort sicherstellt, wo die stümperhaften Zeichenversuche der gelehrten Damen nicht ausreichen würden. Nichtsdestotrotz unterrichtet der Reverend seinem Bericht zufolge auch seine eigenen Kinder in der Fotografie, unter denen sich besonders ein Sohn hervortäte, aber auch dessen Schwester anfinge, »ihre Geschicklichkeit zu zeigen«.¹⁸⁴ Hieran anschließend erzählt Miller nun von einem »ganz unerwartete[n] und sehr wichtige[n] ›Resultat‹ der Fotografie für Damen: Seine älteste Tochter Louise, »die etwas Unternehmergeist hat, setzte sich's in den Kopf, den Versuch zu machen für's Publicum zu arbeiten.«¹⁸⁵ Miller unterstützt den Wunsch seiner Tochter und sucht eine Anstellung und Logis für sie in einem Nachbarsort, wo Louise fortan erfolgreich als Porträtistin arbeitet: »Sie hatte eine Zeitlang merkwürdiges Glück, ich selbst hatte gesorgt, dass ihr Bad und Collodion gut wirkten, und sie nahm die Portraits ihrer Kunden, jung und alt, zu ihrer beiderseitigen Zufriedenheit auf. Sie gewann schnell den Ruf eines guten Künstlers, und die Kunden mehrten sich von Tag zu Tag.«¹⁸⁶ Dieser kommerzielle Erfolg wurde Louise nun aber zum Verhängnis: Gleich zwei ihrer Porträtkunden »verliebten sich verzweifelt in sie, und der einzige Weg, aus der ›schwierigen Lage‹ herauszukommen, war, dem Einen

¹⁸³ Ebd., S. 62f.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 63.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 64.

den Korb zu geben und den Anderen zu nehmen.«¹⁸⁷ Die Pfarrerstochter fügt sich und heiratet einen ihrer Kavaliere, nur um dann ihre fotografische Praxis aufgeben zu müssen:

»Ihr Mann machte unmittelbar nach der Hochzeit der Wirksamkeit seiner Frau als Photograph ein Ende, indem er darauf bestand, dass ›sie dadurch nichts gewänne‹. ›Dadurch nichts gewänne‹, antwortete sie, ›gewann ich dadurch nicht einen Mann?‹ Er musste die Thatsache zugestehen, fand dies aber für völlig genügend, und sie war schliesslich damit einverstanden. So erhielt ich meine Instrumente wieder, um andere Experimente zu machen, die zwar nicht grade so romantisch, von denen aber doch manche der Mittheilung werth sind.«¹⁸⁸

Die Geschichte endet also damit, dass Louise, die eine gute Fotografin, eine mutige junge Frau und kommerziell erfolgreiche Operateurin war, in ihrem Atelier ihren künftigen Ehemann porträtiert, der ihr nach der Hochzeit verbot, weiter zu fotografieren. Louise hatte nur kurze Zeit das Vergnügen, in die Rolle der erfolgreichen Porträtfotografin zu schlüpfen, bevor sie sich, wohl oder übel, mit ihrer Realität als Ehefrau arrangieren musste. Wenn man nicht (wie die Pfarrerstochter Louise) Pech mit seinem Ehemann hatte, war es für Frauen durchaus möglich, als kommerzielle Porträtiastinnen erfolgreich zu werden, in der Frühzeit der Fotografie ist hier besonders Bertha Wehnert-Beckmann zu nennen.¹⁸⁹ Die Fotografie war für Louise jedoch nur eine Interimsbeschäftigung, ein Übergangsritus vom Mädchen zur Ehefrau, für den Vater aber ist sie Wissenschaft, der er sich nun, dank der von seiner Tochter nicht mehr benötigten und daher retournierten Instrumente, wieder selbst widmen kann.

5.2.3 Übergangsmomente und Selbsteinschreibungen

Betrachtet man das Unterfangen des Porträtiertwerdens im Fotograf:innenatelier der 1850er und 1860er Jahre als eine figurative Operation, wie sie Juliane Vogel und Christopher Wild gestützt auf Erving Goffman beschreiben,¹⁹⁰ eröffnet sich Raum, um über das performative Potenzial der Porträtaufnahme nachzudenken und hierbei die Rollen der Fotograf:innen und der Porträtkund:innen zu hinterfragen:

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. Jochen Voigt, *A German Lady. Bertha Wehnert-Beckmann. Leben und Werk einer Fotografiepionierin*, Chemnitz: Edition Mobilis 2014.

¹⁹⁰ Vgl. Juliane Vogel u. Christopher Wild, »Einleitung (Aufreten. Wege auf die Bühne)«, in: dies. (Hg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21: 9.

