



Das Atelier als Goldmühle. Zur Porträt-Photographie des 19. Jahrhunderts als Dispositiv

Korrekturfassung

Matthias Gründig

Möchten wir heute ein Porträt unserer Selbst aufnehmen, so ist das eine scheinbar einfache, bei genauerer Betrachtung jedoch komplexe Operation. Einfach, da ein ebenso kurzer wie gedankenvergessener Druck auf das Display eines Smartphones genügt, einer Kamera im traditionellen Sinn bedarf es schon lang nicht mehr. Zugleich komplex, da hinter dieser spiegelnden Oberfläche lautlos und für gewöhnlich unbemerkt komplizierte elektrische und algorithmische Prozesse ablaufen, die aus einem historisch gewachsenen physikalischen, optischen und informatischen Spezialwissen und damit aus der Kooperation einer Vielzahl von Menschen hervorgegangen sind; da nicht allein diese Prozesse standardisierten und normierten Formaten gehorchen, sondern auch die Arten und Weisen, wie wir posieren und uns in Szene setzen; da diese unsere Gesten und Bilder immer schon in Kontexten und Netzwerken gedacht sind und das Bild des Selbst zumindest implizit immer auf die Anderen zielt, mit denen es in Relation steht.

Weder ist diese Komplexität unserer Zeit eigen, noch ist sie auch nur ein junges Phänomen. Bereits für Porträts aus photographischen Ateliers des 19. Jahrhunderts, die in vielerlei Hinsicht als Vorgänger unserer heutigen Selbstbilder gelten können, lässt sie sich in ähnlicher Weise beanspruchen. Auch hier ist das Bild Produkt und Gegenstand von Räumen, Apparaten, Techniken, ihren Kontexten und Akteuren. Wie aber lässt sich diese Komplexität in den Blick nehmen, ohne in bloße Aufzählung und technikgeschichtliche Ausflüge zu verfallen? Das Angebot dieses Textes ist folgendes: Anstatt allein Details aneinanderzureihen wird die Perspektive hier auf einen umfassenderen, gesellschaftlichen Maßstab geweitet, sodass das Photoatelier des 19. Jahrhunderts nicht allein als so-und-so gestalteter Handlungsort und Arbeitsplatz erscheint, sondern der Dispositiv-Charakter des Photoateliers in den Blick gerät.

Der Einfachheit und Stringenz halber möchte ich mich hier bewusst allein auf den Dispositivbegriff Michel Foucaults beziehen, wie er ihn zuerst umfänglich 1976 in seinem Buch *Der Wille zum Wissen* (orig. *La volonté de savoir*) verwendet hat, das sich mit der Trias von Macht, Wissen und Sexualität im 19. Jahrhundert auseinandersetzt. Das Folgende ist als Versuch zu verstehen, Foucaults Dispositiv-Konzept mit Studio-Porträtphotographie in Dialog zu setzen, in der Hoffnung, dass sich im Fortgang beides gegenseitig ein Stück weit erhellt.¹ Zugleich ist damit markiert, dass hier einer streitbaren Perspektivierung zu Ungunsten einer alle Details umfassenden Darstellung Vorzug gewährt wird. Auf einen umfangreichen Fußnotenapparat insbesondere zum Dispositivbegriff wird daher bewusst verzichtet.²

DISPOSITIONEN

»Der frz. Begriff ‚dispositif‘«, so die Foucault-Übersetzer Ulrich Raulff und Walter Seitter, »findet sich vornehmlich in juristischen, medizinischen und militärischen Kontexten. Er bezeichnet die (materiellen) Vorkehrungen, die eine strategische Operation durchzuführen erlaubt.«³ Offenbar übertragen wird den Dispositiv-Begriff hier aus seinen originären Kontexten, wodurch auch jener der strategischen Operation im Fortgang neu befragt werden muss. Anhand des 1869 erschienenen und umfänglich bebilderten Photohandbuchs *Atelier und Apparat des Photographen* von Otto Buehler, das im Folgenden ein beispielhafter Bezugspunkt sein wird, lässt sich hiervon ein erster Eindruck gewinnen.

Buehler bestimmt folgende drei Arbeitsschwerpunkte, die oberflächlich im Sinne strategischer Operationen begriffen werden können: »a) die Beleuchtung und Aufnahme des Modells im Glashause, b) die Behandlung und Entwicklung der

Matrize [d.h. des Negativs] und deren Abdruck und Vervielfältigung in positiven Kopien, c) die Bereitung der photographischen Chemikalien und Verarbeitung der Rückstände.« Dem entsprechend gliedert sich das Atelier in seiner Aufschlüsselung in drei Hauptarbeitsbereiche, »1) *das Glashaus*, 2) *die technisch-photographischen Arbeitsräume* (Dunkelkammer, Kopir-, Ton-, Fixir- und Waschklokal), 3) *das Laboratorium*.« Diese werden ergänzt um Räume, die für die Betreuung und den Verkehr des Publikums sowie weitere Geschäftsbereiche bestimmt sind. Vorhandensein und Größe dieser Örtlichkeiten sind dabei abhängig von der angebotsmäßigen Ausrichtung spezifischer Photoateliers, der Zahl ihrer Arbeiter usw. Zu diesen Räumen zählt Buehler: »4) Kopirsalon, 5) Retouchirzimmer, 6) Empfangsalon, 7) Garderobe- und Toilettezimmer, 8) Plattenmagazin und Putzkammer, 9) Material- und Gerätekammer, 10) Raum für Rückstände.«⁴ Die räumliche Disposition richtet sich dabei natürlich unter anderem nach den spezifischen chemischen, optischen und physikalischen Anforderungen der verschiedenen Arbeiten. Der Photochemiker Hermann Wilhelm Vogel beispielsweise mahnt hinsichtlich der Verteilung der Arbeiten in verschiedenen Räumlichkeiten in seinem *Handbuch der Photographie* von 1897 lakonisch an, es gelte »solche Arbeiten auseinanderzuhalten, welche sich gegenseitig hindern. Man soll nicht Silberbäder in Räumen abdampfen, wo Bilder aufgeklebt werden; der reinlich zu haltende Putztisch darf nicht der Gefahr des Bespritzens mit Chemikalien ausgesetzt sein; hundert anderer Vorsichtsmaßnahmen nicht zu gedenken.« Vor allem gelte es natürlich »Lichträume (Glashäuser) von den Dunkelräumen« zu trennen;⁵ Ventilation, fließend Wasser, später auch elektrische Anlagen verkomplizieren die Disposition der Arbeitsbereiche.

