

Das Carte de Visite-Porträt und die frühe Volkskunde

Wissensgeschichtliche Potentiale eines Fotoformats des 19. Jahrhunderts

Frauke Ahrens

Abstract

Academic research on the uses of photography in the discipline of *Volkskunde* in German-speaking countries usually starts with the last decade of the nineteenth century. Standardized pictorial themes with strong regional focuses are often linked to anthropological and ethnological photography of types and viewed as precursors to National Socialism's racist iconographies. This article aims to broaden this perspective by exploring the forms of visual observation that preceded folklore photography and discussing the example of the carte de visite portrait. This photographic format was widespread, especially from the 1850s to 1870s, and played a crucial part in the commercialization of the medium. The article discusses the carte de visite as an ethnographic format that makes visible the political, social, and economic changes of the nineteenth century and offers new interpretations of the uses of early photography in the new discipline.

Einführung

Die moderne Zeit räumt mit den primitiven Schöpfungen des Volkstums, der Volkskunst unerbittlich und unaufhaltsam auf. Das ländliche Leben verstädtelt und mit ihm gehen die wertvollsten Zeugnisse unserer Entwicklung, der nationalen Vergangenheit unwiederbringlich verloren. Da gilt es in elfter und zwölfter Stunde einzugreifen; es gilt die Dinge selbst, und wo dies nicht angeht, wenigstens ihr Bild festzuhalten und für die Wissenschaft aufzunehmen. (Haberlandt 1896a: 183)

Diese Feststellung und der damit einhergehende Aufruf des österreichischen Volkskundlers Michael Haberlandt (1860-1940), entnommen aus seinem Artikel »Die Photographie im Dienste der Volkskunde«, ¹ der 1896 in der *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* erschien, fügen sich passgenau in das Verhältnis von Fotografie und Volkskunde, ² wie es für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert beschrieben wird. So galt das Medium in den Anfängen seiner Nutzung im Fach als »Fixiermittel einer untergehenden Welt« (Göttsch 1995: 401). Mit dem Ziel der Dokumentation verbanden sich Amateurfotografie, Heimatbewegung und akademische Volkskunde (Göttsch 1995). Die dabei entstandenen Bilder entsprachen den von Haberlandt gemachten methodischen Überlegungen und bedienten vollkommen jene »Reihe von volkskundlichen Stoffen für Amateur-Aufnahmen« (Haberlandt 1896a: 184), die er in seinem Beitrag vorschlug: anthropologische Fotografien, Aufnahmen zur Hauskunde, Trachtenbilder, Kultgegenstände, volkstümliche Spiele und Lustbarkeiten, dramatische Darstellungen, Umzüge, Tänze und gymnastische Spiele sowie Szenen und Situationen der ländlichen Arbeit. ³ Diese Bilder sind besonders in Hinblick auf das spätere Ineinandergreifen von nationalsozialistischer Fotografie und der Herausbildung der akademischen Volkskunde diskutiert worden (Hägele 2001; König/Hägele 1999). Ebenso wurde ihre Nähe zu anthropologischen und ethnologischen Bildtraditionen herausgestellt (Overdick 2010: 23-25; Hägele 2005: 67-68, 85-100; Leimgruber 2005) und die zentrale Rolle der Amateurfotografie für die Etablierung der volkskundlichen Fotografie sichtbar gemacht (Overdick 2010: 42-59; Göttsch 1995). Mit den vorausgegangenen populären Bildformaten, die einen fotografischen Amateurbereich sowie wissenschaftliche Fotografien erst möglich gemacht hatten, wurde sich in diesem Zusammenhang indessen kaum auseinandergesetzt.

-
- 1 Bei dem Artikel handelt es sich um die Verschriftlichung eines Vortrags, den Haberlandt im April 1896 im Camera-Club Wien gehalten hatte und der in leicht veränderter Form bereits im Mai des gleichen Jahres in den *Wiener Photographischen Blättern* abgedruckt worden war (Haberlandt 1896a: 183, 1896b).
 - 2 Da der Beitrag eine ergänzende Perspektive zur wissens- und wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung früher Fotografien der sich zum Ende des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum parallel zur Ethnologie und Soziologie institutionalisierten Disziplin Volkskunde entwirft, findet an dieser Stelle die Fachbezeichnung »Volkskunde« Verwendung.
 - 3 Seinen eigenen Artikel reicherte Haberlandt sodann auch durch derartige Beispielaufnahmen an.

Ist der Weg hin zur Nutzung der Fotografie im Zusammenhang mit Heimatkunde und stereotypen Bildmotiven zu erwarten gewesen? Aus welchem Kontext heraus wurde dem Fach ein Zugang zur Fotografie eröffnet? Welche Vorgeschichte lässt sich zu diesem wichtigen Medium der frühen Volkskunde erzählen? Und welche wissenschaftlichen Potentiale stecken womöglich in ihm? Um sich diesen Fragen zu nähern, wird im Folgenden jenes Bildformat in den Fokus gerückt, das zur Verbreitung und kommerziellen Anfertigung der Fotografie im 19. Jahrhundert führte – die Carte de Visite. Der Beitrag verfolgt dabei das Ziel, in zweierlei Hinsicht auf dieses Medienformat als vielversprechenden ethnographischen Forschungsgegenstand aufmerksam zu machen: als populäres Fotoformat, das zum einen Gesellschaft und ihre Umbrüche wortwörtlich ins Bild brachte und zum anderen fotografische Bildtraditionen setzte, die auch für die volkskundliche Fotografie prägend gewesen sind.

Gesellschaft auf 6 x 9 cm



Abb. 1: Joseph Bscherer. Carte de Visite-Fotografie von Cäcilia Schmid, 1883.
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Puppentheater/Schaustellerei, PS-2016/45.12.2.

Die Carte de Visite ist ein Fotoformat, das zu Beginn der 1850er Jahre entwickelt wurde und bis in die 1870er Jahre große Popularität besaß.⁴ Von Frankreich ausgehend breitete sich das Verfahren⁵ und mit ihm die Fotografien über Europa global aus (Gartlan 2017; Gründig 2016; Prussat 2015). Die

-
- 4 Bereits ab Mitte der 1860er Jahre kam es zu Firmenschließungen und Ateliervverkäufen. In den 1880er Jahren ging die Beliebtheit der Cartes de Visite zurück. Vermehrt wurden nun die größeren Kabinettfotografien angefertigt (Voigt 2006: 32; Hamilton/Hargreaves 2001: 47; Starl 1983: 16; McCulloch 1981: 19).
- 5 Bei den Cartes de Visite handelt es sich um auf Karton aufgeklebte Albuminabzüge, die im Kollodiumnassplatten-Verfahren erzeugt wurden. Anders als die bis dahin

Bezeichnung »Carte de Visite« verweist dabei auf die standardisierten Maße von ungefähr 6 x 9 cm – also der Größe einer Visitenkarte entsprechend.⁶ Bei den Bildmotiven handelte es sich vorwiegend um Porträtfotografien einzelner Personen (Abb. 1), verbreitet waren aber auch Stadt- und Landschaftsaufnahmen, Genrebilder sowie Kunstreproduktionen. Neuartig war die technische Möglichkeit, kleinformatige Fotografien anzufertigen, was sowohl zu einer Beschleunigung des Herstellungsprozesses als auch zu einer Minderung der Materialkosten führte. Dies machte das Medium Fotografie sowie die Porträtdarstellung, die bis dahin dem Adel und den wohlhabenden Personen-gruppen vorbehalten geblieben waren, auch mittleren Gesellschaftsklassen zugänglich (Ortner 2015: 209; Peters 1983: 35). In den zahlreichen neu gegründeten Fotostudios konnten nun hingegen verschiedene Personengruppen eine Porträtaufnahme von sich anfertigen lassen. Welche enorme Popularität dem Medium zukam, drückt heute der Begriff »Kartomanie« aus, der in Bezug auf die Cartes de Visite häufig Verwendung findet (Gründig 2016: 35; Ortner 2015: 207). Dieser spielt neben der Nachfrage nach einem eigenen Porträt vor allem auf die Verbreitung und Zirkulation der sogenannten Sammelbilder an – Fotografien bekannter Persönlichkeiten –, die neben den privaten Porträts große Beliebtheit erfuhren.⁷ Beide Varianten wurden gesammelt, getauscht und ab den 1860er Jahren auch in eigens dafür gefertigten Alben und Bilderrahmen arrangiert und aufbewahrt (Voigt 2006: 24). Fotografien von der Familie, Freund*innen und Bekannten traten damit mitunter neben die Abbildungen von Personen des öffentlichen Lebens. Die Cartes de Visite fungierten dabei noch einmal mehr als »visual equalizer« (McCauley 1985: 3) der sozialen Klassen, da die eingenommenen Posen stark standardisiert wirkten: Die Porträtierten wurden oftmals an einem Tisch sitzend oder stehend, an einen Stuhl gelehnt, abgebildet.⁸ Durch die in den Fotostudios bereitge-

verbreitete Daguerreotypie, die Einzelstücke hervorbrachte, ermöglichte das 1851 eingeführte nasse Kollodiumverfahren das Kopieren des fotografischen Bildes. Mit einem Mehrfachobjektiv wurde zudem erreicht, dass gleich mehrere Bilder auf eine Platte gebracht werden konnten (Gründig 2016: 28–31; Ortner 2015: 207).

