

Welche Spuren? Bildforensik der Fotogeschichte

Große Teile der kunst- und bildhistorischen Arbeit, so lässt sich ohne Übertreibung behaupten, stützen sich auf Reproduktionen der untersuchten Bildwerke – und oft genug ist diese Arbeit auf solche Hilfsmittel angewiesen. Im weiten Spektrum visueller Medien, die hierfür in Frage kommen,¹ haben Fotografien lange schon eine besonders prominente Rolle behauptet. Sie sind, wie die alltägliche Praxis erweist, ein willkommenes Instrument, um – gewissermaßen durch sie hindurch – auf Gemälde oder Skulpturen, Grafiken oder Architekturen zu blicken.² Unausgesprochen dürfte dabei aber fast immer deutlich sein, dass solche fotografischen Reproduktionen auf etwas Anderes verweisen, das von ihnen prinzipiell unterschieden bleibt. Ohnehin würden ganz äußerliche Faktoren dabei helfen, solchen Verwechslungen zu entgehen: Wenn es um Fragen des Formats, der materiellen Qualitäten oder, in bestimmten Fällen, der Dreidimensionalität eines Bildwerks geht, gelangt die Leistungsfähigkeit der fotografischen Kamera rasch an ihre Grenzen. Schließlich hat aber eine inzwischen kaum noch überschaubare Zahl an methodenkritischen Reflexionen dazu beigetragen, solche vortheorietischen Beobachtungen auch im Sinn einer visuellen Epistemologie präziser zu diskutieren.³

Wie allerdings verhält es sich, wenn eben diese Kamera eine Akteurin in eigener Sache ist, die fotografische Reproduktion also auf sich selbst angewendet wird? Dieser für die wissenschaftliche, kuratorische und publizistische Praxis geläufige Prozess der fotografischen Erfassung von Fotografien besitzt Besonderheiten, die hinsichtlich ihrer Probleme noch nicht hinreichend reflektiert worden sind. Ausgehend von einem einzelnen, für die Fotogeschichte wie auch die Fotogeschichtsschreibung besonders prominenten Beispiel soll daher in diesem Beitrag erörtert werden, in welcher Weise die Ähnlichkeit oder sogar Identität der im Reproduktionsprozess eingesetzten fotografischen Verfahren zu einer Herausforderung für die Medienhistoriografie werden kann. Die fotografische Reproduktion fotografischer Reproduktionen erzeugt Spuren, die nach einer besonderen Form der Entzifferung verlangen. Von den eingehenden Analysemethoden der Bildforensik kann, so lautet die im Folgenden entfaltete These, die Fotogeschichtsschreibung lernen, die materiellen Voraussetzungen der eigenen Arbeit in besonderer Weise ernst zu nehmen. Dies bedeutet, in die Interpretation fotografi-

1 Umfassend vermessen wird dieses Spektrum in Hubert Locher, Maria Männig (Hg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin/München 2022. Siehe außerdem Katharina Krause, Klaus Niehr (Hg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2007.

2 Helene E. Roberts (Hg.): *Art History Through the Camera's Lens*, Amsterdam 1995; Costanza Caraffa (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München 2009.

3 Ingeborg Reichle: *Kunst-Bild-Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte*. In: dies., Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.): *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin, 2., durchgesehene Aufl., 2008, S. 169–189.



1: Louis Jacques Mandé Daguerre: Ansicht des Boulevard du Temple. Nicht datierte fotografische Reproduktion der vermutlich 1838 entstandenen Daguerreotypie.

scher Bilder immer schon die Frage nach dem Charakter der Reproduktion der untersuchten fotografischen Repräsentation mit einzuschließen.

Details bergen

Am Abend des 28. Oktober 2010 ereignete sich in Boston eine denkwürdige Form der Bildbetrachtung: Mehr als 170 Jahre nach ihrer Entstehung nahm der Grafikdesigner Charles Leo eine einzelne Fotografie noch einmal ganz genau unter die Lupe. Zwar lässt sich in Leos Internet-

Blog LunarLog über den Anlass dieser Untersuchung nur Ungefähres erfahren, so viel aber wird deutlich: Durch einen fotohistorischen Artikel war er auf eine Straßensicht vom Pariser Boulevard du Temple aufmerksam geworden.⁴ Aufgenommen hatte sie Louis Jacques Mandé Daguerre wohl im Jahr 1838. ▸ Abb. 1 Fraglos war dem Fotopionier mit dieser Vedute eine interessante Aufnahme gelungen, die mehr als nur flüchtige Blicke verdient. Dass sie aber bereits seit 1839 immer wieder zum Gegenstand einer weit intensiveren Betrachtung geworden ist, liegt tatsächlich an einem Detail, für das sich, neben vielen anderen, auch Leo interessierte.⁵ In der linken unteren Ecke des Bildfeldes zeichnen sich die Umrisse eines Mannes ab, der sich gerade die Schuhe putzen lässt.

