

Patrizia Munforte

Trauerbilder und Totenporträts

Nordamerikanische Miniaturmalerei und
Fotografie im 19. Jahrhundert

Reimer



Patrizia Munforte

Trauerbilder und Totenporträts

Nordamerikanische Miniaturmalerei und
Fotografie im 19. Jahrhundert

Patrizia Munforte

Trauerbilder und Totenporträts

Nordamerikanische Miniaturmalerei und
Fotografie im 19. Jahrhundert

Reimer

Gedruckt mit großzügiger finanzieller Unterstützung durch die Dr. Carlo Fleischmann Stiftung (<http://www.dcff.org>) in Zürich.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2016 auf Antrag der Promotionskommission, Prof. Dr. Bettina Gockel (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Bernd Stiegler, als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Layout und Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildung: Anonym, Porträt einer Frau mit einem Etui, 1850er-Jahre, Ambrotypie, Bildgröße: 8 × 6,9 cm, Etuigröße (aufgeklappt): 9 × 14,7 cm, Archiv der Autorin.

Schrift: Requiem, Sabon LT, DIN Next Slab Pro

© 2018 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-496-03011-9 (PDF)

ISBN 978-3-496-01606-9 (Druckfassung)

Für Ippolita Geronimo

Inhalt

Vorwort	9
Einführung	11
Forschungsstand und Forschungsfragen	15
Methode und Quellenmaterial	25
Zielsetzung und Aufbau der Arbeit	27
1. Nordamerikanische Miniaturmalerei in öffentlichen und privaten Trauerkulturen der jungen Republik	33
Frühe Fotografie in der Tradition nordamerikanischer Miniaturmalerei: Formale Aspekte	36
Miniaturmalerei in Neuengland: Vom aristokratischen zum privaten Erinnerungsmedium	47
Die Anfänge der Miniaturmalerei in England	47
Zur Funktion und Bedeutung der Miniatur im Kontext der Erinnerung und Trauer	49
Porträtförderung im puritanischen Neuengland	56
Das Miniaturporträt in der Erinnerungs- und Trauerkultur von 1750 bis 1850	58
Miniaturmalerei während der nordamerikanischen Revolution	59
Trauerikonografie: Der Kult um George Washington	63
Private Trauerminiaturporträts nach 1800	71
2. Frühe Porträtfotografie und Erinnerungsdiskurse im 19. Jahrhundert	79
Die Daguerreotypie als materielles Erinnerungsmedium	82
„The tablet of her memory“: Das Fixieren des Schattens	88
Diskurse über die frühe Porträtfotografie in Nordamerika	94
„American Characteristics“: Die Bedeutung der Porträtfotografie in Nordamerika	99

„Porträt-Paragone“ zwischen Malerei und Daguerreotypie	109
Der gesellschaftliche Stellenwert der Fotografie in Marcus Aurelius Roots <i>The Camera and the Pencil</i> (1864)	114
3. Tod und Trauer in der Fotografie und Malerei im	
19. Jahrhundert	121
Eröffnung des Problemfelds	122
Zur nordamerikanischen Totenporträtfotografie im 19. Jahrhundert	122
Begriffskritik	126
Totenporträtfotografie als Nachweis fotografischer Erinnerungsdiskurse	132
<i>Likeness</i> in der Totenporträtfotografie	135
Transkription der Gesichtszüge	135
Die letzte Pose	139
Werbestrategien	146
„Death encourages the fine arts“: Zeitgenössische Konzepte des <i>posthumous mourning portrait</i>	150
Fallstudie: Charles Willson Peales <i>Rachel Weeping</i> (1772/1776)	155
Schlussbetrachtung und Ausblick	161
Literaturverzeichnis	169
Primärliteratur	169
Sekundärliteratur	171
Internetquellen	185
Abbildungsnachweis	186
Schwarz-Weiß-Abbildungen	186
Farbtafeln	187
Farbtafeln	192
Personenregister	217

Vorwort

Das vorliegende Buch basiert auf meiner Dissertation *Trauerbilder und Totenporträts. Materialität, Diskurs und Medialität in der nordamerikanischen Miniaturmalerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts*, die 2016 am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich angenommen wurde. An dieser Stelle möchte ich meinen Dank an die wissenschaftlichen Gutachter, Forschungsinstitutionen und finanziellen Förderer sowie Kollegen und Freunde aussprechen, die die erfolgreiche Erstellung dieser Arbeit ermöglicht haben.

Mein Dank gilt meiner Betreuerin Bettina Gockel, die mich über diese Jahre mit konstruktiver Unterstützung und wertvollen Anregungen begleitete. Auch meinem Korreferenten Bernd Stiegler danke ich für das rege Interesse und seine fachkundige Beratung. Meine Teilnahme am strukturierten Doktoratsprogramm *Mediengeschichte der Künste* wie auch meine Mitarbeit an der Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich boten mir die Möglichkeit, im Rahmen verschiedener Seminare, Workshop-, Tagungs- und Publikationsprojekte wichtige wissenschaftliche Impulse zu erfahren. Für kritisches wissenschaftliches Feedback danke ich hier unter anderem Geoffrey Batchen, Anne Hammond, Margaret Iversen, Mike Weaver und Kelley Wilder. Wissenschaftliche Anregungen konnte ich auch am Vernetzungstreffen des Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv* gewinnen, das von Katharina Sykora in Kooperation mit Bernd Stiegler und Bettina Gockel in Konstanz organisiert wurde.

Bei Maren Gröning, Kuratorin im Albertina Museum, möchte ich mich für den fruchtbaren wissenschaftlichen Austausch bedanken, der im Rahmen einer Forschungsreise nach Wien entstanden ist. Wichtige inhaltliche Impulse und Kontakte erhielt ich während meines Forschungsaufenthalts in den USA von mehreren Forschern und Experten auf dem Gebiet der Fotografie, denen ich an dieser Stelle für die reichhaltigen Gespräche danken möchte: Gail Buckland, Therese Mulligan, Shelley Rice, Shawn Michelle Smith und Deborah Willis. Dem Team des George Eastman Museum bin ich dankbar, dass mir die Sammlung während meines Aufenthalts in Rochester (NY) unter idealen Bedingungen zur Verfügung stand. Dafür danke ich insbesondere Joe Struble, dem ehemaligen Collection Manager. Mark Osterman, dem Photographic Process Historian im Eastman Museum, danke ich

für seine fachkundige Beratung. Olivia Arnone, Walter A. Johnson und Emily McKibbin danke ich, dass sie mir zentrale Informationen über die Walter A. Johnson Collection gaben. Auch danke ich Stanley B. Burns (The Burns Archive, NYC) und Anthony Vizzari (Museum of Mourning Photography & Memorial Practice in Chicago) für die wichtigen Einblicke in ihre Privatsammlungen. Am Metropolitan Museum of Art, New York, möchte ich mich besonders bei Meredith Friedman, der ehemaligen Sammlungsmanagerin des Department of Photography, und bei Adrianna Slaughter, der ehemaligen Archivarin, für den Zugang zu ihren Fotografie- und Miniaturbeständen bedanken. Christa Zaros, der ehemaligen Collection-Managerin am Long Island Museum of American Art, History & Carriages, danke ich für die Konsultation der Kunstsammlung und der Schriften von Shepard Alonzo Mount und William Sidney Mount.