Lässt sich aufgrund dieser Strukturierungen bereits der Grundriss eines stattlichen Etablissements vorstellen, so waren der Größe und Komplexität von Photographenateliers nach oben kaum Grenzen gesetzt, wie eine ausführliche Begehung des Atelier J.C. Schaarwächters im Berlin des Jahres 1889 zeigt:

»Drei Damen sind hier mit dem Empfang und der Abfertigung des Publicums vollauf beschäftigt. Ein Buchhalter und eine Buchhalterin besorgen die kaufmännische Leitung des Etablissements.

Ein daran rechts anstossendes Zimmer [...] dient Herrn J. C. Schaarwächter als dessen Sprechzimmer.

Dicht daran liegt das Telephonzimmer, dessen Einrichtung unausgesetzt benutzt ist, Anmeldungen, sowie geschäftliche Angelegenheiten des Betriebes zu erledigen.

Um gleich diese Etage vollends zu beschreiben, so sind links von dem eigentlichen Bureau des Geschäfts die Räume für die Positivretouche, dahinter das Buchbinderzimmer und weiter der Packraum für abgehende Post und Stadtsendungen mit dem Aufenthaltsraum für die Hausdiener u.s.w.

Aus dem Empfangsbüro führt eine Wendeltreppe in die eigentlichen Empfangsräumlichkeiten in der dritten Etage. [...]

Aus den Empfangsräumlichkeiten, in denen Toilettenzimmer für Damen, Ankleidezimmer für Herren und sonstige Bequemlichkeiten, die ein solcher Betrieb erheischt, getrennt vorhanden sind, führt abermals eine Treppe in die vierte Etage zu den eigentlichen Aufnahmeräumen.

Solche sind zwei nebeneinander befindliche Ateliers, die nur durch eine grössere Thür getheilt sind und in denen beiden bei besonders lebhaftem Geschäftsgang zu gleicher Zeit gearbeitet wird.

Die Ateliers haben je eine Länge von 12 Meter bei einer Breite von 10 Meter und einer Höhe von 3 1/2 Meter an der niederen Seite und 4 1/2 Meter an der höheren Seite, sind Nordfront-Ateliers und liegen der ganzen Länge des Hauses nach über den Empfangsräumlichkeiten.«⁶

Der umfängliche Ausschnitt — die Beschreibung ist lang noch nicht am Ende — macht dabei deutlich, dass es sich beim Betrieb von Photographenateliers in der Regel um einen komplexen arbeitsteiligen Prozess im Sinne einer Manufaktur handelte, in dem der Photograph zwar eine zentrale, aber sicher keine solitäre Rolle einnahm. Dieser Prozess zielte zwar zentral auf »a) die Beleuchtung und Aufnahme des Modells im Glashause«, war jedoch hierfür von weiteren personellen, ökonomischen und medialen Netzwerken wie der Post und später der Telefonie abhängig. Notwendige Apparate wie Kameras, Stative, Hintergründe und spezielle Sitzmöbel sowie Ge- und Verbrauchsmaterialien wie Photochemikalien, Papier, Passepartouts, Pappen und Rahmen wurden in der Regel von Dritten bezogen und nur in geringem Maße selbst produziert. Das Photostudio als Produktionsstätte lässt sich folglich auch nur im gesellschaftlichen und ökonomischen Kontext, sprich, unter Einbezug industrialisierter bzw. sich industrialisierender Produktionsbedingungen begreifen. Zugleich bilden sich in der Beschreibung des Ateliers historisch spezifische Klassen- und Geschlechterverhältnisse beispielsweise in der räumlichen Trennung der ausgesprochen weiblichen Arbeit am Empfang und der unausgesprochen männlichen Arbeit des Photographierens ab, sodass nicht nur Räume und Apparate, sondern vor allem Individuen disponiert wurden.

In einem etwas engeren Sinne meint die Rede von der »strategischen Operation« des Photoateliers folglich nicht allein diese Häufung von Aufgaben, sondern insbesondere die visuelle Repräsentation von vornehmlich bürgerlichen Individuen durch photographische Porträts, auf die eben jene Arbeitsschritte zielen. In den Blick gerät damit neben der horizontal(er)en Disponierung von Arbeitenden im Atelier, die wichtigere vertikale Disponierung von Photograph und Kundschaft. Parallel zum Sexualitätsdispositiv, das Foucault in den Blick nimmt, dreht sich das Dispositiv der Studiophotographie bei seinem Operieren ebenfalls um die konkrete Durchdringung von Körpern, um eine »Einkörperung« spezifischer (Wert-)Vorstellungen und eine »Spezifizierung der Individuen«.⁷ Im Weiteren nähern wir uns diesen historischen Vorstellungen und Spezifizierungen — und damit auch dem problematischen Begriff der Strategie — des Photoateliers in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts vorsichtig.

Das maßgebliche »Ereignis«, wenn man es so nennen möchte,⁸ der Durchdringung von Individuen durch das Studiodispositiv ereignete sich im Akt der photographischen Aufnahme, im konkreten Gegenüber von **Portraitierten**, Kamera und Photograph im sogenannten Glashaus. Auf genau diesen Akt hin war letzteres funktional ausgerichtet. Buehler erklärt in seinem Handbuch, dass für die Konstruktion der Glashäuser, nicht einfach irgendeine Konstruktion »die beste« sei. Vielmehr gäbe es verschiedene Konstruktionen und Dachformen, mit verschiedenen Vor- und Nachteilen. Wichtig sei letztlich, die Ateliers »den *lokalen Verhältnissen entsprechend* einzurichten«. — »Welche Form das Dach habe«, erinnert er seine Leser, »ist für das unter demselben sitzende Modell gang [sic] gleichgültig, wenn nur das durch dasselbe einfallende *Licht* im Stande ist, die charakteristische [sic] Form und Individualität des Kopfes in voller harmonischer Schönheit entwickelt hervortreten zu lassen.«⁹ Neben dem Licht sind in dieser engen funktionalen Fokussierung vor allem die Begriffe des »Charakters« und der »Harmonie« von leitender Bedeutung für die verschiedenen Diskurse wie auch das Dispositiv der Atelierphotographie als ganzes.

