



Der Mensch als Präparat

Zur Fatalität des Kopfhalters

MATTHIAS GRÜNDIG

Abb. 1 (vorherige Seite)
Kopfstütze aus Eisen,
zweiseitig angeschnittener
Fuß mit drei unsymmetrisch
angeordneten Spreizen, Münchner
Stadtmuseum, Sammlung
Fotografie, FM-79/158.

Donnez-vous donc la peine de vous asseoir! lautet die Unterschrift einer 1857 im französischen „Journal amusant“ erschienenen Karikatur des Zeichners Émile Marcelin. (Abb. 2) Wörtlich übersetzt hieße dies: *Wenn Sie sich nun also die Mühe geben würden, sich zu setzen!* Doch eigentlich bedarf es weder dieser Zugabe noch ihrer Übersetzung, um den Bildinhalt zu klären: Ein extravagant gekleideter Herr – orientalisch inspiriertes Gewand, grosskarierte Hosen – bedeutet mit anbiederndem Grinsen und manierierter Geste einem feinen Monsieur – Sommermantel, Fliege und obligatorischer Zylinder –, dass er sich setzen ‚dürfe‘. Letzterer blickt, die Hände in den Taschen zurückhaltend, zögerlich über die Schulter auf den Sessel im Zentrum des Geschehens. Seine Skepsis scheint begründet. Wirkt das hölzerne Sitzmöbel zwar seiner Bauart und Polsterung nach nicht ungemütlich, so erregen doch die drei massiven, korkenzieherförmig gedrehten und auf Kopfhöhe montierten Schrauben – eine vierte, die vertikal vom Boden her durch die Sitzfläche nach oben ragt, nicht zu vergessen – nicht unbedingt Vertrauen zu jener Prozedur, die durch die am linken Bildrand auf einem Stativ aufgerichtete Kamera bereits angedeutet ist. Die Glasfront mit Vorhängen im Hintergrund lässt keinen Zweifel daran, dass die mit sadistischer Freude angepriesene Fixierungsapparatur den Mittelpunkt eines Fotoateliers bildet. Nicht vom Bestrafen also – *Wie lautet denn das Urteil?*¹ – handelt das Bild, sondern vom Porträtiertwerden, auch wenn die Karikatur diese klare Unterscheidung nicht zulassen will: Der im französischen Nomen *peine* mitgemeinte Schmerz, das Leid und die

Bestrafung lassen sich ins Deutsche nur schwerlich übersetzen – Marcelins Fotograf läßt nicht allein ein, sich zu setzen, er bittet sein Gegenüber, eine Qual über sich ergehen zu lassen.

Natürlich zeigt die Szene kein tatsächliches Porträtatelier. Den Schmerz, der unserem anonymen Monsieur bevorsteht, mussten Damen und Herren unter der Ägide der Fotografen des 19. Jahrhunderts nicht erleiden. Trotzdem, so legt die (Über)Zeichnung Marcelins nahe, bot die dreifache Fixierung im Fotoatelier nicht allein Anlass zur Freude: Gleich zweifach wurden Porträtierte körperlich fixiert, da sie zunächst in Pose gebracht und sodann durch Kopfstützen stillgestellt wurden, bevor ihr Abbild überhaupt erst auf einer fotografischen Platte fixiert werden konnte; die dritte, chemische Fixierung betraf dagegen weniger den Menschen, als die Vergänglichkeit seiner fotografischen Aufnahme. Seit den ersten Gehversuchen der Porträtfotografie hatte die Stillstellung des Individuums aufgrund der zunächst geringen Empfindlichkeit fotografischer Materialien und der folglich – in Hinblick auf eine möglichst scharfe, unverwackelte Körperdarstellung – relativ langen Belichtungszeiten einen gewichtigen Anteil an deren Ästhetik. So kann sich eine im Januar 1841 offenbar eiligst verfasste „Anweisung zum Gebrauche des neuen Daguerreotyp-Apparates zum Porträtieren“ nicht allein mit dem Hinweis begnügen, dass *die Stellung, in welcher sich der Körper befindet, durch die ganze Operation unverändert erhalten bleiben muss; insbesondere gilt diess [sic] von den Augen, welche wohl, so wie es die Natur erfordert, auf Augenblicke geschlos-*

FANTAISIES PHOTOGRAPHIQUES. — par MARCELIN.



