

## 6. Einschreibungen

---

Die fotografische Handbuch- und Journalliteratur kann nicht nur hinsichtlich ihrer vermittelten Inhalte als Fundus der frühen Porträtfotografie produktiv gemacht werden, sondern verdient auch einen Blick auf die Kontexte ihrer Publikationen. Betrachtet man die fotografischen Anweisungsformate als verschriftlichte Sammlung und zugleich als zirkulierendes Wissen, lohnt es sich, darüber nachzudenken, inwiefern sich dieser Literaturkorporus als ein erstes Archiv der frühen fotografischen Porträtplaxis konstituiert. Durch die ungemeine Produktivität der fotografischen Wissensgemeinschaft hat sich in den 1860er Jahren bereits ein nur noch schwer überschaubares Konvolut an porträtfotografischen Instruktionen angehäuft, das nun beginnt, die Leser:innenschaft zu überfordern. Daher ist eine neue Kernkompetenz gefragt, die den Selektionsprozess, der jeder Ähnlichkeits-erzeugenden Porträtoperation zugrunde liegt, in die Lektürearbeit übersetzt: Das Wesentliche muss vom Beiwerk getrennt werden und das (für die Leser:innen) Wichtige aus dem weniger Relevanten herausgefiltert werden. Das Überangebot an Porträtwissen verlangt nach Ordnung, was sich in den Handbüchern und Journals anhand ausführlicher, kommentierter Bibliografien ebenso wie am Versuch zeigt, »vollständige« Überblickswerke zu verfassen. Diese Strategien stellen die Weichen für eine Verstetigung und Festschreibung von Porträtmöglichkeiten und legen gleichzeitig den Grundstein für einen Kanon der Anweisungsliteratur. Die Stimmen der Autoren, der »Archivare« dieser Wissensflut, werden besonders in den Paratexten der fotografischen Handbücher wahrnehmbar. Diese spielen in der Anweisungsliteratur als Orte des personalisierten Schreibens eine zentrale Rolle und Vorworte, Titelseiten und Fußnoten besitzen ihr eigenes epistemisches Potenzial. In diesen Textformaten wird die Anteilnahme an den Entstehungsprozessen von porträtfotografischem Wissen und den Verschränkungen von persönlichem Interesse, Priorität, Urheberschaft, Forschergeist und Didaktik nachvollziehbar. Deshalb soll nun gefragt werden: Was ist es genau, das sich nach den ersten dreißig Jahren porträtfotografischer Diskursbildung festzuschreiben beginnt und wie geht dieser Prozess vonstatten? Wer ist es, der diese Verstetigungen *erschreibt* und sich damit selbst in einen Kanon *einschreibt*?

## 6.1 Porträtfotografische Wissenssedimente

»Mein Bestreben ging demnach dahin, mit Umgehung aller weitschweifigen, oft hypothetischen Erörterungen, soweit es die Gründlichkeit des Thema's erlaubte, aus Wissenschaft und Praxis nur das Nützliche, sowie das durch die Erfahrung bis jetzt Bestätigte mitzutheilen,«<sup>1</sup> schreibt Julius Schnauss im Vorwort seines *Photographischen Lexikons* im Jahr 1864 und erläutert damit den Arbeitsprozess der Handbuchautoren, aus dem stetig wachsenden Informationsangebot das aufzugreifen, was für die eigene Leser:innenschaft am wertvollsten erschien. Diese überprüften und bestätigten Inhalte sollten dann auf pragmatische Weise verständlich vermittelt werden, so zumindest die Prämisse von Schnauss. Dass neben diesen vermeintlich sachlich-pragmatischen Wissenssedimenten auch andere Aspekte der Handbuchpraxis festgeschrieben und verstetigt werden, wird hier ausgeblendet. Diese anderen Festschreibungen sind jedoch gänzlich konträr zu der postulierten Ablehnung des Ausschweifenden: sie sind persönlich, sie dienen der Selbstdarstellung und der Perpetuierung des eigenen Namens und nicht zuletzt der Verankerung der eigenen Forschung im Diskurs.

### 6.1.1 Paratexte und Inschriften

Die praktischen Pioniere der Fotografie und ersten Besitzer von Ateliers waren oft Apotheker und Chemiker, bevor sie eine zweite Karriere als kommerzielle Porträtfotografen begannen.<sup>2</sup> Sie brachten somit ein weitreichendes Verständnis für die chemischen und technischen Komponenten der fotografischen Bildgebungsverfahren mit, mitunter fehlte ihnen jedoch das Gespür für eine ästhetisch ansprechende Inszenierung. Andere waren Dilettanten auf dem Gebiet der Chemie und hatten keine präzise Vorstellung davon, was der technische Apparat alles umfasste, verfügten aber über Vorkenntnisse in der Komposition oder hatten ihren Lebensunterhalt zuvor als Miniaturmaler bestritten. Die Grundkenntnisse und Annäherungsweisen an die Fotografie waren dementsprechend breit gefächert und damit auch die Anforderungen und Erwartungen an Handbuchautoren und was ihre Anweisungsformate umfassen und liefern sollten. Während manche Leser:innen erwarteten, die

1 Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigner Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864, Vorwort, S. III.

2 Auch wenn in den Berichten aus der fotografischen Handbuch- und Journalliteratur vornehmlich von Männern die Rede ist, war es für Frauen durchaus möglich, als kommerzielle Porträtiastinnen erfolgreich zu werden. Es ist zudem davon auszugehen, dass zahlreiche Frauen in den kommerziellen Ateliers tätig waren, ohne dafür namentlich kreditiert zu werden, oder die nach dem Tod ihres Ehemannes das Atelier weiterführten.

Niederschriften experimentell erarbeiteter Fortschritte und damit chemische und physikalische Details zu lesen,<sup>3</sup> wollten andere schlichtweg Schritt für Schritt durch den Ablauf der Porträtaufnahme geführt werden. Nicht nur die zu vermittelnden Inhalte und die Frage, an welchem Punkt die Leser:innenschaft hinsichtlich ihrer Fachkenntnisse abzuholen sei, musste von den Autoren fotografischer Handbücher berücksichtigt werden. Auch die Frage, ob die adressierten Leser:innen noch Anfänger:innen oder Fortgeschrittene waren, ob sie die Fotografie als Zeitvertreib oder als Gewerbe erlernen wollten, ob sie eine schnell nachzuschlagende Information benötigten oder eine vollständige Anleitung, musste in der Adressierung und dem Aufbau der Anweisungsbücher mitreflektiert werden. In den 1860er Jahren kommt es daher zunehmend zu einer Ausdifferenzierung der Handbücher hinsichtlich ihrer Zielgruppen und neue Formate setzen sich durch, die Ordnung in einer zunehmend schwerer zu überblickenden Wissensflut versprechen. Auf dieser Folie kann die Handbuchliteratur als das *Archiv der frühen Porträtpraxis*, aber auch als das *Archiv des Gebrauchs dieser Anweisungsformate* gedacht werden.

Die Informationen über diese Auseinandersetzungen finden sich in den Paratexten der Handbuchliteratur. Wie Gérard Genette in seiner Veröffentlichung *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* darstellt, sind diese kleinen Textformen Ergänzungen zum eigentlichen Text, die dazu beitragen, dass »ein Text zum Buch wird«:<sup>4</sup> »Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu präsentieren: ihn präsent zu machen, und damit seine ›Rezeption‹ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen [Herv. i.O.].«<sup>5</sup> Diese Funktion der Präsentation eines Textes wird in den Publikationen aus der fotografischen Wissensgemeinschaft besonders evident: Den Handbuch- und Journalautoren ist daran gelegen, ihren Text zum Buch zu machen und dessen Rezeption so gut es geht zu lenken. Auf den Titelseiten und in den Vorworten wird die eigene Forschung und die eigene Person adressiert, vernetzt, eingeordnet und (re-)präsentiert.

3 Wie Mona Schubert darstellt, bemängelte die gehobene Kundschaft des Abonnentenzirkels von William Henry Fox Talbots *Sun Pictures in Scotland*, dass diese Publikation keine Verfahrensbeschreibung und keinen historischen Abriss mehr enthielt, während dies beim *Pencil of Nature* noch der Fall war. Die Verschränkung von fotografischen Bildern und deren Verfahrensdetails war demnach auch bei Amateur:innen gewünscht. Vgl. Mona Schubert, »Sun Pictures in Scotland (1845). William Henry Fox Talbots Hommage an Sir Walter Scott, die Kalotypie und das Reisen«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 160, 2021, S. 5–11.

4 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 10.

5 Ebd., S. 9.

Bevor sich dem Vorwort als Paratext und epistemischen Fundus der Handbucht-  
literatur gewidmet wird, soll zunächst ein Blick auf das Titelblatt geworfen werden.  
Die Titelseiten fotografischer Handbücher und Journale geben eine Vielzahl an Infor-  
mationen preis. Sie dienen der Werbung, sie adressieren die Zielgruppe, sie liefern  
eine Art Gebrauchs- und Lektüreanleitung für den Inhalt, sie sind mitunter illus-  
triert und setzen so bebilderte Schwerpunkte und zu guter Letzt dienen sie als eine  
Art Visitenkarte der Repräsentation ihrer Autoren. Diese »Visitenkarten« können,  
wie bei Julius Schnauss oder Julius Krüger eine Aneinanderreihung der Verdienste  
sein: »Herausgegeben von Dr. Julius Schnauss. Direktor des photographisch-chemischen  
Instituts in Jena, Mitglied d. k. k. Leopold.-Carolinischen Akademie der  
Naturforscher, der Grossherzogl. Sächs. Gesellschaft für Mineralogie etc.«,<sup>6</sup> oder  
auch »herausgegeben von Julius Krüger, Pharmaceut, Chemiker und prakt. Photo-  
graph, corresp. Mitglied des pharmaceutisch-naturwissenschaftl. Vereins zu Jena  
u. s. w.«<sup>7</sup> Sie können auf eine verlegerische Tätigkeit hinweisen, wie im Fall von Lie-  
segang: »Von Paul E. Liesegang, Herausgeber des ›Photographischen Archivs.‹«<sup>8</sup> Sie  
können auf den Wohn- und Arbeitsort ihres Verfassers referieren wie bei Weingarts-  
hofer und Kleffel: »Verfaßt von M. Weingartshofer, Optiker und praktischer Photo-  
graph in Oberdöbling nächst Wien, Theresiengasse Nr. 220«,<sup>9</sup> oder »von L. G. Klef-  
fel in Goldberg«,<sup>10</sup> wobei in Kleffels Fall ganz auf die Berufsbezeichnung verzichtet  
wird. Sie können eine Zeitlichkeit eingeschrieben haben: »von D. G. C. Herrmann  
Halleur, bisher Director der königl. Gewerbeschule in Bochum.«<sup>11</sup> Zu guter Letzt

- 
- 6 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigner Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864, Titelei.
  - 7 Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Holz, Wachstuch, Metall usw. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie unter Berücksichtigung der chemischen Processe bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte der Photographie und ihre Theorie vom Chemischen Standpunkte, einem Versuche zu einer photographischen Nomenclatur, sowie einer photographischen Optik*, Leipzig: Otto Spamer 1868, Titelei.
  - 8 Paul Eduard Liesegang, *Handbuch der Photographie auf Collodion*, Berlin: Theobald Grieben 1860, Titelei.
  - 9 M. Weingartshofer, *Der praktische Photograph. Eine kurzgefasste Anleitung, um Lichtbilder mit gutem Erfolge darstellen zu können; auf viele Versuche und durchgehends eigene Erfahrung begründet*, Wien: Della Torre 1855, Titelei.
  - 10 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Nebst einem Anhange enthaltend John Pouncy's Kohlenbildprozess mit seinen neusten Verbesserungen*, Berlin: Julius Krampe 1859, Titelei.
  - 11 G.C. Herrmann Halleur, *Die Kunst der Photographie. Eine Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder in jeder beliebigen Farbe und auf jedem beliebigen Material, für Anfänger und Geübtere, sowie für Graveure, Holzsneider etc. Nebst einem Anhang über die Stellung und Kleidung der zu portraitierten Personen vom Maler F. Schubert*, Leipzig: M. Simon's Verlag 1853, Titelei.

liefern diese »Visitenkarten« mit ihren Berufsangaben aber auch Aufschlüsse über die polytechnische Wissensgemeinschaft und welche Berufszweige darunter subsumiert wurden: »Von Carl Wehnert, Mechaniker und Daguerreotypist«,<sup>12</sup> »von Otto Köhnke, approb. Gewerbechemiker, Photographen etc. etc. etc.«,<sup>13</sup> »von Dr. A. Weiske, Docent an der Universität Leipzig.«,<sup>14</sup> oder »von Anton Martin, k. k. Custos und Vorstand an der Bibliothek des k. k. polytechnischen Institutes in Wien«.<sup>15</sup> Die Funktion der Titelei als Visitenkarte gliedert sich also auf in zwei Hauptaspekte: einerseits gibt sie biografische Hinweise, andererseits dient sie der Legitimierung des Autors und seiner Qualifikationen.

Ein Blick auf den in Kopenhagen ansässigen, aber im deutschsprachigen Wissenschaftsmilieu verankerten, Friedrich Bollmann verdeutlicht dies noch einmal. Auf der Titelei seines 1862 erschienenen Handbuchs *Die praktische Photographie unserer Zeit* stellt sich Bollmann wie folgt vor: »Auf Grund der Wissenschaft und praktischer Erfahrung von Fr. Bollmann, prakt. Photograph.«<sup>16</sup> Die im gleichen Jahr noch erschienene *Praktische Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder* präsentiert seinen Autor folgendermaßen: »Gediegene Resultate vieler praktischen Versuche von Fr. Bollmann, Praktischer Photograph und Verfasser der ‚praktischen Photographie unserer Zeit.«<sup>17</sup> Neben der Berufsbezeichnung ist nun also die Autorschaft eines ersten Handbuchs auf Bollmanns »Visitenkarte« gerückt. Auf der Titelei des ebenfalls 1862 veröffentlichten *Vollständigen Handbuchs der Photographie* erwähnt Bollmann dann beide bereits erschienenen Handbücher, aber nicht mehr, dass er praktischer Fotograf sei: »von Friedrich Bollmann, Verfasser

12 Carl Wehnert, *Neue originelle Anwendungen bewährter Verfahrens-Methoden für Daguerreotypisten, Maler und ganz besonders für Liebhaber vieler Künste*, Leipzig: Friedrich Voigt 1853, Titelei.

13 Otto Köhnke, *Höchst wertvolle Mitteilungen aus der photographischen Praxis über Sensitiv-Collodium, Silberbäder, Eisenbäder, Verstärkungsbäder, Universalfirniß, Silber- und Gold-Salze u.s.w.*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, Titelei.

14 Heinrich Adolph Weiske, *Handbuch des Pannotypisten. Gründliche Unterweisung in der Anfertigung von Lichtbildern auf Wachstuch. Nebst einer Zusammenstellung der für den Pannotypisten notwendigen physikalischen und chemischen Vorkenntnisse*, Leipzig: Ambrosius Abel 1859, Titelei.

15 Anton Georg Martin, *Handbuch der gesammten Photographie*, Wien: Carl Gerold's Sohn 1857, Titelei.

16 Friedrich Bollmann, *Die praktische Photographie unserer Zeit. Vollständiges Lehrbuch für Photographen von Fach, Dilettanten und solche, welche diese Kunst ohne Beihilfe erlernen wollen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie, Panotypie, phantasmagorische Glasbilder, sowie das Neueste und Beste über Darstellung der photographischen Kohlebilder und ökonomische Darstellung der Gold- und Silber-Salze. Auf Grund wissenschaftlicher und praktischer Erfahrung*, Berlin: Schott 1862, Titelei.

17 Friedrich Bollmann, *Praktische Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder. Nebst einer ausführlichen Anweisung, dieselben auf lithographischen Stein und Zink für den Druck zu übertragen. Ein Hand- und Lehrbuch für alle Photographen, Lithographen, Kupferstecher, Graveure, Porzellanmaler etc.*, Berlin: Schott 1862, Titelei.

von ›Die praktische Photographie unserer Zeit‹ und ›Anleitung zur Darstellung photographischer Kohlebilder.‹<sup>18</sup> Im Jahr 1862 gründet Friedrich Bollmann sein *Journal Photographische Monatshefte*, worauf er nun auf den Titeleien seiner 1863 erschienenen Handbücher verweist. Sowohl auf dem Titelblatt von *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen* als auch auf Bollmanns *Recept-Taschenbuch für Photographen* lautet die Autorenbezeichnung ›Von Friedrich Bollmann, Redacteur der photographischen Monatshefte.‹<sup>19</sup> Sein 1863 veröffentlichtes *Photographisch-chemikalisches Lexikon* führt die bisherigen Berufsbezeichnungen dann zusammen, ausschließlich des anfänglichen Ausweises als praktischer Fotograf: ›von Friedrich Bollmann, Redacteur der ›Photographischen Monatshefte‹ und Verfasser mehrerer photographischer Schriften.‹<sup>20</sup> Die Titeleien Bollmanns dienen dazu, mit der Publikationstätigkeit des Autoren à jour zu bleiben, bewerben zugleich die bereits erschienenen Handbücher und kreditieren die Expertise des Verfassers. Die Bezeichnung des *Handbuchautoren* löst die des *praktischen Fotografen* hier ab, die theoretische Arbeit scheint Bollmann demnach eindrucksvoller zu sein als seine praktische Erfahrung.

Ganz ähnlich zur Titelei nutzen die Handbuchautoren auch die Vorworte ihrer Publikationen, um eine Zielgruppe zu adressieren: Wem verspricht das jeweilige Handbuch den meisten Nutzen und Lerneffekt? Darüber hinaus werden Vorworte zur Diskursbildung genutzt: Wie wird die Fotografie vom jeweiligen Verfasser zwischen Kunst und Wissenschaft verortet? Schließlich wird das Vorwort zu einer Bühne der Selbstdarstellung und persönlichen Einschreibung für die Autoren fotografischer Handbücher. Individuelle Motivationen und Herangehensweisen an ihren Untersuchungsgegenstand werden ebenso dargelegt wie biografische und persönliche Details, aber auch Abgrenzungen zu anderen bereits veröffentlichten Positionen und mitunter sehr deutlich geäußerte Wünsche zur Rezeption des vorgelegten Handbuchs im Wissenschaftsmilieu und Kanon. Genette bietet in seiner Publikation *Paratexte* eine Definition des Vorwortes an, die nicht nur vielfältige Nomenklaturen (›Einleitung, Vorrede, Prolog, Vorspiel, Einführung, Präambel, Präliminarium,

18 Friedrich Bollmann, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Nebst einer besonderen Abhandlung über die Darstellung haltbarer, positiver, photographischer Bilder oder aller derjenigen Verfahren, welche dazu dienen, photographische Bilder schnell, sicher und sauber, sowohl in geringer Anzahl vermittelst des Copirrahmens darzustellen, als auch durch den Druck zu vervielfältigen (Photolithographie). Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Photographen, Lithographen, Buchdrucker und alle Diejenigen, welche die Photographie durch Selbstunterricht erlernen wollen*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862, Titelei.

19 Friedrich Bollmann, *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen. Von verschiedenen Autoren. Aus dem Englischen*, Leipzig: Amelang 1863, Titelei.

Friedrich Bollmann, *Recept-Taschenbuch für Photographen*, Leipzig: Robert Schäfer 1863, Titelei.

20 Friedrich Bollmann, *Photographisch-chemikalisches Lexikon. Mit zahlreichen Illustrationen*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1863, Titelei.

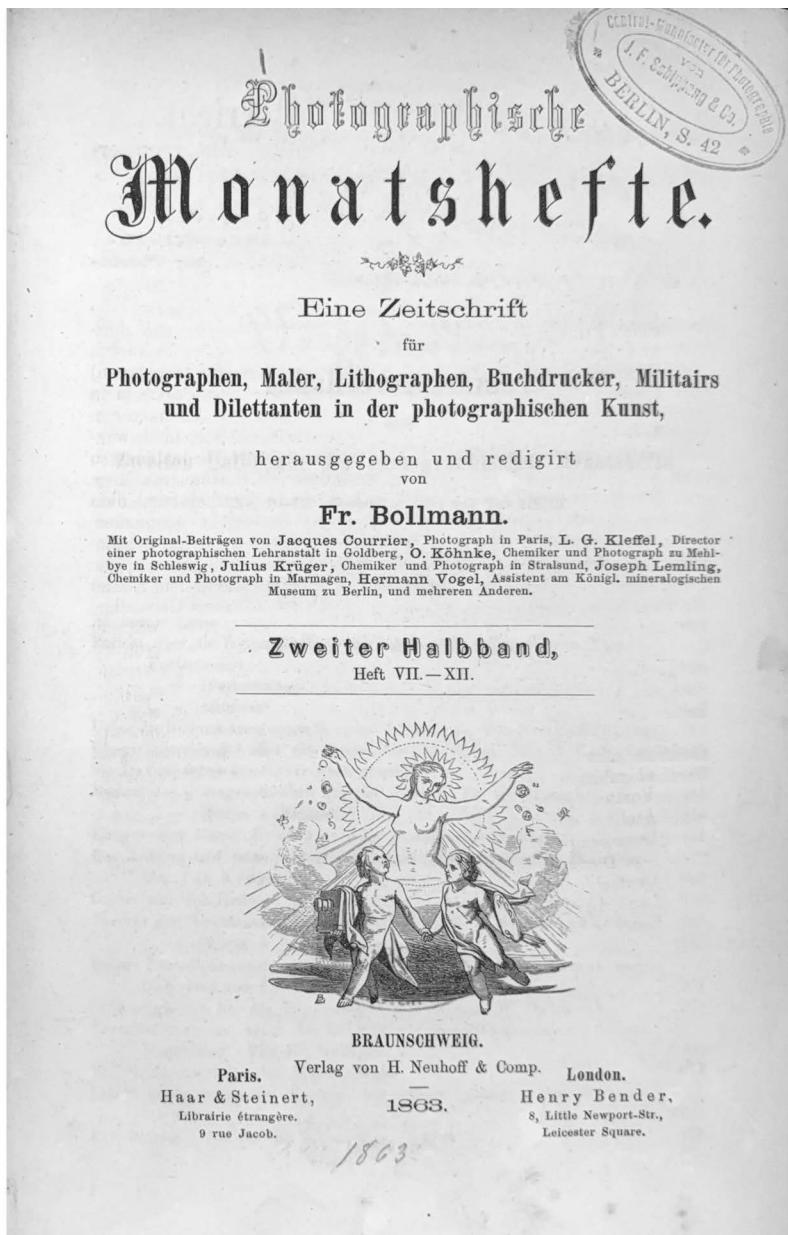
Exordium, Proömium«<sup>21</sup>), sondern auch das Nachwort umfasst, da sich dieses in seiner Intention kaum vom Vorwort unterscheide und in seiner Funktion auf den Leser wirke.<sup>22</sup> Er hält fest: »Ich verallgemeinere den gängigen Begriff Vorwort und bezeichne damit alle Arten von auktorialen oder allographen Texten (seien sie einleitend oder ausleitend), die aus einem Diskurs bestehen, der anlässlich des nachgestellten oder vorangestellten Textes produziert wurde.«<sup>23</sup> Und genau das betreiben die Handbuchautoren ausführlich: Ihre Vorworte sind Orte der Diskursbildung, die mitunter sogar die eigentlich vermittelten Inhalte ihrer jeweiligen Publikationen in dieser Funktion überschatten.

Im Juni 1862 erscheint das erste Heft von Fr. Bollmann's *Photographischen Monatsheften*. Der Untertitel offenbart die breit aufgestellte Zielgruppe seines Journals (*Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*) und verrät zudem, dass Bollmann und seine Gastautoren bemüht sind, ein möglichst breites Feld an Hintergründen und Expertisen abzustecken: In der Zeitschrift finden sich Beiträge von »Jacques Courrier, Photograph in Paris, L. G. Kleffel, Director einer photographischen Lehranstalt in Goldberg, Julius Krüger, Chemiker und Photograph in Stralsund, Joseph Lemling, Chemiker und Photograph in Marmagen, Hermann Vogel, Assistent am Königl. Mineralogischen Museum zu Berlin, und mehreren Anderen«<sup>24</sup> – ein Blick in die fotografische Wissensgemeinschaft.

Auf der ersten Seite beginnt Bollmann unter einer Illustration sein Vorwort »Zur Verständigung.« Diese Illustration zeigt die Sonne als göttliche Instanz, die als Lichtbringerin ihre Arme über zwei Putti hält, von denen einer mit einer Kamera, der andere mit Pinsel und Palette ausgestattet ist und sie mit Blumen überschüttet [Abb. 33].<sup>25</sup>

- 
- 21 Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 157.
- 22 Vgl. ebd., S. 169.
- 23 Ebd., S. 157.
- 24 Friedrich Bollmann, »Vorwort«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militairs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 1, 1862, Titelsei.
- 25 Die gleiche Illustration ist auf der Titelsei des ebenfalls 1862 erschienenen Handbuch *Der praktische Photograph* von Joseph Lemling veröffentlicht worden, das im selben Verlag erschien wie Bollmanns *Photographische Monatshefte*. Lemling wird auch als Beitragender der *Monatshefte* genannt. Diese Verwendung der Illustration weist auf eine Zusammenarbeit der Akteure (Autoren, Verlag), sowie auf die Praxis hin, Inhalte erneut zu veröffentlichen, was auch Bildzitate umfasst. Vgl. Joseph Lemling, *Der praktische Photograph. Ein Rathgeber über das Neueste und Zweckmässigste in der Photographie. Auf Selbsterfahrung begründet und mitgetheilt*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862, Titelsei.