Die Handbuchliteratur des 19. Jahrhunderts unterscheidet in der Regel drei Arten von Licht: 1. reines Oberlicht, 2. reines Vorderlicht und 3. reines Seitenlicht. In Hinblick auf die photographischen **Portraits** sind jeder dieser Lichtsorten unterschiedliche Qualitäten eigen. Oberlicht lasse alle Formen »markirter hervortreten [...] als sie in Wirklichkeit sind«, es sei das »plastisch gestaltende Element, es führt die tongebenden Pinselstriche.«¹⁰ Vorderlicht, so Buehler, wirke wegen der Absenz von Schatten »verflachend und ausgleichend«, es zeichne Gesichter, »welche eine unverkennbare Hinneigung

zum jugendlichen Mongolentypus ersehen lassen«.¹¹ Nicht allein in dieser Formulierung fallen dabei zeittypische Annahmen einer Physiognomik auf, die den individuellen Charakter mit vermeintlich rasse- oder regionaltypischen äußeren Merkmalen in Beziehung setzen und die aus heutiger Sicht höchst kritisch erscheinen müssen. Seitenlicht verändere zwar »am wenigsten den individuellen Gesichtscharakter« und zeichne »am *ähnlichsten*«, doch auch dieses sei für sich allein genommen künstlerisch ebenso unbrauchbar wie die anderen Lichtsorten. »Wenn wir nun aber die verschiedenen Beleuchtungen nicht rein, sondern *modificirt* anwenden«, so Buehler unter der Überschrift *Die Normalbeleuchtung*, »so werden wir von ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten Vortheil ziehen können, ohne ihre Nachteile voll zu empfinden, und wenn wir endlich den Effekt der einen Beleuchtungsart durch gleichzeitige Beziehung einer andern entsprechend mildern, so haben wir die Mittel an der Hand, jedes Gesicht innerhalb gewisser, unserer Freiheit gesteckten Grenzen in die seinem individuellen Charakter entsprechende, den höchsten künstlerischen Effekt erzielende Beleuchtung zu setzen.« Unter Normalbeleuchtung versteht sich Buehler zufolge eine Kombination von Lichtsorten, bei der das Licht »in einem Winkel von 45° schief und zum Theil von der Vorderseite auf das Objekt herabfällt«.¹² Dieses »normale« Licht gelte es dabei, nicht nur »je nach der Lage und den besonderen Eigenthümlichkeiten des Ateliers, nach den Tagesstunden und dem Sonnenstande, sondern auch nach den physiognomischen Eigenthümlichkeiten der aufzunehmenden Person« zu modifizieren.¹³

Um dieses »normale« Licht und die hieraus resultierende normalisierte Porträtdarstellung zu erreichen, galt es bei der Einrichtung des Glashauses die topografische Lage desselben, das heißt die Licht- und Schattenverhältnisse der näheren Umgebung, genauso in den Blick zu nehmen wie die astronomische, sprich den Lauf der Sonne. Dies führte in aller Regel dazu, dass Ateliers auf der Nordhalbkugel des gleichmäßigen, indirekten Lichtes wegen nach Norden hin ausgerichtet wurden. Ferner bedurfte es eines ebenso großen wie kleinteiligen Apparates zur Regulierung von Lichtmenge, -einfall und -farbe, der »der *vollsten Freiheit der Manipulation*« unterliegen solle.¹⁴ Dieser antwortete Buehler gemäß auf ein Grundproblem der Atelierphotographie jener Zeit: »Die photographische Beleuchtung ist eine Kombination künstlerisch *beleuchtender* und photographisch *erleuchtender* Strahlen. [...] Dem Photographen stehen aber nicht zwei Lichtquellen zu Gebote. Er hat nur das Licht der Sonne; dagegen bietet die Physik ein Mittel, dieses Licht zu brechen und es auf Umwegen von verschiedenen Seiten her nach einem Gegenstande zu lenken. Dieses Mittel besteht in der

Anwendung der *Reflektirschirme*.« Wobei dieser Begriff recht weit gefasst wird, denn: »Auch das Firmament ist ein Reflektirschirm.«¹⁵ Zu den Mitteln, die Buehler vorschlägt, zählen variable Vorhänge und Zuggardinen, die erlaubten, auf das gerade vorhandene Licht zu reagieren, ebenso wie farbige Glaswände und -decken, Reflektoren, Stellwände und nicht zuletzt monochrome und gemalte Hintergründe, die neben dekorativen auch reflektorische Eigenschaften besitzen. Zumindest der Erwägung all dessen bedarf es, um die verschiedenen Qualitäten des Lichts im Atelier in eine gefällige, das heißt, der Norm entsprechende Relation zu setzen. Buehler formt diese intrikate Beziehung zu einem merkwürdigen Gleichnis: »Um uns eines poetischen Bildes zu bedienen, möchten wir sagen, das beleuchtende Licht soll kräftig sein wie das der Sonne, das erleuchtende mild wie das des Mondes, jenes, das männliche, dieses das weibliche Licht, das mit zartem Schimmer die Härten des erstern rundet und mildert.«¹⁶

DISPONIERT

Wenn Foucault bemerkt, dass im 19. Jahrhundert der gelehrte Diskurs um den Sex herum »einen unübersehbaren Apparat konstruiert hat, der die Wahrheit produzieren soll — wenn er sie auch im letzten Augenblick verhüllt«,¹⁷ lässt sich Gleiches für das Atelierdispositiv reklamieren, sofern wir die in der Handbuchliteratur immer wiederkehrende Rede vom »individuellen Charakter« im Sinne von Eigentlichkeit und visueller Wahrheit begreifen. Der Umfang dieses Apparates bzw. Dispositivs ist damit keinesfalls beschränkt auf die Disposition von Räumen im Großen oder einen Apparat zur Beleuchtungsregulierung im Kleinen. Foucault versteht es stattdessen als »ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.«¹⁸

Es scheint dabei zunächst nahe zu liegen, ein Vertikale von Disponierenden — oben — und Disponierten — unten — anzunehmen und die Netzwerkpunkte entlang dieser zu organisieren. Mit Blick auf Photoateliers durchzöge diese Vertikale Photographierende in Richtung Photographierter. André Adolphe-Eugène Disdéri, der mit der Einführung der Carte de visite zum Ende der 1850er Jahre den Startschuss für die globale Standardisierung und Normierung des Ateliersystem ge-