»Diese [figurative Operation] dient der Herstellung einer *persona ficta*, bei deren Zustandekommen alle Zwischenstufen der Fiktionsbildung zwischen subtiler Selbsterhöhung, Vorspiegelung oder krassem Täuschungsversuch durchlaufen werden können. [...] Demnach umfasst der Auftrittsakt alles, was eine Persona vor den Augen anderer zur Evidenz bringt: ihren Gang, ihr Kleid, ihre Rede, ihre Begleitung – alles, was ihr Anschaulichkeit verleiht und ihre Gegenwart eindrücklich macht. Ihr Erscheinen kann dann als gelungen gelten, wenn ihre Deutlichkeit ebenso gewährleistet ist wie ihre Bühnenpräsenz.«¹⁹¹

Diesen Auseinandersetzungen mit der Performanz des Atelierbesuchs in den 1850er und 1860er Jahren wird sich nun auf der Folie der von Juliane Vogel vorgelegten Theoretisierungen des Auftretens¹⁹² und der von Susanne Holschbach ausgearbeiteten Überlegungen zur Theatralität in der Atelierfotografie¹⁹³ genähert. Anhand der Verschränkung ihrer Ansätze sollen nicht nur das Konzept des Auftrittsprotokolls für eine Beschreibung der Vorgänge im Fotograf:innenatelier überprüft, sondern auch den Verschachtelungen von Atelier und Bühne, von Schauspiel und Pose sowie von Performanz und Einschreibung nachgespürt werden. Im Zuge dieser Überlegungen werden die Protokolle *aus dem* und *für* das Porträtatelier betrachtet, die als textbasierte Formate die Entstehung einer fotografischen *persona ficta* anleiten und dokumentieren. Denn wie sich zeigt, dient nicht nur das fertige Porträt als mediales Artefakt, das auf die Figurationen im Atelier zurückverweist, sondern es sind gerade die teils humoristischen, teils verbitterten, Berichte über (gescheiterte) Auftritte im Atelier, die ein Archiv porträtfotografischer Alltagstheatralität generieren. Die unterschiedlichen Auftritte im Atelier und die Anstrengung, die diese mitunter für die Atelierfotograf:innen bedeuteten, vergegenwärtigt der folgende Ausschnitt aus den »Kleinen Leiden des Photographen«:

»Kaum ist diese Dame hinaus, so tritt eine andere ein, von etwas zweifelhaftem Alter, und wünscht Visitenkartenbilder von ihrem Schoosshündchen, nämlich für dieses selbst zum Vertheilen unter seine Bekannten. ›Nicht wahr, Sie nehmen ihn recht hübsch auf? Wie meinen Sie wohl, dass er sich am besten macht, Profil, Dreiviertelwendung oder en Face? [...] Als nächste Besucherin tritt eine junge Mama mit ihrem Kindlein herein, mit der Frage: Glauben Sie wohl, dass es möglich ist, ein recht ähnliches Bild von diesem Kinde aufzunehmen? Es hat eben erst Laufen gelernt und ich wünschte es stehend aufgenommen zu haben. [...] Dann kommt

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

¹⁹³ Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006.

ein alter tauber Herr, der es nicht hört, wenn er ruhig sitzen soll, dann eine geschwätzige junge Dame, dann ein drolliger Bursch, der mit seiner Braut aufgenommen werden will. Und der Photograph hat mit allen diesen noch besondere Exercitien durchzumachen.«¹⁹⁴

In dieser Passage wird ersichtlich, dass die grundlegenden Anweisungen zur Porträtaufnahme seitens des Publikums bereits verinnerlicht worden sind: Man weiß, dass der Kopf für die Aufnahme unterschiedlich gewendet werden kann und man hat das Konzept der Porträthähnlichkeit nun (halbwegs) verstanden. Nichtsdestotrotz konnte die Aufnahmesituation mühsam werden und zwar gerade dadurch, dass das Publikum zwar über grundsätzliches Porträtwissen verfügte, dieses aber mit unrealistischen Erwartungen an Atelierfotograf:innen herantrug. Was die Frage aufwirft: Wem nutzen diese Auftrittsprotokolle wirklich? Nicht gerade selten sind sie nicht annähernd präzise genug, um wirklich didaktisch anleiten zu können, dabei aber so anekdotisch, dass sie interessierten Leser:innen und potenziellen Atelierbesucher:innen mitunter eine falsche Vorstellung der porträtfotografischen Anforderungen und Möglichkeitsräume vermitteln. Gerade durch dieses Schwanken zwischen Praxistauglichkeit und Anekdotischem eignen sich diese Texte aber ganz wunderbar, um den zeitgenössischen Befindlichkeiten nachzuspüren, die mit der frühen Porträtfotografie verzahnt sind.