Abb. 33: Illustration auf dem Titelblatt



*Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst, Nr. 7–12, 1863, Titelsei.*

Diese Illustration setzt den Ton für Bollmanns Journal und ist im Grunde auch eine Art Paratext, allerdings in verbildlicher Version. Mit der Illustration wird die Fotografie gleichberechtigt neben die bildende Kunst gesetzt: die Putti halten einander an der Hand. Die Sonne, die hier zugleich Göttliches, Kreativ-Schöpferisches und Natürliches symbolisiert, ist als treibende Kraft hinter der Fotografie hier auch die Schutzpatronin des neuen Journals. In seinem editorischen Vorwort geht Bollmann im Mai 1862 auf die Ausrichtung seiner »allmonatlich« in einem Heft »von 3 bis 5 Bogen zum Subscriptionspreise von 7½ Sgr.« erscheinenden Zeitschrift ein.<sup>26</sup> Der Herausgeber ist darum bemüht, das »Publicum auf das Allseitigste anzuregen und zu fördern«, ohne seine Zeitschrift in zu strenge Raster zu pressen:<sup>27</sup> »Es würde ein thörichtes Unterfangen sein, unsere Thätigkeit in die spanischen Stiefel eines best hergerichteten Programmes einzuschnüren, da ja der stetige Fortschritt der Photographie, welcher dieser schönen Kunst fast täglich neue Gebiete erobert, sehr bald diese künstlichen Fesseln sprengen würde.«<sup>28</sup> Um der sich stetig weiterentwickelnden Fotografie in ihrer ganzen Bandbreite Raum zu geben, intendiert Bollmann eine Rundumschau der gängigen fotografischen Verfahren in ihren bereits breit ausdifferenzierten Anwendungsgebieten, von der Wissenschaft über die Kunst und das Gewerbe bis hin zum »Vereinsleben der Photographen«.<sup>29</sup>

Eine sentimentale Variante des Vorworts wählt Ludwig Gustav Kleffel (1807–85) in seinen zwischen 1850 und 1880 veröffentlichten Handbüchern: Ihm geht es nicht um eine schnellstmögliche Veröffentlichung von Befunden, um im Diskurs zu bleiben, sondern um eine vollständige und beständige Aufbereitung von fotografischem Wissen, dass ihm dann dazu dienen soll, in guter Erinnerung gehalten zu werden. Kleffel war nicht nur ein Kaufmann in Goldberg, Abgeordneter im verfassungsgebenden Landtag 1848 in Schwerin und Kollodiumfabrikant, sondern auch Betreiber eines fotografischen Porträtiateliers in Goldberg und Autor fotografischer Handbücher.<sup>30</sup> Zudem betrieb Kleffel eine fotografische Lehranstalt und trug Artikel zu den von Friedrich Bollmann herausgegebenen *Photographischen Monatsheften* bei.<sup>31</sup> Nach zweijähriger berufsfotografischer Praxis und stetiger fotochemischer Forschung, publizierte Kleffel 1859 sein erstes Anweisungsbuch, das *Handbuch der praktischen Photographie* im Berliner Verlag von Julius Krampe, dessen achte und

26 Ebd., S. 1.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd., S 1f.

30 Vgl. Sandra Schwede, »Aspekte der frühen Photographie im Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin«, in: Bernfried Lichtenau (Hg.), *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, Greifswald: Lukas Verlag 2011, S. 153–163: 161.

31 *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr.1, 1862, Titelei.

letzte, nochmals überarbeitete Ausgabe 1880 (und damit fünf Jahre vor dem Tod seines Autors) im Leipziger Verlag Amelang erschien. Die Vorworte der jeweiligen Ausgaben seines *Handbuchs der praktischen Photographie* dienen Kleffel als Bühne seiner Selbsteinschreibungen. Auf verblüffend private und emotionale Weise legt er hier seine Intentionen als Autor dar und vermengt diese mit persönlichen Mitteilungen. Im Vorwort des ersten Bandes stellt er sich seiner Leser:innenschaft als Forscher, zugleich aber als Liebhaber der »wundervollen Wissenschaft« Fotografie vor:

»Ob meine Bestrebungen zu etwas Gute und wahrhaft Nützlichem geführt haben, wage ich nicht zu entscheiden und überlasse das Urteil hierüber dem Publikum; aber mit desto grösserer Sicherheit darf ich behaupten, dass, wenn es auch sehr viele Freunde und Verehrer dieser wundervollen Wissenschaft giebt, welche mich an Wissen und Intelligenz weit überragen, es doch Niemand geben kann, der mit grösserer Liebe an derselben hängt und mit mehr Ausdauer seine Arbeiten gefördert hat, als ich.«<sup>32</sup>

Die Wortwahl, der sich Kleffel im Schreiben über die Fotografie bedient, verdeutlicht, wie die frühen fotografischen Verfahren auf einem fortwährend neu zu verhandelnden Spektrum zwischen Technik und Ästhetik, zwischen Wissenschaft und Kunst oszillieren. Während ab der zweiten Auflage seines Handbuchs der Untertitel die Publikation als ein »Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst« ausgibt, wird Kleffel nicht müde, die Fotografie in den Vorreden seiner Handbücher als »wundervolle«, »herrliche Wissenschaft« zu beschreiben. In späteren Auflagen nutzt Kleffel seine Vorworte unter anderem, um seinen schlechter werden den gesundheitlichen Zustand darzustellen. So schreibt er in der siebten Auflage aus dem Jahr 1874: »Da diese Ausgabe voraussichtlich die letzte von meiner Hand sein wird – denn es ist Abend bei mir geworden – so habe ich mich nach Kräften bemüht, nur Gutes und Zuverlässiges zu bringen.«<sup>33</sup> In seiner tatsächlich letzten Auflage schreibt der Handbuchautor dann einleitend: »Als ich im Vorwort zur siebenten Auflage, krank und gebrochen, von meinen Lesern Abschied nahm, durfte ich nicht hoffen, noch einmal zur Umarbeitung dieses Buches schreiten zu dürfen; allein die Vorsehung hat es anders beschlossen und mir die Freude gewährt, zu se-

32 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Nebst einem Anhange enthaltend John Pounsy's Kohlebildprozess mit seinen neusten Verbesserungen*, Berlin: Julius Krampe 1859, S. V.

33 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pounvy's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1874, S. III.

hen, dass mein geringes Wirken wiederholt Anerkennung gefunden hat.«<sup>34</sup> Kleffel wünscht sich, dass seine Publikationen im gegenwärtigen Diskurs positiv rezipiert werden. Und das gelingt ihm auch, wie er im Vorwort von 1874 betont: »Es gereicht mir zu hoher Genugtuung, dem photographischen Publikum mit diesen Zeilen die siebente Auflage meines Handbuchs übergeben zu können; denn es wird mir dadurch auf's Neue der Beweis, dass meine Leser mit mir zufrieden waren, und dass ich somit nicht umsonst gearbeitet habe.«<sup>35</sup> Das größte Anliegen des Handbuchautoren scheint zu sein, dass man sich seiner erinnert: Kleffel möchte sich mit seinen Handbüchern im fotowissenschaftlichen Kanon eingeschrieben wissen. Dieses Bestreben klingt in jeder Vorrede seiner Handbücher an, wird im Vorwort der vierten Auflage des 1863 bei C. F. Amelang in Leipzig erschienenen *Handbuch der praktischen Photographie* aber besonders deutlich:

»Durchdrungen von der Nützlichkeit und Schönheit unserer herrlichen Wissenschaft, welche so vielen Tausenden Brod und Freude giebt, und vertraut mit allen Hindernissen und Irrwegen derselben, soll es mir stets zur Freude gereichen, wenn ich da, wo es fehlt, helfend eintreten kann, und ich richte deshalb hierdurch die Bitte an alle Freunde des Lichtes, sich meiner zu erinnern. Goldberg in Mecklenburg, im October 1862. L.G. Kleffel.«<sup>36</sup>

In seinem 1935 erstveröffentlichten Buch *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* untersucht Ludwik Fleck die Formulierung, Präzisierung, Aus- und Überarbeitung sowie die Organisation von Wissen, das er als ein in einem Denkkollektiv erarbeitetes und an einem bestehenden Denkstil abgearbeitetes Wissen begreift.<sup>37</sup> Neben den Populärdarstellungen rekurriert Fleck auf drei für ihn maßgebliche Publikationsformate: die Zeitschriftenwissenschaft, die Handbuchwissenschaft und die Lehrbuchwissenschaft. Für die Zeitschriftenwissenschaft

34 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoskopie und Panotypie. Sowohl für Photographen vom Fach, wie besonders zum Selbstunterricht leicht fasslich*, Leipzig: Amelang 1880, S. V.

35 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoskopie und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pounvy's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1874, S. III.

36 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoskopie und Panotypie. Sowohl für Photographen vom Fach, wie besonders zum Selbstunterricht leicht fasslich*, Leipzig: Amelang 1862, S. IV.

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

sind für Fleck das Fragmentarische der Probleme und das Zufällige des Materials bezeichnend, was sich auch im Sprachduktus der Zeitschriftenartikel veräußere.<sup>38</sup> In der Handbuchwissenschaft wiederum wird, so Fleck, Wissen kompilierend ausgebaut und einem Gesamtsystem untergeordnet, in dem die Individualität der Autor:innen verschwindet, um einem Sprachduktus der unpersönlichen, gesicherten Aussage Raum zu geben.<sup>39</sup> Das forschende Individuum tritt oder nimmt sich hier bewusst zurück, damit die Forschungsergebnisse für sich selbst sprechen können:

»Dessen ist sich jeder Forscher bewußt und fühlt zugleich das persönliche seiner Arbeit als ihren Fehler: fast immer will er seine Person verschwinden lassen. Dies ist erkennbar z.B. am charakteristischen *wir* anstatt *ich*, dem spezifischen pluralis modestiae, der eine verkappte Invokation an das Kollektiv ist. Daraus und aus der charakteristischen Vorsicht, die wir oben besprochen, setzt sich die spezifische Bescheidenheit, die Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers, zusammen.«<sup>40</sup>

In der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft sind die Fleck'schen Genremerkmale der Handbuchliteratur noch von keiner Relevanz. Kein Handbuchautor der frühen fotografischen Porträtforschung war damit einverstanden, seine Individualität hintenanzustellen und »seine Person verschwinden zu lassen«, wie Fleck es formuliert, ganz im Gegenteil. Die Titeleien und Vorworte der fotografischen Handbuchliteratur werden geradezu zu Bühnen der Selbstdarstellung und Selbsteinschreibung in den gegenwärtigen Diskurs, wofür die persönlichen Vorworte Ludwig Gustav Kleffels Zeugnis ablegen. Es gehörte regelrecht zum guten Ton, sich und seine Verdienste auf der Titelei eines fotografischen Handbuchs ausführlich vorzustellen. Sie sind Visitenkarte, Ausweis und Verkaufszahlen fördernde Werbung für Autor und Verlag zugleich. Für die frühen Akteure der fotografischen Wissensgeschichte ist der Autor vom Werk nicht zu trennen. Das Handbuchwissen soll hier nicht für sich selbst stehen, sondern mit der Forschung, dem Namen, dem Porträt des Akteurs untrennbar verwoben bleiben. Und so geht Ludwig Gustav Kleffel auf Nummer sicher und entscheidet sich nicht nur für eine textuelle, sondern auch für eine visuelle Selbsteinschreibung. Er veröffentlicht im Jahr 1864 die

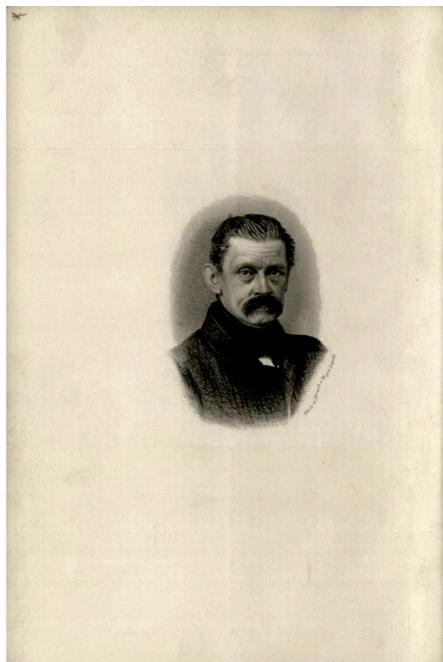
38 Vgl. Lothar Schäfer u. Thomas Schnelle, »Einleitung. Ludwik Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie«, in: Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: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

39 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 156f.

40 Ebd., S. 157.

»Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage mit Portrait des Verfassers«. Im dazugehörigen Vorwort übernimmt er noch einmal den Wortlaut der vorhergegangenen Auflage – »man möge sich seiner erinnern«<sup>41</sup> – stellt diesen Ausführungen aber sein Selbstbild in einem illustrativ übersetzten Porträt voran [Abb. 34].

Abb. 34: Selbstporträt



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 und Panotypie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pouncy's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1864, unpaginiert.

41 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen*, Leipzig: Amelang 1864, unpaginiert.

### 6.1.2 Bibliografieren und dokumentieren

In der Einleitung zum 2015 erschienenen Sammelband *Wie Bilder Dokumente wurden* stellt Renate Wöhrer die Geschichte und Etablierung des Begriffs und Konzeptes des *Dokuments* und des *Dokumentarischen* dar. Sie skizziert die sich im 19. Jahrhundert etablierenden Sammlungs- bzw. Archivierungsstrategien zur Verwaltung, Aufbewahrung und Aufbereitung von Wissen in einer Zeit, in der eine stetig zunehmende Publikationswut eine Flut an Dokumenten erzeugte: »Diese enorm gestiegene Menge und Vielfalt an Dokumenten bzw. Repräsentationen des Wissens ließen ein neues Arbeitsfeld entstehen: die Dokumentation. Um die Jahrhundertwende kam es an der Schnittstelle von Bibliotheken und Archiven zu Bemühungen, die verschiedenen Textsorten und Medien nicht nur zu sammeln, sondern auch deren Inhalte zu erschließen.«<sup>42</sup> Wöhrer weist Paul Otlet als eine Kernfigur dieser Bewegung aus und damit gleichsam als Gründervater der *Dokumentation*, womit das Prinzip erfasst worden sei, »verschiedene Repräsentationsformen des Wissens in kleinste Sinneinheiten zu zerteilen, zu systematisieren und neuzusammenstellbar zu machen.«<sup>43</sup> Ziel dieser Bestrebungen sei gewesen, Wissen nach spezifischen Interessen zugänglich zu machen und dadurch »auf einen Diskurs zur zunehmenden Überschaubarkeit der Fülle an Publikationen« zu antworten.<sup>44</sup> Wöhrers These lässt sich allerdings sehr viel früher ansetzen: Bereits Ende der 1850er Jahre widmete sich der Wiener Bibliotheksbeamte Karl Joseph Kreutzer dieser Aufgabe für die Fotografie auf frappierend ähnlich Weise.

»Karl Joseph Kreutzer (geb. zu Wien 8. März 1809) ist zur Zeit Bibliotheksbeamter bei dem polytechnischen Institute in Wien. Er betrieb mit besonderer Vorliebe das Studium der Botanik und ist auf diesem Gebiete vorherrschend schriftstellerisch thätig«,<sup>45</sup> schreibt das *Biographische Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* in seiner Ausgabe von 1865 ein Jahr vor dem Ableben Kreutzers. Was an diese knappe biografische Angabe folgt, ist eine Liste seiner bisher erschienenen Veröffentlichungen. Die publizistischen Leistungen des Wiener Bibliothekars sind sein Verdienst und seine Visitenkarte, die das Bild eines Universalgelehrten zeichnen: Neben *Oesterreichs Giftgewächse* von 1838, der *Beschreibung und Abbildung sämmtlicher eßbaren Schwämme, deren Verkauf auf den niederösterreichischen Märkten gesetzlich gestattet ist* von 1839, dem *Blüthen-Kalender und systematisch geordnete Aufzählung der Pflanzen in den Umgebungen*

42 Renate Wöhrer, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 7–24: 16.

43 Ebd.

44 Vgl. ebd.

45 Wurzbach-Tannenberg, Constant (Hg.), *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Bd. 13, Wien: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L.E. Zamarski 1865, S. 211.

Wiens aus dem Jahr 1840 und dem *Taschenbuch der Flora Wiens oder Tabellen zur leichteren Bestimmung und Kenntniß der in den Umgebungen Wiens vorkommenden Gewächse u. s. w. von 1852*, finden sich auch die 1844 erschienenen *Uebersichtstabellen der Muskeln des menschlichen Körpers* sowie das im gleichen Jahr veröffentlichte Äquivalent zu den Blutgefäßen (die *Tabula synoptica arteriarum corporis humani*), eine Abhandlung über die Zeichnung von Kristallflächen von 1858 (*Leichtfaßliche Anleitung zum Zeichnen der Krystallflächen und Netze, und zur Anfertigung der Krystallmodelle aus Pappe*«), eine bereits sieben Jahre vor der Durchsetzung einheitlicher Maße erschienene Schrift *Ueber die Einführung allgemeiner Maafße, Gewichte und Münzen. Mit Angabe der wichtigsten in dieser Richtung gemachten Vorschläge und ihrer Beurtheilung* aus dem Jahr 1863 und mit dem *Herbar* von 1864 eine »praktische Anweisung zum Sammeln, Trocknen und Aufbewahren der Gewächse« auf der Publikationsliste Kreutzers. In diese naturwissenschaftlichen, überwiegend botanischen, Forschungsinteressen sind die Schriften eingebettet, die Karl Joseph Kreutzer – scheinbar aus schierem Interesse an der Sache – über die Fotografie geschrieben hat: zunächst das 1856 erschienene *Das Stereoskop. Beschreibung desselben und seine Erfindung* und daraufhin die über die drei Jahrgänge 1855, 1856 und 1857 veröffentlichten *Jahresberichte über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Photographie mit genauer Nachweisung der Literatur*.<sup>46</sup> Was in dieser Auflistung ausgespart geblieben ist, ist Karl Joseph Kreutzers *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, die im Verlag von L.W. Seidel zwischen 1860 und 1864 erschienen ist.

Dr. Karl Josef Kreutzer war ein Bibliothekar, ein Sammlungsverwalter von Wissen, was sich auch in seiner Zeitschrift zeigt. Darin wurden Sitzungsberichte unterschiedlicher internationaler fotografischer Vereine abgedruckt, neben dem Österreichischen Verein sind diese besonders aus Frankreich und Großbritannien. Er übersetzt Artikel aus anderen Zeitschriften und druckt sie erneut ab. Dabei veröffentlicht er aber eher selten eigene Befunde und Anweisungen. Was Kreutzer leistet, ist eine Arbeit des Kompilierens, Sichtbarmachens und der Verfestigung fotografischen Wissens. Der Wiener Bibliothekar versteht sich selbst eher als Gelehrter, er ist kein Gewerbefotograf, praktischer Fotograf oder gar experimentierender Fotograf, sondern ein Amateur, der die Fotografie aus Wertschätzung betreibt. Kreutzer stellt dies in einer Miszelle mit der Überschrift »Briefkasten« dar. In einer darin abgedruckten Entgegnung an Wilhelm Horn macht er deutlich, dass er kein »Geschäftsphotograph« sei, sondern sich »mit der Fotografie nur zu [s]einem Vergnügen beschäftige.«<sup>47</sup> Dem Amateur Kreutzer ist es ein Anliegen, die Fotografie zu vermitteln und – wohl seinem Berufsethos folgend – als Bibliotheksbeamter alles zu sammeln,

46 Ebd.

47 Karl Joseph Kreutzer, »Briefkasten«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 5, 1861, S. 92.

zusammenzustellen und als Bibliografie zu veröffentlichen, was bisher zur Fotografie geschrieben worden ist.

Diese Praxis der Wissenszusammenstellung zeigt sich, zumindest in Ansätzen, in fotografischen Journalen auch schon früher: A.W. Hertel, der Herausgeber des *Journal[s] für Malerei*, fügt seinem ersten Band von 1844 unter Punkt »III. Neuere Biographie, bis zum Schlusse des Jahres 1843« eine Sektion zur Fotografie bei, die natürlich erheblich kürzer ausfällt als bei Kreutzer, da erstens 1844 schlichtweg noch nicht so viel zur Fotografie geschrieben worden war (Hertel listet sieben Veröffentlichungen) und zweitens sich bei Hertel die Fotografie untere andere Themenblöcke reiht, etwa die Zeichenkunst, Kunstgeschichte und Farben- und Materialienkunde.<sup>48</sup> In seinem zweiten Heft hört Hertel auf, die Bibliografie nach Themenblöcken zu ordnen und druckt die »Neuere Bibliographie« gemischt ab, worunter sich mit Uhlenhuts *Practischer Anweisung zur Daguerreotypie* nur noch ein Handbuch der Fotografie findet.<sup>49</sup> Dieses Format setzt Hertel daraufhin fort und nennt immer wieder einzelne fotografische Handbücher in einer heterogenen Publikationsliste. Bei Karl Joseph Kreutzer ist die Literatursammlung ausschließlich der Fotografie gewidmet. Im September 1861 veröffentlicht er in seiner Zeitschrift eine kurze editorische Notiz, die seine Arbeitsweise offenlegt:

»Die hier angeführte Literatur bildet die Ergänzung der im Jahre 1861 bereits in diesem Jahrgange Bd. III S. 52, 72, 112 und 156 angeführten so wie auch einiger früher erschienenen Werke über Fotografie und Stereoskopie. Von diesen sind im Jahre 1861 13 in französischer, 4 in englischer, 2 in niederländischer, 1 in polnischer 1 in spanischer, 16 in deutscher Sprache erschienen.«<sup>50</sup>

In seiner Funktion als Bibliothekar der frühen Fotografie, kann Kreutzer gleichermaßen als eine Art Symbolfigur des Sammlungsverwalters eines ersten zirkulierenden Archivs der frühen Porträtfotografie betrachtet werden, die ganz wesentlich dazu beigetragen hat, einen Kanon des frühen fotografischen Wissens auszuweisen und festzuschreiben: Karl Joseph Kreutzers Jahresberichte sind umfassende Bibliografien all dessen, was im jeweiligen Jahr zur Fotografie geschrieben worden ist. Eine immense Leistung, die seinen Leser:innen einen Überblick in der Publikationswut der polytechnischen Wissensgemeinschaft verschafft und dadurch vieles erst zugänglich macht. Der Umfang dieser Bibliografien macht nachvollziehbar, warum die Jahresberichte mit großer Verzögerung erschienen. Der Jahresbericht für 1855 wurde zunächst »nur« zwei Jahre später veröffentlicht, in seinem Vorwort hebt

48 *Journal für Malerei und bildende Kunst*, Nr. 1, 1844, S. 26f.

49 A.W. Hertel, »Neuere Bibliographie«, in: *Journal für Malerei und bildende Kunst*, Nr. 5, 1846, S. 141–148: 147.

50 Karl Joseph Kreutzer, »166. Literatur fotografischer Werke«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 6, 1862, S. 226.

Kreutzer allerdings darauf ab, dass der Bericht beinahe gar nicht publiziert worden wäre:

»Die Entdeckungen, Verbesserungen und Anwendungen der Fotografie mehren sich fortwährend derart, dass jeder Fotograf sich nothwendig mit ihnen bekannt machen muss, wenn er den an ihn gestellten Anforderungen entsprechen [sic!], und seine Arbeiten zweckmässig und vollkommen ausführen will. Um nun alle Bekanntmachungen im Gebiete der Fotografie auf leichte Weise mitzutheilen, habe ich die Herausgabe von Jahresberichten beschlossen, deren erster durch verschiedene Umstände in seinem Erscheinen verzögert wurde, und den ich ganz unterdrückt hätte, enthielte er nicht sehr viel des Wissenswerthen. In Anbetracht des verspäteten Erscheinens jedoch wurde er, um ihn auf den geringsten Raum zu bringen, grössttentheils [sic!] in einen Literaturbericht umgewandelt. Der Bericht für 1856, welcher im Jänner 1858 erscheint, wird bereits ausführlichere Mitt-heilungen enthalten. Geschrieben Ende October 1857 an der Bibliothek des k. k. politechnischen Institutes in Wien. K.J. Kreutzer.«<sup>51</sup>

Kreutzer war sich also des Überangebots an Fotoliteratur, der Überforderung der Leser:innenschaft und dem damit einhergehenden Scheitern an der Zugänglichmachung des neuen Mediums bereits Mitte der 1850er Jahre deutlich bewusst. Für den Jahresbericht für das Jahr 1856 konnte Kreutzer seinen Zeitplan einhalten und er erschien 1858. Anders als auf der Titelseite des Vorgängers angekündigt,<sup>52</sup> wurde der dritte Jahresbericht für 1857 allerdings nicht im Januar 1859 veröffentlicht, sondern erst 1861. Diese vierjährige Verzögerung kann als ein Indikator für die stetig zunehmende Publikationswut der fotografischen Wissensgemeinschaft gelesen werden. Diese bestätigt sich auch in der über die Jahre zunehmenden Seitenzahl und einer damit verbundenen inhaltlichen Ausführlichkeit der Berichte: Während die ersten beiden Jahresberichte kommentierte Bibliografien sind, ist der dritte, nun 600 Seiten starke, Jahresbericht ein Hybrid aus Bibliografie und Anweisungsbuch, in dem Kreutzer ausführliche Zusammenfassungen aus der aufgeführten Literatur bereitstellt. Was der Journalherausgeber Karl Joseph Kreutzer für die frühe Fotografie leistet, ist ein Verwaltungsakt, der, wie Stefan Nellen in seinem Aufsatz »Das Wesen der Registratur. Zur Instituierung des Dokumentarischen in der Verwaltung« darstellt, ein konstitutiver Teil der dokumentarischen Praxis sei.<sup>53</sup> In diesem Verwaltungsakt zeige sich die »Herrschaft über Dokumente, ihre Sammlung und Ver-

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

52 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, Titelseite.

53 Stefan Nellen, »Das Wesen der Registratur. Zur Instituierung des Dokumentarischen in der Verwaltung«, in: Renate Wöhner (Hg.), *Wie Bilder zu Dokumenten wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 225–248: 225f.

waltung, ihre Ordnung und Verzeichnung, ja (in bestimmten Fällen) ihre Herstellung selbst.« Und: »Dokumentieren heißt also auch Dokumente verwalten.«<sup>54</sup> Folgt man Nellens Argumentation, ist Kreutzers Akt der Wissensverwaltung gleichzeitig ein Akt der Wissenserzeugung und zudem eine dokumentarische Operation. Diesen Aspekt greift auch Renate Wöhrer auf, wenn sie darlegt, dass in der Wortherkunft von *Dokument* der Aspekt der Lehre, des Beispiels oder der Lektion angelegt sei, denn das lateinische *documentum* bezeichne zunächst einmal Unterlagen und Handlungen, die dem Unterricht dienten.<sup>55</sup> Während Dokumente im Verlauf des 18. Jahrhunderts vor allem als »Schriftstücke zum Beweis einer Tatsache« verstanden worden seien,<sup>56</sup> wurde dieses Verständnis im 19. Jahrhundert dadurch ergänzt, dass der empirische Beweis das textbasierte Dokument in seiner Aufzeigekraft zugleich entlastete und erweiterte. Die Nachvollziehbarkeit des empirischen Beweises sollte laut Wöhrer durch unterschiedliche Aufzeichnungsformen und Verfahren gesichert werden.<sup>57</sup> In diesem Akt des Sichtbarmachens und Beweisens spielt die Erfindung der technischen Aufzeichnungsverfahren, deren spezifische Merkmale ihre Indexikalität und ihr Einsatz als Speicher- und Reproduktionsmedium sind, eine entscheidende Rolle. Karl Joseph Kreutzers penibles Dokumentieren der Veröffentlichungen zu den fotografischen Verfahren spiegelt diesen Akt. Auch er erfasst und beweist, nämlich den Wissensstand, die Empirie, die Relevanz der Fotografie als einer angewandten Wissenschaft, die Produktivität der polytechnischen Wissensgemeinschaft und die gesellschaftliche wie gewerbliche Relevanz der neuen technischen Bildgebungsverfahren. Dies ist kein aus einem Experimentalsystem hervorgeganger, empirischer Beweis. Es ist ein Beweis, der sich gerade durch seine Papierflut darstellt: Kreutzer erbringt ihn in seiner bibliografischen Arbeit dadurch, dass er eben nicht nur eine unkommentierte Literaturliste herausgibt, sondern dieses Wissen insofern verwaltet, als dass er gruppiert, kommentiert, kompiliert, zusammenfasst, rezensiert und vermittelt und damit Vollständigkeit anstrebt.

