

Aspekte fotografischer Normalität

Zu Standards und Normen der Atelierfotografie im 19. Jahrhundert

MATTHIAS GRÜNDIG

Es gibt bestimmte ästhetische Normierungen, die eine Verbindung zwischen der Institution und der Welt draußen zeigen.¹

Im April des Jahres 1862 erschien in der von Charles Dickens herausgegebenen Zeitschrift „All The Year Round“ ein kurzer, anonymer Artikel unter dem Titel „The Carte de Visite“. Zeitgenossen verstanden unter der titelgebenden Bezeichnung Carte de visite sofort fotografische Studio-Porträts, aufgeklebt auf handlichen Kartons von circa sechs auf zehn Zentimetern Größe. Der Text beginnt mit folgender Bemerkung: *Vermutlich lesen diese Zeilen nur wenige Augenpaare, die bislang noch nicht auf einen Knauf, auf Stuckelemente, das Schlüsselloch oder die Türklinke eines Fotostudios gerichtet waren und so in einem delirösen Starren fixiert blieben, bis die Carte de visite eine vollendete Tatsache war.²*

Aus heutiger Perspektive scheint diese Feststellung zunächst reichlich trivial. Im 21. Jahrhundert ist eine Welt, in der wir uns nicht beständig in fotografischen Porträts selbst begegnen, schier unvorstellbar. Die Erfahrung des Fotografiert-Werdens gehört zu den ebenso essenziellen wie vollkommen normalen und alltäglichen Erfahrungen der Moderne bis jetzt. Zwar sprechen wir bei unseren Aufnahmen nicht mehr von fotografischen Visitenkarten und können Fotostudios relativ gesehen einen viel geringeren Anteil an der Produktion von fotografischen Porträts für sich beanspruchen als noch vor wenigen Jahrzehnten. Doch lässt sich leicht nachvollziehen, was es bedeutet, für den eigenen Personalausweis, den Führerschein oder Bewerbungsbilder abgelichtet zu werden, die entsprechenden Posen einzunehmen und still auf das Ende der Prozedur zu harren: *Für die eigene Fotografie Modell zu sitzen ist, letzten Endes, kein angenehmer Vorgang.³ Keine Bilder von sich zu besitzen, ist heute nicht nur höchst ungewöhnlich, sondern gera-*

dezu anomal bzw. abnorm.⁴ Dass wir uns fotografieren lassen, ist normal, darüber zu sprechen, muss daher banal anmuten.

„Die ‚Industrialisierung‘ der Fotografie“, so schrieb die amerikanische Fotografie- und Kulturkritikerin Susan Sontag 1977 in ihrem Buch „Über Fotografie“, „hat bewirkt, daß diese sehr rasch der rationalen – d. h. bürokratischen – Methode, die Gesellschaft zu verwalten, integriert wurde.“⁵ Anhand des bislang Gesagten lässt sich diese an sich relativ abstrakte Bemerkung spontan bejahen. Im Zweifel hilft ein Blick auf die Website zum Beispiel der Stadt Dresden, um sich des Grads der ‚fotografischen Verwaltbarkeit‘ des Individuums und damit der Gesellschaft gewahr zu werden. Unter dem Eintrag „Personalausweis“ heißt es da: „Jeder Deutsche muss ab Vollendung des 16. Lebensjahres im Besitz eines Personalausweises sein“, der ein fotografisches Porträt erfordert. „Das Lichtbild (35 × 45 mm)“, so wird spezifiziert, „muss den biometrischen Anforderungen (Frontalbild – kein Halbprofil) entsprechen und aktuell sein.“ Zur spezifischen Verwaltungsfunktion der geforderten Aufnahmen erläutert die Seite: „Die hoheitliche Biometriefunktion dient zur Feststellung der Identität des Ausweisinhabers und der Echtheit des Dokumentes. [...] Nur vom Staat berechnigte Stellen (Polizei, Zollverwaltung, Steuerfahndungsstellen) können z. B. im Rahmen von Grenzkontrollen die Fingerabdrücke und das biometrisch auswertbare Lichtbild auslesen.“ Für die Ausstellung des Ausweises fallen im Übrigen je nach Alter Gebühren in Höhe von maximal 28,80 Euro an, bar oder per EC-Karte zahlbar.⁶

Für die „bürokratische Katalogisierung der Welt“ seien, so bemerkte Sontag, „viele wichtige Dokumente nur

dann gültig, wenn sie mit dem fotografischen Porträt des betreffenden Bürgers versehen sind.“⁷ Der Medienwissenschaftler Jens Schröter spezifiziert das Verhältnis von Bild und Dokument weiter: „Das Vorzeigen eines Dokumentes, welches neben anderen Informationen auch ein standardisiertes Foto von uns enthält, ist eine fundamentale Technik der Identifikation. Das Foto ist die Verbindung zwischen dem Dokument, das unseren Namen, unseren Wohnort und andere wichtige Informationen über uns als abstrakte Adresse enthält, und unserem Körper, der dieser Adresse zugeordnet ist.“⁸ Nicht allein, dass wir uns fotografieren lassen, ist seit Langem vollkommen normal, sondern auch, dass wir uns mittels von Fotografien ausweisen können und müssen. Wir haben die Norm der Selbstidentifizierung mittels fotografischer Bilder derart internalisiert, dass uns der Zwang dieser Normalität überhaupt nicht mehr redenswert erscheint. Das Normale ist transparent, es gibt sich neutral.

Während die bereits vor einiger Zeit von Sontag kritisch angemerkte Verbindung von Fotografie und Bürokratie also unstrittig scheint, gilt es in diesem Aufsatz zu fragen, worauf sich ihre Rede von der ‚Industrialisierung‘ der Fotografie beziehen lässt, die sie für eben diese Verbindung verantwortlich macht. Das bedeutet vor allem, nach der historischen Fundierung jener heute vollkommen ‚normalen‘ – das heißt der Norm entsprechenden –, dabei aber ebenso kontingenten Praxis der Selbstidentifizierung mit und durch fotografische Bilder zu fragen. Dabei ist die „Industrialisierung“ ein zu weites Feld, um es in einem Artikel bearbeiten zu können, weswegen sich dieser Text auf Aspekte der Standardisierung und Normierung von studiofotografischen Porträts insbesondere der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konzentrieren soll.

Die 600 Tafeln umfassende Otto-Richter-Sammlung im Dresdner Stadtmuseum bietet hierfür einen außerordentlich reichhaltigen Untersuchungs- und Abgleichsgegenstand. Einsetzend mit Fotografien aus den 1850er Jahren, versammelt sie Aufnahmen aus der Zeit bis ins frühe 20. Jahrhundert. Die zumeist kleinformatischen Porträts zeugen in ihren ästhetischen Wiederholungen und Redundanzen, aber auch immer wieder in Norm durchbrechenden Differenzen von einer spannungsvollen Dialektik zwischen einer Vorstellung des Charakteristischen und Aspekten der Standardisierung und Normierung, mithin von einer Konstruktion von Normalität. Der Sammlung selbst wird sich im Folgenden über einen Umweg genähert, der zunächst nach Paris in den 1890er Jahren führt.

Eine Wissenschaft der Identität

Die Dienste, welche die Photographie für polizeiliche oder gerichtliche Zwecke zu leisten vermag, sind höchst wichtige und man benutzt dieselben hierfür schon seit vielen Jahren in allen Culturstaaten, allerdings in verschiedenartiger Weise, heißt es 1895 im Vorwort zur neu bearbeiteten und vermehrten deutschen Ausgabe des französischen Bandes „La Photographie judiciaire“ von 1890⁹ mit dem Titel „Die Gerichtliche Photographie“.¹⁰ Die deutsche Übersetzung wurde initiiert durch Josef Maria Eder, Direktor der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien – ein Schwergewicht des zeitgenössischen Fotografie-Diskurses.¹¹ Es gebührt, so weiter, Herrn Alphonse Bertillon, Chef du service d’Identification de la Préfecture de Police in Paris, das Verdienst, die Methode der „gerichtlichen Photographie“ in systematischer Weise practisch eingeführt zu haben. Die von ihm durchgeführte sinnreiche Organisation hat sich an der Pariser Polizeipräfector vortrefflich bewährt, so dass die Errichtung von photographisch-anthropometrischen Identificationsämtern nach denselben Principien auch anderorts als rätthlich erscheint.¹²

Der Autor Bertillon selbst fügt wenige Seiten später an, dass der kleine Band ebenso gut als *Handbuch der anthropometrischen Photographie* anzusprechen sei. *Dieser Titel würde genügen, um seine Berechtigung vor jenen Berufs-Photographen zu documentiren, welche sich mit dem Gegenstande zu befassen haben.*¹³ Es diene der internationalen Propagierung eines geregelten, das heißt normierten fotografischen Systems, das zur Produktion von Porträts vorgesehen war, mittels derer die Identifikation vor allem straffällig gewordener Individuen – aber nicht nur dieser – zweifelsfrei besorgt werden konnte: *Handelt es sich um einen gefährlichen Rückfälligen, welcher einen falschen Namen angenommen hat, oder um einen unbekanntem Leichnam, der in der Morgue ausgestellt ist, oder um ein kleines zufällig verirrtes Kind, oder um einen Wahnsinnigen, der aufgegriffen wurde und aus eingebildeter Furcht seine Identität verheimlicht, oder um einen armen Unglücklichen, der auf der Strasse vom Schläge gerührt wurde und nicht im Stande ist, seinen Namen und Wohnort anzugeben, das Ende ist immer die Frage nach der Identification und das Mittel dazu: die Photographie.*¹⁴ Kurz gesagt etablierte Bertillon eine systematische anthropometrisch-fotografische Praxis im Dienste des polizeilichen Erkennungsdienstes unter dem Namen der Bertillonage.

Der 1853 geborene Franzose hatte 1879 eine niedere Stelle bei der Pariser Polizeipräfector bekommen, wo

er sich mit einer Überzahl von zur Identifikation von Straffälligen bestimmten Fotografien und Dokumenten ohne jedwedes System konfrontiert sah. Im Jahr 1882 erhielt er die Erlaubnis, von ihm entwickelte Methoden und Systematiken zur Behebung dieses Übelstandes zum Einsatz zu bringen, was ihm nachhaltigen Erfolg bescherte: Bereits in den frühen 1890ern wurde er zum Leiter des Service d'identité befördert, und in der Folge genoss er über Frankreich hinaus Ruhm als *größtes polizeiliches Genie seiner Zeit*.¹⁵ Wie Josh Ellenbogen bemerkt, wurde er von Arthur Conan Doyle in „The Hound of the Baskervilles“ (1902) sogar als Rivale von Sherlock Holmes gefeiert, was wohl einen Eindruck seiner populärkulturellen Bekanntheit vermitteln mag.¹⁶

Folgenden Satz eines Monsieur de la Palisse begreift Bertillon als Axiom des Porträts und Fundament seines Systems: *Jede Photographie von Personen ist gemacht, um dieselben darauf wieder zu erkennen*.¹⁷ Er bestimmt das fotografische Porträt so als wesenhaft der Identifikation von Individuen verpflichtet, obgleich sich dessen Funktion, abhängig vom jeweiligen Kontext, auch umgekehrt denken lässt: als Mittel der Selbstrepräsentation und um der eigenen momentanen Stimmung Ausdruck zu verleihen. Bertillon ordnet damit die repräsentative Funktion des Porträts jener der Identifikation – zwei Seiten der fotografischen Medaille – komplett unter und damit die individuell-subjektive der vermeintlich objektiven und wissenschaftlich-systematischen. In beiderlei Sinne handelt es sich beim fotografierten Porträt im landläufigen Verständnis um ein Bild, das nicht allein auf das Gesehenwerden angelegt ist, sondern spezifischer auf die Identifikation der oder des Dargestellten durch Andere. Als prototypisch Anderer in der Funktion des Sehenden eliminiert Bertillon mittels seines fotografischen Systems jedweden potenziellen Fremdeinfluss durch Mode und persönlichen Geschmack: *Der gezwungene Klient, welcher vor das Objectiv geführt wird, darf seine Geschmacksrichtung und Wünsche bezüglich des Bildes nicht kundgeben und damit ist die größte Schwierigkeit behoben*.¹⁸

Die Maxime der Bertillonage lautet simpel, *man trachte ein Bild herzustellen, nach welchem das Original am leichtesten zu identifizieren ist*. Hierfür galt es Bertillon nicht allein, die damalige Naturwissenschaft und Anthropologie zu Rate zu ziehen, um die *beständigsten Gesichtszüge des menschlichen Antlitzes* zu erhalten, sondern einen reproduzierbaren Aufbau zu entwerfen, der das betreffende Subjekt in möglichst gleichförmiger Weise zur Darstellung bringt: *dieselbe Stellung, Beleuchtung, dasselbe Format und die Reduktions-skala in der Weise wählen, wie es in den Archiven, wohin unser Porträt geschickt wird, die Gepflogenheit ist*.¹⁹