Es war Samuel F. B. Morse, der im März 1839 in einem Brief nach New York berichtete: „Der Boulevard, doch ständig angefüllt mit einem wogenden Gemenge von Fußgängern und Kutschen, lag vollkommen einsam da, mit Ausnahme eines Mannes, der sich die Schuhe bürsten ließ. Seine Füße mussten natürlich zwangsläufig eine Weile stillhalten, der eine auf dem Kasten des Stiefelputzers, der andere auf dem Boden. Folglich sind seine Stiefel und Beine wohlumrissen, doch fehlen ihm Körper wie Kopf, da diese in Bewegung waren.“⁶ Vielleicht ist diese geisterhafte Figur

4 Charles Leo: Colorized Boulevard du Temple by Daguerre, 28.10.2010, LunarLog, <https://www.lunarlog.com/colorized-boulevard-du-temple-daguerre/> (Stand 4/2023).

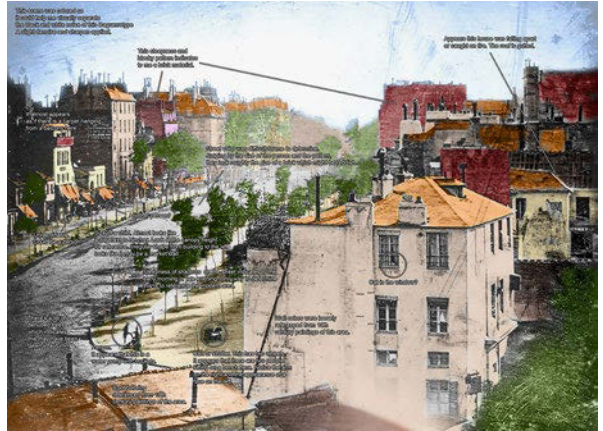
5 Schriftliche Zeugnisse zu dieser einzelnen Daguerreotypie reichen bis ins Jahr 1839 zurück. Siehe z. B. Anonym: Bericht aus dem Ausland (Bericht vom 16. Januar 1839). In: Steffen Siegel (Hg.): Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839, München 2014, S. 64–67; Ludwig Schorn, Eduard Kolloff: Der Daguerrotyp. In: ebd., S. 350–355.

6 Samuel F. B. Morse: Der Daguerrotyp. In: Steffen Siegel (Hg.): Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839, München 2014, S. 96–98; hier S. 97.

tatsächlich der erste Mensch, der von einer Kamera festgehalten worden ist.⁷ Gerade in dieser eigentümlichen Durchdringung von Anwesendem und Abwesendem, wie sie Morse in wenigen Worten beschrieben hatte, wurde eine Eigenart der fotografischen Repräsentation beobachtet, die bald schon ein Topos des Redens über diese Bilder sein wird. Den wohl gewitztesten Schluss zog ein Redakteur der in Berlin erschienenen Spenerschen Zeitung. Er empfahl allen, die an öffentlichen

Orten besser unerkannt bleiben und sich dem Zugriff der Kamera entziehen wollen, „hübsch mobil zu bleiben: Promeniren, Promeniren, immer Promeniren!“⁸

Fotografische Repräsentationen mögen also von Absenzen durchzogen sein, Charles Leo hat sich von diesem Umstand jedoch nicht entmutigen lassen. Ganz im Gegenteil: Er nahm die in Daguerres Aufnahme versteckte Überraschung zum Anlass, die Ansicht des Boulevards am Computer eigenhändig nachzukolorieren und die Bildoberfläche nach weiteren Details abzusuchen. Wie detektivisch er dabei vorgegangen ist, zeigt eine von ihm publizierte zweite Fassung, nun voller Annotationen. ▶ **Abb. 2** Versammelt sind hier nicht allein Spekulationen über mögliche weitere Menschen und sogar eine Katze im Fenster – es mögen Musterfälle eines projektiven Sehens sein.⁹ Tatsächlich waren einige der von Leo beobachteten Details der Forschung entgangen. Der ruinöse Zustand des Dachs im rechten Bildmittelgrund etwa hatte bis dahin noch keine Erwähnung gefunden. Sich auf die indexikalische Logik dieser Daguerreotypie stützend, folgte Leo einer Methode des „rigid seeing“,¹⁰ die auf eine Bergung möglichst vieler aussagekräftiger Details zielt. Die kleinsten Spuren mögen dabei – mit geeigneten Mitteln betrachtet – gerade die aussagekräftigsten sein.



