

## Detail

„M. Daguerre nous met une loupe à la main.“  
(*Moniteur*, 14. Januar 1839)<sup>1</sup>

„Die detaillierte und vom Detail her aufgebaute  
Genauigkeit der Abbildung der Wirklichkeit  
gewährt erst das Erlebnis, das der Betrachter sich erwünscht:  
die Täuschung.“  
(Thomas Neumann, 1966)<sup>2</sup>

„Ein Detail bestimmt plötzlich meine ganze Lektüre [...]“  
(Roland Barthes)<sup>3</sup>

Manche Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts lassen sich zusammen mit ihren Instrumenten ablichten. Dabei stehen Teleskop und Mikroskop vorne an, jene optischen Geräte, mit denen vergrößert wird, was mit freiem Auge nicht sichtbar ist. Der positivistische Geist verlangt, dass die Forscher ins Detail gehen. „Wer Botaniker oder Zoologe werden will ohne Mikroskop, ist mindestens ein ebenso großer Thor als wer den Himmel beobachten will ohne Fernrohr.“<sup>4</sup> Damit definiert Matthias Jacob Schleiden anfangs der 1840er Jahre die Erfordernisse der Disziplin. Er selbst findet im Zuge seiner mikroskopischen Analysen zu einer Theorie von den Zellen als kleinsten Bausteinen des Organismus. Die Untersuchung der winzigen Erscheinungen ist demnach geleitet von der Absicht, sie als Teile jenes Gebildes zu erkennen, dem sie angehören. Die Synthese ist abgeschlossen, die Analyse folgt ihr nach – wie ohnehin zahlreiche Entdeckungen, zu denen auch Daguerreotypie und Fotografie zählen, gemacht werden, bevor ihre Theorie vorliegt. Im übrigen entspricht die Zerstückelung dem Prinzip industrieller Fertigung, die Einzelteile herstellen muss, um zu ihren Produkten zu gelangen.

Demselben Schema gehorchen die Künste. Bei allen inhaltlichen und stilistischen Differenzen zeichnet sich die Malerei um 1830 „durch einen akribischen Detailrealismus“ aus.<sup>5</sup> Mit identischen Vokabeln lässt sich eine Literatur charakterisieren, für die Louis Sébastien Merciers *Tableau de Paris* das Modell im ausgehenden 18. Jahrhundert vorgegeben hat. Was der Autor bei seinen Spaziergängen und Streifzügen durch die französische Kapitale unter die Augen und in den Sinn kommt, schreibt er auf. Paris wird auseinander genommen, genau gesagt in 1.049 Stücke, sprich Kapitel. Die Texte befassen sich mit Berufen und Typen wie den Kolporteurs und Kurtisanen, dem Henker wie dem Flickschuster, mit Gebäuden wie dem Pont Neuf, mit Gewohnheiten wie dem Essen der Hauptstädter und mit Ereignissen wie den Begräbnissen. Zunächst erscheinen die Beschreibungen der Stadt und ihrer Bewohner im *Journal des Dames*, das

---

<sup>1</sup> Zit. nach: Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München: Wilhelm Fink, 2003, S. 76.

<sup>2</sup> Thomas Neumann, *Sozialgeschichte der Photographie*, Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1966 (Soziologische Essays), S. 15.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980], Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 59.

<sup>4</sup> Matthias Jacob Schleiden, *Grundzüge der Botanik nebst einer methodologischen Einleitung als Anleitung zum Studium der Pflanze*, Leipzig 1842/43, zit. nach: Soraya de Chadarevian, „Sehen und Aufzeichnen in der Botanik des 19. Jahrhunderts“, in: Michael Wetzell, Herta Wolf (Hrsg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Wilhelm Fink, 1994, S. 121-144, hier S. 125.