Schreiben wird als einsame Arbeit betrachtet. Doch ohne die Unterstützung von vielen Menschen würde dieses Buch nicht in dieser Form vorliegen. Mein größter Dank geht an Miriam Volmert: Ihre wertvolle Unterstützung von Anfang bis Ende des Projekts war für mich essentiell. Für das kritische Gegenlesen und die wichtige Impulsgebung danke ich Sophie Junge, Fabienne Ruppen, Miriam Volmert und Filine Wagner. Für ihren wissenschaftlichen wie persönlichen Beistand danke ich zudem Nanni Baltzer, Susanna Blaser-Meier, Julia Häcki, Nadine Jirka, Daphne Jung, Nicole Krup Oest, Veronika Óvári und David Young Kim. Ricabeth Steiger danke ich sehr herzlich für ihre fachkundige Beratung und Expertise. Aleksandra Kratki und Luca Beeler, dem Mediathek-Team des Kunsthistorischen Instituts an der Universität Zürich, danke ich für ihre Unterstützung beim Digitalisieren einzelner Bilder. Für das Lektorat danke ich Susanne Eversmann und Dagny Hildebrandt.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich der Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung, Basel, und dem Fonds zur Förderung des Akademischen Nachwuchses an der Universität Zürich (FAN) der UZH Alumni, die die Durchführung des Projekts mit generöser finanzieller Unterstützung ermöglicht haben. Auch der Terra Foundation for American Art danke ich für den großzügigen Research Travel Grant, der es mir erlaubte, eine längere Forschungsreise in die USA zu unternehmen. Der Dr. Carlo Fleischmann Stiftung danke ich für den großzügigen Druckkostenzuschuss, der zu der Realisierung der Publikation in der hier vorliegenden Form maßgeblich beitrug.

Mein Dank gilt schließlich auch dem Dietrich Reimer Verlag, vor allem danke ich der Verlagsleiterin Beate Behrens sowie ihren Mitarbeiterinnen Anna Felmy und Marie-Christin Selig für die wunderbare Zusammenarbeit; zudem danke ich dem Grafiker Alexander Burgold für die Buchgestaltung.

Meinen Eltern, Giovanni Munforte und Rosa Munforte, und meinem Bruder, Vincenzo Munforte, danke ich, dass sie mich über diese Jahre bei meinem Vorhaben unterstützten und mir Vertrauen entgegenbrachten.

Zürich, Mai 2018
Patrizia Munforte

Einführung

Direkt und eindringlich blickt eine ältere Frau in die Kamera (Tafel 1). Sie trägt ein mit Puffärmeln und weißem Kragen besetztes, einfaches Kleid sowie eine mit Spitze verzierte Haube, deren dunkles Band unter dem Kinn zu einer großen Schleife gebunden ist. Vertikale Linien im Hintergrund deuten den Faltenwurf eines Vorhangs an. Im Mittelgrund ist der Umriss der hohen Gitterlehne des Holzstuhls zu sehen, auf dem die Frau angespannt sitzt. Nah an ihrem Körper umfasst die Unbekannte mit beiden Händen ein rechteckiges Objekt. Es ist ein geöffnetes Miniaturetui, das rechts ein Seidenkissen und links eine Aufnahme in einem oktogonalen Rahmen enthält. In ein ähnlich gestaltetes Etui ist auch das Porträt der Frau selbst eingebettet. Auf dem Schoß der Frau platziert, wirkt die kleine Schatulle nahezu unauffällig. Allerdings ist die Position des Etuis am unteren Bildrand der langwierigen Aufnahmezeit geschuldet, die aufgrund der damals ungenügenden Lichtempfindlichkeit jede Bewegung verschwommen aufzeichnete. Nur mit dieser Körperhaltung der Porträtierten konnte der Fotograf¹ das kleine Bild scharf aufnehmen.

Das Porträt der Frau ist auf das Jahr 1843 datiert. Es handelt sich um eine Daguerreotypie, die zu den frühesten fotografischen Techniken zählt und in Nordamerika² von Ende 1839 bis in die 1850er-Jahre praktiziert wurde. Die nach ihrem Erfinder, dem ehemaligen Dioramamaler Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851), benannte Daguerreotypie hat als Trägermaterial eine glattpolierte versilberte Kupferplatte, die zunächst mit Jod- und Bromdämpfen sensibilisiert wird. Dadurch entstehen auf der Oberfläche lichtsensible Silbersalze. Nach der Belichtung in der Kamera wird das latente Bild auf der Platte mittels Quecksilberdämpfen entwickelt und in Natriumsulfat fixiert. Aufgrund der charakteristischen spiegelnden Oberfläche kann das Aufgezeichnete nur unter einem bestimmten

1 Aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung wird im Folgenden die männliche Form verwendet. Es sind damit Mann und Frau gleichermaßen gemeint, außer in Fällen, in denen gezielt die weibliche Form verwendet wird.

2 Wenn im Folgenden von ‚Nordamerika‘ die Rede ist, bezieht sich dieser Begriff auf den politischen Raum der Vereinigten Staaten von Amerika.

Blickwinkel und Lichteinfall betrachtet werden. Als Unikat ist die Daguerreotypie Positiv und Negativ zugleich und kann daher nur durch eine weitere Aufnahme kopiert werden.³

Vergegenwärtigt man sich, dass eine Daguerreotypie in der Regel seitenverkehrt aufzeichnet, so ist das gerahmte Bild im Porträt der Frau korrekt wiedergegeben. Bei näherer Betrachtung ist darauf ein Kind zu erkennen, das ausgestreckt auf einer karierten Decke liegt. Für die Entschlüsselung des Bildes sind die horizontale Ausrichtung und die auf den Körper gelegten Arme ausschlaggebend, denn zu dieser Zeit kodieren sie die Ikonografie eines Totenbildnisses. Das Kind wurde in der Pose des ‚letzten Schlafs‘ fotografiert, die aus einer nordeuropäischen Maltradition stammt und zu einer der frühesten und weitverbreiteten Inszenierungsformen in der Totenporträtfotografie zählt. Die *last sleep*-Aufnahme, wie sie von dem amerikanischen Anthropologen Jay Ruby bezeichnet wird, zeigt den Toten stets mit geschlossenen Augen entweder liegend auf einem Bett oder aufrecht sitzend auf einem Stuhl, die Hände meist zum Gebet gefaltet.⁴ In diesen Porträts sollen die Verstorbenen allerdings nicht als Leichen erscheinen. Offensichtliche Todesspuren am Körper wurden kaschiert, indem man die Toten als Schlafende inszenierte. Aufgrund der visuellen Verwandtschaft mit dem posthumen Porträt vermieden es Eltern umgekehrt auch, ihre Kinder in schlafender Pose aufnehmen zu lassen. Doch besonders Kinder schliefen beim langwierigen Stillhalten, das in der Frühzeit des Verfahrens etliche Minuten dauern konnte, unvermeidlich ein, sodass in der nachträglichen Betrachtung lediglich an spezifischen Zeichen ersichtlich wird, ob die Porträtierten als Lebende oder Tote aufgenommen wurden.⁵