2: Charles Leo: Kolorierte und annotierte Version von Daguerres Pariser Vedute, online publiziert am 1. November 2010. <https://www.lunarlog.com/colorized-boulevard-du-temple-daguerre/>

7 Gail Buckland: *First Photographs. People, Places, and Phenomena as Captured for the First Time by the Camera*, New York 1980, S. 177; Timm Starl: Schuhputzer. In: ders.: *Kritik der Fotografie*, Marburg 2012, S. 251–260.

8 Anonym: Noch ein Daguerreotyp!. In: Steffen Siegel (Hg.): *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, München 2014, S. 361–362.

9 Steffen Siegel: *Cat in the Window? A Closer Look at How People Try to Have a Closer Look*. In: Amos Morris Reich, Margaret Olin (Hg.): *Photography and Imagination*, London/New York 2020, S. 3–14.

10 James Elkins: *What Photography Is*, New York 2011, S. 208.

Diskutieren lässt sich Leos Vorgehen als eine amateurhafte Aneignung forensischer Bildpraktiken. Im Vergleich zu professionellen Methoden sind die von ihm eingesetzten Werkzeuge eher konventionell geblieben.¹¹ Doch selbst wenn er sich auf kaum mehr als handelsübliche Software zur Bildbearbeitung gestützt haben dürfte, so teilte er dennoch die systematischen Prinzipien einer forensischen Untersuchung. In ihrem Zentrum steht ein Vertrauen, das mit dem visuellen Datum dieser Bilder die Möglichkeit verbindet, weitreichende medientheoretische Aussagen zu treffen, die sich auf den Wahrheitsgehalt der fotografischen Repräsentation beziehen. Dabei ist ein konstitutiver Teil dieses Vertrauens, immer auch mit der Möglichkeit einer Enttäuschung rechnen zu müssen.¹² Praktiken der Bildforensik erschöpfen sich nicht in einsinnigen Operationen zur Sicherung visueller Informationen. Vielmehr bewegen sie sich fortgesetzt in einem Zirkel aus Beglaubigung und Infragestellung, Affirmation und Negation, Beweis und Widerspruch. Eine noch umfassendere Aneignung fotografischer Bilder und eine noch intensivere Interpretation der in ihnen versammelten Spuren scheint jedenfalls kaum denkbar.

Ohne Frage stellt Leos Untersuchung der Daguerreotypie des Boulevard du Temple einen Grenzfall der Bildforensik dar. Immerhin war die von ihm untersuchte Fotografie zum Zeitpunkt seiner Untersuchung weit mehr als eineinhalb Jahrhunderte alt. Umso interessanter aber sind die Strategien, denen er bei seiner Bildprüfung folgte. Denn aufgeworfen werden mit ihnen nicht allein medientheoretische Fragen, die sich im voraussetzungsreichen theoretischen Koordinatensystem indexikalischer Medien bewegen.¹³ Das beträchtliche Alter der von Leo gemusterten Daguerreotypie – eines der frühesten Bildzeugnisse der Fotogeschichte – legt es vielmehr nahe, auch über jene Aspekte zu sprechen, die mit der Geschichte dieses Objektes in Zusammenhang stehen und überhaupt mit der Historizität dieses Mediums. Dabei lässt sich eine für bildforensische Praktiken stets konstitutive Frage aufgreifen, nun aber aus spezifisch fotohistorischer Perspektive noch einmal neu fassen: Was genau ist eigentlich der Tatort, den es zu untersuchen gilt?¹⁴ Welchen Spuren begegnen wir, wenn wir eine Fotografie betrachten?

11 Simon Rothöhler: *Medien der Forensik*, Bielefeld 2021.

12 Steffen Siegel: Ich sehe was, was du nicht siehst. Zur Auflösung des Bildes. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 2013, Band 58, Heft 2, S. 177–202.

13 Siehe hierzu die hervorragende Analyse von Jordan Bear: *Where There's Smoke ... Photography's Causal Histories*. In: *October*, 2018, Nr. 163, S. 3–20.

14 In diesem Sinn spricht David Houston Jones von „scene of crime“; siehe ders.: *Visual Culture and the Forensic Culture, Memory, Ethics*, New York/London 2022, S. 21–44.

