

Eckhard Leuschner (Hg.)

Der Photopionier

# **CARL ALBERT DAUTHENDEY**

Zur Frühzeit der Photographie  
in Deutschland und Russland

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALT

Vorwort des Herausgebers	9	<i>Andreas Ebbinghaus</i> Ein photographisches Porträt des russischen Dichters Fedor Tjutčev von Carl Albert Dauthendey	103	<i>Annemarie Heuler</i> Unterfränkische Trachtenphotographie in der Zeit Carl Albert Dauthendeys in Würzburg (1864–1892)	199	<i>Birigt Speckle</i> »Lass Dich auch bitte photographieren in Würzburg«. Friedrich Graf von Luxburg und Luise Gräfin von Luxburg im Spiegel von Photographien	301
<i>Eckhard Leuschner</i> Einleitung	11			<i>Robin Rehm</i> »Nicht jenes ›sehen dich an« <i>. Dauthendeys Patent über einen Apparat zum Betrachten von Bildern</i>	217	<i>Sabine Schlegelmilch</i> Labor und Atelier: die Röntgenphotographie vor dem Hintergrund der frühen medizinischen Photographie	321
<b>I. CARL ALBERT DAUTHENDEY IN LEIPZIG, MAGDEBURG UND DESSAU (1840–1843) UND DIE ANFÄNGE DER PHOTOGRAPHIE IN DEUTSCHLAND</b>	<b>27</b>	<b>III. CARL ALBERT DAUTHENDEY ALS PHOTOGRAPH IN WÜRZBURG (1864–1896)</b>	<b>109</b>	<b>III.3 Photographen und Gebrauchsweisen der Photographie in Würzburg und Unter- franken zurzeit Carl Albert Dauthendeys</b>	<b>229</b>	<b>IV. DER GEIST MEINES VATERS (1912): MAX DAUTHENDEYS BUCH ÜBER CARL ALBERT – UND DESSEN VERWENDUNG DURCH WALTER BENJAMIN</b>	<b>337</b>
<i>Steffen Siegel</i> Der Photograph. Ursprünge eines Berufsbilds um 1840	29	<b>III.1 Historische und kunsthistorische Rahmenbedingungen</b>	<b>111</b>	<i>Rebekka Dietz</i> Von der Miniatur zum Lichtbild: Würzburgs frühe Photographen und die Konventionen der Porträtmalerei	229	<i>Peter Mainka</i> Carl Albert Dauthendey im Spiegel des Nachlasses seines Sohnes Max (Stadtarchiv Würzburg)	339
<i>Matthias Gründig</i> Das Atelier als Goldmühle. Zur Porträt-Photographie des 19. Jahrhunderts als Dispositiv	39	<i>Matthias Stickler</i> Die mittelständische Mainmetropole. Politik und Gesellschaft in Würzburg zurzeit von Carl Albert Dauthendey	111	<i>Karen Görner-Gütling</i> Die Photographie in Würzburg von den Anfängen bis zur Mitte der 1860er Jahre	239	<i>Rüdiger Görner</i> Durch Bilder sprechen. Überlegungen zu Max Dauthendeys erzähltem Memorandum <i>Der Geist meines Vaters</i>	359
<i>Christoph Kaufmann</i> Allein unter Männern. Die Photographin Bertha Wehnert-Beckmann und ihre Leipziger Konkurrenten	49	<i>Hermann Beyer-Thoma</i> Mainfranken und Russland im 19. Jahrhundert	121	<i>Hans-Peter Baum</i> Dauthendeys Kollegen und Konkurrenten: Photographen in Würzburg 1864–1896	249	<i>Eckhard Leuschner</i> Eine Etappe der Historisierung? Rückblicke auf die frühe Photographie um das Jahr 1912	367
<i>Karin Weigt</i> Carl Albert Dauthendeys Stippvisite in Dessau. Die Stadt um 1840	61	<i>Josef Kern</i> Bildende Kunst im Würzburg Carl Albert Dauthendeys	143	<i>Simone Gundermann</i> Konrad Gundermann (1845–1913) – »Königlich- Bayerischer Hofphotograph« und Begründer der Würzburger Photographendynastie Gundermann	261	<i>Michael F. Zimmermann</i> Das Brautphoto Carl Albert Dauthendeys, Walter Benjamins Verwechselung und ihr Kontext in seiner Theorie medialer Umbrüche	377
<b>II. CARL ALBERT DAUTHENDEY ALS PHOTOGRAPH IN ST. PETERSBURG (1843–1862)</b>	<b>71</b>	<b>III.2 Aspekte von Carl Albert Dauthendeys Tätigkeit in Würzburg</b>	<b>161</b>	<i>Johannes Sander</i> Architekturphotographie im Würzburg des 19. Jahrhunderts	273	<b>V. EPILOG</b>	<b>401</b>
<i>Aleksandr Kitaev (Übersetzung: Pia Todorović Redaelli)</i> Carl Albert Dauthendey im »Land des Schnees und der Bären«	73	<i>Leonie Beiersdorf</i> Ins rechte Licht gerückt. Carl Albert Dauthendeys Porträtphotographien im Kontext ihrer Zeit	161	<i>Erich Schneider</i> »... wurden zu unserer Freude recht gut getroffen«. Anmerkungen zur frühen Photographie in Schweinfurt	283	<b>VI. APPARATE</b>	<b>407</b>
<i>Jan Kusber</i> Die Hauptstadt des Imperiums. St. Petersburg um die Mitte des 19. Jahrhunderts	85	<i>Cornelius Lange</i> »Rührende Geschmacklosigkeiten«? Photographische Studentenporträts im Würzburg Dauthendeys	177	<i>Birgit Schmalz</i> Bad Kissingen: Photographen und russische Kurgäste in der Dauthendey-Zeit	293	Index der Eigennamen	407
<i>Dittmar Dahlmann</i> Unternehmer, Handwerker, Künstler und Gelehrte: Die deutschsprachige Bevölkerung St. Petersburgs um die Mitte des 19. Jahrhunderts	93	<i>Mareile Mansky</i> Porträtphotographien Würzburger Gelehrter aus dem Atelier Carl Albert Dauthendeys – Versuch einer Einordnung	189			Abbildungsnachweis	410
						Die Autoren	412



## VORWORT DES HERAUSGEBERS

Carl Albert Dauthendey (1819–1896) wird in der Literatur teilweise als »erster deutscher Photograph« angesprochen. Ob richtig oder nicht: Dauthendey darf auch durch die langjährige Arbeit in der russischen Kapitale und wegen der literarischen Bearbeitung der Vita durch seinen heute viel bekannteren Sohn Max – *Der Geist meines Vaters* (1912) – als faszinierender Sonderfall der deutschen Kunst- und Photogeschichte des 19. Jahrhunderts gelten. Wichtigster Bildkünstler im Würzburg des 19. Jahrhunderts war er allemal.

Das vorliegende Buch versammelt die verschriftlichten Beiträge zu der vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Würzburg und dem Museum für Franken im November 2019 organisierten Tagung anlässlich des zweihundertjährigen Geburtstags von Carl Albert Dauthendey. Die Texte sollen einerseits dessen Karriere dokumentieren, andererseits die Arbeits- und Lebensbedingungen an den Orten seiner Tätigkeit – Leipzig, Magdeburg, Dessau, St. Petersburg, Würzburg – genauer vorstellen und zentrale Aspekte der damaligen Kunst- und Bildgeschichte herausarbeiten, z.B. die Anfänge der Photographie im deutschen Sprachraum, die technischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Voraussetzungen der frühen Porträtphotographie und den kulturellen Austausch zwischen Russland und Deutschland im 19. Jahrhundert.

Die Würzburger und unterfränkische Photokultur der Dauthendey-Zeit wird in diesem Buch als Fallbeispiel für Regionalität und Entgrenzung studiert. Was war internationaler Trend, was eher lokale Eigenheit? Auch die Konventionen von Genres der Porträtphotographie wie »Damenbildnisse«, Studenten- oder Professorenporträts kommen zur Sprache. Schließlich geht es um das Buch *Der Geist meines Vaters*, die einzige »fast« direkte Vita eines deutschen Photographen des 19. Jahrhunderts – anders als in Frankreich gibt es keine Autobiographie eines deutschen Photographen. In diesem Zusammenhang werden sowohl der sich in diesem Buch niederschlagende Vater-Sohn-Konflikt als auch der Gebrauch diskutiert, den der Kulturphilosoph und Photo-Theoretiker Walter Benjamin von Max Dauthendeys Werk für die eigenen Schriften machte.

