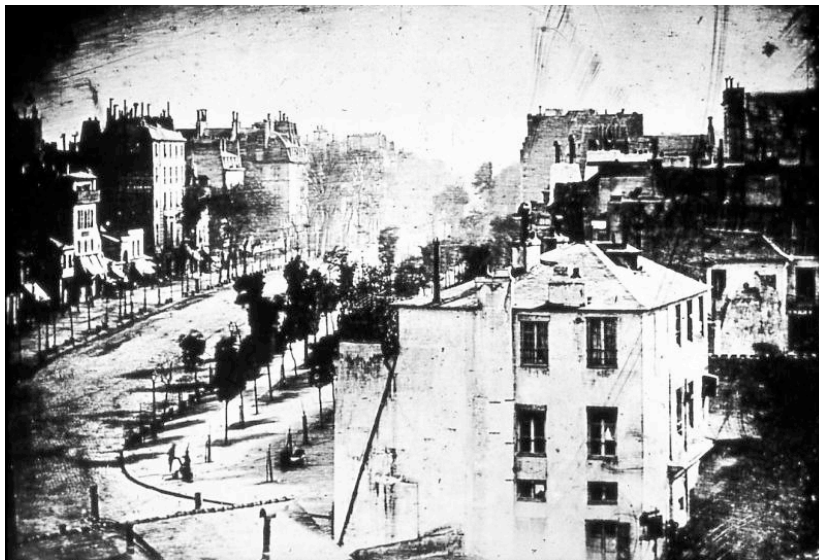


Schuhputzer

Es war eine bekannte Figur auf den Straßen der französischen Metropole, der Louis Sébastien Mercier gegen Ende des 18. Jahrhunderts in seinem *Tableau de Paris* ein Kapitel widmete. Denn es hält „an jeder Straßenecke ein dienstbeflissener Schuhputzer seine Bürste und eine flinke Hand bereit [...]“, und ruft man „nach einem Schuhputzer, vier oder fünf eilen mit dem Hockerchen in der Hand herbei [...]“, um einem gefällig zu sein.

Einer dieser auf den Trottoirs tätigen Männer wird etwa ein halbes Jahrhundert später in einem Bild festgehalten, das er allerdings niemals zu Gesicht bekommt. Auf dem Boulevard du Temple hat er Kundschaft gefunden, als Daguerre Ende April oder Anfang Mai 1838 von einem Stockwerk seines Wohnhauses in der Rue des Marais aus seine Kamera auf die belebte Straße richtet.² Zwar ist der Herr, der bedient wird, deutlich zu erkennen, weil er ruhig gestanden war. Wogegen der Schuhputzer den Oberkörper während der Arbeit hin und her bewegt hat, so dass er nicht genau auszumachen ist. Wegen der langen Belichtungszeit von nicht unter zehn Minuten hat sich alles Bewegte – Fuhrwerke und Fußgeher – aus dem Bild entfernt.



Louis Jacques Mandé Daguerre: Boulevard du Temple, 8 Uhr am Morgen, April/Mai 1838, Daguerreotypie, 12,9 x 16,3 cm, sowie Ausschnitt (aus: Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*, Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser, München: Schirmer/Mosel, 1984, S. 1)

Der amerikanische Erfinder Samuel F.B. Morse schreibt am 9. März 1839 aus Paris an seinen Bruder und berichtet von den Aufnahmen, die er bei Daguerre gesehen hat. Zu einer Ansicht heißt es: „Objects moving are not impressed. The Boulevard, so constantly filled with a moving throng of pedestrians and carriages, was perfectly solitary, except an individual who was having his boots brushed. His feet were compelled, of course, to be stationary for some time, one being on the box of the boot black, and the other on the ground. Consequently his boots and

¹ Louis Sébastien Mercier, *Mein Bild von Paris* [Originalfassung: *Tableau de Paris*, (...), 1788], übertragen und hrsg. von Jean Villain, o.O. [Frankfurt am Main]: Insel, 1979 (insel taschenbuch 374), „Der Schuhputzer“, S. 305-308, hier S. 305, 307.