Oberflächen

Über die Umstände und den Hergang seiner Versuchsanordnung gibt Charles Leo in seinem Blog freimütig Auskunft:

„I had some free time tonight and came across an article regarding the first known photograph of a human by Daguerre. Curiosity got the best of me, so I decided that I'd take a look and see if I encounter anyone else in the image. As I looked, I quickly realized that I would have to clean-up this image and make some further adjustments to reveal more detail. [...] I didn't spend too much time refining the image – maybe a little over a hour tops. I'm certain I could spend days if I really wanted to get it just perfect, but for the purpose this suited it just fine.“¹⁵

Die in der Daguerreotypie gespeicherten visuellen Informationen geben sich nicht von alleine preis. Vielmehr muss das Bild, um genauer befragt werden zu können, für die Untersuchung, als sei es ein Präparat, vorbereitet werden. Hiermit einher geht ein qualitativer Sprung vom flüchtigen Sehen zu genauer Betrachtung, den Vilém Flusser einmal so beschrieben hat: „Die Bedeutung der Bilder liegt auf der Oberfläche. Man kann sie auf einen einzigen Blick erfassen – aber dann bleibt sie oberflächlich. Will man die Bedeutung vertiefen, das heißt: die abstrahierten Dimensionen rekonstruieren, muß man dem Blick gestatten, tastend über die Oberfläche zu schweifen. Dieses Schweifen über die Bildoberfläche soll ‚Scanning‘ genannt werden.“¹⁶

Führte Leos schweifender Blick zu einem erfolgreichen „Scanning“ von Daguerres Aufnahme? Die bemerkenswert große Zahl an Bildfunden, die der Blogger auf seiner Website auflistet, legt eine solche Deutung tatsächlich nahe. Allerdings kreist sein anekdotischer Laborbericht auch um eine entscheidende Leerstelle. Denn aus welcher Quelle er den Gegenstand seiner Untersuchung überhaupt gewonnen hat, bleibt bis zuletzt unerwähnt. Sein Report setzt die Existenz eines historischen Bildes immer schon voraus. Allenfalls indirekt gibt er zu erkennen, dass er eine jener zahlreichen Bilddateien zurate gezogen hat, die von dieser Daguerreotypie im Internet kursieren. Angesichts der medienhistorischen Prominenz dieser Fotografie kann es nicht überraschen, dass zahlreiche digitale Double online zirkulieren. Allerdings verweist solche Vielfalt zugleich auf ein systematisches Problem der Fotoforschung: Die auf Praktiken der Reproduktion basierenden Verfahren der Fotografie lassen sich nicht allein auf die äußere Wirklichkeit anwenden, also etwa – wie im Fall von Daguerres Bild – auf einen

¹⁵ Leo (s. Anm. 4).

¹⁶ Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, Berlin 1983, S. 6.

Pariser Boulevard, sondern immer auch auf sie selbst. Zumindest potenziell führt jede einzelne Aufnahme zu unendlich vielen selbstähnlichen Aufnahmen.¹⁷

In der Fotografie, so kennzeichnete Flusser dieses Prinzip der Reproduzierbarkeit, „sitzt die Information lose auf der Oberfläche auf und kann leicht auf eine andere Oberfläche übertragen werden“.¹⁸ Mit dieser These hatte der Medienphilosoph – im Jahr 1983 – ein prognostisches Argument verbunden: Was sich in der analogen Fotografie bereits andeute, müsse sich in ihrer „elektromagnetischen“ Wendung erst recht einlösen: Mit ihrer künftigen digitalen Fundierung werden die Bildmedien einen „Weg zur Entwertung des Dings und der Verwertung der Information“ nehmen.¹⁹ Durch eine Bildanalyse, wie sie Leo paradigmatisch vorgeführt und in seinem Blog dokumentiert hat, erhält diese Behauptung eine beiläufige Bestätigung. Selbst wenn neuere Bildtheorien – nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit der Fotografie – einer Dissoziation von Bildobjekt und -information entschieden widersprochen haben,²⁰ so repräsentiert das vom Blogger intuitiv betriebene ‚Scanning‘ andere Voraussetzungen des Bildgebrauchs. Zuallererst fällt auf, wie wenig er sich für den Kontext der untersuchten Fotografie interessiert. Die von ihm aktivierten bildforensischen Praktiken richten sich ausschließlich auf die Oberfläche des Bildes und die dort „lose sitzenden Informationen“. Vermutlich war es Leo unbekannt, dass die von ihm so intensiv befragte Straßenansicht Teil eines aufwendig gestalteten Ensembles aus insgesamt drei Bildern war. Daguerre hatte es im Jahr 1839 dem bayerischen König Ludwig zum Geschenk gemacht.²¹ ➤ **Abb. 3**