In der eingangs gezeigten Daguerreotypie hält die Frau ihr scheinbar eingeschlafenes Kind auf dem Schoß. Das Arrangement ähnelt einer Trauerszene und lehnt sich ikonografisch an die Pietà-Darstellung an, in der die weinende Maria den toten Christus auf ihrem Schoß hält und den Blick auf den geschundenen Leichnam lenkt. Im Sinne dieser sakralen Darstellungsweise offenbart die Frau dem Betrachter den Körper des Kindes, allerdings zeigt sie nicht auf die letalen Zeichen. Ihre Trauer drückt sie durch die Vorführgeste des geöffneten Etuis mit dem Totenporträt aus, mit dem sie an den tragischen Verlust des Kindes erinnert.

Diese anonyme Daguerreotypie zählt zu den frühesten Aufnahmen, in denen ein Bild im Bild dargestellt ist. Primär zeichnet sie sich jedoch durch das darin gezeigte Totenbildnis aus.⁶ In der Anfangszeit der Fotografie finden sich zwar vereinzelt Beispiele, in denen die Porträtierten Aufnahmen ihrer abwesenden Familienmitglieder in die Kamera halten

3 Vgl. Osterman 2007a, S. 28–29.

4 Zur *last sleep*-Fotografie vgl. Ruby 1995, S. 63–74.

5 Vgl. Jacob 1996a, S. 26.

6 Eine weitere Daguerreotypie aus dem Jahr 1848, in der eine junge Frau ein Miniaturetui mit einer Totenporträtdaguerreotypie eines Kindes hält, befindet sich im Burns Archive in New York. Vgl. Burns 1990, Abb. 18. Auf dem Markt besteht gegenwärtig eine große Nachfrage nach frühen Porträtaufnahmen, in denen Totenporträtfotografien abgebildet sind. In Online-Auktionen wie etwa auf eBay können Anbieter mit ihnen bis zu vierstelligen Beträgen erzielen. Die Käufer sind meistens Privatsammler. Manche von ihnen besitzen renommierte Sammlungen, die nur beschränkt zugänglich sind. Zu diesen Sammlern zählen der Arzt Stanley B. Burns (New York) und Jack Mord (Duvall, WA), Gründer der Onlinesammlung The Thanatos Archive. *Early Post-Mortem & Mourning Photography*. Vgl. Thanatos 2018.

(Tafel 2). Jedoch handelt es sich dabei vorwiegend um Porträts, die zu Lebzeiten entstanden und von den Hinterbliebenen posthum als kommemorative Bilder verwendet wurden. Tafel 2 demonstriert eine solche Aufnahmesituation, in der eine Frau dem Betrachter eine in ein Etui gefasste Porträtdaguerreotypie eines Mannes zeigt. Ihre dunkle Kleidung zeugt von Trauer.⁷ Da die Anwesenheit des unbekanntes Mannes durch dessen Porträt ersetzt wird, legt das Bild nahe, dass er entweder temporär physisch abwesend oder bereits verstorben war. Auch das Porträt der älteren Frau, die die kleine Daguerreotypie des toten Kindes auf dem Schoß hält, suggeriert, dass das Kind zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht anwesend sein konnte und vermutlich bereits beigesetzt war. Was vom Kind bleibt, ist somit sein Totenporträt. In beiden Frauenporträts verleiht die gerahmte Aufnahme den Abwesenden eine bildliche und körperliche Präsenz. Die Rahmung der Daguerreotypien beansprucht im Bild eine bestimmte Räumlichkeit, weshalb angenommen werden kann, dass das Etui in der Darstellung einen wichtigen Stellenwert hat. Folgt man dieser Argumentation, so ersetzt die materielle Beschaffenheit der Fotografie die porträtierten Abwesenden.⁸

Ferner stellt sich die Frage, wieso sich die Frauen mit den eingerahmten Aufnahmen porträtieren ließen. Reichten ihnen die Porträts der Abwesenden nicht aus, und wieso ließen sie sich nicht alleine porträtieren? Wie oben erwähnt, kann man ein Unikat nur durch eine weitere Aufnahme kopieren, da kein Negativ für die Reproduktion vorliegt. Demnach könnte man annehmen, dass die Frauen ein Duplikat der Fotografien wünschten und sich bei dieser Gelegenheit mitporträtieren ließen. Doch ist auch denkbar, dass sie ein Andenken von sich mit den porträtierten Abwesenden haben wollten. Geht man von dieser Überlegung aus, dann stellen beide Daguerreotypien den Akt des Erinnerns wie des Erinnerungtwerdens dar. Sie sind nicht nur Porträts, sondern auch Erinnerungsbilder: Darstellungen, die an die Porträtierten, sowohl an die Lebenden als auch an die Verstorbenen, erinnern sollen.

Die Frage, an wen sich diese Aufnahmen richteten, lässt sich nicht mit Gewissheit beantworten. Jedoch waren sie keineswegs für die Öffentlichkeit bestimmt. Im Etui eingeschlossen, wurden die Porträts zu bestimmten Anlässen geöffnet, um sie etwa Angehörigen und nahestehenden Freunden zu zeigen.⁹ Die Porträts beider Frauen veranschaulichen die damaligen Umgangsformen mit der Fotografie im Kontext der Trauer und Erinnerung. Ferner entsprechen die Handhabung und die Rahmung der Aufnahme in einem rechteckigen Etui der Praxis der gemalten Miniatur, die in Nordamerika von Mitte des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts weitverbreitet war und somit zum Entstehungszeitpunkt der Frauenporträts einer wichtigen Bildtradition angehörte.¹⁰ In Nordamerika und teilweise auch in Großbritannien wurden Fotografien, vornehmlich Porträts, in edel verarbeitete Miniaturetuis eingesetzt, während in Kontinentaleuropa die Aufnahmen meistens an die Wand gehängt oder auf einem Möbelstück offen ausgestellt wurden.¹¹ Besonders in Nordamerika

7 Vgl. Severa 1995, S. 204.

8 Vgl. hierzu Batchen 2004a, S. 14–15.

9 Vgl. ebd., S. 14.

10 Vgl. Johnson, D. 1990; Aiken 1995.

11 Vgl. Rinhart/Rinhart 1981, S. 305–316.

lässt sich zwischen den 1840er- und 1860er-Jahren eine Ähnlichkeit zwischen Fotografie und Miniaturmalerei nachzeichnen, die weit über ästhetische Aspekte hinausgeht. Nicht nur die Form des Gehäuses, wie etwa das rechteckige Etui oder die ovalen Broschen, und die Kolorierungstechniken, sondern auch Pose, Bildausschnitt und Arrangement verliehen den Aufnahmen das Erscheinungsbild einer gemalten Miniatur. Wie diese war die Fotografie ein transportables und materielles Erinnerungsmedium, das persönliche Bindungen zum Ausdruck brachte.¹²