- 6 Die Pappe maß 10 x 6,3 cm und der Abzug 9 x 5,8 cm (Gründig 2016: 31). Dieses Standardmaß konnte allerdings leicht variieren (Darrah 1981: 170).
- 7 Die Unterscheidung zwischen privaten Cartes de Visite und Sammelfotos machte vor allem Timm Starl stark (Starl 1983: 3).
- 8 Die Standardisierung der Darstellungsweise war vor allem der Anforderung nach einer Beschleunigung des fotografischen Prozesses in den vollen Fotostudios geschuldet (Voigt 2006: 23).

stellten Requisiten spielten persönliche, finanzielle Voraussetzungen nun eine verringerte Rolle und der visuellen Angleichung waren kaum Grenzen gesetzt.

Nachdem die Carte de Visite aufgrund ihrer kommerziellen Verbreitung und der normierten Darstellungsformen von wissenschaftlicher Seite aus lange Zeit kaum Aufmerksamkeit erfuhr, widmeten sich besonders in den 1980er Jahren vermehrt Untersuchungen dem Format und erhoben es zum Wegbereiter der Industrialisierung fotografischer Techniken.⁹ Während diese Beiträge vornehmlich eine fotogeschichtliche Perspektive einnahmen und sich auf die Prominenten- und Sammelbilder konzentrierten, gerieten in den letzten Jahren auch die mit den Fotografien in Verbindung stehenden Praktiken verstärkt in den Blick. Indem sich konkreten Sammlungen und Alben einzelner Personen gewidmet wurde, rückte weniger die Einordnung des Formats in eine Mediengeschichte der Fotografie in den Fokus. Stattdessen wandte man sich der Akquirierung, den Auswahl- und Anordnungsprinzipien sowie dem wechselseitigen Verhältnis von Sammlung und sammelnder Person zu.¹⁰ Als »Spiegelbild der Gesellschaft« (Voigt 2006: 18) oder »il mondo in tasca«¹¹ (die Welt in der Tasche) bezeichnet, gelten Cartes de Visite heute als wichtige Dokumente nicht nur der Mediengeschichte, sondern auch sozialer Prozesse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dabei gab das Visitenkartenporträt – wie im Folgenden anhand dreier Ebenen beispielhaft ausgeführt wird – vielen Widersprüchlichkeiten und Prozessen der Neuordnung ein Bild.

Ambivalenz im Bild I – Demokratisierte Fotopraxis und neue Formen der Distinktion

Inwieweit die Cartes de Visite gesellschaftlichen Wandel und damit einhergehende Aushandlungsprozesse abbildeten, zeigte sich bereits in der Praxis des Fotografierens und im Abgebildeten selbst. Da die Fotografien eine weite Verbreitung des Porträts ermöglichten und damit die zunehmende gesellschaftliche Teilhabe fotografisch abbildeten, kehrten gerade die ab den

9 Siehe McCauley 1985; Peters 1983; Starl 1983; Darrah 1981; McCulloch 1981.

10 Siehe Harrington/Jenn 2017: 118-122; Gründig 2016; Ortner 2015; Giloi 2011: 242-256; Krauss 2010; Siegel 2010; Edge 2008; Voss 2008; Synofzik/Voigt 2006.

11 »Il mondo in tasca: Il XIX secolo nelle fotografie carte de visite« war der Titel einer Ausstellung der *Associazione per la Fotografia Storica*, die vom 1. bis zum 26. April 2003 in der *Biblioteca Civica Villa Amoretti* in Turin stattfand.

1980er Jahren publizierten wissenschaftlichen Untersuchungen die Carte de Visite als demokratisierendes Bildformat hervor. Durch die Verwendung des Begriffs »Demokratisierung«¹² wurde die Verbreitung der Technologie und ihre erhöhte Zugänglichkeit positiv besetzt und eine wichtige Ergänzung zu der bis dahin im Vordergrund stehenden kulturpessimistischen Perspektive geschaffen, die das Carte de Visite-Format als profanes Sammelobjekt der Massen klassifizierte (Ponstingl 2013: 194).¹³

Das Carte de Visite-Porträt ist zweifelsohne als Repräsentationsmedium der aufstrebenden Bourgeoisie zu verstehen, das die Praxis des Fotografie-rens demokratisierte, es Personen unterschiedlichen Standes möglich machte, ein Bild von sich fertigen zu lassen und damit soziale Gleichheit ins Bild brachte. Neben dem Format und der erweiterten Zugänglichkeit des Mediums war besonders der Einsatz von Posen, Requisiten und Kulissen neu, die die soziale Stellung der Abgebildeten unterstreichen oder optimieren, bisweilen auch verschleiern sollten (Edge 2008).¹⁴ Auf diese Weise führte die Demokra-

12 Der in der Forschungsliteratur zur Carte de Visite etablierte Demokratisierungsbegriff sollte allerdings nicht unreflektiert und unkritisch Verwendung finden. Denn es bleibt zu betonen, dass sich der Kreis der an der Fotografie Partizipierenden zwar vergrößerte, aber auch weiterhin nicht alle Gesellschaftsklassen erreicht werden konnten. Das Verfahren war erschwinglicher als seine Vorgänger, ablichten ließen sich allerdings vor allem die bürgerlichen Klassen (Ortner 2015: 212; Breuss 2001: 31). Gleichwohl ermöglichte das verbreitete Ausstellen in den Schaukästen der Studios zumindest jeder Person das Betrachten der Fotografien (Giloï 2011: 251-252; Peters 1983: 26).

13 Die kritische Haltung gegenüber dem kommerziellen Charakter der Fotografien schwingt allerdings dennoch mit. Timm Starl zieht zum Ende seines Artikels »Sammelfotos und Bildserien. Geschäft, Technik, Vertrieb« beispielsweise ein eher ernüchterndes Fazit, wenn er über die Cartes de Visite schreibt: »Beide – privates Porträt und Sammelfoto – streifen bestenfalls die Wirklichkeit einer Gesellschaft, deren Nutznießer den Einzelnen als Lohnanteil ansah und als Kaufkraft benötigte – und unter diesem Aspekt sein Bildnis und seine Bilder vermarktete. Beide Bildtypen gerieten selbst zu Attrappen auf den Kommoden der Wohnungen und an den Wänden, die die zunehmende häusliche Vereinsamung umgaben. Die Bildwelt wurde zum verordneten Weltbild.« (Starl 1983: 19) Auch werden jene Bilder, die mit vermeintlich höherem künstlerischem Anspruch und Gespür gefertigt wurden, an mancher Stelle noch immer von den kommerziellen Fotografien abgegrenzt (McCulloch 1981: 19).

14 Die Charakterisierung der Carte de Visite als Medium der aufstrebenden mittleren Klassen und des (Klein-)Bürgertums unterschlägt dabei oft, dass eine visuelle Angleichung in zwei Richtungen zu beobachten ist. Der Kurator Roger Hargreaves weist zum Beispiel darauf hin, dass auch Herrscherpersönlichkeiten wie Napoleon

tisierung im Bild durch den Wunsch nach Angleichung jedoch zwangsläufig auch zur Normierung der Darstellungsweise und einem visuellen Konformismus. In den Bemühungen um die bestmögliche Inszenierung liegt laut der Kulturwissenschaftlerin Anne Ortner deshalb schließlich auch jene paradoxe Doppelbewegung der *Carte de Visite* begründet, die »[a]ls Instrument sozialer Differenzierung und Distinktion [...] zugleich für das Verschwinden von individuellen Unterscheidungsmerkmalen« (Ortner 2015: 210) sorgte. Die Öffnung des Mediums ist folglich nicht losgelöst von der damit einhergehenden Standardisierung zu betrachten. Denn Demokratisierung im Bild bedeutete Gleichförmigkeit und damit einhergehend eine verringerte visuelle Vielfalt.