Protokolle *aus dem* und *für* das Porträtiertelier schöpfen einerseits aus dem (kollektiven) *trial and error* vorangegangener Porträtsitzungen, strahlen aber zudem als Verhaltensanweisungen in zukünftige Aufnahmesituationen aus und bezeugen so sowohl stattgefundene Auftritte im Fotograf:innenatelier, als auch das Bedürfnis, diese Auftritte anzuleiten. Auf diese Notwendigkeit einer medialen Überlieferung und Zeug:innenschaft des Auftritts hebt Juliane Vogel ab, wenn sie schreibt: »Von vielen Auftritten erfahren wir nur aus der Wahrnehmung eines Beobachters oder Zuschauers, der das Herannahen einer Person registriert, kommentiert und einen Akt des Erkennens, der Anerkennung und der Zuordnung vollzieht.«¹⁹⁵ Die in den Journals veröffentlichten Berichte über das Ein- oder Auftreten der Kundschaft im Atelierraum erläutern, wie sich die Individuen in die Rolle des Porträtsubjekts einfinden (müssen), welche Anstrengungen unternommen werden, um nicht nur als Idealselbst im Rahmen der eigenen Ständegrenzen inszeniert werden zu können, sondern sich selbst im Abbild visuell gerecht zu werden. Denn gerade durch den Akt des Porträtiertwerdens konstituiert man sich als medial manifest und sichtbar gewordenes Mitglied einer nun vermehrt über Bilder kommunizierenden Gesellschaft.

¹⁹⁴ Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 150f.

¹⁹⁵ Ebd.

In ihrer Publikation *Vom Ausdruck zur Pose* von 2006 beschreibt Holschbach einen Wandel im Porträtiverständnis vom eher statisch zu denkenden Bild-Abbild-Konzept zur performativen Projektion des Selbst in das Medium. Hierbei stützt sie sich einerseits auf Erwin Goffman, der »die gesamte gesellschaftliche Kommunikation als eine Form von auf konventionalisierten Modellen beruhenden theatralischen (Selbst-)darstellungen analysiert[e]«¹⁹⁶ und andererseits auf poststrukturalistische Subjekttheorien, die »die Unhintergebarkeit der Medialität, d.h. der sprachlichen wie bildlichen Verfasstheit von Selbst- bzw. Identitätskonzepten herausstellen,«¹⁹⁷ um die performative Hervorbringung des (Selbst-)bildes theoretisch zu verwurzeln. Holschbach betont, dass sich dieses Verständnis gegen den bestehenden Porträtdiskurs »der Inszenierung eher als Ver-Stellung denn als Dar-Stellung der porträtierten Person auffasst«¹⁹⁸ nur langsam absetzen konnte:

»Diese Bewertung zeigt sich besonders deutlich in den fotografiehistorischen Darstellungen des kommerziellen Atelierporträts der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nicht nur, dass es in seiner Warenförmigkeit eher die (massen)mediale denn die künstlerische Bedeutung der Fotografie bezeugt, sondern gerade auch seine Theatralität – das fotografische Atelier des 19. Jahrhunderts fordert mit seinen drapierten Vorhängen, auswechselbaren Prospekten, Attrappen und Inszenierungsformen wie der bevorzugten Ganzkörperpose den direkten Vergleich mit einer Theaterbühne, der dann metaphorisch erweitert wird, geradezu heraus – stellte sich einer Aufnahme in den Kanon mediengerechter Fotografie entgegen.«¹⁹⁹

Die Theatralität des Auftritts auf der Bühne des Fotografenateliers wird auch in den zeitgenössischen Veröffentlichungen der Atelierbetreiber:innen, Kritiker:innen und Kund:innen verhandelt. So kann aufgezeigt werden, dass es sich bei der Parallelisierung des Bühnenraumes und des Atelierraumes nicht um eine rückwirkend aufgesetzte Argumentation handelt, sondern auch den zeitgenössischen, aus der Atelierpraxis gespeisten Diskurs um das Porträtiertwerden des 19. Jahrhunderts bereicherte.

Um der Diskrepanz zwischen realem Körper und idealem Porträtkörper beizukommen, waren einige inszenatorische Maßnahmen nötig. Die zu porträtiерende Person, die in manchen Anweisungen als »Objekt«, in anderen als »das Original« bezeichnet wurde, musste »gepost« werden, also in eine sogenannte *passende Stellung* gebracht werden, worauf auch der anonyme Autor der »Kleinen Leiden des Pho-

¹⁹⁶ Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 23.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

tographen« eingeht: »Jeder Mensch hat ebensoviel Individualität und Charakter in seiner ganzen Figur, als in seinem Gesicht, und ebensowohl irgend etwas Besonderes in Gang und Haltung, als in seinen geistigen Anlagen. Ein Portrait wird daher nur dann möglichst charakteristisch sein können, wenn es eine gewohnte, dem Naturell des Dargestellten entsprechende Stellung zeigt.«²⁰⁰ Dieses Konzept der passenden, oder hier »entsprechenden« Stellung, ist ein Teil des in der Anweisungsliteratur fortwährend verhandelten Atelierdispositivs, das für die Zeitgenoss:innen des 19. Jahrhunderts nicht nur eine Körperhaltung beschrieb, sondern auch die Charakterwiedergabe, die Reflektion der eigenen Stände- und Geschlechterzugehörigkeit und eine hierauf abgestimmte Beleuchtungsregie, Hintergründe und Staffagegegenstände umfasste. Zwischen diesen Polen spannte sich die, für die Porträtaufnahme so unverzichtbar wichtige, Inszenierung auf, die Holschbach wie folgt absteckt:

»Inszenierung, so könnte man im Sinne der fotografischen Porträtaesthetiken formulieren, ist in dem Maße gestattet und sogar notwendig, wie sie dazu dient, die Ähnlichkeit eines Porträts zu gewährleisten. Die Definition der *ressemblance* verbleibt dabei auf der Seite des Fotografen: Er unterscheidet zwischen ›angenommenen‹ und ›natürlichem‹ Ausdruck, er bestimmt die Pose, die Lichtsetzung, die Kadrierung, die das Modell zu einem wirklichkeitsgetreuen und zugleich möglichst idealen Abbild seiner selbst werden lässt. Tritt dagegen die Inszenierung der Theatralität in Erscheinung, sei es als bewußte Verstellung oder unwillkürliche Entstellung, besteht die Gefahr, dass die Fotografie aufgrund ihres Realitäts-effektes ein ›falsches‹ Bild für ein ›wahres‹ ausgibt [Herv. i.O.].«²⁰¹

Ein konstituierender Faktor für die passende Stellung, in die ein Individuum posiert werden soll, ist die Ähnlichkeit, die sich aus einer Verhandlung zwischen Natürlichkeit und Ideal ergibt und die im gelungenen fotografischen Porträt aus einer Kollaboration von Fotograf:in und Subjekt hervorgebracht werden konnte. Das in Pose bringen eines Körpers ist nicht nur ein kollaborativer Prozess von Porträtfotograf:in und Porträtsubjekt, sondern zeichnet sich zudem durch eine frappierende Passivität des porträtwürdig und porträtfähig zu machenden Körpers aus, die sich in der Diktion des in-Pose-gebracht-werdens abzeichnet: Ein Porträtsubjekt nimmt nicht selbst, intuitiv, oder nebenher eine Pose ein. Das Hervorbringen des Porträtkörpers ist mit ungeheuren Anstrengungen verbunden, es ist etwas, das andere (Fotograf:innen, Assistent:innen) mit dem Porträtsubjekt machen. Bevor also überhaupt die fotografische Aufnahme den natürlichen Körper in einen medial manifestierten Körper übersetzt, unterläuft bereits der Prozess des in-Pose-gebracht-

²⁰⁰ Anonym, »Die kleinen Leiden des Photographen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 148.

²⁰¹ Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 32.

werdens jegliche Bemühungen einer ungezwungenen, natürlichen Aufnahmesituation. Dies ist allerdings das Ziel der Akteure im Fotograf:innenatelier – ein Paradox, das sich auch in den (para-)rituellen Abläufen im Atelier manifestiert. Und daher ist der Auftritt im Fotograf:innenatelier in gewisser Weise ein *rite de passage*: Der Übergang des Individuum in die Fotografie bedeutet nicht nur die Einschreibung seines Körpers in das Medium, sondern auch ein Moment der Inkorporierung in die Gesellschaft durch den Akt des Porträtiertwerdens. Wie Arnold van Gennep darstellt, ist

»[e]in indirekter Ritus [...] so etwas wie ein Initialstoß, der eine autonome bzw. personifizierte Macht oder auch eine Vielzahl solcher Mächte [...] in Bewegung setzt, die dann zugunsten desjenigen eingreift, der den Ritus vollzieht. [...] die Kraft wird also durch ein Hilfsmittel übertragen, somit handelt es sich hier um einen Ritus, der indirekt, dynamistisch und kontagiös ist.«²⁰²

Der Auftritt im Atelier ist eben dieser Initialstoß, die Porträtfotografie die Macht, die den Ritus der Bildwerdung vollzieht und das Hilfsmittel, durch das die Kraft des Übergangsritus übertragen wird, kann in unterschiedlichen Faktoren im fotografischen Prozess festgestellt werden: im Licht, das sich einschreibt, in der Platte, die registriert, im fertigen fotografischen Porträt, das zirkuliert und so »kontagiös« die Anfertigung weiterer Fotografien motiviert. Der porträtfotografische *rite de passage* ist also ein Ritus, der eine Zugehörigkeit konstituiert, nämlich zu einer medial in Erscheinung getretenen Gesellschaft: Er ist ein Angliederungsritus (*rites d'agrégation*), den van Gennep von Trennungsriten, Schwellen- und Umwandlungsriten unterscheidet.²⁰³ Der Moment des Übergangs vom nicht medialisierten zum visuell manifestierten Mitglied der Gesellschaft kann zudem als ein Vorgang des *Dokumentwerdens* gelesen werden. Dieser Begriff, der das Wiederaufführen und eine damit einhergehende Transformation dokumentarischer Gesten meint und die Struktur dokumentarischer Prozesse in einer alltäglich gewordenen Stabilisierung befragt,²⁰⁴ bietet sich dafür an, den epistemischen Kreislauf zwischen praktischer Porträtfotografie und Handbuchwissen zu beschreiben: Durch das Reenactment des schriftlich verfügbaren Handbuchwissens (Dokument 1) werden porträtfotografische Selbsteinschreibungen (Dokument 2) möglich – das Handbuchwissen wird über die Selbsteinschreibung im Medium zum doppelbödigen Dokument.