In diesem Sinne stehen beide Frauenporträts an der Schnittstelle zwischen traditionellen und modernen Memorialpraktiken. Das darin dargestellte Bild-im-Bild-Motiv verweist darüber hinaus auf eine eigenständige nordamerikanische Erinnerungskultur, die sich in Komposition, Präsentationsweise und Materialität der Aufnahmen manifestiert. Im Unterschied zur aristokratisch geprägten viktorianischen Kultur Englands setzte sich das viktorianische Amerika des 19. Jahrhunderts aus einer protestantischen, vorwiegend angelsächsischen Mittelschicht zusammen, die Politik, Ökonomie und Gesellschaft nachhaltig beeinflusste.¹³ Neben der Religion und strengen Moralvorstellungen war auch die Trauer- und Erinnerungspraxis, die von einer außergewöhnlichen Materialkultur¹⁴ begleitet wurde, ein prägendes Element der viktorianischen Epoche. Während der intime Trauerakt im Privaten stattfand, kam besonders den Frauen die Aufgabe zu, den emotionalen Verlust mittels Kleidung und Accessoires buchstäblich nach außen zu tragen.¹⁵ Für die Trauerzeit waren Bilder entscheidend, denn sie gaben den Hinterbliebenen einen emotionalen Halt und spendeten ihnen Trost.¹⁶ Doch in Nordamerika hatte sich bereits vor dem Viktorianischen Zeitalter eine eigene Memorialtradition entwickelt. Nach dem Tod George Washingtons (1732–1799) war die junge Nation von einer anhaltenden Trauer um ihren ersten Präsidenten erfasst, die die Bild- und Materialkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich formte. Es entstand eine regelrechte Trauerindustrie, die auch die Miniaturmalerei stark förderte.¹⁷

Bereits an dieser Stelle lässt sich festhalten, dass die oben gezeigten Aufnahmen mit spezifischen nordamerikanischen Erinnerungskulturen in Verbindung zu setzen sind, die über private Trauer- und Bildpraktiken des 19. Jahrhunderts hinaus auch frühere Formen des kollektiven, politisierenden Trauerkultes berühren. In diesen Daguerreotypien lassen sich vielschichtige und komplexe memoriale Konzepte nachzeichnen. Wie sich die nordamerikanische Trauer- und Erinnerungskultur des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts auf die Fotografie ausgewirkt hat, soll im vorliegenden Buch dargelegt werden.

12 Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Verplanck 2010.

13 Vgl. Howe 1976, S. 4–5. Generell bezeichnet die Viktorianische Ära die Zeitspanne zwischen der Thronbesteigung Victorias (1819–1901) im Jahr 1837 und ihrem Tod im Jahr 1901.

14 Der Begriff ‚Materialkultur‘ bezeichnet Artefakte, die innerhalb einer Epoche entstanden und für bestimmte Zwecke verwendet wurden. Die vorliegende Untersuchung fokussiert auf die nordamerikanische Materialkultur, die im Kontext der Trauer und Erinnerung entstand. Zu den verschiedenen und komplexen Definitionen über die Materialkultur in Nordamerika empfiehlt sich Schlereth 1982b.

15 Vgl. Pike/Armstrong 1980, S. 11; Jalland 1996, S. 230–231.

16 Vgl. Pike/Armstrong 1980, S. 16.

17 Vgl. Schorsch 1976, S. 5; Jaffee Frank 2000, S. 109–117.

Die Untersuchung setzt sich inhaltlich mit medienästhetischen Verflechtungen und bild-traditionellen Entwicklungsprozessen auseinander. So sollen die privaten Erinnerungs- und Totenbildnisse in der Miniaturmalerei und frühen Fotografie auf ihre historisch bedingten Wahrnehmungskonzepte befragt werden. Wie das Buch aufzeigen wird, lässt sich besonders zwischen den 1840er- und 1860er-Jahren eine Affinität der Fotografie zur Miniatur nachweisen. In diesem Sinne soll auch die Bedeutung beider Bildmedien im Kontext der memorialen und materiellen Kultur in Nordamerika untersucht werden.

Ich möchte zudem der Frage nachgehen, wie und inwiefern die frühe Fotografie als Erinnerungsmedium charakterisiert wurde: Welche Qualitäten zeichneten die frühe Fotografie als Erinnerungsmedium aus? Lässt sich diesbezüglich eine Verbindung zur Miniaturmalerei feststellen? Eine vertiefte Analyse von Bild- und Textquellen soll dabei demonstrieren, welche bedeutende Rolle die fotografische Materialität für die Memorialpraktiken in Nordamerika spielte und wie sich zwischen den 1840er- und 1850er-Jahren eine spezifische Debatte um die ‚fotografische Erinnerung‘ entwickelte. Nicht zuletzt ist auch die Frage zu stellen, ob und inwiefern sich diese Diskurse in den damals weitverbreiteten Trauer- und Totenporträtaufnahmen wiederfinden lassen. Bildete sich in dieser Zeit eine bestimmte Debatte um die ‚fotografische Erinnerung‘? Welche Formen von Erinnerung wurden in den Trauer- und Totenporträtaufnahmen verbildlicht?

Forschungsstand und Forschungsfragen

In der Einleitung des im Jahr 2014 erschienenen Sammelbands *European Portrait Miniatures* bemängeln die Herausgeber, dass sich bestehende Forschungsarbeiten vorwiegend auf die Untersuchung von jeweils nationalen beziehungsweise musealen Sammlungsbeständen beschränkt hätten und sich dadurch ein isoliertes Expertentum herausgebildet habe, das sich zu wenig international und interkontextuell über die europäische Miniaturmalerei austausche.¹⁸ Diese Tendenz lässt sich auch mit Blick auf die nordamerikanische Miniaturmalerei feststellen, zu der erst eine vergleichsweise geringe Anzahl an wissenschaftlichen Arbeiten vorliegt. Dies belegt auch die Auswahl der Aufsätze im genannten Band, in dem sich nur die Kunsthistorikerin Sigrid Ruby in einem kurzen Beitrag mit der Massenproduktion und dem Vertrieb der George-Washington-Miniaturporträts im 19. Jahrhundert beschäftigt.¹⁹ Die Herausgeber führen das beschränkte Interesse der Kunstgeschichte an der Miniaturmalerei auf die Unfassbarkeit und unklare Definition des Bildmediums zurück. Demnach habe das schwierige Unterfangen der Kategorisierung zu einem vorsichtigen und zögernden Herantasten an die Miniaturmalerei geführt, das nicht nur die Forschung, sondern auch Museen betreffe, die die kleinen Bilder entweder in der Abteilung Druckgrafik, zusammen mit dekorativen Künsten oder in der Gemäldegalerie ausstellen