Bei Kreutzers erstem Jahresbericht für das Jahr 1855 handelt es sich noch um eine schlichte Literaturzusammenstellung nach unterschiedlichen Schwerpunkten und Schlagworten, die der Leser:innenschaft schnellen Zugriff auf das kompilierte fotografische Wissen ermöglichen sollte. Sein Anspruch, alles wiederzugeben, was in einem Jahr zur Fotografie erarbeitet worden ist, spiegelt sich in der umfassenden Zahl an Journals und Handbüchern, die er heranzieht und in einer Liste mit Abkürzungen im Sinne einer Signatur auswertet. Kreutzers akribische Literaturzusammenstellung liefert somit einen Einblick in das Netzwerk der polytechnischen Wis-

54 Ebd.

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

56 Ebd.

57 Ebd.

sensproduktion zur Mitte des 19. Jahrhunderts und macht die Wissensgemeinschaft der Handbuchautoren sichtbar. Auf einer weiteren Ebene dient dieser erste Jahresbericht als Leitfaden oder Führer durch das im Jahr 1855 bereits undurchsichtig und unübersichtlich gewordene fotografische Wissen. Er ist eine Anweisung zur Anweisungsliteratur. Darin kommentiert Kreutzer noch wenig, mitunter wird nur auf die Textstelle verwiesen, an der das Verfahren erläutert wird, manchmal gibt er in Klammern gestellte Erklärungen bei, die auf die Besonderheiten des genannten Verfahrens, der Versuche oder zusätzliche Erläuterungen dazu abheben. Außerdem nutzt der Autor seinen Jahresbericht dafür, Neuheiten aus dem Jahr 1855 kundzutun. Er erwähnt die Etablierung der Pariser *Societe Français de photographie*, nennt die Gründung unterschiedlicher Zeitschriften, wer zum Hoffotografen ernannt worden ist, die Eröffnung der fotografischen Druckerei von Thomas Sutton und Blanquart-Évrard in England sowie der Schnauss'schen Lehranstalt in Jena.<sup>58</sup> Sie alle sind Marksteine für die zunehmende Institutionalisierung der Fotografie sowie der Verstetigung ihrer Diskurse.

Im Vorwort zu seinem zweiten Jahresbericht wendet sich Kreutzer direkt an die fotografische Wissensgemeinschaft und bittet die »Herren Fotografen« darum, Texte und Fotografien zu schicken, damit er eine möglichst vollständige Geschichte der Fotografie schreiben könne. Hierbei ist es sein Ziel, die Fotografie zwischen Wissenschaft und Kunst zu verorten:

»Ich beschäftige mich gegenwärtig mit der Abfassung einer ausführlichen Geschichte der Fotografie. Ist die Geschichte einer Wissenschaft oder Kunst schon an und für sich wichtig, und für jeden Gebildeten eine angenehme Belehrung, so ist die der Fotografie auch von praktischem Werthe, indem der ausübende Fotograf nicht nur mit den verschiedenartigsten Versuchen, die im Laufe der Zeit ausgeführt wurden, sondern auch mit ihrem günstigen oder nutzlosen Erfolge bekannt wird, und manche Fingerzeige erhält, die gehörig berücksichtigt, für ihn von bedeutendem Vortheile sein können. Um aber möglichste Vollständigkeit zu erreichen, und besonders über die erste Erwähnung und Ausführung einzelner Gegenstände und Verfahren bestimmte Nachricht geben zu können, ersuche ich hiermit die Herren Fotografen, um gefällige Mittheilung ihrer Schriften, besonders älterer, so wie auch von Fotografien. Letzte sollen jedoch nicht als Gemälde dienen, sondern Belege ihrer Arbeiten sein, um darnach eine vergleichende Beurtheilung des jeweiligen Standes der Fotografie geben zu können; daher ich nur um solche Bilder bitte, die ohne die geringste, wie immer Namen

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

habende Nachhilfe hervorgebracht wurden, und denen man einige Worte über ihre Erzeugung gefälligst beizufügen beliebe.«<sup>59</sup>

Die einzureichenden Fotografien versteht Kreutzer als Beweise für die Fortschritte des Mediums, es sind Proben der Experimente fotografischer Akteure, zugleich Dokumente der Fotografie als angewandter Wissenschaft und nicht zuletzt ein Hinweis auf die Strategien der Zusammenarbeit im frühen fotografischen Wissenschaftsmilieu. Wie eine spätere Werbeanzeige aus dem Jahr 1861 darlegt, sollten fotografische Porträts zudem als Bildbeilagen in seiner *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* verschickt werden: »Vom Monate September an werden Porträte von um die Fotografie verdienstvollen Männern sammt deren Biografien als Beilage, und zwar ohne Preiserhöhung beigegeben werden.«<sup>60</sup> Die Sammlung und Dissemination von fotografischen Porträts als Probebilder war für Kreutzer ein langfristiges Anliegen – und zugleich eine kanonisierende Strategie. Kreutzer ist nicht nur um ein Verzeichnis der bisher zur Fotografie veröffentlichten Literatur bemüht, sondern versucht sich zudem an einem Bilderarchiv. Die Festschreibung ausgewählter Akteure der frühen Fotografie ist hier anhand von Porträts intendiert: Im fotografischen Porträt verdichtet sich der Verdienst um die noch junge Disziplin mit der Selbsteinschreibung in einen Kanon. Zudem ist dieses Bilderarchiv als ein zirkulierendes Archiv angelegt. Die als Bildbeilagen mit den jeweiligen Nummern der Zeitschrift verschickten Porträts landen in unzähligen Händen an disparaten Orten. Ob sich dieser Vorsatz Kreutzers umsetzen lies und die Porträts tatsächlich verschickt wurden ist ungewiss, sie sind in den überlieferten, zu Folianten gebundenen Heften der *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* nicht erhalten.

In seinem zweiten Jahresbericht für das Jahr 1856 ist Kreutzer weiterhin darum bemüht, seine Inhalte leicht zugänglich zu machen. Er liefert eine Erläuterung der Abkürzungen für die verwendeten Journale und Fachliteratur, sein Inhaltsverzeichnis gliedert er nach Themenblöcken, Anwendungsgebieten und Apparaten, die Namen der zitierten Autoren sind zur besseren Lesbarkeit jeweils fett hervorgehoben und am Ende des Abschnittes werden stets die Quellenangaben genannt. In diesem nun schon deutlich umfangreicheren Jahresbericht werden unter der Überschrift »Verfahrensbeschreibungen« die Neuerungen genannt und dabei mit teils ausführlichen Erläuterungen versehen. Ab Seite 201 seines Jahresberichtes gibt Kreutzer eine Literaturliste bei, seine Bibliografie der Fotografie für das Jahr 1856.<sup>61</sup>

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

60 Karl Joseph Kreutzer, »Werbeanzeigen«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 5, 1861, unpaginierter Anhang.

61 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 201.

Der dritte – und letzte – Jahresbericht erschien deutlich später als von Kreutzer vorgesehen: die Ausführungen zum Jahr 1857 konnten erst 1861 gelesen werden.<sup>62</sup> In einer Werbeanzeige in seiner *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* kündigt Kreutzer den mit 27 Holzschnitten ausgestatteten und für 2 Taler und 20 Groschen zu erwerbenden Jahresbericht an: »Derselbe enthält in 510 Mittheilungen Alles, was im obigen Jahre nur einigermassen Wichtiges im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie bekannt gemacht wurde, und ist allen Fotografen um so mehr zu empfehlen, als gewiss jeder darin Dinge finden wird, die ihm von Interesse und praktischem Nutzen sein werden.«<sup>63</sup> In dieser Anzeige wird der omnipräsente Vollständigkeitsanspruch ablesbar, der auch Kreutzer antreibt. Diesem Exemplar stellt Kreutzer nun keine persönliche Einleitung mehr voran, er beginnt direkt mit der Auflistung der verwendeten Abkürzungen gefolgt vom Inhaltsverzeichnis. Dieser Jahresbericht ist zudem deutlich stärker kommentiert und verfügt über sehr ausführliche Erklärungen zu den einzelnen Verfahren – er ist nicht mehr nur ein kommentiertes Literaturverzeichnis, sondern selbst eine Art Anweisungsbuch. Auch wenn es sich immer noch um eine kompilierende Zusammenstellung der in diesem Jahr veröffentlichten Verfahrensverbesserungen und Neuerungen handelt, sind diesmal die Annotationen und Ausführungen Kreutzers so ausführlich, dass sie eine Anwendung ermöglichen, *ohne* die Originalquelle, aus der exzerpiert worden ist, konsultieren zu müssen. Unter dem Punkt »243. Bemerkungen über die gute Ausführung von Porträts« druckt Kreutzer etwa einen Ausschnitt aus einem Journalbeitrag von Gustave le Gray, der in Wilhelm Horns *Photographischem Journal* erschienen war. Es ist eine knappe Porträtanleitung:

»Das Modell soll immer im Schatten sich befinden, und eine Seite der Figur etwas mehr beleuchtet sein als die andere. Der Kopf darf nie in derselben Richtung sein wie die Achseln; wenn der Kopf en face ist, muss man den Körper um drei Viertheile drehen, und umgekehrt. Setzt man das Modell in das durch ein grosses Fenster eintretende Licht, so muss an der entgegengesetzten Seite dem Fenster gegenüber ein weisser Vorhang oder ein Spiegel angebracht werden, um die Schattenseite des Modells zu erhellen. Benützt man das zerstreute Licht im Freien, so muss an einer der Seiten des Modells ein sehr dunkler Vorhang angebracht werden, um Schatten zu erzeugen. Man muss auf den Kopf scharf einstellen, um aber dabei bei einer sitzenden Person die Hände gut zu erhalten, ist die Schieferplatte, auf welcher er das negative Papier in die Kammer bringt, am Obertheile nach vorwärts gekrümmmt. Diese Krümmung wird aus dem Unterschiede berechnet, welcher zwischen der Länge beider Brennpunkte sich ergibt, wenn man auf dem mattten Glas-

62 Karl Joseph Kreutzer, *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1857*, Wien: L. W. Seidel 1861.

63 Karl Joseph Kreutzer, »Werbeanzeigen«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 5, 1861, unpaginierter Anhang.

se einmal auf das Gesicht und dann auf die Hände einstellt. – Phot. J. Horn, Bd. 6, S. 55.«<sup>64</sup>

In diesem kurzen Ausschnitt werden grundlegende Porträtmodalitäten dargestellt und kompositorische bzw. inszenatorische Tipps gegeben, die eine grobe Vorstellung davon vermitteln, was für eine gelungene Aufnahme nötig ist. Aber nicht nur Einblicke in spezifische fotografische Operationen werden in Kreutzers Jahresberichten reproduziert. Titelt mit »259. Fotografisch-chemische Lehranstalt in Jena. Von Dr. J. Schnauss« druckt Kreutzer eine kurze Notiz aus dem *Polytechnischen Journal* von Johann Gottfried Dingler, die den Erfolg der Lehranstalt von Julius Schnauss dokumentiert:

»Das Unternehmen findet eine freundliche Aufnahme; seit seiner Eröffnung am 1. Mai 1855 bis März 1856 haben 12 ordentliche Mitglieder daran theilgenommen. – Je nach der Dauer und Vollständigkeit des Unterrichtes beträgt das Honorar 10 bis 50 Rthlr. Das Erlernen und Einüben einzelner praktischer Methoden, namentlich des jetzt so beliebten Kollodverfahrens 20 bis 25 Rthlr. – Politn. J. Dingl. Bd 140, S. 72.«<sup>65</sup>

In der Anzeige über das noch neue Institut und seinen Erfolg wird einerseits die Preisstrategie Schnauss' ersichtlich und andererseits, was eine »freundliche Aufnahme« Mitte der 1850er Jahre bedeutete: Ein Dutzend neu ausgebildeter Fotograf:innen scheint bereits die Etablierung einer fotografischen Lehranstalt zu rechtfertigen. Die *Jahresberichte* beweisen sich als ein Fundus an Wissen über die frühe Fotografie, ihre Akteure, Autoren, Institutionen und Veröffentlichungen.

Zwei Jahre nach der Publikation des dritten Jahresberichtes Kreutzers übernimmt der Handbuch- und Journalautor Friedrich Bollmann im Oktober 1863 eine ähnliche Aufgabe. Unter der Überschrift »Die photographische Literatur« schreibt er:

»Seit den ersten Mittheilungen Daguerre's über die Photographie sind so viele Schriften über diese Kunst veröffentlicht worden, dass wohl nur die wenigsten Photographen eine vollständige Kenntniss der photographischen Literatur haben dürften. Auch das nachfolgende Schriftenverzeichniss, obgleich dasselbe von den bis jetzt erschienenen wohl das vollständigste sein dürfte, ist dennoch

64 Karl Joseph Kreutzer, »Bemerkungen über die gute Ausführung von Porträts. Von G. Legray«, in: ders., *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 182.

65 Karl Joseph Kreutzer, »Fotografisch-chemische Lehranstalt in Jena. Von Dr. J. Schnauss«, in: ders., *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen im Gebiete der Fotografie und Stereoskopie mit genauer Nachweisung der Literatur 1856*, L.W. Seidel: Wien 1858, S. 191.

leider unvollständig, trotzdem dürfte es aber als Wegweiser auf dem Gebiete der photographischen Literatur genügen. Die verschiedenen Schriften sind nach der Zeit ihres Erscheinens zusammengestellt, um dadurch das Studium der Geschichte und Literatur der Photographie zu erleichtern.«<sup>66</sup>

Es folgt eine 13-seitige Auflistung der internationalen fotografischen Anweisungsliteratur, darunter auch der zweite Jahresbericht Kreutzers – der Kreis schließt sich.<sup>67</sup>

Fotografisches Wissen hat sich, wie an diesen Literatursammlungen ersichtlich wird, auf organische Weise im Handbuch sedimentiert. In seiner 2012 erschienenen Publikation *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft* geht Mario Wimmer im Kapitel »Archivpraktiken« darauf ein, dass Archive, anders als Museen oder Bibliotheken, nicht sammeln, sondern als organisch gewachsene Schriftkörper gelten.<sup>68</sup> Auch wenn diese Unterscheidung zwischen Bibliothek und Archiv konstituierend gewesen sei für die Etablierung der Archivwissenschaft, waren bis ins 19. Jahrhundert hinein bibliothekarische Praktiken und Ordnungsvorstellungen maßgeblich für die Ordnung und Verwaltung von Archiven.<sup>69</sup> Auch gab es Wimmer zufolge um 1800 nicht nur einen Bedeutungswandel in der Praxis des Sammelns, die nun als ein Auswahlprozess gedacht wurde, sondern zudem eine lebhafte Diskussion um die Repräsentation dieser Sammlungen, die auch anhand des Begriffs »Archiv« geführt wurde.<sup>70</sup> Darüber hinaus wurde der Begriff »Archiv« seit dem 19. Jahrhundert als Titel unterschiedlicher Zeitschriften eingeführt,<sup>71</sup> darunter das *Photographische Archiv* von Paul Eduard Liesegang und Julius Schnauss. Eine komplexe Verschachtelung also, in der die Begriffe und Konzepte Bibliothek, Sammlung, Archiv und Dokumentation nicht immer trennscharf unterschieden werden, sondern eher ineinanderfließen – ganz genau so, wie in der fotografischen Wissensgemeinschaft.

### 6.1.3 Von Ordnungsimpulsen und Leitfäden

Nachdem bereits Karl Josef Kreutzer in den *Jahresberichten* an die Grenzen seiner Kapazitäten gekommen war, aufgrund der Fülle an Publikationen Signaturen einrichten musste und entsprechend in zeitlichen Verzug geriet, wenden sich die Hand-

66 Friedrich Bollmann, »Die photographische Literatur«, in: *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 17, 1863, S. 215–228.

67 Ebd., S. 225.

68 Mario Wimmer, *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*, Konstanz: Konstanz University Press 2012, S. 33.

69 Ebd., S. 50f.

70 Vgl. ebd., S. 53.

71 Vgl. ebd., S. 51.

buchautoren in den 1860er Jahren dem Format des Lexikons zu: Julius Schnauss,<sup>72</sup> Friedrich Bollmann<sup>73</sup> und Heinrich Heinlein (der die Worte *Photographie* und *Lexikon* zum *Photographikon* verschmelzen lässt),<sup>74</sup> schreiben jetzt in Siglen aufgebauten Nachschlagewerke für bereits versiertere Fotograf:innen, die keine schrittweise Führung durch die *Operation Porträtaufnahme* mehr brauchten. Sie folgen damit dem Beispiel des Briten Thomas Sutton, der bereits 1858 *A Dictionary of Photography* publiziert hatte und damit in Europa das erste fotografische Lexikon vorlegte.<sup>75</sup> Die Handbuchautoren, die zur Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Lexika erarbeiteten, nutzen wie üblich ihre Paratexte und legen in ihren Vorworten dar, was ihre jeweiligen Veröffentlichungen ausmacht. So schreibt etwa Sutton, der Pionier der fotografischen Lexika, in seiner Einleitung:

»This Dictionary of Photography contains a minute account of the principal photographic processes now in use, and a description of the various substances employed by the photographer, together with an explanation of optical terms, the theory of lense, rules of perspective, &c. No account, however, has been given of such common forms of apparatus as may be seen at every photographic dépôt in the kingdom, as this would have occupied space unprofitably. My object has been to place in the hands of the practical photographer a useful book, which will assist him in the endeavour to comprehend the optical and chemical principles of his art, and save him the trouble of referring to the numerous bulky and costly works which I have been obliged to consult.«<sup>76</sup>

Sutton hat bei seinem Lexikon demnach sorgfältig ausgewählt, worauf er seine Schwerpunkte legen wollte. Er lässt den »Apparat« aus und beschränkt sich auf Verfahrensbeschreibungen. Sein Lexikon soll in erster Linie arbeitserleichternd sein, wofür er das Wichtigste aus der umfänglichen Anweisungsliteratur herausgezogen und gebündelt aufbereitet hat. Wissen wird geordnet und damit in

72 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon. Ein alphabetisches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigner Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1860.

73 Friedrich Bollmann, *Photographisch-chemikalisches Lexikon*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863.

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

75 Thomas Sutton, *A Dictionary of Photography. The chemical Articles of A, B, C, by John Worden, Illustrated with Diagrams*, London: Sampson Low, Son, and Co. 1858.

76 Ebd., S. V.

einer Überfülle an Informationen wieder zugänglicher gemacht. Die Selektion, das Trennen des Wesentlichen vom Unwichtigen, ist also nicht nur eine Operation des fotografischen Porträtierens, sondern auch eine pragmatische Maßnahme in der (porträt-)fotografischen Wissensaufbereitung und durch die Fülle an Informationen bereits Mitte der 1850er Jahre notwendig geworden. Diesem Impetus folgend, gibt Sutton an, nicht etwa das *Neueste*, sondern das *Bewährteste* in sein Lexikon aufgenommen zu haben – eine archivalische Operation, die zugleich aussondert und verstetigt: »In short my aim has been not so much to produce a work abounding with novelties, hypotheses, and suggestions, as one containing a plain statement of ascertained facts, and which may be relied on for accuracy.«<sup>77</sup>

Der in Kopenhagen ansässige praktische Fotograf Friedrich Bollmann, der sich auf der Titelei als »Redacteur der ›Photographischen Monatshefte‹ und Verfasser mehrerer photographicischer Schriften« vorstellt,<sup>78</sup> publiziert 1863 sein mit Illustrationen und Tabellen versehenes *Photographisch-chemikalisches Lexikon* im Verlag von H. Neuhoff & Comp. in Braunschweig und trägt damit ebenso zur Verstetigung der Fotografie bei. Bollmann hatte bereits 1843 Noël Marie Paymal Lerebours' *Traité de Photographie* übersetzt, wurde dafür von A.W. Hertel in seinem *Journal für Malerei* gnadenlos verrissen und unterbrach seine Publikationstätigkeit anschließend.<sup>79</sup> Erst 20 Jahre später entlässt Bollmann binnen zwei Jahren sein gebündeltes fotografisches Wissen auf den Markt und gründet zudem seine Zeitschrift *Photographische Monatshefte*. Nach dieser kurzen und intensiven Publikationstätigkeit verstirbt Friedrich Bollmann am 08. Oktober 1863 eines plötzlichen Todes.<sup>80</sup> Die Todesanzeige in der 18. Nummer der *Photographischen Monatshefte* folgt unmittelbar auf die Ansprache »An unsere Leser!«, die Bollmann stets seinem Journal voranstellte und in der er sich noch am 6. Oktober herzlich für die »Theilnahme [...], welche unser Blatt in so reichem Maasse gefunden hatte« bedankt hatte.<sup>81</sup>

Das Jahr 1862 war für Friedrich Bollmann allerdings noch ein ungemein produktives Jahr, in dem er neben seinem bereits genannten *Vollständigen Handbuch der Photographie*, zwei weitere Anweisungsformate veröffentlichte: Es erschien die *Praktische Anleitung zur Darstellung photographicischer Kohlebilder* und zudem *Die praktische Photographie unserer Zeit. Vollständiges Lehrbuch für Photographen von Fach, Dilettanten und solche, welche diese Kunst ohne Beihilfe erlernen wollen*.<sup>82</sup> Auf der Titelei des letzte-

77 Ebd., S. VI.

78 Friedrich Bollmann, *Photographisch-chemikalisches Lexikon*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, Titelei.

79 Vgl. *Journal für Malerei und bildende Kunst*, Nr.1, 1844, S. 23.

80 *Photographische Monatshefte. Eine Zeitschrift für Photographen, Maler, Lithographen, Buchdrucker, Militärs und Dilettanten in der photographischen Kunst*, Nr. 18, 1863, Titelei. Bollmanns Nachfolger wird Karl de Roth.

81 Ebd.

82 Friedrich Bollmann, *Die praktische Photographie unserer Zeit*, Berlin: E. Schott & Co. 1862.

ren Handbuchs gibt Bollmann seinen Wahlspruch preis: »Motto: Der Wahrheit nahe sich zu wissen, ist besser, als sie ganz zu missen.«<sup>83</sup> Mit einem Augenzwinkern hebt dieses Motto darauf ab, dass es selbst bei gründlichster Recherche, umfassender praktischer Erfahrung und Forschung in diesem frühen fotografischen Wissenschaftsmilieu weder eine definitive, endgültige »Wahrheit« geben wird, noch, dass diese von einer Einzelperson erfasst und dargestellt werden kann. Im Vorwort der *Praktischen Photographie* macht Bollmann zudem seine Arbeitsweise und seine Intention als wissenschaftlicher Autor deutlich. Sein Hauptaugenmerk liegt, und das auch bei seinen anderen Handbüchern, auf Qualität vor Quantität:

»In dem folgenden Heftchen übergebe ich der Oeffentlichkeit **ein** Verfahren zur Erzeugung von Lichtbildern, vollständig, kurz und deutlich beschrieben. Die meisten Lehrbücher geben **viele** Anweisungen, überlassen aber dem Leser die Auswahl. Das vorliegende Heftchen beweckt, dem Einzelnen theure, zeitraubende und oft resultatlose Versuche zu ersparen, und wenn solche gemacht werden sollen, auf die Wege aufmerksam zu machen, wie sie am leichtesten und billigsten auszuführen sind. Ein Jeder, der streng nach den gemachten Angaben arbeitet, wird gute Resultate erzielen. Möge es eine freundliche Aufnahme finden. Berlin, Ende September 1861. Fr. Bollmann [Herv. i.O.].<sup>84</sup>

Friedrich Bollmann schreibt seine Vorworte in der gleichen Manier wie seine Autorenkollegen, thematisiert werden das Zielpublikum und Lektürehinweise, genauso wie seine eigenen Verdienste. Bollmann wählt bei den meisten seiner Handbücher allerdings eine etwas andere Strategie der Wissensaufbereitung als jene Handbücher, die nach Vollständigkeit streben: Seine Publikationen sind schmal und fokussieren sich meist auf nur einen Gegenstand, der grundlegend erläutert wird. Auch hier zeigt sich eine Selektionsarbeit, die die Auswahl des Inhaltes, die Vereinfachung und die Darstellung des Wesentlichen umfasst. Und gerade so gelingt es Bollmann, einen Gegenstand tatsächlich vollständig darzustellen. Wie eine Rezension in Karl Josef Kreutzers *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* für sein 1862 erschienenes *Vollständiges Handbuch der Photographie*<sup>85</sup> aufzeigt, sind Bollmanns Werke für versiertere Leser:innen bestimmt. Unter der Überschrift »Literatur fotografischer Werke vom Jahre 1862« bespricht Kreutzer die Qualität und die Zielgruppe seines Autorenkollegen:

83 Ebd., Titelei.

84 Ebd., Vorrede, unpaginiert.

85 Friedrich Bollmann, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862.

»Der Verfasser gibt in diesem Werke eine vollständige Anleitung zum Fotografinen. Wie das Werk von Monckhoven nur für Anfänger geschrieben ist, so ist anderthalb dieses Werk für solche bestimmt, die bereits in der Fotografie etwas gearbeitet haben, und sich weiter ausbilden wollen. Ein Vorzug dieses Werkes ist, daß bei einzelnen Verfahren zugleich mehrere und zwar meist neueste Methoden angegeben sind. Nebstdem ist das Verfahren, Kohlenbilder Fotolitografien zu erzeugen, darin ausführlich behandelt. Ebenso die Methoden des Kopirens mittelst Hervorrufung. Der Anhang enthält sehr interessante Resultate über die Darstellung haltbarer, positiver Kopien. Wir können diesem Werke jedenfalls einen guten Erfolg prognostizieren.«<sup>86</sup>

Voll lobenden Wortes wird neben der Vollständigkeit des Handbuchs die Vielfältigkeit und Neuartigkeit der vermittelten Verfahren anerkannt. Einziger Kritikpunkt ist das fehlende fotografische Porträt des Verfassers, das eigentlich der Publikation hätte beigegeben werden sollen: »Zu wünschen wäre, daß das am Titel angegebene und durch Umstände nicht beigelegte fotolithografische Porträt des Verfassers baldigst ausgegeben werden möge, wodurch die in seinem Werke angeführten Methoden noch mehr Beweiskraft erhalten würden.«<sup>87</sup> Erneut bleibt das fotografische Porträt eine Leerstelle in der Handbuchliteratur – und erst recht das fotografische Autorenporträt.