Bertillon entschied sich für eine Doppellösung, die zwei Aufnahmen, erstens im Profil die rechte Gesichtshälfte darstellend, zweitens en face, verband (**Abb. 1**). Das Format der so entstandenen Fotografien leitete sich nicht zufällig von den lang schon etablierten kommerziellen Cartes de visite sowie der Standardgröße fotografischer Platten von 9 × 13 bzw. 13 × 18 cm ab.²⁰ Bei einer Verkleinerung im Verhältnis 1:7, die manuell durch den Einsatz eines Messstabes bewerkstelligt wurde, nahmen die jeweiligen Gesichter lediglich 30 bis 35 mm in der Höhe ein. *Die Frage des Aussehens, die Ausschmückung, alles muss dem Nützlichen zum Opfer fallen*, schreibt Bertillon mit Nachdruck. Die Köpfe werden so in eine ebenso normierte wie auf Effizienz geeichte Form gebracht: *Auf der 13 cm breiten Basis des Clichés gehören 7 cm für die Aufnahme en face und 5 cm für die Profilaufnahme. Die Ersparnis von 50 Procent, welche durch diese Anordnung erreicht wird, ist nicht zu unterschätzen, wenn man bedenkt, dass [in der Pariser Polizeipräfektur, M. G.] an jedem Morgen 60 Aufnahmen gemacht werden*.²¹ Um bei aller Zeitnot noch immer der geringen Fehler-toleranz hinsichtlich der verkleinerten Darstellung von +/- 1 mm dieser Produktionsweise gerecht zu werden, konstruierte Bertillon eigens einen genau um 90 Grad und hinsichtlich eines gleichbleibenden Abstandes zum Objektiv justierbaren Stuhl mit absichtlich kleiner Sitzfläche (**Abb. 2**). Durch diese und andere Besonderheiten in der Konstruktion des Stuhles sollten die zu fotografierenden Personen gezwungen werden, *sich mit dem Rückgrad [sic] genau an der Mitte der Lehne zu stützen*.²² Sie wurden so in eine Norm-Haltung sowie in ein normiertes Verhältnis zur Kamera gebracht, das im Zusammenspiel mit dem möglichst immer gleichen Licht die Einheitlichkeit der Aufnahmen untereinander und damit den Abgleich der betreffenden Identitäten gegeneinander gewährleistete. Die Kamera wird – damit der architekturbezogenen Photogrammetrie vergleichbar – zum Messinstrument.

Die nach diesem Vorgehen erzeugten Bilder wurden sodann auf standardisierten Karteikarten aufgeklebt und um schriftliche Daten – das sogenannte *portrait écrit* – ergänzt, sodass ein Gedächtnisbild oder *portrait parlé* das Resultat der Erfassung darstellte, ein verbalisierbares Datenblatt der oder des Erfassten (**Abb. 1**). Die Funktion der Identifikation lastete somit nicht allein auf der standardisierten fotografischen Sichtbarkeit, sondern zugleich auf der Personenbeschreibung, die sich aus anthropometrischen Messwerten zusammensetzte.²³ Während die Frontalaufnahme mehr oder weniger dem alltäglichen Seheindruck von

Tafel 80.

Das Gedächtnisbild.

Ausgefülltes Formular, aufgenommen auf Grund eines ältern anthropometrischen Signalements und zweier gerichtlicher Photographien.

Durch Umlegen des unteren Teiles über den oberen wird das Format dieser Karte (161 mm auf 142 mm) auf die Hälfte reduziert, und kann dann leicht in jeder Rocktasche untergebracht werden.

(Vorderseite)

Massstab 1/7. Redigiert von ... Paris.
 Polizei-Präfektur



Cliché Nr. ... angefertigt am ... 189. Die Person
 war damals ... Jahre alt und schien ... Jahre alt.

Körpermessungen.

Grösse 1 m (54,1)
 Rückenkrümmung 1
 Spannweite 1 m 50 c.
 Sitzhöhe 0, 89,2

Kopf { Länge 18,5
 { Breite 15,6
 r. Ohr { Länge 6,2
 { Breite 3,8

Linker { Fuss 24,1 Abw. 4
 { Mittelfing. (10,0)
 { Kleinfinger 7,9
 { Vorderarm ((38,8))

Farbige Angaben.

Irja Nr. der Klasse 3
 Aureole st. or. m.
 Peripherie sbl. g. gr. m.
 Besond.

Bart: Farbe kbr. r.
 Haare: Farbe kbr. grau (1)
 Pigment sch.
 Blut (st.)

Umriss des Profils. Etwas flacher Hinterkopf.

Stirne { Bogen k.
 { Neigung zrkw.
 { Höhe m.
 { Breite m.
 { Besond. Leicht gewöbt

Nase { Wurzel (Tiefe) m.
 { Rücken gl. Basis aufw.
 { Höhe | Vorsprung | Breite
 { m. | m. | m.
 { Besond. Etwas d. gebog.

Rechtes Ohr { Leiste: Anfangsteil Obere k. Hintere k. Einbieg.
 { Läppchen: Umriß | Anwuchs verschmlz. Oberfl. eben Grösse sk.
 { Antitragus: Neig. Profil Ausbieg. Grösse
 { Antihelix: unterer Oberer s. hoch Form Abstand

Lippen { Höhe nied.
 { Oberl.
 { Vorsprung
 { Rand
 { Dicke
 { Besond.
 Mund { Grösse
 { Besond. von
 { e. weichen
 { Schnurrb.
 { bedeckt (2)
 Kinn { Neig. vorspr.
 { Höhe k.
 { Bez. gewölbt

Form des Gesichtes. Markierte Backenknochen.

Augenbrauen { Lage niedere
 { Richtung
 { Gestalt
 { Stärke kurz
 { Besond. bürstenförm.
 { Farbe

Augenlider { Offen. wenig geschlitzt
 { Gestalt der oberen bedeckt
 { Besond.
 Aug- apfel { Vorsprung
 { Besond.
 Augenhöhle

Augenwischenraum { Stirn-
 { Augen-
 { Mund-
 { Besond.
 Gesichtsausdruck

Ernährungszustand

Leibes- beschaffen- heit { Hals: Länge vorspr. Kk. Dicke
 { Schulter: Breite k. Fall schräg
 { Hüftenumfang
 Kleidung: Stehkragen
 Verschiedenes: (1) Weisses Haarbüschel über der Mitte der Stirns. — (2) Die oberen mittleren zwei Schneidezähne sollen ihm fehlen.

Abb. 1 Beispiel eines Gedächtnisbildes aus: Alphonse Bertillon, Das anthropometrische Signalement. Zweite vermehrte Auflage mit einem Album, autorisierte deutsche Ausgabe herausgegeben von Dr. v. Sury, 1. Band, Halle a. S. 1895, Tafel 80.

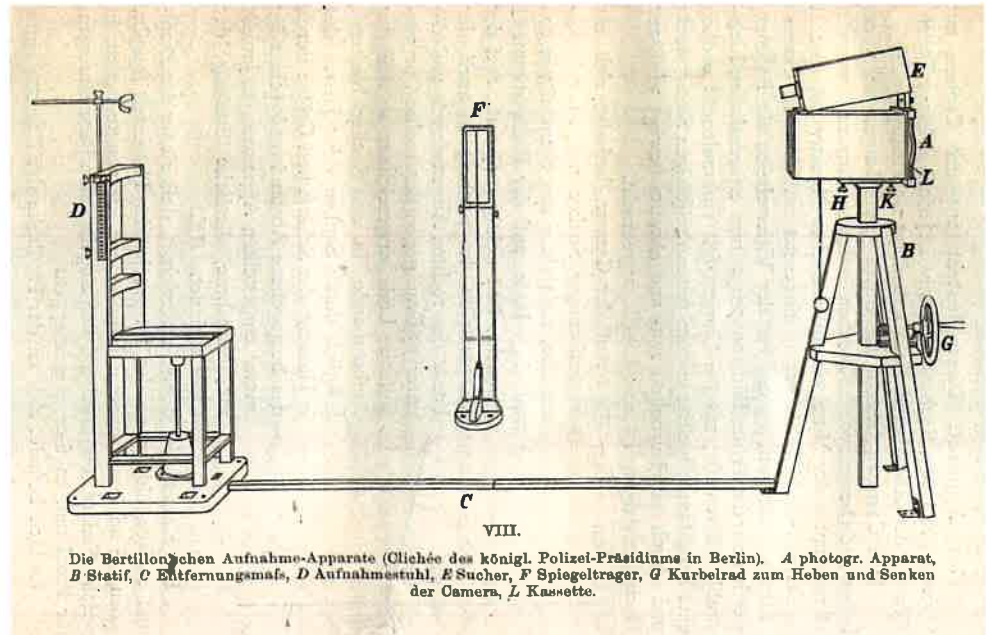


Abb. 2 Die Bertillon'schen Aufnahme-Apparate, aus: Friedrich Paul, *Handbuch der kriminalistischen Photographie für Beamte der Gerichte, der Staatsanwaltschaften und der Sicherheitsbehörden*, Berlin 1900, S. 23, Abb. VIII.

Personen im öffentlichen Raum gleichkommen und Erkennungszeichen, wie Narben oder Tätowierungen zeigen sollte,²⁴ zielte das Profilbild auf die eindeutige Darstellung der markanten Linien von Stirn, Augen, Nase, Mund, Kinn sowie insbesondere des Ohres, um all diese Merkmale entsprechend einer ganzen Nomenklatur zu kategorisieren. *Durch seine Erhöhungen und Vertiefungen ist das Ohr ein sehr wichtiges Wiedererkennungszeichen des menschlichen Gesichtes. Es ist wirklich fast unmöglich, zwei Ohren anzutreffen, die in all ihren einzelnen Teilen einander gleich wären, und manche Gestaltungen erhalten sich ohne wahrnehmbare Veränderung durchs ganze Leben*, schrieb Bertillon in seinem ausführlicheren Hauptwerk „Das anthropologische Signalement“, dessen deutsche Ausgabe 1895 erschien.²⁵ Für die Analyse des menschlichen Ohres in seine Einzelteile (Leiste, Ohrläppchen, Tragus, Antitragus und Antihelix) und die entsprechende Darlegung einer Nomenklatur zur genauen Beschreibung dieser und ihrer Verhältnisse zueinander verwandte Bertillon allein zwölf Seiten und mehrere Abbildungen, was einen Eindruck der analytischen Gewissenhaftigkeit vermittelt, mit der er das System Körper in komplexe Ansammlungen von Daten zu verwandeln trachtete.²⁶ Die vier Seiten, die sich mit der bloßen Vermessung des Ohres beschäftigen sind hierin noch nicht einmal inbegriffen.²⁷ Die Messungen, die jenes System, in das sich die fotografische Erfassung einfügte, im Kern ausmachten, umfassten neben dem rechten Ohr noch die Körperlänge, Spannweite, Sitzhöhe, Kopflänge und -breite, den linken Fuß, Mittelfinger und Vorder-

arm – eine wahre „Choreografie“ der Messung (Abb. 3), die den Menschen in die Verwaltbarkeit eines auf Ökonomie und Effizienz angelegten Archivs überführte, und ihn zum *subiectum*, zum im Wortsinn Unterworfenen machte.²⁸ Es ging dabei, mit den Worten der Fotohistorikerin Susanne Regener, um eine sachdienliche ‚mediale Konstruktion des Kriminellen‘, so der Untertitel ihres Buches „Fotografische Erfassung“.²⁹

Wie der deutsche Kriminologe Robert Heindl aufzählte, hatte im Laufe der 1890er Jahre eine Vielzahl an Staaten die Bertillonage eingeführt: *Neben Frankreich, Belgien, den Niederlanden, den Schweizer Kantonen Bern und Genf, einigen wenigen Orten Amerikas, Indiens, Russlands, Argentinens, Italiens und Rumäniens wandte auch Deutschland der Anthropometrie sein Interesse zu.*³⁰ Zwar wurden bereits im Jahr 1890 in Berlin erste Tests unternommen, tatsächlich zur Einführung gelangte das Verfahren jedoch erst 1896 auf Betreiben des Dresdner Kriminalpolizeichefs Paul Koettig. Ein Jahr zuvor hatte Koettig probenhalber Versuche unternommen, um die Bertillonschen Messverfahren sodann auf einer Polizeikonferenz für das gesamte Deutsche Reich vorzuschlagen. Zunächst wurde am 26. September 1896 lediglich für Sachsen die Einführung der kriminologischen Anthropometrie mit einer Zentralstelle in Dresden beschlossen,³¹ bevor es dann am 14. und 15. Juni 1897 zu dem angedachten großen Kongress kam, an dem neben den deutschen Polizeibehörden auch jene Wiens, Budapests, Rotterdams und Bukarests teilnahmen, der Koettigs Wunsch einer allgemeinen

Vornahme der Messungen.