geben hat, fordert von Photographen, »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.«¹⁹ Neben dem potenziellen Konflikt des Doppelanspruchs von physiognomisch-genauem Abbild und idealisierender Darstellung fällt hier nicht zuletzt die Selbstverpflichtung auf, das heißt eine moralisch-ethische Annahme für den Atelierbetrieb, der sich der Photograph unterwirft. Vogel dagegen schreibt, der Photograph müsse versuchen, »sein Publikum in liebenswürdiger Weise zu beherrschen.«²⁰ Es läge folglich auch in der Entscheidungshoheit des Photographen zu bestimmen, welche physiognomische Eigenheiten schön oder unschön, normal oder anormal, und damit zeigenswert oder korrekturbedürftig seien. In letzter Konsequenz bestimmt er dann auch: »Bilder, bei denen die Modelle den Intentionen des Photographen nicht absolut gehorchen, soll man überhaupt nicht machen, sie liegen jenseits der Schranken der Photographie.«²¹ Bei Vogel tritt die Studio-Ethik Disdérés also als das schärfer formulierte Reglement auf, als Gesetz, wengleich nicht im streng juristischen Sinne. Foucault spricht unter Bezug auf das Sexualitätsdispositiv von einem »große[n], polymorphe[n] Imperativ«,²² von dem wir in der Übertragung auf das Atelier-Portrait-Dispositiv sagen können, dass er dieses vertikal durchzieht. Entsprechend lauten zum Beispiel die Überschriften eines Schreibens des Photographen Edward Wilson an seine *Patrons*, seine Kunden also, *When to Come, How to Come, How to Dress*, und *How to Behave*«²³ — wann, wo und wie seine Kunden im Studio und letztlich im Bild erscheinen, liegt in nicht geringem Maße in der Entscheidungshoheit des Photographen. Doch während es sich bei Foucault um einen Imperativ des Sprechens handelt, der sich äußert als »subtiles Bekenntnis oder autoritäres Verhör«,²⁴ müssen wir in diesem Kontext von einem Imperativ des Zeigens und Sich-Zeigens sprechen.

Gemein ist beiden Imperativen, dem vokalen wie dem deiktischen, die Produktion und Reproduktion von körperlichen wie gestischen Normen und Normalitäten, und letztlich die Spezifizierung von Individuen anhand dieser Normmaßstäbe. Ästhetisch spiegelt sich dieses normative Vorgehen spätestens um 1860 in den standardisierten Maßen und Materialien, Bildformeln und Techniken. Vom photographischen Dispositiv zum Zeigen gebracht wurden dabei die »normalen« Bürger mit ihren ebenso normgerechten Körpern und Sexualitäten wie auch die in gesellschaftlicher wie körperlicher Weise »Devianten«. Nicht zuletzt fand die überaus keusche Bildproduktion des Bürgerporträts im »pornografischen Körper-

bild«, so der Photohistoriker Anton Holzer, seine Entsprechung: »Die in freizügigen Posen Dargestellten, bildeten die Kehrseite bürgerlicher Ideale. Es wurden nicht Männer, sondern Frauen dargestellt, nicht anerkannte Mitglieder der Gesellschaft, sondern geächtete Randgruppen, meist Prostituierte, die für ein wenig Geld in den Ateliers Modell sassen oder lagen.«²⁵ Gleichmaßen sind die erkennungsdienstlichen Photoateliers der Polizei, die zum Ende des Jahrhunderts von Paris ausgehend entstehen, dezidiert der Bauart und Funktionsweise kommerzieller Portraitateliers nachgebildet, mit dem kleinen Unterschied, dass, so Alphonse Bertillon, der »gezwungene Klient, welcher vor das Objectiv geführt wird, [...] seine Geschmacksrichtung und Wünsche bezüglich des Bildes nicht kundgeben [darf] und damit ist die größte Schwierigkeit behoben.«²⁶ Über die Macht, die sich der Sexualität annimmt — und dies lässt sich direkt übertragen auf die Macht, die sich des gesellschaftlichen photographischen Körpers der Menschen annimmt — schreibt Foucault, sie mache sich »anheischig, die Körper zu streicheln, sie liebkost sie mit den Augen; sie intensiviert ihre Zonen; sie elektrisiert ihre Oberflächen; sie dramatisiert die Augenblicke ihrer Verwirrung.«²⁷

Mittels der Daguerreotypie, vor allem aber mit der radikalen Verbilligung und Vervielfachung der Bildproduktion ab circa 1860, ausgelöst durch den Carte de visite-Bildstandard, entwickelte sich das Atelier-Dispositiv und damit die Norm der photographischen Selbstrepräsentation gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft. Diese Norm steht im vollen Einklang mit einem Foucault gemäß weiter zurück reichenden Klassenbewusstsein: »Wenn die Affirmation des Körpers eine der Hauptformen des Klassenbewusstseins ist, so gilt dies gewiß für das Bürgertum des 18. Jahrhunderts, das das blaue Blut des Adels in einen kräftigen Organismus und eine gesunde Sexualität verwandelt hat.«²⁸ Der Besitz und Tausch von photographischen Porträts des eigenen Selbst antwortete in diesem Kontext somit nicht vordergründig auf individuelle Eitelkeiten, sondern auf ein kollektives bürgerliches Selbst-Wert-Verständnis. Demgemäß heißt es, die photographischen Portraitproduktion des 19. Jahrhunderts im Kontext einer politischen Ökonomie zu begreifen. Das Portrait und seine Distribution lässt sich so einerseits im Sinne sozialer Distinktion und Teilhabe verstehen. Andererseits lässt sich jedoch ein sozialer Druck implizieren, dem man sich ausgesetzt sehen musste, sofern diese dingliche Teilhabe am Sozialleben ausblieb: »Man gesteht —«, schrieb Foucault, »oder man wird zum Geständnis gezwungen. Wenn das Geständnis nicht spontan oder von irgendeinem inneren Imperativ diktiert ist, wird es erpreßt; man spürt es in der Seele auf oder entreißt es dem Körper.«²⁹

Der Charakter der Folter, von der Foucault sagte, dass sie seit dem Mittelalter »wie ein Schatten« das Geständnis begleite,³⁰ blitzt dabei nicht zuletzt in Karikaturen und im Sprechen über das Photographiert-Werden auf: »Die dreißig Sekunden derer das Licht bedarf, um ein Portrait aufzunehmen, sind derart erschöpfend, dass ich glaube, dass kein menschliches Wesen die Sache durchstünde, wäre auch nur eine weitere Sekunde notwendig«,³¹ schreibt 1862 beispielsweise ein anonymes Autor in der britischen Zeitschrift *All the Year Round*, gewiss mit ironischem Unterton. Vogel berichtet von Kunden, die den Atelierbesuch mit jenem beim Zahnarzt oder Friseur vergleichen, bevor er selbst satirisch beschreibt, wie jemand »endlich in das photographische Atelier wie zum Richtplatz geht.«³² Eine ganze Reihe an Karikaturen, angeführt von Theodore Maurissets *Daguerreotypomanie* aus dem Jahr der Veröffentlichung photographischer Verfahren, 1839, dagegen deutet Kopfhaltvorrichtungen, derer es der langen Belichtungszeiten anfänglich bedurfte, kurzerhand zu schrecklichen Folterwerkzeugen um. Die photographische Folter des 19. Jahrhunderts unterschied sich von ihrer mittelalterlichen Schwester in ihrem Charakter der Freiwilligkeit und natürlich indem sie in aller Regel nicht letal verlief. Gemein ist jedoch beiden der Imperativ, der lustvoll den Körper durchdringt, der ihn visuell sprechen macht.