Friedrich Bollmanns Publikationseifer nimmt auch im Folgejahr 1863 nicht ab: Neben seinem *Photographisch-chemikalischen Lexikon* veröffentlicht der praktische Fotograf drei weitere Handbücher. Bollmann übersetzt *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen. Von verschiedenen Autoren. Aus dem Englischen*,<sup>88</sup> publiziert *Das photographische Kohlebild*,<sup>89</sup> worin er sich mit einer Drucktechnik beschäftigt, sowie das *Recept-Taschenbuch für Photographen*,<sup>90</sup> eine Art Spickzettelsammlung chemisch-technischer Details zum schnellen Nachschlagen. Alle diese Titel erscheinen in unterschiedlichen Städten und Verlagen. Bollmann ist demnach nicht nur inhaltlich, sondern scheinbar auch in seinem Netzwerk breit aufgestellt und veröffentlicht mit seinem *Photographisch-chemikalischen Lexikon* nun auch ein umfassendes Anweisungsbuch. Im Vorwort des Lexikons legt der Autor die Motivation für sein Buch dar, erläutert, was sich Leser:innen davon erwarten

86 Karl Josef Kreutzer, »Literatur fotografischer Werke vom Jahre 1862«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 6, 1862, S. 93f.

87 Ebd., S. 93f.

88 Friedrich Bollmann, *Die neuesten Verfahren auf trocknen Platten für Landschafts-Photographen. Von verschiedenen Autoren. Aus dem Englischen*, Leipzig: Amelang 1863.

89 Friedrich Bollmann, *Das photographische Kohlebild. Eine einfache und praktische Anleitung zur bildlichen Darstellung desselben, nebst einer ausführlichen Anweisung, diese Bilder durch ein einfaches Verfahren auf Stein oder Zink für den Druck zu übertragen. Ein Hand- und Lehrbuch für alle Photographen, Lithographen, Kupferstecher, Graveure, Porzellanmaler etc.*, Berlin: Schotte 1863.

90 Friedrich Bollmann, *Recept-Taschenbuch für Photographen*, Leipzig: Robert Schäfer 1863.

können und weshalb ihm die lexikalische Form am vielversprechendsten erschien. Für Bollmann ist es die stetig voranschreitende Entwicklung der Fotografie, die Komplexität ihrer Verfahren und ihrer Anwendungsgebiete, die »es die Pflicht und wohl auch das Streben jedes Photographen [macht], immer tiefer in das Wesen und die Beschaffenheit seiner Kunst einzudringen und sich zum unbedingten Herrn ihrer Hilfsmittel zu machen.«<sup>91</sup> Bollmann setzt, wie zuvor Sutton, einen inhaltlichen Schwerpunkt in seinem Lexikon, der, wie der Titel nahelegt, in der Chemie liegt. Bei seiner Leser:innenschaft erwartet Bollmann fotografische Grundkenntnisse, erstaunlicherweise aber keine chemischen. Stattdessen gibt er an, dass all das, was an fotochemischem Wissen notwendig sei, mit seinem Lexikon von der Pike auf erlernt werden könne:

»Die nachfolgende Schrift hat nun den Zweck, dem photographischen Künstler in gemeinfasslicher Weise alles dasjenige Material mitzutheilen, welches aus dem grossen Bereiche der Chemie für die Photographie in Betracht kommt. Dieselbe setzt natürlicherweise die Kenntniss der photographischen Manipulationen voraus, im Uebrigen erfordert sie keinerlei chemikalische Kenntnisse, sondern bietet eben alles Dasjenige, was in chemikalischer Beziehung von Interesse sein kann, vollständig dar und ist sie aus dem Grunde in Form eines Lexikons abgefasst, wie diese Art der Darstellung, die für den praktischen Gebrauch bequemste sein dürfte. [...] Alle allgemeinen weit ausgesponnenen, theoretischen Auseinandersetzungen nützen dem Praktiker nicht viel, indem es ihm meistentheils auf die Belehrung in bestimmten von der Praxis gebotenen Fällen ankommt. Eine solche findet er aber am leichtesten in einem Lexikon, das ihm, nach den verschiedenen Artikeln geordnet, die gewünschte Auskunft giebt. Er wird somit in den Stand gesetzt, in allen den Fällen, wo es ihm um Belehrung zu thun ist, an einem Punkte alles das vereinigt zu finden, worauf es ihm ankommt, während er bei eigentlichen Lehrbüchern der photographischen Chemie sich in der übeln Lage befindet, an verschiedenen Stellen Das zusammensuchen zu müssen, wessen er benötigt ist. Wir glauben deshalb uns mit der lexikalischen Anordnung des Stoffes ein Verdienst erworben zu haben.«<sup>92</sup>

Die lexikalische Ordnungsstruktur ist neben Friedrich Bollmann auch Julius Schnauss zur Vermittlung fotografischen Wissens sinnvoll erschienen. Der Untertitel, dem Schnauss seinem *Photographischen Lexicon* beigibt, hebt auf die Praktikabilität ab: Es ist ein »Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc.«, intendiert für den täglichen Gebrauch in der fotografischen (Atelier-)Praxis. Dr. Julius Schnauss

91 Friedrich Bollmann, *Photographisch-chemikalisches Lexikon*, Braunschweig: H. Neuhoff & Comp. 1863, S. III.

92 Ebd., S. IIIf.

(1827–1895) war Chemiker, Fotograf mit eigenem Atelier und Handbuchautor, anschließend an ein Studium der Physik und Chemie wurde er 1849 promoviert, leitete von 1852 bis 1867 ein Porträtatelier in Jena, gründete dort 1854 seine Lehranstalt, das *Photographisch-Chemische Institut*, sowie 1857 den *Allgemeinen Deutschen Photographen-Verein*.<sup>93</sup> Neben einer großen fachlichen Expertise lässt diese Vita auf Schnauss' Bestreben schließen, ein Netzwerk für die frühe Fotografie zu schaffen und sich selbst darin zu verankern. Schnauss stellte sich auf den Titelseiten seiner zwischen 1860 und 1882 im Leipziger Verlag von Otto Spamer erschienenen Handbüchern – oder vielmehr *Katechismen* und *Lexika* – als »Direktor des photographisch-chemischen Institutes in Jena, Mitglied der k.k. Leopold. Carolinischen Akademie der Naturforscher, der Großherzögl. Sächs. Gesellschaft für Mineralogie etc.« vor. Zudem gab er ab 1860 gemeinsam mit Eduard Liesegang die Zeitschrift *Photographisches Archiv* heraus, war außerdem als Übersetzer tätig, verfasste »Gastbeiträge« in Handbüchern anderer Autoren<sup>94</sup> und war einer der ersten Akteure, der das theoretische Wissen über die Fotografie nicht nur über Anweisungsliteratur oder die Ausbildung im Fotografenatelier zu vermitteln suchte, sondern eine Lehranstalt gründete, die »gründliche[n] Unterricht in allen gangbaren Methoden der Photographie«<sup>95</sup> anbot.

In seinem *Photographischen Lexicon* (in späteren Auflagen: Lexikon) präsentiert Schnauss nun eine alphabetisch nach Siglen geordnete Sammlung seines fotografischen Wissens. Im dazugehörigen Vorwort legt er die Motivation und Intention zu seiner Veröffentlichung dar: »Der sich täglich mehrende Stoff praktischer Mitt-heilungen und wissenschaftlicher Untersuchungen im Gebiete der Photographie schien ein möglichst umfassendes Werk in Form eines alphabetisch geordneten Nachschlagebuchs zum Bedürfnis für den strebsamen praktischen Photographen sowohl, wie für den Techniker und Fachgelehrten zu machen.«<sup>96</sup> Der Markt verlangt demnach nach einem fotografischen Lexikon und die Inspiration hierfür lieferte der Brite Sutton, dessen Handbuch nicht nur die *Vorlage* für Julius Schnauss' eigene Veröffentlichung ist, sondern vielmehr die *Grundlage*. Schnauss übersetzt Sutton und ergänzt diese Übersetzung mit seinen eigenen Befunden. Sein *Photographisches Lexicon* ist also ganz klar eine Kompilation:

»SUTTON, ein in der photographischen Welt rühmlich bekannter Name, ist uns in England mit gutem Beispiel durch Herausgabe seines DICTIONARY OF PHOTO-

93 Vgl. »Julius Schnauß«, in: Academic, <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/2437988>

94 Vgl. z.B. die Schnauss'schen Beiträge in den Handbüchern von Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen*, Leipzig: Otto Spamer 1858 und von Carl Sternberg, *Vademecum des Photographen*, Berlin: Theobald Grieben 1864.

95 Vgl. Julius Schnauss, »Photographischer Anzeiger (Das photographisch-chemische Institut von Dr. Julius Schnauss zu Jena)«, in: Désiré Charles Emanuel Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig 1864, unpaginierter Anhang.

96 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon*, Leipzig: Otto Spamer 1860, S. III.

GRAPHY vorangegangen. Dem deutschen photographischen Publikum das Wissenswürdigste und praktisch Nützlichste dieses Buches zugänglich zu machen, war für mich eine Aufgabe, welcher ich gern und mit Liebe zur Sache entsprach [Herv. i.O.].<sup>97</sup>

Dabei stellt er seine Forschung gleichberechtigt neben die des Engländers, wenn er schreibt: »In manchen Punkten widerstreiten meine Erfahrungen denen SUTTON'S; ich habe in diesem Fall unser Beider Ansichten oder Vorschriften dem Urtheile wie der Wahl des Publikums unterbreitet [Herv. i.O.].<sup>98</sup> Es steht der Leser:in-nenschaft demnach frei, sich für eine Annäherungsweise zu entscheiden. Auch bei seinem weiterführenden Quellenmaterial betont Schnauss, sich bestmöglichst informiert zu haben: »Es versteht sich von selbst, dass ich nächstdem die besten deutschen, englischen und französischen Quellen der neuesten dahin einschlagenden Literatur benutzte, um das vorliegende Werk möglichst umfassend zu machen.<sup>99</sup> Hier klingt erneut der fortwährend in der Handbchliteratur formulierte Anspruch nach Vollständigkeit an, der doch stets mit einem Auswahlprozess verknüpft ist: »Alles Unwesentliche, woran in den jetzigen photographischen Zeitschriften eben kein Mangel ist, wurde natürlich bei Seite gelassen.<sup>100</sup> Schnauss stellt sich in seinem Arbeitsprozess als Pragmatiker dar – er folgt der gängigen Arbeitsweise, aktuelles Quellenmaterial zusammenzustellen und dabei aufzubereiten: Er übersetzt, kommentiert und selektiert dabei zugleich, was (aus seiner Warte) sinnvoll erscheint und daher in einen fotografischen Wissensfundus eingeschrieben werden soll.

Die Arbeitsweise der polytechnischen Wissensgemeinschaft wird auf den Titteleien des *Photographischen Lexicons* noch einmal deutlich. Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe von 1860 schreibt Schnauss: »Mit theilweiser Benutzung von SUTTON'S DICTIONARY OF PHOTOGRAPHY und unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigner Erfahrungen [Herv. i.O.]<sup>101</sup> und verweist damit auf die Praxis der kompilierenden Lektürearbeit. Die zweite Auflage von 1864 erwähnt das Original Suttons nicht mehr, es ist jetzt unter die verwendete Literatur subsumiert: »Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigner Erfahrungen.<sup>102</sup> Die »dritte stark vermehrte Ausgabe« von 1868 ist nun eine andere Kompilation. Die

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon*, Leipzig: Otto Spamer 1860, Titelblatt.

102 Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Ein alphabeticches Nachschlage-Buch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigner Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864, Titelblatt.

zweite Auflage des Lexikons aus der Feder Schnauss' wird hier durch das Repertorium seines ehemaligen Schülers Karl de Roth ergänzt: »In zweiter Auflage herausgegeben von Dr. Julius Schnauss [...]. Weitergeführt durch ein Repertorium der neuesten Fortschritte und wesentlichsten Erfahrungen während der Jahre 1863 bis 1867 von Karl de Roth.«<sup>103</sup> Fünfzehn Jahre später erscheint schließlich die »Dritte umgearbeitete und vermehrte Auflage«, diesmal »herausgegeben von Dr. Julius Schnauss, Photochemiker, Mitglied d. k. k. Leopold.-Carolinischen Akademie der Naturforscher, der Grossherzoglich Sächs. Gesellschaft für Mineralogie, Ehrenmitglied des Deutschen Photographenvereins und des Photographischen Vereins zu Berlin.«<sup>104</sup> Auf dieser Titelei findet sich zudem eine randständige Art der Selbsteinschreibung, die sich der Nachwelt erhalten hat. Handschriftlich widmete Julius Schnauss als alter Mann diese Ausgabe des Lexikons (das 33 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung immer noch relevant war) einem Freund: »Herrn stud. math. Ludwig Schütz als ein Zeichen seiner freundschaftlichen Gesinnung, vom Verfasser. Jena, 2/10.93« [Abb. 35].

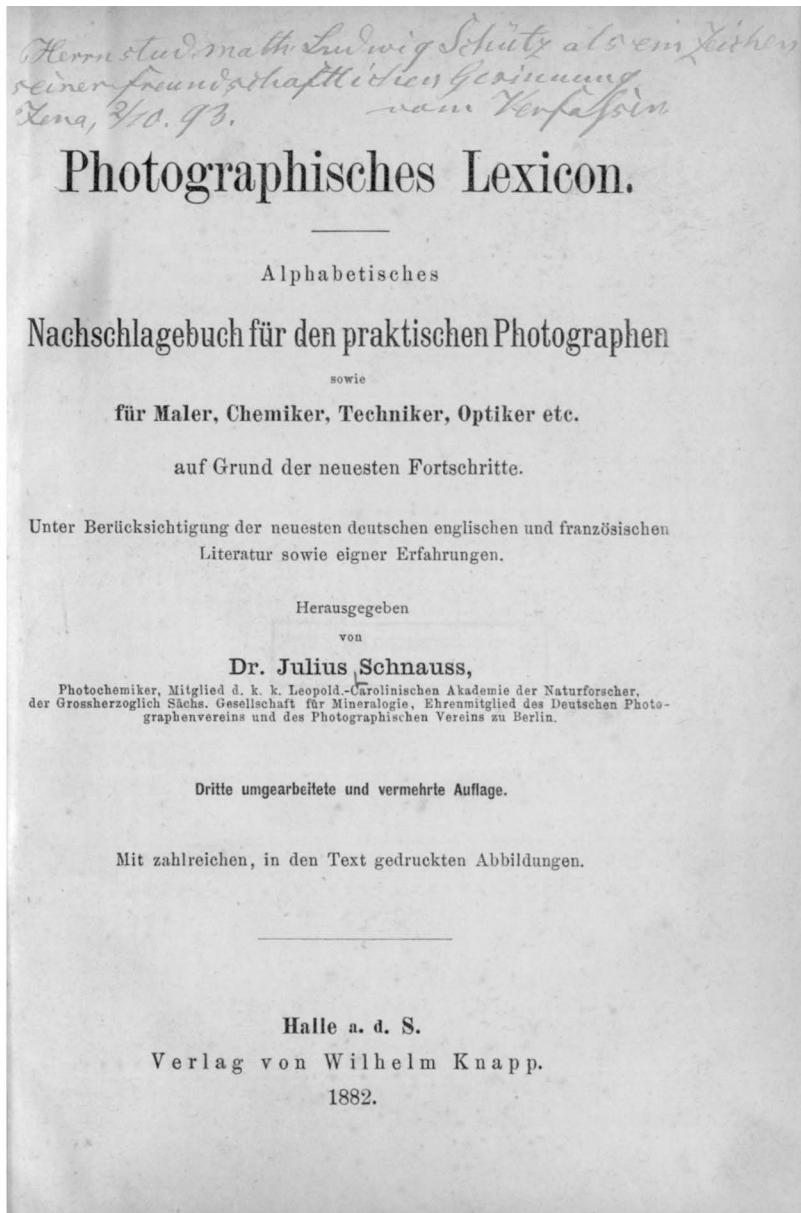
Am Beispiel von Julius Schnauss' *Photographischen Lexicon* lässt sich nachvollziehen, wie zahlreiche Exemplare der fotografischen Handbücher über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten in editierten Neuauflagen erschienen und hierbei den Anspruch ihrer Autoren aufzeigen, sich zu aktuellen Erkenntnissen zu positionieren und die eigene Forschung neu zu bewerten und zu kommentieren. Das Streben nach stetiger Verbesserung und Neuherausgabe der eigenen angewandten fotografischen Forschung konnte mitunter auch vermeintlich banale Aspekte betreffen, die schlachtweg der Mode unterworfen waren. In seinem Lexikon widmet sich Schnauss beispielsweise unter dem Schlagwort »Hintergrund« dessen Einfluss auf ein gelungenes fotografisches Porträt.<sup>105</sup>

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

104 Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc., auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Halle: Wilhelm Knapp 1882, Titelei.

105 Julius Schnauss, *Photographisches Lexicon*, Leipzig: Otto Spamer 1860, S. 168.

Abb. 35: Handschriftliche Widmung



Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc., auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Halle: Wilhelm Knapp 1882, Titelseite.

In der Ausgabe aus dem Jahr 1860 macht der Handbuchautor deutlich, dass gemalte Prospekte und Staffage verpönt seien, wenn er schreibt: »Gemalte Landschaftshintergründe, auffallende Staffage, wie Säulen, Vasen u. dgl., sind gegen den guten Geschmack«.<sup>106</sup> Vier Jahre später revidierte Julius Schnauss das Lemma zum »Hintergrund« – wohl der Etablierung der *Carte de Visite* und der damit einhergehenden Ubiquität des Atelierinventars geschuldet – und schreibt nun: »Gemalte Landschaftshintergründe, auffallende Staffage, wie Säulen, Vasen u. dgl., werden jetzt vielfach zu den Visitenkartenportraits benutzt und sind in jeder Photographie-Handlung zu bekommen.«<sup>107</sup> Auch in der Auflage aus dem Jahr 1868 übernimmt Schnauss die Setzung des jetzt landläufig üblichen Gebrauchs von Prospekt und Staffage wörtlich aus der Fassung von 1864.<sup>108</sup> Üblicherweise werden die Anweisungen zu spezifischen fotografischen Unterfangen in der Handbuchliteratur in kohärenten Abschnitten abgehandelt, die angehende Fotograf:innen Schritt für Schritt durch die Operation führen: von der Präparation der Platten, über die Positionierung des Individuums zum fertigen, entwickelten Porträt. Leser:innen des *Photographischen Lexicons* hingegen müssen die benötigten Informationen zur gelungenen Porträtaufnahme unter den Schlagworten, wie etwa »Glashaus«, »Beleuchtung«, oder »Hintergrund« selbst zusammentragen. Das *Lexikon* ist eben kein dezidiert porträtfotografisches Anweisungsbuch mehr, sondern eine gebündelte Wissenssammlung, die unter vielem anderem auch das Porträt beschreibt.

Als ein Anweisungsbuch für Fortgeschrittene ist das *Lexikon* ein Format, mit dem Amateur:innen kaum etwas anfangen können. Dies ist der Grund, weshalb Julius Schnauss ein Jahr später den *Katechismus der Photographie* veröffentlicht.<sup>109</sup> Im Übrigen auch eine interessante Betitelung eines fotografischen Handbuchs, die eigentlich ein Lehrbuch christlicher Glaubensfragen meint: Ist die Fotografie jetzt für Schnauss parareligiös geworden und er will in seinen Leser:innen den »Wiederhall« der fotografischen Kunde motivieren? Der Putto umrankte Schmutztitel lässt es zunächst vermuten. Bei einem genauen Blick wird jedoch deutlich, dass »Katechismus« hier ein disziplinenübergreifendes Synonym für Handbuch ist, denn Schnauss' Exemplar erscheint als die Nummer 40 in der Reihe »Illustrirte Katechismen« des Leipziger Verlags von J.J. Weber nach Katechismen des Ackerbaus, der Bibliothekenlehre, der Buchdruckerkunst, Chemie, Gesangskunst, Makrobiotik

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon*, Leipzig: Otto Spamer 1864, S. 136.

<sup>108</sup> Vgl. Julius Schnauss und Karl de Roth, *Photographisches Lexikon*, Leipzig: Otto Spamer 1868, S. 185.

<sup>109</sup> Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J.J. Weber 1861.

und vielem mehr. Leser:innen dieser Reihe können sich dementsprechend Grundkenntnisse in einem breit aufgestellten Programm anlesen, unter das nun mit dem Beitrag Julius Schnauss' auch die Fotografie fällt. In seinem Vorwort beschreibt Schnauss im Januar 1861 die Zielgruppe seines Handbuchs:

»Nach der Vollendung meines ausführlichen Werkes über Photographie, dem ›Photographischen Lexikon‹ stellte sich für solche, die noch nicht genügende Vorkenntnisse besaßen, um den größtentheils wissenschaftlichen Inhalt des ›Lexikons‹ ganz zu erfassen, das Bedürfnis nach einem kleineren Handbuch heraus, welches in gedrängter Kürze und möglichst faßlich, theils die in meiner photographischen Unterrichtsanstalt gelehrt Methoden, theils die wichtigsten Entdeckungen der Neuzeit dargestellt enthält. Das vorliegende Werkchen wird, so hoffe ich, diesem Wunsche genügen und insofern auch einen weiteren Leserkreis befriedigen, als es vermöge seines rein praktischen, durch vieljährige Erfahrung bewährten Inhaltes dem Anfänger Gelegenheit gibt, sich selbst zu unterrichten.«<sup>110</sup>

Anders als das *Lexikon*, das mit seinen (exklusive der angehängten Werbung und Preiscouranten) 454 Seiten eine professionelle Ausdifferenzierung seines Gegenstandes anbietet, ist dieses, mitsamt seines Anhangs 131 Seiten umfassende, Handbuch ein für 10 Neugroschen zu erwerbendes Büchlein für Anfänger:innen. Bereits die Aufmachung der Handbücher avisiert die Zielgruppe: Während auf dem Schmutztitel des Lexikons eine Illustration dreier geschäftiger, professioneller Fotografen in einem Ateliersetting zu sehen ist [Abb. 36], zeigt das Titelblatt des *Katechismus* eine Vielzahl ebenfalls geschäftiger, aber dennoch amateurhaft anmutender Putti, die sich unterschiedlichen, mehr oder minder wissenschaftlichen Gegenständen als Zeitvertreib widmen [Abb. 37].

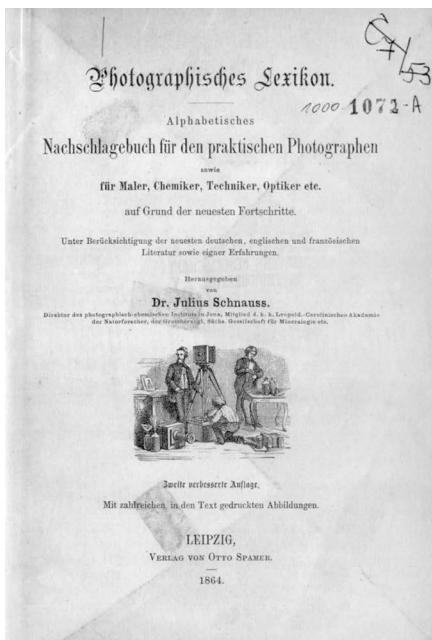
Im *Katechismus der Photographie* können sich Amateur:innen durch Wiederholungen und Übungen im Selbststudium die Fotografie (größtenteils) aneignen:

»Dies wird durch die katechistische Form wesentlich erleichtert, indem sie zur öfteren Repetition der wichtigsten photographischen Regeln Veranlassung gibt und somit auch dem minder Geübten den unschätzbareren Vortheil gewährt, bei einiger Aufmerksamkeit selbst ohne Lehrer sichere und gute Resultate zu erzielen. Wer ausgezeichnetes leisten will, dem wird freilich nie das gedruckte Werk den Lehrer ersetzen können.«<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Ebd., S. V.

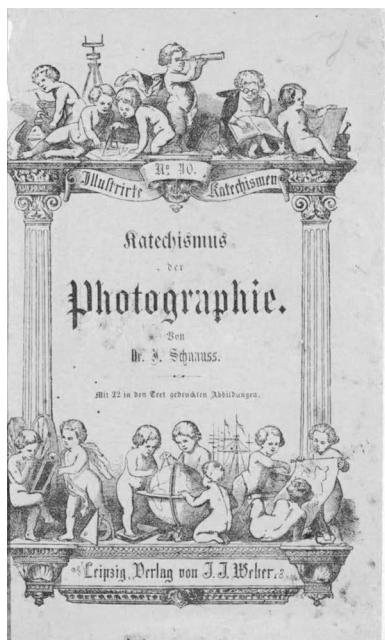
<sup>111</sup> Ebd., S. Vf.

Abb. 36: Illustration auf dem Titelblatt



Julius Schnauss, *Photographisches Lexikon. Alphabetisches Nachschlagebuch für den praktischen Photographen sowie für Maler, Chemiker, Techniker, Optiker etc. auf Grund der neuesten Fortschritte. Unter Berücksichtigung der neuesten deutschen, englischen und französischen Literatur sowie eigener Erfahrungen*, Leipzig: Otto Spamer 1864, Titelei.

Abb. 37: Illustrationen auf dem Titelblatt



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

Die Institutionalisierung der Fotografie und die Verschränkung der Handbuchliteratur mit der Lehranstalt greift Schnauss am Ende seines Vorwortes auf: »Den Schülern meiner Anstalt dient dieser Katechismus fortan als Leitfaden zu ihren praktischen Uebungen, wodurch das zeitraubende in die Feder Dictiren wegfällt.«<sup>112</sup> Der *Katechismus* wird zum Lehrbuch seines Kursus und Julius Schnauss' Lehre wird damit standardisierter und zugleich auch für diejenigen Leser:innen zugänglich, die eben keinen Platz in seiner Lehranstalt ergattert haben. Das *Lexikon* und der *Katechismus* sind zwei Seiten einer Medaille, bei beiden wird die Professionalisierung, Institutionalisierung und die Verfestigung fotografischen Wissens deutlich, nur ihre Leser:innenschaft ist eine andere. Aber auch dies zeigt, wie sich

112 Ebd., S. VI.

die Fotografie in den 1860er Jahren verankert, denn während fortgeschrittene oder professionelle Fotograf:innen besser mit dem *Lexikon* arbeiten können, werden Laien mit dem *Katechismus* abgeholt – für jedes Bedürfnis gibt es inzwischen das passende Anweisungsformat.