legs were well defined, but he is without body or head, because these were in motion.“³ Der Schuhputzer wird mit keinem Wort erwähnt, obgleich ihn andere mehr oder weniger deutlich ausgemacht haben. So auch ein ungenannter Korrespondent, der im *Pfennig-Magazin* vom 23. März 1839 über die „Lichtbilder Daguerre’s“ berichtet und bemerkt: „Auf einem andern [Bild] befindet sich ein Mann, der sich die Stiefel reinigen läßt; er muß sich dabei sehr ruhig verhalten haben, da er ganz deutlich dargestellt ist, während der Stiefelputzer seiner unaufhörlichen Bewegung wegen ganz verschwommen und unkenntlich erscheint.“⁴ Eine weitere Mitteilung lautet ähnlich: „[E]ine andere Zeichnung [d.i. Daguerreotypie] stellt einen Schuhputzer vor, der eben jemandem die Stiefel wusch und dessen hin- und herfahrender Arm ebenfalls mangelhaft ausgefallen ist.“⁵

Dessen ungeachtet verschwindet der Schuhputzer in den fotogeschichtlichen Stellungnahmen zu dem Bild zugunsten der ständig wiederholten Behauptung, dass es sich bei seinem Kunden um den ersten fotografisch aufgezeichneten Menschen handle.⁶ Hinweise, dass zwei Personen von zeitgenössischen Betrachtern erkannt worden sind, werden konsequent ignoriert. Wie Daguerre von einem erhöhten Standpunkt aus agiert und kein Interesse an den Passanten gehabt haben kann, die er im Gewimmel der belebten Straße gar nicht einzeln zu erkennen vermochte, wie Morse über den Schuhputzer hinweg sieht und der Herr auf die Person, die ihm zu Diensten ist, herab blickt – dieselbe elitäre Sichtweise beherrscht bis heute eine Fotohistoriografie, die mit Vorliebe Prioritäten verkündet und zudem nicht über die Ränder ihres Faches hinaus sehen will.

Man könnte nämlich auch darauf abheben, dass auf Daguerres Bild in besonderer Weise die Vertreter unterschiedlicher Klassen aufeinander treffen; dass die anonyme Masse durch zwei soziale Prototypen geradezu „aufgelöst“ wird, von denen der eine Arbeit gibt, der andere nimmt; und dass eine im 19. Jahrhundert immer seltener werdende Geschäftsverbindung dargestellt ist, die durch Rede und Gegenrede geknüpft wird und damit innerhalb der Begegnungen Unbekannter auf einer, wenn auch kurzen persönlichen Beziehung gründet. Anzuführen wäre in diesem Zusammenhang auch, dass diese Begegnung auf jenem Territorium stattfindet, auf dem sich 1830 die Volksmassen gegen die feudalen Kräfte erhoben hatten und 1848 sich die Aufständischen mit Barrikaden demokratische Rechte und eine republikanische Verfassung erstreiten werden.

² Zum Standort und Zeitpunkt der Aufnahme vgl. *Paris et le daguerréotype*, Ausstellungskatalog Musée Carnavalet, Paris: Paris Musées, 1989, S. 230 f.

³ Veröffentlicht im New Yorker *Observer* am 20. April 1839, zit. nach: Helmut and Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York: Dover Press, ²1968, S. 89-90.

⁴ O.A., „Die Lichtbilder Daguerre’s“, in: *Das Pfennig-Magazin für Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*, 23. März 1839, S. 90-92, hier S. 91.

⁵ Angeführt von Ludwig Schorn und Eduard Koloff, „Der Daguerreotyp“, in: *Das Kunstblatt*, 1839, zit. nach: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer-Mosel, 1980, S. 56-59, hier S. 58.

⁶ Ein Hinweis, dass Daguerre 1839 oder bereits davor ein Porträt angefertigt haben soll, wurde bis dato geflissentlich ignoriert; vgl. *Jahrbuch für Photographie, Kinematographie und Reproduktionsverfahren für die Jahre 1921 – 1927*, Unter Mitwirkung hervorragender Fachmänner hrsg. von Hofrat Prof. Dr. Josef Maria Eder und Eduard Kuchinka, 30. Bd., I.-III. Teil, Halle (Saale): Wilhelm Knapp, 1928, S. 44 f. Zu einem Porträt, das Daguerre 1837 angefertigt haben soll, vgl. André Gunthert, „Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose“, in: *études photographiques. Revue semestrielle*, no. 5, novembre 1998, S. 4-25.