18634

— Donnez-vous donc la peine de vous asseoir!

sen werden können, dann aber stets wieder auf denselben Punkt gerichtet werden müssen.² Gleich Schmetterlingssammlern, die ihre Objekte mit Nadeln am Hintergrund fixieren, galt es stattdessen, sich diesen zunutze zu machen. Als Stütze des Kopfes, um die ruhige Haltung desselben zu bezwecken, diente uns der, dem vollständigen Apparate ebenfalls beygegebene Ring aus Pappe, die mit dem Ausschnitte versehene Seite wird an den Kopf, die entgegengesetzte an den Hintergrund gestützt.³

Schon im September des Jahres 1840 hatte mit dem Naturwissenschaftler John William Draper ein findiger Geist die Idee publiziert, einen wesentlich stabileren metallenen Ring mittels eines verstellba-

ren Stabes an der Lehne eines Stuhles zu montieren. Indem man den Hinterkopf oder dessen Seite einfach gegen diesen Ring lehnt, kann er hinreichend still gehalten werden, um noch die kleinsten Details des Gesichts zu kopieren.⁴ Dieses Konstruktionsprinzip, das mittelbar Marcelin als gedankliche Vorlage gedient haben mag, fand weite Verbreitung, auch wenn der Ring in der Folge durch eine klammerartige Metallform ersetzt wurde. Es erwies sich als praktikabler, nicht allein, da die Kopfstütze in verschiedene Richtungen bewegt werden konnte, um sich jeder Statur und Haltung anzupassen, sondern vor allem indem das Modell so vom Hintergrund wegbewegt und demnach dynamisch auf

Abb. 2 Émile Marcelin (Émile Planat): *Fantaisies Photographiques*, aus: *Journal amusant* (21. Februar 1857), S. 1.

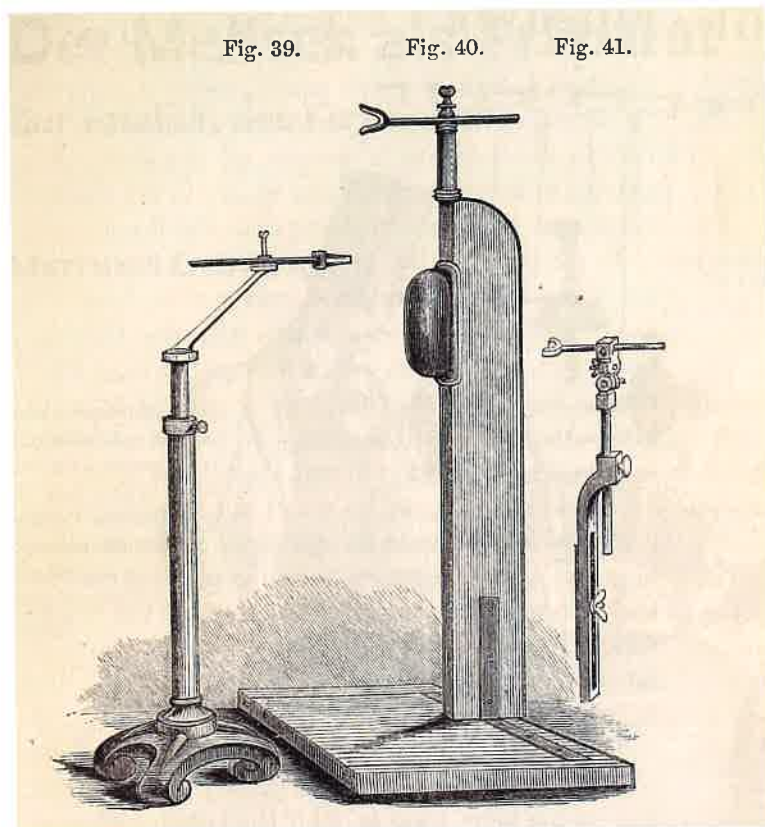


Abb. 3 Verschiedene Kopfhalter- und Stützkonstruktionen, aus: Lake Price, *A Manual of Photographic Manipulation*, zweite Ausgabe, London 1868, S. 89.