Ästhetisch und diskursiv versteckt sich dieser Imperativ bemerkenswerter Weise hinter seinem Gegenteil, hinter der Rede von Harmonie. So sind in den Photographenhandbüchern die Begriffe der Ruhe und Harmonie für die Art und Weise der idealisierten Darstellung bestimmend. Harmonie ist dabei seit jeher ein ebenso technischer wie normativer Begriff, er bezeichnet das ästhetisch ebenso wie das moralisch Wertvolle, das Schöne und Gute gleichermaßen.³³ Vogel, der am Beispiel niederländischer Genremalerei deren »Linienharmonie«³⁴ herausstellt, stellt zugleich klar: »Die Photographie hat nicht die Aufgabe, Bewegungen darzustellen, ihre Aufgabe besteht in der Darstellung ruhiger Posen, dadurch geht ihr ein wichtiges Hilfsmittel zur Markierung der Körperformen verloren, wie es Künstler in den *fliegenden Gewändern* besitzen.«³⁵ Vogels Bestimmung der photographischen Aufgabe steht bezeichnender Weise im Kapitel *Die Kunst der Photographie oder die photographische Aesthetik* unter der Überschrift *Photographie und Wahrheit*. Die Wahrheit, die das Atelierdispositiv produziert, speist sich aus Ideen der naturgetreuen optischen wie charakteristischen Nachahmung bei zeitgleicher Idealisierung; das Schöne, Wahre und Gute sollen hier nach Winckelmanns Vorbild im Glashaus zu einem kunstvoll modellierten, überzeitlichen Körper-Bild zusammenfinden. Winckelmanns Beschreibung des Apoll von Belvedere lässt sich hier als maßgeblich modellhaft hinzuziehen: »In der

Ruhe und Stille des Körpers offenbart sich der gesetzte große Geist [...]. Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllt, und die Gestalt ist bloß wie ein Gefäß derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Teile eingenommen.«³⁶ Auf den Kontext der photographischen Warenproduktion übertragen lässt sich Winckelmanns Darstellungs-Ideal im Sinne eines Fetisch verstehen: Vom konkreten Körper wird zugunsten eines vermeintlich höheren Geistes, einer die Zeiten überdauernden und dem Alter trotzen, ruhigen photographischen Erscheinung des Körpers abstrahiert. Dabei ist nicht zuletzt Winckelmanns Fundierung des Schönen im Eros von Belang: So treten uns sinnlich im Bild in aller Regel übersinnlich verklärte, gesunde und nicht zuletzt unausgesprochen heteronorme Körper entgegen — überzeitliche, und damit unerschöpfliche »Gefäße« potenzieller Arbeitskraft ebenso wie Agenten potenzieller Reproduktionsarbeit in heimeligen Interieurs oder vor dem (Bild-) Hintergrund rekreativer Freizeitgestaltung und Muße. Anzunehmen, es handle sich dabei nur um bildliche Fiktionen, die die Wohlstandsaspirationen der Gezeigten zur Darstellung bringen, ist dabei zu kurz gegriffen. Viel mehr beschreiben die Atelierporträts aktive Eingriffe in das Bild des Selbst. Anschließend an Foucault hat Giorgio Agamben alles als Dispositiv bezeichnet, »was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern.«³⁷ Dass das junge photographische Medium in vielfältiger Art und Weise einen ungemeinen Einfluss auf Gesten, Betragen, Meinungen und Reden der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts genommen hat, muss an dieser Stelle als unstrittig gelten.

Eindrücklich hat David Lynch das lautstarke Tönen der modernen Industriegesellschaft, das Drama normierter Körper und Sexualitäten hinter der ruhigen photographischen Fassade bürgerlicher Porträts zur Darstellung gebracht. Sein Film *The Elephant Man* (1980), der im viktorianischen England um den von massiven Missbildungen deformierten Joseph Merrick kreist, um seine zum Scheitern verurteilten bürgerlichen und romantisch-sexuellen Ambitionen, handelt letztlich genau hiervon. Erst im Ringen der »Anormalen« mit den Ansprüchen der »Normalität« wird die Brisanz letzterer vollständig lesbar. Es bedarf daher nicht zuletzt eines Maßes an historischem Einfühlungsvermögen, um an der scheinbar unverfänglichen, mithin oft banalen bürgerlichen Bildlichkeit des Atelierporträts eine nicht allein fundierte, sondern fundamentale Kritik äußern zu können.

DISKURSE

Die großangelegte Normalisierung bürgerlicher Körperlichkeit, die so gesehen das eigentliche Projekt, die strategische Operation des Atelierdispositivs darstellt, fußt dabei auf mindestens zwei zentralen Diskursen: einerseits dem Spezialdiskurs der Photographen, andererseits dem Diskurs der Photographien, die das Atelier als Ware verlassen, um in der Gesellschaft zu zirkulieren.

Die Geschichte der Photographie ist seit der Veröffentlichung der Daguerrotypie im Jahr 1839 immer auch eine Geschichte der Manuale und Handbücher.³⁸ Obwohl der Mensch in der photographischen Praxis schnell eine zentrale Rolle spielt, ist er als besonderes Sujet bis ungefähr um 1860 in Photohandbüchern merkwürdig absent. Der Brite James Mudd bemerkt dies unter dem schlichten Titel *Portraitieren* noch 1867 selbst, wenn er schreibt: »Viel ist über Glasräume und die beste Beleuchtungsart gesprochen und geschrieben worden. Alle möglichen Arrangements sind für diesen Zweck in Vorschlag gebracht worden. [...] Dann nahmen wieder Cameras, Linsen, Entwickler, Kopfhalter und andere Dinge die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch. [...] Aber es giebt noch etwas, was mindestens ebenso wichtig ist, als die Behandlung des Lichtes, — nämlich die *Behandlung des Gegenstandes*.«³⁹ So handelte es sich bis zu den anbrechenden 1860er Jahren bei dem in Handbüchern gesammelten Wissen vor allem um ein technisches Spezial- und Anwendungswissen, das sich aus alten wie neuen Erkenntnissen aus den Bereichen der Optik, Physik und Chemie speiste und mit neuen apparativen Erfindungen befasst war.⁴⁰ Spätestens mit Disdérés Buch *L'art de la photographie* von 1862 beschäftigt sich der Diskurs dann auch mit dem speziellen Gegenstand Mensch und damit auch intensiv mit dem Atelier, das dessen Bild hervorbringt — kurz: die Eigenheiten des menschlichen Sujets bekommen einen zusehends zentralen Platz in der Fach-Literatur zugewürdigt. Das vormalige porträtästhetische Vakuum wird schnell durch Importe aus Physiognomik und Kunstgeschichte gefüllt, die in ihrem formelhaften Charakter nicht selten dem Diskurs der konservativen Akademiemalerei entlehnt scheinen. Sie geben sich demgemäß als wenig modern zu erkennen, was in der in aller Regel rückwärts gerichteten Dekoration der Ateliers eine visuelle Entsprechung findet. Trotz technischer Verbesserungen, zum Beispiel um 1880 eingeführter Trockenplatten, bleibt dieser Handbuchdiskurs bis zur Jahrhundertwende relativ stabil und verschiebt sich erst mit dem aufkeimenden Amateurwesen. Noch 1897 kann so beispielsweise Vogel sein *Handbuch der Photographie* in vierter überarbeiteter Auflage publizieren, das in allen wesentlichen Punkten seinem dreißig Jahre zuvor herausge-