Der *Katechismus* ist nach unterschiedlichen, die Fotografie betreffenden Kapiteln gegliedert, nach einem Frage-Antwort Prinzip aufgebaut und zeichnet sich in der Tat dadurch aus, äußerst verständlich und grundlegend formuliert zu sein. Während die durchnummerierten Fragen die Stimme der Schüler:innen imitiert, ist die Antwort die Stimme des Lehrers Dr. Julius Schnauss, der die Fotografie grundlegend vermittelt. Die erste Frage lautet daher »Was ist Photographie?« und die Antwort »Photographie ist die Kunst, mittelst der Lichtstrahlen auf chemisch präparirten Oberflächen verschiedener Substanzen naturgetreue Bilder zu erzeugen.«<sup>113</sup> Dieses Handbuch ist nach fotografischen Verfahren gegliedert. Im Kapitel zum nasen Kollodiumverfahren unter der Frage Nr. 133 kommt Schnauss dann auch auf das Porträtieren zu sprechen:

»Welche besondere Regeln hat man bei der Aufnahme von Portraits zu befolgen?  
 –/Dergleichen Aufnahmen geschehen am vortheilhaftesten in einem Glashaus (Fig. 17), welches, im Schatten eines größeren Gebäudes liegend, möglichst viel freien Himmel über sich hat. Seine Hauptfronte muß nach Norden gerichtet sein, und nur diese, sowie das Dach, ist aus Glasfenstern zusammengesetzt, die Rückwand und die beiden schmalen Seitenwände sind von Holz, oder massiv. Das Glashaus ist etwa 10 Fuß breit, 20 Fuß lang, die Vorderwand 7 Fuß und die Hinterwand 10 Fuß hoch und besitzt am Glasdach, sowie an der Glasfronte im Innern, Rouleaur und Vorhänge aus einem blauen oder weißen Stoff, um nach Belieben das einfallende Licht regulieren zu können. Von der Hinterwand an bis einige Fuß über dem Kopf des Portraits muß am Dach ein Rouleau von blauem Rattun befestigt sein, um das Oberlicht zu beschränken. Das übrige Arrangement der Vorhänge läßt man sich am besten nach der Anweisung eines tüchtigen Porträtmalers bestellen, um eine künstlerische Beleuchtung zu erzielen.«<sup>114</sup>

Die Darstellungen zur Porträtfotografie im *Katechismus* sind das Destillat seiner Porträtanweisungen, die er zudem mit einer Illustration versieht [Abb. 38] und dadurch anschaulich macht. Die Illustration zur Frage 133 zeigt den Aufbau eines Glashauses. Es ist eine lange Fensterfront zu sehen, davor eine Kamera auf einem grazilen Stativ und am linken Bildrand, markiert durch eine Säule und den Anschnitt einer schweren Draperie, der Hintergrund für die eigentliche Porträtaufnahme, die hier nicht weiter abgebildet wird. Die Anschlussfragen, die an diese Basisbeschreibung der Porträtaufnahme folgen sind diese: »134. Was ist über die photogra-

<sup>113</sup> Ebd., S. 1.

<sup>114</sup> Ebd., S. 45f.

phischen Präparate zu sagen?« Sie sollen Schnauss zufolge möglichst lichtempfindlich sein, da hiervon die Schönheit der Ergebnisse abhinge.<sup>115</sup> »135. Welche Aeußerlichkeiten sind hier noch zu berücksichtigen?« Die Antwort hierzu insistiert, dass sich bei Gruppen um eine »anmuthige, malerische Stellung« bemüht werden müsse, wozu die Leser:innen erneut ein Maler beraten solle. Weiterhin müsse der Apparat bei sitzenden Aufnahmen »etwas schräg nach vorn« ausgerichtet werden, bei Aufnahmen im Stehen dagegen horizontal und das Objektiv »senkrecht gegen die Brust gerichtet sein.«<sup>116</sup> »136. Wie muß der Hintergrund bei Portraits beschaffen sein?« Schnauss rät zu einem »hinlänglich großem« Stück Leinwand, das mit Leimwasser und Sand bestrichen wird, bis es eine gleichmäßige Oberfläche habe, und dann mit »graugelber Oelfarbe« bestrichen wird.<sup>117</sup> »137. Kann man nicht auch einen künstlichen Hintergrund bei photographischen Portraits erzeugen?« Hierauf antwortet Julius Schnauss: »Ja. Man macht sich zu diesem Zwecke eine Copie des Negativs auf Papier, schneidet die Figur genauer nach den Conturen aus und lässt sie, so wie den Hintergrund, am Lichte sich vollständig schwärzen.«<sup>118</sup> Diesen Ausschnitt würde man dann auf das Glasnegativ kleben, eine Kopie machen, den Originalausschnitt des Porträts auf den nun weißen Hintergrund kaschieren und erneut umkopieren.<sup>119</sup> »138. Welche Linsen benutzt man zum Porträtiiren?« Auf diese letzte Frage zur Porträtaufnahme gibt Schnauss an, »ausschließlich zwei achromatische Linsen« zu verwenden, die »zu einem Doppelobjektiv vereinigt« werden.<sup>120</sup> Im Kapitel »Darstellung positiver Copien (Abdrücke) auf Chlorsilberpapier« kommt Schnauss unter der Frage »251. Wie erzeugt man beim Copiren von Portraits den so genannten Vignettehintergrund, welcher sich allmählig nach außen verläuft?« noch einmal auf Porträteinstruktionen zurück.<sup>121</sup> Die Antwort auf diese Frage lautet, man würde »Vignetteplatten« unterschiedlicher Größe und Einfärbung von außen auf das Glas des Kopierrahmens legen.<sup>122</sup> Und auch unter den Fragen 254 und 255 kommen noch einmal Porträtmöglichkeiten in das didaktische Gespräch Schnauss', wenn es um die Verwendung von »künstlichen Landschaftshintergründen« geht, die einkopiert werden.<sup>123</sup> Die Informationen zum Porträtiiren sind gleichzeitig breit aufgestellt und vage, sie bleiben an der Oberfläche ihrer Diskurse – hier geht es nicht in die tiefe Aushandlung, wie in anderen Anweisungsformaten.

<sup>115</sup> Vgl. ebd., S. 46f.

<sup>116</sup> Vgl. ebd. S. 47.

<sup>117</sup> Vgl. ebd.

<sup>118</sup> Ebd., S. 47f.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., S. 48.

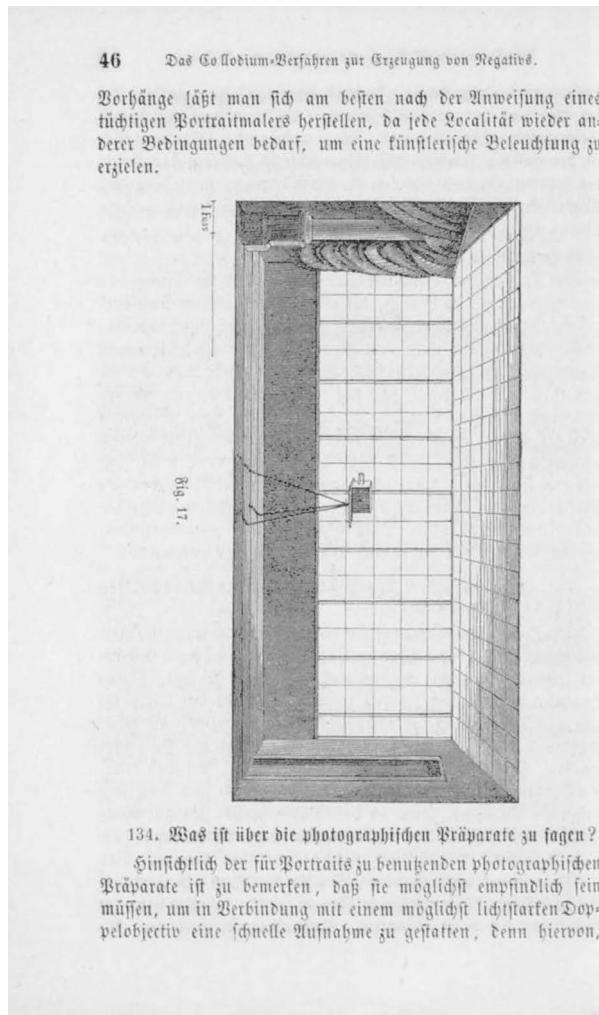
<sup>120</sup> Vgl. ebd.

<sup>121</sup> Ebd., S. 83.

<sup>122</sup> Vgl. ebd.

<sup>123</sup> Vgl. ebd., S. 84f.

Abb. 38: Ansicht eines Ateliers



Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie*, Leipzig: J. J. Weber 1861, S. 46.

Im *Katechismus* werden alle aktuell gängigen Verfahren zur Herstellung von Negativen und Abzügen beschrieben, Vergrößerungen werden besprochen und Sinn und Zweck von Stereoskopen dargestellt. Es geht neben der Anwendungsweise zum Porträtieren um die Architekturfotografie, die Fotografie auf Reisen, die »Photographie bei Nacht«. Im Grunde ist der *Katechismus* auch ein Lexikon, er ist ebenfalls systematisch nach Überbegriffen geordnet, aber eben nicht für professionelle Fo-

tograf:innen sondern für Anfänger:innen. Der *Katechismus* bleibt dabei tendenziell unspezifisch, um tiefer in die jeweiligen Problemfelder der Fotografie einzusteigen, braucht es ergänzende Anweisungsliteratur, wie z.B. das *Lexikon*. Und es ist nicht von der Hand zu weisen, dass das Format des Lexikons effizient ist, denn bei Bedarf kann eine Information schnell nachgesehen werden, es bündelt Fachwissen auf pragmatische Weise. Aber es ist auch unpersönlich, in kurzen Siglen gibt es weniger Raum für das Anekdotische, für persönliche Einschreibungen in den sonst chemisch-technischen Diskurs. Wie sich zeigt, wird auch im *Katechismus* nichts diskursiviert, es wird nicht individualisiert geschrieben, hier ist nichts anekdotisch. Was es zu lesen gibt, ist eine nüchterne, knappe, pragmatische, eine wirklich *lehrbuchhafte*, Erläuterung der Grundsätze des fotografischen Porträtierens. Der *Katechismus* ist eine Lektürehilfe zur Fotografie, er entschlüsselt, erleichtert, bereitet auf – und übersetzt: Beigefügt ist ein umfassender Anhang, darin findet sich ein »Alphabetisches Verzeichnis der deutschen, lateinischen, englischen und französischen Benennungen photographicischer Chemikalien und Naturproducte.«<sup>124</sup> Dieses Verzeichnis macht fotografisches Fachvokabular zugänglich:

»Keine Kunst hat sich so rasch die ganze Welt erobert, als die Photographie. Es ist daher gewiß jedes Mittel willkommen, welches da Verständnis photographischer Mittheilungen befördert, die von Angehörigen einer fremden Nation ausgehen. Wohl ist die Kenntniss der französischen und englischen Sprache sehr allgemein geworden, allein gerade die photographisch-chemischen Bezeichnungen sind der gewöhnlichen Conversationssprache fremd und finden sich auch nur einzeln in den Wörterbüchern. Eine Kenntnis derselben ist daher selbst auch dem in diesen Sprachen bewanderten erforderlich, um die englischen und französischen photographicischen Journale verstehen zu können, falls er nicht selbst Chemiker ist, welchem durch die lateinischen pharmaceutischen Benennungen einigermaßen der Schlüssel zu den englischen und französischen gegeben ist.«<sup>125</sup>

Der *Katechismus* hat damit ein demokratisierendes, gleichstellendes Moment, das nun wirklich auch Amateur:innen einen Zugang zur Fotografie ermöglicht und so die zunehmende Verstetigung der Fotografie und Verankerung derselben in der Mitte der Gesellschaft markiert.

Prozesse der Verstetigung zeichnen sich darüber hinaus im kleinen Textbeitrag »Ueber photographische Streitfragen« vom März 1864 ab, den Julius Schnauss ihn seiner, gemeinsam mit Paul Eduard Liesegang herausgegebenen Zeitschrift *Photographisches Archiv* veröffentlichte.<sup>126</sup> Der Beitragstitel verweist auf eine Cha-

124 Ebd., S. 111.

125 Ebd.

126 Julius Schnauss, »Ueber photographische Streitfragen«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 54, 1864, S. 117f.

raktereigenschaft Schnauss', die sich in seinen Textbeiträgen erhalten hat: Er ist alles andere als konfliktscheu und versäumt keine Gelegenheit, sich (mitunter vehement und vernichtend) zu Meinungen, wissenschaftlichen Veröffentlichungen oder Praktiken anderer zu äußern, die ihm gegen den Strich gehen. Schnauss beginnt sein Argument – oder vielmehr seine Mahnungen – im Textbeitrag »Ueber photographische Streitfragen« damit, die Fotografie als »empirische Wissenschaft« darzustellen, zu der alle interessierten Forschenden ihren Beitrag leisten mögen, allerdings unter der Voraussetzung, die eigenen Befunde sowie die Forschungsleistungen anderer zunächst zu überprüfen (sprich: nachzumachen) und auf ihre Praktikabilität und Wahrheit zu testen. Diejenigen, die sich als empirische Forscher:innen der Fotografie einbringen wollen, müssten allerdings Schnauss zu Folge, »bei ihren Untersuchungen mit Kenntniss und Umsicht zu Werke gehen und mit Wahrheitsliebe ihre Resultate bis auf ein Jota genau mittheilen.«<sup>127</sup> Der Grund für diese Mahnung und die Bitte, nicht derart sorgfältige Wissenschaftler »mögen [...] diesen Untersuchungen fernbleiben« liegt darin, dass er Verwirrung und Frustration bei der Leser:innenschaft dieser Forschungsbefunde vermeiden will: »der lesende, nicht selbst literarisch producirende Photograph würde zuletzt nicht wissen, wem er glauben solle und endlich alle dergleichen photographischen Streitfragen und Untersuchungen verdriesslich bei Seite werfen.«<sup>128</sup> Julius Schnauss unterscheidet bei praktischen Fotograf:innen hier nicht etwa zwischen Künstler:innen und Operateur:innen, oder Wissenschaftler:innen und Gewerbetreibenden, sondern schlicht zwischen den nur »lesenden« und den »literarisch selbst producirenden« Fotograf:innen. Darin klingt eine Abgrenzung an, über die sich die frühe fotografische Wissensgemeinschaft definiert: Um Teil dieses Kollektivs zu sein, reicht es nicht aus, die Handbuch- und Journalliteratur lediglich zu konsumieren, man muss vielmehr selbst dazu beitragen. Auch die Schnauss'sche Logik der fotografischen Wissenschaft, ihre Erörterung und ihre Vermittlung zentriert sich demnach um die Anweisungsliteratur. Daher verwundert auch der Grund für seine Mahnungen nicht: Mit einer unsauberer, redundanten Arbeitsweise in der fotografischen Wissensgewinnung »würde auch der periodischen photographischen Literatur nicht gedient sein, denn schliesslich käme man, bei immer wiederholten und wieder geprüften Untersuchungen wie ein Mühlpferd nicht von der Stelle, drehte sich immer nur im Kreise.«<sup>129</sup> Schnauss schließt seinen kurzen Textbeitrag damit, noch einmal zu einer sauberen wissenschaftlichen Arbeitsweise (ganz im Sinne der polytechnischen Wissensgemeinschaft) aufzurufen:

---

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Vgl. ebd.

<sup>129</sup> Vgl. ebd.

»Also prüfe und berichtige jeder seinen Vorgänger, der Kraft und Neigung dazu in sich spürt, aber mit Sorgfalt, nicht oberflächlich; er beschuldige ihn nicht eher falscher Angaben, als bis er ganz genau denselben Versuch wiederholt hat. Und mit der Prüfung photographischer Aussprüche, um nicht zu sagen: Lehrsätze, hat es seine besonderen Schwierigkeiten. Ist doch das Gebäude der wissenschaftlichen Photographie noch so neu, lange noch nicht ausgebaut, dass jeder Schritt darin mit Vorsicht gethan werden muss, um nicht zu straucheln, und sich und Andere zu beschädigen!«<sup>130</sup>

Daher werden in der polytechnischen Forschungsgemeinschaft Aussagen und Befunde nicht einfach als gesetzt betrachtet und stehen gelassen. Stattdessen wird fortwährend kommentiert, überarbeitet, widersprochen, weitergearbeitet und kompiliert, was letztlich dazu führt, dass die Porträtfotografie verbessert und weiterentwickelt wird und zahlreiche angehende Porträtiert:innen zum Fotografieren befähigt werden – weshalb auch das *Photographische Archiv* den Untertitel »Berichte über den Fortschritt der Photographie« trägt. Basierend auf der Lektüre dieses Journals können Leser:innen mit der sich stetig weiterentwickelnden Fotografie à jour bleiben und dabei zusehen, wie fotografisches Wissen unter den Beiträgen diverser Autoren organisch wächst. Das *Archiv* dient, wie bereits dargestellt, als Synonym für *Zeitschrift*, zugleich aber in diesem Fall auch als Markierung einer *Sammlung* fotografischer Praxis und Wissenschaft. Es werden Mitteilungen aus Paris von Ernest Lacan und aus Wien von Ludwig Schrank korrespondiert, Artikel zu neuen Befunden veröffentlicht, rezensiert und »entgegnet«. In der Anweisungsliteratur hat sich durch all diese Praktiken Porträtwissen, samt seiner randständigen Begleitphänomene, abgelagert und aufgeschichtet, gewisse Aspekte haben sich bereits festgeschrieben und als Konsens verhärtet.

## 6.2 Atelier und Apparat: Vollständigkeit und Verstetigung

Als Otto Buehler 1869 sein Handbuch *Atelier und Apparat des Photographen* veröffentlichte, war die inzwischen den Kinderschuhen entwachsene Fotografie auf dem besten Wege vollends industrialisiert zu werden: Fotochemikalien, Fotopapiere, Kameras und Ateliereinrichtung wurden inzwischen im großen Stile fabriziert und konnten, über Anzeigen in fotografischen Journals und Preiscurranten in den Anhängen fotografischer Handbücher beworben, von angehenden Porträtiert:innen gebrauchsfertig und einsatzbereit gekauft werden. In gleicher Manier legt Buehler ein ungemein professionalisiertes Anweisungsbuch vor: Wie bereits der Titel verspricht, ist es ein Handbuch für den Atelierfotografen, und das meint

---

<sup>130</sup> Ebd.

in den allermeisten Fällen, für den Porträtierten. Dieses Handbuch, das an dieser Stelle den heuristischen Endpunkt des Untersuchungszeitraumes markiert, ist so umfangreich wie die zuvor besprochenen Lexika – dabei ist es allerdings spezifisch auf ein Anwendungsgebiet der Fotografie zugeschnitten, nämlich auf die Porträtfotografie als Gewerbe. Otto Buehler legt damit das erste porträtfotografische (para-)lexikalische Grundlagenwerk vor.

### 6.2.1 Materialzugänge

Ein Jahr vor der Veröffentlichung des *Atelier und Apparat des Photographen* publiziert Otto Buehler sein *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*.<sup>131</sup> Das Memorial, das auf der Titelei mit dem Motto »Vade mecum. Pax tecum«, zu Deutsch: »Geh mit mir. Friede sei mit dir«, versehen ist, ist eine Erinnerungshilfe, die auf vollkommene Praktikabilität ausgelegt ist: Dieses Handbuch ist dazu intendiert, mitgenommen zu werden, um in Momenten der Unsicherheit das Gedächtnis aufzufrischen und lädt zugleich seine Leser:innen dazu ein, es als ein professionelles Tagebuch zu nutzen, also in das Memorial hineinzuschreiben. In der Einleitung rekurriert auch Buehler auf das omnipräsente Thema des Überangebots an fotografischer Anweisungsliteratur und damit auch an Porträteinstruktionen, aus denen man das Wesentliche herausfiltern musste:

»Ein praktisches Hilfsbuch für das photographische Laboratorium, das eine bequeme Uebersicht des dem ausübenden Photographen unentbehrlichen, aber in den verschiedensten und zum Theil sehr kostspieligen Werken zerstreuten Materials, sowie alle diejenigen Hilfsmittel darbietet, welche ihm die Vergleichung, die Wahl und Darstellung der einzelnen Präparate erleichtern als: Tabellen, vergleichende Zusammenstellungen u.s.w. und welches dabei all des überflüssigen Beiwerkes, das die eigentlichen Lehrbücher so unbehilflich für den praktischen Gebrauch macht, entbehrt, kurz, welches bequem in jeder Beziehung ist – ein solches Hilfsbuch ist ein allseitig anerkanntes Bedürfniss.«<sup>132</sup>

<sup>131</sup> Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868.

<sup>132</sup> Ebd., S. 1.

Abb. 39: *Elaborations-Tagebuch*

Elaborations-Tagebuch.					135
Elab.-Nr.	Datum.	Präparat.	Formel-Nr.	Bemerkungen.	
1	4. Aug.	Aether		Friedrich in Nurnberg.	
2	"	Alkohol			
3	"	Pyroxylin			
4	"	Rohcollodion			
5	"	Eisessig			8 57
6	21. Aug.	Jod (Kyst.)		Liesegang in Elberfeld.	
7	"	" Ammon.			
8	"	" Kadmium			
9	"	" Kalium			
10	"	" Zink			
11	"	" Natrum			
12	"	Brom-Ammon.			
13	"	" Kadmium			5 39
14	"	" Kalium			
15	1. Sept.	Pyrogallussäure		Beyrich, Berlin	
16	"	Eisenvitriol			
17	"	Silbernitrat			20
18	"	Destill. Wasser		Apotheke, hier	24
19	"	Salpetersäure			— 15
20	2. Sept.	Silberbad neg.	98	(Löcherer) 36 Gr.	
		30 3	per Uno		
21	"	Entwickler	119	(Dieder.)	
22	"		173	(Sutton)	
23	"	Verstärkung	120	(Dieder.)	
24	10. Sept.	Rohcollod. 10 3	22	(Liesegang)	
25	"	Jodbr.-Alkohol	68	Liesegang 2, 8, 18	
26	"	Jodbr.-Coll. 6 3	68	Liesegang	

Elaborations-Tagebuch.					136
Elab.-Nr.	Datum.	Präparat.	Formel-Nr.	Bemerkungen.	
27	15. Sept.	Jodbr.-Coll. 6 3	78	Sutton, 2 Drachm. Nr. 4 u. 10 Gran Nr. 25 hinzu (30. September)	
28	"	Silberbad 30 3	97	Liesegang, 17 u. (18.)	
29	16. Sept.	Jodbr.-Coll. 8 3	86	Dieder. 5 Gran Nr. 6 hinzu	
30	"	Tanninlösung 2 3	328	Liesegang, (36 Gr. Tannin)	
31	17. Sept.	Entwickler	149	Liesegang.	

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, S. 135f.

Mit dem *Memorial* an der Hand behält man den Überblick über die »250 der neuesten und anerkannt besten Recepte«<sup>133</sup> und über die eigene Labor- und Atelier-praxis. Der erste Teil mit der Überschrift »Photographisches Recept-Taschenbuch« sammelt unter fortlaufender Nummerierung die Anleitungen zur Herstellung diverser Chemikalien, mit anschließenden »Hülstabellen« und »Maass- und Gewichtstabellen« zur schnellen Übersicht. Mit dem zweiten Teil, dem »Photographischen Elaborations-Tagebuch« beginnt der Abschnitt des Handbuchs, der ausgefüllt werden soll.<sup>134</sup> Dieser Teil dient der Dokumentation der anzufertigenden Chemikalien. Notiert werden soll unter den Rubriken »Elab.-Nr.«, »Datum«, »Präparat«, »Formel-Nr.« und »Bemerkungen«, wann sie unter welcher Anleitung angefertigt wurden, um welches Präparat es sich handelt und welche Beobachtungen damit verknüpft sind [Abb. 39]. Zur Beschriftung der Fläschchen ist im Anhang ein zusammengefalteter Vordruck an Etiketten beigegeben, die ausgeschnitten und aufgeklebt werden konnten [Abb. 40].

133 Ebd.

134 Ebd., S. 129–136.

Abb. 40: Etiketten zum Aufkleben (Etiquetten zu O. Buehlers photogr. Memorial)

Etiquetten zu O. Buehlers photogr. Memoriam	
‡ Puroxquin	Formel. 8. El. 30
‡ Aether	Spec. Gese. El. 30
Absoluter Alkohol	Spec. Gese. El. 30
Alkohol	Spec. Gese. El. 30
Normalcollodion	Formel. 8. El. 30
Normal collodion	Formel. 8. El. 30
Normal Collodion	Formel. 8. El. 30
Normal-Collodion	Formel. 8. El. 30
Brom-Collodion	Formel. 8. El. 30
Brom-Collodion	Formel. 8. El. 30
‡ Cyan-Kalium	Formel. 8. El. 30
Cyanatitlosung	Formel. 8. Proc. El. 30
Schwertet -	Formel. 8. Proc. El. 30
Cyan Ammonium	Formel. 8. Proc. El. 30
Schwertet-Cyan Ammoniumlösung	Formel. 8. Proc. El. 30
Unterdruckflüssig. Natron	Formel. 8. Proc. El. 30
Unterdruckflüssig. Natron-Lösung	Formel. 8. Proc. El. 30
Unterdruckflüssig. Natron-Lösung	Formel. 8. Proc. El. 30
Unterdruckflüssig. Natron-Lösung	Formel. 8. Proc. El. 30
Unterdruckflüssig. Natron-Lösung	Formel. 8. Proc. El. 30
Jod-Collodion	Formel. 8. El. 30
Jod-Alkohol	Formel. 8. El. 30
Jod-Brom-Alkohol	Formel. 8. El. 30
Jod-Brom Collection	Formel. 8. El. 30
Jod-Brom Collection	Formel. 8. El. 30
Jod-Brom Collection	Formel. 8. El. 30
Jod-Brom Collection	Formel. 8. El. 30
Silbernitrat	Formel. 8. El. 30
Silbernitratlösung	Formel. 8. El. 30
Krystallfirniß	Formel. 8. El. 30
Neg. Silberbad	Formel. 8. Proc. El. 30
Schellack	Formel. 8. El. 30
Neg. Silberbad	Formel. 8. Proc. El. 30
Arab. Gummi	Formel. 8. El. 30
Pos. Silberbad	Formel. 8. Proc. El. 30
Gelatine Lösung	Formel. 8. El. 30
Pos. Silberbad	Formel. 8. Proc. El. 30
Kautschuk Lösung	Formel. 8. El. 30
Destill. Wässer	Formel. 8. El. 30
Conservirungslösung	Formel. 8. El. 30
Regenwässer	El. 30
Tannin	El. 30
Brunnen-Wässer	El. 30
Albumin	El. 30
Entwickler (organisch)	Formel. 8. El. 30
Entwickler (organisch)	Formel. 8. El. 30
Entwickler (organisch)	Formel. 8. El. 30
Entwickler (organisch)	Formel. 8. El. 30
Entwickler (organisch)	Formel. 8. El. 30
Verstärkungslösung	Formel. 8. El. 30
Verstärkungslösung	Formel. 8. El. 30
Verstärkungslösung	Formel. 8. El. 30
Eisen Entwickler	Formel. 8. El. 30
Verstärkungslösung	Formel. 8. El. 30
Eisen Entwickler	Formel. 8. El. 30
Verstärkungslösung	Formel. 8. El. 30
Eisen Entwickler	Formel. 8. El. 30
Jod Tinctur	Formel. 8. El. 30
Citronensäure	Formel. 8. El. 30
Ammoniak	Spec. Gese. El. 30
Salzsäure	Spec. Gese. El. 30
Chlorkalk	El. 30
Salpetersäure	Spec. Gese. El. 30
Chlorcalcium	El. 30
Schwefelsäure	Spec. Gese. El. 30
Chlornatrium	El. 30
Ton-Bad	Formel. 8. El. 30
Phosphorsaur. Natron	El. 30
Ton-Bad	Formel. 8. El. 30
Doppel. gefüllt mit einem Eiſigsaures Natron	El. 30
Ton-Bad	Formel. 8. El. 30
Chloralhydrat	Formel. 8. El. 30
Eiſigsaures Natron	El. 30
Kohlensaur. Natron	El. 30
Kupferchlorur Ammoniak	El. 30
Doppel. Kali. Sulfates Natron	El. 30
Kaolin	El. 30
Trippel	El. 30

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, Beilage.