Während durch Posen und Staffierung Zugehörigkeit und ein Aufweichen bisheriger sozialer Klassen zum Ausdruck gebracht wurden, bedeutete das gesellschaftliche Neuordnen und Verorten aber nicht die Auflösung von Abgrenzungsbestrebungen. Soziale Distinktion blieb auch in den *Cartes de Visite* bestehen, verlief nun aber entlang neuer Grenzen. Bereits die möglichen Wege der Akquirierung von *Cartes de Visite*, die von Flohmärkten über Trödel- und Antiquitätengeschäften bis hin zu Antiquariaten und Auktionshäusern reichen, zeugen heute von der qualitativen Spannweite der Bilder (Voigt 2006: 18). Die Ausdifferenzierung des fotografischen Angebots ist zum einen als Folge der Etablierung der *Carte de Visite* und ihrer kommerziellen Verbreitung zu verstehen, spiegelt auf der anderen Seite aber auch die Diskussionen über Kennerschaft und Kunstverständnis wider, die das Format von Beginn an begleiteten. Mit der Spezialisierung mancher Studios auf bestimmte Personengruppen reagierte man auf einen wachsenden Markt mit einer Vielzahl von Konkurrent*innen und versuchte, sich bildthematisch oder im künstlerischen Anspruch von der Masse abzuheben (Peters 1983: 26). Die kommerzielle Fertigung fotografischer Porträts wurde dabei bereits durch Zeitgenoss*innen häufig negativ bewertet und entschieden von Werken der

oder Königin Victoria und Prinz Albert mit ihren *Cartes de Visite* von der Porträtmalerei abrückten und sich weniger glamourös gekleidet in Szene setzten: »Through photography they perceived a new means of imparting a more mannered modesty which camouflaged their power and wealth and re-affirmed an enduring power of re-invention in a more emancipated age of modernity.« (Hamilton/Hargreaves 2001: 45) Auf eine solche Nutzung der Fotografie machen auch Eva Giloi und Ursula Peters aufmerksam. Denn auf gleiche Weise setzten die Fürstenhäuser in St. Petersburg, Wien, Berlin und Kopenhagen die Visitenkartenfotografie ein, um für Sympathie und Popularität zu werben und ihre veränderte Stellung gegenüber der Gesellschaft zu reflektieren (Giloi 2011: 242-250; Peters 1983: 35-36).

Bildenden Kunst abgegrenzt (Voigt 2006: 23). Diese Kritik richtete sich ganz besonders auf die Sammelfotos, mit denen sich die Fotograf*innen die Möglichkeit der Reproduktion noch einmal mehr zunutze machten und ihr Repertoire erweiterten. Mit ihnen trat neben die Ausführung privater Aufträge der Vertrieb von Visitenkartenfotografien im großen Stil, die einzeln oder in Bildserien durch die Studios und später den Fotohandel verkauft wurden (Starl 1983: 6). Diese Bilder von Mitgliedern der Herrscherhäuser sowie prominenter Personen aus Politik, Wissenschaft und Kunst erhöhten die Einnahmen und ließen die Carte de Visite erst zum Sinnbild der Massenfertigung¹⁵ werden. Sie kurbelten die Nachfrage erheblich an und machten somit eine zunehmende industrielle Herstellung der Materialien und Geräte erforderlich. Durch sie und mit ihnen bildete sich eine Fotoindustrie heraus und wurde die Konkurrenz unter den Fotostudios noch einmal verschärft.¹⁶

Ambivalenz im Bild II – Private Sammlungs- und Anordnungspraktiken

Die immer wiederkehrende Herausstellung des kommerziellen Aspekts der Cartes de Visite in Abgrenzung zur Bildenden Kunst ist ob der starken Standardisierung der Fotografien, ihrer weiten Verbreitung und den durch sie vorangetriebenen Wandel traditioneller Formen des Porträts nachvollziehbar. Gleichzeitig versperrt eine solche Perspektive den Blick auf ihr kreatives und schöpferisches Potential. Dieses zeigte sich schon im geübten Einsatz von Requisiten, Posen und Kulissen, die die visuelle Angleichung erst möglich machten (Edge 2008). Im Umgang und der Verwendung der Bilder wird dann aber offenkundig, dass der Begriff »Konformismus« allein die Cartes de Visite nicht zu beschreiben vermag. Denn die Bildsprache war nur ein Teil dessen, was das Fotoformat auszeichnete. Ein zweites zentrales Charakteristikum

15 In Paris sollen im Jahr 1861 etwa 23.000 Personen ihr Einkommen durch die Fotografie bezogen haben. So unterhielt allein der bekannte Pariser Fotograf André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) bis zu 90 Mitarbeiter*innen und bot seinen Kunden eine Auswahl von 65.000 Prominentenbildern an (Giloï 2011: 244; Voigt 2006: 21, 25).

16 Der erhöhte Konkurrenzdruck führte auch zu vermehrter Werbung. Diese erfolgte nicht nur in Zeitschriften, sondern besonders auf der Rückseite der Cartes de Visite, die mitunter von sehr aufwändigen und detailliert ausgestalteten Werbebotschaften geschmückt wurden (Starl 1983: 16).

waren die an das Medium geknüpften Praktiken – das Schenken, Austauschen, Sammeln und Aufbewahren der Fotografien, die zwischen Fremden, entfernten Bekannten, Freund*innen und der Familie zirkulierten. Die Verwendung eines Verfahrens, das mit Fotonegativen arbeitete und damit Reproduktionen ermöglichte, machte es üblich, gleich mehrere Kopien in Auftrag zu geben (Hamilton/Hargreaves 2001: 46-47). Die Zirkulation war im Medium selbst also bereits angelegt.

Die durch die Weitergabe entstandenen Sammlungen bieten heute wertvolle Zugänge, um soziale Bindungen und Beziehungen nachzuvollziehen. Der enormen Verbreitung der Sammelbilder ist es dann zu verdanken, dass die Cartes de Visite mit den ab 1860 aufkommenden ersten Fotoalben¹⁷ auch einen entsprechenden Aufbewahrungsort und konkrete Platzzuweisungen erhielten (Siegel 2010). Im Album rückten die in der Forschungsliteratur so häufig voneinander abgegrenzten privaten Fotografien und Sammelbilder – Privates und Öffentliches – nebeneinander (Ortner 2015: 215; Giloi 2011: 253-256; Hamilton/Hargreaves 2001: 54). »Als illustrierte Genealogie ersetzt[e] es für die *nouveaux arrivés* die fehlende Ahnengalerie und [wurde] so zum Archiv von Familiengeschichte, kulturellen Mustern, politischen Überzeugungen, aber auch zum Ort der Heldenverehrung und von neuen Formen des (Personen)Kults.« (Ortner 2015: 215-216) Die Carte de Visite-Alben geben Aufschluss über das Verständnis von Familie und Verwandtschaft, bilden die Netzwerke um die Personen ab und lassen darüber hinaus noch einmal mehr Schlüsse über die gesellschaftliche Selbstverortung der Sammelnden zu (Giloi 2011: 255; Siegel 2010: 113-155). In ihrer Repräsentationsfunktion sicherten die Cartes de Visite den neu gewonnen Status visuell ab, trugen dieses Selbstbild durch Schenkung und Tausch weiter und manifestierten es schließlich durch ihre Anordnung im Album. So demonstrierten die Visitenkartenfotografien den Platz der Abgebildeten in der sich neuordnenden Gesellschaft sowohl durch Schenkung und Tausch nach

17 Die ersten Fotoalben besaßen vorwiegend kleinere Abmessungen und hatten Platz für ein Bild pro Seite. In der Folge wurden dann Alben im Querformat üblich, die pro Seite mit zwei Fotografien bestückt werden konnten. Während die Alben der 1860er und frühen 1870er Jahre noch sehr hochwertig aus echtem Leder und mit Goldprägung und Perlmutt gefertigt wurden, verwendete man in der Folge auch sogenannte Surrogate, Imitationen von Leder, Elfenbein, Schildpatt oder Metallguss (Voigt 2006: 32; Breuss 2001: 62).

außen, verinnerlichten und dokumentierten ihn aber auch durch die eigene Sammlung nach innen.¹⁸

Neben der Kompensationsfunktion der Carte de Visite, die in einem Jahrhundert großer Umbrüche auf die im Zuge der Industrialisierung zunehmenden Entfremdungserfahrungen reagierte und persönliche Bindungen ersetzte, wird in Auseinandersetzung mit dem Format heute deshalb vor allem dessen Bedeutung als produktiver »Faktor neuer Beziehungen« (Ortner 2015: 215) verstärkt wahrgenommen. So plädiert Ortner dafür, »den Fokus der Analyse zu verschieben und sich die Frage [zu] stellen, ob nicht durch diese neue, visuelle Bindungsform eventuell ganz neuartige Bindungen und Assoziationen geschaffen werden, die zuvor gar nicht vorhanden waren« (Ortner 2015: 215).¹⁹ Denn durch das Sammeln und Montieren der Cartes de Visite konnte man sich eben nicht allein in gesellschaftliche Kreise einkaufen, sondern es wurden Personen(gruppen) auf bisher unbekannte Weise zusammengebracht und offenkundig neue Kollektive sichtbar. Dazu gehörten genauso das Bild der sich etablierenden bürgerlichen Kleinfamilie²⁰ wie auch die sich durch verstärktes Reisen und aufkommenden Tourismus ausbreitenden internationalen Personennetzwerke. In Kombination mit den Sammelbildern, deren abgebildete Persönlichkeiten als Orientierungsmaßstab und Inspiration dienten, setzte man sich in den und durch die Cartes de Visite in Relation zu anderen.