Sowohl die Tagung als auch das vorliegende Buch hatten viele Helfer, allen voran natürlich die Vortragenden und Autoren, denen hier nochmals herzlich gedankt sei. Finanzielle Unterstützung für die Tagung und die Publikation leisteten die Unterfränkische Kulturstiftung beim Bezirk Unterfranken, der Frankenbund (Gruppe Würzburg), die Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte, die Sparkassenstiftung für die Stadt Würzburg und der Verschönerungsverein Würzburg. Geduldig auf meine zahlreichen Fragen zum »St. Petersburger Dauthendey« hin Auskunft erteilt haben Aleksandr Kitaev und Pia Todorović Redaelli. Wichtige Anregungen gab zu Beginn des Projekts der inzwischen verstorbene Dauthendey-Spezialist Walter Rossdeutscher. In verschiedener Weise um dieses Buch verdient gemacht haben sich außerdem: Lothar Beyer, Andrea Brandl, Wolfgang Brückner, Stefan Bürger, Damian Dombrowski, Reinhard Dressler, Willi Dürrnagel, Alfred Forchel, Verena Friedrich, Marianne Fronhofer-Almen, Henrike Holsing, Marcus Holtz, Christine Hübner, Oliver Jörg, Cornelia Kemp, Anastasia Khoroshilova, Dieter Kirsch, Dietmar Kretz, Christine Landgraf, Marlene Lauter, Axel Metz und sein Team im Würzburger Stadtarchiv, André Mischke, Michaela Neubert, Daniel Osthoff, Klaus Reder, Wolfgang Riedel, Daniela Roberts, Matthias Rothkegel, Erich Schneider und sein Team im Museum für Franken, Christian Schuchardt, Maria Soltamova, Matthias Stickler, Birgit Wörz.



Eckhard Leuschner

Es ist selten leicht, ein Motiv für den Umschlag eines wissenschaftlichen Sammelbandes zu finden, das der ganzen Vielfalt der darin adressierten Themen gerecht wird. Das Bild der Wahl (Abb. 12 im Beitrag Kitaev) wird vom Würzburger Museum im Kulturspeicher verwahrt und ist ein 1855 in St. Petersburg entstandenes Selbstbildnis des Photographen Carl Albert Dauthendey (1819–1896) mit seinen vier Töchtern. Als Mitbringsel aus seinen Jahren an der Newa verbindet es Dauthendey's Zeit in Russland (bis 1862) und in Würzburg (ab 1864). Abgesehen von der durch einen spezialisierten Kollegen ausgeführten Kolorierung zeigt die Kalotypie in Arrangement und Kulissen die typischen Usancen der Porträtphotographie in den Ateliers jener Jahre. Aber auch das wichtigste individuelle Attribut Dauthendey's ist präsent: die Zigarette.

Noch nicht zu sehen auf diesem Photo ist Sohn Max (1867–1918), der spätere Dichter, so dass man zuerst meinen könnte, dieser spiele in der vorliegenden Publikation keine Rolle. Doch dem ist nicht so: Dadurch, dass Max Dauthendey, dieser Shooting-Star der deutschsprachigen Literatur in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg (Abb. 1 und 2), die Lebensgeschichte seines Vaters und dessen Karriere als Verfertiger der »ersten Daguerreotypbilder in Deutschland«<sup>1</sup> und damit als Photopionier aufgeschrieben hat, kommt ihm automatisch eine prominente Rolle als literarischer Brückenbauer in die Anfangszeit des neuen Mediums zu. Es gab sogar Zeiten, in denen man meinte, *Der Geist meines Vaters* (1912) von Max Dauthendey sei Standardlektüre für jeden an der Photohistorie Interessierten. Helmuth Bossert und Heinrich Guttman schrieben 1930 im Vorwort ihres Bandes *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–1870*: »Die beste Einführung in die Frühzeit der Photographie Deutschlands und Rußlands geben die Aufzeichnungen Max Dauthendey's, ‚Der Geist meines Vaters‘ (4.–6. Tausend, Albert Langen, München 1921).«<sup>2</sup> Bildbeispiel in Bossert und Guttman für Carl Albert Dauthendey's Produktion war bekanntlich das Selbstporträt mit seiner Braut, ein Photo, das den Literaten und Philosophen Walter Benjamin offenbar besonders ansprach und ihn in der »Kleinen Geschichte der Photographie« (1931) zu einer Fehldeutung anregte,<sup>3</sup> mit deren Voraussetzungen und Folgen sich in diesem Band Michael F. Zimmermann beschäftigt.

Abgesehen von diesen speziellen rezeptionsgeschichtlichen Auswirkungen der Publikation von Max Dauthendey ist es jedenfalls gleich anfangs wichtig zu betonen, dass in der vorliegenden Publikation die mit dem Buch von 1912 verbundenen literatur-, kultur- und wissenshistorischen Aspekte keineswegs ausgeblendet werden sollen, sondern integrale und bedeutende Teile der Erforschung von Kunst, Karriere und Wirksamkeit von Carl Albert Dauthendey sind – bei aller nötigen Vorsicht im Umgang mit einem *ex post* und als literarisches Werk entstandenen Band, den hier Rüdiger Görner aus germanistischer Sicht interpretiert. Behutsamkeit ist auch deswegen geboten, weil das Buch nicht nur die in Würzburg beibehaltenen Lebensgewohnheiten eines in St. Petersburg akklimatisierten und verheirateten Deutschen (vom Tee-trinken über Blinis mit Kaviar und Schtschisuppe bis hin zur stilechten Einkleidung des jüngsten Sohnes als »kleiner Russe«<sup>4</sup>) beschreibt, sondern eben auch kurz vor dem Ersten Weltkrieg entstand und mit gelegentlich deutschümelnden bzw. anti-slavischen Äußerungen die Zeitstellung verrät. Zu Max Dauthendey's berühmt-berüchtigter »Fälschung« oder »Nachdichtung« der angeblich 1841 im *Leipziger Stadtanzeiger* erschienenen Verurteilung der Photographie als »Gotteslästerung« – ein von Walter Benjamin gierig aufgegriffener Text – ist schon genug geschrieben worden.<sup>5</sup> Trotz dieser blinkenden Warnlampen bietet eine kritische Zusammensicht von *Der Geist meines Vaters* mit dem erhaltenen Œuvre von Carl Albert und Textzeugen aus dessen Lebensjahren einzigartige Aufschlüsse zur Frühzeit der Photographie – wobei »Frühzeit« in der vorliegenden Publikation ausdrücklich die gesamte Spanne von der ersten Publikation des Verfahrens bis in die Hochzeit der Carte de Visite in den 1870er–90er Jahren meint.

Unsere Beschäftigung mit dieser so zugeschnittenen und – wie ich in meinem Beitrag argumentiere – ansatzweise bereits in Publikationen der neuen »Kunstphotographie« um 1900 sowie dann durch tätige Mithilfe von Max Dauthendey historisierten Epoche setzt ein mit einem Beitrag von Steffen Siegel zur Professionalisierung und Ausbildung des Berufsbildes »Photograph« um 1840. Es folgt eine von Foucault's Be-







## Carl Albert Dauthendey im »Land des Schnees und der Bären«

*Aleksandr Kitaev (Übersetzung: Pia Todorović Redaelli)*

Im Herbst 1843 vermehrte sich die riesige deutschsprachige Diaspora St. Petersburgs um einen weiteren Landsmann: Carl Albert Dauthendey, ein junger, energischer Daguerreotypist voller rosiger Hoffnungen, kam in der Stadt an der Ne-wa an. Doch in der Welt der Slawen war alles nicht so einfach, wie er es sich zu Hause vorgestellt hatte. In diesem Jahr hatten sich in der Hauptstadt des Russischen Reiches bereits drei Daguerreotypie-Ateliers angesiedelt, und fast gleichzeitig mit Dauthendey war sein alter Konkurrent noch aus Leipziger Zeiten, der »Porträtmaler und Magister der Chemie« Joseph Weninger aus Wien, nach Petersburg gekommen. Der erfahrene Weninger fand sich schnell in der Grossstadt zurecht, machte Werbung in den lokalen Zeitungen und begann schon im Oktober 1843 auf der Basilius-Insel, wo er im Hause Scharistánow Nummer 18 wohnte und ein Atelier für Daguerreotypien eröffnet hatte, Kunden zu empfangen.<sup>1</sup>

Carl Albert Dauthendey wählte einen anderen Weg. Vor seiner Russlandreise wollte ihm Ihre königliche Hoheit, die Herzogin von Anhalt-Dessau, die gebürtige Prinzessin Friederike Luise Wilhelmine Amalie von Preussen, als Zeichen ihrer aufrichtigen Dankbarkeit den Weg für die Zukunft als Daguerreotypist ebnen. Sie übergab ihm einen Brief an ihre Verwandte, die kaiserliche Hoheit Alexandra Fjodorowna, gebürtige Prinzessin Friederike Luise Charlotte Wilhelmine von Preussen, Gattin des russischen Zaren Nikolaus I., mit der Bitte, dem jungen Talent zu helfen. In der Hoffnung, den kostbaren Brief persönlich der Kaiserin übergeben zu können, zögerte Dauthendey und gab sich der Illusionen hin, die erhaltene Botschaft werde ihm die Türen der reichsten Häuser der russischen Adeligen öffnen. Doch die kaiserliche Hauptstadt empfing den Deutschen unfreundlich, er konnte seinen Bonus nicht nutzen, und Dauthendeys angeborener Optimismus wurde auf eine harte Probe gestellt.