Diese kommen ebenfalls im dritten Teil, dem »Photographischen Aufnahme-Tagebuch« zum Einsatz:

»Das Aufnahmetagebuch, dessen Führung wir namentlich Anfängern, nicht minder aber jedem wissenschaftlich strebsamen Photographen und insbesondere dem Landschaftsphotographen als eine reiche Quelle der Erfahrung empfehlen, zählt 13 Rubriken, wovon diejenigen, welche sich auf die angewendeten Präparate beziehen (8.-11. Rubrik) durch die betreffenden Elaborationsnummern der Flaschen-Etiquetten, diejenigen aber, welche sich auf Wetter, Licht, Objectiv und Blende, sowie auf das erreichte Resultat beziehen (3. 5. Und 13. Rubrik), mit Hilfe der beigegebenen Tabellen (S. 183 u. 185) ausgefüllt werden. Einige wenige Einträge genügen, die erforderliche Uebung zu geben und die Ueberzeugung zu verschaffen, dass man mit dieser Methode in einer Minute die erforderlichen Notizen compacter und genauer herzustellen vermag, als nach der gewöhnlichen Methode in der zwanzigfachen Zeit.«<sup>135</sup>

135 Ebd., S. 179.

Das Aufnahmetagebuch ist also für nahezu alle Fotograf:innen nützlich, von Anfänger:innen zu wissenschaftlichen Fotograf:innen. Zum besseren visuellen Verständnis fügt Buehler eine schematisch ausgefüllte Seite bei [Abb. 41]. Als Beispiele gibt er im Aufnahmemonat Oktober 1864 eine »Häusergruppe bei Audorf«, »Fr. Caroline Reichardt« und »Obernberg von der Südseite« an und stellt mit der Architekturaufnahme, dem Porträt und der Landschaftsaufnahme zugleich die Bandbreite an Einsatzgebieten dar – das Aufnahme-Tagebuch dient der Dokumentation der eigenen fotografischen Praxis, welche thematische Ausrichtung sie auch habe. Festgehalten wird zudem, welcher »Geldbetrag« hierfür berechnet wurde und welcher Gewinn erzielt wurde (die »Baar-Einnahme«).<sup>136</sup> Es geht, und das ist in der Anlage der auszufüllenden Doppelseite bereits so angelegt, folglich um eine gewerbliche Nutzung der Fotografie, auch wenn Buehler in seiner Einleitung noch von wissenschaftlich ambitionierten Fotograf:innen geschrieben hat.

Abb. 41: Aufnahme-Tagebuch (Schematisch ausgefüllte Seite)

October Aufnahme-Tagebuch.

Datum	Wetter und Licht	Temperatur	Objektiv und Blende	Expositions-Dauer*	Objekt	Geldbetrag
Tag	Stunde					
20	10 <sup>1</sup>	I b. A + 7	10 II. 2	24	Häusergruppe bei Audorf	
			11 "	40	" " " "	
21	9	III c, E - 2	8 I	15	Fr. Caroline Reichardt	
22	3	I a, A - 6	14 I, 2	15	" " " "	5
26	9	I b, B + 9	15 II, 2	150	Obernberg von der Südseite	
				120	" " " "	

\*) Ein Pendel, welches genau 1 Meter (100 Centimeter) lang ist, macht in 1 Secunde genau 1 Schwingung.

Aufnahme-Tagebuch. 1864

Collection	Silberplatte	Entwickler u. Verdunkler	Gewässerungs-Lösung	Platten-Nummer	Bemerkungen	Baar-Einnahme
Elaborationsnummer						
27	20	22			q 31 a u. b, 13 c, 46	
29	28	(21)	(23)		q 1, 3 b, 9 a, 10 a	
"	"	"			8	
29	28	(21)	(23)	1	gut . . . . .	5
26	28	31	30		8 . q 51, 40	
"	"	"	"		(8)	

Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, S. 198f.

Das *Memorial* ist tatsächlich für die Praxis gemacht und ergänzt so auf gewisse Weise das ein Jahr später erscheinende Handbuch *Atelier und Apparat des Photographen*, indem es die dort vermittelten Inhalte begleitet.

Die Kommerzialisierung der Fotografie zum Ende der 1860er Jahre wird im Anhang des *Memorials* noch einmal besonders deutlich: Wie der Händler Otto Kramer in einer mehrseitigen Werbeanzeige am Ende des Handbuchs betont, seien 1868 »Überhaupt alle Utensilien, welche nur irgend zur vollständigen Herrichtung eines Ateliers nöthig sind« bei ihm vorrätig. Er bietet eine Erstausstattung an:

»Für Anfänger und Dilettanten sind vorrätig: vollkommen zusammengestellte Einrichtungen (erste Grösse zu 36 fl., mit Koffer 40 fl.; zweite Grösse zu 60 fl., mit Koffer 68 fl. Oest. W.), enthaltend 1 Objectiv, 1 Camera, 1 Stativ, 1 Copirrahmen, Plattenputzer, diverse Porzellan- und Glasgefässe, Papiere, Chemikalien, 1 photographisches Lehrbuch etc. Dieser äusserst wohlfeile Preis dürfte Jedermann, Selbst Unbemittelten, die Hand bieten, sich durch die Photographie eine nützliche, lehrreiche und angenehme Unterhaltung zu verschaffen [Herv. i.O.].«<sup>137</sup>

Der Zugang zur Fotografie ist 1868, im Koffer zusammengestellt, also von all jenen zu erwerben, die es sich finanziell leisten können. Fotografieren wird damit nun auch zu einer Freizeitbeschäftigung mit Unterhaltungswert. Die Professionalisierung und Institutionalisierung gehen mit einer (nicht zwingend negativen) Form der Banalisierung der Fotografie einher, die zuvor zwischen Wissenschaft und Kunst diskutierten Bildgebungsverfahren werden nun unter anderem auch zum Hobby – und eben vollends zum Gewerbe. In dieser kurzen Anzeige wird zudem evident, wie die fotografische Handbuchtiteratur zum Inventar des fotografischen Apparats wird: Kramer verkauft neben der Kamera und der chemischen Ausstattung ein Anweisungsbuch. Um welches es sich dabei genau handelt, benennt er allerdings nicht.

In der Vermarktung der Handbücher selbst spielen ihre Titel eine tragende Rolle, denn diese wecken das Interesse einer potenziellen Leser:innenschaft – oder eben nicht. Mit dem Titel ist man zurück bei der Relevanz der Paratexte für die fotografische Handbuch- und Journalliteratur. Diese sind mitunter äußerst kreativ und verweisen auf die Ausrichtung, die intendierte Leser:innenschaft und das Verständnis, das der jeweilige Autor seinen Instruktionen entgegenbrachte. Manche Handbücher sind mit deskriptiven Titeln versehen (*Recept-Taschenbuch für*

137 Otto Kramer »Werbeanzeige« in: Otto Buehler, *Photographisches Memorial. Recept-Taschenbuch, Elaborations- und Aufnahme-Tagebuch für Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1868, Anhang, unpaginiert.

den Photographen,<sup>138</sup> *Die Photographie als bildende Kunst*,<sup>139</sup> *Kurze Anleitung zur Photographie*<sup>140</sup>), manche Handbücher haben Standardtitel (*Anleitung*,<sup>141</sup> *Lehrbuch*<sup>142</sup>, *Handbuch*<sup>143</sup>), wieder andere haben synonymische Titel, die ebenfalls für Handbuch stehen (*Katechismus*,<sup>144</sup> *Vademecum*,<sup>145</sup> *Manual*<sup>146</sup>). Dann wiederum gibt es illustre Titel: *Photographikon. Hülfsbuch auf Grund der neuesten Entdeckungen*,<sup>147</sup> *Die Photographie in einer Nuss, oder kurzgefasster Inbegriff aller zu dieser Kunst gehörigen Kenntnisse*,<sup>148</sup> *Neue Resultate und Consequenzen für die Praxis der Photographie*,<sup>149</sup> *Die photographischen Fortschritte der neuesten Zeit. Ein Handbuch für alle denken und vorwärts*

- 
- 138 Friedrich Bollmann, *Recept-Taschenbuch für Photographen*, Leipzig: Robert Schäfer 1863.
- 139 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Griebein 1864.
- 140 Carl Sternberg, *Kurze Anleitung zur Photographie. Enthaltend: Das Collodion-Verfahren. Das Abziehen auf Albumin und Arrowroot-Papier. Die Darstellung lebensgrößer Bilder. Die Photographie auf trocknen Platten. Fehler und Verhütung derselben. Die Retouche. Stereoskopbilder und Visitenkarten-Porträts. Augenblickliche Photographie. Verstärkungs-Verfahren. etc. etc.*, Berlin: Theobald Griebein 1863.
- 141 C. J. Barlay, *Anleitung zur Erkennung und Prüfung photographischer Chemikalien zum Gebrauch für Photographen*, Köln: DuMont-Schaumberg 1864.
- 142 Herrmann Wilhelm Vogel, *Lehrbuch der Photographie. Nach Vorlesungen gehalten an der königl. Gewerbe-Akademie zu Berlin. In drei Abtheilungen. Erste Abteilung. Photochemie und photographische Optik*, Berlin: Louis Gerschel 1867.
- 143 Anton Georg Martin, *Handbuch der gesammten Photographie*, Wien: Carl Gerold's Sohn 1856.
- 144 Julius Schnauss, *Katechismus der Photographie oder Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder: nebst einem alphabetischen Verzeichnis der deutschen, lateinischen, französischen und englischen Benennungen photographischer Chemikalien und Naturprodukte*, Leipzig: J. J. Weber 1861.
- 145 Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen. Gründliche Anweisung zur Erzeugung von Lichtbildern auf Glas, Papier, Stein, Metall und deren Copien. Nach den neuesten Theorien, den gebräuchlichsten und bewährtesten Methoden, so wie mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Prozesse bei den einzelnen Manipulationen. Nebst einer Einleitung: Die Geschichte und Theorie der Photographie vom chemischen Standpunkte*, Leipzig: Otto Spamer 1856.
- 146 Thomas Frederick Hardwick, *Manual der photographischen Chemie, mit besonderer Berücksichtigung des Collodion-Verfahrens*, Berlin: Theobald Griebein 1863.
- 147 Heinrich Heinlein, *Photographikon. Hülfsbuch auf Grund der neuesten Entdeckungen und Erfahrungen in allen Zweigen der photographischen Praxis. Nebst ihrer Anwendung auf Wissenschaft und Kunst mit steter Rücksicht auf tägliche Vorkommnisse, Uebelstände und Verlegenheiten systematisch geordnet nach den Lehren der bewährtesten Meister aller Nationen sowie nach eigenen Studien*, Leipzig: Otto Spamer 1864.
- 148 A. Laurent, *Die Photographie in einer Nuss, oder kurzgefasster Inbegriff aller zu dieser Kunst gehörigen Kenntnisse und der hierbei in Anwendung kommenden einfachsten und neuesten Verfahrensarten. Nebst einer Anweisung, die Photographien mit Aquarell- und Oelfarben zu retouchiren und zu coloriren. In's Deutsche übertragen von Christian Heinrich Schmidt*, Weimar: Friedrich Voigt 1857.
- 149 Joseph Lemling, *Neue Resultate und Consequenzen für die Praxis der Photographie, Litographie, des Kupferdrucks etc.*, Neuwied u. Leipzig: J. H. Heuser 1866.

*strebenden Photographen*,<sup>150</sup> *Höchst interessante Versuche über Daguerreotyp-Bilder*.<sup>151</sup> Alle diese Publikationen aus den ersten dreißig Jahren der Fotografie wetteifern um die Leser:innenschaft und damit ganz unmittelbar um ihre Rezeption und um die Aufnahme in einen Kanon der Anweisungsliteratur. Neben dem *Memorial* und dem *Apparat*, neben dem *Lexikon*, dem *Vademecum*, dem *Katechismus* und natürlich dem schlichten *Handbuch* finden sich in den ersten dreißig Jahren der fotografischen Anweisungsliteratur zahlreiche andere Denominationen, die zwar unterschiedliche Beigeschmäcker und Untertöne haben, aber eigentlich das gleiche meinen: Instruktive Formate, die als Ratgeber und Wissensvermittler eine Annäherung und Auseinandersetzung mit den frühen fotografischen Verfahren ermöglichen sollen.

Und Otto Buehler schreibt, wie auch 10 Jahre vor ihm schon ihm Julius Krüger,<sup>152</sup> einen *Apparat*.<sup>153</sup> Der Begriff des »Apparats« ist hier nicht im Sinne des »Fotoapparates« zu verstehen, sondern meint stark verkürzt die Zusammenstellung von Apparaturen und Handlungen, die sich ab dem 20. Jahrhundert als Wortbedeutung durchgesetzt hat,<sup>154</sup> aber auf der Grundlage seiner Etymologie und seines Sinnkonglomerats einmal genauer betrachtet werden sollte. Im digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache wird das Lemma »Apparat« als »für einen bestimmten Zweck entwickeltes Gerät« definiert.<sup>155</sup> Die Wortherkunft wird beim lateinischen Verb *apparare* angegeben (»das Erforderliche herbeischaffen, zubereiten«<sup>156</sup>), dessen Substantiv *apparatus* (»Zubereitung, Zurüstung, Ausstattung«<sup>157</sup>) bereits im Mittellatein gebräuchlich war und seit dem 16. Jahrhundert in dieser Bedeutung im Begriff *Apparat*

- 
- 150 Joseph Lemling, *Die photographischen Fortschritte der neuesten Zeit. Ein Handbuch für alle denkenden und vorwärts strebenden Photographen, Porzellan- und Glasmaler, Xylographen, Lithographen etc. Resultate vieljähriger, sorgfältiger Untersuchungen und allseitiger praktischer Erfahrungen*, Lüdenscheid: Ludwig Fretlöh 1869.
- 151 Henri Victor Regnault, *Höchst interessante Versuche über Daguerreotyp-Bilder*, Aachen: Verlag der Roschütz'schen Buchhandlung 1842.
- 152 Julius Krüger, *Der Apparat des Photographen. Anfertigung, Beurtheilung, Wirkung und Behandlung der Apparate; nebst Unterweisung in der Aufnahme von Personen, Architekturen, Landschaften und Stereoskopen. Ein Rathgeber für alle Photographen, Optiker und Freunde der Kunst*, Leipzig: Otto Spamer 1859.
- 153 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesammten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis. Mit einem Atlas von 17 Foliotafeln, enthaltend 496 Figuren. Nebst einem Anhang über das metrische Maass- und Gewichts-System*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869.
- 154 »Apparat«, in: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Apparat>
- 155 Ebd.
- 156 Ebd.
- 157 Ebd.

gefasst wird, wobei die Wortverwendung als Kommentar oder Lesartenverzeichnis bereits seit dem 14. Jahrhundert in Rechtsglossen nachweisbar ist. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert setzt sich die Wortbedeutung als »Gerätesammlung für naturwissenschaftliche Experimente oder medizinische Behandlungen« durch und hieran anschließend die übertragene Verwendung des Begriffs für eine »Gesamtheit von Personen und Einrichtungen zur Erfüllung bestimmter Aufgaben« im Sinne z.B. eines Verwaltungsapparats.<sup>158</sup> Im Verwaltungswesen bedeutet dies insbesondere die Existenz eines Fundus an Personal, Material und Methoden, um mit aufkommenden Problemen umgehen zu können. Letztlich darf die Bedeutung des Begriffes als wissenschaftliches Hilfsmittel oder für eine spezifische wissenschaftliche Arbeit zusammengestellte Bücher nicht außen vorgelassen werden. Dies umfasst den kritischen Apparat oder den Handapparat als eine Zusammenstellung oder Sammlung von Wissen.<sup>159</sup> In Otto Buehlers *Atelier und Apparat des Photographen* kommt das ganze Bedeutungsspektrum des Apparat-Begriffes zusammen: Sein Handbuch leitet Leser:innen (in der ursprünglichen Wortbedeutung) an, das Notwendige zur porträtfotografischen Arbeit herbeizuschaffen. Dies wird bereits aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlich, wenn Buehler seine Publikation in den optischen, chemischen und technischen Apparat unterteilt und so nicht nur im Detail auf die Zusammenstellung von Utensilien eingehen kann, sondern auch die Bedeutung dieser technischen Gebilde von höherer Komplexität berücksichtigt. Sein Buch dient darüber hinaus als Kommentar und Lektüreschlüssel zu bisherigem fotografischen Handbuchwissen, instruiert die Gerätesammlung zur Operation Porträtaufnahme und vergisst zudem nicht, die höchst arbeitsteilige Disposition des Ateliers zu berücksichtigen und den »Verwaltungsapparat« dieser Arbeitsabläufe zu beschreiben. Letztlich ist dieses umfangreiche Handbuch in gewisser Weise ein Handapparat in paralexikalischer Form.

Nähert man sich dem *Atelier und Apparat des Photographen* auf Grundlage dieser Überlegungen, so verwundert es nicht, dass Otto Buehler selbst seine Publikation mit einer sachlich-pragmatischen Definition des Porträateliers einleitet: »Das photographische Atelier umfasst die Summe sachgemäß eingerichteter und ausgestatteter Lokalitäten, in welchen die Herstellung photographischer Erzeugnisse betrieben wird.«<sup>160</sup> Hiermit eröffnet Buehler seine beinahe 400 Seiten starke Publikation, die als 287. Band der Reihe »Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, mit Berücksichtigung der neuesten Erfindungen, Herausgegeben von einer Gesellschaft von Künstlern, technischen Schriftstellern und Fachgenossen« in Bernhard Friedrich Voigts Weimarer Verlag erschienen ist. Mit diesem Band legte Buehler das für

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Vgl. Ebd.

<sup>160</sup> Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, S. 1.

ihn unverzichtbare Werkzeug eines kommerziell erfolgreichen Fotograf:innenateliers vor: gebündeltes, anwendungsbezogenes Wissen, zum Selbststudium zusammengestellt und in die eigene Praxis überführbar. Dieses praktische Porträtwissen ist in einem zehnseitigen Inhaltsverzeichnis [Abb. 42] feingliedrig aufgefächert in die Bereiche »Das Glashaus«, »Der optische Apparat«, »Das Laboratorium und der chemische Apparat« und schließlich »Die photographischen Arbeitslokalitäten und der technische Apparat«.

Abb. 42: Inhaltsverzeichnis

Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesamten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis*, Weimar: Voigt 1869.

Im ersten Teil mit der Überschrift »Das Glashaus und der optische Apparat« behandelt Buehler das Atelierdispositiv in allen seinen Komponenten. Er erläutert dabei zunächst die »Anordnungen der Räumlichkeiten« und den Umgang mit dem Licht, kommt dann auf die »Konstruktion der Glashäuser« zu sprechen und liefert in diesem Kontext diverse Beispiele aus der Praxis, er bespricht unter anderen die Ateliers von Franz Hanfstaengl und Joseph Albert in München oder von Oscar

Gustave Reijlander in London. Weiterhin vermittelt er die innere Einrichtung des Ateliers und Dekorationen des Hinter- und Vordergrundes unter dem Aspekt ihres Einsatzes in unterschiedlichen Porträtypen.<sup>161</sup> Hintergrunddekorationen sind bei Buehler aufwendig gestaltete Prospekte mit landschaftlichen, architektonischen oder »einfachen« Szenerien. Vordergrunddekorationen sind Staffagegegenstände, die der Handbuchautor in »landschaftliche Dekorationen«, »architektonische Dekorationen« und »Draperien, Meubelstoffe und Teppiche« unterscheidet.<sup>162</sup> Schließlich befasst sich der Autor in diesem Band mit dem »optischen Apparat«, also mit der Lichttheorie, den Objektiven, den Linsen und deren richtiger Auswahl für unterschiedliche Porträtformate. Das zweite Buch seiner Publikation ist mit der Überschrift »Das Laboratorium und der chemische Apparat« versehen und behandelt die chemischen Modalitäten der Fotografie. Es vermittelt Leser:innen, wie zu präparieren, entwickeln und fixieren sei und schlüsselt dabei sämtliche Gegenstände, Substanzen, Örtlichkeiten, und Methoden minutös auf. Der dritte Band mit dem Titel »Photographische Arbeitslokalitäten und der technische Apparat« widmet sich den architektonischen Gegebenheiten und den gebräuchlichen Utensilien in der Dunkelkammer.

Die Berechtigung für eine derart umfassende Abhandlung über die Bedingungen der Atelierfotografie sieht Otto Buehler selbst in einer stetig gesteigerten Nachfrage bei der Leser:innenschaft, sowie in der vollends erreichten Kommerzialisierung und Industrialisierung der Porträtfotografie.<sup>163</sup> Durch gehobene Ansprüche bei den Praktizierenden bestünde laut Buehler die Notwendigkeit nach einer sorgfältigen und ausführlichen Zusammenstellung der Anwendungsweisen und Arbeitsabläufe der Atelierfotografie, die er mit seinem *Atelier und Apparat des Photographen* nun vorlegt.<sup>164</sup> Er hebt darauf ab, dass die Anforderungen an eine gelungene Fotografie, die noch vor einem Jahrzehnt »gut und genügend erscheinen mochte«<sup>165</sup> im Jahr 1869 nicht mehr ausreichen: »Während zur Erzeugung einzelner Bilder ein höchst einfacher Apparat und einige geringe Vorkehrungen genügen, verlangt die Massenproduktion und der gesellschaftliche Betrieb umfangreichere Einrichtungen, die eine um so reiflichere Erwägung verlangen, als ihre Beschaffung mit nicht unbedeutenden Auslagen verknüpft ist.«<sup>166</sup> Um also eine »Massenproduktion« bewerkstelligen zu können, muss der praktische Fotograf sich mit der Einrichtung und den Erfordernissen des fotografischen Ateliers vertraut machen,

161 Vgl. ebd., S. 51–82.

162 Vgl. ebd., S. 73–78.

163 Vgl. ebd., S. 1.

164 Vgl. ebd.

165 Ebd.

166 Ebd.

denn die Fotografie sei voll und ganz abhängig von ihrem Apparat.<sup>167</sup> Von einem *apparatus*, einer Apparatur, einem lexikalisch anmutenden Handapparat, dem sich Otto Buehler nun in seinen Porträteinstruktionen widmet.

### 6.2.2 Atelierpraxis

Wie seine Kollegen nutzt auch Otto Buehler das Vorwort seines Handbuchs, um das Publikum zu spezifizieren, an das sich seine Anweisungen richten:

»Das vorliegende Buch ist für den Praktiker berechnet und zwar sowohl für den Photographen ex professo als für den Dilettanten. Es soll demselben einen Ueberblick über die vorhandenen besten, zweckmässigsten und in der Praxis eprobten Einrichtungen und Geräthe geben, den Anfänger in seiner Wahl leiten und ihn vor überflüssigen Ausgaben bewahren. Nur für den Praktiker bestimmt, bewegt sich dasselbe in einer einfachen klaren und verständlichen Sprache, verzichtet fast gänzlich auf theoretische Erörterungen und setzt keine anderen Kenntnisse aus der praktischen Photographie voraus.«<sup>168</sup>

Buehler betont also, dass er keine theoretischen Ausschweifungen publiziere, sondern praktikable Anweisungen zur gelungenen Porträtaufnahme und dieser Intention folgend, formuliert er im Abschnitt zu den »Principien des Arrangements« seine Porträtkonzeptionen und Inszenierungsinstruktionen. Nachdem die »Existenz- und Entwicklungsbedingung«<sup>169</sup> des fotografischen Ateliers angerissen wurde, die von der künstlerischen Darstellung der Individuen, dem technischen Betrieb, sowie der Lage und ansprechenden Optik der Örtlichkeiten eines Ateliers abhängen,<sup>170</sup> kommt Buehler auf das fotografische Porträt und dessen Anfertigungsbedingungen zu sprechen. Er beginnt zunächst mit einem Negativbeispiel:

»Nehmen wir ein Porträt zur Hand, das ohne besondere Vorbereitung an einem hellen Tage im Freien aufgenommen worden ist. Das Gesicht wird mehr oder minder flach sein, fast an chinesische Malereien erinnern. Es fehlt ihm die plastische Rundung, die greifbare Körperlichkeit, viele feinere charakteristische Züge sind nicht wiedergegeben, andere treten unschön und mit übertriebenem Effekt hervor, dem Bilde fehlt die Wahrheit, es theilt sich nur in tiefe Schatten und hohe Lichter, die Halbtöne fehlen gänzlich.«<sup>171</sup>

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 2.

<sup>168</sup> Ebd., Vorwort, S. Vf.

<sup>169</sup> Ebd., S. 16.

<sup>170</sup> Vgl. ebd.

<sup>171</sup> Ebd.

Demzufolge sind schlecht ausgeleuchtete Porträts den Fotografierten unähnlich, ihnen »fehlt die Wahrheit« und ebenso die ästhetische Gefälligkeit, da sie unmodelliert wirken, »[d]ie Schönheit eines Gesichtes hängt aber ganz wesentlich von den Halbtönen, von der zarten Modellierung der, die Gesichtseigenthümlichkeit charakterisierenden sanften Wellenbildungen und krummen Flächen ab, über welche das freie Licht in seiner ungezügelten Energie vernichtend hinwegschreitet.«<sup>172</sup> Auch bei Buehler wird, wie bei zahlreichen seiner Autorenkollegen, die Positionierung des Porträtsobjektes im Atelier in Abhängigkeit der richtigen Beleuchtung durchexerziert.