1. Körperlänge. — 2. Spannweite. — 3. Sitzhöhe. — 4. Kopflänge.
 5. Kopfbreite. — 6. Rechtes Ohr. — 7. Linker Fuss. —
 8. Linker Mittelfinger. — 9. Linker Vorderarm.

Abb. 3 Vornahme der Messungen, aus: Alphonse Bertillon, *Das anthropometrische Signalement*. Zweite vermehrte Auflage mit einem Album, autorisierte deutsche Ausgabe herausgegeben von Dr. v. Sury, 1. Band, Halle a. S. 1895, Frontispiz.

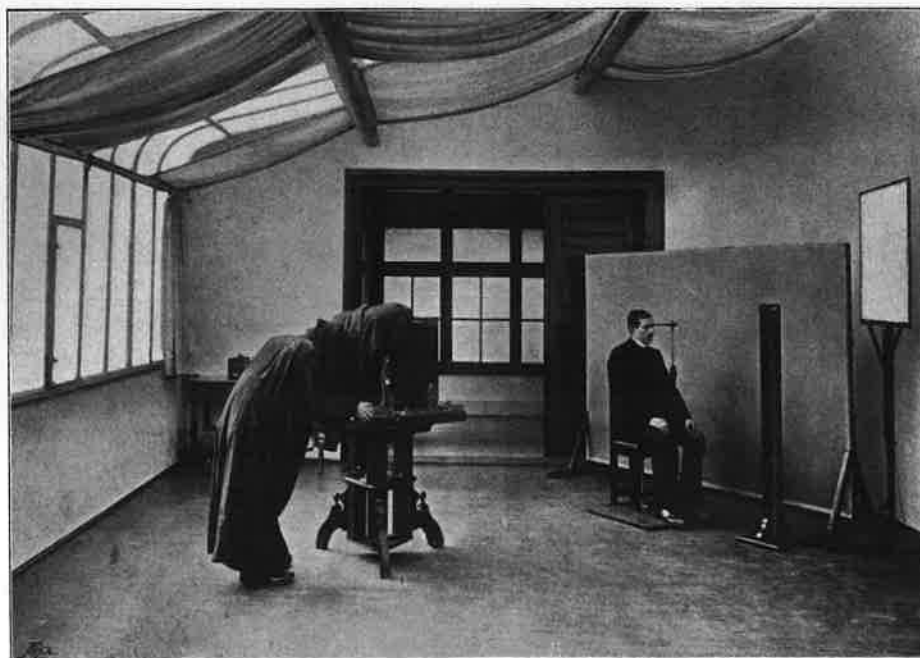
Regelung für die deutschen Staaten in Erfüllung gehen ließ.³² Man einigte sich auf die Einführung von Meßkarten nach dem Vorbild von Bertillons *portrait parlé*, festgestellt wurden hierfür *Körpermaße, Augenfarbe, Haar- und Gesichtsfarbe, besondere Kennzeichen, Narben und Abdruck des rechten Daumens, Zeige-, Mittel und Ringfingers. Von irgendwelcher Heranziehung der Fingerabdrücke zu Registrierzwecken wurde nach Bertillons Vorbild abgesehen.*³³

In Dresden hatte sich der Polizei- und Regierungsrat Koettig schon 1894 um die Gründung eines Kriminalmuseums zu Lehrzwecken verdient gemacht. Zudem gründete er im Zuge seiner Bemühungen um die Bertillonage ein Fotoatelier, um die sachgerechte fotografische Erfassung von Straftätern zu bewerkstelligen. Das 1900 erschienene „Handbuch der kriminalistischen Photographie“ bildete jenes Dresdner Polizei-Atelier als Frontispiz ab und legitimierte es so zu einer Art Aushängeschild

des die Personenerfassung bei weitem übersteigenden Feldes der kriminalistischen Fotografie in Deutschland (Abb. 4–6).³⁴ 1910 wurde das hier entstehende Verbrecheralbum in eine eigene Kriminalfotothek ausgegliedert, die um 1918 bereits circa 30.000 Bilder zählte. Weiterhin initiierte Koettig Steckbrief, Diebstahl- und Kennzeichenfototheken und fügte der Lehrsammlung ein „Photographisches Museum“ an.³⁵ Während des Bombenangriffs vom 13. zum 14. Februar 1945 wurden große Teile der über 70.000 Stücke zählenden Sammlung des Kriminalmuseums zerstört, andere Teile waren vorsorglich ausgelagert worden. Strukturelle Änderungen und Plünderungen in der DDR-Zeit taten ihr Übriges, die Bestände zu verstreuen und das „Geheime Museum“³⁶ in Vergessenheit geraten zu lassen. 1997 wurden die verbleibenden Materialien in die Polizeihistorische Sammlung Sachsen überführt, deren Grundstock sie bilden.³⁷ Heute verfügt die Polizeihistorische Sammlung über circa 4.000 Exponate und wird im Gebäude der Polizeidirektion in der Schießgasse ausgestellt, wo bereits Koettigs Kriminalmuseum beheimatet war.³⁸

Die tatsächliche Effizienz der Bertillonage in Hinblick auf ihr Ziel der präzisen Identifizierung ist im Kontext

dieses Textes eher unerheblich. So setzten sich parallel zur Etablierung der systematischen erkennungsdienstlichen Fotografie bereits Forscher und Kriminologen wie Robert Heindl und wiederum Paul Koettig für die dahingehend effizientere Praxis der Daktyloskopie – das noch heute maßgebliche Fingerabdruckverfahren – ein, das für einige Zeit mit Bertillons Verfahren koexistierte.³⁹ Bemerkenswert aber ist dies: Spätestens ab der Jahrhundertwende, so lässt sich exemplarisch aus der Reihe der von Koettig geschaffenen Institutionen ersehen, spielte das Medium der Fotografie im Rahmen bürokratischer und (inter)national vernetzter Machtausübung über Körper, deren Erfassung, Wiedererkennung sowie – gegebenenfalls – deren Maßregelung und Internierung, eine gewichtige Rolle. Im Kontrast zu Vorstellungen einer rein ästhetischen Repräsentationsfunktion fotografischer Bilder, zeigt sich die Bildproduktion der Erkennungsdienste im Zentrum eines sie übersteigenden Dispositivs der Zurichtung von Körpern, das sich aus mittels von Handbuchliteratur kommunizierten, spezifischen Normen und Produktions-Standards speist und seinerseits Diskurse generiert – in diesem Fall jene „geheimen“ fotografisch-anthropometrischen der Erkennungsdienste.



1. Das Atelier der Polizeibehörde in Dresden.

Abb. 4 Das Atelier der Polizeibehörde in Dresden, aus: Friedrich Paul, *Handbuch der kriminalistischen Photographie für Beamte der Gerichte, der Staatsanwaltschaften und der Sicherheitsbehörden*, Berlin 1900, Frontispiz.



Abb. 5 Unbekannter Fotograf: Kollektivausstellung der Polizeidirektionen, Bertillon's Messverfahren zur Wieder-Erkennung von Verbrechern, aus: Robert Wuttke (Hrsg.), *Die deutschen Städte. Geschildert nach den Ergebnissen der ersten deutschen Städte-Ausstellung zu Dresden 1903*, Bd. 2, Leipzig 1904, S. 416, Abb. 779 (Kat. 2950), Aufnahme: Franz Zadníček.



Abb. 6 Unbekannter Fotograf: Dresden: Ausstellung der Kgl. Polizeidirektion, aus: Robert Wuttke (Hrsg.), *Die deutschen Städte. Geschildert nach den Ergebnissen der ersten deutschen Städte-Ausstellung zu Dresden 1903*, Bd. 2, Leipzig 1904, S. 417, Abb. 780 (Kat. 2959), Aufnahme: Franz Zadníček.

Kartomanie

Systematisch entstand Otto Richters porträtfotografische Sammlung namhafter Dresdner in den 1890er Jahren in relativer Gleichzeitigkeit zur Diskursivierung und Etablierung der Bertillonage, die ihrerseits in lokalen und nationalen Bildersammlungen mündete. Bertillon selbst war daran gelegen, seine Bildproduktion beständig von jenen Zwängen abzugrenzen, die das Individuum in kommerziellen Ateliers betrafen: *Bedingungen der Mode, des Formates, dem Tone, dem Hintergrunde und besonders der Beleuchtung [...], welche durch unsere berühmten Photographen jedes Jahr geändert werden.*⁴⁰ Folglich scheint es zunächst zwischen beiden Bild-Diskursen kaum große Parallelen zu geben: Während hier vor allem in Schale geworfene Bürgerinnen und Bürger oft in Interieurszenen ins beste Licht gerückt wurden, harren da absichtlich schmucklos dargestellte, verdächtig(t)e Gestalten vor neutralen Hintergründen dem kühlen, grafischen Oberlicht und dem erbarmungslosen Blick des Objektivs. Doch eine solche Rhetorik geht fehl, denn in beiden Fällen sind die Fotografien Produkte standardisierter und effizienzgeleiteter Produktionsprozesse innerhalb normierter Atelierräume.

Bloße ästhetische Differenzen dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei beiden fotografischen Systemen, dem kommerziellen wie dem kriminalistischen, um standardisierte und damit normalisierende handelt. Denn beide definieren zunächst das „beste“ Licht als normales, bevor sie Körper darin zur Darstellung bringen. Beide münden in Bildern, die es Dritten erlauben sollen, die Dargestellten zu identifizieren – hier als Idealbilder ihrer Selbst, da als wesentlich auf äußerliche Indizien reduzierte Subjekte. Zuletzt bedeuten die jeweiligen Porträts für die Gezeigten soziale Distinktion – hier die willentliche Zugehörigkeit zu einer bürgerlichen Gesellschaft, da die eher ungewollte Einordnung in eine Gruppe bürokratisch verwaltbarer Verdächtiger. In der Folge soll es daher um eine Übertragung gehen, welche die bei der Bertillonage offenkundigen Machtstrukturen diskursiv bestimmter Darstellungsnormen als Schablone für die Betrachtung kommerzieller Porträts nutzt. Normen, so meinte zuletzt Geoffroy de Lagasnerie, seien bekanntlich „paradoxerweise häufig auf jenen Gebieten am striktesten, wo sie nicht institutionell definiert und aufrechterhalten werden.“⁴¹

Für den Komplex des fotografisch normierten Porträts ist zunächst weniger die Einführung der Carte de visite als die globale Mode entscheidend, die sie nach sich zog.⁴² Bereits 1854 hatte der Franzose André Adolphe

Eugène Disdéri ein Patent eingereicht, in dem es heißt: *Um fotografische Abzüge für wirtschaftliche Zwecke nutzbar zu machen, wäre es notwendig die Produktionskosten zu senken, ein Resultat, welches ich durch meine Verbesserungen erreicht habe.*⁴³ Disdérés Verbesserungen beliefen sich auf eine Kamera mit vier Linsen und verschiebbarem Plattenhalter, wodurch in rascher Folge vier bis acht Aufnahmen auf einer einzigen Kollodiumnassplatte getätigt werden konnten. Von dieser wiederum ließen sich per Kontaktkopie auf Albuminpapier (seltener auch Salz- bzw. später Kollodiumpapier) Positivbögen abziehen, aus denen sich die Einzelaufnahmen einfach ausschneiden ließen. Diese wurden auf relativ dünner Pappe, später dann auf soliderem Fotografen- bzw. Bristolkarton in den Maßen von ungefähr 10 × 6,3 cm aufgebracht.⁴⁴ Im Vergleich zu größerformatigen Kollodiumporträts sowie Daguerreotypen boten Carte de visite-Bilder so die Möglichkeit, „sich selbst“ verhältnismäßig billig in Serie zu produzieren und zur Verteilung zu bringen.⁴⁵

Zum durchschlagenden Erfolg avancierte Disdérés Verfahren jedoch erst nach einer Inkubationszeit von etwa fünf Jahren, als sich 1859 Napoléon III. in dessen Pariser Atelier fotografieren ließ und die für das Bürgertum erschwingliche Visitfotografie somit seiner fotografischen Präsenz adelte und zur Mode erklärte. Nadar etablierte später die Legende, der Kaiser habe ausgerechnet während einer Militärparade vor Disdérés Studio Halt gemacht, um sich porträtieren zu lassen, *und hinter ihm stand die ganze Armee, in Reih und Glied, Gewehr bei Fuß, und wartete, bis die Aufnahme gemacht war. Damit steigerte sich die Begeisterung für Disdéri [sic] zum Delirium. Das ganze Universum lernte seinen Namen und den Weg zu seinem Haus.*⁴⁶ Auch wenn die Anekdote frei erfunden ist,⁴⁷ markiert sie doch eine wichtige historische Wegmarke der globalen Verbreitung standardisierter Porträtdarstellungen. Der Sammler William C. Darrah fasste diese Entwicklung folgendermaßen zusammen: „Der Rausch, prominente Persönlichkeiten zu fotografieren, begann etwa um 1860 und hatte um 1863 die gesamte Welt erfasst. Wenn überhaupt wurden nur wenige Bekanntheiten übersehen. Nach 1863 wurden aufstrebende Männer und Frauen routinemäßig von geschäftstüchtigen Verlegern fotografiert. Eine praktisch vollständige Porträtgalerie namhafter Menschen war in Cartes de visite-Form erhältlich.“⁴⁸ Unternehmungen, wie eine in Großbritannien bereits zu dieser Zeit geforderte „Photographic National Portrait Gallery“⁴⁹ oder Otto Richters fotografisches Mausoleum bekannter Dresdner, verstehen sich als nachträgliche Institutionalisierungen dieser Medienpraxis der Carte de visite.