Noch wichtiger aber ist eine weitere Information, über die Leo gleichfalls nicht verfügt haben dürfte. Die von ihm untersuchte Ansicht des Boulevard du Temple mag zwar in keinem Kompendium zur Fotogeschichte fehlen und zu den am häufigsten reproduzierten Fotografien aus der Frühzeit des Mediums gehören. Doch ist die Referenz zum hierbei vorausgesetzten Objekt überaus brüchig geworden. Denn bereits seit Jahrzehnten zeigt die von Daguerre belichtete Metallplatte kaum mehr als sich selbst. Ein vermutlich während der 1960er-Jahre vorgenommener Restaurierungsversuch hat die visuellen Informationen dieser Daguerreotypie nahezu vollständig

17 Julie Jones, Florian Ebner (Hg.): *L'image et son double. The Twofold Image*, Leipzig 2021.

18 Flusser (s. Anm. 16), S. 47.

19 Ebd., S. 48.

20 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; Elizabeth Edwards, Janice Hart (Hg.): *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London/New York 2004.

21 Quentin Bajac, Dominique Planchon-de-Font-Réaulx (Hg.): *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, Paris 2003, S. 149–151; Stephen C. Pinson: *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago/London 2012, S. 203.



3: Schmuckrahmen mit drei Daguerreotypen als Geschenk von Louis Jacques Mandé Daguerre für den bayerischen König Ludwig I., 1839. Bei den Bildern handelt es sich um Reproduktionen, die anstelle der ursprünglichen Platten ins Passepartout eingesetzt worden sind. Bayerisches Nationalmuseum, München.

ausgewaschen.²² An die Stelle des Boulevards und seiner angrenzenden Häuser, der Bäume und – wer weiß – einer Katze im Fenster ist ein Rauschen getreten, das sich der Bildoberfläche fast vollständig bemächtigt. ➤ **Abb. 4** Heutige Blicke begegnen kaum mehr als Resten, so lassen sich noch immer einzelne Schornsteine ausmachen. In seiner eigentümlich fleckigen Struktur weckt diese Daguerreotypie sonst aber eher Assoziationen an den Boden einer Petrischale, die an das ursprünglich spiegelnd schimmernde Silberbild keine Erinnerung mehr bewahrt.

Die Informationen, so meinte Flusser, sitzen lose auf der fotografischen Oberfläche und können von einem Träger auf den nächsten übergehen. Dass sich hiermit im Fall der berühmten Daguerreotypie vom Boulevard du Temple aber auch ein Totalverlust der ursprünglichen Aufnahme verbindet, ist das Ergebnis spezieller objektbiografischer Umstände. So bedauerlich dieser Verlust ganz ohne Frage ist, so öffnet sich dabei zugleich ein interessantes Nebeneinander: Die nahezu restlos zerstörte fotografische Information der in den späten 1830er-Jahren entstandenen Daguerreotypie trifft auf Replikationen, die sich im Lauf der Zeit von ihr unabhängig gemacht haben und heute als Bilder eigenen Rechts auftreten können. So singulär die Umstände von Daguerres Pariser

22 Ulrich Pohlmann, Marjen Schmidt: Das Münchner Daguerre-Triptychon. Ein Protokoll zur Geschichte seiner Präsentation, Aufbewahrung und Restaurierung. In: Fotogeschichte, Jg. 14, 1994, Heft 52, S. 3–13.



4: Louis Jacques Mandé Daguerre: Ansicht des Boulevard du Temple, digitalfotografische Reproduktion der vermutlich 1838 entstandenen Daguerreotypie. Hergestellt durch Bastian Krack, Bayerisches Nationalmuseum München, 2023.

Straßenansicht erscheinen mögen, mit Blick auf die Fotogeschichte gewinnen sie paradigmatische Geltung: Die nahezu zweihundertjährige Geschichte des Mediums arbeitet an einem Bildarchiv, das sich im Ganzen als ein Komposit deuten lässt. Fotografien treten in diesem Archiv als *picture* und als *image* auf – wobei es gute Gründe für die Vermutung gibt, dass zugunsten des *image* von einer Gleichrangigkeit beider Dimensionen keine Rede sein kann.²³ Fotografien sind, wie Flusser schrieb, Ding und Information – und gerade in diesem Nebeneinander eine methodische Herausforderung.