Wenn zuletzt nur noch von einem „einzelnen Mann am Rande des Boulevards“ die Rede ist,⁷ wundert es nicht, wenn dessen Pose zu eigenwilligen Interpretationen verleitet, wie sie von Günter Kunert aus dem Jahr 1978 bekannt ist: „Wer hinterläßt schon mehr als einen undeutlichen Schatten, der sich die Schuhe zuschnürt, vornübergeneigt, das Bein auf den Sockel einer Pumpe gestützt, mitten in Paris. Wie auf dem frühen Foto von Daguerre [...]“⁸ Sogar eine Bekanntschaft mit dem Daguerreotypisten wird als Möglichkeit ins Spiel gebracht: „Das [...] Bild zeigt links im Vordergrund die älteste erhaltene Aufnahme eines Menschen. Da die Belichtungszeit zehn bis fünfzehn Minuten betragen haben muß, handelt es sich vermutlich um einen Freund Daguerres, die für die Aufnahme posierte.“⁹ Und manch einer ist sich sogar sicher, dass die Szene abgesprochen ist: „Louis Jacques Mandé Daguerre nahm 1838 den Boulevard du Temple vom Dach seines Dioramas aus auf und plazierte in die linke untere Bildecke einen Schuhputzer mit Kunden. Nun wird der niemals 20 Minuten der Belichtungszeit dieser Aufnahme lang einen Schuh geputzt haben, also haben beide für den Fotografen posiert. Das erste Bild des Menschen ist inszeniert [...]“¹⁰ Und wie die Rache des Mediums angesichts der Verunstaltungen seiner Geschichte mag es anmuten, dass auf der bewussten Daguerreotypie nichts mehr zu erkennen ist, nachdem ein unsachgemäßer Restaurierungsversuch das Bild zerstört hat. Vorhanden ist nur noch eine Reproduktion, die möglicherweise bereits in den 1930er Jahren angefertigt worden ist.¹¹

Eine seltsame Analogie besteht zudem zwischen dem Weglassen einer Person im Bild und der von den meisten Rezipienten nicht verfolgten Tatsache, dass Daguerre in kurzen Abständen – vermutlich am selben Tag – drei ganz ähnliche Ansichten des Boulevard du Temple aufgenommen hat. Diese Aufnahmen sind am Morgen, zu Mittag und am Abend entstanden. Wobei noch ein weiterer Grund vorgelegen hat, dass der Schuhputzer und sein Kunde rein zufällig ins Bild geraten sind. Daguerre ist es nämlich um die Wirkung des Lichts zu unterschiedlichen Tageszeiten gegangen.¹² Man könnte sagen: Er hat das Vergehen der Zeit beobachten wollen, das in der wechselnden Intensität des Lichts ebenso Ausdruck findet wie in den sich verändernden Schattenwürfen. Mit Sicherheit hat er nicht nur die genaue Uhrzeit, sondern auch die Dauer der Belichtung notiert. Bei der Prozedur mag durchaus die Absicht im Vordergrund

⁷ Peter Geimer, „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘“, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hrsg. von Peter Geimer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 (stw 1538), S. 313-341, hier S. 313.

⁸ Günter Kunert, „Fotografie II“, in: ders., *Camera obscura*, München, Wien: Carl Hanser, 1978, S. 12.

⁹ Wilfried Wiegand, *Frühzeit der Photographie. 1826 – 1890*, Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1980, S. 21.

¹⁰ Rolf Sachsse, „Die Fotografie in der Werbung“, in: *Strategien der Werbekunst 1850 – 1933*, hrsg. von Jörg Meißner, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin: Deutsches Historisches Museum, Bönen: Kettler, 2004, S. 78-87, hier S. 78.

¹¹ Vgl. Ulrich Pohlmann, Marjen Schmidt, „Das Münchner Daguerre-Triptychon. Ein Protokoll zur Geschichte seiner Präsentation, Aufbewahrung und Restaurierung“, in: *Fotogeschichte*, Heft 52, 14. Jg., 1994, 3-13, hier S. 7.

¹² Buddemeier nimmt an, es sei Daguerre „vor allem um eine perfektere Darstellung von Bewegung“ gegangen, die er für sein Diorama gegebenenfalls hätte nutzen können; Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink, 1970 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, hrsg. von Max Imdahl u.a., Bd. 7), S. 83.

gestanden haben, die Fähigkeiten und Möglichkeiten des neuen Verfahrens der Bildaufzeichnung und Darstellung des Realen experimentell zu untersuchen.