No. 1

Käuffer, J.E.R.



Joh. Ernst Rud. Käuffer

Hofprediger
geb. zu Weichenburg bei Guelitz 1793,
gest. zu Dresden 1865.

Abb. 7 Porträtsammlung, Tafel 814: Hofprediger Johann Ernst Rudolph Käuffer (um 1860), Atelier Hermann Krone, Dresden, Carte de visite, Salzpapier.

Die sogenannte Kartomanie,⁵⁰ eine buchstäbliche Verrücktheit und ein Verlangen danach, der Bekanntheit anderer im Bilde habhaft zu werden, diese zu sammeln, benennt dabei lediglich eine Seite der Carte de visite-Produktion. Deren Gegenstück stellte die vermutlich weitaus größere Zahl der Repräsentationen (klein)bürgerlicher Bekanntschaftsnetzwerke dar. Darraufzufolge wurden allein in England im Zeitraum von 1861 bis 1867 jährlich 300 bis 400 Millionen Cartes verkauft,⁵¹ was einen Eindruck des massenmedialen Charakters der Verbreitung der Carte de visite zu vermitteln vermag. Ihrem Anspruch gemäß ist die Otto-Richter-Sammlung vor allem eine Aggregation *hervorragender und bekannter Dresdner Persönlichkeiten*,⁵² sodass es beständig gilt, sich hinter den hier versammelten Adligen, den Geistlichen, den famosen Bürgern und den unzähligen Künstlerpersönlichkeiten, eine ungleich größere Zahl hierin (noch) nicht aufgenommenen Bürgerinnen und Bürgern zu vergegenwärtigen, die sich der gleichen fotografischen Selbstrepräsentationsstrategien bedienten, denn: „Zur Kultur der Stars gehört als Komplement der Prominenz der gesellschaftliche Mechanismus, der, was auffällt, gleichmacht, jene sind nur die Schnittmuster für die weltumspannende Konfektion und für die Schere der juristischen und ökonomischen Gerechtigkeit, mit der die letzten Fadenenden noch beseitigt werden.“⁵³

Im eingangs zitierten Text markiert der anonyme Autor nicht zuletzt die Beweggründe dafür, sich auch als ‚normaler‘ – das heißt, nicht des Standes oder Berufes wegen bekannter – Bürger der fotografischen Prozedur zu unterziehen: *Zunächst einmal ist da der Reiz unserer Eitelkeit. Sie selbst sind für einen beträchtlichen Zeitraum das Subjekt ihrer ganz persönlichen Überlegungen und derer ein oder zwei anderer. Sobald das Porträt gemacht ist, haben Sie die Möglichkeit, sich selbst unter Ihren Freunden zu verteilen und sich von diesen in Ihrer Lieblingshaltung und mit Ihrem Lieblingsausdruck betrachten zu lassen. Und dann kommen Sie in jene wundervollen Bücher, die jeder besitzt, und Fremde sehen Sie da in guter Gesellschaft und fragen, wer diese so gutaussehende Person ist.*⁵⁴ Kurz: Nicht zuletzt in den hier angesprochenen Einsteck-Fotoalben⁵⁵ bot sich mittels Cartes de visite die Möglichkeit, genauer vielleicht: das Phantasma, die Trennung zwischen Bekanntschaft und Bekanntheit dialektisch verschleifen und so auflösen zu können. Nicht wenige Zeitgenossen verführte dies dazu, das Medium als ausgesprochen demokratisches zu feiern.⁵⁶ Bei einigen Cartes der Otto-Richter-Sammlung, wie jener des 1865 verstorbenen Hofpredigers Johann Ernst Rudolf Käuffer (1793–1865) (Abb. 7), lässt sich anhand ausgebliehener Stellen in den

vor allem oberen Bildecken noch heute dieser soziale, genauer: assoziierende Bildgebrauch in Einsteckalben mit Sichtfenstern oder aber in Fotoständern und -rahmen nachweisen, für die sich schnell ein eigener Markt entwickelt hatte.⁵⁷

Als erstes Medium stellte die standardisierte Carte de visite im großen Maßstab das ebenso dialektische Versprechen individueller bildlicher Repräsentanz, die zuvor allein den höheren Schichten vorbehalten und erschwinglich gewesen war, bei gleichzeitiger Kollektivierung zu einer neuen, nicht länger durch tradierte Schichtordnungen strukturierten Gesellschaft dar. In dieser ‚Verwirrung der Klassen‘, so die Deutung der Medienhistorikerin Rachel Teukolsky, lag der sensationelle Gehalt der Carte de visite und deren massiver kommerzieller Erfolg begründet.⁵⁸ *Familiäre Blutsverwandschaft*, hieß es 1863 in den britischen „Photographic News“ mit scharfer Ironie, *ist im heutigen Weltzeitalter zirkulär – sie hat keine Grenzen – sie ist allgegenwärtig. Cousine Victoria, Onkel Napoleon, Großonkel Maximilian Joseph Ludwig [...] – gemeinsam mit einer unzählbaren Heerschar plebejischer Verwandter und Bekannter, die an unserem Familienstammbaum Anteil haben: all diese, Sir, werden Sie im Album auf dem Tisch unseres Salons finden.*⁵⁹ Die Dresdner haben sich in ihren Fotoalben wohl eher in ein bildnachbarschaftliches Verhältnis mit ‚Onkel‘ Albert (1828–1902) und ‚Tante‘ Carola (1833–1907) begeben (Abb. 8), wenn gleich sie in dieser Form des einträchtigen Doppelpor-träts erst nach der von Otto Richter verantworteten Periode Eingang in die Sammlung fanden.

In seinem „Historischen Lehrmuseum für Photographie“, dessen Konzeption sich ungefähr auf das Jahr 1893 datieren lässt,⁶⁰ reservierte Hermann Krone der „Einführung der phot. Visits in Dresden, 1859“ die Lehrtafel 36, die eine Zahl von Cartes versammelt, die teilweise auch in Richters Sammlung Eingang fanden (Abb. 9). Sie illustriert, neben dem historischen Argument, dass Cartes de visite bereits in diesem Jahr in Dresden produziert wurden, von oben nach unten betrachtet auch eine historische Verschiebung der Darstellungsformen. So resümierte Hermann Wilhelm Vogel in seinem „Lehrbuch der Photographie“ von 1867, es empfehle sich im Anschluss an Disdéri *das Portrait in ganzer Figur als das künstlerisch am meisten gerechtfertigte insofern, als Figur und Haltung zur Charakteristik eines Individuums notwendig sei.*⁶¹ Später dann gerieten Knie- und Bruststücke zunehmend in Mode, was sich Vogel zufolge vor allem aus der produktionsästhetischen Gründen erklären lässt. *Ein Brustbild, in dem nur Kopf und Brust sichtbar sind, kann nicht durch fehlerhafte Stellung*

Albert,
u. Carola

No. 2



Abb. 8 Porträtsammlung, Tafel 19 (spätere Einordnung): König Albert und Königin Carola (um 1880), Atelier Hanns Hanfstaengl, Leitung Carl August Teich, Dresden, Cabinet, Albuminpapier.



Abb. 9 Hermann Krone: Einführung der photographischen Visits in Dresden, 1859, Die ersten Cabinets in Dresden 1867 (um 1895), Historisches Lehrmuseum für Photographie, Tafel 36. TU Dresden, Institut für Angewandte Photophysik, Krone-Sammlung.

der Arme und Beine, nicht durch unschönes Arrangement von Beiwerk verdorben werden, wie dies bei Portraits in ganzer Figur gar zu oft der Fall ist; ihre Herstellung ist daher, was das ästhetische Element anbetrifft, leichter und sicherer. Hinzu käme außerdem, dass die größere Nähe der Kamera zur oder zum Dargestellten das erkennbare Hervortreten des charakteristischen Theiles am Menschen, des Kopfes bedinge.⁶² Einer breiteren Fotografenöffentlichkeit gegenüber wurde diese Argumentation in den „Photographischen Mittheilungen“ wiederholt, der von Vogel herausgegebenen „Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins“.⁶³ Tendenziell konzentrierten sich Cartes de visite nach der ersten Welle ganzfiguriger Darstellungen also zunehmend auf das menschliche Gesicht. Ab der Mitte der 1860er Jahre wurde dieser Effekt durch Vignettierungen zusätzlich unterstrichen, die die Büsten der Porträtierten zu den Bildrändern hin verblassen ließen und den Betrachterblick so zentrierten. Den wechselnden Ausschnitten, deren gegenüberliegende Pole das Ganzkörperbild und das Schulterstück markierten, blieb dabei das untergründige Bestreben der Fotografen gemein, den Charakter der oder des Fotografierten darzustellen, das heißt charakteristische Bilder zu produzieren, worauf wir gleich zurückkommen werden.

In historischer Folge illustrierte Krone im unteren Teil der Tafel zudem „Die ersten Cabinets in Dresden 1867“. Der Standard der mit circa 13,8 × 10 cm im Vergleich zu den Visitbildern etwa doppelt so großen Cabinetbilder etablierte sich in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre parallel zu den Visitporträts. (siehe Abb. 8) Trotz anderer, periodisch auftauchender Standards – wie dem kleinen Mignonbild oder den größeren Boudoir- oder Imperialformaten⁶⁴ – blieben die Carte de visite und das durch seine Ausmaße repräsentativere Cabinetbild etwa bis zum ersten Weltkrieg die gängigsten Bildformate. Dies spiegelt sich auch in der Otto-Richter-Sammlung: So lassen sich von 628 Aufnahmen auf den 585 Tafeln der Aufbauphase der Sammlung zwischen 1890 und 1912 allein 205 als Cartes de visite und 273 als Cabinet-Bilder bestimmen, auch wenn die Abzüge in dieser maßgeblich von Richter selbst verantworteten Zeit zumeist ohne die typischen Untersatzkartons direkt auf den Sammlungstafeln aufkaschiert oder aber aufwändig als Inlay (siehe Abb. 7) eingefasst wurden. Zugleich fanden auch größere, wandförmige Porträts, wie jenes des Kreuzkantors Julius Otto (1804–1877), (Abb. 10) Eingang in die Sammlung, die trotz ihrer Ausmaße einer ganz ähnlichen Studio-Ästhetik verschrieben waren. Formatunabhängig dominierten mit 261 bzw. 131 Aufnahmen

die für Fotografen ‚bequemsten‘,⁶⁵ da ökonomischsten Bildlösungen des Brustbildes sowie des noch enger gefassten Schulterstückes über alle weiteren Darstellungsformen.

Charakteristik

Vor allem ab den weniger sorgfältig konzeptionierten Tafeln des zweiten Sammlungsabschnitts, der nach Richters Pensionierung 1912, aber wohl wenigstens teilweise mit von ihm gesammelten Fotografien angelegt worden ist, wurden mitunter ganze Tableaux mit bis zu neun Einzelbildern arrangiert – zu Ungunsten der klaren Anordnung und typografischen Gestaltung, die Richter zuvor etabliert hatte. Eine Tafel des Hofschau Spielers Friedrich Dettmer (1835–1880)⁶⁶ beispielsweise zeigt diesen gleich in fünf Aufnahmen aus scheinbar ebenso vielen Studios, die einer chronologischen Reihung von oben nach unten und von links nach rechts folgen. (Abb. vgl. S. 294) Die Anordnung spiegelt so nicht allein Dettmers Alterungsprozess und die mediale Entwicklung der Carte de visite – von der un gelenk beschnittenen Untersatzpappe des obersten Bildes zu den festeren, genau konfektionierten und bedruckten, vorfabrizierten Fotografenkartons der unteren Aufnahmen –, sondern wirft uns auf die in diesem Kontext zentrale Dialektik von Individuierung und Normierung zurück.