Mercier herausgibt, 1781 erstmals in Buchform. Die meist kurz gehaltenen Darstellungen werden nach einander präsentiert, bevor das 'Bild von Paris' entsteht.<sup>6</sup>

Das Verfahren einer sukzessiven Veröffentlichung übernimmt die Presse für die Belletristik. In der 1829 gegründeten *Revue de Paris* – und darauf in der *Revue de deux mondes* – erscheinen Romane in Fortsetzungen. Dem Beispiel folgt als erste Tageszeitung 1836 *La Presse*, deren Abonnentenzahl daraufhin von 70.000 auf 200.000 im Jahr 1846 wächst, nachdem der Abonnentenpreis um etwa die Hälfte des damals üblichen Satzes gesenkt worden ist. Die dadurch entgangenen Einnahmen werden durch Anzeigen finanziert.<sup>7</sup> Das Teilen der Texte hat sich als ökonomisch erfolgreich erwiesen. Ab 1837 beginnt die Zeitung den Abdruck von Werken Balzacs, zu denen der Kritiker Jules Janin bereits 1835 bemerkt hat: „Welche Details! [...] Herr de Balzac besticht durch diese Details; wenn er einen Fehler hat, dann den, daß er nichts vergessen kann. In der Tat, er erspart uns nichts, weder eine zersprungene Fliese, noch eine mit Papier reparierte Glasscheibe, noch eine Fliege, die das Barometer beschmutzt.“<sup>8</sup> Ähnlich äußert sich Edgar Allan Poe über *Les Mystères de Paris* von Eugène Sue, die ab 1842 erscheinen: „[...] unstreitig ein Werk beachtlicher Kraft – ein ganzes Museum neuartiger & ingeniöser Details“.<sup>9</sup>



William Henry Fox Talbot: „The Haystack“, April 1844, Salzpapier von Kalotypie-Negativ, 16,2 x 21,0 cm (aus: Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000, S. 199)

<sup>5</sup> Ursula Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839 – 1900*, Köln: DuMont Buchverlag, 1979 (DuMont Dokumente – Foto), S. 55.

<sup>6</sup> Zur Entstehungsgeschichte vgl. das Nachwort von Jean Villain in: Louis Sébastien Mercier, *Mein Bild von Paris*, übertragen und hrsg. von Jean Villain, o.O. [Frankfurt am Main]: Insel, 1979 (insel taschenbuch 374), S. 383 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bde., München: C.H. Beck, 1953, Bd. 2, S. 252 f.

<sup>8</sup> Zit. nach: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer-Mosel, 1980, S. 13.

<sup>9</sup> Edgar Allan Poe, „Marginalien“ [1844 – 1849], in: Edgar Allan Poe, *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hrsg. von Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Herrsching: Manfred Pawlak, 1979, Bd. 10, S. 713-777, hier S. 741.

„Der Heuschaber. Ein Vorteil der Erfindung des photographischen Verfahren wird darin bestehen, dass es uns ermöglicht, in unsere Bilder eine Fülle kleinster Details aufzunehmen, durch welche Naturwahrheit und Realismus der Darstellung noch gesteigert werden, die aber kein Künstler getreu nach der Natur zu kopieren sich die Mühe machen würde.

[...] bleibt es erfreulich, daß wir nun über die Mittel verfügen, solche Details ohne zusätzlichen Arbeitsaufwand in das Bild aufzunehmen, denn manchmal zeigt sich doch, daß sie das Dargestellte auf unerwartete Weise abwechslungsreich machen.“<sup>10</sup>