18 Vgl. Pappe/Schmieglitz-Otten/Walczak 2014b, S. 9–10.

19 Vgl. Ruby 2014. Weitere Literatur zur nordamerikanischen Miniaturmalerei siehe weiter unten in diesem Abschnitt.

würden.²⁰ Die Miniatur steht also als hybrides Kunstwerk zwischen den angewandten sowie den grafischen Künsten und der Malerei, woraus sich die Frage ergibt, zu welcher Kunstgattung die Miniatur zu zählen ist.²¹ Vor allem wenn es sich um anonyme Werke oder Trauerminiaturen handelt, wird die Problemstellung komplexer. Gehört die Miniatur zur Volkskunst, oder ist sie den höheren Künsten zuzurechnen? Die gleiche Frage stellt sich auch für die frühe anonyme Fotografie. Miniaturen und Aufnahmen, die in Etais oder Broschen eingesetzt wurden, zeichnen sich besonders als intime Erinnerungsmedien aus, da sie im Gegensatz zu den großformatigen Gemälden tragbare und haptische Alltagsobjekte darstellten. Im Zuge der wachsenden Material- und Trauerkultur gewannen sie in Nordamerika nach 1800 besonders an Signifikanz. In der gegenwärtigen Forschungsliteratur steht jedoch eine umfassende Untersuchung zu diesem Thema noch aus. Die Bedeutung der Bildmedien innerhalb der Erinnerungs- und Trauerkultur des 19. Jahrhunderts wurde meist separat und selten intermedial untersucht. Die vorliegende Arbeit möchte zeigen, wie sich die Fotografie in Nordamerika zwischen den 1840er- und 1860er-Jahren aus der eigenen Bildtradition der Miniaturmalerei und vor dem Hintergrund der Trauer- und Erinnerungskultur nach Washingtons Tod zu einem führenden memorialen Bildmedium entwickelte. Um die Relevanz dieser Untersuchung zu verdeutlichen, soll zunächst auf den Forschungsstand eingegangen werden.

Seit den 1980er-Jahren finden in den USA gelegentlich Ausstellungen zu Porträtminiaturen aus zentralen Beständen nordamerikanischer Museen und Sammlungen von Eliteuniversitäten statt.²² Aufgrund der Fülle der Artefakte setzen sich die Kataloge jedoch nur selten näher mit den Miniaturen auseinander. Vielmehr beschränken sie sich oft auf eine Einführungsgeschichte zu dieser nordamerikanischen Bildkultur und gehen lediglich auf bekannte Miniaturmaler ein.²³ In den wenigen Aufsätzen, die sich dieser Thematik widmen, stehen die Miniaturen zudem stets im Schatten der nordamerikanischen Porträtmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts.²⁴ Weshalb man sich in den USA nur zögernd der nationalen Miniaturmalerei zuwandte, lässt sich anhand der Historiografie der nordamerikanischen Kunstgeschichte vor 1900 verfolgen. In seinem Aufsatz „American Art History. The Development of a Discipline“ aus dem Jahr 2008 zeigt der Kunsthistoriker Jules David Prown auf, wie sich die nordamerikanische Kunstgeschichte seit den 1950er-Jahren von einer als inferior angesehenen Fachrichtung zu einer interdisziplinären, dem kulturellen Kontext zugewandten Wissenschaft entwickelte.²⁵ Bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die nordamerikanische Kunst der europäischen Kunst ästhetisch untergeordnet und blieb folglich von der Kunstwissenschaft weitgehend unbeachtet. Unter

20 Vgl. Papp/Schmieglitz-Otten/Walczak 2014b, S. 8.

21 Vgl. Pointon 2001, S. 68; Zabar 2010, S. 11.

22 Vgl. Bolton-Smith 1984; Strickler 1989; Ausst.-Kat. New York 1990; Jaffee Frank 2000; Ausst.-Kat. Cincinatti 2006; Barratt/Zabar 2010.

23 Vgl. hierzu den Aufsatz „The Case of the American Portrait Miniature“ von Lori Zabar, die auf die Problematik der kurzen Auseinandersetzungen mit der nordamerikanischen Miniaturmalerei in der Forschung aufmerksam macht; Zabar 2010, S. 27.

24 Vgl. Aiken 1995; Verplanck 1997; Verplanck 2010.

25 Vgl. Prown 2008, S. 13.

dieser Abwertung litten besonders die dekorativen Künste, die als der Ölmalerei unterlegen galten.²⁶ Die Amerikanistin Bettina Friedl führt das mangelnde Interesse an einer nordamerikanischen Kunstgeschichte in den USA und in Europa teils auch auf Sammler und Museen zurück, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorwiegend europäische Kunst erwarben.²⁷ Doch es waren wiederum einzelne Sammler und Kuratoren, die sich mit der nordamerikanischen Kunstgeschichte befassten und eine seriöse Auseinandersetzung einleiteten.²⁸ Als Forscher in den 1960er-Jahren den Fokus zunehmend auf die nordamerikanische Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts verlagerten, schloss das auch die dekorativen Künste ein. Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges, in dem sich die USA auf ihre seit der Nationsgründung proklamierten Ideale der Demokratie und Freiheit beriefen, ging es, laut Prown, weniger um eine ‚nordamerikanische‘ Ästhetik als vielmehr um die buchstäbliche Verbildlichung der ‚Americanness‘.²⁹ Diese wurde in einer möglichst realistischen Darstellung, einer faktizistischen, empiristischen Annäherungsweise an das Sujet und einer Nüchternheit des Dekors verortet.³⁰ In den Porträts sollten diese Qualitäten insbesondere in einer sorgfältigen und detailtreuen Darstellung verwirklicht werden. Die nordamerikanische Porträtkunst strebte nicht nach einem Idealbild, dem sich Teile der europäischen Kunst verpflichtet fühlten, sondern nach der *likeness* – der Ähnlichkeit zum Porträtierten.³¹ Die angewandten Künste, und mit ihnen auch die Miniatur, wurden dabei primär aufgrund ihrer manuellen Herstellungsart, der sogenannten *craftsmanship*, geschätzt, der im puritanischen Neuengland des 17. Jahrhunderts ein besonderer Wert beigemessen wurde. Als ‚bodenständige‘ Kunstform und Ausdruck von Fleiß und Frömmigkeit wurde sie von der als Luxus wahrgenommenen ‚großen‘ Kunst unterschieden.³²

Doch auch wenn die Miniaturmalerei mittlerweile als bedeutender Teil der nordamerikanischen Bildkünste angesehen wird, stellt sie in der Forschung hinsichtlich ihrer Rolle innerhalb der Erinnerungs- und Trauerkultur immer noch ein Nischenthema dar, das hauptsächlich von Sammlern und einzelnen Kunsthistorikern besetzt wird. Die Kunstgeschichte, die sich mit den Anfängen der nordamerikanischen Malerei vom 18. Jahrhundert bis Mitte des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt, konzentriert sich weiterhin auf die Gemäldemalerei und lässt die Miniaturmalerei unberücksichtigt.³³ Es stellt sich die Frage, wieso eine wissenschaftliche Untersuchung der Miniaturmalerei und ihrer Bedeutung innerhalb der nordamerikanischen Kunstgeschichte bis heute aussteht, obwohl sie zwischen den 1750er- und 1850er-Jahren zu den führenden und florierenden Bildkünsten zählte.³⁴

26 Vgl. ebd., S. 9–10.

27 Vgl. Friedl 2010, S. 15. Bettina Friedl weist zudem in ihrem Aufsatz „Die amerikanische Malerei zwischen 1670 und 1980“ darauf hin, dass in Europa die Kunst und Kunstgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert aus Nordamerika noch heute weitgehend von der Forschung vernachlässigt bleibt.