Ambivalenz im Bild III – Kommerzielle Fotografien und typologisierende Bildpraktiken

War das Anordnen und Zusammenführen in den privaten Fotoalben durch ein kreatives und emanzipatorisches Moment bestimmt, zeigt sich in den Bildserien und Sammelalben, wie nahe dem beobachtenden Vergleich das Typolo-

18 Das Fotoalbum selbst verblieb in der Familie und wurde an die nächste Generation weitergegeben (Hamilton/Hargreaves 2001: 46).

19 Ortner nimmt die an die Carte de Visite geknüpften Bildpraktiken beispielsweise in Hinblick auf ihre Bedeutung als möglichen Einsatzpunkt für eine Mediengeschichte des »Image« in den Blick. Unter »Image« versteht sie dabei eine »historisch neuartige mediale Bindungsform und Technik der Assoziation ökonomischer Kollektive [...], welche sowohl Potenziale der Demokratisierung aufweist als auch totalitäre Züge annehmen kann« (Ortner 2015: 235).

20 Zum Zusammenspiel von Familienfotografie, Familienbewusstsein und frühen Fotoformaten siehe Breuss 2001.

gisieren und Kommunizieren von Idealbildern standen. Mit der Verbreitung des eigenen Bildes und der Fotografien anderer wurde die Selbst- und Fremdwahrnehmung auf eine ganz neue Stufe gebracht. Nicht nur wurden große Entfernungen überbrückt und durch die Reproduktionsmöglichkeiten eine viel größere Anzahl von Bildern in Umlauf gebracht. Als Fotografien wurde den Cartes de Visite – anders als anderen Bildmedien – ein hoher Wahrheitsgehalt beigemessen (Peters 1983: 28). Auch wenn die Realitätstreue und Aussagekraft der Fotografien vor dem Hintergrund einer quellenkritischen Einordnung relativiert werden müssen, hatten sie eine nicht zu leugnende Wirkkraft auf die Außenwahrnehmung einzelner Personen und Personengruppen.²¹ Besonders das Format der Bildserie und des Sammelalbums produzierte solche (Gesellschafts-)Bilder. Hier wurden die dargestellten Personen unter einem gemeinsamen Titel zusammengebracht. Fotografiert wurden beispielsweise Schauspieler*innen, Literat*innen, Musiker*innen, Politiker*innen, das Militär und der Klerus. Es wurden aber auch solche Aufnahmen gefertigt, die auf den zunehmenden Tourismus reagierten und die Nachfrage nach »typischen Aufnahmen« von Personen einer bestimmten Region bedienten (Abb. 2) (Ponstingl 2013; Hesse 1989: 50-66; Starl 1983: 13-15).

Sehr verbreitet waren – und das sowohl in Frankreich als auch in Deutschland, England und den USA – die »Galerien berühmter Zeitgenossen«, Zusammenstellungen fotografischer Porträts, in denen die bekanntesten Personen des öffentlichen Lebens nebeneinander traten (Hamilton/Hargreaves 2001: 48-49; Klein 1997; Diener/Fulton-Smith 1975). Diese Bildserien, deren Fotografien zum Teil einzeln zu erwerben waren, aber auch als Alben herausgegeben wurden, kamen zeitgleich mit den Cartes de Visite auf und sind als Weiterführung der lithografischen Bildnissammlungen einzustufen, die ab dem 19. Jahrhundert in wohlhabenden Familien angelegt wurden (Klein 1997: 154-156; Peters 1983: 25). Der Platz in einer solchen Prominentengalerie und damit die gesellschaftliche Position der Abgebildeten verdankte sich nicht mehr allein den Verwandtschaftsbeziehungen. Er bemaß sich nun auch an

21 Ganz offenkundig hat die Carte de Visite-Fotografie auch Leerstellen in der Sichtbarmachung und Dokumentation: Sie bildete nicht nur einen Teil der Gesellschaft ab – da ein Charakteristikum der Fotografien darüber hinaus die Inszenierung war, wurden vor allem solche Wirklichkeitsausschnitte gezeigt, die von den Dargestellten und Fotograf*innen so auch gewünscht gewesen waren. Das gilt besonders für die kommerziellen Volkstypen-Fotografien, bei denen mitunter auf Kostüme, Kulissen, Statist*innen oder sogar Schauspieler*innen zurückgegriffen wurde (Ponstingl 2013: 198-199; Starl 1983: 14; vgl. a. Wietschorke in diesem Band).



Abb. 2: Paul Sinner, Mädchentracht aus der Baar
(Schwenningen, Kr. Rottweil, Baden-Württemberg), o.D.
Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische
Kulturwissenschaft, Visuelle Medien, Sammlung Nr. 5 A/231, Visitformate.

neuen Kriterien wie erbrachter Leistung und anderen bildungsbürgerlichen Idealen, sodass Personen unterschiedlicher Kreise und Berufe bildlich zusammengebracht wurden (Hamilton/Hargreaves 2001: 54; Peters 1983: 25-26).

Als Medium des 19. Jahrhunderts war die Fotografie darüber hinaus von Beginn an eng mit wissenschaftlicher Methodik verknüpft und kam unter anderem in der Anthropologie, Physiognomie, Phrenologie, Kriminologie und Medizin zum Einsatz. Das dort verbreitete Denken in Typologien formte eigene Darstellungsweisen von Menschen und ihren Körpern, die wiederum in die Porträtfotografie einfließen:

Conventions established in one area influence modes of depiction in the other, so that we can see the nineteenth-century's fascination with phrenology and physiognomy moulding styles in studio portraiture as well as approaches to the anthropology of subject races, the diagnosis of mental

disease, or the identification of criminals. (Hamilton/Hargreaves 2001: 62-63)

In den Sammlungen von anthropologischen, medizinischen und gerichtlichen Porträtfotografien sieht der Soziologe Peter Hamilton deshalb das Gegenstück zu den Bildserien und Sammelalben, das die klassifikatorische und (stereo-)typisierende Wirkung der letzteren noch einmal verstärkte (Hamilton/Hargreaves 2001: 62-63). Die Fotografie – und die Carte de Visite als Format, das diese Technologie verbreitete, im Speziellen – verbanden beide Felder miteinander.

Die Carte de Visite trug somit zum einen durch die Verbreitung von Porträtaufnahmen zur visuellen Zusammenführung von Menschen bei. Zum anderen erhöhte das Format und ganz besonders die Bildserie mit ihrer Präsentation idealtypischer Vertreter*innen bestimmter Gesellschafts- und Personengruppen die Vergleichsmöglichkeiten untereinander und verbreitete gleichermaßen die entsprechenden Maßstäbe. Ganz besonders in den Sammelbildern und -alben traten Individuen stellvertretend für Gruppen ein. Wie die Untersuchungen von Carte de Visite-Alben und -Sammlungen einzelner Personen gezeigt haben, wurden diese Gruppen – gerade aus der Außenperspektive – häufig so weit gefasst, dass aus Vertreter*innen von Standes- und Berufsgruppen Repräsentant*innen einer Nation wurden (Harrington/Jenn 2017: 118-122; Gründig 2016). Die Zirkulation der Cartes de Visite machte an Landesgrenzen keinen Halt, verknüpfte Menschen aus verschiedenen Regionen der Welt, dokumentierte auf diese Weise frühe Formen der Globalisierung und ist Zeugnis eines internationalen Wissenstransfers. Durch die Cartes de Visite konnte man sich ein Bild von sich und anderen machen, ohne einander persönlich begegnen zu müssen, sondern durch ein Medium, das Authentizität versprach und ab den 1880er Jahren auch vermehrt den Status eines visuellen Dokuments zugestanden bekam (Wöhrer 2015: 9-10).²²

-
- 22 Gerade jene Bilder, die außereuropäische Gesellschaften zeigen, sollten allerdings kritisch in Hinblick auf ihre Einbindung in koloniale Machtstrukturen befragt werden. Matthias Gründig weist beispielsweise in Bezug auf die von ihm untersuchte Carte de Visite-Sammlung des Botanikers Carl Haussknecht (1838-1903) darauf hin, dass die darin enthaltenen fotografischen Darstellungen des »Orients« von einem westlichen Blick durchdrungen sind. Importiert worden seien dabei nicht nur die Technologie, die Apparaturen und das nötige Wissen, sondern ganze Studiodispositive sowie Darstellungstraditionen und Stereotype (Gründig 2016: 16-17).