Auf den ersten Blick erscheinen die Kommentare der Literaturkritiker ähnlich geartet wie jene der ersten Betrachter fotografischer Bilder. Talbot identifiziert in der Aufnahme eines Gitterfensters nicht nur das Objekt und das ungefähre Datum der Aufnahme, sondern notiert auch die Zahl der Glasquadrate auf dem 1,6 x 1,6 cm großen Negativ: „Latticed Window (with the Camera obscura) August 1835 – When first made, the squares of glass about 200 in number could be counted, with help of a lens.“<sup>11</sup> 1836 beschreibt Viollet le Duc eine Aufnahme Daguerres: „Daguerre ist es gelungen, auf chemischem Weg eine Reflexion der Camera obscura auf einem glatten und weißen Material, das kein Papier ist, zu fixieren. [...] Es ist eine vom ‘Diorama’ aus aufgenommene Ansicht von Montmartre: der Telegraph und sein Turm sind darauf ungefähr 8 Papierlinien (ca. 18 mm) hoch; mit einer schwachen Lupe kann man deutlich die Haken und die Stützen der Läden am Turm erkennen, die Telegraphendrähte usw. ... und andere winzige Einzelheiten, die man auch mit dem besten Sehvermögen auf der Zeichnung nicht zu erkennen vermag und die keine Hand und kein Werkzeug wiedergeben könnten.“<sup>12</sup> Und in einem Wiener Journal ist 1839 zu lesen: „Ein Kirchthurm z.B. [...] läßt das unbewaffnete Auge von seinen Bestandtheilen nur die größten: Dachfenster u.s.f. und diese nur in ihren Umrissen, unterscheiden, wogegen unter der Loupe die Gesimse, die einzelnen Schieferplatten und die Uhr hervortreten. [...] nicht anders als ob man sich jetzt eines Fernrohres bediente.“<sup>13</sup>

Wie das Mikroskop den Wissenschaftler versetzt das Vergrößerungsglas den Menschen, der eine Daguerreotypie oder einen fotografischen Abzug betrachtet, in eine andere Welt. Er bekommt zu sehen, was ihm im Alltag entgeht, und was das Objektiv vollzählig erfasst und beiläufig verkleinert hat, wird mittels der Lupe vergrößert und entziffert. Auf diese Weise lernt der Zeitgenosse die neuen Bilder zu ‘lesen’: er buchstabiert, oder besser: syllabiert gewissermaßen die Details, deren Vielfalt und Besonderheiten das Bild ausmachen. Legt er das Vergrößerungsglas beiseite, weiß er um eine der Eigenarten der neuen Kunst, um die Präzision, mit der alles registriert wird, was sich vor dem Objektiv befindet.

Gleichwohl haben die beschriebenen und fotografierten Details einen je anderen Stellenwert. Zum ersten ist jede Formulierung zu einer Einzelheit in einem literarischen Produkt ein

<sup>10</sup> H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, [1842 – 1844], zit. nach: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. von Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981, S. 59-89, hier S. 71.

<sup>11</sup> Zit. nach: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. von Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981, S. 54.

<sup>12</sup> Viollet-le-Duc senior, 28. September 1836, Schreiben an seinen Sohn, zit. nach: André Jammes, *William H. Fox Talbot. Ein grosser Erfinder und Meister der Photographie*, [Übersetzung aus dem Französischen von Max A. Wyss], Luzern, Frankfurt/M.: C.J. Bucher, 1972 (Bibliothek der Photographie, hrsg. von Romeo E. Martinez, Bd. 2), S. 9.

nicht zu übersehender Bestandteil des Textes. Während die unscheinbaren Teile des fotografischen Bildes die Lupe benötigen, um erkannt zu werden, also vergrößert werden müssen, aber gleichwohl übersehen werden können. Des weiteren tritt beim fotografischen Bild ein Gesamteindruck hervor, noch ehe der Betrachter die einzelnen Details wahrnimmt, während beim Text sich der Gesamteindruck erst nach der Lektüre der Einzelheiten ergibt. Drittens bleibt dem Betrachter überlassen, in welcher Reihenfolge er sich Teile des Bildes erschließt, während der Leser nicht anders kann, als den Worten des Schriftstellers zu folgen.