202 Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt u. New York: Campus Verlag 2005, S. 18.

203 Vgl. ebd. S. 21

204 Der Begriff des Dokumentwerdens ist ein Arbeitsbegriff, der im DFG-Graduiertenkolleg 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« verhandelt wird. Vgl. Friedrich Balke, Oliver Fahle u. Annette Urban (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020.

Es ist eine Überlegung wert, ob nicht der performative Aspekt des Porträtiertwerdens *gleichwertig* mit dem fertigen Produkt ist, mit dem man sich als medial sichtbargewordenes Mitglied der Gesellschaft konstituiert. Daher erfordert die Performanz der Porträtaufnahme vielleicht auch gerade aus diesem Aspekt heraus Protokolle. Die Verhaltensanweisungen für Fotograf:innen und Porträtsubjekte weisen nicht nur ein gelungenes Porträt an, sondern verschriftlichen auch eine Porträt-Etikette, mit der man sich für den performativen Akt eines gelungenen Atelierbesuchs wappnen konnte. Die konkreten Hilfestellungen in Form von Anweisungen zu chemischen, technischen und ästhetischen Fragen werden demnach um eine Textvariation erweitert, die sich als instruktives Auftrittsprotokoll aus und für das fotografische Atelier beschreiben lässt. So richtet sich 1857 der Atelierfotograf Carl Bucke in einer kurzen Schrift direkt an seine Kundschaft und lässt ihnen den *Rathgeber für Alle welche sich photographieren oder daguerreotypiren lassen wollen* zukommen. Dieser Ratgeber liefert nicht nur Hilfestellungen zur Wahl der Kleidung und Empfehlungen zur geeigneten Tageszeit für eine Porträtaufnahme sowie Instruktionen zu Pose und Stimmung, sondern ist zudem eine kleine Fibel des Atelierauftritts. Bucke betont dabei die tragende Rolle, die Atelierbesucher:innen während der Porträtaufnahme zuteil wird. Über die Intention seiner Publikation schreibt er:

»Sie soll durch praktische Rathschläge und deren begründete Erklärung einer Menge kleiner Unzuträglichkeiten vorbeugen, welche einzeln wenig auffallend sind, in ihrem Zusammenwirken aber beim Photographieren dergestalt hinderlich werden können, daß auch die genaueste Handhabung der ganzen Prozedur von Seiten des ausübenden Photographen nicht im Stande ist, solchen Uebelständen wirksam zu begegnen. Es sind eben Bedingungen, welche zum großen Theile von den Personen erfüllt werden müssen, die zum Sitzen in das Atelier kommen, und sogar theilweise schon erfüllt sein müssen, ehe sie daselbst erscheinen.«²⁰⁵

Bezüglich der Zuständigkeit und Verantwortung für einen gelungenen Porträtablauf sind sich die Autoren der Anweisungsformate uneinig. Für den Theoretiker H.P. Robinson liegt die Verantwortung bei den Fotograf:innen: Diese müssten, so schreibt er, die Eigenheiten des Publikums akzeptieren und den Akt des Porträtierruns mit Optimismus angehen.²⁰⁶ In seinen »Winke für Porträtaufnahmen«, die im März 1866 in den von Hermann Wilhelm Vogel herausgegebenen *Photographischen*

²⁰⁵ Carl Bucke, *Rathgeber für Alle, welche sich photographiren oder daguerreotypiren lassen wollen*, Hamburg: Gustav Carl Würger 1857, S. 1.

²⁰⁶ Vgl. H.P. Robinson, »Winke für Porträtaufnahmen. (aus dem Photograph. Manual)«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins*, Nr. 24, 1866, S. 154–155: 154.

Mitteilungen erschienen sind, führt Robinson einen nicht zu vernachlässigenden Aspekt der Porträtplaxis auf, der sich wohl aus eigener Erfahrung schöpft:

»Abgesehen von den nöthigen Operationen, welche im dunkeln Raume und in der Camera ausgeführt werden, ist die Kunst der Photographie die Kunst der Auswahl und der Behandlung des betreffenden Gegenstandes. Beim professionellen Portrait-Photographen fällt die Auswahl weg, er muss aufnehmen was kommt. Die Behandlung bildet hier die Hauptsache. Wir wollen annehmen, dass die Apparate und Chemikalien in vollkommener Ordnung sind, und dass wir sie einem geschickten Gehülfen überlassen, damit unser Geist freie Hand behalte, uns mit dem zu Portraiturenden zu beschäftigen und ihm seine Eigenthümlichkeiten abzulau-schen.«²⁰⁷