Louis Jacques Mandé Daguerre:
Boulevard du Temple, 1838
(aus: Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*, Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser, München: Schirmer/Mosel, 1984, S. 17)

Ebenso – und vielleicht in erster Linie – ging es dem Erfinder um die Frage, inwieweit die fixierten Beobachtungen der Verbesserung seines Dioramas zugute kommen könnten, das er um diese Zeit noch betrieben hat. Auf der dritten Aufnahme ist übrigens ein Pferd zu sehen, von dem nur der Körper deutlich zu erkennen ist, weil es den Kopf ständig bewegt hat, wie von den Korrespondenten übereinstimmend festgestellt worden ist. Doch Daguerre war nicht an Menschen und Tieren gelegen, zumal er – wie schon angedeutet – im Gewimmel dieses stark frequentierten Boulevards gar nicht wahrzunehmen vermochte, wer oder was wo angehalten hatte, und insbesondere nicht wissen konnte, ob diese sich nicht während der Aufnahme entfernen würden. Vielmehr ist davon auszugehen, dass untersucht werden sollte, inwieweit sich mit seinem Verfahren Lichteffekte analog dem Diorama inszenieren ließen, wo der Tag in die Dämmerung überzugehen schien bis hin zur Nacht, bis schließlich der Morgen wieder erstand.

Der Erfinder beider Verfahren selbst schreibt dazu: „Aus den Resultaten, welche man bei dem Diorama durch die bloße Zerlegung der Lichtstrahlen erhalten hat, geht hervor, von welcher Wichtigkeit die Beschaffenheit und der Stärkegrad des Tageslichtes ist, um Grad und Art der Färbung eines Diorama-Bildes bestimmen zu können, da die Farbstoffe durch die Beleuchtung so großen Veränderungen unterworfen sind. Die vorteilhafteste Beleuchtung des Diorama ist das Licht bei weißlichem Himmel; denn bei blauem Himmel werden die blauen Töne und überhaupt die kalten Töne des Gemäldes die stärksten, während die andern Töne des Gemäldes matt bleiben. Wenn hingegen der Himmel gefärbt ist, so verlieren die kalten Töne an ihrer Färbung, und die warmen Töne, wie das Roth und das Gelb, erreichen eine große Lebhaftigkeit. Hieraus ist leicht anzunehmen, daß die Verhältnisse der Stärke der Farben zwischen

Morgen und Abend sich sehr ändern müssen; man kann sogar behaupten, daß ein Gemälde zu verschiedenen Stunden des Tages auch verschiedenen Eindruck hervorbringen müsse.“¹³

Daguerre war also m. E. primär nicht an den Bewegungen auf der Straße und deren Niederschlag *im* Bild interessiert, sondern an Veränderungen, die sich *mittels* der Bilder arrangieren ließen. Dafür spricht auch, dass die Aufnahmen aus unterschiedlichen Stockwerken aufgenommen worden sind. Nicht zuletzt hat Daguerre noch ein anderes Motiv gewählt und gleichermaßen die Aufnahmezeit variiert, wie aus einem Schreiben Alexander von Humboldts vom Februar 1839 hervorgeht: „So bewundert man mit Recht am meisten Ansichten des Palais des Tuileries zu 3 verschiedenen Tageszeiten, im Sommer, morgens 5 Uhr, Mittags 2 Uhr und bei untergehender Sonne.“¹⁴

Dies also sind die zwei Seiten eines Motivs des Fotografen und der Historiker: die unbeabsichtigte Wiedergabe einer Straßenszene und ihre Rezeption, die einen Darsteller aus den Augen verliert, wie die weiterreichenden Absichten des Bildautors außer acht gelassen werden, der sich von seinen Studien wohl auch Hinweise auf Verbesserungen eines anderen Mediums erhofft hat. Dass mit den Ansichten des Boulevard du Temple das Genre der bis dato populären street photography begründet worden ist, könnte nicht zuletzt zu den historiografischen Betonungen und Auslassungen beigetragen haben.

14.7./11.9.2008

¹³ Louis Jacq. Mandé Daguerre, *Das Daguerreotyp und das Diorama, oder genaue und authentische Beschreibung meines Verfahrens und meiner Apparate zu Fixirung der Bilder der Camera obscura und der von mir bei dem Diorama angewendeten Art und Weise der Malerei und der Beleuchtung*, Stuttgart: J.B. Metzler'sche Buchhandlung, 1839, S. 67.

¹⁴ Alexander von Humboldt, Schreiben an Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau vom 7. Februar 1839, in: „*In unnachahmlicher Treue*“. *Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern*, Ausstellungskatalog Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln: Museen der Stadt Köln, 1979, S. 28, 30, hier S. 30.