»Da er weder die russische Sprache noch die örtlichen Gegebenheiten kannte und keine Bekannten hatte, mit denen er

sich beraten konnte, befand sich der junge Mann in einer sehr schwierigen Lage«, berichtete ein Verwandter und Schüler Dauthendeys, Pawel Michajlowich Olchin, über die Leiden des jungen Deutschen in seinem ersten Petersburger Winter. »Die Zeit verging und die wenigen Ersparnisse schmolzen dahin, so dass Dauthendey sogar anfang, sich zu erkundigen, wo und zu welchem Preis man Schwarzbrot kaufen konnte, damit er sich davon ernähren und überleben konnte. In dieser Zeit der Verzweiflung ergab es sich, dass Dauthendey mit einem meiner Verwandten sprach, dem er offen seine Lage und seine Angst schilderte: Er befürchtete, dass die Not ihn zwingen würde, seine photographischen Apparaturen zu verkaufen und damit die Mittel zu verlieren, sich den Lebensunterhalt zu verdienen. Glücklicherweise war mein Verwandter ein freundlicher und mitfühlender Mensch. Er half Dauthendey mit Rat und Geld und begann sich persönlich um alle Formalitäten zu kümmern, die zur Eröffnung eines Photoateliers erforderlich waren. So kam Dauthendey wieder auf die Beine und begann, daguerreotypische Porträts zu machen.«<sup>2</sup>

Die erste Reklameanzeige über die Eröffnung eines neuen Daguerreotypie-Ateliers in der Bolschaja Konjuschennaja-Strasse im Hause Forstrem, Nr. 14, erschien am 10. Januar 1844 in der Petersburger Presse.<sup>3</sup> Darin bezeichnete sich Dauthendey, wie auch in anderen Ankündigungen, die in den folgenden zwei Jahren erschienen, als »Daguerreotypist aus Berlin«, was dem Porträtmaler in den Augen des lokalen Publikums sicherlich Bedeutung geben sollte. Wie dem auch sei, die geschickte Werbung begann zu wirken, und das Publikum strömte in die Bolschaja Konjuschennaja-Strasse. Am 20. August 1844 heiratete Carl die jüngste Tochter seines Wohltäters, Annette Olschwang, seine Position am neuen Ort festigte sich und seine berufliche Karriere bewegte sich steil nach oben.

Das Erscheinen Dauthendeys in St. Petersburg blieb den damals noch wenigen Konkurrenten nicht verborgen. Vielleicht



hatte der Ankömmling »aus Berlin« damit nichts zu tun, doch die Zeitungen berichten, dass alle Porträtkünstler sich plötzlich zu regen begannen. Sie bemühten sich aktiv, die chemischen Prozesse zu verbessern und versuchten, die Empfindlichkeit der Platten zu erhöhen, was zu einer Verkürzung der »Sitzzeit« vor der »Daguerreotypie-Ausrüstung« führte. Sie begannen, ihre Ateliers, Pavillions oder Belvedere für die Kunden bequemer zu machen, und sie suchten und fanden bei der geringsten Gelegenheit neue Anwendungen für die Daguerreotypie und erweiterten damit das Angebot an photographischen Dienstleistungen. Aus den Ankündigungen der ersten Daguerreotypisten lässt sich noch eine weitere Schlussfolgerung ziehen: Anscheinend hatten viele Pioniere bei der Herstellung ihrer Porträts mit den Launen des lokalen Wetters und den Besonderheiten des Klimas zu kämpfen: Der kurze Tag in der nördlichen Stadt, besonders im Winter, führte dazu, dass Kunden nur innerhalb von fünf bis sechs Stunden empfangen werden konnten. Dauthendey war einer der Ersten, der sich alle Neuerungen des Daguerreotypieprozesses aneignete. Mittels Zeitungsankündigungen informierte er potenzielle Kunden regelmässig und ausführlich über seine Verbesserungen. So lasen die Bürger von St. Petersburg im Februar 1845 folgende Ankündigung: »Ich habe die Ehre, dem Hochadel und dem kunstliebenden Publikum mitzuteilen, dass ich Daguerreotypie-Porträts in verschiedenen Grössen mit Farben und ohne diese anfertige. Beispiele dieser kunstvollen Porträts werden von mir jetzt zur Begutach-

tung auf dem Nėwskij Prospekt an der Ecke der Bolschája Konjűschennaja-Strasse im Haus der Peter und Paul-Kirche im Laden von Herke ausgestellt, und ich bitte die Kenner solcher Kunst ergebenst, diesen Porträts, die sich durch lebhaftes Farben und vor allem durch eine besondere Ausdruckskraft auszeichnen, ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Diese Porträts werden bei jedem Wetter in meiner Wohnung in der Bolschája Konjűschennaja-Strasse im Haus Weber 14, in einem eigens dafür gebauten und beheizten Kabinett jeden Tag von 9 bis 15 Uhr aufgenommen«. <sup>4</sup> (das Haus, in dem sich das Atelier befand, wechselte später seinen Besitzer).

Um 1846 stießen weitere Verbesserungen des Bildes auf einer versilberten Platte an ihre Grenzen, und die Eroberung neuer Märkte wurde durch den angeborenen Makel der Daguerreotypie – die Unmöglichkeit, mindestens einige identische Kopien zu erhalten – erheblich behindert. Um das Geschäft zu erweitern, benötigte man eine andere Technologie – eine, die eine gewisse Vervielfältigung dieser durch das Licht gemalten Bilder garantieren konnte. Als die ersten stürmischen Nachfragen nach Daguerreotypen nachzulassen begannen, erinnerten sich die scharfsinnigsten Daguerreotypisten – und Dauthendey gehörte sicherlich dazu – an die Methode Talbots. Da es in Russland keine Spezialisten gab, die die Kalotypie beherrschten, versuchte unser Held, sich die patentierte britische Technologie selbständig anzueignen. Seine Experimente waren nicht erfolgreich, aber dank ihnen hat



Abb. 1 | Carl Albert Dauthendey (?): Jäger mit Hund, St. Petersburg um 1846, Daguerreotypie, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig



Abb. 2 | Carl Albert Dauthendey: Porträt des Künstlers A. M. Maksimow. St. Petersburg 1840er Jahre, Daguerreotypie, Staatliches Museum der Theater- und Musikkunst in St. Petersburg

sich eine Photographie von Konstantin Dauthendey erhalten, dem ersten Sohn von Annette und Carl, der leider ein Jahr nach der Aufnahme starb. Diese 1846 datierte Aufnahme befindet sich im Stadtarchiv von Würzburg (Abb. 5). Die Dinge liefen so schlecht, dass Dauthendey sich im März 1846 anschickte, die Hauptstadt zu verlassen und die Petersburger in der Presse von dieser Absicht unterrichtete. <sup>5</sup>

Doch seine Pläne sollten sich ändern, als er erfuhr, dass der ihm bekannte Leipziger Photograph Eduard Wehnert sich die Methode Talbots erfolgreich angeeignet hatte. Dauthendey musste sich wieder Geld leihen, und im Winter 1846–1847 fuhr er von St. Petersburg nach Leipzig, um bei seinem deutschen Kollegen neue Kenntnisse und Fertigkeiten zu erlernen. Die erfolgreiche Ausbildung im Atelier von Eduard Wehnert und seiner Frau Bertha Wehnert (geborene Beckmann)

wird durch die von Dauthendey signierten und im Stadtarchiv Würzburg befindlichen Talbotypen bestätigt, darunter das Porträt von Wehnert selbst (Abb. 6). Vielleicht ist diese auf Salzpapier gedruckte Photographie das letzte Porträt des Pioniers der deutschen Photographie, der am 7. August desselben Jahres starb, als Dauthendey schon nach St. Petersburg zurückgekehrt war. Bertha Wehnert, die erste Frau der Welt, die professionelle Photographin wurde, die »deutsche Lady«, wie sie in ihrer Heimat genannt wird, die alle Neuerungen, die in der Photographie auftauchten, aufsaugte und in der Praxis anwandte, setzte das gemeinsam mit ihrem Mann begonnene Geschäft erfolgreich fort.

Der zweimonatige Aufenthalt in der Heimat erwies sich als fruchtbar, und Dauthendey bereitete sich darauf vor, mit neuen kühnen Angeboten in den Markt von St. Petersburg ein-





## Ins rechte Licht gerückt. Carl Albert Dauthendeys Porträtphotographien im Kontext ihrer Zeit

Leonie Beiersdorf

*»Nichts giebt einen so schlagenden Beweis von dem ungeheuren Unterschied zwischen ›Wahrheit‹ und bloßer Wirklichkeit als der Gegensatz der Portraitmalerei und der photographischen Portraiture. Zwar ›wie es sich räuspert und wie es spuckt‹, das hat die Photographie dem Menschenantlitz abgeguckt, wie es aber in seinem Kopfe und seinem Herzen aussieht, davon weiß die Photographie, die dumme und blinde Lichtmaschine, nichts zu sagen.«<sup>1</sup> (Max Schasler, 1875)*

Als der junge Carl Albert Dauthendey in Leipzig 1841 seinen ersten Daguerreotypen kaufte und emsig versuchte, Spiegelbilder der Wirklichkeit einzufangen, konnte die europäische Porträtkunst in Malerei, Zeichnung, Druckgraphik und Plastik bereits einen jahrhundertealten Diskurs vorweisen.<sup>2</sup> Es waren vielfältige und spezifische Bildformeln für unterschiedliche Porträtfunktionen entwickelt, etabliert, verworfen und revidiert worden. Allem ästhetischen Wandel zum Trotz war die so unmittelbar den Menschen berührende Bildaufgabe des Porträts eine Konstante in der Bildproduktion und erlebte im polytechnischen 19. Jahrhundert sogar einen Aufschwung. So geriet die Marktfähigkeit der Photographie ab 1839 der Kunstwelt zur Faszination und bedeutete zugleich eine Erschütterung. Das neue mechanische Bild, das so präzise, schnell und günstig wie nie zuvor ein Abbild der Realität bieten konnte, führte dazu, dass tradierte Konzepte von Wirklichkeit und Wahrheit im Bildhaushalt des 19. Jahrhunderts neu verhandelt wurden.