Historische Tiefe

Um das fotografische Archiv als Komposit zu diskutieren, ist Daguerre nicht allein aufgrund seiner mediengeschichtlichen Prominenz ein interessanter Fall. Von seiner Hand haben sich überraschend wenige Fotografien erhalten. Bei zurückhaltender Zählung dürften es im Ganzen kaum mehr als zwanzig sein.²⁴ Wie begrenzt sich diese Überlieferung ausnimmt, wird vor allem dann deutlich, wenn man sie mit dem mehrere Tausend Aufnahmen zählenden Werk vergleicht, das sich William Henry Fox Talbot zuschreiben lässt.²⁵ Doch gestattet es die relative Übersichtlichkeit von nicht einmal zwei Dutzend solcher Daguerreotypien, einen Testlauf zu entwerfen, der prinzipielle Fragen nach den Eigenarten der fotografischen Überlieferung anhand einzelner Objektgeschichten betrachtet. Von hier aus könnte versucht werden, eine

23 Am Beispiel wissenschaftlicher Visualisierung ist diese Perspektive ausführlich entfaltet worden in: Inge Hinterwaldner, Markus Buschhaus (Hg.): *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*, München 2006.

24 Pinson (s. Anm. 21), S. 201–220. Hier ist nicht der Ort, um die in Pinsons *Catalogue raisonné* zusammengetragenen Zuschreibungen im Einzelnen kritisch zu diskutieren. Dies wird einer ausführlicheren Studie vorbehalten bleiben.

25 Solche Vergleiche zwischen Daguerre und Talbot gehören allerdings zur Topik der Fotohistoriografie und besitzen, wie Hans Rooseboom demonstriert hat, enge Grenzen der Plausibilität. Hans Rooseboom: *What's Wrong with Daguerre? Reconsidering Old and New Views on the Invention of Photography*, Amsterdam 2010.

systematisch interessierte Summe zu ziehen, die für weit mehr stehen kann als einzig dieses besondere Beispiel. In diesem Sinn bezeichnet der Name *Daguerre* ein komplex geschichtetes Archiv, das ebenso viel zeigt wie verbirgt, aus Sichtbarem wie Unsichtbarem besteht – und bei alledem keineswegs als abgeschlossen gelten kann.²⁶

Als ein virtuelles Archiv erstreckt sich das Bildkonvolut *Daguerre* auf zehn Institutionen (Museen, Bibliotheken und Archive) in sechs Ländern (Frankreich, Deutschland, Russland, Tschechische Republik, Ungarn und Vereinigte Staaten von Amerika) und auf zwei Kontinenten. Wenigstens teilweise öffentlich sichtbar wird es allerdings nur überraschend selten – und dann unter besonderen Bedingungen. Eine der wenigen Gelegenheiten, es zu betrachten, besteht im Národní technické muzeum, dem Nationalen Technikmuseum in Prag. Dort treffen die Besucherinnen und Besucher innerhalb der Dauerausstellung zur Fotografie auf einen schwarzen Kasten, dessen Inhalt sich nur nach Entfernen einer Schutzbedeckung und dem Zuschalten einer Lichtquelle enthüllt. **Abb. 5** In einer künstlichen Atmosphäre aus 99,6-prozentigem Stickstoff wird hier ein Stillleben präsentiert, das Daguerre im Jahr 1839 Klemens von Metternich zum persönlichen Geschenk gemacht hatte.²⁷ Bemerkenswert ist nicht allein die zweifache Beschriftung als Nationales Kulturdenkmal (*Národní kulturní památka*) und Welterbdokumentenerbe der UNESCO, sondern vor allem der technische Aufwand, der diesem einen Bild gewidmet wird. Das fatale Schicksal der drei Münchner Daguerreotypien mag belegen, dass er nicht vollkommen unbegründet ist.



5: Národní technické muzeum (Nationales Technikmuseum), Prag, Dauerausstellung zur Geschichte der Fotografie mit der Präsentation eines Stilllebens von Louis Jacques Mandé Daguerre. Stand der Ausstellung: Januar 2023.

26 Zu einer solchen Logik des Archivs siehe besonders Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002; Georges Didi-Huberman, Knut Ebeling: *Das Archiv brennt*, Berlin 2007.

27 Ich danke dem Kurator der Abteilung für Fotografie, Tomáš Štanžel, für seine Hinweise. Bei dem Stillleben handelt es sich um eine Dauerleihgabe, die voraussichtlich im Jahr 2024 aus dem Prager Museum abgezogen werden soll, um in eine neue Dauerausstellung auf Schloss Kynžvart (Königswart) integriert zu werden. Für diesen Fall plant das Nationale Technikmuseum, eine zweite Aufnahme Daguerres, die sich in der Sammlung des Hauses befindet und eine Ansicht des Pariser Palais Royal zeigt, stattdessen in diesem Kasten zu präsentieren.