Auch Robinson setzt demnach voraus, dass Atelierfotograf:innen, neben einem tadellos geführtem Apparat an Chemikalien, technischem Gerät und Staffage, eben auch Talent und Muße für eine dialogische Auseinandersetzung mit dem Porträtsujet haben. Erneut ist hier ein »Ablauschen der Eigenthümlichkeiten« der Schlüssel zum Erfolg. In seinen kurzweilig geschriebenen Verhaltensregeln für Fotograf:innen führt Robinson daraufhin künstlerische »Winke« zur Inszenierung und Ausleuchtung im Sinne einer Gebrauchsanweisung für den professionellen Ablauf der Operation Porträtaufnahme auf.²⁰⁸

Diese sensible, dialogische Herangehensweise an die Porträtsituation wird ebenfalls in den »Bemerkungen über die Stellung bei photographischen Aufnahmen und über den eigentlichen Werth von Regeln und Kunstprincipien« von Alfred H. Wall verhandelt, die im April 1865 in der Zeitschrift *Photographisches Archiv* erschienen sind. Wall berichtet darin über den Auftritt einer Dame in zwei verschiedenen »Glashäusern« (also Porträateliern) und liefert daran anschließend eine Beschreibung der (fiktiven) Porträtaufnahmen, die bei diesen Auftritten entstanden seien. Der Atelierfotograf, Handbuchautor und Journalherausgeber Alfred Henry Wall, der unter seinem Alter Ego R.A. Seymour als Porträtmaler tätig war, hatte zudem Erfahrung am Theater. Wie John Hannavy darstellt, hatte Wall in seiner Jugend schauspielerisch gearbeitet und kehrte in den 1860er Jahren kurzzeitig in dieses Metier zurück.²⁰⁹ Bezeichnenderweise lehnt Wall seine »Bemerkungen« stilistisch an die Textform des Dramas an und schafft damit eine Engführung des Fotografischen und Theatralischen:

207 Ebd.

208 Vgl. ebd.

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

»**Erste Scene.** – Ein Glashaus und ein Photograph darin. Eine Dame tritt ein, um sich photographiren zu lassen. – Erst plaudert man ein Paar Worte über das Wetter und die Tagesneuigkeiten, dann wird die Dame gesetzt. Nachdem sie auf dem Stuhle Platz genommen, wird sie veranlasst, den Kopf nach einer Seite zu richten, nach der Regel, dass Kopf und Rumpf verschiedene Richtungen haben müssen, um Steifheit zu vermeiden und dem Bilde mehr Bewegung zu geben. Dann wird der Faltenwurf arrangirt, so dass er möglichst wellenförmige Conturen zeigt, nach der Regel, dass krumme Linien schöner sind als scharfe Ecken und gerade Linien. Endlich beginnt der Künstler (und auf diesen Titel hat ein solcher Photograph doch gewiss den gerechtesten Anspruch) das Licht so zu arrangiren, dass ein Schatten auf die Hände geworfen wird, nach der Regel, dass die Hände nicht so hervortreten dürfen als das Gesicht. So geht es noch eine Zeit lang mit Beachtung von verschiedenen Regeln fort. Nachdem dies Alles arrangirt, wird der Deckel vom Objectiv genommen, die Platte exponirt und die Dame entlassen [Herv. i.O.].«²¹⁰

In dieser ersten Szene betritt die Dame ein Atelier, in dem man ganz nach den Vorschriften agiert. Sie wird Teil eines Atelierdispositivs, in dem sicherlich technisch einwandfreie Porträts entstehen können, denn Ausleuchtung, Pose und Technik werden berücksichtigt und nach bestem Wissensstand ausgeführt. Aber wird das Porträt ähnlich sein? Walls Leser:innen können bereits ahnen, das in seiner »zweiten Scene« etwas anders laufen wird:

»**Zweite Scene.** – Ein anderes Glashaus. Dieselbe Dame tritt bei einem zweiten Photographen ein. – Hier beginnt mit der Unterhaltung auch zugleich eine scharfe Beobachtung, denn der Künstler glaubt nur auf diesem Wege den Character der Dame und die Eigenthümlichkeiten derselben in Handlung und Ausdruck auffinden zu können. Die Unterhaltung wird zwar in leichter, ungezwungener, aber doch eleganter Weise geführt und ist darauf berechnet, der Dame möglichst schnell ihre volle Unbefangenheit zu geben. Es wird deshalb eine Menge Unterhaltungsstoff berührt, bis sich etwas findet, was sie augenscheinlich interessirt. Sobald sich dies herausgestellt hat, gibt der Photograph ein Zeichen, dass die Platte fertig gemacht wird. Während nun die Unterhaltung sich noch eine Zeit lang um das Lieblingsthema der Dame dreht, verändert der Künstler wiederholt seinen Standpunkt, ohne sich jedoch im Gespräch zu unterbrechen. Endlich wird durch ein kaum merkliches Signal angezeigt, dass die Platte zur Aufnahme fertig ist. Der Künstler hat bis dahin seine Zunge nicht ruhen lassen, um das wahre Wesen der Aufzunehmenden herauszulocken, und sein Auge hat auf das Sorgsamste alle Veränderungen in Haltung und Ausdruck studirt. Er schreitet daher jetzt zum Arrangement, während er dabei immer die Unterhaltung mit Wärme fortführt.