Gerade anhand der Bildniskunst wird dies deutlich, wobei die Debatte nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine gesellschaftliche Dimension kannte. In diesem Beitrag werden ausgewählte Porträts Dauthendeys im intermedialen Kontext typischer Porträtentwicklungen seiner Zeit betrachtet. Da Dauthendey gerade keine künstlerisch-akademische, sondern eine rein technische Ausbildung zum Mechaniker hatte, sollen zwei Fragestellungen im Zentrum stehen:

1. Welche künstlerischen beziehungsweise medialen Bildstrategien verfolgte der Autodidakt Dauthendey bei seinen Porträts?
2. Wie ist er innerhalb der Bildniskunst des 19. Jahrhunderts zu verorten?

Dazu wird nicht ausschließlich, doch vorrangig Dauthendeys reifes Schaffen in der Würzburger Zeit, also ab 1864, in den Fokus gerückt. Aufgrund der nur wenigen Schriftstücke von Carl Albert im Nachlass seines Sohnes Max Dauthendey stützen sich die folgenden Gedanken zu Arbeiten des Photographiers vor allem auf empirische Befunde.

### FRÜHE PHOTOGRAPHISCHE PORTRÄTS IM DIALOG MIT DER MALEREI

In den frühen 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, also noch bevor der Physiker François Arago in Paris das Verfahren der Photographie der Öffentlichkeit präsentierte, lag die Aufgabe der Porträtmaler vorrangig in der angemessenen Darstellung von Macht, Status und Wohlstand. Diesem Typus entspricht beispielsweise das Bildnis der Baroness von Eskeles (Abb. 1), ein fast lebensgroßes opulentes Werk des angesehenen Wiener Gesellschaftsmalers Friedrich von Amerling (1803–1887) aus dem Jahr 1832. Der Maler schwelgt geradezu in Farbe und Stofflichkeit. Der rote Vorhang im Hintergrund zitiert einen Topos barocker Herrscherbilder, in denen der schwere, frei drapierte Stoff an den einstigen königlichen Ehrenbaldachin erinnert. Die klassizistischen Möbel dienen bei Amerling als Chiffren humanistischer Bildung. Das große barock anmutende Kostüm spricht vom Wohlstand der Baroness, die in zweiter Ehe mit dem Direktor der Wiener Reichsbank verheiratet war. Im Dreiviertelprofil ist ihr Blick nach innen gerichtet. Offenbar sinniert sie über die beiden Kinder, deren Miniaturbildnis sie in Händen hält.



Amerling zeigt uns Baroness von Eskeles als Dame der Wiener Gesellschaft, vornehm und hoheitlich inszeniert. Seine Aufgabe war es, genau diese »Auffassung« ihrer Person darzustellen, wie es in der damaligen Kunstwelt hieß. Der Maler zielte bewusst nicht auf die präziseste und detaillierteste aller Wiedergaben, sondern auf eine Interpretation von Wesen und Stellung des Modells. Es war sein Ziel, über die bloße Abbildung der Realität, der an der Oberfläche befindlichen »Wirklichkeit«, hinauszugehen und uns die tieferliegende »Wahrheit« – ebenfalls im Jargon jener Zeit – zu zeigen. Insofern ist es nicht nur etwaiger Eitelkeit geschuldet, dass Amerling die über 70-jährige Baroness mit geradezu jugendlicher Haut darstellt, sondern auch der künstlerischen Aufgabe. Es gehörte schlicht zum guten Ton, die Wirklichkeit zu verbessern und zu veredeln.

Aufträge zur Bildnismalerei ergingen in den 1830er Jahren nicht nur vom Adel, sondern in zunehmender Weise auch vom wachsenden und politisch wie wirtschaftlich erstarken-

den Bürgertum. Sich »porträtieren zu lassen war gewissermaßen ein symbolischer Akt, durch den sich das Einrücken in die Reihe derer, die sozialen Respekt für sich forderten, auch nach außen sichtbar machen ließ.«<sup>3</sup> Das Bildnis diente als Demonstration von Kultiviertheit und Wohlstand, so etwa bei dem topmodischen Aufsteigerpärchen Mayer aus der Nürnberger Brauereibranche, die sich 1836 bei dem bekannten Porträtmaler Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) vorstellten (Abb. 2 und 3). Als Profiteure der Industrialisierung adaptierten sie wie zahlreiche andere Bürger vormals dem Adel vorbehaltene Embleme gesellschaftlicher Distinktion, wozu die eigene Darstellung im Gemälde zählte. Jung, erfolgreich, kultiviert – so wollte man sich im hauseigenen Salon, dieser semi-öffentlichen Sphäre, repräsentiert sehen.

Reine Porträts wie diese drei Beispiele belegten im akademisch-hierarchischen Gefüge der Bildgattungen zwar niemals den ersten Rang, der auch im 19. Jahrhundert der Historien-

malerei vorbehalten war. Doch galten Bildnisse als wichtigste Einnahmequelle von Künstlern. Porträts boten also z. T. des Aufstiegs des Bürgertums einen gewaltigen Wachstumsmarkt. Insofern blickten viele Bildnismaler anfänglich mit Argwohn auf die plötzliche Konkurrenz der Photographen.<sup>4</sup>

Heute wissen wir, dass die Existenzsorgen der Maler weitgehend unbegründet waren. Zwar brach der Umsatz der Miniaturmaler infolge der Photographie dramatisch ein. Doch werden bis heute große Porträts mit Pinsel und Farbe ausgeführt. Zudem wanderten schon in der Frühzeit der Photographie viele Maler in das neue Fach ab. Allem Dünkel dem mechanischen Bild gegenüber zum Trotz begannen zahlreiche Maler, selbst zu photographieren und die Ergebnisse in den eigenen künstlerischen Prozess zu integrieren. Schon 1856 bemerkte Ernest Lacan (1828–1879), Herausgeber der Zeitschrift *La Lumière*, wie bedeutsam die Photographie im Maleratelier geworden war: »Niemand kann den Vorteil übersehen, den die Maler genießen, wenn sie ihre Personen oder Personengruppen photographisch festhalten und damit eine exakte Vorzeichnung bekommen, die der Natur entspricht und die sie nach Bedarf abändern können.«<sup>5</sup> Diese Entwicklung hatte Bestand: In den 1880er Jahren nutzte die Mehrzahl der Maler die Photographie im Maler-Atelier.<sup>6</sup>

Um die Jahrhundertmitte galt es in Europa bereits als schick und modern, sich beim Photographen ablichten zu lassen, und so entstand eine große neue Bildindustrie parallel zur traditionellen Malerei. Frühe Photographen hatten, wenn sie nicht aus dem Fachgebiet der Mechanik oder der Optik stammten, zumeist eine künstlerisch-akademische Ausbildung. Sie transferierten etablierte Bildformeln von Malerei und Druckgraphik in das neue Lichtbild. Dies schuf Vertrauen beim zahlenden Publikum, das an ebenjene Bildformeln und deren Codes gewöhnt war. Zudem bestand von 1839 an ein rasch wachsendes Angebot an Handbüchern, die den Photographie-Neulingen sowohl chemisch-physikalische als auch ästhetische Gesichtspunkte näherbrachten, künstlerische Aspekte vorstellten und aktuelle Forschungsergebnisse mit praktischen Anwendungshinweisen verbanden.<sup>7</sup> Als wichtigste Parameter für gute Porträts werden darin meist das Atelier, das Licht, der Körper und die Kamera betont.<sup>8</sup>

Abb. 2 | Ferdinand Georg Waldmüller: Bildnis der Louise Mayer, 1836, Öl auf Holz, 30,5 x 25,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Gm 2313, Leihgabe aus Privatbesitz

Abb. 3 | Ferdinand Georg Waldmüller: Bildnis des Brauers Anton Mayer, 1836, Öl auf Holz, 32 x 26 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Gm 1796, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg



Abb. 1 | Friedrich von Amerling: Bildnis der Freifrau Cecile von Eskeles, 1832, Öl auf Leinwand, 178 x 147 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Gm 913







Abb. 8 | Carl Albert Dauthendey: Bildnis der Bertha Friderici, ca. 1864–1872, Albuminpapier auf Untersatzkarton, Visitformat, Privatbesitz

Abb. 9 | Carl Albert Dauthendey: Bildnis der Franz Wenzel, ca. 1864–1872, Albuminpapier auf Untersatzkarton, Visitformat, Privatbesitz

selbst mit dem Fußboden, der dazu beiträgt, eine vermeintliche Situation im Freien oder eine elegante Saalatmosphäre zu schaffen. Auch sein Kostüm passte Dassler den unterschiedlichen Situationen an. Vom Dandy in südlichen Gefilden über den Romantiker mit Kamera im Park bis hin zum koketten Medienspieler des Photographen im Wortsinn, der mit Licht zeichnet, reichte Dasslers Kreativität.