Von der Carte de Visite zur volkskundlichen Fotografie

Wenngleich sich die Fotografie bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitete, setzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Nutzung des Mediums im Rahmen einer volkskundlichen Kulturforschung erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts an – zu der Zeit also, in der die Anwendungsmöglichkeiten des Mediums aus den Reihen der sich herausbildenden Disziplin selbst thematisiert wurden und auch der eingangs zitierte Aufruf Haberlandts stammt. Dass das Fach auf die Fotografie als Medium und Methode zurückgriff, wird heute ihrem Abbildcharakter zugeschrieben, der sie für die durch die Volkskunde angetriebene Inventarisierung und Musealisierung der »Volkskultur« besonders reizvoll machte (Göttsch 1995: 400). Die zunehmende Institutionalisierung²³ der deutschsprachigen Volkskunde in den 1890er Jahren äußerte sich neben Vereins- und Zeitschriftengründungen sodann vor allem auch in der Entstehung volkskundlich-ethnographischer Sammlungen. Der Fotoapparat schien in diesem Kontext als geeignetes Medium der Dokumentation und des Bewahrens dessen, was man vor dem Hintergrund der Industrialisierung im Verschwinden wähnte (Justnik 2015; König/Hägele 1999: 9–10). Was nicht für das Museum akquiriert werden konnte, wurde nun häufig fotografisch festgehalten. Die deutsche und deutschsprachige Volkskunde wurde in diesem Vorhaben vielfach durch Amateurfotograf*innen unterstützt, die durch Zeitschriftenaufrufe zur Fertigung »volkskundlicher« Motive angeregt wurden (Göttsch 1995: 402).²⁴ Dabei bestand die frühe Volkskunde auf einen speziellen, der Tradition der Romantik folgenden Themenkanon und erzeugte damit eine motivische Engführung. Die Fotografien stellten starke regionale Bezüge her, in denen das bürgerliche Landleben im Gegensatz zum Leben in der Stadt eine Aufwertung erfuhr. Gerade in der Trachtenfotografie griff

23 Unter »Institutionalisierung« wird hier die Etablierung der Volkskunde als wissenschaftliche Disziplin mit entsprechenden fachspezifischen Organen verstanden.

24 Auch in anderen europäischen Ländern wie Frankreich oder Schweden bemühte man sich, die rurale Kultur fotografisch einzufangen (Arrouye 1995; Becker 1992; Le Pelley-Fontiny 1980). Anders als in Deutschland widmeten sich in Frankreich allerdings vorwiegend Berufsfotograf*innen volkskundlichen Themen und standen typisierende Darstellungen weniger im Vordergrund (König/Hägele 1999: 10–11). Der Fotograf Félix Arnaudin (1844–1921) beispielsweise bemühte sich, das ländliche Leben seiner Heimatregion, dem Grande-Lande (Gascogne), in Fotografien festzuhalten und auf diese Weise zu bewahren (Arrouye 1995; Sargos et al. 1993).

man dabei die Tradition der Atelier-Porträtfotografie auf (Abb. 3). Die Bilder wirkten in der Folge »statisch, gestellt, vom Betrachter weggerückt und aus der Umgebung herausgelöst« (König/Hägele 1999: 11). Da man die Personen im Halbporträt *en face*, von der Seite sowie von hinten und vor einem neutralen Hintergrund, abbildete, wird hierin auch die Nähe zur anthropologischen und kriminologischen Fotografie bestätigt gesehen (König/Hägele 1999: 11).²⁵ Von Interesse waren dabei die Dokumentation und Illustration der Kleidung und weniger eine ausführliche Auseinandersetzung mit den abgebildeten Menschen selbst (Hägele 2007: 84). Diese Tradition der Darstellung des »deutschen Volksgesichts« in regionalen Trachten und ländlichen Bräuchen wurde während der Zeit des Nationalsozialismus aufgegriffen und um die Blut- und Bodenideologie erweitert. Die Motive wurden zusätzlich ethnisch aufgeladen und das Eigene durch polarisierende Inszenierungen und Bild-Text-Kombinationen gegenüber einem vermeintlichen Fremden herausgestellt (Hägele 2005, 2001: 296-297).

Als Richtungs- und Impulsgeber der frühen volkskundlichen Fotografie wird folglich primär die Anthropologie benannt. So schreiben König und Hägele in dem Einführungskapitel »Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte« zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Völkische Posen – volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945* über die Anfänge der Fotografie in der Volkskunde:

Ein Blick zurück zeigt, daß der Aspekt der Visualisierung eines Typus bereits früh als Aufgabe der volkskundlichen Fotografie artikuliert worden war. Die volkskundlich orientierten Fotografinnen griffen dabei auf visuelle Techniken der Anthropologen zurück. Bereits in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts lag das Engagement für die Fotografie im Trend. Die deutschsprachige Volkskunde orientierte sich an methodischen Überlegungen des österreichischen Volkskundlers und Ethnographen Michael Haberlandt. (König/Hägele 1999: 9)

Diese Verortung der volkskundlich-ethnographischen Fotografie innerhalb anderer Disziplinen – besonders der Anthropologie – ist aus fachgeschicht-

25 König und Hägele führen diesen Punkt an den Trachtenbildern der Fotografin Rose Julien (1869-1935) aus, von denen 250 Aufnahmen in der Studie *Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts* veröffentlicht wurden (Julien 1912). Ihre Fotografien gelten heute als exemplarisch für die volkskundliche Nutzung des Mediums vor dem Ersten Weltkrieg (Hägele 2007: 83-84).

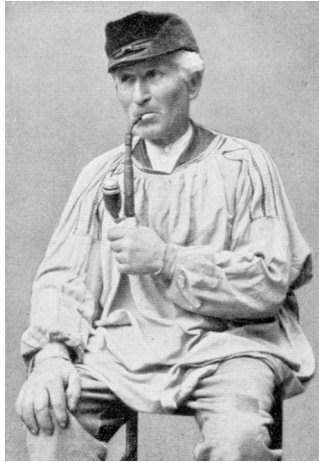


Abb. 3: Rose Julien, »Hessischer Bauer«, 1912.
Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. München: Bruckmann, 71.

licher Perspektive nachvollziehbar. Schon der Wunsch nach Institutionalisierung und Verwissenschaftlichung erklärt die Nutzung des Mediums als »technisches Hilfsmittel der Dokumentation« (Götttsch 1995: 404), als welches es in anderen Disziplinen bereits zum Einsatz kam. So war die Fotografie zugleich eine neue als auch Objektivität versprechende Methode.²⁶ Die mit ihrer Verwendung einhergehende Zusammenarbeit mit Laien mag aus heutiger Sicht solchen Bestrebungen widersprechen, war aber genauso für andere Forschungsvorhaben und Großprojekte der Volkskunde zum Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts prägend.²⁷ Ebenso fügt sich die Reliktforschung – das Fokussieren und Inventarisieren des vermeintlich

26 Gleichwohl fand die Fotografie Verwendung, ohne dass eine theoretische Grundlage für ihre Rezeption geschaffen wurde (Justnik 2015: 90; König/Hägele 1999: 10).

27 Siehe Boie et al. 2009; Davidovic-Walther et al. 2009; Dietzsch et al. 2009; Schmoll 2005.

Unverfälschten und Ursprünglichen – in die fachlichen Argumentationen, wie sie heute bekannt sind. Schließlich sind auch die zur völkischen Fotografie gemachten Analogien retrospektiv betrachtet schlüssig.