210 A.H. Wall, »Bemerkungen über die Stellung bei photographischen Aufnahmen und über den eigentlichen Werth von Regeln und Kunstrincipien.«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 80, 1865, S. 146–152: 423f.

Die Aufnahme kann nun von Statten gehen und wenn sie vorüber ist, entfernt sich die Dame wieder [Herv. i.O.].«²¹¹

Tatsächlich ist der entscheidende Unterschied dieser beiden Ateliersituation erneut die dialogische Erörterung der »Eigenthümlichkeiten« der Porträtkundin, die nicht nur ein Ermitteln der Individualität erlaubt, sondern zudem zu einer entspannten Atmosphäre beiträgt, die, wie zahlreiche Handbuch- und Journalautoren dargestellt haben, einer gelungenen Porträtaufnahme ungemein zuträglich ist. Die aus diesen Auftritten entstandenen, natürlich rein fiktiven, Porträtaufnahmen wertet Wall anschließend in seinem Text aus und macht hierbei seinen Punkt: Auch wenn die erste Aufnahme eine gelungene Fotografie sei, »weich, schön nüancirt und modellirt und, was das Technische betrifft, vorzüglich ausgeführt«, brauche man »keine Brille«, um zu sehen, dass die Aufnahme nicht genuin natürlich ist, sondern der Dame die Standardinszenierung des Atelierbetreibers angetragen worden war.²¹² Die zweite Aufnahme dagegen sei technisch ebenso vollendet und zudem »hundertmal natürlicher, ausdrucksvoller und gefälliger, nicht nur für den Künstler, sondern auch für jeden nicht künstlerisch gebildeten Beschauer«.²¹³ Und wie ließ sich dies bewerkstelligen? Durch das fortwährende Gespräch, das der Fotograf mit der Dame während der Aufnahme führte und das so nicht nur Ablenkung von der oftmals als unangenehm empfundenen Aufnahmesituation lieferte, sondern dazu diente, die *Eigenthümlichkeiten* der zu Porträtiерenden abzulauschen und ins fotografische Porträt zu übersetzen. In Walls »Bemerkungen« werden neben dieser Notwendigkeit des Gesprächs zur Hervorbringung von Subjektivität im Porträt zudem die Wechselwirkungen zwischen Theater und gesellschaftlicher Auftrittspraxis deutlich. Es zeigt sich die Überlagerung von physischem, in Pose zu bringendem Körper und idealem, in das Medium einzuschreibendem Zeichenkörper, die Juliane Vogel und Christopher Wild im Sammelband »Aufreten. Wege auf die Bühne« als konstituierend für Auftrittsprotokolle darstellen.²¹⁴

Die Notwendigkeit dieser Verhaltensordnungen oder -anweisungen im Fotograf:innenatelier werden in den Ausführungen der Atelierbetreiber evident. Auftrittsprotokolle für und aus dem Fotograf:innenatelier der 1850er und 1860er Jahre sind Handlungsanweisung und Bericht zugleich, die den Übergang des Körpers in das Medium regulieren, die Spannung zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit austarieren und zwischen *how-to* und *how-not-to* changieren. Der Begriff des Auftrittsprotokolls kann für die porträtfotografische Anweisungsliteratur in doppeltem

²¹¹ Ebd.

²¹² Vgl. ebd.

²¹³ Vgl. ebd.

²¹⁴ Juliane Vogel u. Christopher Wild, »Einleitung (Aufreten. Wege auf die Bühne)«, in: dies. (Hg.), *Aufreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21: 10.

Sinne dienstbar gemacht werden: einmal, im Sinne einer Verschriftlichung eines bereits erfolgten Auftritts, der die Zirkulation von Wissen erlaubt und wiederholbar macht – das Auftrittsprotokoll als Dokument. Und zweitens als Protokoll im Sinne einer Anweisung und Handlungsvorgabe, die Körper arrangiert, diszipliniert und in ihrem gesellschaftlichen und medialen Auftritt anleitet – das Auftrittsprotokoll als Instruktion. Und auch der Auftritt im Porträtnatelier ist ein doppelter Auftritt: der Auftritt auf die Bühne des Ateliers und der Auftritt im Medium. Die Schwelle, die hier überschritten werden muss, liegt vielleicht nicht unbedingt im Hervortreten von einem Backstage auf eine Bühne, – also etwa vom Wartezimmer in den Atelierraum mit seinem theatralisch konnotierten Inventar und Staffagegegenständen – sondern in der Hervorbringung eines (fiktiven) Idealselbst im Medium und dessen visueller Manifestation auf der fotografischen Platte, einer Selbsteinschreibung. Auftrittsprotokolle des Fotografischen könnten sich demnach als folgendes konstituieren: Anweisungen, Dokumentgewordenes, soziale Gefüge, Porträtsubjekte und mediale Manifestationen.