28 Vgl. Prown 2008, S. 11.

29 Ebd., S. 10.

30 Vgl. ebd., S. 10–11.

31 Vgl. hierzu Novak 2007, S. 1–4.

32 Vgl. Budde 1987, S. 95.

33 Vgl. Prown 2008, S. 10.

34 Vgl. Johnson, D. 1990, S. 13.

Schließlich diente die Miniaturmalerei auch während und nach der nordamerikanischen Revolution, als die junge Republik auf der Suche nach einem eigenen künstlerischen Profil war, als identitätsstiftendes Bildmedium.³⁵

Ihre ‚Außenseiterrolle‘ in der Kunstgeschichte lässt sich möglicherweise erneut auf ihren undefinierten Status zurückführen. Mitunter wird die Miniaturmalerei auch zur nordamerikanischen Folk Art gezählt, das heißt zu Artefakten, die aus einer bestimmten Alltagskultur hervorgingen und innerhalb der Hierarchie der bildenden Künste einer inferioren Kunstgattung zugeordnet wurden. Seit den 1970er-Jahren zählt die Folk Art in den USA zum Forschungsfeld der Anthropologie, Material Studies und Cultural Studies.³⁶ Innerhalb dieser Untersuchungen wurde auch die Miniaturmalerei als bedeutender Teil einer materiellen Trauer- und Erinnerungskultur berücksichtigt. Wie oben erwähnt, hatte sie bereits Mitte des 18. Jahrhunderts in bürgerlichen Haushalten einen zentralen Stellenwert als memoriales Bildmedium eingenommen. Doch erst nach Washingtons Tod erhielt sie im Rahmen der kollektiven und individuellen Trauerkunst eine neue Bedeutung. Eine der ersten Auseinandersetzungen mit der Trauerminiatur fand entsprechend im Rahmen der Ausstellung *Mourning Becomes America* im Jahr 1976 statt.³⁷ Im gleichnamigen Katalog stellt die Kuratorin Anita Schorsch fest, dass es durch den Tod George Washingtons im Jahre 1799 und den daraus entstandenen Kult nach 1800 zu einer einschneidenden Veränderung in der Memorial- und Materialkultur der jungen Republik kam. Die öffentliche Trauer wurde nun eng mit der privaten Trauerpraxis verbunden. Nicht zuletzt eignete sich dafür das Tragen von Miniaturen mit Trauerdarstellungen, die den Verlust des ersten Präsidenten auf patriotische und zugleich persönliche Weise beklagten.³⁸

Das seit den 1970er-Jahren steigende Interesse der interdisziplinären Forschung an der nordamerikanischen Trauer- und Erinnerungskultur lässt sich darüber hinaus mit der damaligen Auseinandersetzung der Sozial- und Geisteswissenschaften mit der westlichen Kulturgeschichte des Todes in Verbindung bringen. Die Diskussion wurde insbesondere durch den Historiker Philippe Ariès angeregt, der in seinem Standardwerk *L'Homme devant la mort* eine abendländische Kulturgeschichte des Todes vom Mittelalter bis zur Gegenwart vorlegt.³⁹ Mit dem von ihm herausgegebenen Buch *Death in America* stieß der Historiker David E. Stannard 1975 erstmals eine vertiefte Diskussion über die nordamerikanische Geschichte des Todes von der Kolonialzeit bis zum 20. Jahrhundert an.⁴⁰ Im Zuge dessen eröffneten sich der Kunstgeschichte auch neue Forschungsgebiete. Eine entscheidende Studie lieferte im Jahr 1978 die Kunsthistorikerin Phoebe Lloyd zum Thema des „posthumous mourning portrait“⁴¹, eines Porträtgenres, das die Toten als vermeintlich Lebende wiedergibt. Diese Darstellungsweise, die sich vom herkömmlichen Porträt,

35 Vgl. Jaffee Frank 2000, S. 77–117.

36 Vgl. Ames 1977; Schlereth 1982b, S. 21–23; Heckscher/Garfinkel 2008.

37 Vgl. Ausst.-Kat. Harrisburg 1976.

38 Vgl. auch Schorsch 1976; Lloyd 1980a; Lloyd 1980b.

39 Vgl. Ariès 1977.

40 Vgl. Stannard 1975.

41 Lloyd 1978, S. 106; vgl. auch Lloyd 1980a, S. 145, Anm. 13.

wenn überhaupt, nur durch Memento-Mori-Symbolik unterscheidet, stellte bis zu diesem Zeitpunkt ein unbekanntes Kapitel der nordamerikanischen Kunstgeschichte dar.⁴² Noch heute sind Lloyds Analysen in diesem Gebiet führend, auch wenn sie sich vorwiegend auf die Malerei beziehen. Ausgehend von diesen Untersuchungen möchte das vorliegende Buch den Fokus erweitern, indem es sich mit den vielfältigen Beziehungen zwischen dem gemalten *posthumous mourning portrait* und frühen fotografischen Trauerbildern und Totenporträts in Nordamerika beschäftigt.

Die Miniaturmalerei gewann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Signifikanz, insbesondere im Hinblick auf die Trauer- und Erinnerungskultur. Mit der Markteinführung der kostengünstigeren Fotografie im Jahr 1839 überholte das neue Bildverfahren die Miniaturmalerei als tragbares Erinnerungsmedium. Meine Untersuchung soll daher zunächst auf die Miniatur als Vorläuferin des fotografischen Mediums und dessen Rolle innerhalb der nordamerikanischen Trauer- und Memorialkultur im 19. Jahrhundert eingehen. Aufnahmen, die im Kontext der Erinnerung und Trauer in Nordamerika entstanden, sollten nicht nur als Phänomen des Viktorianischen Zeitalters verstanden werden, sondern, so meine These, auch als Fortsetzung und Folge der lokalen Trauerkultur, die durch den Washington-Kult initiiert wurde.

Eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Miniaturmalerei und ihrer Wechselwirkung mit der Fotografie haben vor allem Fotosammler veranlasst. Dass die Fotografie mehr als nur Konkurrentin für die Miniaturmalerei war, demonstrierte im Jahr 1969 das Sammlerpaar Floyd und Marion Rinhart in seinem Buch *American Miniature Case Art*.⁴³ Darin ziehen die Autoren erstmals eine Verbindungslinie zwischen der nordamerikanischen Bildtradition und der Fotografie der 1840er-Jahre bis kurz vor Beginn des Sezessionskriegs im Jahr 1861. Wie Rinhart und Rinhart betonen, konnte die Miniaturmalerei auch positive Aspekte aus der Fotografie gewinnen, denn Letztere begünstigte die Weiterentwicklung und Ausbreitung der Miniaturetuis. Fotografische Direktpositiv-Verfahren wie die Daguerreotypie und Ambrotypie⁴⁴ schlossen sich jedoch nicht nur durch das Einfassen in Miniaturetuis, sondern auch durch die Vermarktung der frühen Fotografien als *miniatures* bewusst an eine traditionelle, nordamerikanische Bildkunst an. In diesem Sinne forderten Rinhart und Rinhart, frühe Unikatverfahren als nordamerikanische Handwerkskunst anzuerkennen.⁴⁵ Neben ihren zahlreichen Publikationen leisteten Floyd und Marion Rinhart auch durch ihre reiche Sammlung nordamerikanischer Fotografien des 19. Jahrhunderts, die sich seit 1972 in der Ohio State University befindet, einen zentralen Beitrag zur

42 Vgl. Lloyd 1978.

43 Vgl. Rinhart/Rinhart 1969.

44 Eine Ambrotypie wird im nassen Kollodiumverfahren auf einer Glasplatte entwickelt, die das Negativ wiedergibt. Sobald man das Negativ auf einen schwarzen Hintergrund legt, erscheint das Positiv. Die Ambrotypie wurde in den 1850er-Jahren eingeführt und war direkte Nachfolgerin der Daguerreotypie. Vgl. hierzu Lavédrine 2009, S. 50–57.

45 Vgl. Rinhart/Rinhart 1969, S. 17; vgl. auch Rinhart/Rinhart 1981, S. 305–316.

Erforschung der frühen Fotografie.⁴⁶ Durch sie wurde die Fotografie als Teil der traditionellen Volks- und Bildkünste in Nordamerika anerkannt.⁴⁷

Ein ausgeprägtes Interesse für die nordamerikanischen Unikatverfahren und ihren Bezug zur lokalen Handwerkskunst lässt sich ab den 1980er- und frühen 1990er-Jahren beobachten. Entscheidend sind hierfür die Aufsätze des Folk-Art-Sammlers Julian Wolff sowie der Fotosammler Addison Thompson und Lesa Westerman, deren Untersuchungen zur ‚volkstümlichen‘ Fotografie bezeichnenderweise in Zeitschriften für Volkskunde wie *The Clarion* und *Folk Art* und nicht etwa in Fotozeitschriften veröffentlicht wurden.⁴⁸ Darin arbeiten die Autoren die auffallende Affinität der nordamerikanischen Porträt-Daguerreotypie zur Folk Art heraus. Allerdings gehen sie dabei vorwiegend einer Geschichte der ländlichen Fotografie und ihrer Ästhetik nach.⁴⁹ Seit dem Erscheinen der Aufsätze wurden in der Fotografieforschung nur vereinzelt Analysen zur engen Verflechtung zwischen Folk Art, Miniaturmalerei und früher Fotografie in Nordamerika unternommen.

Wichtige Beiträge zur Daguerreotypie als nordamerikanischer Handwerkskunst und identitätsstiftendem Bildmedium lieferten dagegen zwei Publikationen, die im Jahr 1989 zum 150-jährigen Jubiläum des fotografischen Verfahrens erschienen. In der Einleitung des Sammelbandes *The Daguerreotype. A Sesquicentennial Celebration* rühmte John Wood die Daguerreotypie als demokratisches Bildmedium und „as the art form of the masses“⁵⁰. Zeitgleich veröffentlichte Alan Trachtenberg sein Buch *Reading American Photographs. Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, in dem er sich mit nationalen und sozialhistorischen Fragen sowie den Protagonisten der nordamerikanischen Fotografie von der Frühzeit bis Mitte des 20. Jahrhunderts beschäftigte.⁵¹ Obwohl Wood und Trachtenberg in ihren Studien die Daguerreotypie als Bildkunst des nordamerikanischen Mittelstandes definieren, gehen sie nicht tiefer auf die Thematik einer intermedialen Verflechtung zwischen Daguerreotypie und Miniaturmalerei ein.⁵²

In ihrem Aufsatz „Patina and Persistence. Miniature Patronage and Production in Antebellum Philadelphia“ aus dem Jahr 2010 stellt die Kunsthistorikerin Anne Verplanck fest, die vielschichtigen Verknüpfungen zwischen der Porträtmalerei in jeder Form und der frühen Fotografie in Nordamerika seien noch zu untersuchen.⁵³ Verplanck hatte bereits 1997 in ihrer unpublizierten Dissertation *Facing Philadelphia. The Social Functions of Silhouettes, Miniatures, and Daguerreotypes, 1760–1860* dargelegt, dass in Philadelphia,

46 Zu den weiterführenden Publikationen zur Frühzeit der nordamerikanischen Fotografie zählen insbesondere Rinhart/Rinhart 1967a, Rinhart/Rinhart 1971, Rinhart/Rinhart 1981, Rinhart/Rinhart/Wagner 1999. Die Ohio State University beherbergt einen Großteil des fotografischen Nachlasses von Marion und Floyd Rinhart, der über 2100 Unikataufnahmen sowie zahlreiche Fotografien aus dem 19. Jahrhundert umfasst.

47 Vgl. hierzu auch Rinhart/Rinhart 1981; Rinhart/Rinhart/Wagner 1999.

48 Vgl. Wolff 1986; Thompson/Westerman 1993.

49 Vgl. Wolff 1986, S. 18–19; Thompson/Westerman 1993, S. 41.

50 Wood 1989b, S. 3–4. Hervorhebung im Original.

51 Vgl. Trachtenberg 1989.

52 Vgl. ebd., S. 25–29; Wood 1989b, S. 8–9; S. 22.

53 Vgl. Verplanck 2010, S. 79, Anm. 7. Der Begriff ‚Antebellum-Amerika‘ bezeichnet in der Geschichtswissenschaft generell die Zeit zwischen dem Britisch-Amerikanischen Krieg im Jahr 1812 (auch als Zweiter Unabhängigkeitskrieg bekannt) und dem Beginn des Sezessionskriegs im Jahr 1861.

einem der damals führenden Fotozentren der jungen Nation, die Miniaturmalerei mit der stark konkurrierenden Fotografie bis in die 1850er-Jahre mithalten konnte. Nach Verplanck hing die anhaltende Nachfrage in der einstigen Hauptstadt der Republik damit zusammen, dass die Miniaturmalerei als traditionelle Kunstform galt, die sich von der ‚fotografischen Massenkunst‘ abhob. Bisher wurden Verplancks zentrale Ergebnisse zur frühen Fotografiegeschichte in Philadelphia zu wenig berücksichtigt; in den gegenwärtigen Wissenschaftspublikationen zur Miniaturmalerei wird deren Wechselbeziehung zur Fotografie weiterhin nur als Fußnote behandelt.⁵⁴ Bis heute steht eine vertiefte Auseinandersetzung mit beiden Bildmedien im Hinblick auf die nordamerikanische Trauer- und Erinnerungskultur noch aus.