Dauthendey setzte dieselben Parameter etwas anders in Szene, wie ein Vergleich mit drei weiblichen Porträts aus seinem Atelier zeigt. Die jungen Damen der bürgerlichen Gesellschaft sind ebenfalls ganzfigurig abgelichtet, sie blicken alle im Dreiviertelprofil in die Kamera, ein Vorhang gliedert jeweils

am rechten Bildrand den Raum. Bei dem Bildnis der Marie Milleret verwendet Dauthendey zwar einen südlich anmutenden Prospekt, der den Eindruck einer Terrasse vermittelt (Abb. 7). Im Widerspruch hierzu steht das Modell jedoch zugleich in einem Innenraum, nämlich auf einem orientalischen Teppich, und es hält sich an einem fränkischen Brettstuhl fest – ein Behelf, um die Aufnahme nicht zu verwackeln.

Bertha Friderici (möglicherweise eine angeheiratete Verwandte) und Dauthendey's Jugendfreundin Franz Wenzel sind beide größer ins Bild gesetzt, ihre linken Rockzipfel werden gar beschnitten (Abb. 8 und 9). Dies und die Tatsache, dass hier auf einen Prospekt verzichtet wurde, erhöht die jeweilige Präsenz der Damen im Bild. Die drei Porträts wirken insgesamt reduzierter und weniger parfümiert als die Werbebilder Dasslers. Die Figuren füllen bestens das gewählte Format, die Accessoires setzen Akzente, lenken aber nicht ab.

Abb. 7 | Carl Albert Dauthendey: Bildnis der Marie Milleret, ca. 1869–1875, Albuminpapier auf Untersatzkarton, Visitformat, Privatbesitz



Vielmehr gleichen sie die Tonwerte der individuellen Kleidung aus und unterstützen so das Ziel einer harmonischen Bildwirkung. Die Wiederkehr des klassizistisch anmutenden Postaments, des Brettstuhls und des Teppichs bei Dauthendey zeigt zudem deutlich die Genese eines Porträttypus, eines ästhetischen Standards, der noch nicht dem Herausarbeiten des Individuellen verpflichtet war. In der frühen Hochzeit der Photographie erlaubte dies eine ungemeine Ökonomisierung der Dauer, die pro Aufnahme benötigt wurde, und somit des ganzen Betriebs. Eine hochindividuelle Porträtkunst wurde vermutlich gar nicht nachgefragt, sondern eine ästhetische Entsprechung einer gesellschaftlichen Stellung: die schöne, bescheidene, pietätvolle Bürgerstochter. Standesgemäß obliegt ihr ein maßvoller Ausdruck, und die Porträtphotographie schuf ein Idealbild bürgerlicher Tugenden.

Die Porträts Dauthendeyes sind nur höchst selten bezeichnet und noch seltener datiert. Aus der Mode der Damen wie auch der Aufnahmetechnik und Inszenierung ist zu folgern, dass alle drei Damenbildnisse der zweiten Hälfte der 1860er Jahre entstammen dürften. Allein das Bildnis der Marie Milleret wird vermutlich etwas jünger sein als die beiden Porträts von Bertha Friderici und Franzl Wenzel. In den 1860er Jahren fand nämlich ein Wandel statt, der die Haltung zum gemalten Prospekt betraf. Noch 1860 urteilte etwa der Photograph Julius Schnauß (1827–1895) in seinem *Photographische[n] Lexicon*: »Gemalte Landschaftshintergründe, auffallende Staffage, wie Säulen, Vasen u. dgl. sind gegen den guten Geschmack.«<sup>11</sup> Konzilianter klingt sein Eintrag in der vier Jahre später erschienenen Auflage desselben Lexikons: »Gemalte Landschaftshintergründe, auffallende Staffage, wie Säulen, Vasen u. dgl. werden jetzt vielfach zu den Visitenkartenporträts benutzt und sind in jeder Photographiehandlung zu bekommen.«<sup>12</sup>

Die zunehmende bildmäßige Durchgestaltung des Porträtphotos orientierte sich an tradierten Prinzipien aus dem Malereidiskurs. Ein wichtiger Aspekt hierbei war die Inszenierung des Modells. Dies zeigt sich etwa beim Vergleich des Bildnisses der Baroness von Eskeles mit einer Aufnahme einer jungen Würzburgerin aus dem Studio Dauthendey, einem hervorragend komponierten Porträt der Josephine Will, einer nicht näher bekannten Bürgerstochter (Abb. 10). Sowohl in Amerlings Gemälde als auch in Dauthendeyes Photographie sind die Dreiviertel-Ansicht des Modells, die mit der Körperhaltung betonte Bilddiagonale sowie der Anschnitt des Motivs bildbestimmend. Die Situation ist betont reduziert, wobei in beiden Fällen eine Auswahl klassizistischer Accessoires als Insignien von Bildung und Kultur ikonographisch bedeutsam ist.

Wie im Fall der Baroness inszeniert auch Dauthendey Josephine Wills Kleidung, ein geblümtes Nachmittagskleid mit Schleifen, Hut und Sonnenschirm, als Bedeutungsträger – hier von gehobenem bürgerlichen Status und jugendlicher Attraktivität. Souverän hat Dauthendey den Lichteinfall von links genutzt, um das ebenmäßige Gesicht sanft auszuleuchten und das Kleid als Protagonisten in Szene zu setzen. Die Tonwerte des Porträts sind vielfältig und doch harmonisch – mit den stärksten Hell-Dunkel-Kontrasten auf dem Modell und einem mittleren, eher zurückhaltenden Wert für den Hintergrund. Dauthendeyes Porträts zeigen häufig ein so feines Gespür für die Wirkung des Lichts, was nicht zuletzt eine Folge seiner Ausbildung im Tauberschen Optischen Institut in Leipzig sein dürfte.

Das Porträt der Josephine Will ist vermutlich auf etwa 1873–1885 zu datieren. 1873 muss als frühestes Datum gelten, denn stolz verweist die Rückseite des Trägerkartons auf die im selben Jahr an Dauthendey verliehene Goldmedaille der Wiener Weltausstellung, die seitdem das Firmensignet prägte. Die junge Frau trägt zudem ein Kleid mit spitzem Ausschnitt, schmalen Ärmeln und ohne Krinoline, wie es nach der Reichsgründung als modern galt. Um 1880 setzten modische Veränderungen ein, die mit etwas Verzug auch in der unterfränkischen Provinz angekommen sein dürften. Mit Vorsicht wird daher ein spätestes Aufnahmedatum um 1885 vorgeschlagen.

Die durchaus willkürliche Gegenüberstellung des Gemäldes und der Photographie zeigt, dass Dauthendey nicht nur Bildtypen der Malerei und Graphik für sein Metier adaptierte. Er griff auch auf künstlerische Strategien zurück, die bereits 40 Jahre alt waren und im besten Wortsinn als konventionell gelten mussten. Die Aufnahme der Josephine Will ist in diesem Sinne bildschön; künstlerisch innovativ war sie jedoch nicht.

Innerhalb Dauthendeyes Schaffen ist sie jedoch interessant, denn anders als die drei zuvor betrachteten Porträtbeispiele, denen eine gemeinsame Ateliersituation und Bildformel zugrundelagen, bringt sie uns Betrachtern die junge Frau als Person nahe. Selbstbewusst und elegant nimmt Josephine Will Pose und Raum ein, dem Betrachter werden etliche schöne Details ihres modischen Aufzugs präsentiert. Im Gesicht spiegelt sich dieser große Auftritt jedoch nicht, der Blick ist vielmehr ruhig und nach innen gerichtet. Hier ließ Dauthendey Raum, bei reduzierter Staffage nicht nur den Typus,

Abb. 10 | Carl Albert Dauthendey: Bildnis der Josephine Will, ca. 1873–1885, Albuminpapier auf Untersatzkarton, Visitformat, Privatbesitz







Abb. 5 | Carl Albert Dauthendey: Porträt des Carl Mues (Burschenschaft Franconia Bonn), 1890/1891, Visitformat, Institut für Hochschulkunde an der Universität Würzburg, Slg. der Deutschen Gesellschaft für Hochschulkunde e. V.



Abb. 6 | Otto Patzig: Porträt des Eugen Wolffhügel (Corps Rhenania Würzburg), 1883/1884, Visitformat, Institut für Hochschulkunde an der Universität Würzburg, Deutsche Gesellschaft für Hochschulkunde (DGfH)

Widmungen sind insofern von besonderer Bedeutung, als durch sie überhaupt möglich ist, die hier behandelten Photographien eindeutig im zeitlichen Rahmen von »Dauthendey's Würzburg« zu verorten. Der Hund, der selten auf lithographischen Einzelporträts, dafür aber umso häufiger auf Gruppenbildern auftaucht,<sup>16</sup> zeigt, wie Lithographien problemlos mit Attributen angereichert werden konnten, die zu photographieren einen deutlich höheren Aufwand dargestellt hätte.