Lichtbedingungen reagiert werden konnte, wodurch gewisse bildliche Vorteile⁵ ermöglicht wurden – was in der steifen Wissenschaftssprache des viktorianischen Zeitalters in etwa bedeutet, dass sich gelungenere Fotografien komponieren ließen.

Aus diesen frühen Versuchen entwickelten sich freistehende Kopfhalter für sitzende und Körperstützen für stehende Modelle – alle drei Grundvarianten sind in **Abbildung 3** repräsentiert.⁶ Sie blieben trotz der Entwicklung schneller arbeitender Emulsionen und lichtstärkerer Objektive bis ins frühe 20. Jahrhundert in Benutzung und wurden auch bei den empfindlichen Trockenplatten nicht entbehrlich.⁷ Dabei verband sich seitens des Publikums mit der Prozedur des Porträtiertwerdens und Kopfhaltern als Angelpunkt dieser nicht allein Unbehagen – Zahnarzt- und Friseurbesuche wurden als Vergleich bemüht⁸ –, sondern mitunter ein ans Irrationale grenzendes Vokabular des Todes. Nicht selten kommt es vor, daß Jemand dem Drängen seiner Freunde jahrelang widersteht und endlich in das photographische Atelier wie zum Richt-

platz geht,⁹ schrieb beispielsweise der Fotochemiker Hermann Wilhelm Vogel 1867. Er ironierte: *Die Sitzenden verkennen ohne Ausnahme diesen Gegenstand und lieben ihn nicht. Kopfhalter müssen aber sein [...].*¹⁰ Noch dreißig Jahre später sprach er, der drastischen Todes-Assoziation gemäß, ironisch vom *fatale[n] Kopfhalter*, gegen den das Publikum beharrlich opponiert, auf dessen Anwendung aber der Photograph ebenso beharrlich bestehen muss.¹¹ Dabei war doch ausgerechnet ihm daran gelegen, den Gegenstand feinfühlig zum Einsatz zu bringen: *Man applicire ihn erst dann, wenn das Arrangement vollendet und alles zur Aufnahme bereit ist, und man passe den Kopfhalter den Personen und nicht letztere dem erstere[n] an. Wer Personen in den bereits festgestellten Kopfhalter hineinzwängen will, begeht eine Sünde gegen den guten Geschmack.*¹²

Der schlechte Ruf des Kopfhalters und das sich an ihn heftende dramatische Assoziationsfeld lagen weniger im Gegenstand selbst und dessen jeweiliger Ästhetik (vgl. **Abb. 1**) begründet als vielmehr in seiner spezifischen Funktion der Fixierung des menschlichen Körpers zu ästhetischen Zwecken. Verschiebt man die Perspektive nur leicht und betrachtet das Atelier als wissenschaftliches Laboratorium, so stellt sich die Anordnung von Kamera und Kopfhalter als mehr heraus als eine Summe einfacher Utensilien.¹³ Sie lässt sich dann begreifen als Phänomenotechnik, um einen Begriff aus der Erkenntnistheorie Gaston Bachelards zu entlehnen, als eine „Technik des In-Erscheinung-Bringens“.¹⁴ Scheint dies im Hinblick auf die Fotografie zunächst trivial – ist sie doch in einem landläufigen Verständnis immer schon genau das –, so ergeben sich doch wichtige Implikationen mit Blick auf das Objekt dieser Sichtbarmachung: den Menschen. Denn im Fotoatelier des 19. Jahrhunderts wurde dieser nicht einfach abgelichtet wie er war (was auch immer sich hinter dieser Wortfolge verstecken mag); stattdessen erschien er im weitgehend normierten Experimentalsystem als epistemisches Ding. Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger definiert so genannte Epistemologica als „materielle

Dinge, die in der Produktion von Wissen eine Rolle spielen, an denen Sachverhalte zur Aufklärung und Darstellung gebracht werden können, die jedoch in der einen oder anderen Weise auf Dauer gestellt worden sind.“¹⁵ Mit Blick auf Atelierporträts gilt es zu ergänzen, dass diese ein spezifisch erzeugtes bildförmiges Wissen über den Menschen darstellen, das sich aus ihm jedoch nicht unmittelbar ergab, wie es noch Balzac fürchtete,¹⁶ sondern das ihm erst durch seine Stillstellung abgerungen werden konnte. Kurz: Zur bildlichen Darstellung gebracht wurde nicht der Mensch als Mensch, sondern der Mensch als Präparat – was die gewohnte Rede vom fotografischen Modell kritisch hinterfragt.