Im Jahr 2000 legte Robin Jaffee Frank mit ihrem Buch *Love and Loss* erstmals eine gründliche Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte der Miniaturmalerei innerhalb der Trauerkultur in Nordamerika vor und unterstreicht dabei die enge Beziehung zwischen Miniaturmalerei und Trauer im Kontext der Öffentlichkeit und des Privaten. Jaffee Franks Auseinandersetzung ist insofern wichtig, als sie spezifisch auf die nordamerikanische Bildtradition innerhalb der Memorialkultur eingeht und in dem ausblickenden Kapitel auch eine Gegenüberstellung zwischen Miniaturmalerei und den frühen fotografischen Verfahren unternimmt. Doch obwohl Jaffee Frank einen bedeutenden Anstoß zur Forschung über die intermedialen Wechselbeziehungen gab, wurde die Fotografie in dieser Nebeneinanderstellung nur als kurzes Fallbeispiel behandelt.⁵⁵

An Verplancks und Jaffee Franks Abhandlungen anschließend, wird die vorliegende Studie eine Analyse zur Wechselbeziehung und Relevanz beider Bildmedien innerhalb privater nordamerikanischer Erinnerungs- und Trauerpraktiken im 19. Jahrhundert unternehmen. Dabei soll insbesondere auf die Frage eingegangen werden, inwiefern sich die Fotografie an die Trauerkultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anschloss. Unter diesem Aspekt sollen die Materialität der Artefakte und ihre Auswirkung auf die Erinnerungs- und Trauerkultur genauer in den Blick genommen werden. Eine solche Annäherungsweise an die Fotografie ist seit Ende der 1990er-Jahre zentrales Anliegen einer Forschungsrichtung, die vor allem durch die Anthropologin Elizabeth Edwards und den Kunsthistoriker Geoffrey Batchen vertreten wird und sich mit alltäglichen fotografischen Praktiken beschäftigt. Beide Forscher setzen sich mit der Frage auseinander, wie die anonyme Fotografie in einer bestimmten Kultur als „social object“⁵⁶ verstanden wird. Edwards und Batchen selbst beschäftigen sich dabei mit der Alltagsfotografie, der *vernacular photography*, einem von der Fotografiegeschichte übersehenen Genre, das jedoch zu den am weitesten verbreiteten fotografischen Praktiken zählte. Generell bezeichnet *vernacular photography* Bilder, die aus einer bestimmten Alltagspraxis hervorgingen und sowohl von

54 Auch die Kunsthistorikerin Hanneke Grootenboer nimmt im letzten Kapitel ihres Buches zu den Augenminiaturen *Treasuring the Gaze* (Grootenboer 2012) die Fotografie in den Fokus. Allerdings geht es Grootenboer weniger um eine intermediale Verbindung als vielmehr um das Motiv des Auges in den berühmten Aufnahmen der Contessa di Castiglione. Vgl. Grootenboer 2012, S. 175–180.

55 Vgl. Jaffee Frank 2000, S. 277–303.

56 Batchen 2008, S. 128.

anonymen professionellen Fotografen als auch von Amateuren stammen konnten. Gemäß Batchen werden die materiellen und haptischen Qualitäten einer Fotografie besonders in der Alltagsfotografie sichtbar, denn gerade diese wird in ihrer „opacity, tactility, and [...] physical presence“⁵⁷ wahrgenommen. Diese Charakteristika hat Batchen vor allem anhand der Alltagsfotografie innerhalb der Erinnerungs- und Trauerpraktiken von den 1840er-Jahren bis zur Gegenwart herausgearbeitet. In seiner Publikation *Forget Me Not* aus dem Jahr 2004 legte er zudem dar, dass die Fotografie für frühe Betrachter sowohl als Bild als auch als Objekt fungierte. Demnach wurden das Aufgezeichnete und die Materialität der Aufnahme als untrennbare und keineswegs als hierarchische Entitäten verstanden.⁵⁸

Wie Elizabeth Edwards zusammen mit der Fotohistorikerin Janice Hart in dem Sammelband *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images* feststellte, liegt das Problem, dass die Fotografie nicht in erster Linie als materielles Objekt wahrgenommen wurde, an ihrer visuellen Vormachtstellung, weshalb sie nach wie vor als „transparent medium“⁵⁹ gelte. Nach beiden Autorinnen war die Forschung seit den 1980er-Jahren vorwiegend dem semiologischen Modell verpflichtet, wie es von Roland Barthes in seinem Buch *Die helle Kammer* entwickelt wurde. Doch indem man nach dem ‚Objekt‘ der Fotografie fragt, verschiebt sich der Fokus von einer semiologischen Phänomenologie, die das Wesen der Fotografie lokalisieren möchte, auf eine materielle Wahrnehmung des Mediums.⁶⁰ Edwards hat in ihren Untersuchungen mehrmals darauf hingewiesen, dass die Bedeutung des Bildes nicht vom Objekt der Fotografie zu trennen ist. Sie spricht sich für die Analyse der „social biography“⁶¹ aus, die sich Fragen nach den „material and presentational forms of photographs“⁶² zuwendet. Dieser vorwiegend von der Anthropologie proklamierte „material turn“ fasst Fotografien als „continuing process of production, exchange, usage and meaning“⁶³ auf. Demnach lässt sich die Bedeutung der Fotografie weder fixieren noch kategorisieren, denn diese ist einer fortwährenden zeitlichen und räumlichen Veränderung ausgesetzt.⁶⁴

Da die vorliegende Studie vorwiegend anonyme Fotografien behandelt, bietet sich die Methode des „material turn“, wie sie von Batchen und Edwards verfolgt wird, besonders an. In diesem Sinne sollen die Materialien und der Herstellungskontext der Fotografien analysiert werden. Hinsichtlich der Erinnerungs- und Trauerkultur stellt sich die Frage, inwieweit die Materialität die Fotografie sowie die Miniatur als Erinnerungsmedien qualifizierte. Gibt es eine medienspezifische Erinnerung? Welche Rolle hatten diese Bilder innerhalb der Erinnerungs- und Trauerpraktiken? Wie wichtig war dabei die haptische Qualität gegenüber der Darstellung?

57 Batchen 2000, S. 263.

58 Vgl. Batchen 2004a, S. 12–14.

59 Batchen 2002, S. 59.

60 Vgl. Edwards/Hart 2004, S. 2.

61 Ebd., S. 4.

62 Edwards 2002, S. 67.

63 Edwards/Hart 2004, S. 4.

64 Vgl. Van Gelder/Westgeest 2011, S. 5.