Noch deutlicher werden die geringen Einschränkungen, denen ein Zeichner im Vergleich zum Photographen unterworfen ist, bei einem Gruppenbild aus dem Jahre 1856, das die Kneipe von Studenten des Corps Borussia Bonn auf einer überdachten Terrasse des Bahnhofs in Rolandseck zeigt (Abb. 2).<sup>17</sup> Die Feiernden trinken Bowle und rauchen Pfeifen, Zigarren oder Zigaretten. Links im Vordergrund wird eine Bowle angemischt. Die meisten der Studenten tragen Bänder sowie einen Stürmer<sup>18</sup> oder ein Biertönnchen;<sup>19</sup> manche sind in Pekeschen<sup>20</sup> oder Husarenuniformen gekleidet. Einige der Stu-

denten vergnügen sich beim Karten- und Würfelspiel. Im Hintergrund erstreckt sich der Rhein mit der Insel Nonnenwerth. Außerdem ist die Ruine der Burg Drachenfels zu erkennen. Die Szene wird von mehreren Hunden bereichert. Oben am rechten Bildrand sind Wappen und Fahne des Corps zu sehen. Die Funktion der Memoria wird auch bei diesem Gruppenbild durch die Nummerierung der Figuren und eine entsprechende Legende mit den Namen der Dargestellten unterhalb des Bildes deutlich. Auch Gruppenbilder wie dieses konnten, mit einer persönlichen Widmung versehen, als Andenken einem befreundeten Burschen oder einer anderen Verbindung überreicht werden.

Kommen wir nun zu den von Würzburger Photographen angefertigten Porträts von Studenten und zunächst zu einigen kurzen Anmerkungen zu den Porträts in ihrer Gesamtheit. Jene Photographien, die im Vorfeld der Dauthendey-Tagung aufgetan werden konnten, sind ausnahmslos im Visitformat gehalten. Abgesehen von den meistens vorhandenen Attribu-

ten Band und Mütze unterscheiden sich die häufig als Schulerstück gezeigten Studenten, deren Kopf meist ins Halb- oder Viertelprofil gewendet ist. Viele der Photographien sind (womöglich aus Gründen der Kostenersparnis) nicht nachkoloriert. Zeitlich stammen die Abzüge sämtlich aus den Achtziger und Neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. In Anbetracht der Tatsache, dass Carl Albert Dauthendey sein Atelier in Würzburg von etwa 1864 bis 1892 unterhielt,<sup>21</sup> ist es bedauerlich, dass bisher keine früheren Studentenporträts aus Dauthendey's Würzburger Zeit bekannt sind.

Zur freundschaftlichen Widmung von Photographien kam es anscheinend besonders häufig innerhalb ein und derselben Studentenverbindung und hier speziell zwischen Leibfuchs und Leibbursch.<sup>22</sup> Bereits im Sommersemester 1882 erhielt Friedrich Glaser (rezipiert, 1883, Consenior, Justizrat, Notar, wohnhaft in Bellheim (heute: Landkreis Germersheim), gest. 1926), Mitglied im Corps Rhenania Würzburg,<sup>23</sup> von einem A. Fritze die hier gezeigte Photographie (Abb. 3) zum Andenken.

Fritze, der nicht in den Kösemer Corpslisten<sup>24</sup> aufgeführt ist, und daher wohl entweder nie ein vollwertiges Mitglied der Studentenverbindung wurde oder später wieder austrat oder ausgeschlossen wurde, wird in dieser teilkolorierten Photographie in den Fuchsenfarben des Corps Rhenania Würzburg<sup>25</sup> gezeigt. Die Photographie wurde im Atelier Carl Albert Dauthendey's aufgenommen, das sich zwischen 1876 und 1892 in der Kaiserstraße 9 befand.<sup>26</sup>

Ein innerhalb derselben Verbindung einem befreundeten Burschen gewidmetes Bild ist das Porträtphoto des Hans von Bergen (rezipiert 1883, Senior, später Tübinger Schwabe<sup>27</sup>, Regierungsrat, wohnhaft in Neuenwalde (heute: Landkreis Cuxhaven), gest. 1931)<sup>28</sup> für den eben bereits genannten Friedrich Glaser (Abb. 4), beide Studenten der Rechtswissenschaften und Mitglieder des Corps Rhenania Würzburg. Die Photographie stammt aus dem Wintersemester 1882/1883 und wurde im Würzburger Atelier Mathieu aufgenommen, das zwischen 1873 und 1889 von Johann Mathieu betrieben





Abb. 11 | Gustav Erdmann, Atelier Frankonia (Würzburg): Teilnehmerin des Trachtenfestes 1894, vom Prinzregenten mit einem Schönheitspreis bedacht, Bildarchiv Referat Kulturarbeit und Heimatpflege Bezirk Unterfranken

ditionen, in denen die Tracht gewöhnlich getragen wurde, widerspricht. Augusta »Guste« Knauf erhielt vom Prinzregenten einen Schönheitspreis für Einzelpersonen in Höhe von 50 Mark zuerkannt.<sup>60</sup> Als Bürgermeisterstochter eines Dorfes vor den Toren Schweinfurts trug sie im Alltag mit Sicherheit keine Tracht, sondern die übliche städtische Mode. Zudem gehörte die auf der Photographie abgebildete Haube in katholischen Gebieten, zu denen Oberndorf gehört, nicht zur Tanztracht und war ausschließlich verheirateten Frauen vorbehalten.

Gustav Erdmann, Besitzer des Photostudios Atelier Frankonia, der die Gratisaufnahmen für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Trachtenfestes 1894 anfertigte, betrieb gleichzeitig einen Ansichtskartenverlag. Seine Aufnahmen des Trachtenfestes setzte er geschäftstüchtig umgehend in kolorierte Lithographien um, die er als Ansichtskarten vertrieb. Abb. 12 zeigt die Träger des ersten Preises, dotiert mit 150 Goldmark. Die Gruppe stammte aus Premich vor der Rhön (Lkr. Rhön-Grabfeld) und stellte einen traditionellen Hochzeitszug nach, bestehend aus Braut, Bräutigam, Schwester der Braut,

Brautführer und Brautführerin. Während der Brautführer in der obligatorischen Kniebundhose mit Weste und Dreispitz ausgestattet ist, trägt der Bräutigam die eher zeitgenössische lange Hose. Der lange Mantel, auch »Mutzen«<sup>61</sup> genannt, stammt aus der einer Männertracht, die spätestens um 1850 nicht mehr getragen wurde. Lediglich einzelne ältere Männer trugen diese Kleidungsstücke danach noch auf.

Die Braut trägt in etwa die Kleidung der beiden linksstehenden Mädchen aus der Gegend bei Bad Kissingen (Abb. 10), als Zeichen ihrer Heirat ist auf das die Haube verhüllende Kopftuch ein Kränzchen geheftet. Die links neben ihr stehende vermeintliche Schwester der Braut trägt keinen Spenzer oder Körres, sondern lediglich ein Mieder, wie man es zur Tanztracht trug. Dazu kombiniert sie jedoch Halstücher und Bernsteinkette, die in der Realität des Trachtenlebens beide der hohen Festtagstracht vorbehalten waren und immer mit Körres getragen wurden. Halstuch und die schwere Kette wären beim Tanzen hinderlich und zu warm gewesen. Es ist wahrscheinlich, dass für die Frau in der Rolle der Brautschwester kein passender Körres aufzufinden war. Das trifft ebenso auf die Brautführerin am rechten Bildrand zu. Sie trägt eine Jacke, deren Ärmel zu lang sind. Die Taille ist zu kurz, am Körper ist das Kleidungsstück dagegen zu breit, so dass sich der eigentlich U-förmige Ausschnitt zu einem »V« verschmälert. Der fehlende Schmuck an den Ärmeln und der Schnitt deuten darauf hin, dass es sich hier um eine fantasievolle Neuanfertigung handelt. Auffallend ist schließlich, dass das zur Festtagstracht gehörende prächtige Schürzenband bei allen drei Frauen fehlt.

Erdmann kolorierte die Ansichtskarten nach eigenem Geschmack, ohne sich dabei an die Vorbilder zu halten. (Abb. 13) Das Motiv fand durch die Ansichtskarte weite Verbreitung und wurde außerdem in Schulbücher aufgenommen.<sup>62</sup> So verwandelten sich bunt zusammengewürfelte Kleidungsstücke in ein Stück kollektiver Vorstellung davon, wie die Kleidung während einer unbestimmten, »altfränkischen früheren Zeit« in Unterfranken ausgesehen hat.

### TRACHTENPHOTOGRAPHIEN PRIVATER AUFTRAGGEBER

In den 1890er Jahren gab es in Unterfranken Menschen, die in ihrem Alltag Trachten trugen.<sup>63</sup> Das belegen eine Reihe von Photographien aus dem Bildarchiv des Referats Kulturarbeit und Heimatpflege des Bezirks Unterfranken, die Frauen in Tracht zeigen. Über die Trägerinnen ist leider nichts bekannt. Um dennoch Informationen über die Praxis des Trachtentra-



Abb. 12 | Teilnehmer des Trachtenfestes 1894, 1. Preis, stellen einen Hochzeitszug aus Premich in der Rhön dar, Bildarchiv Referat Kulturarbeit und Heimatpflege Bezirk Unterfranken



Abb. 13 | Verlag Gustav Erdmann (Besitzer des Photo-Ateliers Frankonia): Hochzeitszug aus Premich, Lithographiepostkarte, Sammlung Kleidungskultur der Trachtenberatung des Bezirks Unterfranken, Inv. Nr. T006713