Der hier vorgeschlagene verstärkte Einbezug des Visitenkartenporträts der 1850er bis 1870er Jahre will mit dieser Kontextualisierung nicht brechen, sondern sie vielmehr erweitern. Dies ist schon deshalb sinnvoll, weil die *Carte de Visite* jenes Format war, das die Verbreitung der Fotografie überhaupt erst möglich und Material und Ausstattung erschwinglich machte und dadurch den Weg für die Nutzung durch wissenschaftliche Disziplinen sowie Amateurfotograf*innen des Bildungsbürgertums und später der mittelbürgerlichen Klassen ebnete. Es ist folglich naheliegend, dass die Bildsprache und Bildtraditionen der *Carte de Visite* sowohl bekannt als auch einflussnehmend waren. Darüber hinaus ist unbedingt zu berücksichtigen, dass es sich bei den in volkskundlichen Sammlungen enthaltenen Fotografien nicht allein um eigens für diesen Zweck angefertigte Aufnahmen handelte, sondern vielfach kommerzielle Atelierfotografien (Abb. 2) sowie private Porträtfotos in die Bestände übergingen (Blumauer 2014: 26; Justnik 2012: 116–199; Hägele 2007: 55). Die *Carte de Visite* steht somit in explizitem Zusammenhang mit den frühen volkskundlich-ethnographischen Sammlungsbeständen.

Wissensgeschichtliche Potentiale der *Carte de Visite*

Als Untersuchungsgegenstand eröffnet die *Carte de Visite* wissenschaftlichen Forschungen zum 19. Jahrhundert vor allem zwei Zugänge. Wie anhand der Praxis des Fotografierens, den privaten Sammlungs- und Anordnungspraktiken sowie den kommerziellen Fotografien exemplarisch ausgeführt wurde, bilden die Fotografien zuallererst ein Quellenkorpus, das die Veränderungen und Widersprüchlichkeiten einer politischen, sozialgesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umbruchszeit visuell sichtbar macht(e). Das Herausarbeiten des ambivalenten Charakters des Fotoformats hat gezeigt, dass die Fotografien stets zwischen den Polen Demokratisierung und Massenfertigung, Kreativität und Gleichförmigkeit, Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung sowie Zugehörigkeit und Abgrenzung changierten. Dabei kommt besonders ein zunehmendes Bedürfnis nach gesellschaftlicher Selbstbeobachtung und -verortung in den Abbildungen zum Ausdruck: Das Format der *Carte de Visite* demokratisierte die Praxis des Fotografierens und ließ erstmals eine Vielzahl fotografischer Selbstbilder entstehen. Die an sie

geknüpften Praktiken geben heute Aufschluss darüber, wie man sich selbst und andere in Beziehung zueinander setzte. Selbstverortung fand dabei nicht allein durch das Sammeln und Austauschen der Bilder im Privaten statt. Vor allem die Bildserien im Visitformat zeigen, wie das Ordnen und Systematisieren gleichzeitig auch kommerzialisiert worden ist und in Praktiken des Typologisierung mündete, die weit größere Personenkreise als die Familie, Freund*innen und Bekannte umfasste.

Während die Carte de Visite als Quellenmaterial in Hinblick auf gesellschaftliche Selbst- und Fremdbilder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuletzt verstärkt Berücksichtigung fand, ist das Format in seiner Bedeutung für eine wissens- und wissenschaftsgeschichtliche Auseinandersetzung mit der Fotopraxis ethnographischer Disziplinen bisher allerdings nicht berücksichtigt worden. Als zweiter Zugang wird an dieser Stelle daher die Herausstellung der Carte de Visite als ein dieser wissenschaftlichen Nutzung vorausgehendes Fotoformat stark gemacht. Gerade für volkskundlich-ethnographische (Foto-)Sammlungsbestände des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts hält eine solche Kontextualisierung neue Lesarten und Denkanstöße bereit. Anstatt die frühe volkskundlich-ethnographische Fotografie als Hinführung zur Nutzung der Fotografie im 20. Jahrhundert zu betrachten, würde der Blick vielmehr ins 19. Jahrhundert gerichtet. Dadurch fände neben den Fotopraktiken anderer Disziplinen auch die nichtwissenschaftliche Nutzung der Fotografie als einflussnehmender Faktor Beachtung, der den wissenschaftlichen Diskurs über die volkskundlich-ethnographische Fotografie zeitlich sowie inhaltlich erweiterte.

Neue Deutungsmöglichkeiten eröffnen sich dann beispielsweise für die mit dieser Phase der volkskundlich-ethnographischen Fotografie häufig in Verbindung gebrachten Typen- und Trachtenfotografien. Denn weder sind das Aufgreifen einer standardisierenden und typologisierenden Bildsprache und das Arbeiten in Objektivationen allein als Anknüpfung an anthropologische Arbeitsmethoden zu interpretieren. Noch geht die Fokussierung aufs Regionale und auf ausgewählte Bildthemen sowie der weitgehende Verzicht darauf, soziale und gesellschaftliche Vielfalt abzubilden, ausschließlich in der Hinführung zur Nutzung der Fotografie im Nationalsozialismus und dem damit einhergehenden Heraus- und Herstellen von Klassen, Kategorien und Typen von Menschen auf.²⁸ Setzt man die volkskundliche Fotografie in ei-

28 Ethnographische und dokumentarische Zugänge waren zwar nicht so stark ausgeprägt wie in Frankreich oder den USA, doch auch im deutschsprachigen Raum gab es

nen Kontext mit populären Formaten wie der Carte de Visite, wird offenkundig, dass die Standardisierung und Typisierung nicht auf anthropologische Aufnahmen beschränkt blieb. Das Ordnen und Typologisieren als Teil gesellschaftlicher Selbstbeobachtung spiegelte vielmehr ein im 19. Jahrhundert weit verbreitetes Bedürfnis wider, das sich in ganz unterschiedlichen Bildmedien niederschlug und von Beginn an Charakteristikum des Carte de Visite-Formats gewesen war (Kos 2013; Justnik 2012: 110, 135).²⁹

Im Zuge einer solchen Perspektivierung sollten nicht nur frühe kulturwissenschaftliche Bildsammlungen und die darin enthaltenen Fotografien neu betrachtet werden, sondern auch Michael Haberlandts häufig zitierter Aufruf an die Amateurfotografie und die darin von ihm aufgestellten Bildthemen durch eine zusätzliche Facette Ergänzung finden. Denn ein Jahr zuvor schrieb Haberlandt im ersten Heft der *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* über ihre inhaltliche Zielsetzung:

Wir brauchen gar nicht außer Landes zu gehen, wie die deutsche, wie die romanische Volkskunde, um über die nationale Formel hinaus die wissenschaftliche zu finden. Die geographische Verbreitung der volksthümlichen Dinge, Ideen und Sitten wird sich durch die Vergleichung überall constatieren lassen und wir werden an der vielfachen Identität der naturwüchsigen Volksäußerungen, welche über alle nationalen Grenzen hinwegreicht, ein tieferes Entwicklungsprincip als das der Nationalität erkennen müssen. Diese Erkenntnis bei allen Beobachtern des Volkes anzubahnen und zu befestigen, ist ein innig erstrebtes Ziel unserer Zeitschrift, die sich volle Unbefangenheit in nationalen Dingen strengstens zur Richtschnur nehmen wird. (Haberlandt 1895: 1)

Explizit grenzt sich Haberlandt hier von nationalistischen Ideen und ihrer Bedeutsamkeit ab. Auch klingen deutlich die Ambitionen der internationalen Folklore-Forschung an, die in Anlehnung an Edward B. Tylor (1832-1917) und Adolf Bastian (1826-1905) die »Auffassung einer teils durch gemeinsame

zum Beispiel mit Julie Heierli (1859-1938) und Eugenie Goldstern (1883-1942) Volkskundlerinnen, die die Fotografie als kulturwissenschaftliche Methode ikonografisch und ethnographisch-reflektierend und nicht in ihrer musealen Substitutionsfunktion nutzten (Hägele 2007: 71-73, 82-84).

29 Siehe hierzu auch den Beitrag von Jens Wietschorke über das Bildgenre der »Kaufrufe« und »Volkstypen«-Serie in diesem Band.

menschliche Anlagen, teils durch historischen Austausch erklärten Homogenität oder doch Ähnlichkeit in Grundmustern und/oder Einzelzügen der Weltkulturen« (Warneken 1999: 172) vertrat. Der ein Jahr später von Haberlandt gemachte Aufruf zum fotografischen Bewahren und Festhalten der »primitiven Schöpfungen des Volksthums, der Volkskunst« und der »Zeugnisse unserer Entwicklung, der nationalen Vergangenheit« ist unbedingt auch in Verbindung mit diesem Anliegen zu sehen. Denn die von ihm gewünschten regionalen Aufnahmen sollten zunächst nicht dazu dienen, nationalspezifische Eigenarten herauszustellen. Viel naheliegender scheint es, dass man das (Regional-)Spezifische fokussierte, um darin das Universelle zu suchen (Blumauer 2014: 26-27; Warneken 2005: 135-136).