All das verdichtet sich im fotografischen Selbstbild, das als zirkulierendes Bild in der Gesellschaft auf das Individuum zurückverweist. Zirkulierende Porträts entwickeln dabei eine eigene Handlungsmacht, die mitunter der Intention ihrer Hersteller entgegenwirkt und die gerade durch ihre Instabilität und Performanz entsteht. Diesem Gedanken ist noch der Aspekt der Vergleichbarkeit hinzuzufügen, der durch das große Konvolut zirkulierender Bilder entsteht und der, wie auch Roland Meyer in seiner Studie *Operative Porträts* darstellt, mit der Identifizierbarkeit fotografischer Bilder einhergeht:

»Bereits im 19. Jahrhundert wurde die Fotografie daher nicht allein als Medium der Abbildung, sondern mindestens ebenso sehr als Technik der Inventarisierung und Archivierung verstanden. Jedes fotografisch erfasste Gesicht tritt zumindest virtuell in Beziehung zu beliebig vielen weiteren Bildern, zu früheren Aufnahmen derselben Person ebenso wie zu unüberschaubaren Mengen anderer Gesichter- und Identifizierung an und mit Bildern ist letztlich nichts anderes als eine Form, diesen Vergleich zu explizieren und zu systematisieren, indem jedes neu erfasste Bild auf Übereinstimmungen mit anderen verfügbaren Bildern abgeglichen wird. Identifizierbarkeit heißt daher: die Produktion von Unterscheidbarkeit vor dem Horizont massenhafter Vergleichbarkeit.«²¹⁵

Dieses (imaginäre) Gesichter-Archiv zirkulierender Bilder erzeugt die Notwendigkeit des Archivs über Gesichtsbilder in der fotografischen Handbuchliteratur. In den Anweisungsbüchern schreibt sich ein enormer Fundus an Porträteinstruktionen und

²¹⁵ Roland Meyer, *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*, Konstanz: Konstanz University Press 2019, S. 14.

Handlungsanweisungen fest. Diese Gesichtsbilder, die vormals nicht medial in Erscheinung getretene Individuen nun fotografisch identifizierbar machen, sind eine Verbindung zwischen Gesicht und Identität(en) der Porträtierten. Was Meyer in Bezug auf die digitale Bilderfassung schreibt, ist auf Grundlage dieser Überlegungen somit gleichermaßen für analoge Porträtpraktiken wie etwa die *Carte de Visite* gültig. Die in standardisierten Settings angefertigten kleinformatigen Porträts, die in massenhaftem Abgleich mit anderen Visitenkartenporträts kursierten, waren nicht nur als visueller Abdruck eines gesellschaftlichen »es-ist-so-gewesen« zu verstehen, also als mediale und zeitlich-räumlich Markierung eines Auftritts im Fotograf:innenatelier und damit auch in der fotografisch in Erscheinung tretenden Gesellschaft. Sie waren auch in ihrer Konzeption dezidiert darauf ausgelegt, als Verweis auf Bewegungen in physischen Räumen zu dienen, indem sie in der gehobeneren Gesellschaft, an Stelle der unbebilderten Visitenkarte, der Ankündigung oder dem Eintreten eines Besuchers traten. Ein Ateliersetting, das aus der Handbuchliteratur (re)konstruiert bzw. errichtet wurde, das basierend auf den Instruktionen ausgestattet und ausgeleuchtet wurde und in dem anhand von technischen wie ästhetisierenden Leitfäden der Vorgang der eigentlichen Porträtaufnahme von Atelierfotograf:innen und Atelierbesucher:innen gleichermaßen performativ nachvollzogen wird, generiert eine Myriade an Porträtaufnahmen, die aller Individualisierungsbestreben zu Trotz, doch zu einem gewissen Grad austauschbar sind und vielleicht weniger die Bildwerdung eines Individuums markieren, als die Sichtbarwerdung in einem medialen Dispositiv und einer nun über Bilder kommunizierenden Gesellschaft. Und so tritt nun auch das Dienstmädchen voller Selbstbewusstsein in dieses mediale und soziale Gefüge und wird als fotografisch verbildlichtes Subjekt sichtbar: »Die Cultur schreitet fort. – Max Ring erzählt in seinem Berliner Wochenbericht, dass jetzt die Berliner Dienstmädchen zum Geburtstag des Hausherrn ihre ›photographische Visitenkarte‹ zum Geschenk machen, mit der Unterschrift: ›Zur Erinnerung an Ihre treue Karoline.‹ Hoffentlich erwidert der Hausherr diese Artigkeit an Karolinen's Geburtstag.«²¹⁶ Die Porträtfotografie ist nun also, als künstlerisches Medium und Ausdrucksform diskursiviert und etabliert, in die Mitte der Gesellschaft gerückt.

216 Anonym, »Verschiedene Notizen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 36, 1862, S. 264.