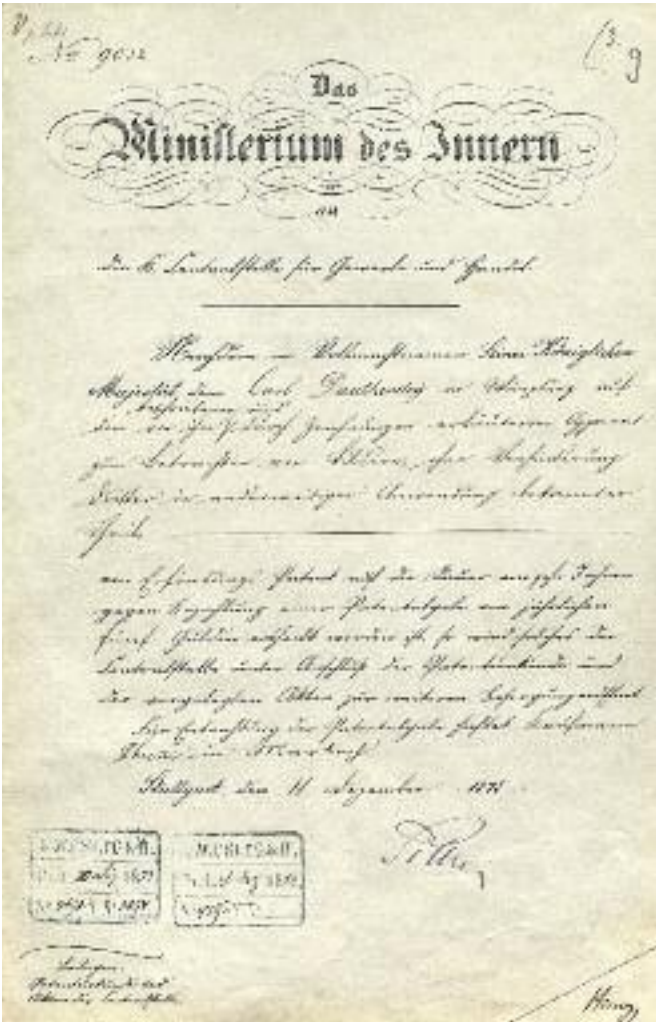


Abb. 1 | Ministerium des Innern: Antrag des Erfindungs-Patents, Carl Albert Dauthendey, 11. Dezember 1873



Abb. 2 | Centralstelle für Gewerbe und Handel: Erfindungs-Patent, Carl Albert Dauthendey, 21. Dezember 1875

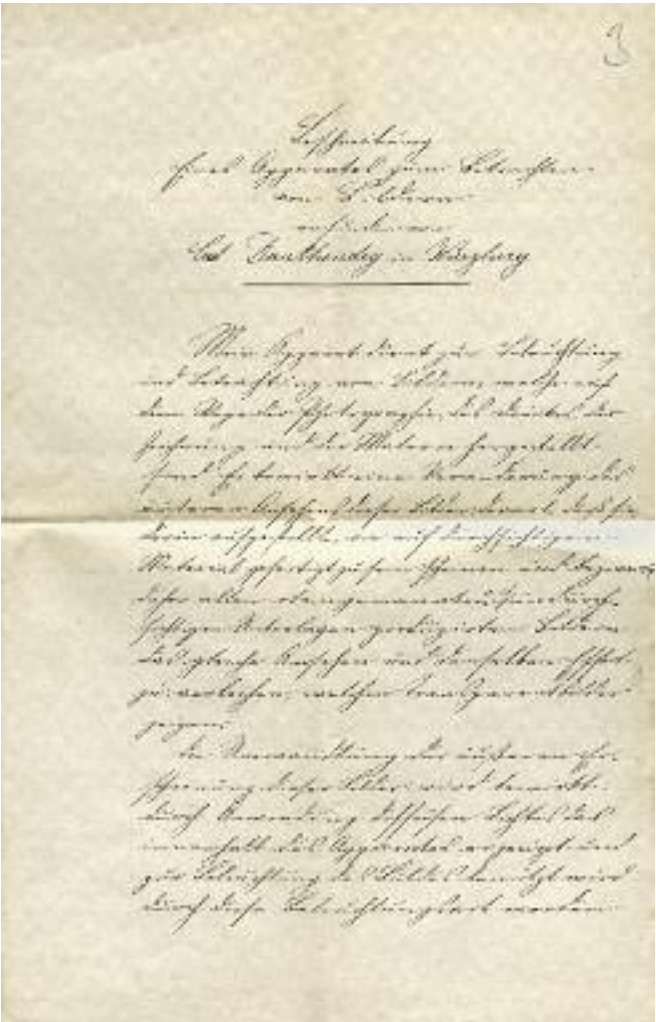


Abb. 3 | Carl Albert Dauthendey: Beschreibung eines Apparates zum Betrachten von Bildern, ohne Datum [1875]

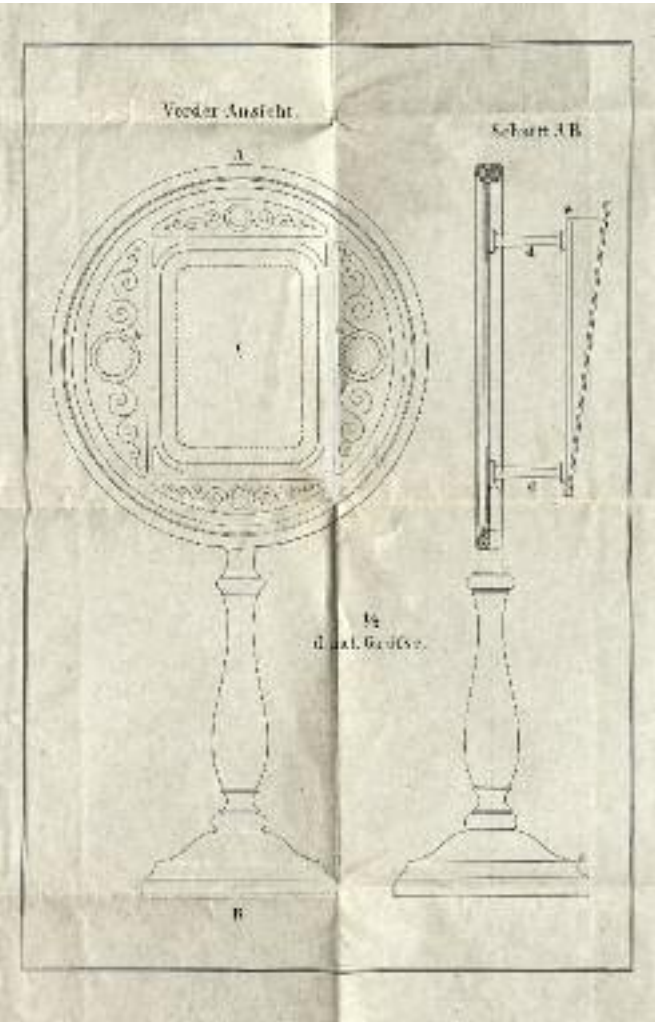


Abb. 4 | Carl Albert Dauthendey: Apparat zum Betrachten von Bildern, ohne Datum [1875]

schen Himmel und Erde hergestellt.«<sup>11</sup> Max Dauthendey konfrontiert die berechnende Vernunft mit der Empfindung und gewährt damit Einblick in die Photographie und ihr Verhältnis zur sich im 19. Jahrhundert ausdifferenzierenden Licht- und Farbauffassung.<sup>12</sup> Das vom Schriftsteller dem Vater zugewiesene Verständnis, wonach Ultraviolett allein dem reflektierenden Verstand, nicht aber dem Sehsinn zugänglich ist, gehört genuin dem Bereich photographischer Praktiken an. In Josef Maria Eders 1883 edierter Publikation *Das Atelier und Laboratorium des Photographen* wird das in der Dunkelkammer benötigte dunkelfarbige Licht unter dem Kriterium der Spektralanalyse erörtert: »Die wahre Farbdurchlässigkeit farbiger Schichten lässt sich nur mittels des Spectroscopes erkennen und deshalb ist dessen Anwendung für die rationelle Prüfung von farbigen Dunkelkammer-Scheiben unerlässlich; noch sicherer als die Beobachtung mit dem Auge ist das Photographiren des Absorptions-Spectrums farbiger Schichten.«<sup>13</sup> Die von Carl Albert Dauthendey gemäß dem Sohn favorisierten »Berechnungen [...]

ultravioletter Strahlen« korrelieren mit Eders »rationelle[r] Prüfung von farbigen Dunkelkammer-Scheiben«, genauso wie die von ihm und Eder zugleich zurückgestufte Fähigkeiten des »menschliche[n] Auge[s]«.<sup>14</sup>

Es ist die auf der Ebene der Photographie der 1870er und 1880er Jahre geläufige Betonung physikalischer Eigenschaft von Licht und Farbe sowie ihrer spektralanalytischen, für das Photolabor wichtigen Quantität, die es gestatten, das von Carl Albert Dauthendey lancierte Patent näher zu analysieren. Sein Gegenstand ist, wie gesagt, eine *Apparatur zum Betrachten von Bildern*. Auf dem ersten Blick wirkt das Patent verhältnismäßig unpräventiös: Geschützt wird lediglich ein an ein Stativ angebrachter »runder Holzrahmen [...] mit einer Pappscheibe«, der rückseitig einen weiteren, von »Holzsäulchen« gehaltenen »Rahmen« aufweist (Abb. 4).<sup>15</sup> Der hinten angefügte Rahmen ist mit einem Klappmechanismus ausgestattet, in dem ein Lichtbild oder ein anderes Bild einzupassen ist. Worauf es bei dieser Apparatur ankommt, ist das vor

die Öffnung des ersten Rahmens aufgezugene, farbige oder klare Transparentpapier. Dieses soll bewirken, dass die zu betrachtende Photographie »wie aus durchsichtigem Material angefertigt« anmutet.<sup>16</sup> Wörtlich wird im Patent von einem »Effekt« gesprochen, der »Transparentbildern« eigen ist, das heisst die Photographie verliert ihre Materialität, taucht in das sanft farbige Licht des Transparentpapiers und erweckt somit den Eindruck, als sei sie selbst von Licht durchdrungen, also selbstleuchtend; analog kommentiert 1874 das *Polytechnische Centralblatt* das Patent Dauthendey und charakterisiert die Wirkung der Apparatur als »eigenthümliche Täuschung, als habe man einen auf Milchglas ausgeführtes Transparentbild vor sich. Im Gegensatz zu dem kalten Ton bei gewöhnlicher directer Beleuchtung erscheint das Bild nun von einem warmen, zarten Farbenton überhaucht.«<sup>17</sup>