Nicht zuletzt das mittlere Bild, das Dettmer in der Rolle des Egmont zeigt, stellt Betrachterinnen und Betrachter vor die Aufgabe, auch alle weiteren Porträts als eine Art Rollenspiel zu betrachten und mithin nach dem spezifisch Individuellen, dem Charakteristischen in der repetitiven Form zu fragen – spielte doch der Begriff des Charakters bzw. der Charakterrolle nicht allein im Rahmen physiognomischer Studien, sondern auch im Theaterdiskurs des 18. und 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle.⁶⁷ Frühe porträtfotografische Anleitungen hatten sich lediglich in sehr verkürzter Form mit derlei Fragen beschäftigt, umgingen sie teils völlig. So konzentrierte sich beispielsweise eine 1841 in Wien herausgegebene „Anweisung zum Gebrauche des neuen Daguerreotyp-Apparates zum Portraitieren“ ausschließlich auf die fotografische Technik und das Dispositiv, das das Modell zu dieser Zeit noch im Freien in einer spezifischen Weise zurichtete. Der Mensch erscheint hier als bloßes Objekt der Technik, er wird *der Camera gegenüber in eine passende Stellung gebracht*⁶⁸ und nach den nötigen Vorkehrungen darauf aufmerksam gemacht, *dass nun die Operation beginnt, da die Stellung, in welcher sich der Körper befindet,*



Abb. 10 Porträtsammlung, Tafel 1243: Kreuzkantor Ernst Julius Otto (um 1875), Atelier Carl Goetze, Dresden, 30,7 × 23,9 cm, Auskopierpapier.

durch die ganze Dauer der Operation unverändert erhalten werden muss – es dürfe geblinzelt werden, solange die Augen auf einen Punkt gerichtet blieben.⁶⁹ Erst zu Zeiten der Carte de visite entstand im Anschluss an Disdéri's Handbuch „Die Photographie als bildende Kunst“, zunächst 1862 in Paris erschienen,⁷⁰ ein veritabler Diskurs um die Ästhetik des Porträts, was nicht verwundern mag, war doch die neuerliche Visitmode zu der Einkommensquelle der sprunghaft gestiegenen Zahl an Fotografen rund um die Welt avanciert. Im dritten Teil des Buches,

den „Grundzügen einer Aesthetik der Photographie“, bemerkt Disdéri schnell, der Fotograf solle *nicht bloss die sich ihm auf gut Glück bietenden Erscheinungen naturwahr wiedergeben; er soll vielmehr bei dieser Wiedergabe mit künstlerischer Auswahl verfahren.*⁷¹ Gehen dürfe es dem Fotografen daher nicht um eine *mathematisch genaue Wiedergabe der Formen und Proportionen der zu portraittierenden Person, sondern viel mehr um die richtige Auffassung und Darstellung der möglichst idealen Seite des Naturells derselben, wie es sich unter dem Einflusse der durch ihre sociale Stellung bedingten*

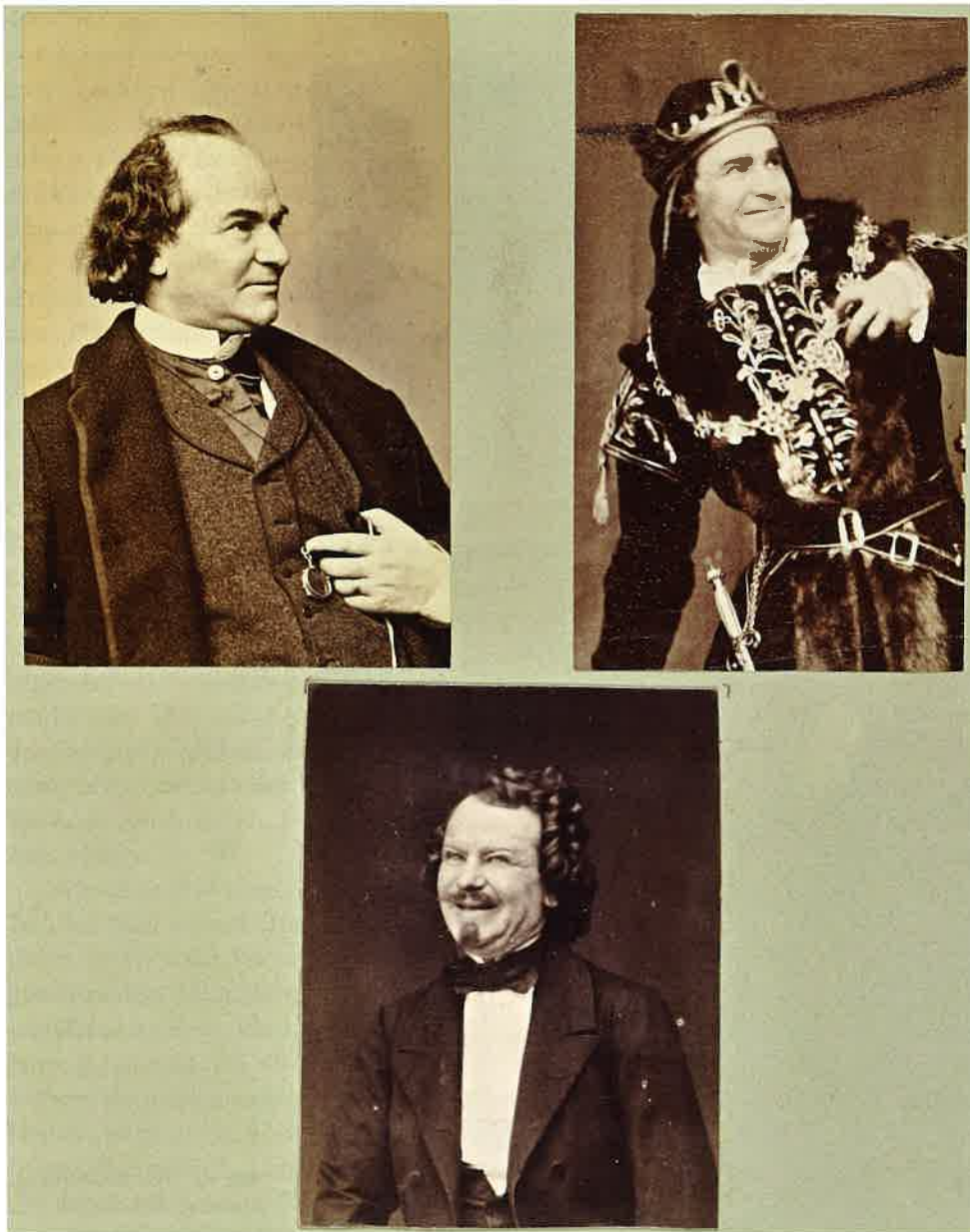


Abb. 11 Porträtsammlung.
Tafel 301: Hofchauspieler
Bogumil Dawison (um 1860),
unbekanntes Atelier, drei
Abzüge im Carte de visite-
Format, Albuminpapier.

Gewohnheiten und Ideen entwickelt hat.⁷² Disdéri's idealtypischer Fotograf nimmt sich in die Pflicht, den Character, die Gewohnheiten, kurz das ganze seelische Leben des Originals nicht nur in den Grundzügen, sondern auch in den feinsten Nüancierungen darzustellen, [...] und ausserdem hat er noch die Verpflichtung, bei der Wiedergabe seiner Auffassung immer möglichst idealisierend zu verfahren.⁷³

Wie bei der späteren, hochgradig spezialisierten Ästhetik der Bertillonage ging es den kommerziellen Atelierfotografen um die in der Tradition der Physiognomik Lavaters stehende Idee des Charakteristischen.⁷⁴ Während Bertillon jedoch auf eine wissenschaftliche

Produktion charakteristischer Daten zielte,⁷⁵ nahmen jene den vermeintlich durch schiere Menschenkenntnis ‚erfassten‘ Charakter der oder des Einzelnen zum Anlass einer Idealisierung und Normalisierung.⁷⁶ Mit Mitteln des Arrangements, des Ausschnitts, der Pose und Kleidung waren Disdéri zufolge dabei nicht allein Möglichkeiten gegeben, die Natur und den Bau derselben [Person] richtig wiederzugeben und gehörig hervorzuheben. Stattdessen boten sie auch das Werkzeug, [...] die Natur und das Ebenmass der zu portraiturenden Person innerhalb der erlaubten Grenzen zu verschönern und zu veredeln.⁷⁷ So könne der Fotograf beispielsweise durch Wahl und

Anordnung der Kleidung [...] den grössten Einfluss auf die Gestaltverhältnisse des Körpers nehmen und dadurch einzelne Körperteile relativ gesehen, größer, kleiner, dicker oder dünner und so weiter erscheinen lassen. Zu starke oder zu schwache Konturen des Gesichts konnten durch gezielte Regulierung des Lichts abgemildert oder verstärkt werden. Die zu grell auftretenden Unschönheiten des Originals wiederum sollten, so weit erforderlich und thunlich ist, gemildert werden.⁷⁸ Vogel, der statt von Unschönheiten direkter von Fehler[n] des Originals⁷⁹ spricht und der Frage der Charakteristik ein ganzes Kapitel widmet,⁸⁰ stellte die atelierinternen Machtverhältnisse in seinem Handbuch klar: Dem Fotografen müsse es darum gehen, sein Publikum in lebenswürdiger Weise zu beherrschen.⁸¹ Es war seine Entscheidungshoheit, zu bestimmen, welche physiognomische Eigenheiten schön oder unschön, normal oder anomal, und damit zeigenswert oder korrekturbedürftig sind. Ähnlich den Delinquenten Bertillons und Koettigs sind die Modelle zu (bloßer) Mitwirkung bestimmt; die Autorität über das individuelle Porträt – ein *Extract von Menschen*, wie sich Vogel ausdrückt⁸² – müsse jedoch allein beim Fotografen liegen.⁸³ *Bilder, bei denen die Modelle den Intentionen des Photographen nicht absolut gehorchen, soll man überhaupt nicht machen, sie liegen jenseits der Schranken der Photographie.*⁸⁴ Kurz: Der Individualcharakter lag nicht beim Individuum selbst, sondern wurde von der deutenden Autorität des Fotografen aufgefasst als Material, das im Studio einer idealisierenden Transformation und Korrektur unterzogen werden sollte.

In der kompositorischen und gestalterischen Redundanz aberhunderter Porträts der Otto-Richter-Sammlung, die die Vorstellung eines einzigartigen Charakters als Täuschung entblößt, verfestigt sich das Idealbild einer allgemeinen Physiognomie des Bürgers, so der Titel eines Aufsatzes von Timm Starl. „Das Porträt des erfolgreichen Bürgers war also dem Adeligen ebenso Vorbild wie dessen Bildnis zur Nachahmung beflügelte. Der Kreislauf der immer gleichen Vorbilder entwarf eine imaginäre Gesellschaft von Gleichen, die Nivellierung jeglicher sozialer Hierarchie, worauf sie auch immer gründete, begründete auch die ästhetischen Ansprüche“, heißt es bei ihm. „Damit geriet die Selbstdarstellung der Zeitgenossen zum Klischee.“⁸⁵ Dieses Klischee ist insbesondere durch das zu präzisieren, was es willentlich verbirgt: als bildhaft formulierte Norm eines von den Schwernissen der Erwerbsarbeit befreiten, von körperlichen Makeln wie gesundheitlichen Gebrechen des Alterns ungestraften Individuums. Es ist das Klischee eines Individuums, das sich vor allem in scheinbar reich

geschmückten und möblierten Interieurs edler Muße hingibt, einer sich von der steigenden Geschwindigkeit des Alltags dezidiert absetzenden, überzeitlichen und kontemplativen *tranquillité*,⁸⁶ die sich immer wieder in den sich ins Unbestimmte richtenden Blicken der statuarischen Figuren äußert: *Die Photographie hat nicht die Aufgabe, Bewegungen darzustellen, ihre Aufgabe besteht in der Darstellung ruhiger Posen [...].*⁸⁷ Um es mit dem amerikanischen Schriftsteller Kurt Vonnegut zynisch auf einen neuralgischen Punkt der westlichen Industriegesellschaften zu bringen: „Everything was beautiful, and nothing hurt.“⁸⁸