Eine verstärkte Kontextualisierung der frühen volkskundlichen Fotografie sowie der Forschungsprogrammatik des Faches im 19. Jahrhundert schärft den Blick folglich nicht allein für bislang wenig berücksichtigte, aber vielversprechende (Foto-)Quellen. Sie macht es auch möglich, die mitunter komplexe Ausrichtung des Faches zu Beginn seiner Institutionalisierung am Ende des Jahrhunderts besser herauszuarbeiten. Denn genauso wie das Medium, dessen man sich bediente, war auch die Disziplin selbst gerade in ihrer Anfangsphase von Ambivalenzen durchzogen. Das zeigt sich nicht allein in dem Nebeneinander von akademisch ambitionierten Akteur*innen und wissenschaftlichen Laien sowie der Verwendung einer neu aufkommenden Methode und gleichzeitig stattfindender thematischer Rückwärtsgewandtheit. Die Zusammenschau der Zitate Haberlandts illustriert beispielhaft, dass nationalromantische, sozialkonservative und präfaschistische Überzeugungen einerseits sowie liberale, humanistische und internationale Ansätze andererseits einander nicht ausschließen mussten. Vielmehr existierten diese Positionen nebeneinander und wurden erst im Zuge des Ersten Weltkriegs durch eine nationale und zunehmend völkische Volkskunde zurückgedrängt (Schmoll 2005: 239; Warneken 1999: 177, 180). Ein heutiges Hervorkehren dieser humanistisch-internationalen Absichten bedeutet dabei keine Entschärfung oder Verharmlosung der darauffolgenden völkischen und rassenideologischen Arbeiten. Auch bezüglich der Aufnahmen der frühen volkskundlichen Fotografie bleibt kritisch zu fragen, an welcher Stelle sie mehr »Wunsch-Bild oder Ab-Bild« (Schmoll 2005: 235) waren und welchen national(istisch)en Umdeutungen und Vereinnahmungen sie mitunter unterlagen (Justnik 2014, 2012). Anstatt die bildthematische Engführung und die starken regionalen sowie bewahrenden Tendenzen der frühen volkskundlich-ethnographischen Fotografie aber allein als Indikatoren für eine nationalistische Weltanschauung zu

deuten, lassen sie eben auch auf eine international vernetzte volkskundlich-ethnologische Gemeinschaft schließen, »[...] deren gemeinsame Überzeugung es [war], daß die traditionellen Volkskulturen in aller Welt von einem rapiden Modernisierungsprozeß gefährdet seien und wenn schon nicht vor dem Untergang, so doch vor dem Vergessen bewahrt werden müßten« (Warneken 1999: 171).

Die Cartes de Visite wiederum erhielten im Zuge dieses Blickwechsels verstärkte Aufmerksamkeit als eine vorausgehende Form der Fremd- und Selbstbeobachtung, deren Bildtraditionen, aber auch Praktiken sich in Hinblick auf ihre Bedeutung für die frühe volkskundliche Fotografie zu befragen lohnen: An welche Charakteristika dieses Formats wurde womöglich angeknüpft und welche sozialgesellschaftlichen Ideale aufgegriffen? Inwiefern bestehen beispielsweise Parallelen in den gemeinsamen Bildthemen, wie Familienbildern, Trachtenfotografien, aber auch wissenschaftlichen Aufnahmen sowie Typenfotografien? Inwiefern trug die Carte de Visite zur Verbreitung typologisierender Formen der Gesellschaftsbeobachtung bei? Und auf welche Weise spiegeln die an das Carte de Visite-Porträt geknüpften Praktiken neue Formen eines gesellschaftlichen Sich-Verortens wider, die sich auch in den Methoden und Arbeitsweisen der sich herausbildenden Disziplin finden? Das Wissen um die das Format charakterisierende Ambivalenz ermöglicht dabei ein besseres Verständnis sowie ergänzende Lesarten der frühen volkskundlichen Fotografie. Denn genauso wie sich in den Cartes de Visite das (Stereo-)Typisierende und Kontrollierende mit emanzipatorischen und demokratisierenden Zügen verband, schließt sich auch das auf den ersten Blick widersprüchliche Nebeneinander von regionalem Fokus, bildthematischer Engführung und transregional-vergleichender Wissensproduktion nicht aus.

Bibliographie

- Arrouye, Jean. 1995. »Infelix Arnaudin, ou le romantisme ethnologique.« *Le Monde alpin et rhodanien: Revue régionale d'ethnologie* 2-4 (Photographie, ethnographie, histoire): 203-220.
- Associazione per la Fotografia Storica. n.d. »Il Mondo in tasca: Il XIX secolo nelle fotografie carte de visite.« Eingesehen am 15. Mai 2020. Verfügbar unter: www.associazionefotografiastorica.it/evento_mostra/il_mondo_in_tasca_il_xix_secolo_in_carte_de_visite/.

- Becker, Karin. 1992. »Picturing Our Past: An Archive Constructs a National Culture.« *The Journal of American Folklore* 105(415): 3-18.
- Blumauer, Reinhard. 2014. »Die Fotosammlung des Wiener Museums für Volkskunde als Knotenpunkt einer typologisierenden Bilderproduktion zwischen 1895 und 1918.« In *Gestellt: Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie* (Katalog als Nachschrift zur Ausstellung »Gestellt: Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie«, 29.04.–30.11.2014, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien), hgg. von Herbert Justnik, 23-29. Wien: Löcker.
- Boie, Jenni, Antonia Davidovic-Walther, Carsten Drieschner, Michaela Fenske, Silke Götsch, Sabine Imeri, Wolfgang Kaschuba, Lioba Keller-Drescher und Franka Schneider. 2009. »Volkskundliches Wissen und gesellschaftlicher Wissenstransfer: Zur Produktion kultureller Wissensformate im 20. Jahrhundert (DFG-Forschungsverbund).« In *Bilder. Bücher. Bytes: Zur Medialität des Alltags* (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3), hgg. von Michael Simon, Thomas Hengartner, Timo Heimerdinger und Anne-Christin Lux, 183-199. Münster et al.: Waxmann Verlag.
- Bruss, Susanne. 2000. »Erinnerung und schöner Schein: Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert.« In *familienFOTOfamilie* (Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000 im Ethnographischen Museum Schloß Kittsee, 16.04.–5.11.2001, Kittseer Schriften zur Volkskunde, Bd. 11), hgg. von Matthias Beitzl und Veronika Plöckinger, 27-63. Kittsee: Ethnographisches Museum.
- Darrah, William C. 1981. *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*. Gettysburg, Pennsylvania: W. C. Darrah.
- Davidovic-Walther, Antonia, Michaela Fenske und Lioba Keller-Drescher. 2009. »Akteure und Praktiken: Explorationen volkskundlicher Wissensproduktion.« *Berliner Blätter: Ethnographische und ethnologische Beiträge* 50 (Volkskundliches Wissen: Akteure und Praktiken, hgg. von Antonia Davidovic, Michaela Fenske, Lioba Keller-Drescher und Franka Schneider): 6-14.
- Diener, Christian, und Graham Fulton-Smith (Hg.). 1975. *Franz Hanfstaengl: Album der Zeitgenossen*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Dietzsch, Ina, Sabine Imeri, Wolfgang Kaschuba, Cornelia Kühn und Leonore Scholze-Irrlitz. 2009. »Einleitung.« In *Horizonte ethnografischen Wissens: Eine Bestandsaufnahme*, hgg. von Ina Dietzsch, Wolfgang Kaschuba und Leonore Scholze-Irrlitz, 7-15. Köln et al.: Böhlau Verlag.