Lesen lässt sich dieser Kasten aber auch als ein Symbol. Deutlich sichtbar materialisiert sich in ihm die Einsicht in die prinzipielle Vergänglichkeit ausgerechnet jener Bilder, für die bereits bei ihrer ersten öffentlichen Präsentation gerade das gegenteilige Schlüsselwort gewählt worden war: Fixierung.²⁸ Der von Dominique François Arago seinerzeit formulierte Versuch, zum ersten Mal eine Ästhetik des Kamerabilds zu skizzieren, betonte die als neuartig beobachtete Dauerhaftigkeit der in den Fotografien eingeschriebenen Sichtbarkeit. Für die Zeitlichkeit des dazu gehörenden Objekts interessierte er sich hingegen nicht. Dennoch kann und muss eine sich seither entfaltende Historiografie dieses Mediums prinzipiell mit beidem rechnen: dem positiven Bestand einer Überlieferung und dem negativen Raum voller Verlusten. Bereits Peter Geimer hat in diesem Zusammenhang betont, dass beide Aspekte nach einer genaueren Differenzierung verlangen: „Die Geschichte fotografischer Repräsentationen ist nicht von der korrespondierenden Geschichte der Kontaminationen, Störungen und Zerstörungen zu trennen.“²⁹ Der Abstand, der sich zwischen diesen Begriffen öffnet, umschreibt die verschiedenen qualitativen Irritationen, denen die Überlieferung unterliegen kann.

Ein genauerer Blick auf das fotografische Archiv *Daguerre* trägt zu solcher Differenzierung bei. Denn neben das in Prag präsentierte Stillleben, das sich auch nach fast zweihundert Jahren noch mühelos betrachten lässt, treten Aufnahmen, die entweder erhebliche Beeinträchtigungen vermuten lassen oder aber diese ganz offensichtlich zur Schau stellen. Tatsächlich repräsentiert der prekäre Zustand jener Platte, auf der sich einmal die Ansicht des Boulevard du Temple abzeichnete, mindestens die Hälfte aller von Daguerre angefertigten und noch immer existierenden Daguerreotypen. Erfasst werden in einer solchen Kalkulation aber nur jene Fotografien, die sich noch immer als physische Sammlungsobjekte aufsuchen lassen, bei denen also mindestens noch die Kupferplatte als ursprüngliche Trägerin visueller Informationen adressiert werden kann. Erweitern lässt sich ein solches Corpus auf zweifache Weise. Zum einen geben schriftliche Zeugnisse über den Inhalt verschiedener, heute gänzlich verlorener Bilder Auskunft. So soll es, wie unter anderem Alexander von Humboldts berichtete, Daguerre angeblich gelungen sein, eine Aufnahme des Mondes anzufertigen.³⁰

28 Dominique François Arago: Fixierung der Bilder, die sich im Brennpunkt einer Camera obscura formen (7. Januar 1839). In: Steffen Siegel (Hg.): Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839, München 2014, S. 51–54.

29 Peter Geimer: Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010, S. 61–62. Bezogen auf jüngere Beispiele der Fotogeschichte siehe auch Franziska Kunze: Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie, Berlin 2019.

30 Alexander von Humboldt: Brief an Herzogin Friederike von Anhalt Dessau vom 7. Februar 1839. In: Steffen Siegel (Hg.): Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839, München 2014, S. 78–81, hier S. 78–79.

Zum anderen aber sind uns einige dieser Bilder noch immer durch Reproduktionen zugänglich.

Zu ihnen gehören nicht allein zwei der drei Münchener Daguerreotypien. Ähnlich schwer lesbar ist zum Beispiel auch eine Ansicht vom Boulevard Saint-Martin, die Daguerre 1839 seinem Förderer Arago zum Geschenk gemacht hatte. ➤ **Abb. 6** Von ihr hat sich eine Reproduktion erhalten, die eine willkommene Hilfe sein mag, um die noch erhaltenen Spuren auf der Originalplatte genauer zu entziffern.³¹ ➤ **Abb. 7** So sehr der Blick zwischen diesen beiden Oberflächen zirkulieren kann, um ihn – im besten Fall – mit Beobachtungen aufzuladen, so sehr kreist diese Bewegung zugleich aber immer auch um eine systematische Frage der Fotogeschichte: Mit welchen Spuren muss eine solche Auseinandersetzung rechnen? Offenkundig repräsentiert keine der beiden heute erreichbaren Versionen des Bildes jenen Zustand, den es zum Zeitpunkt seiner Entstehung und für eine unbestimmte Zeit danach gehabt haben dürfte. Was bei den fotografischen Negativ-Positiv-Verfahren ohnehin auf der Hand liegen mag, erweist sich – zumindestens aus fothistorischer Perspektive – auch bei der zum Unikat führenden Produktion einer Daguerreotypie als voraussetzungsreich: Es ist kaum sinnvoll, von einem fotografischen Original zu sprechen. In einer einzelnen Fotografie kommt eine Mehrzahl (wenn nicht Vielzahl) von Bildern zusammen, die in ihrer Summe an der Bedeutung der Information mitarbeiten.³²