Im Gegensatz zu Modellen, die ein materiell Anderes zur Darstellung bringen, wie zum Beispiel eine Fotografie Eduard Bendemanns (1811–1889) diesen darstellt, nur eben in Form einer zweidimensionalen Bildfläche (**Abb. 4**), „hat das Präparat gewissermaßen teil an der Materialität des untersuchten Sachverhalts. Es ist, wenn man so will, aus dem gleichen Stoff gemacht wie dieser. Es ist eine Figuration, die diesem Stoff abgerungen wird.“¹⁷ Den in der Karikatur auf die Spitze getriebenen, mit den diversen Stütz- und Haltevorrichtungen fotografischer Ateliers verbundenen Schmerz, den Charakter tödlicher Bestrafung und die Metapher des Ateliersessels als Richtbank zu begreifen, heißt nicht, den Status des Menschen als Modell des Bildes zu fassen oder *vice versa*. Im Gegenteil: Es heißt, die physische Stillstellung des Subjekts zum Präparat seiner Selbst – für die Kopfhalter nicht allein symbolisch, sondern materiell einstehen – zu realisieren und damit einen paradoxen, da zeitweiligen Tod. *Die dreißig Sekunden, derer das Licht bedarf, um ein Abbild zu zeichnen*, schildert ein anonymes Zeitungsautor 1862, *sind so zutiefst erschöpfend, dass ich glaube, kein menschliches Wesen könnte die Sache durchstehen, dauerte sie auch nur eine Sekunde länger.*¹⁸ Vor der Kamera, so bemerkte schon Draper im Jahr 1840, ist selbst die Atmung eine Fehlerquelle: *Die Hände sollten nie auf der Brust ruhen, da die*

*Atmungsbewegung sie sonst derart bewegt, so dass sie sich plump und wulstig abzeichnen und die Wiedergabe der Venen auf den Handrücken zerstört wird, die sich, sofern sie stillgehalten werden, mit überraschender Schönheit darstellen.*¹⁹ Die Bedingung der Möglichkeit, Leben lebendig darzustellen, ist demnach dessen Stillstellung, der Entzug des Odems – oder aber, worauf die Fotografen glücklicherweise in aller Regel verfielen, ein kreativer Umgang mit eben jenen Bedingungen selbst und deren Überwindung durch technische Weiterentwicklung. Heute bedarf es keiner Kopfhalter mehr, Stillstellung geschieht heute im augenblickshaften Zeitausschnitt der Belichtung.

Mit Bezug auf Kopfhalter war es Vogel *selbstverständlich, dass von diesem nothwendigen Uebel im Bilde nichts zu sehen sein darf, ein Umstand, der dem Photographen in Bezug auf das Arrangement oft genug Schwierigkeiten macht.*²⁰ Wenn dies dann doch geschah – vor allem Männer mit ihren eng geschnittenen Hosen als stehende Ganzfiguren waren hier gegenüber Frauen im Nachteil –, so wurde je nach dem Grade der Sichtbarkeit die Retusche bemüht, um die Spuren des (un)geliebten Utensils vergessen zu machen, wie im Falle Bendemanns, zwischen dessen Beinen eine Stütze getilgt wurde. Gleich dem wissenschaftlichen Experimentator im Labor konnte sich für den Fotografen erst in diesem Verschwinden Erfolg konstituieren, denn laut Rheinberger bestehe das „Paradox des wissenschaftlichen Präparates“ eben darin, „dass die ganze Art der Zurüstung, die im lateinischen Wortsinne *praeparare* steckt, genau dann als erfolgreich verlaufen zu betrachten ist, wenn sie im Objekt schließlich zum Verschwinden gebracht wurde.“²¹ Selbst im Modell der Fotografie galt es daher, die präparative Zurichtung des Menschen verschwinden zu lassen. Für die Dargestellten ging es dabei um die Möglichkeit der Unterdrückung der degradierenden Erfahrung einer Existenz als Ding; für die Fotografen lediglich um die Integrität ihrer Komposition. Letztere waren es, so muss man Vogel widersprechen, die den fatalen Gegenstand verkannten.