- Edge, Sarah. 2008. »Urbanisation: Discourse Class Gender in mid-Victorian Photographs of Maids – Reading the Archive of Arthur J. Munby.« *Critical Discourse Studies* 5(4): 303-317.
- Gartlan, Luke. 2017. »Shimizu Tōkoku and the Japanese Carte-de-visite: Circumscriptions of Yokohama Photography.« In *Portraiture and Early Studio Photography in China and Japan*, hgg. von Luke Gartlan und Roberta Wue, 17-40. London und New York: Routledge.
- Giloi, Eva. 2011. *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750-1950* (New Studies in European History). Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Göttsch, Silke. 1995. »Die schwere Kunst des Sehens« – Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900.« In *Medien populärer Kultur: Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung*, hgg. von Carola Lipp, 395-405. Frankfurt a.M. und New York: Campus-Verlag.
- Gründig, Matthias. 2016. *Der Schah in der Schachtel: Soziale Bildpraktiken im Zeitalter der Carte de Visite*. Marburg: Jonas Verlag.
- Haberlandt, Michael. 1895. »Zum Beginn!« *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde* 1: 1-3.
- Haberlandt, Michael. 1896a. »Die Photographie im Dienste der Volkskunde.« *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde* 2: 183-186.
- Haberlandt, Michael. 1896b. »Die Photographie im Dienste der Volkskunde.« *Wiener Photographische Blätter* 3(5): 97-100.
- Hägele, Ulrich. 1997. »Visuelle Tradierung des Popularen: Zur frühen Rezeption volkskundlicher Fotografie.« *Zeitschrift für Volkskunde* 93: 159-187.
- Hägele, Ulrich. 2001. »Volkskundliche Fotografie 1914 bis 1945.« *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 104: 263-312.
- Hägele, Ulrich. 2005. »Fotografische Konstruktion des Ländlichen: Dorothea Lange und Erna Lendvai-Dircksen – zwei Karrieren zwischen Pathos und Propaganda.« *Berliner Blätter: Ethnographische und ethnologische Beiträge* 38 (Lichtbild – Abbild – Vorbild: Zur Praxis volks- und völkerkundlicher Fotografie, hgg. von Falk Blask und Jane Redlin): 26-45.
- Hägele, Ulrich. 2007. *Foto-Ethnographie: Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V.
- Hamilton, Peter, und Roger Hargreaves. 2001. *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography* (anlässlich der

- Ausstellung ›The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography‹, 6.06.–07.10.2001, National Portrait Gallery). Aldershot: Lund Humphries.
- Harrington, Paula, und Ronald Jenn. 2017. *Mark Twain & France: The Making of a New American Identity*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press.
- Hesse, Wolfgang. 1989. *Ansichten aus Schwaben. Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838-1925)*. Tübingen: Metz.
- Julien, Rose. 1912. *Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. München: Bruckmann.
- Justnik, Herbert. 2012. »Volkstypen« – Kategorisierendes Sehen und bestimmende Bilder.« In *Visualisierte Minderheiten. Probleme und Möglichkeiten der musealen Präsentation von ethnischen bzw. nationalen Minderheiten*, hgg. von Petr Lozoviuk, 109-136. Dresden: Thelem.
- Justnik, Herbert (Hg.). 2014. *Gestellt: Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie* (Katalog als Nachschrift zur Ausstellung ›Gestellt: Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie‹, 29.04.–30.11.2014, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien). Wien: Löcker.
- Justnik, Herbert. 2015. »Ein Text als Symptom: Michael Haberlandts ›Die Photographie im Dienste der Volkskunde‹.« In *Wie Bilder Dokumente wurden: Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, hgg. von Renate Wöhrer, 85-100. Berlin: Kadmos.
- Klein, Simone. 1997. »...beobachten Sie den Blick, das Lächeln, die Gestik...: Die Präsentation berühmter Zeitgenossen in der Galerie Contemporaine.« In *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. zur Ausstellung ›Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert‹, 30.11.1996-02.02.1997, Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Köln), hgg. von Bodo von Dewitz und Roland Scotti, 150-163. Dresden: Verlag der Kunst.
- König, Gudrun M., und Ulrich Hägele. 1999. »Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte.« In *Völkische Posen, volkskundliche Dokumente: Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945*, hgg. von Ulrich Hägele und Gudrun M. König, 8-39. Marburg: Jonas-Verlag.
- Kos, Wolfgang (Hg.). 2013. *Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit* (Ausst.-Kat. zur Ausstellung ›Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit‹, 25.04.–06.10.2013, 387. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien: Brandstätter.

- Krauss, Rolf H. 2010. »Visitenkarten zu Tausenden«: Karl Mays Autogrammkarten: Fotografische Strategien literarischer Ruhmbildung.« *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 30(115): 25-35.
- Leimgruber, Walter. 2005. »Die visuelle Darstellung des menschlichen Körpers: Gesellschaftliche Aus- und Eingrenzungen in der Fotografie.« In *Der Bilderalltag: Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft* (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33), hgg. von Helge Gerndt und Michaela Haibl, 213-232. Münster et al.: Waxmann.
- Le Pelley-Fontiny, Monique. 1980. »Vie rurale et photographie: Charles Lhermitte et la Bretagne.« In *Hier pour demain: Arts, Traditions et Patrimoine* (Ausst.-Kat. zur Ausstellung »Hier pour demain: Arts, Traditions et Patrimoine«, Galeries nationales du Grand-Palais, Paris, 13.06.–01.09.1980), hgg. von Jean Cuisinier, 101-111. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- McCauley, Elizabeth Anne. 1985. *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Heaven und London: Yale University Press.
- McCulloch, Lou W. 1981. *Card Photographs: A Guide To Their History And Value*. Exton, Pennsylvania: Schiffer Publishing.
- Ortner, Anne. 2015. »Gesellschaft verkleben: Zu einer Mediengeschichte von Image als Sammelpraxis und visuelle Bindungsform.« In *Kampf um Images: Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konflikten*, hgg. von Jörn Ahrens, Lutz Hieber und York Kautt, 205-240. Wiesbaden: Springer VS.
- Overdick, Thomas. 2010. *Photographing Culture: Anschauung und Anschaulichkeit in der Ethnographie* (Kulturwissenschaftliche Technikforschung, Bd. 2). Zürich: Chronos.
- Peters, Ursula. 1983. »Aufklärung, Volksbildung oder Herrschaftsstrategie? Die Prominenz im Sammelfoto.« *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 3(9): 21-40.
- Ponstingl, Michael. 2013. »Otto Schmidts Spektakel der Wiener Typen.« In *Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit* (Ausst.-Kat. zur Ausstellung »Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit«, 25.04.–06.10.2013, 387. Sonderausstellung des Wien Museums), hgg. von Wolfgang Kos, 192-201. Wien: Brandstätter.
- Prussat, Margrit. 2015. »Carte de Visite photography in South America: The mass-produced portrait.« In *Exploring the Archive: Historical Photography from Latin America. The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin*, hgg. von Manuela Fischer und Michael Kraus, 129-149. Köln et al.: Böhlau Verlag.

- Sargos, Jaques, Bernard Manciet, Pierre Bardout und Guy Latry (Hg.). 1993. *Félix Arnaudin: Imagier de la Grande Lande* (Collection »Aquitaine«). Périgueux: Fanlac.
- Schmoll, Friedemann. 2005. »Wie kommt das Volk in die Karte? Zur Visualisierung volkskundlichen Wissens im »Atlas der deutschen Volkskunde.« In *Der Bilderalltag: Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft* (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33), hgg. von Helge Gerndt und Michaela Haibl, 233-250. Münster et al.: Waxmann.
- Siegel, Elizabeth. 2010. *Galleries of Friendship and Fame: A History of Nineteenth-Century American Photograph Albums*. New Haven und London: Yale University Press.
- Starl, Timm. 1983. »Sammelfotos und Bildserien: Geschäft, Technik, Vertrieb.« *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 3(9): 3-20.
- Synofzik, Thomas, und Jochen Voigt. 2006. *Aus Clara Schumanns Photoalben: Photographische Cartes de Visite aus der Sammlung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau*. Chemnitz: Edition Mobilis.
- Voigt, Jochen. 2006. »Cartomanie und Albumkultur im 19. Jahrhundert.« In *Aus Clara Schumanns Photoalben. Photographische Cartes de Visite aus der Sammlung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau*, hgg. von Thomas Synofzik und Jochen Voigt, 18-32. Chemnitz: Edition Mobilis.
- Voss, Julia. 2008. »Darwin oder Moses? Funktion und Bedeutung von Charles Darwins Porträt im 19. Jahrhundert.« *N. T. M. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 16: 213-243.
- Warneken, Bernd Jürgen. 1999. »»Völkisch nicht beschränkte Volkskunde« – Eine Erinnerung an die Gründungsphase des Fachs vor 100 Jahren.« *Zeitschrift für Volkskunde* 95: 169-196.
- Warneken, Bernd Jürgen. 2005. »Das primitivistische Erbe der Volkskunde.« *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 108: 133-150.
- Wöhrer, Renate. 2015. »Einleitung.« In *Wie Bilder Dokumente wurden: Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, hgg. von Renate Wöhrer, 7-24. Berlin: Kadmos.