Die Geschichte der Fotografie konstituiert sich anhand einer Vielzahl reproduzierter Wirklichkeiten. Eine hiervon ist die Fotografie selbst: als eine auf sich selbst gewendete Praxis der Reproduktion. Solche Prozesse der Reproduktion von Reproduktionen führen nicht allein zu einer Vervielfältigung bereits existierender Fotografien. Jedes weitere hierbei entstehende Bild vergrößert die historische Tiefe des fotografischen Archivs, macht es zugleich aber auch möglich, eine in ihm gespeicherte Information zu überschreiben. Auf diese Weise war es Charles Leo möglich, seine forensische Untersuchung von Daguerres Ansicht des Boulevard du Temple anzugehen, ohne sich über den dabei betretenen Schauplatz (oder eben Tatort) überhaupt Rechenschaft geben zu müssen.³³ Es ist voreilig, dies einzig als einen handwerklichen Fehler, begangen durch einen fothistorischen Amateur, zu kritisieren. Leo partizipierte an

31 Pinson (s. Anm. 21), S. 140–143, 204–205.

32 Siehe hierzu die jüngere Diskussion über das Konzept der fotografischen ‚image family‘, das diesem Prinzip des Komposits Rechnung trägt: Victor Flores: Carlos Relvas's Stereoscopic Photography. The Digital Reunion of Negatives and Prints. In: History of Photography, 2020, Jg. 44, Heft 4, S. 231–248.

33 Von einem „Phantombild“ hatte Peter Geimer in diesem Zusammenhang gesprochen. Aus der im vorliegenden Artikel entworfenen Perspektive handelt es sich tatsächlich um eine ganze Gruppe solcher Phantome; Geimer (s. Anm. 29), S. 58.



6: Louis Jacques Mandé Daguerre: Boulevard Saint-Martin, digitalfotografische Reproduktion der 1839 entstandenen Daguerreotypie. Hergestellt durch Pascale Marchesan, Musée Hyacinthe-Rigaud, Perpignan, 2022. © MAH Rigaud-Pascale Marchesan.

einer Praxis, die weit über seinen ganz persönlichen Umgang mit einer historischen Fotografie hinausreicht.

So gehören Reproduktionen von Daguerres Ansicht des Boulevards noch immer zum festen Kanon fotohistorischer Überblickswerke – und zwar stets in einer Fassung, für die im Archiv der besitzenden Institution, dem Bayerischen Nationalmuseum, seit mindestens einem halben Jahrhundert kein fester Bezugspunkt mehr existiert.³⁴ Ohne dass dies eigens kenntlich gemacht oder diskutiert würde, hat sich längst eine fotografische Reproduktion, angefertigt vermutlich in den späten 1930er-Jahren, vor eine fotografische Reproduktion geschoben, die ihrerseits ein ganzes Jahrhundert früher entstanden ist.³⁵ Von welcher Reproduktion ist also im Einzelnen die Rede, wenn von

34 Siehe z. B. Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2011, S. 17; Kaja Silverman: *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part 1*, Stanford 2015, S. 46.

35 Ulfert Tschirner: *Historische Photographie und historiographische Reproduktion. Paradoxe Konstellationen der Photogeschichtsschreibung*. In: Butis Butis (Hg.): *Goofy History. Fehler machen Geschichte*, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 147–167.



7: Louis Jacques Mandé Daguerre: Boulevard Saint-Martin. Nicht datierte Reproduktion der 1839 entstandenen Daguerreotypie.

einem fotografischen Bild gesprochen wird? Bei der Betrachtung ihres Gegenstands muss die Fotogeschichtsschreibung mit einem prozessual verfassten und historisch vielfach geschichteten medialen Komposit rechnen. Es ist die Aufgabe einer Bildforensik der Fotogeschichte, hierfür die methodischen Voraussetzungen zu schaffen.