gebenem *Lehrbuch* folgt. Der großen Empfindlichkeit der Trockenplatten zum Trotz empfiehlt er seinen Lesern hier beispielsweise noch immer die Verwendung von Kopfhaltern.⁴¹

Zeitgleich wird der Handbuchdiskurs infolge der Entstehung photographischer Gesellschaften in den 1850er Jahren um einen Zeitschriftendiskurs ergänzt, der flexibler auf verschiedene photographische Moden, damit nicht zuletzt »neue« Bild-Formate zu reagieren im Stande ist.⁴² Gerade die periodische Änderung von Formaten zeigt sich dabei als ewige Wiederkehr des Neuen im Benjaminschen Sinne: Die oberflächliche Veränderung der Bildformate fußt stets auf der untergründigen Stasis des Dispositivs.

Damit ist zugleich angedeutet, dass auf der anderen Seite die Photographien selbst als Produkt und zentraler Bestandteil des Porträtdispositivs einen eigenständigen Diskurs bilden. Schließlich handelt es sich dabei um materiell standardisierte, ästhetisch normierte und auf Reproduktion angelegte Erzeugnisse, die untereinander Äquivalenz beanspruchen. Als solche, das heißt in Form von Waren, sind sie nicht auf singuläre, passive Rezeption angelegt, sondern auf aktive Distribution und Zirkulation. Zuletzt hat die Photohistorikerin Annie Rudd auf die semiotische Komplexität der Cartes de visite hingewiesen: Als kommerzielles Massen- bzw. Serienprodukt und individuelles Selbstzeugnis zugleich warben sie sowohl für die dargestellte Person als auch für das spezifische Atelier, in dem die Aufnahmen entstanden sind — der bürgerliche Körper wurde zum Werbeträger für die kommerzielle Vervielfachung bürgerlicher Körper und damit zu einem automatischen Subjekt⁴³ im unmittelbar körperlichen Sinne. Im Verbund mit der Photographie tritt der Körper ein in die Warensphäre, sein Wert korreliert mit seiner Multiplikation und Zirkulation.

DAUTHENDEY

Wir sind ausgegangen vom Porträt-Atelier als Dispositiv. Im Fortgang hat sich gezeigt, dass das Photo-Atelier des 19. Jahrhunderts als physischer Produktionsort notwendiger, nicht aber hinreichender Bestandteil des mit dem photographischen Bild des Menschen befassten Dispositivs ist. Über spezifische Studios als physische Orte hinaus gilt es heute, diese gerade in ihrer Gleichförmigkeit als Teil eines umfassenden Porträt-Dispositivs kritisch zu begreifen, in dem Photographierende und Photographierte und damit zugleich Produzenten und Rezipienten schriftlicher wie photographischer Diskurse aus »freien« Stücken an einem komplexen Normalisierungs-, Subjektivierungs- und Kommodifizierungsprojekt teilhatten. Dieses betraf nicht allein die Physiognomie Einzel-

ner, sondern letztlich jene der Industriegesellschaft als ganzer. Sie perpetuierte, was gezeigt werden durfte und was unsichtbar bleiben musste, visuell Sagbares und Unsagbares zugleich. Nicht zuletzt im Sinne einer Genealogie unserer heutigen Selbstbilder gilt es, die Atelierphotographie des 19. Jahrhunderts nicht trotz, sondern gerade aufgrund ihrer Redundanz, nicht trotz, sondern aufgrund ihres freiwillig-freizeitlichen Charakters, nicht trotz, sondern gerade aufgrund ihrer oft banalen »Normalität« als wirkmächtiges Dispositiv zu refokussieren. Michel Foucault hat dies in Hinblick auf die Sexualität vorgedacht: »Es kommt also darauf an, diese Dispositive ernst zu nehmen und die Analyserichtung umzukehren: anstatt von einer allgemein anerkannten Repression und einer Ignoranz, die wir an dem messen, was wir zu wissen meinen, muß man von diesen positiven, wissenproduzierenden, diskursvermehrten, lusterregenden und machterzeugenden Mechanismen ausgehen, ihre Erscheinungs- und Funktionsbedingungen verfolgen und die Verteilung der mit ihnen verknüpften Untersagungen und Verschleierungen erforschen. Insgesamt geht es darum, die Machtstrategien zu bestimmen, die diesem Willen zum Wissen immanent sind.«⁴⁴ Dies lässt sich uneingeschränkt auf die Atelierphotographie des 19. Jahrhunderts beziehen, die das Selbstbild moderner Bürgerlichkeit entschieden geprägt und reguliert hat. Es wäre dabei falsch, die Existenz eines Strategen und damit ein zielgebendes Subjekt anzunehmen. Foucault denkt die Strategie ohne Strategen, die Machtbeziehungen seien »gleichzeitig intentional und nicht-subjektiv.«⁴⁵ In einem Gespräch erklärt er: »Wenn ich von Strategie spreche, dann ist dieser Ausdruck ernst gemeint: damit ein bestimmtes Kräfteverhältnis nicht bloß sich erhalten, sondern vielmehr sich akzentuieren, sich stabilisieren, an Boden gewinnen kann, ist ein Manöver notwendig.«⁴⁶ Mit einem geweiteten Blick auf die »vom Klassenkampf durchdrungene bürgerliche Gesellschaft« wurde er gefragt, wer oder was eigentlich wem darin entgegenstehe, wenn sich diese großen gesellschaftlichen Manöver ausmachen lassen, ohne aber auf ein strategisches Subjekt zurückzudeuten. Seine zugegebenermaßen düstere Antwort gilt es als Hintergrundfolie für ein tiefergehendes Verständnis auch der in aller Regel so gar nicht düsteren Atelier-Porträts des 19. Jahrhunderts zu begreifen: »Es ist nur eine Hypothese, aber ich würde sagen: jeder jedem. Man hat nicht unmittelbar gegebene Subjekte, von denen das eine das Proletariat, das andere die Bourgeoisie wäre. Wer kämpft gegen wen? Wir kämpfen alle gegen alle. Und es gibt immer irgendetwas in uns, das etwas anderes in uns bekämpft.«⁴⁷