Buehler widmet sich in seiner Publikation darüber hinaus ausführlich der Einrichtung des Glashauses. Im Rahmen seiner Beschreibung des Atelierinnenraums hebt er auf die Abbildgenauigkeit der Fotografie ab und betont, dass anders als in der Malerei keine Facetten der zu Porträtiерenden aus der »Phantasie willkürlich auf dem Gemälde« komponiert werden können,<sup>173</sup> sondern dass Fotograf:innen genötigt seien, das »Objekt in Wirklichkeit in jene Umgebungen zu versetzen, in welchen es nachher auf dem Bilde erscheinen soll, und welche je nach Alter, Charakter, Stand oder Bildungsstufe der aufzunehmenden Personen nothwendig verschieden sein müssen.«<sup>174</sup> Um das Porträtsobjekt nun richtig inszenieren zu können, bedarf es einiger Hilfsmittel in der Ateliereinrichtung, die Buehler in drei Kategorien gliedert: »1) Apparat zur Regulirung der Beleuchtung: Blenden, Gardinen, Reflexschirme. 2) Dekorationsgegenstände: Hintergründe, Draperien, Teppiche, Ziergeräthe. 3) Aufnahmetensilien: Kopfhalter und Atelierstative.«<sup>175</sup> Der Einsatz und die Wirkung der Dekorationsgegenstände sind von besonderer Bedeutung für ein gelungenes Porträt. Diese seien nämlich »die Umgebung, in welche die aufzunehmende Person versetzt wird und welche dazu dient, dieselbe theils in ihrer Erscheinung zu heben, theils sie ihrer Individualität ihrem Beruf oder ihren Lebensverhältnissen entsprechend zu charakterisieren.«<sup>176</sup> Diese Formulierung korreliert mit der Heran gehensweise Disdéri, der ebenfalls darauf verwies, dass das Porträt die Darstellung des Wesens einer Person und nicht deren Handlung sein solle.<sup>177</sup> Bei der Inszenierung des »Gegenstandes«, worunter wohl auch das Porträtsobjekt zu fassen ist, sei zwar die Naturwahrheit die oberste Priorität, womit aber noch nicht den »künstlerischen Anforderungen und noch weniger der herrschenden Geschmacksrichtung Genüge geleistet« sei.<sup>178</sup>

172 Ebd., S. 16f.

173 Ebd., S. 52.

174 Ebd.

175 Ebd.

176 Ebd., S. 62.

177 André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Grieben 1864, S. 280.

178 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Voigt 1869, S. 62.

»Es handelt sich vielmehr darum, den Gegenstand in eine künstlerisch schöne Beziehung zur Wirklichkeit zu setzen. Der Künstler hat daher das Original in einer Umgebung darzustellen, welche seiner würdig und seinen Lebensverhältnissen angemessen ist und es in dieser Umgebung in einer Weise zur Erscheinung zu bringen, welche den Beschauer zwingt, den Gegenstand der Darstellung sogleich als beherrschenden Mittelpunkt dieser Umgebung und letztere nur als Folie derselben zu erkennen.«<sup>179</sup>

In der Einleitung seiner Publikation hebt der Autor zwar hervor, dass er theoretisierende Ausführungen zu vermeiden versuchte,<sup>180</sup> jedoch streift er in seinen Porträtanweisungen den ein oder anderen zeitgenössischen (mitunter aus der Malerei entlehnten) Diskurs zur Kunst und zur Ähnlichkeit. Denn für Otto Buehler sind bei der kompositorischen Inszenierung einer Porträtaufnahme insbesondere die Naturwahrheit sowie eine authentische Darstellung des Charakters und gesellschaftlichen Standes des Individuums von Relevanz, wobei die Inszenierung stets hinter das Individuum selbst treten sollte. Seines Erachtens seien es die Wahrheit des Menschen, seine Beziehung zur Wirklichkeit und die Darstellung seiner Individualität, die sich im fotografischen Bildnis einschreiben:

»Im Brustbild erscheint der Mensch als Mensch schlechthin, ohne Umgebung, sonach auch ohne Beziehung zu bestimmten Lebensverhältnissen, lediglich als Individuum seiner Gattung, auf dem die Wirklichkeit des Daseins im allgemeinsten Sinne symbolisch andeutenden geheimnisvollen Halbdunkel des Hintergrundes. Es mag der Kopf eines Königs oder eines einfachen Arbeiters sein, von dem die Lichtstrahlen ausgegangen sind, welche sich hier im Bilde fixiren – man unterscheidet sie nicht.«<sup>181</sup>

Buehler sinniert hier über eine klassengesellschaftliche Entbindung des Porträtsubjekts, die in einer Überlegung Gisèle Freunds erneut aufscheint, wenn diese 1936 schreibt: »Künstler, Gelehrte, Staatsmänner, Beamte, Angestellte, Bankbesitzer, Kaufleute, Händler, vor der Kamera sind sie alle gleich. Sie macht keinen Unterschied zwischen dem Kaiser von Frankreich und dem untersten Funktionär des Staates.«<sup>182</sup> Ein Beispiel dafür, wie sich unkanonische Stimmen im fotohistorischen Kanon spiegeln – oder: die Geschichte des fotografischen Porträtiertens kann *direkt* aus den Publikationen ihrer Akteure erzählt werden.

Die Forderung nach Natürlichkeit im fotografischen Porträt erstreckt sich auf die Inszenierung einer Handlung, die mit dem Einbezug von Hintergründen und

179 Ebd.

180 Vgl. ebd., Vorwort, S. VI.

181 Ebenda, S. 62.

182 Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft*, Hamburg: Rowohlt 1979, S. 69.

Staffageobjekten einhergeht. Es sei wichtig, »dass soviel Unbestimmtheit in die angedeutete Handlung gelegt werde, dass der Beschauer nicht versucht wird, das Bild als ein Bild dieser Handlung, sondern lediglich als Bild der Person anzusehen.«<sup>183</sup> Eine szenische Handlung und dekoratives Beiwerk entsprechen nur dann dem guten Geschmack, wenn sie der Verbildung des Individuums und seines Charakters zuträglich sind und den Blick auf die Person – also das Wesentliche eines fotografischen Porträts – nicht verstellen. Als angemessene Staffage-Gegenstände beschreibt der Autor allerhand Objekte, die von Möbeln über Felsen und Moos bis hin zu knorriegen Baumwurzeln, Woll- und Spitzenschals, Postamenten, Skulpturen, Vasen und Draperien reichen und rät dazu, bei Kinderporträts auf Miniaturmobiliar und ein hölzernes Pferd zurückzugreifen.<sup>184</sup> Diese Vielfalt scheint notwendig, um der Individualität der zu Porträtierten gerecht zu werden und eine individuelle Pose zu erlauben. Was dieser Tendenz jedoch entgegenläuft, ist die Verwendung eines Kopfhalters, der für Otto Buehler auch 1869 noch zum festen Inventar des fotografischen Ateliers gehört – »Es ist ein in jedem Atelier leider ganz unentbehrliches Instrument« –<sup>185</sup> obwohl das Gerät, worauf Elizabeth Anne McCauley abhebt, aus chemisch-technischen Gründen Ende der 1860er Jahre bereits obsolet geworden war, von der Kundschaft aber schllichtweg als Inventar des Fotograf:innenateliers *erwartet* wurde. In McCauleys Worten: »Convention seems to have outlined necessity«.<sup>186</sup> So trägt eben auch die fixierende Funktion des Kopfhalters in seiner nicht länger nötigen (in der Handbuchliteratur aber nichtsdestotrotz festgeschriebenen) Autorität zu einer Konzeption technischer Einschreibungen bei, die sich aus der Summe ihrer Versatzstücke konstituiert und die sich den Instruktionen der Handbuchautoren nicht entziehen kann. Letztere erstrecken sich nicht nur, wie bereits angedacht, in potenziell unbegrenzt viele Ateliersettings, sondern sie spiegeln zudem eine öffentliche Erwartungshaltung und eine gefestigte Vorstellung davon, was eine Porträtaufnahme ist und was ein Atelierbesuch umfasst. Es ist die Teilhabe an einem Erlebnis, an jenen gesellschaftlich gefestigten und in der Porträtpraxis umgesetzten Konventionen, auf die McCauley abhebt, sogar wenn Teile des Dispositivs fototechnisch gar nicht mehr notwendig waren.

<sup>183</sup> Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, S. 65.

<sup>184</sup> Ebd., S. 76.

<sup>185</sup> Ebd., S. 78.

<sup>186</sup> Elizabeth Anne McCauley, *Likenesses. Portrait Photography in Europe 1850–1870*, Albuquerque: Art Museum, University of New Mexico 1980, S. 3.

### 6.2.3 Vollständigkeit und Überschuss

Otto Buehlers Vorstellung einer Porträtanweisung ist eine allumfassende Instruktion, was bereits am vollständigen Untertitel seines Anweisungsbuchs *Atelier und Apparatus des Photographen* ablesbar wird: »Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums. Ausführliche Darstellung des gesammten optischen, chemischen und technischen Apparats nach dem gegenwärtigen Stande der photographischen Technik. Anweisung zur Anwendung, zur Prüfung und Beurtheilung der Leistungsfähigkeit der optischen Apparate vom Standpunkte der Praxis von Otto Buehler. Mit einem Atlas von 17 Foliotafeln, enthaltend 496 Figuren. Nebst einem Anhang über das metrische Maass- und Gewichts-System«.<sup>187</sup> Dieser Titel insistiert darauf, dass es sich hier um ein umfassendes Grundlagenwerk handelt, das auf der eigenen praktischen Erfahrung seines Autors basiert, aber dennoch die bisherige Porträtforschung rezipiert und anerkennt. Dieses Handbuch soll die Leser:innen ermächtigen, ein Atelier zu konzipieren, einzurichten und zu betreiben sowie Apparaturen nicht nur anwenden, sondern auch *beurteilen* zu können, also ihre Funktionsweise vollkommen zu verstehen. Es ist für seine Zeit umfassend bebildert, so mit wird Wissen hier nicht nur textbasiert, sondern auch in schematischen Zeichnungen vermittelt. Dieses Handbuch ist ein Produkt, gewonnen aus der und erstellt für die porträtfotografische Professionalisierung und es verweist auf die umfangreiche Ausdifferenzierung der Porträtmöglichkeiten im Laufe der 1860er Jahre, indem es kompiliertes Porträtwissen vorlegt und das Ende eines Zeitraums markiert, in dem die Porträtfotografie vom Experiment zur Kunst und schließlich zur Ware wurde. Wer mit diesem Anweisungsbuch ausgerüstet ist, muss wahrscheinlich keinen zusätzlichen Kurs in den Fotoinstituten von Ludwig Gustav Kleffel oder Julius Schnauss mehr besuchen, noch müssen mühsam Artikel zu Porträtanweisungen aus fotografischen Journals gesammelt und zusammengebunden werden.

(Porträt-)fotografische Kompendienwerke sind zugleich arbeitserleichternd in ihrer Überblicksfunktion und überwältigend in ihrem Umfang, was die zum Ende der 1860er Jahre exzessiv gewordene wissenschaftliche Fotoliteratur widerspiegelt. Mit diesem Wissensüberschuss geht auch der Wunsch nach einer möglichst vollständigen Darstellung der bisherigen Befunde einher, eine weitere Ursache für die zunehmend seitenstarken Publikationen. Während Vollständigkeits- und Prioritätsansprüche bereits seit Veröffentlichung der fotografischen Verfahren in der Anweisungsliteratur erhoben werden, gewinnen Überblickswerke unterschiedlichster Betitelung mit dem Fortschreiten der Zeit zunehmend an Bedeutung.

---

<sup>187</sup> Otto Buehler, *Atelier und Apparatus des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, Titelei.

Sie bezeugen so einerseits die Menge an bereits erarbeitetem und zu vermittelndem Wissen und andererseits die Verfestigung, Institutionalisierung und Kanonisierung der Porträtfotografie. Zwischen 1839 und 1869 versehen zahlreiche Handbuchautoren ihre Publikationen mit dem Schlagwort »vollständig«, darunter bereits Friedrich August Wilhelm Nettos *Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten durch Bedeckung von 1839*,<sup>188</sup> Victor Sältzers 1844 erschienene *Vollständige Anweisung zum Photographieren oder genaue Beschreibung des Verfahrens, in kürzester Zeit die gelungensten Photographien zu fertigen*<sup>189</sup> und Ludwig Eduard Uhlenhuts *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie. Nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt* von 1845.<sup>190</sup> Rudolph Marneau schreibt 1854 dann *Die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion*<sup>191</sup> und Ludwig Gustav Kleffel trägt mit dem *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen* 1860 seinen Teil bei.<sup>192</sup> Und auch Friedrich Bollmann schreibt 1862 ein *Vollständiges Handbuch der Photographie*,<sup>193</sup> ganz genau

- 
- 188 Friedrich August Wilhelm Netto, *Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerre'scher Lichtbilder auf Papier, Malertuch und Metallplatten durch Bedeckung*, Halle: Knapp 1839.
- 189 Victor Sältzer, *Vollständige Anweisung zum Photographieren oder genaue Beschreibung des Verfahrens, in kürzester Zeit die gelungensten Photographien zu fertigen, mit Angabe neuer zweckmässiger Apparate, nach eigenen Erfahrungen*, Weimar: Voigt 1844.
- 190 Ludwig Eduard Uhlenhut, *Praktische Anweisung zur Daguerreotypie. Nach den neuesten Verbesserungen in möglichster Vollständigkeit dargestellt*, Quedlinburg u. Leipzig: Gottfried Basse 1845.
- 191 Rudolf Marneau, *Die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion, neueste Methoden zur Bilder-Erzeugung auf Stärke, Eiweiß, Papier etc; positiver Glasbilder auf Cuttapercha-Collodion, Kopirungen grosser Lithografien und Kupferstichen ohne fotografischen Apparat, nebst Anweisung zur Selbsterzeugung der vorzüglichsten hiezu dienenden chemischen Präparate für Anfänger, Dilettanten und Künstler der Fotografie*, Wien: Selbstverlag u. Mayer & Comp. 1854.
- 192 Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der practischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pouncy's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1864.
- 193 Friedrich Bollmann, *Vollständiges Handbuch der Photographie. Nebst einer besonderen Abhandlung über die Darstellung haltbarer, positiver, photographischer Bilder oder aller derjenigen Verfahren, welche dazu dienen, photographische Bilder schnell, sicher und sauber, sowohl in geringer Anzahl vermittelst des Copirrahmens darzustellen, als auch durch den Druck zu vervielfältigen (Photolithographie). Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Photographen, Lithographen, Buchdrucker und alle Diejenigen, welche die Photographie durch Selbstunterricht erlernen wolle*, Braunschweig: Neuhoff & Comp. 1862.

wie Désiré Charles Emanuel van Monckhoven zwei Jahre später.<sup>194</sup> Alle diese Publikationen betonen *vollständig* zu sein und zeichnen dabei auch ihre Autoren aus, die ihr Untersuchungsgebiet vollkommen erfasst, die fotochemische und -technische Anwendung gemeistert und in Gänze vermittelt zu haben scheinen. Und doch wurden sie alle obsolet und von anderen Publikationen abgelöst oder mussten in neuen Auflagen auf den aktuellen Forschungsstand gebracht werden. So veröffentlichte etwa Marneau bereits ein Jahr später seine *Schule der Fotografie* in überarbeiteter Fassung<sup>195</sup> und Ludwig Gustav Kleffel gibt bis 1880 sein *Handbuch der praktischen Photographie* in acht, jeweils revidierten, Auflagen heraus.<sup>196</sup> Mit der Vollständigkeit ist es in der frühen Fotografie so eine Sache: Ein Gegenstand, der im Begriff ist sich weiterzuentwickeln und der sich fortwährend neu formiert, kann immer nur in einer Momentaufnahme vollständig sein. Bei dieser Betitelung mag es sich daher zu Teilen um einen genuinen Anspruch handeln, zu Teilen aber auch schlicht um ein verkaufsförderndes Argument. Worauf dieses Schlagwort jedoch auch abzielt, ist die Hoffnung der Leser:innenschaft, mit einem *vollständigen* Buch ein Anweisungsbuch zu erwerben, das sie tatsächlich über alles informiert, was es zur Fotografie zu wissen gibt, was sie am Puls der Zeit hält und das vor allen Dingen den Kauf weiterer Handbücher unnötig macht. So wird der Verweis auf die Vollständigkeit nicht nur ein Qualitätsmerkmal, sondern auch eine Vermarktungsstrategie.

Das ambivalente Versprechen einer vollständigen Anweisung wird von den Handbuchautoren selbst reflektiert: Der Pariser Atelierfotograf Disdéri beschreibt im Vorwort seines Handbuchs *Die Photographie als bildende Kunst* von 1864, wie das Konzept der Vollständigkeit Mitte der 1860er Jahre bereits implizit geworden war. Er legt dar, wie bei vielen Leser:innen der Eindruck bestünde, dass sich die Herstellung gelungener Fotografien in einem Geheimnis um die Details der Chemikalien und Werkstoffe begründe, das wohlgehütet von den erfolgreichen Fotograf:innen,

---

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

195 Rudolf Marneau, *Die Schule der Fotografie. Vollständige und getreue Anleitung zur Hervorbringung der schönsten fotografischen Bilder mittelst Collodion, neueste Methoden zur Bilder-Erzeugung auf Stärke, Eiweiss, Papier etc.; positiver Glasbilder auf Guttapercha-Collodion; Kopirungen großer Lithografien und Kupferstichen ohne fotografischen Apparat, nebst Anweisung zur Selbsterzeugung der vorzüglichsten hiezu dienenden chemischen Präparate, für Anfänger, Dilettanten und Künstler der Fotografie*, 2. Aufl. Wien: Lechner 1855.

196 Achte und Letzte Auflage: Ludwig Gustav Kleffel, *Handbuch der praktischen Photographie. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Kunst, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über Stereoscopie und Panoptie. Sowohl für Photographen von Fach, wie für Dilettanten leicht fasslich dargestellt. Nebst einem Anhange erhaltend John Pouncy's Kohlebildproceß*, Leipzig: Amelang 1880.

nie ganz preisgegeben würde.<sup>197</sup> Doch Disdéri zufolge wäre das dank der allumfänglichen fotografischen Handbuch- und Journalliteratur schllichtweg Mitte der 1860er Jahre nicht mehr möglich:

»In einer Sache, über die so viel Gelehrte so ausführliche Bücher geschrieben haben, in der jede neue Entdeckung und Erweiterung sofort durch wissenschaftliche Blätter und die Tagespresse so weit verbreitet wird, für die es eine so zahlreiche Menge von Fachjournalen giebt, in einer solchen Sache giebt es keine Geheimnisse. Alle Vorschriften, alle Instrumente, alle Handgriffe sind aufs Ausführlichste beschrieben.«<sup>198</sup>

Dieser verfahrenstechnischen Transparenz widerspricht jedoch eine Notiz in Karl Joseph Kreutzers *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, die im zweiten Halbjahr 1863 erschienen ist. Im Abdruck eines Vortrags vor der Nord-Londoner fotografischen Gesellschaft am 23. Oktober 1863 von W.J.C. Moens, der ursprünglich im *British Journal* erschienen war und von Kreutzer übersetzt worden ist, wird eine Gegenposition zur polytechnischen Arbeitsweise aufgezeigt. Moens schreibt: »Ich will nur einige Andeutungen geben, welche ich von französischen, italienischen und deutschen Fotografen rücksichtlich ihrer Behandlung dieser beiden Verfahren gesammelt habe. Im Allgemeinen sind diese unsern Brüdern wenig mittheilsam, und machen die geringste Kleinigkeit zum strengsten Geheimniß.«<sup>199</sup> Der Brite bemängelt hier nicht nur die Praxis des Geheimhaltens von Befunden, sondern macht auch einen nationalistischen Diskurs auf. Eine internationale Zusammenarbeit an der Fotografie bleibt, sowohl was die Daguerreotypie als auch Talbots Verfahren betrifft, lange Zeit aufgrund von Patentansprüchen verwehrt. In der Fußnote wird der Autor noch einmal präziser und sucht die Schuld an dieser schlechten wissenschaftlichen Praxis vielleicht weniger in den nationalen Differenzen, sondern schllichtweg bei den Fotograf:innen selbst – die Kritik wird also individueller:

»Leider besteht diese Geheimnißkrämerei in nichtssagenden Kleinigkeiten ebenso in England wie in Frankreich, Deutschland etc.; es deutet dieß aber unzweifhaft auf die grenzenlose Unwissenheit und den sehr geringen Grad von Bildung so mancher Fotografen hin, die dabei die Fotografie dennoch eintheils als Kunst und anderntheils als einen Zweig der Natur-Wissenschaften ansehen wollen.«<sup>200</sup>

<sup>197</sup> Vgl. André Adolphe-Eugène Disdéri, *Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einleitung von Lafon de Camarsac*, Berlin: Griebe 1864, Vorwort, S. 5.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> W.J.C. Moens, »Einige Bemerkungen über trockenen Verfahren zu Hause und im Freien. Gelesen in der Sitzung der Nord-Londoner fotografischen Gesellschaft am 23. Okt. 1863«, in: *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*, Nr. 2, 1863, S. 15f.

<sup>200</sup> Ebd.

Diese laut Moens wenig gebildeten Praktiker:innen, die dennoch am Diskurs um die Fotografie teilhaben wollen, können also aufgrund ihrer eigenen wissenschaftlichen Unzulänglichkeiten gar nicht anders, als Informationen nicht preiszugeben, was nicht nur dem guten Ton widerspricht, sondern auch eine Zusammen- und Weiterarbeit und damit einhergehend eine Qualitätssicherung zur frühen Fotografie verhindert.

Der Aspekt der allumfänglichen Publikation wird erneut im Vorwort des Übersetzers Karl de Roth deutlich, das er dem 1864 erschienem *Vollständigen Handbuch der Photographie* von Désiré Charles Emanuel van Monckhoven voranstellt:<sup>201</sup>

»Die vierte Auflage von MONCKHOVEN'S ›TRAITÉ GÉNÉRAL DE PHOTOGRAPHIE‹ ist mit solcher Sorgfalt bearbeitet, dass dies Buch in seiner jetzigen Gestalt als das *umfassendste Handbuch der gesammten photographischen Kunst* erscheint. Es richtet sich an den Anfänger wie an den routinierten Arbeiter, und dürfte in gleichem Maasse das Interesse des Liebhabers der Photographie, wie das von Männern der Wissenschaft in Anspruch nehmen. Alle Seiten der herrlichen Wissenschaft des Lichtes finden Berücksichtigung: die *Geschichte* wie die *Optik*, der *Bau des Glashau- ses* wie die *Einrichtung und Auswahl der Apparate*, die *Bereitung der Chemikalien* und die *praktischen Details aller photographischen Verfahren*, die theoretischen Forschungen wie die wissenschaftlichen Anwendungen [Herv. i.O.].«<sup>202</sup>

Auch van Monckhoven selbst referiert in seinem Vorwort darauf, dass es inzwischen eine so umfangreiche schriftliche Auseinandersetzung mit der Fotografie gäbe, die einen Auswahlprozess unumgänglich machen würde:

»Die Zahl der photographischen Verfahren ist heutzutage so beträchtlich und der Schriften über diese Kunst sind so viele, dass Jemand, der ein ›vollständiges Handbuch der Photographie‹ schreibt, den Plan wohl überlegen muss, nach welchem er sein Werk auszufüllen hat, wenn er die wesentlichsten Verfahren beschreiben und sich doch zugleich auf eine gewisse Anzahl von Druckbogen beschränken will. Die grösste Schwierigkeit liegt vor allen Dingen in einer Auswahl der Schriften, welche die Photographie behandeln, denn es ist fast unglaublich, wie viele Theorien ohne wissenschaftliche Begründung, wie viele falsche und besonders falsch gedeutete Beobachtungen und praktisch unmögliche Verfahren täglich veröffentlicht werden. Dies kommt wesentlich daher, dass es, mit seltenen und ehrenwerthen Ausnahmen, Denen, welche über Photographie schreiben, gewöhnlich an zureichender Bildung fehlt oder dass sie nur ungenügende, allzu elementare Kenntnisse besitzen und obendrein jener methodischen Beobachtungsgabe entbehren, welche

201 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.

202 Karl de Roth, »Vorrede des Bearbeiters«, in: Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. VII.

die Gelehrten haben müssen, um den Gegenstand ihrer Untersuchungen genau feststellen zu können. Daraus entstehen natürlich Schriften, die von Irrthümern strotzen und doch oft inmitten dieser Irrthümer kaum eine einzige Wahrheit bergen, welche man mühsam herausfinden muss.«<sup>203</sup>

An diesem Punkt der fotografischen Wissensgenese ist das Überangebot an Informationen zum Anlass eines Selektionsprozesses geworden, der auch deshalb nötig sei, weil eine große Zahl an Fehlern und falscher Befunde verbreitet würde. Diese Einschätzung von Monckhovens zur mangelnden Qualifizierung und zu den nicht sorgfältig geprüften Fachkenntnissen der Autoren fotografischer Anweisungsformate führt das Konzept der polytechnischen Wissensgemeinschaft zu einem gewissen Grad ad absurdum: Wer schreibt da und warum haben diese Autoren nicht die notwendigen Kenntnisse? Geht man von einem Milieu aus, das sich dadurch auszeichnet, dass sich unterschiedliche Expertisen addieren und bereichern und in einen schriftbasierten Austausch treten, scheint man (folgt man van Monckhoven) zu blauäugig an die Sache heranzugehen. Offenbar gibt es keine wirkliche Form der Qualitätssicherung und die Möglichkeit, Befunde zu veröffentlichen, ist erstmal jedem zugänglich. Die einzige Form, die Qualität der Veröffentlichungen zu regulieren, ist der Erfolg bei der Leser:innenschaft und die Rezeption der Schriften bei etablierten Akteuren in Rezensionen, Zitaten oder Wiederabdrucken. Dass dies van Monckhoven gelungen ist, bestätigt ihm sein Übersetzer Karl de Roth im editorischen Vorwort:

»Indem der Verfasser diejenigen photographicischen Verfahren, welche allgemein für die besten gelten, sammt ihren Einzelheiten mittheilt, giebt er zugleich ein Resumé solcher, die nur historischen Werth haben. Dabei schliesst er Alles aus, was die Probe der Erfahrung nicht bestanden hat, und hütet sich, unbegründete Hypothesen zur Erklärung von Thatsachen hinzustellen.«<sup>204</sup>

Wenn das veröffentlichte Wissen zunächst keine Regulierung erfährt, bedeutet »Vollständigkeit« für die Autoren der fotografischen Anweisungsliteratur auch gleichzeitig immer einen Überschuss, der sowohl auf der Seite der Schreibenden sowie der Rezipierenden als gesetzt angenommen wird und der kuratiert werden muss. Reflektiert man einerseits die zunehmende Anzahl »kuratierender« Handbücher, die bereits veröffentlichte Literatur, Methoden und Verfahren ordnen, bewerten und zugänglich machen und andererseits das vermehrt in den Paratexten der Handbücher vorgetragene Problem der Unüberschaubarkeit, der mangelnden

203 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, Vorwort, S. V.