Greifbar wird diese statuarische Norm vornehmlich bürgerlicher Präsenz nicht zuletzt in ihren bewussten wie unbewussten Überschreitungen. So war insbesondere in der Profession von Schauspielerinnen und Schauspielern, wie eine Tafel Bogumil Dawisons (1818–1872) (**Abb. 11**) veranschaulicht, eine grenzüberschreitende Darstellung legitimiert, war es doch deren Aufgabe, das eigene Gesicht als Maske zu verstehen, um den Charakter einer Rolle verkörpern.⁸⁹ Dawison darf im Bilde lachen und seinen Körper in dynamische Posen bringen, da sich seine Charakterrolle der Autorität der Fotografen in gewissem Grade entzieht. Im Falle jener, die sich durch äußere Anomalie, das heißt Abweichung von der körperlichen Norm auszeichnen, verhält es sich umgekehrt. So führt die Otto-Richter-Sammlung beispielsweise unter dem Namen Julia Pastrana oder Zenora [Señora] Pastraina die Tafel einer mit Hypertrichiose, das heißt übermäßigem Haarwuchs, geborenen Vogtländerin, die als Schwester der gleichnamigen, berühmten Mexikanerin (1834–1860) ausgegeben wurde (**Abb. 12**), wie ein undatierter Nachruf auf der Tafelrückseite aufklärt. Auf der Vorderseite sind jedoch keine Bilder der Vogtländerin, sondern bekannte Aufnahmen der mexikanischen Freakshow-Attraktion aufkaschiert,⁹⁰ die den Körper einmal im Profil, einmal frontal darstellen. Nachruf und Bilder funktionieren dergestalt als gegenseitige Platzhalter. Die Tafel verweist so nicht auf einen Individualcharakter, sondern stattdessen auf einen Typus des *Anomalen*, das als Kuriosität gebannt werden muss, da es sozial als Anormales, Pathologisches verkannt wird. Wenn vermeintlich sichtbare Gesundheit die Norm ist, so wird jede Abweichung von dieser als in gewissem Grade krank betrachtet werden.⁹¹ Allein dieser spezielle Kuriositätenstatus, so gilt es anzunehmen, erlaubt die Integration der Tafel einer Frau in die Sammlung, die selbst nicht gezeigt wird und aus deren Nachruf ihr wirklicher Namen – Maria Bartels – und damit den Ankerpunkt des Charakteristischen nicht zu erfahren ist.⁹²



Abb. 12 Porträtsammlung, Tafel 1258: Julia Pastrana (Pastraina) und Zenora Pastraina (1860–um 1870), Atelier Hermann Krone und unbekanntes Atelier, zwei Carte de visite-Abzüge, Albuminpapier.

Normalitätskonstruktionen

Das fotografische Atelier des 19. Jahrhunderts – ein Blick in Hermann Krones Dresdner Atelier von 1864 vermittelt den Eindruck eines solchen (Abb. 13) – ist damit kein neutraler Raum der autonomen Selbstdarstellung, sondern ein Ort materiell standardisierter Produktion gleichsam normalisierter Selbstbilder. Diese bedeuten ihre Modelle weniger als einzigartige Objekte denn als Teile einer Serie, eines Albums, als Punkte im Netz einer ebenso demokratischen wie imaginären Gesellschaft.⁹³

Wer kennt nicht die Gardine, die Säule, den Tisch, die Balustrade, ohne welche beinahe keine Karte in die Welt geschickt wurde?, fragt 1868 ein Autor der „Photographischen Mittheilungen“.⁹⁴ Der Blick in das Glashaus, und damit das Herzstück von Krones Atelier, zeigt exemplarisch ein typisches Arrangement besagter Versatzstücke aus Perspektive des Fotografen: „zwei flexibel einsetzbare schwere Vorhänge, davon einer mit floralem Muster, ein kannelierter Säulenschaft auf mittelhohem Postament, eine gotisierende Balustrade, kleine Tische und Gueridons [sic], zwei Sessel, ein Hocker sowie eine Zahl kleinerer Objekte, die dem Porträtierten gegeben-



Abb. 13 Atelier Hermann Krone, Dresden: Innenansicht seines Ateliers (1864), Albuminpapier (22,5 × 28,5 cm), Museum Ludwig Köln, FH 02609 (Reproduktion: Rheinisches Bildarchiv Köln).

falls zur näheren Charakterisierung beigegeben werden konnten. Als Assoziation an die gediegene heimische Stube konnten ein Vogelkäfig oder ein Gemälde mittleren Formates eingesetzt werden.“⁹⁵ Abgesehen davon zeichnet sich der Raum in unserem Kontext durch die grundlegende baulich-strukturelle Ähnlichkeit zu den europäischen erkennungsdienstlichen Ateliers aus, für die Koettigs Dresdner Studio (Abb. 4) allein ein Beispiel ist.

Neben Disdérís und Vogels Publikationen firmiert Otto Buehlers Handbuch „Atelier und Apparat des Photographen“ von 1869 als prominentes Exempel jenes Handbuchdiskurses, der bis in die 1890er Jahre hinein relativ stabil bleibt. Abermals bildet hier Idee des Charakteristischen das Zentrum, um das herum sich das

Glashaus strukturiert. Buehler bemerkt, dass es für dieses keine ideale Konstruktion gebe, weshalb er pult-, hütten- und tunnelförmige Konstruktionsprinzipien als legitime Alternativen aufzählt. Stattdessen gelte es, sich den *lokalen Verhältnissen entsprechend einzurichten und so durch verschiedene Mittel den gleichen, von ihnen angestrebten Zweck zu erreichen*. Er führt aus: *Welche Form das Dach habe, ist für das unter demselben sitzende Modell gan[z] [sic] gleichgültig, wenn nur das durch dasselbe einfallende Licht im Stande ist, die charakteristische Form und Individualität des Kopfes in voller harmonischer Schönheit entwickelt hervortreten zu lassen.*⁹⁶ Wenige Seiten zuvor hatte Buehler die hierfür notwendige *Normalbeleuchtung* als eine Kombination von Ober-, Vorder-, und Seitenlicht beschrieben. Diese ließ sich einerseits

über die *astronomische* Lage des Ateliers – sprich, die Ausrichtung der Glasfront nach Norden hin⁹⁷ – unter Beachtung der umgebenden Örtlichkeiten und andererseits durch die Verwendung eines *Apparat[es] zur Regulierung der Beleuchtung* erreichen, der Blenden, Gardinen und Reflexschirme umfasste.⁹⁸ Normalerweise waren Modelle also in unseren Breiten, egal ob sie sich nun in Paris, New York oder Dresden aufnehmen ließen, in ein gleichförmig-normiertes Licht aus nördlicher Richtung getaucht.

Des Dekors im Allgemeinen bedarf es Buehler zufolge, um die aufzunehmende Person *theils in ihrer Erscheinung zu heben, theils sie ihrer Individualität, ihrem Beruf oder ihren Lebensverhältnissen entsprechend zu charakterisieren*.⁹⁹ Die Ateliereinrichtung charakterisiert also aktiv, nicht zuletzt mittels gewisser Dekorgegenstände, und hebt die menschliche Erscheinung auf die oben beschriebene Norm des Idealen, sie wird normalisiert, ästhetisch nivelliert. Zugleich solle der Mensch als der *beherrschende Mittelpunkt dieser Umgebung und letztere nur als Folie desselben zu erkennen*.¹⁰⁰ sein. Mit Karl Marx, dessen erster Band des „Kapitals“ just zwei Jahre zuvor erschienen war, lässt sich diese Forderung als Rhetorik problematisieren, die das kritische Verhältnis seiner Zeitgenossen zu den Dingen willentlich verkehrt: *Ihre eigne gesellschaftliche Bewegung besitzt für sie die Form einer Bewegung von Sachen, unter deren Kontrolle sie stehen, statt sie zu kontrollieren*.¹⁰¹ Im Falle des Theologen Käuffer (*siehe Abb. 7*) beispielsweise dienen neben dem für seine Berufung unverzichtbaren schwarzen Gewand mit dem weißen Beffchen vor allem die Bibel als ledergebundener Foliant sowie das gotisierende Bustament der Charakterisierung. Unverkennbar befindet sich Käuffer jedoch nicht in jenem Kirchenraum, auf den lediglich durch das Zeichen des Maßwerks verwiesen wird, sondern im *allgemeinen* fotografischen Raum des Verweises. Dieser widmete sich mithin der Charakterisierung auch noch so profaner Zeitgenossen, ohne selbst jedoch charakteristisch zu sein. In ihrem Kulturindustrie-Aufsatz werden Theodor Adorno und Max Horkheimer später zuspitzen: „In der Kulturindustrie ist das Individuum illusionär nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise. Es wird nur so weit geduldet, wie seine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen außer Frage steht.“¹⁰²

Damit Jede und Jeder seine charakteristische fotografische Entsprechung finden konnte, spezialisierten sich Händler auf fotografische Bedarfsartikel. Die heute raren Kataloge dieser Händler – eine vom Photoinstitut Bonartes in Wien digitalisierte Auswahl der Kataloge Bernhard und Josef Wachtls gewährt einen seltenen Ein-

blick¹⁰³ – ließen deshalb nichts vermissen. Von verschiedenartig gemusterten Atelierteppichen über illusionistische Hintergründe, geschnitzte Sitzmöbel, Tische und Bänke in verschiedenen historischen Stilen zu Säulen und Balustraden aus Pappmaché wurde hier feilgeboten, was den Fotografen zu ihrem Ziel gereichte – auch das sprichwörtliche Vögelchen für Kinderaufnahmen blieb nicht aus. Als Maxime der Verwendung von Dekoration galt die *künstlerische Harmonie des Ganzen*. *Man soll nicht Roccocomöbel in ein gothisch decoriertes Zimmer setzen und umgekehrt, oder gar geschnitzte Möbel der verschiedenartigen Style durcheinander stellen*. Erst durch diese historische Einheitlichkeit sei es überhaupt möglich, die Hauptsache jedes Arrangements in die Tat umzusetzen: *die Erzielung jener künstlerischen Illusion, welche den Beschauer der Bilder vergessen läßt, daß er ein photographisches Atelier mit seinen Requisiten vor sich hat*.¹⁰⁴ In den im Bilde immer wieder auftauchenden historisch-eklektizistischen Brüchen wird dabei nicht allein die potenzielle Kluft dieser Forderung in der Theorie und der Umsetzung in der Praxis kenntlich, sondern zugleich die visuelle Fragilität jener ohnehin prekären Illusion. Die Darstellung Ludwig Schnorr von Carolsfelds (1836–1865) (*Abb. 14*) mit der bereits bekannten gotischen Balustrade im rechten Hintergrund, dynamisiert durch eine bodenlange Draperie, dem kannelierten Säulenschaft auf einem Sockel mit geometrischem, der Renaissance entlehntem Bildfeld, und all dies auf einem Teppich führt diesen Konflikt vor Augen. Zusätzlich wird dieser noch verstärkt durch die Kette einer Taschenuhr, einem unbedingten Ausweis der Moderne. Es verwundert daher nicht, dass schon Zeitgenossen die nötige Medien-Kompetenz mitbrachten, den fotografischen Illusionismus als Normalitäts- und Charakterkonstruktion zu entlarven. So fragt der eingangs zitierte Artikel kritisch: *Wie lautet der Beruf dieser unglücklichen und fehlgeleiteten Kreatur, die ihr Leben in der ewigwährenden Umgebung von Säule und Vorhang verbringen soll?*¹⁰⁵

Schlussbemerkung

Karl Marx hat die Fotografie seinerzeit als eine der „neuen Industrien“ und aufgrund ihrer noch geringen Größe nicht sonderlich ernst genommen und sprach davon, dass sie *nur in ferner Zukunft Früchte tragen*.¹⁰⁶ werde.¹⁰⁷ Damit ignorierte er zugleich die normalisierende Kraft des fotografischen Porträts, die aktiv real existierende Schicht- und Klassenunterschiede zugunsten der Fiktion einer demokratischen, genauer vielleicht einer

Schnorr, L.