No. 1

Bendemann, E.



Eduard Bendemann

*Historianus, Professor,
geb. zu Berlin 3. Nov. 1811,
gest. zu Düsseldorf 27. Nov. 1889.*

Abb. 4 Porträtsammlung, Tafel 115: Eduard Bendemann, Atelier Friedrich und Otilie Brockmann (attr.), 21,3 x 16,8 cm, Salzpapier, 1859 (?).

Anmerkungen

- 1 Franz Kafka, In der Strafkolonie, in: ders., *Der Heizer, Das Urteil*, In der Strafkolonie, Hamburg 2010, S. 38–62, hier S. 41.
- 2 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. 2.
- 3 Ebd., S. 5–6.
- 4 John William Draper, On the Process of Daguerreotype, and its application to taking Portraits from the Life, in: *The London, Edinburgh and Dublin philosophical magazine and journal of science*, Vol. XVII (Juli–Dezember 1840), S. 217–225, S. 224 [Übers. d. A.]. Drapers Porträtdispositiv blieb bis in die Mitte der 1850er Jahre praktikabel, so werden ganze Passagen seines Textes wortwörtlich abgedruckt in Robert Hunt, *A Manual of Photography*, London, Glasgow 1854, S. 96–98.
- 5 Draper, *Daguerreotype* (wie Anm. 4), S. 224 [Übers. d. A.].
- 6 Für eine größere Ausdifferenzierung siehe 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. 54–55, Tafel 5, sowie S. 61–62.
- 7 Hermann Vogel, *Handbuch der Photographie*, vierte, gänzlich umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage, vier Teile, III. Teil: *Die photographische Praxis*, Berlin 1897, S. 50.
- 8 Vgl. Hermann Wilhelm Vogel, *Lehrbuch der Photographie*. Nach Vorlesungen gehalten an der Königlichen Gewerbe-Akademie zu Berlin, Berlin 1867, S. 454.
- 9 Ebd., S. 454.
- 10 Ebd.
- 11 Vogel, *Handbuch* (wie Anm. 7), S. 50. Ähnliche Ansagen finden sich in fast allen Handbüchern der Zeit. Siehe zum Beispiel Lake Price, *A Manual of Photographic Manipulation*, zweite Ausgabe, London 1868, S. 88–89 sowie den an das Publikum gerichteten Verhaltensratgeber Edward L. Wilson, *To My Patrons* (Philadelphia 1871), in: Beaumont Newhall (Hrsg.), *Photography: Essays and Images. Illustrated Readings in the History of Photography*, New York 1980, S. 129–133, hier S. 133.
- 12 Vogel, *Handbuch* (wie Anm. 7), S. 50.
- 13 Dem Preis nach waren Kopfhalter tatsächlich eher unspektakulär. Im *Preis-Courant* der Firma Emil Busch in Rathenow vom Juni 1857 kostete eine einfache Ausführung 2 preußische Reichstaler 15 Silbergroschen, eine „Bessere Construction“ 4 Reichstaler. Zum Vergleich: Die kleinste Kamera mit Objektiv kostete 13 Taler 5 Silbergroschen, für größere Modelle waren bis zu 533 Reichstaler zu berappen. Vgl. *Preis-Courant der Photographie-Apparate* (Juni 1857), in: Julius Krüger, *Vademecum des praktischen Photographen*, Leipzig 1858, S. XVII–XXIV.
- 14 Hans-Jörg Rheinberger, *Epistemologica: Präparate*, in: Anke te Heesen, Petra Lutz (Hrsg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 65–75, hier S. 66.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Nadar, *Balzac und die Daguerreotypie*, in: ders., *Als ich Photograph war* (1900), *Frauenfeld* 1978, S. 19–25.
- 17 Rheinberger, *Präparate* (wie Anm. 14), S. 67.
- 18 Anonym, *The Carte de Visite*, in: *All The Year Round* (26. April 1862), S. 165–168, hier S. 167 [Übers. d. A.].
- 19 Draper, *Daguerreotype* (wie Anm. 4), S. 224 [Übers. d. A.].
- 20 Vogel, *Handbuch* (wie Anm. 7), S. 50.
- 21 Rheinberger, *Präparate* (wie Anm. 14), S. 67.

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.
Dresdener

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