204 Karl de Roth, »Vorrede des Bearbeiters«, in: Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864, S. VII.

Qualität bisheriger Veröffentlichungen und dem daraus resultierendem Impuls, eben jene ordnenden Handbücher (wie Lexika, Jahresberichte etc.) zu schreiben, ist dies evident: Vollständigkeit geht mit einem Überschuss und einer Auswahlpraxis einher. Dies handhabt van Monckhoven, der von sich selbst in der dritten Person schreibt, in seinem Handbuch exakt so:

»Man sieht aus diesem Beispiele und aus vielen andern, welche wir hier anführen könnten, dass man den Verfahren, die man beschreibt, und besonders den Theorien, welche zur Begründung derselben dienen, die grösste Aufmerksamkeit schenken muss. Der Verfasser dieses Werkes hat sich deshalb darauf beschränkt, 1. nur diejenigen Verfahren genau zu beschreiben, welche allgemein als gut anerkannt werden und am meisten in Anwendung gekommen sind; 2. Nur die Prinzipien alter Methoden anzugeben, welche, obgleich gut, doch durch bessere ersetzt worden sind. Er hat sein Werk in zwei Theile getheilt, wovon der erste rein praktisch, der zweite wissenschaftlich ist.«<sup>205</sup>

Für van Monckhoven sind Verfahrensbeschreibungen folglich nur dann geprüft und verlässlich, wenn sie sich über einen Zeitraum bewährt haben und dabei doch aktualisiert wurden – die Sedimentierung (porträt-)fotografischen Wissens wird hier deutlich.

Eine ähnliche Kritik zur Selbsteinschreibung in ein Wissenschaftsmilieu und damit auch in einen Forschungskanon formuliert Julius Schnauss. In der kleinen Glosse »Photographische Lückenbüsser«, die im März 1867 im *Photographischen Archiv* veröffentlicht worden ist, fragt er nach Sinn, Zweck und Berechtigung der fortwährend publizierten Neuerungen und Verbesserungen. Die Praxis der Verfahrenskundgabe hat sich an diesem Punkt bereits derart zugespitzt, dass schlecht recherchierte, nicht geprüfte oder schlichtweg plagierte Befunde veröffentlicht werden – einfach deswegen, damit man unter dem eigenen Namen etwas zur Weiterentwicklung der Fotografie beigetragen habe. Despektierlich stellt Schnauss deswegen fest, dass es nichts leichteres gäbe, »als zu einer gewissen Berühmtheit in der Photographie zu gelangen. Wer gern seinen Namen öfter gedruckt sehen will, möge diese billige Gelegenheit nicht versäumen.«<sup>206</sup> Alles, was man Schnauss zufolge hierfür tun müsse, ist sich in »stiller Abend- oder Morgenstunde« ein Rezept auszudenken wie etwa einen »ausgezeichneten« Entwickler, Negativ- oder Positiv-Bad, oder [ein] »Augenblicks-Collodion«.<sup>207</sup> Um den Schein der Aufrichtigkeit zu bewahren, wäre es laut Schnauss daraufhin besonders wichtig, vorab

205 Ebd., S. VI f.

206 Julius Schnauss, »Photographische Lückenbüsser«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 127, 1867, S. 120f.

207 Ebd.

auf das Autorenhonorar zu verzichten.<sup>208</sup> Auch Stil und Format von fotografischen Anweisungen – den »Rezepten« – müssten sorgfältig imitiert werden:

»Hauptbedingung dabei ist, die Sache auch hübsch in Form eines wirklichen ›Receptes‹ untereinander zu schreiben und namentlich recht ausführliche Zahlen resp. Gewichte und Maasse, womöglich mit Bruchtheilen, dahinter zu setzen. Das ist nun ein willkommenes Futter für die Colleginnen gedachter Zeitschrift, die nicht versäumen, das ganze Recept möglichst getreu wiederzugeben. Es soll sogar schon zweimal von derselben Zeitschrift dasselbe Recept abgedruckt worden sein. Der Name des Erfinders, oder nach neuester, feiner Definition, des Entdeckers, darf natürlich auch nicht fehlen, sonst wäre die Sache als geistiger Diebstahl anzusehen.«<sup>209</sup>

Was Schnauss in diesem Kontext besonders zuwider ist, ist das Insistieren auf Autorschaft und die Festschreibung des eigenen Namens. Während er selbst stets darauf besteht, seine Forschungsergebnisse auch als solche zu markieren, ist er empört davon, dass betrügerische Autoren dies mit fremden Befunden in Form zusammen geschusterter »Rezepte« täten. Denn um sich als »Erfinder« oder »Entdecker« eine Verfahrensverbesserung kreditieren zu dürfen, muss diese zuerst genuin selbst erarbeitet worden sein. In seiner *Geschichte der Photographie* aus dem Jahr 1940 schreibt der Fotohistoriograf Erich Stenger diesem mitläufigen »Erfinder« oder »Entdecker« hingegen eine Relevanz zu, die Schnauss in seinen Ausführungen ausspart – selbst diese nur teilhabenden Akteure tragen zu einer Festschreibung der (Porträt-)Fotografie in der Gesellschaft bei:

»Und wenn auch der Erfinder neuer Verbesserungen eine wichtigere Rolle spielt als der nur ausübende Mitarbeiter als Nutznießer, so hat doch vielleicht gerade die Tätigkeit des Mitläufers die wichtige Aufgabe des Verbreitens der Lichtbildnerei erfüllt, die das Bildnis der Allgemeinheit zugänglich und es volkstümlich machte. Im Bildnis ist die Photographie groß geworden.«<sup>210</sup>

Und so sind es vielleicht doch auch diese nicht-fachmännischen Verbreiter:innen der Fotografie, die durch ihren Wunsch, am Prozess der (porträt-)fotografischen Wissensermittlung und -verbreitung mitzuwirken, eine wichtige Funktion in der Verstetigung und Zugänglichmachung dieser bildgebenden Praxis haben. Eine ebenso große Wichtigkeit kommt den Leser:innen der Vermittlungstexte zu, wie

---

208 Ebd.

209 Ebd.

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

Schnauss in seinen Ausführungen weiter darstellt. Diese müssten ihm zufolge nämlich in der Lage sein, über das Veröffentlichte kritisch nachzudenken und aus dem inzwischen vorherrschenden Überangebot an fotografischen Instruktionen, ihr Wissen mit tatsächlich relevanten Neuerkenntnissen selbstständig auszubauen:

»Man sollte nicht glauben, dass nach den gewaltigen Fortschritten der Photographie, nach den zahllosen Recepten, die in das Meer der Vergessenheit gesunken sind, besonders aber nach den gediegenen Aufklärungen Seitens tüchtiger Fachmänner, die uns gesagt und bewiesen haben, dass die Zahlenformeln in der Photographie Nebensache sind – dass auf dergleichen Recepte jetzt noch solcher Werth gelegt wird, während die belehrenden Aufsätze anerkannter Förderer unserer Kunst, die jedoch nur allgemeine Regeln geben, oft nicht die Grenze des Leserkreises eines Journals überschreiten. Dergleichen belehrende Aufsätze erfordern freilich Nachdenken, während Einem solche hübsche, klare Receptchen wie die gebratenen Tauben in den Mund fliegen! Ob sie aber was nützen?«<sup>211</sup>

Die Auswahl des Wesentlichen (»selection and rejection«) ist in der porträtfotografischen Wissensgemeinschaft so omnipräsent geworden, dass sie nun auch in die Lektürepraxis ausstrahlt. Leser:innen müssen oberflächliche »Rezeptchen« und unaufrechte Autoren von gehaltvollen und anspruchsvollen Instruktionen unterscheiden können, ihnen wird abverlangt, über eine gewisse Sach- und zugleich Medienkompetenz im Umgang mit der fotografischen Journal- und Handbuchliteratur zu verfügen, um sich einerseits in diesem umfassenden Konvolut nicht zu verlieren und andererseits beurteilen zu können, welche Verfahren für sie individuell nützlich sind. Die (porträt-)fotografische Handbuch- und Journalliteratur ist zum Ende der 1860er Jahre bereits zu einem Wissensfundus geworden, der zwischen den Schlagworten der Vollständigkeit, der Teilhabe und dem Überschuss eine eigene Diskursgeschichte des Fotografischen absteckt.

#### 6.2.4 Festschreibung

Im *Atelier und Apparat des Photographen* hat sich das Porträtwissen der frühen fotografischen Wissensgemeinschaft eingeschrieben und sedimentiert. Um diesen Prozess nachzuvollziehen, lohnt es sich, Otto Buehlers Vorwort zu seinem Handbuch noch einmal genauer anzusehen. Er schreibt darin: »Wir übergeben hiermit dem photographirenden Publikum ein Buch über die Gesamteinrichtung der photographischen Ateliers. Dasselbe behandelt in möglichst umfassender Darstellung die Konstruktion und Ausstattung der Glashäuser, sowie den gesammten optischen, chemi-

211 Julius Schnauss, »Photographische Lückenbüsser«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 127, 1867, S. 120f.

schen und technischen Apparat, dessen der ausübende Künstler bedarf.«<sup>212</sup> Ablesbar wird hier neben dem eben beschriebenen Vollständigkeitsanspruch und der Tatsache, dass bei Buehler der praktische Fotograf »ausübender Künstler« ist, ein spezifischer Sprachduktus. Das »wir« im Schreiben Buehlers ist wohl kein *pluralis majestatis*, sondern folgt vielmehr dem wissenschaftlichen Zeitgeist, der die kollaborative Leistung anderer Autor:innen respektiert, das Aufbauen auf bisherigen Befunden als grundlegende Praxis verinnerlicht und den Anspruch verfolgt, zu kompilieren, zu vereinfachen, praktikabel zu machen und weiterzudenken, wozu Vorgänger:innen bisher nicht imstande waren. Diese Arbeitsweise ist, wie Herta Wolf darstellt, bezeichnend für das Wissenschaftsverständnis zur Mitte des 19. Jahrhunderts: Es wurde schlichtweg vorausgesetzt, dass *alles* veröffentlicht wurde, was man wusste.<sup>213</sup> Dies stellt auch Buehlers Zeitgenosse Julius Schnauss dar. In seinem Journalartikel »Rückblicke in die Vergangenheit der Photographie« geht er auf die Anfangszeit der praktischen Fotografen, sowie auf Fortschritte und Verbesserungen ein. Dabei betont er allerdings, dass diese nicht so sehr der Verdienst singulärer Akteure, sondern dem wissenschaftlichen Zeitgeist geschuldet seien:

»Ja, es sind wie bei allen grossen Entdeckungen, wie bei jedem Fortschritt, die Menschen gleichsam nur die Mittel des Zeitgeistes, um sicht- und greifbar zu werden, es ist der unaufhaltsame Pulsschlag der Zeit, den wir Fortschritt der Wissenschaft und Industrie nennen und der von Menschenhänden auszugehen scheint. ›Jede Erfindung ist mehr ein Product der Zeit, als eines einzelnen Geistes. Daher kommt es denn auch, dass gemeinhin eine industrielle Erfindung mehrere Urheber zugleich hat.‹ Ja, die Menschheit und der Zeitgeist sind ewig, die einzelnen Menschen tauchen auf und verschwinden, nur ihre guten Ideen bleiben, sie sind Mittel zum Zweck des ewigen Geistes.«<sup>214</sup>

Das »wir« Buehlers ist also näher am *pluralis modestiae*, den Ludwik Fleck als Merkmal eines Denkkollektivs (und eigentlich spezifisch für die Zeitschriftenwissenschaft, nicht für die Handbuchwissenschaft) beschreibt und der sich dadurch auszeichne, dass er eine Bescheidenheit, die »Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers« markiere.<sup>215</sup> Diese Relevanz und auch der Umfang des »Zurücktre-

212 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, Vorwort, S. V.

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

214 Julius Schnauss, »Rückblicke in die Vergangenheit der Photographie«, in: *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*, Nr. 76, 1865, S. 67.

215 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 157.

tens« der eigenen Forscherperson ist bei Buehler höchst ambivalent, womit er in seiner Wissensgemeinschaft keineswegs allein ist. Er verweist auf die Notwendigkeit seiner Publikation, die aus der schieren Menge an Anweisungen und bereits kursierendem Wissen über die Porträtaufnahme resultiert.<sup>216</sup> Die Leistung, die er aus seiner Warte erbringt, ist nicht nur Wissen fortzuschreiben, sondern Wissen lesbar zu machen, indem er einen roten Faden durch die Fülle an Instruktionen anbietet. Buehler schlägt hierbei einen Ton an, dem sich auch weitere Akteure der frühen Porträtfotografie als angewandter Wissenschaft bedienten, unter ihnen etwa Ludwig Gustav Kleffel, dem die Verknüpfung seiner Forschung mit seiner Person so wichtig war, dass er seinen Handbüchern sein Porträt voranstellte. Hier zeichnet sich einerseits der Wunsch ab, einen Beitrag zu leisten und sich hervorzu-tun, anderseits das Einhalten der polytechnischen Konvention, die Bescheidenheit innerhalb eines Forscherkollektivs zu markieren, zu dem man gezählt werden und in dem man sich behaupten wollte:

»Wer die Verschiedenartigkeit der ›gegebenen lokalen und materiellen Verhältnisse‹ kennt, unter deren Einfluss die photographischen Ateliers errichtet und ausgestattet werden, vermag die ausserordentlichen Schwierigkeiten zu ermessen, welche die vorliegende Darstellung in formeller und materieller Hinsicht zu überwinden hatte und wird daher wohlwollend unsere Leistung sowie die unvermeidlichen Mängel des vorliegenden Buches beurtheilen. Eben diese Schwierigkeiten mögen es gewesen sein, welche verhinderten, dass bisher den bezeichneten Glassäulern in den photographischen Lehrbüchern jene eingehende Behandlung zu Theil wurde, welche sie doch in Anbetracht ihrer hohen praktischen Bedeutung, sowie des Kapitalaufwandes welchen sie erheischen, zweifelsohne verdienen. Wir glauben daher durch das vorliegende Gesamtwerk über Atelier und Apparat des Photographen, das von der Verlagshandlung dankenswerther Weise reich illustriert und ausgestattet wurde, eine Lücke in der photographischen Literatur ausgefüllt und einem gefühlten Bedürfnisse Rechnung getragen zu haben.«<sup>217</sup>

Diese Textpassage zeigt auf, wie die frühe Wissensvermittlung zur Porträtfotografie als kollaborative Praxis funktioniert: Bereits niedergeschriebenes, institutionaliertes und medial verhandeltes Wissen ist der Hintergrund, gegen den sich Otto Buehler nun mit seinem »Gesamtwerk« absetzen will. Das bereits bestehende Wissen wird subsumiert, in zweierlei Sinne kuratiert (sowohl gepflegt als auch zusammengestellt), aus »eigener Praxis« erweitert und mit einem Atlas an Abbildungen versehen »reich illustriert«.<sup>218</sup> Dass diese Illustrationen aber fast alle aus Désiré

<sup>216</sup> Vgl. Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, Vorwort, S. Vf.

<sup>217</sup> Ebd., S. V.

<sup>218</sup> Vgl. ebd.

Charles Emanuel van Monckhovens im Jahr 1864 in deutscher Übersetzung von Karl de Roth erschienen *Vollständigem Handbuch der Photographie* entnommen sind,<sup>219</sup> erwähnt Buehler nicht. In seinem Vorwort wird allerdings transparent, dass Buehler nicht die Verantwortung für diesen Abbildungseinsatz trägt. Sein Buch, »das von der Verlagsbuchhandlung in dankenswerther Weise reich illustriert wurde,«<sup>220</sup> profitierte demnach schlichtweg von bereits existenten, zirkulierenden Illustrationen. Auch wenn van Monckhoven in Otto Buehlers Publikation nicht für seine umfassenden Abbildungen kreditiert wird, rekurriert Bühler dennoch lobend auf eine Publikation des belgischen Chemikers, indem er dessen wissenschaftliche Interessen gegen seine praktischen Intentionen absetzt und so die Zielgruppe seiner Publikation definiert:

»Eine gleich umfassende Behandlung wurde den optischen Instrumenten und Kamera-Konstruktionen zu Theil. Wenn auch erstere in dem ausgezeichneten Werke von Dr. v. Monckhoven ›die photographische Optik‹ (Wien 1866, Oskar Kramer) namentlich in theoretischer Beziehung bereits eine vortreffliche Darstellung erfuhr, so schien uns doch der dort eingenommene Standpunkt für den Laien in der Physik zu hoch gegriffen. Wir glaubten daher durch den diesem Gegenstande gewidmeten Theil unseres Buches dem Bedürfnisse jener Photographen, welchen es an der, in dem citirten Werke vorausgesetzten theoretischen Befähigung gebracht, dadurch Rechnung getragen zu haben, dass wir den optischen Apparat ausschließlich vom Standpunkte der Praxis behandelten. Dem tiefere wissenschaftliche Belehrung Suchenden können wir dagegen das erwähnte Werk angelegerlichst empfehlen.«<sup>221</sup>

Buehler kennt demnach den Forschungsstand, er ist mit den bisher veröffentlichten Handbüchern seiner Kollegen vertraut, hat seinen Ausführungen die »Mittheilungen zu Grunde gelegt, welche hierüber in deutschen, englischen und amerikanischen Zeitschriften erscheinen sind«<sup>222</sup> und ist nun bestrebt, eine Lücke zu schließen, indem er ein umfang- und detailreiches Anweisungsbuch vorlegt, dass sich dezidiert der Atelier-, also der Porträtfotografie widmet und diese in ihren chemischen, technischen und ästhetischen Konzeptionierungen durchdekliniert. Meist enthalten Anweisungsbücher neben anderen Anwendungsbereichen wie der Landschaftsfotografie, technischen Theoretisierungen, chemischen Neuerungen oder historiografischen Unterfangen, nur eine Sektion zur Porträtfotografie.

219 Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, *Vollständiges Handbuch der Photographie*, Leipzig u. Berlin: Otto Spamer 1864.

220 Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869, Vorwort, S. V.

221 Ebd., S. VI.

222 Ebd.

Die Berechtigung, oder vielmehr die Notwendigkeit, für eine derart umfassende Abhandlung *ausschließlich* zum Porträtierten, sieht Otto Buehler einerseits in der stetig steigenden Nachfrage der Leser:innenschaft und andererseits in der kommerziellen Standardisierung der Porträtfotografie, denn genauso sehr, wie sich die Fotografie »unter den industriösen Künsten entwickelte und die Ansprüche sich steigerten, welche an ihre Leistungen sowohl in quantitativer als qualitativer Beziehung geknüpft wurden, steigerten und entwickelten sich auch die Anforderungen, welche der Photograph an sein Atelier und seine Einrichtungen stellen musste.«<sup>223</sup> Um mit diesen stetig wachsenden Ansprüchen Schritt halten zu können, bedarf es demzufolge eines äußerst detaillierten, umfangreichen Wissens, bei dem Buehler aber selbst Abstriche macht und seinen Fokus besonders auf die ästhetischen Anforderungen legt, also auf alle jene Arbeitsschritte, die angehenden Atelierbetreiber:innen helfen sollen, auf dem Ende der 1860er Jahre schon recht übersättigtem Markt noch Fuß zu fassen. Chemische und technische Ausführungen müssen dahingegen nicht akribisch vermittelt werden, es reicht, sie zu streifen und Leser:innen ein grundlegendes Verständnis zu vermitteln. Auch weil Otto Buehler sich hier wieder auf seine Kollegen berufen kann, die bereits zahlreiche Anweisungsbücher zu diesen Feldern publiziert haben:

»Wenn der chemische und technische Apparat nicht durchgängig in gleich erschöpfender Behandlung vorgeführt wurde, so geschah dies mit Rücksicht darauf, dass dieser Theil der photographischen Einrichtung von jeher in den photographischen Lehrbüchern mit einer gewissen Vorliebe behandelt wurde und wir deshalb fürchten mussten, die Geduld unserer Leser durch Weitschweifigkeit oder Wiederholung zu ermüden. Nichts desto weniger haben wir alle vorkommenden Gegenstände berührt, die Kürze des Textes durch grössere Zahl der Illustrationen ergänzt, die wichtigeren oder weniger bekannten Dinge aber ausführlich besprochen.«<sup>224</sup>

Sein Vorwort beendet Buehler schließlich mit einer kurzen Anmerkung, die sich direkt an seine Wissensgemeinschaft richtet: »Wir übergeben somit das vorliegende Werkchen der wohlwollenden Beurtheilung und freundlichen Nachsicht unserer Kollegen.«<sup>225</sup> Auf die Reaktion seiner Kollegen auf sein 400-Seiten-»Werkchen« musste Buehler nicht lange warten. Ein Jahr nach dessen Veröffentlichung schreibt Herman Wilhelm Vogel eine Rezension in seinen *Photographischen Mitteilungen*. Allerdings fand das *Atelier und Apparat des Photographen* in Vogel wohl eher nicht den durchgängig wohlwollenden und nachsichtigen Leser, den Buehler sich für seine Publikation gewünscht hatte: »Das Werk enthält neben sehr viel Gutem manches

<sup>223</sup> Ebd., S. I.

<sup>224</sup> Ebd., S. VI.

<sup>225</sup> Ebd.

nicht zu Empfehlende, und wer es versteht, das Reelle von dem Scheinbaren zu sondern, der wird vielfachen Nutzen daraus schöpfen können«,<sup>226</sup> schreibt der Rezensent. Obwohl Vogel den ein oder anderen Aspekt lobend hervorhebt, spart er nicht an Kritik und betont, dass der Vollständigkeitsanspruch Buehlers zum Scheitern verurteilt gewesen sei. Vollständigkeit ist und bleibt ein Phantasma:

»Der Verfasser des gedachten Werkes hat sich die Aufgabe gestellt, alle in der Photographie gebräuchlichen Localitäten, Meubel, Apparate, Ausstattungsgegenstände u. s. w. durch Zeichnung und Beschreibung zu erläutern, ein Unternehmen, was bei der großen Masse der hier in Betracht kommenden Gegenstände wahrlich kein leichtes ist. Niemand wird verlangen, daß ein solches Werk erschöpfend sei; es genügt zu sagen, daß der Verfasser viel bringt, und insofern wird er Manchem etwas bringen. In Bezug auf manche Punkte könnten wir freilich sagen, er bringt zu viel. Weniger wäre mehr, wie Lessing sagt. So wäre es vielleicht besser gewesen, die unpraktischen Glashäuser-Constructionen Taf. II, Fig. 3, 6, 7, Taf. III, Fig. 2 u. s. w., Taf. IV, Fig. 1 und 2 u. s. w. wegzulassen. Es werden gerade in der Anlage neuer Glashäuser so große, schwer zu verbessernde und mit großen Capitalverlusten verbundene Fehler gemacht, daß man bei der Empfehlung von Constructionen nicht vorsichtig genug sein kann. Sehr anerkennenswerth sind die Details der Gardinen-Constructionen und Hintergrundrahmen. Nicht glücklich gewählt erscheinen dagegen die in Taf. V gegebenen Meubelmuster. Taf. VI enthält eine sehr dankenswerthe Zusammenstellung von Objectiv-Constructionen.«<sup>227</sup>

Obwohl Otto Buehler, wie er in seinem Vorwort erklärte, die chemischen Apparate nur »streifen« wollte, geht die Rezension spezifisch auf dieses Kapitel ein und hebt darauf ab, dass hier teilweise zu progressiv gedacht worden sei und »neben den praktisch erprobten [Apparaten] manche beschrieben [werden], die noch nicht über das Stadium des Versuchs hinausgekommen sind, so die von Leech, Albites, Anthony.«<sup>228</sup> Und wo Buehler an manchen Stellen zu eifertig gewesen sei, ist er laut Vogel an anderen Stellen nicht mehr am Puls der Zeit und empfiehlt seinen Leser:innen bereits veraltete Technik:

»Der veraltete Sutton'sche Panoramen-Apparat, sowie die ebenso veraltete Mac Lean'sche Linse (beide unserm Bericht über die Photographie auf der Londoner Weltausstellung entnommen) hätten hierbei besser wegleiben können. Lieber

<sup>226</sup> Herman Wilhelm Vogel, »Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniß der Construction und Einrichtung der Glashäuser der photographischen Arbeitslocalitäten und des Laboratoriums, von Otto Buehler. Weimar beif. Voigt«, in: *Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Vereins zur Förderung der Photographie*, Nr. 61–72, 1870, S. 104f.

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> Ebd.

hätten wir es gesehen, wenn der Verfasser dafür die in demselben Werk speciell empfohlene treffliche Kinnear-Camera gebracht hätte.«<sup>229</sup>

Abschließend geht Vogel in seiner Rezension noch darauf ein, dass Buehler – *pluralis modestiae* und lobender Nennung anderer Handbuchautoren in seinem Vorwort zu Trotz – nicht ausreichend zitiert habe:

»Als Sammelwerk hat es seine Angaben den verschiedenartigsten Werken entlehnt und manche sogar in ziemlich umfassender Weise ausgenutzt. Passend wäre es hier wohl gewesen, daß überall die Quellen genannt würden. Es ist das eine Rücksicht gegen die Autoren, denen man die Erfindung resp. Originalzeichnung und Beschreibung verdankt, die also dem Verfasser eigentlich das Material geliefert haben. Hoffentlich macht der Verfasser diesen Fehler bei einer zweiten Auflage wieder gut.«<sup>230</sup>

Den Autoren werde dadurch laut Vogel keine angemessene Wertschätzung zuteil. Bereits in den 1860er Jahren ist es demnach gang und gäbe sich nicht nur auf eine abstrakte Wissensgemeinschaft zu beziehen, sondern ordentlich zu zitieren und sowohl Theorien, als auch Abbildungen mit Verweisen auf die Urheber:innen zu belegen. An diesem Punkt bricht die Fleck'sche Vorstellung vom Wissenschaftler, der hinter seiner Arbeit zurücktritt und unsichtbar wird in der frühen porträtfotografischen Wissensgemeinschaft – denn deren frühen Akteuren ist es eben doch wichtig, nicht nur die Ergebnisse ihrer Arbeit, Forschung oder Erfahrungen zu teilen, sondern diese mit ihrem Namen zu verknüpfen und aus dem ko-kreativen Kollektiv, in dem sie gemeinsam an Fragestellungen laborieren, als singuläre Position herauszutreten. Dies ist der Grund, weshalb Vogel in einer Fußnote seiner Rezension – übrigens ebenfalls im *pluralis modestiae* – darauf verweist, dass Otto Buehler sogar aus seiner eigenen Arbeit Material entlehnt habe, ohne dies zu kennzeichnen: »Als Beispiel erwähnen wir, daß von den 22 Figuren unserer ›Photographie auf der Londoner Weltausstellung‹ achtzehn copirt sind.«<sup>231</sup> Ehre, wem Ehre gebührt.

229 Ebd.

230 Ebd.

231 Ebd.