Ludwig Schnorr v. Carolsfeld

*Kgl. Hofopernsänger,
geb. zu München d. 2. Juli 1836,
gest. zu Dresden d. 21. Febr. 1865.*

PhP 1980

Abb. 14 Porträtsammlung,
Tafel 1527: Hofopernsänger
Ludwig Schnorr von Carols-
feld, Atelier Hermann Krone,
Dresden, Albuminabzug im
Carte de visite-Format, 1860.

egalitären Gesellschaft unkenntlich macht. In der aufwendigen formellen Behandlung fotografischer Porträts durch Otto Richter wird diese diskursiv erzeugte Fiktion im Sinne einer harmonischen Ständegesellschaft reaffirmiert. Willens oder nicht, trugen so auch die Bilder seiner Sammlung in ihrer Warenförmigkeit zur ästhetischen Manifestierung einer normalen, das heißt einer physiognomisch und sozial normierten Gesellschaft bei. Denn das oben beschriebene Klischee der Selbstrepräsentation unvergänglich-gesunder Körperlich-

keit bedeutet zugleich das Gegenteil: der normierte und idealisierte Körper als unvergängliches Reservoir von Arbeitskraft, von potenzieller Arbeit. Mit Georges Canguilhem's Worten, der sich seinerseits auf eine Epistemologie der Physiologie bezog, gilt es das Porträtatelier als Laboratorium zu denken: „Wenn man den Normalzustand eines Lebewesens als normative Angleichung an eine je verschiedene Umwelt definieren kann, so wäre hinzuzufügen, daß das Laboratorium selbst eine neue Umwelt darstellt, in der das Leben Normen

setzt, die freilich nicht umstandslos extrapoliert, d. h. von den Bedingungen, unter denen sie gelten, losgelöst werden können.“¹⁰⁸ Kritischer noch gilt es vielleicht den Blick der Studiofotografen zu bestimmen: „Die jüdische Tradition“, so Horkheimer und Adorno, „vermittelt die

Scheu, einen Menschen mit dem Meterstab zu messen, weil man die Toten messe – für den Sarg. Das ist es, woran die Manipulatoren des Körpers ihre Freude haben. Sie messen den anderen, ohne es zu wissen, mit dem Blick des Sargmachers.“¹⁰⁹

Anmerkungen

- 1 Susanne Regener, Die pathologische Norm. Visualisierungen von Krankheit in der Psychiatrie, in: Gert Theile (Hrsg.), Anthropometrie. Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß, München 2005, S. 180–193, hier S. 187.
- 2 Anonym, The Carte de Visite, in: All The Year Round, hrsg. von Charles Dickens (26. April 1862), S. 165–168, hier S. 165 [Übers. d. A.].
- 3 Ebd., S. 166 [Übers. d. A.].
- 4 Zu diesem Begriffspaar vgl. Georges Canguilhem, Das Normale und das Pathologische, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1977, bes. S. 90–93.
- 5 Susan Sontag, In Platons Höhle, in: dies., Über Fotografie, Frankfurt a. M. 1980, S. 9–30, hier S. 27.
- 6 Offizielle Website der Landeshauptstadt Dresden: Personalausweis, online: http://www.dresden.de/de/rathaus/dienstleistungen/personalausweis_d115.php (3.5.2018).
- 7 Sontag, Höhle (wie Anm. 5), S. 27.
- 8 Jens Schröter, Sich ausweisen, in: Ilka Becker, Bettina Lockemann, Astrid Köhler, Ann Kristin Krahn, Linda Sandrock (Hrsg.), Fotografisches Handeln. Das fotografische Dispositiv, Band 1, Marburg 2016, S. 226–239, hier S. 229.
- 9 Alphonse Bertillon, La Photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques, Paris 1890.
- 10 Alphonse Bertillon, Die Gerichtliche Photographie. Mit einem Anhang über die anthropometrische Classification und Identifizierung, autorisierte, vom Verfasser neu bearbeitete und vermehrte, deutsche Ausgabe, übersetzt von Wilhelm Knapp, Halle a. S. 1895.
- 11 Eder erarbeitete ab den 1880er Jahren ein „Ausführliches Handbuch der Photographie“, das er selbst als Vorarbeit für seine umfassende „Geschichte der Photographie“, zuletzt 1932 in vierter Auflage erschienen, begriff. Vgl. ders., Geschichte der Photographie, 2 Bände, 4. überarbeitete und vermehrte Ausgabe, Halle a. S. 1932.
- 12 Josef Maria Eder, Vorwort, in: Bertillon, Photographie (wie Anm. 10), S. III–IV, hier S. III. Die Geschichte der Fotografie zu Identifizierungszwecken reicht dabei weiter zurück, wie Susanne Regener exemplarisch aufzeigte. Vgl. dies., Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999, bes. S. 27–87.
- 13 Bertillon, Photographie (wie Anm. 10), S. 27.
- 14 Ebd., S. 2.
- 15 Josh Ellenbogen, Reasoned and Unreasoned Images. The Photography of Bertillon, Galton, and Marey, University Park 2008, S. 29 [Übers. d. A.].
- 16 Vgl. ebd.
- 17 Bertillon, Photographie (wie Anm. 10), S. 2.
- 18 Ebd., S. 9.
- 19 Ebd., S. 9–10.
- 20 Vgl. ebd., S. 20–21.
- 21 Ebd., S. 21.
- 22 Ebd., S. 75–76.
- 23 Vgl. Alphonse Bertillon, Das anthropometrische Signalement [frz. Erstausgabe 1893]. Zweite vermehrte Auflage mit einem Album, autorisierte deutsche Ausgabe herausgegeben von Dr. v. Sury, 1. Band, Halle a. S. 1895, S. 146–147.
- 24 Vgl. Bertillon, Photographie (wie Anm. 10), S. 28–37, bes. S. 34.
- 25 Bertillon, Signalement (wie Anm. 23), S. 73.
- 26 Vgl. Bertillon, Signalement (wie Anm. 23), S. 73–85.
- 27 Vgl. ebd., S. 29–33.
- 28 Ellenbogen, Images (wie Anm. 15), S. 51. Vgl. außerdem S. 42.
- 29 Regener, Erfassung (wie Anm. 12).
- 30 Robert Heindl, System und Praxis der Daktyloskopie und der sonstigen technischen Methoden der Kriminalpolizei, Berlin, Leipzig 21922, S. 69.
- 31 Nach der reichsweiten Einführung des Verfahrens wurde auf Betreiben Koettigs der Kartenbestand in die neue Berliner Zentrale überführt. Vgl. Paul Koettig, Fünf Jahre Daktyloskopie in Sachsen, in: Archiv für Kriminalanthropologie 30 (1908), S. 155–161, hier S. 161.
- 32 Vgl. Heindl, Daktyloskopie (wie Anm. 30), S. 70–71.
- 33 Ebd., S. 71. Nach dem I. Anthropometrischen Kongress brachten fast alle Städte mit über 50.000 Einwohnern Bertillons System zur Anwendung. Im Jahr 1910 zählte die Berliner Zentralstelle über 15.000 Karteikarten/Gedächtnisbilder. Vgl. Friedrich Paul, Handbuch der kriminalistischen Photographie für Beamte der Gerichte, der Staatsanwaltschaften und der Sicherheitsbehörden, Berlin 1900, S. 5.
- 34 In einer späteren Publikation bildet Paul das Atelier in entgegengesetzter Richtung ab, vgl. Friedrich Paul, Die kriminalistische Photographie auf der Internationalen Photographischen Ausstellung in Dresden, in: Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik, Band 36, Heft 3/4 (1910), S. 237–314, Tafel III. Je eine en face- und eine Profilaufnahmesituation finden sich in Heindl, Daktyloskopie (wie Anm. 30), S. 440, Abb. 228 und 229.
- 35 Für die Auskunft danke ich dem Dresdner Polizeihauptkommissar Lutz Wodarsch herzlich. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript „Gedenken zum 85. Todestag des Präsidenten und des 165. Jahrestages der Gründung der Königlichen Polizeidirektion Dresden“.
- 36 „Bedauerlicherweise bleibt diese Sammlung einer größeren Öffentlichkeit vorenthalten, wohl aus einem weisen doppelten Grunde. Denn erstens muss sie natürlich alles Einschlägige, z. B. alle Instrumente der Spitzbuben und Mordgesellen enthalten. Wenn diese jedermann zu Gesicht kämen, bestände die Gefahr, daß sie Schule machten. Außerdem könnte dadurch allzu leicht einem unerfreulichen Sensationsbedürfnis Vorschub geleistet werden.“ Anonym, Ein kriminalistisches Museum, in: Kölnische Zeitung, 17.8.1903, Nr. 746, Morgen-Ausgabe, n. p. Zitiert nach Franziska Brons, Exposition eines Mediums. Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909, Paderborn 2015, S. 345, Fußnote 210. In Ge-

- rald Heres' Auflistung Dresdener Museen finden weder das Kriminalmuseum noch Koettig Erwähnung. Vgl. ders., Die Dresdner Museen, in: Holger Starke (Hrsg.), Geschichte der Stadt Dresden, 3. Band: Von der Reichsgründung bis zur Gegenwart, Stuttgart 2006, S. 153–160.
- 37 Vgl. Peter Rose, Polizeihistorische Sammlung der Polizei Sachsen, in: Wolfgang Hesse, Katja Schumann (Hrsg.), Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen, Marburg 2006, S. 238–239 sowie Ilse About, Messen und Strafen. Alphonse Bertillon und der Erkennungsdienst in Frankreich, ebd., S. 182–185 mit Kat. Nrn. 258–262 aus der Dresdner polizeihistorischen Sammlung.
- 38 Vgl. Polizei Sachsen, Dresdens geheimes Museum?, online: <https://www.polizei.sachsen.de/de/51721.htm> (1.6.2018) sowie International Police Association (IPA), Projekte der IPA Dresden. Polizeihistorische Sammlung, online: <https://www.ipa-dresden.de/polizeihistorische-sammlung.html> (1.6.2018). Vgl. weiterhin Karsten Schlinzig, Dresdner Polizeigeschichte, in: Stadtmuseum Dresden (Hrsg.), Dresdner Geschichtsbuch 9, Dresden 2003, S. 102–124, bes. S. 11–12.
- 39 Zur Geschichte der Daktyloskopie vgl. Heindl, Daktyloskopie (wie Anm. 30). Koettig, der abermals für die Einführung des Verfahrens in Deutschland im Jahre 1903 verantwortlich zeichnete, resümierte nach fünf Jahren in Koettig, Daktyloskopie (wie Anm. 31). Für die Relevanz der von ihm verantworteten Präsentation auf der Deutschen-Städte-Ausstellung 1903 siehe Brons, Exposition (wie Anm. 36), S. 362.
- 40 Bertillon, Photographie (wie Anm. 10), S. 8.
- 41 Geoffroy de Lagasnerie, Denken in einer schlechten Welt, Berlin 2018, S. 93.
- 42 Für eine ausführliche Mediengeschichte der Carte de visite siehe Elizabeth Anne McCauley, A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph, New Haven, London 1985; William C. Darrah, Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography, Gettysburg 1981; Jochen Voigt, Faszination Sammeln: Cartes de Visite. Eine Kulturgeschichte der photographischen Visitenkarte, Chemnitz 2006.
- 43 Übersetzung des Autors nach McCauley, Disdéri (wie Anm. 42), n. p.
- 44 Zwar gaben sich zeitgenössische Autoren Mühe, eine verbindliche Standardgröße zu definieren, in der Praxis wichen die Größen der Kartons wie auch der Abzüge jedoch innerhalb gewisser Toleranzen ab. Vgl. Voigt, Cartes (wie Anm. 42), S. 78.
- 45 Vgl. Jens Ruchatz, Ein Foto kommt selten allein. Serielle Aspekte der Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Wolfgang Hesse, Timm Starl (Hrsg.), Der Photopionier Hermann Krone. Photographie und Apparatur. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert, Marburg 1998, S. 31–69, hier 32–33.
- 46 Nadar, Als ich Photograph war, Frauenfeld 1978 [1900], S. 153–154.
- 47 McCauley konnte nachweisen, dass Napoléons Route am 10.5.1859 nicht an Disdéri's Atelier entlanggeführt hatte, vgl. dies., Disdéri (wie Anm. 42), S. 45.
- 48 Darrah, Cartes (wie Anm. 42), S. 53 [Übers. d. A.].
- 49 Anonym, A National Portrait Gallery, in: The Photographic News, Vol. 7, Nr. 257 (7.8.1863), S. 380. Vgl. auch Anonym, National Photographic Portrait Museum, in: The Photographic News, Vol. 7, Nr. 263 (18.9.1863), S. 452.
- 50 Vgl. Rachel Teukolsky, Cartomania. Sensation, Celebrity and the Democratized Portrait, in: Victorian Studies 57.3 (Frühjahr 2015), S. 462–475.
- 51 Darrah, Cartes (wie Anm. 42), S. 4.
- 52 Bittschreiben Otto Richters an Hinterbliebene, SMD, Inv.-Nr. SMD_SD_2009_00123, vgl. Abb. S. 288.
- 53 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Massengesellschaft, in: dies.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a. M. 1969, S. 251–252, hier S. 251.
- 54 Anonym, Carte (wie Anm. 2), S. 165–166 [Übers. d. A.].
- 55 Vgl. McCauley, Disdéri (wie Anm. 42), S. 46–48; Anna Dahlgren, Dated Photographs. The Personal Photo Album as Visual and Textual Medium, in: Photography & Culture 3, Nr. 2 (Juli 2010), S. 175–194. Zum Album allgemein siehe Anke Kramer, Annegret Pelz, Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, Göttingen 2013.
- 56 Vgl. Teukolsky, Cartomania (wie Anm. 50).
- 57 Vgl. hierzu Wolfgang Jaworek, Wahrnehmungsapparaturen und Marketinginstrumente, in: Hesse, Starl, Krone (wie Anm. 45), S. 117–130.
- 58 Teukolsky, Cartomania (wie Anm. 50), S. 464.
- 59 Anonym, A short Lesson in Photography. Nr. 9, in: The Photographic News, Vol. 7, Nr. 236 (13. März 1863), S. 128–129, hier S. 128 [Übers. d. A.].
- 60 Vgl. Wolfgang Hesse, Die Re-Produktion der Welt, in: ders. (Hrsg.), Hermann Krone. Historisches Lehrmuseum für Photographie. Experiment – Kunst – Massenmedium, Dresden 1998, S. 7–11 hier S. 7; Hubertus von Amelnunxen, Hermann Krones Lehrtafeln zur Geschichte, in: ebd., S. 17–20, hier S. 17.
- 61 Hermann Wilhelm Vogel, Lehrbuch der Photographie. Nach Vorlesungen gehalten an der Königlichen Gewerbe-Akademie zu Berlin, Berlin 1867, S. 457.
- 62 Ebd.
- 63 Anonym, Unsere photographische Beilage, in: Photographische Mitteilungen. Zeitschrift des Deutschen Photographen-Vereins, 4. Jg., Nr. 37–48 (1868), 23–24, hier S. 23.
- 64 Für eine Formatübersicht in historischer Perspektive siehe Timm Starl, Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien. 1839 bis 1945, Marburg 2009, S. 21, Tab. 3.
- 65 Vgl. Vogel, Lehrbuch (wie Anm. 61), S. 458.
- 66 Auf Dettmer entfallen noch vier weitere Tafeln mit insgesamt zwölf Darstellungen.
- 67 Vgl. Richard Weihe, Gesicht und Maske. Lavaters Charaktermessung, in: Theile, Anthropometrie (wie Anm. 1), S. 50–54.
- 68 Anonym, Anweisung zum Gebrauche des neuen Daguerreotyp-Apparates zum Portraituren. Nach der Berechnung des Herrn Professors Petzval, ausgeführt von Voigtländer und Sohn, Wien 1841, S. 1.
- 69 Ebd., S. 2.
- 70 André Adolphe Eugène Disdéri, L'art de la photographie, Paris 1862.
- 71 André Adolphe Eugène Disdéri, Die Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einführung von Lafon de Camarsac, Berlin 1864, S. 241.
- 72 Ebd., S. 262.
- 73 Ebd., S. 263.
- 74 Vgl. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 4 Bände, Leipzig, Winterthur 1775–1778, Faksimiledruck, Zürich 1968/69; sowie einführend Weihe, Gesicht (wie Anm. 67), S. 35–63.
- 75 Vgl. Ellenbogen, Images (wie Anm. 15), S. 53.
- 76 Susanne Regener hat analog für den Gebrauch von Fotografien im psychiatrisch-klinischen Kontext des Dritten Reiches herausgestellt, dass sich Ärzte einer intuitiven Menschenkenntnis und Begabung zur Diagnose rühmten, die sie in Fotografien von Klinikinsassinnen und -insassen objektiviert fanden. Vgl. Regener, Norm (wie Anm. 1), S. 184–185.
- 77 Disdéri, Photographie (wie Anm. 71), S. 271.