Walter Benjamin fand in Disdéri den Hauptschuldigen für den »Verfall der Photographie«,⁴⁸ für ihre Industrialisierung und damit die ideelle, ästhetische und materielle Standardisie-

zung, sprich: die strategische Operation des Porträtdispositivs, die ab den 1860er Jahren die Rahmenbedingungen für die Normierung des bürgerlichen Menschenbildes bildete. Mit Foucault heißt es, von einem solchen, an einzelne Subjekte gebundenen Machtgedanken abzurücken — »so muß man heute vielleicht einen Schritt weiter gehen und unter Verzicht auf die Figur des Fürsten die Machtmechanismen von einer den Kräfteverhältnissen immanenten Strategie her entschlüsseln.«⁴⁹

Ebenso wenig wäre es sinnvoll, von diesen komplexen Machtverhältnissen hin zu einer »Macht der Photographen« zu abstrahieren. Auch sie unterstehen einem Imperativ. Nachvollziehen lässt sich dies exemplarisch anhand der Wehklagen des Photographen wider Willen Max Dauthendey, wie er sie in *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert* (1912) rekapituliert: »Die Goldmühle, das Atelier, wurde mir wieder von meinem Vater in den lebhaftesten Farben geschildert. Unter Tränen und Bitten überredete er mich, ihm wenigstens ein Jahr lang den Beweis zu geben, daß ich mich seinem Willen unterordnen könne. Ich sollte für ein Jahr Photograph werden und die Malerei nur nebenbei betreiben. Ihm zuliebe sollte ich den Versuch machen, ihm, dem alten Mann zuliebe, so bat er mich.«⁵⁰ Nicht nur sollte er fortan, um 1886, seine »spärlichen Erholungsstunden [...] mit dem Lesen photographischer Fachzeitschriften verbringen, sollte ein chemisches Tagebuch über die verschiedenen Emulsionsversuche führen.«⁵¹ Viel mehr belastete ihn das Photographieren im engeren Sinne, wenn er in einer hier in ihrer Ausführlichkeit so belassen Textstelle schreibt, ihm erschiene »die Arbeit im photographischen Atelier ähnlich der Einteilung einer Sekunde in tausend Sekundenteile; und es war mir, als müßte ich jetzt alle die flüchtigen Stäubchen zählen, die in einem Sonnenstrahl wirbeln, so mühselig erschien mir mein Tagewerk. Ich sollte alles tun, was mir verhaßt war. Ich mußte jeden Tag im Atelier Dutzen-

de von Menschen an mir vorübergehen lassen; mußte sie, die mich gar nichts angingen, aufmerksam beobachten; mußte in zwei Sekunden erkennen lernen, ob die linke oder die rechte Gesichtseite eines Menschen vorteilhafter für sein Bild war, oder ob sein Gesicht von vorn schöner sei als von der Seite. Der Haaransatz an den Schläfen, die Bildung des Ohres, die Bildung der Nase waren dafür maßgebend, sagte man mir. Da die beiden Gesichtshälften der Menschen verschieden sind, mußte man sich in einigen Sekunden für die eine regelmäßiger Seite des Gesichtes entscheiden. Dieses plötzliche, blitzartige Sehenlernen machte mich Träumer schwindlig. Hatte eine Person Fettpolster am Halse, unter dem Kinn, so mußte ihr das Kinn gehoben werden. Auf die Falten der Kleider, auf jeden offenen oder zugeknöpften Knopf, auf einseitig gehobene Schultern, auf jede Locke der Haarfrisur, auf den richtigen Sitz von Schmuck und Krawatte, auf Sommersprossen, Leberflecken, Warzen und Wärzchen mußte ich achten. So lehrte es mich mein Vater. Dazu kam noch die Beobachtung des wechselnden Sonnenlichtes, das Kommen und Gehen der Wolkenschatten, das richtige Verschieben der Vorhänge zur Atelierbeleuchtung, gar nicht zu sprechen von den Chemikalienzusammenstellungen und von den peinlichen, gewissenhaften Handgriffen, mit denen das heikle Aluminiumpapier, ebenso wie die polierten Glasplatten und die dünnen empfindlichen Gelatineschichten behandelt werden mußten.« Der leidende Dauthendey sah sich belastet von der Pflicht: »Ein Bild soll in fünf Minuten entstehen, das noch nach fünfzig Jahren den Enkeln zur goldenen Hochzeit gezeigt werden soll! Welch eine Verantwortlichkeit, welche eine Nervenerschütterung für einen Träumer, wie ich es war!«⁵² Der Imperativ und die Strategie, die dem Träumer Max Dauthendey zu schaffen machen, sind dabei stets nur mittelbar jene des Vaters. Vielmehr handelt es sich um Routinen, um Automatismen der Akkumulation — »[e]in altbewährtes Atelier wie das unsrige ist eine Goldmühle«, hatte Carl Albert Dauthendey insistiert.⁵³