Der plötzliche und der sukzessive Eindruck entsprechen der Herstellungsweise des jeweiligen Mediums. Nicht zuletzt könnte man das Detail der Malerei, Literatur und aller Schritt für Schritt vorgenommenen, manuellen Aufzeichnungstechniken als fragil bezeichnen, weil sein Verhältnis zur Realität ausschließlich den Vorstellungen des Autors geschuldet ist. Wogegen das fotografisch erfasste Detail auf den ehernen Füßen der Gewissheit steht, dass es unabhängig von den Aktivitäten des Fotografen realiter existiert hat.<sup>14</sup>

Entsprechend sind die Relationen der zahlreichen Einzelheiten zueinander bestimmt. Im Text werden offen oder subtil Betonungen gesetzt und damit Hierarchien entworfen – und sei es, um den Figuren und Dingen Konturen und Farbe zu verleihen, oder auch nur um dem sprachlichen Fluss seinen harmonischen Lauf zu gewähren. Dem gegenüber stehen die unzähligen Kleinigkeiten im fotografischen Bild gleichgültig nebeneinander, gleichermaßen innehaltend im Moment ihrer Aufzeichnung. Es ist eine Ordnung, die sich nur kartografisch erfassen lässt, mit der Genauigkeit der Zahl und von Koordinaten, und die zugleich surrealen Charakter aufweist in ihrem abstands- und zusammenhanglosen Nebeneinander.

Aus eben dieser lakonisch dargebrachten Fülle an Erscheinungen – auffallenden und nebensächlichen – bleibt das Auge oft haften an einem Punkt, einem Ding, einer Partie im Bild, obgleich diese weder kompositorisch herausgestellt sind noch in ihrem Aussehen Besonderheiten aufweisen müssen. Bei Roland Barthes heißt dieses „Detail“ *punctum* und taucht affektiv auf.<sup>15</sup> Es fügt sich unauffällig ins Bild, steht ohne Verschränkung neben diesem oder jenem – doch es erinnert an etwas Gekanntes, Gesehenes, wenn auch nicht unbedingt seinem Äußeren nach. Ein Funke blitzt auf, als würden sich das im Bild Eingeschriebene mit dem im Gedächtnis Verwahrten kurz schließen, ohne dass die Erinnerung dem Gewesenen Gestalt verleiht und ein konkretes Bild zeichnet. Eine ungewollte Wiederholung kommt ins Spiel, selbst wenn es sich nur um Ähnlichkeiten handelt, die eine solche andeuten – nein, eben weil keine identische Kopie vorliegt, die sich ja nur über das Früher stützen würde und ihm keine Perspektive gewährte. Im Gegensatz zur Erinnerung, die „nach rückwärts wiederholt“, attestiert Sören Kierkegaard 1843 der Wiederholung, die „nach vorwärts erinnert“, sie sei „die Wirklichkeit und der Ernst des

---

<sup>13</sup> Richard, „Oeffentliches Leben in Wien“, in: *Der Oesterreichische Zuschauer. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft und geistiges Leben*, hrsg. von J. S. Ebersberg, Wien: Verlag des Herausgebers, 29. Nov. 1839, S. 1457-1460, hier S. 1458.

<sup>14</sup> Vgl. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München: Fink, 2001, der – wenn auch in anderem Zusammenhang und aus anderen Gründen – davor warnt, Realismus und Naturalismus „als gemeinsames Projekt der Photographie und Literatur“ (S. 159) zu verstehen, und für eine kulturhistorische Differenzierung plädiert.

Daseins“<sup>16</sup>, die Wiederholung, die Gegenwart erfahrbar macht und Lebenszeit vorstellbar. Das eine wie das andere, oft zufällig im Gedächtnis aufgehoben, bringt es der Zufall wieder ans Licht, wenn auch nicht ins Bewusstsein des Betrachters. Ins Verhältnis zur Zeit gesetzt, verschränken sich Vergangenheit und Gegenwart, ein Splitter der Erinnerung trifft auf einen Partikel des Bildes: eine Episode aus der Fülle des Daseins und das Detail als eine Episode des Sichtbaren.

14.7.2008

---

<sup>15</sup> Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* [*La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980], Übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 52 ff.

<sup>16</sup> Sören Kierkegaard, „Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantius“ [1843], in: ders., *Die Wiederholung. Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin*, Übersetzt und [...] hrsg. von Liselotte Richter, (Reinbek bei Hamburg): Rowohlt, 1961 (Werke , Bd. II; rowohlt klassiker, 81), S. 5-83, hier S. 7 f.