- 78 Ebd., S. 272–273.
 79 Vogel, Lehrbuch (wie Anm. 61), S. 403.
 80 Vgl. ebd., S. 447–453.
 81 Ebd., S. 450.
 82 Ebd., S. 449.
 83 Ebd., S. 453.
 84 Ebd., S. 391.
 85 Timm Starl, Die Physiognomie des Bürgers. Zur Ästhetik des Atelierporträts, in: ders., Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 25–48, S. 31.
 86 L.-G. Kleffel, Manuel de photographie pratique, Brüssel, Paris 1861, S. 197–201.
 87 Vogel, Lehrbuch (wie Anm. 61), S. 435.
 88 Kurt Vonnegut, Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade. A Duty-Dance with Death, New York 1991, S. 122.
 89 Vgl. Weihe, Gesicht (wie Anm. 67), S. 50–54.
 90 Vgl. Thomas Macho, Zoologiken: Tierpark, Zirkus und Freakshow, in: Theile, Anthropometrie (wie Anm. 1), S. 155–177, hier S. 173–174.
 91 Vgl. zu dieser Verknennung Canguilhem, Das Normale (wie Anm. 4), S. 90–93.
 92 Vgl. zur Geschichte beider Frauen Robert Kaldy-Karo, Miss Julia Pastrana. Ein Mensch als internationales Ausstellungsobjekt, in: ders., Birgit Peter (Hrsg.), Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien, Berlin, Münster, Wien 2013, S. 199–214.
 93 Vgl. Laura Perry, The Carte de Visite in the 1860s and the Serial Dynamic of Photographic Likeness, in: Art History 36, Nr. 4 (2012), S. 728–749, hier S. 747.
 94 Anonym, Beilage (wie Anm. 63), S. 23.
 95 Simone Klein, „Ganz besonders ersuche ich noch auf den Ton meiner Bilder regardieren zu wollen...“. Hermann Krohnes Porträtfotografien 1851 bis 1870, in: Hesse, Starl, Krone (wie Anm. 45), S. 65–76, hier S. 71–72.
 96 Otto Buehler, Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums, Weimar 1869, Reprint Hannover 1994, S. 29.
 97 „Auf der nördlichen Halbkugel der Erde ist nur die Nordseite des Himmels sonnenfrei.“ Ebd., S. 27.
 98 Vgl. ebd., S. 27–50.
 99 Ebd., S. 52.
 100 Ebd.
 101 Karl Marx, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, 1. Band, Marx/Engels-Werke, 23. Band, Berlin 1962, S. 89.
 102 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Kulturindustrie, in: dies., Dialektik (wie Anm. 53), S. 128–176, S. 163.
 103 Siehe Photoinstitut Bonartes, Wachtl Kataloge, online: <http://photobib.bonartes.org/index.php/wachtl-kataloge.html> (5.6.2018).
 104 Anonym, Beilage (wie Anm. 63), S. 23–24.
 105 Anonym, Carte (wie Anm. 2), S. 167 [Übers. d. A.].
 106 Marx, Kapital (wie Anm. 101), S. 469.
 107 Matthias Bickenbach, Das Gespenst der Fotografie, in: Jens Schröter, Gregor Schwering, Urs Stäheli (Hrsg.), Media Marx. Ein Handbuch, Bielefeld 2006, S. 193–202, hier S. 197.
 108 Canguilhem, Das Normale (wie Anm. 4), S. 99.
 109 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Interesse am Körper, in: dies., Dialektik (wie Anm. 53), S. 246–250, hier S. 250.

Die im Licht steh'n

Fotografische Porträts Dresdner
Bürger des 19. Jahrhunderts

Hrsg. von
Wolfgang Hesse, Holger Starke

JONAS

Impressum

© 2019 Stadtmuseum Dresden, Museen der Stadt Dresden
Jonas Verlag als Imprint von arts + science weimar GmbH

Für das Stadtmuseum Dresden herausgegeben von Wolfgang Hesse und Holger Starke

Redaktion: Wolfgang Hesse und Holger Starke unter Mitwirkung von Constanze Treue
Satz & Layout: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Umschlagabbildungen: Stadtmuseum Dresden, Porträtsammlung: Tafeln 48 (Julius Emil Arnold), 1761 (Paul Alfred Stübel), 199 (Henriette Bose, mit ihrer Mutter), 2025 (Franz Jacob Wigard), 1677 (Amalie Friederike Serre geb. Hammerdörfer und Johann Friedrich Anton Serre), 1873 (Eduard Heinrich von Treitschke), Details unter:
www.stadtmuseum-dresden.de/portraits

Druck: Westermann Druck Zwickau GmbH

ISBN: 978-3-89445-563-7

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Urheber keine Haftung übernehmen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf Grundlage des von den Abgeordneten des Sächsischen Landtags beschlossenen Haushalts.



Sächsische Landesstelle für Museumswesen
an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden



Museum der
Landeshauptstadt
Dresden



Dresden.
Dresdner

Inhaltsverzeichnis

VORWORTE 9

Grußwort 11

Korinna Lorz, Katja Margarethe Mieth

Geleitwort 13

Erika Eschebach

Einleitung 15

Wolfgang Hesse, Holger Starke

EINFÜHRUNG 19

Lebensfreuden eines Arbeiterkindes, Lehrjahre eines Kopfarbeiters 21

Ein Bildungsroman

Wolfgang Hesse

STADT 37

Otto Richter und sein Dresden 39

Eine Doppelgeschichte

Holger Starke

Erinnerung aus bürgerlichem Selbstbewusstsein 91

Otto Richters und anderer Arbeit an Dresdens Gedächtnis

Justus H. Ulbricht

Die zum Licht streben 109

Der Aufstieg der Technischen Bildungsanstalt und ihres Lehrpersonals
im Dresdner Bürgertum

Jörg Zaun

Zentralisierung, Normung, Messung	129
Regulierungen des Öffentlichen im technischen Zeitalter Konstantin Hermann	
„Elemente der Maschinenlehre“	139
Ein didaktisches Getriebemodell aus den Anfangsjahren der Technischen Bildungsanstalt Dresden Klaus Mauersberger	
„Ihrem Eisenstück die Stadt Dresden“	147
Edles Meissener und die Demokratie Gunda Ulbricht	
„Durchlauchtigster Fürst!“	157
Bismarckkult und politische Vereine Konstantin Hermann	
Großstadt als Ort der <i>Blasiertheit</i>?	165
Beobachtungen von Georg Simmel Karl-Siegbert Rehberg	
MUSEUM	173
<hr/>	
Porträtierung der Bürgerstadt?	175
Sozialstruktur und Stadtkonstruktion in der Sammlung Otto Richters Daniel Fischer	
Das Bildnis der Stadt	193
Stadtumbau – Museum – Denkmalpflege Ulrike Hübner-Grötzsch	
Material, Ordnung und Funktion	215
Die Porträtsammlung Otto Richters als Kartei Nadine Kulbe	
Industrielle Produktion und Geschmacksbildung	243
Julius Ambrosius Hülfße und die Weltausstellung von 1851 Kirsten Vincenz	

Vermittlung durch Inszenierung	251
Das Otto-Ludwig-Zimmer im Stadtmuseum Dresden Erika Eschebach	
Maske, Stele, Grabstein	261
Denkmäler für den Dichter Otto Ludwig Wolfgang Hesse	
Straßenbahn vor barocken Fassaden	269
Gotthardt Kuehl und das Bild der Stadt Dresden Johannes Schmidt	
Dresden – Berlin – Moskau	277
Robert Sterls Kaleidoskop der Dresdner Musikszene Andreas Quermann	
ATELIER	285
<hr/>	
Schrift, Bild, Konzept	287
Autopsie der Otto-Richter-Sammlung Wolfgang Hesse	
Aspekte fotografischer Normalität	309
Zu Standards und Normen der Atelierfotografie im 19. Jahrhundert Matthias Gründig	
Das wahrhaftige Bild	333
Realitätsverhältnisse fotografischer und nichtfotografischer Darstellungsweisen Agnes Matthias	
Das Tableau als universales Ordnungsmuster	357
Hermann Krone und sein Historisches Lehrmuseum für Photographie Andreas Krase	
Die Rückseite	367
Selbstkopien von Platindrucken Wolfgang Hesse	

Der Mensch als Präparat 377
Zur Fatalität des Kopfhalters
Matthias Gründig

Hintergründe eines Nachlasses 385
Dekorationsmalerei im Fotoatelier
Uwe Strömsdörfer

Totengalerie 1870/71 395
Ein Porträtalbum sächsischer Offiziere
Wolfgang Hesse

Berühmtheiten aus Dresden und der Welt 405
Die Ehrengalerie im privaten Fotoalbum
Katja Schumann

ANHANG 413

Personenregister 415

Abkürzungen und Siglen 425

Autorenbiografien 426

BILDDATENBANK

www.stadtmuseum-dresden.de/portraits