Wahrscheinlich hat Dauthendey das Prinzip zweier dicht gegenüberliegender Flächen von der Herstellung des Papierabzugs abgeleitet. Dabei wird das Glasnegativ zusammen mit

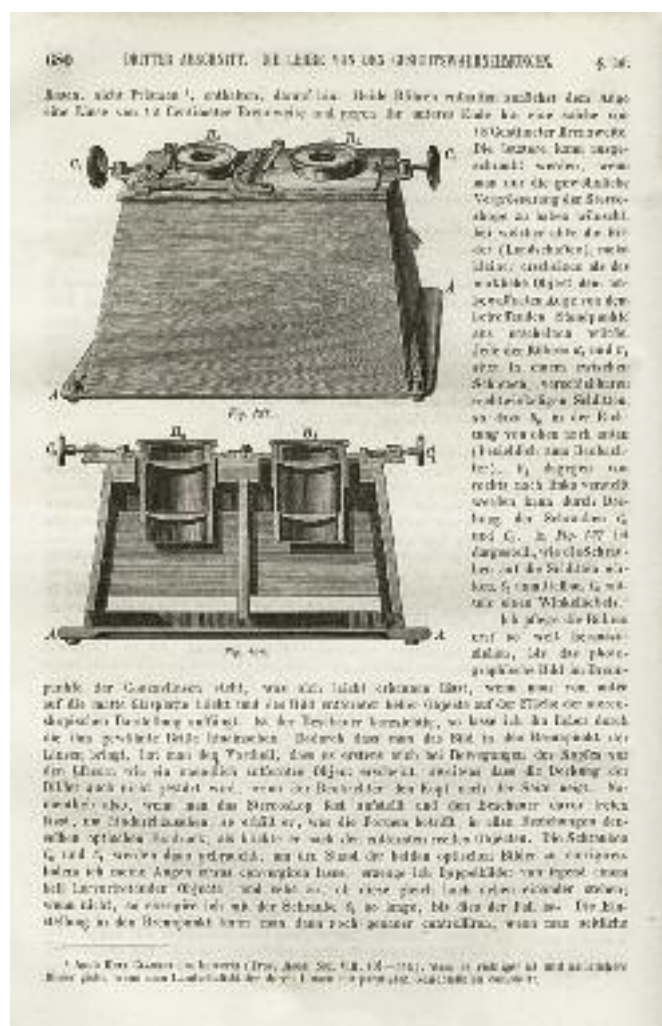
dem Chlorsilberpapier in den Kopierrahmen gelegt und Sonnenstrahlen ausgesetzt, bis das positive Bild auf dem Trägerpapier erscheint. Ob er den Effekt des transparenten Bildes während dieses Kopierprozesses beobachtet hat, bleibt dahingestellt. – Doch ist mit einer solchen, laborspezifischen Herleitung nicht viel gesagt. Denn das Thema »Photographie und Transparenz« ist, zumal in Dauthendey's Schaffenszeit, alles andere als marginal. Was in der Diskussion dieses Themenfelds im Mittelpunkt steht, ist die für die zeitgenössische Optik relevante Frage nach dem Zusammenhang von Licht, Farbe und Transparenz, oder anders ausgedrückt, die sublimierte Photographiebetrachtung mittels Licht und Farbe sowie dem jeweiligen Valeur. Dauthendey's Patent hat insgesamt Anteil an dem, worauf Benjamin in seiner »Kleinen Geschichte der Fotografie« alludiert: »Als die nach ungefähr fünfjährigen Bemühungen Niépce und Daguerre zu gleicher Zeit geglückt war, griff der Staat, begünstigt durch patentrechtliche Schwierigkeiten, auf die die Erfinder stießen, die Sache auf und machte sie unter deren Schadloshaltung zu einer öf-



fentlichen.«<sup>18</sup> Benjamin spielt auf den bekannten Vorgang an, dass Louis Daguerre die Rechte an seinem Photographieverfahren unter Vermittlung des Physikers François Arago an den französischen Staat verkaufte.<sup>19</sup> Bezüglich des Dauthendey-Patents ist zu erwähnen: Am 19. August 1839 wurde das Verfahren von Arago in der Sitzung der Pariser Akademie der Wissenschaften und der Schönen Künste gezielt öffentlich vorgestellt. Patentrechtlich war mit diesem Akt die Situation gegeben, dass die Erfindung von nun an weder an die Erfinder noch an die Anmeldeperson gebunden war. Ökonomisch war das geschaffen, was Benjamin als »fortdauernd beschleunigte[] Entwicklung« begreift.<sup>20</sup> Gemeint ist: Das Patent fungiert, programmatisch gesehen, als Instrument, die Ökonomie des Staates zu steuern.<sup>21</sup>

Damit ist die Dynamik technischer Neuerung und wissenschaftlicher Examination skizziert, die, wie Benjamin anmerkt, »für lange Zeit jeden Rückblick ausschloß.«<sup>22</sup> Aber Dauthendey's Patent fokussiert letztlich nicht auf Neues.<sup>23</sup>

Abb. 5 | Hermann Helmholtz: Linsenstereoskop, hergestellt von Augustus Oertling und abgeändert von Helmholtz, 1867



Die Erfindung fällt nicht in jene Frühphase der Photographie, über die Gottfried Semper anlässlich der Londoner *Great Exhibition* von 1851 sagt: »Auf die Daguerrotypik folgt die Talbotypik und macht erstere bereits vergessen.«<sup>24</sup> Die Erfindung Dauthendey's gehört in einen die Betrachtertechniken und die optischen Geräte der 1860er und 1870er Jahre betreffenden Zeitabschnitt der gerade als Leitdisziplin allorts hervortretenden physiologischen Optik.<sup>25</sup> »Mein Apparat dient zur Beleuchtung und Betrachtung von Bildern, welche auf dem Wege der Photographie, des Druckes [...] und der Malerei hergestellt sind«, hebt Dauthendey in der Spezifikation das Thema »Bildbetrachtung« hervor.<sup>26</sup> Demnach handelt es sich um ein optisches Instrument, wie das Kaleidoskop, das Stereoskop, das Phenakistiskop und die Zootrope, das, so legt Jonathan Crary dar, in Wohnräumen des Privatiers genauso vorzufinden ist, wie in den gläsernen Hallen lokaler Gewerbe- und Handelsexpositionen und Weltausstellungen.<sup>27</sup> Hinter den von diesen Apparaten erzeugten Phänomenen erspäht Edgar Allan Poe Geschäftssinn, und zwar jener »Utilitaristen, die, um am Denken zu sparen und die Phantasie einträglich zu machen, grausamerweise zuerst das Kaleidoskop erfanden und dann Aktiengesellschaften gründeten, um es durch Dampfkraft zu bewegen.«<sup>28</sup> In der Tat offeriert das Anfang der 1830er Jahre erstmals präsentierte Spiegelstereoskop einen Raum, bei dem die Dimension spektakulär auseinandertritt und die Plastizität der Gegenstände zunimmt, bis hin zur Auflösung der Raum- und Körpergrenzen. Crary erblickt in analogen Effekten »eine Autonomisierung des Sehens, die sich auf vielen verschiedenen Gebieten« abspielt und nichts anderes als die »historische Bedingung für die Umstrukturierung des Betrachters« und den »Konsum von »Spektakeln«« vorbereitet.<sup>29</sup> All diesen Geräten ist gemeinsam, dass sie in der ihm jeweils eigenen Weise die Wahrnehmung manipulieren. Zwei Eigenarten des Visuellen sind dabei wesentlich: einerseits die Evokation von Raumeindrücken, andererseits von Bewegungseindrücken, kurz, von optischen Phänomenen.

Das von Dauthendey's Apparatur hervorgerufene diaphane Leuchten gehört in diesen Zusammenhang, handelt es sich doch dabei um eine in der physiologischen Optik und Farbenlehre der 1860er und 1880er Jahre eingehend diskutierte Erscheinung. Wenn die Spezifikation von einer »Veränderung des äußeren Ansehens« von Bildern spricht »derart, daß sie darin aufgestellt, wie aus durchsichtigem Material angefertigt« wirken, dann ist damit ein »Effekt« gemeint, der, wie es heisst, den Photographien den Charakter von »Transparenzbildern« verleiht.<sup>30</sup> Die »farbige[] und Transparent ähnliche[] Beleuchtung«<sup>31</sup> bewerkstelligt, dass das Bild selber transparent wirkt. Demnach intendiert das Patent eine Steigerung