- 1 Natürlich handelt es sich nicht um die erste Übertragung dieser Art. Verwiesen sei vor allem auf das 2019 beendete Graduiertenkolleg *Das Fotografische Dispositiv* der HBK Braunschweig und die drei unter selbigem Titel bei Jonas verlegten Bände.
- 2 Zur Einführung sei lediglich verwiesen auf JÜRGEN LINK, »Dispositiv«, in *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Sonderausgabe, hg. von CLEMENS KAMMLER, ROLF PARR und ULRICH JOHANNES SCHNEIDER, Stuttgart 2014, S. 237–242; MATTEO PASQUINELLI, »What An Apparatus Is Not: On The Archeology of the Norm in Foucault, Canguilhem, and Goldstein«, *Parrhesia* 22 (2015), S. 79–89; GIORGIO AGAMBEN, *Was ist ein Dispositiv?*, Berlin/Zürich 2008.
- 3 Anmerkung der Übersetzerin in MICHEL FOUCAULT, *Der Wille zum Wissen* [übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter], in: ders.: *Die Hauptwerke*, Frankfurt a. M. 2013³, S. 1021–1151, hier S. 1044.
- 4 OTTO BUEHLER, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntnis der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums*, Weimar 1869, S. 5.
- 5 HERMANN WILHELM VOGEL, *Handbuch der Photographie, Teil III: Die photographische Praxis*, 4. gänzlich umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin 1897, 1 und 2.
- 6 E. KIEVNING, »Das Atelier J. C. Schaarwächter in Berlin«, *Photographisches Archiv*, 620 und 621 (1889), S. 116–119 und 139–142.
- 7 FOUCAULT 2013 (Anm. 3), S. 1061.
- 8 In *Civil Imagination* bestimmt Ariella Azoulay einen Doppelereignischarakter der Photographie. Einerseits konstituiere die konkrete räumliche und zeitliche Situation der Aufnahme ein Ereignis (wobei allein das Richten einer Kamera ohne eine tatsächliche Aufnahme genügt), andererseits aber auch die soziale Interaktion, die die Aufnahme involviert (wobei auch das willentliche Nicht-Zeigen der Aufnahme ein Ereignis darstellt). Siehe ARIELLA AZOULAY, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, London und New York 2012, insb. Kapitel 1: *What Is Photography?*
- 9 BUEHLER 1869 (Anm. 4), S. 25.
- 10 Ebd., S. 18.
- 11 Ebd., S. 19.
- 12 Ebd., S. 20.
- 13 Ebd., S. 20–21.
- 14 Ebd., S. 54.
- 15 Ebd., S. 53.
- 16 Ebd.
- 17 FOUCAULT 2013 (Anm. 3), S. 1070.
- 18 MICHEL FOUCAULT, »Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychoanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes« (1977), in: ders., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 118–175, hier S. 119–120.
- 19 ANDRÉ ADOLPHE EUGÈNE DISDÉRI, *Die Photographie als bildende Kunst. Mit einer Einführung von Lafon de Camarsac*, Berlin 1864, S. 263.
- 20 HERMANN WILHELM VOGEL: *Lehrbuch der Photographie. Nach Vorlesungen gehalten an der Königlichen Gewerbe-Akademie zu Berlin*, Berlin 1867, S. 450.
- 21 Ebd., S. 391.
- 22 FOUCAULT 2013 (Anm. 3), S. 1052.
- 23 EDWARD L. WILSON, »To my Patrons (Philadelphia 1871)«, in *Photography. Essays and Images, Illustrated Readings in the History of Photography*, hg. von BEAUMONT NEWHALL, New York 1980, S. 129–133; hier S. 133.
- 24 FOUCAULT 2013 (Anm. 3), S. 1052.
- 25 ANTON HOLZER, »Verbotene Bilder«, *Neue Zürcher Zeitung* (11.1.–2015), https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/verbotene-bilder-1.18457874 (27.5.2020).
- 26 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. d. S. 1895, S. 9.
- 27 FOUCAULT 2013 (Anm. 3), S. 1062.
- 28 Ebd., S. 1125.
- 29 Ebd., S. 1072.
- 30 Ebd.
- 31 ANONYM, »The Carte de Visite«, *All the Year Round* (26. April 1862), S. 165–168, hier S. 167.
- 32 VOGEL 1867 (Anm. 20), S. 453.
- 33 CLAUDIA ALBERT, »Harmonie/harmonisch«, in *Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe, Band 3: *Harmonie bis Material*, hg. von KARLHEINZ BARCK u.a., Stuttgart 2010, S. 1–25, hier S. 3.
- 34 VOGEL 1867 (Anm. 20), S. 431.
- 35 Ebd., S. 435.
- 36 Zitiert nach RENATE RESCHKE, »Schön/Schönheit«, in *Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe, Band 5: *Postmoderne bis Synästhesie*, hg. von KARLHEINZ BARCK u.a., Stuttgart 2010, S. 391–436, hier S. 400.
- 37 AGAMBEN 2008 (Anm. 2), S. 26.
- 38 Im Rahmen des DFG-Projektes *Fotografie als angewandte Wissenschaft* an der Universität zu Köln wurde eine große Zahl dieser Handbücher systematisch erschlossen und ist seit April 2017 online zugänglich unter: <https://fotohandbuecher.khi.phil-fak.uni-koeln.de> (26.5.2020).
- 39 JAMES MUDD, »Portraits. Der Umgang mit dem Publicum«, *Photographische Mitteilungen* (1867), S. 199–203.
- 40 Als sprechendes Beispiel lässt sich folgendes Buch anführen: F. U. W. NETTO, *Die kalotypische Portraitkunst. Oder: Anweisung, nicht nur die Portraits von Personen, sondern überhaupt Gegenstände aller Art, Gegen u. s. w. in wenigen Minuten, selbst ohne alle Kenntnisse des Zeichnens und Malens, höchst naturgetreu und sehr ausgeführt, mit geringen Kosten abzubilden*, fünfte Auflage, Leipzig/Quedlinburg 1856. Entgegen der vollmundigen Versprechungen des Titels bietet Nettos Anleitung keine spezielle Beschäftigung mit dem Objekt Mensch, die über den Verweis auf die Nutzung von Kopfhältern und die Einrichtung des Blickes hinausginge.
- 41 Siehe HERMANN WILHELM VOGEL, *Handbuch der Photographie, Teil III: Die photographische Praxis*, 4. gänzlich umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage, Berlin 1897, S. 50. Für eine eingehendere Betrachtung von Haltevorrichtungen siehe ANNIE RUDD, »Good Subjects, Bad Objects«, *photographies*, 13:2 (2020), S. 195–218; sowie MATTHIAS GRÜNDIG, »Der Mensch als Präparat. Zur Fatalität des Kopfhalters«, in *Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts*, hg. von WOLFGANG HESSE und HOLGER STARKE, Kromsdorf 2019, S. 377–383.
- 42 Eine nützliche Zusammenschau deutschsprachiger Zeitschriften findet sich unter [https://de.wikisource.org/wiki/Zeitschriften_\(Photographie\)](https://de.wikisource.org/wiki/Zeitschriften_(Photographie)) (2.6.2020).
- 43 Für eine ausführliche Begriffskritik des automatischen Subjektes siehe JENS SCHROTER, »Das automatische Subjekt. Überlegungen zu einem Begriff von Karl Marx«, in *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*, hg. von HANNELORE BUBLITZ, IRINA KALDRACK, THEO ROHLE u.a., München/Paderborn 2011, S. 215–256.
- 44 FOUCAULT 2013 (Anm. 3), S. 1085.
- 45 Ebd., S. 1099.
- 46 FOUCAULT 1978 (Anm. 18), S. 138.
- 47 FOUCAULT 1978 (Anm. 18) S. 138.
- 48 WALTER BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie« [1931], in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. ???, S. 45–64, hier S. 47.
- 49 FOUCAULT 2013 (Anm. 3), S. 1101.
- 50 MAX DAUTHENDEY, *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert*, München 1912, S. 336.
- 51 Ebd., S. 340.
- 52 Ebd., S. 337–338.
- 53 Ebd., S. 327.