

memoria fotografica

Italienbilder aus der
kunsthistorischen Fotothek



Umschlagbild:
Carlo Naya
Venedig, Blick auf L'isola di S. Giorgio
ca. 1870, Albuminabzug

memoria fotografica

Italienbilder aus der kunsthistorischen Fotothek

Begleitheft zur Ausstellung
im Universitätsmuseum Heidelberg
14.11.2014 bis 24.1.2015

herausgegeben von
Liane Wilhelmus

Heidelberg 2014

Beiträge von

Lale Artun
Marie-Kathrin Blanck
Stefania Girometti
Malou Götz
Kilian Kohn
Liane Wilhelmus
Johanna Wolz

Redaktion

Stefania Girometti
Kilian Kohn
Charlotte Lagemann
Liane Wilhelmus

Layout Umschlag
Susann Henker



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.ddb.de>.

Unveränderter Nachdruck der Erstausgabe von 2014.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

© 2016, 2014. Alle Rechte beim Universitätsmuseum Heidelberg und den Autoren.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf heiBOOKS, der E-Book-Plattform der
Universitätsbibliothek Heidelberg, dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
doi: 10.11588/heibooks.130.161

Universitätsmuseum Heidelberg
Alte Universität · Grabengasse 1 · D-69117 Heidelberg
museum@rektorat.uni-heidelberg.de

Umschlagbild: Carlo Naya – Venedig, Blick auf L'isola di S. Giorgio. ca. 1870, Albuminabzug.

ISSN 1614-8797 (Print)
ISSN 2509-2618 (eISSN)
ISBN 978-3-946531-18-0 (Softcover)
ISBN 978-3-946531-17-3 (PDF)

Inhalt

Vorwort	5
Kilian Kohn: Die Fotothek des Instituts für Europäische Kunstgeschichte	6
Kilian Kohn: „Der Wissenschaften und der Künste Dienerin“. Fotografie als kunsthistorisches Arbeitsinstrument	12
Johanna Wolz: „Das Land, wo die Zitronen blüh'n“. Zum Italienbild im 19. Jahrhundert	18
Lale Artun: Die Landschaftsfotografie im Italien des 19. Jahrhunderts	26
Marie-Kathrin Blanck: Die Vedutenfotografie im Italien des 19. Jahrhunderts	32
Stefania Girometti: Ein Blick in die Vergangenheit – Fotografie und die Antike	40
Malou Götz: Architekturfotografie. Ästhetisches Kunstwerk und Hilfsmittel in der Forschung	46
Liane Wilhelmus: Stadt in Bewegung. Urbanes Leben am Ende des 19. Jahrhunderts	50
Biografien der Fotografen	57
Literatur	58
Bildnachweis	59
Kuriositäten	60



Alinari
Orvieto - La Cattedrale
ca. 1854-63
42,5 x 31,6 cm
Albuminabzug auf Originalkarton

Vorwort

Die Fotografie fand in Italien bereits kurz nach Louis Jacques Mandé Daguerres Präsentation seines fotografischen Verfahrens in Paris im Jahr 1839 Anwendung und Verbreitung. Rom, Neapel, Florenz und Venedig bildeten die Hauptzentren des noch jungen Mediums mit internationalen Fotoateliers. 1854 gründete sich die erste fotografische Gesellschaft *Società Fotografica Toscana* in Florenz. Das Fotomaterial wurde unter anderem von Reisenden als Souvenir, vom aufblühenden Kunsthandel, aber auch von Kunstwissenschaftlern und Archäologen zu Forschungs- und Studienzwecken gekauft oder für diese angefertigt. Schon früh übernahm das neue Medium somit verschiedene Funktionen: als Dokumentation, Gedächtnisstütze und Arbeitsmittel. Ab 1884 wurde am kunsthistorischen Lehrstuhl, ab 1911 am kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg eine ebensolche fotografische Sammlung zu Studien- und Lehrzwecken zusammengetragen.

Die Ausstellung „memoria fotografica. Italienbilder aus der kunsthistorischen Fotothek“ dokumentiert erstmals einen Ausschnitt des insgesamt rund 75000 Aufnahmen von unter anderem Architektur, Malerei, Zeichnung und Skulptur umfassenden Fototheksbestandes am Institut für Europäische Kunstgeschichte (IEK) an der Universität Heidelberg. Der Bestand „Topographie Italien“ ist hierbei der umfangreichste und beinhaltet qualitätsvolle Aufnahmen von bekannten Fotografen, wie den Brüdern Alinari, Carlo Naya, Giorgio Sommer und James Anderson, sowie unterschiedliche Techniken, wie Albumin- und Gelatine-silberabzüge.

Die Ausstellung ist zugleich das Ergebnis einer Lehrveranstaltung im Sommersemester 2014 am IEK, an dem maßgeblich die Studierenden Lale Artun, Marie-Kathrin Blanck, Malou Götz und Johanna Wolz sowie die Mitarbeiter des Fotothekprojektes Stefania Girometti und vor allem Kilian Kohn, der derzeit die fotografische Sammlung aufarbeitet, mitgearbeitet haben. Die Veranstaltung fand im Rahmen des universitären Programms „Willkommen in der Wissenschaft“ statt mit dem Ziel, Studierende anhand neuer Lehr- und Lernformen frühzeitig an die Arbeit mit dem Original heranzuführen. Die Fotothek mit ihren rund 75.000 Fotografien und Glasdias eignete sich hierfür in besonderer Weise.

Dem Rektoratsbeauftragten Matthias Untermann und vor allem der Kuratorin Charlotte Lagemann, beide Universitätsmuseum, sei dafür gedankt, die Ergebnisse der Lehrveranstaltung in Form einer Ausstellung im Universitätsmuseum Heidelberg präsentieren zu können sowie für die vielfältige Unterstützung und Beratung, und dem Institutssprecher des IEK, Henry Keazor, für die Möglichkeit, das Projekt zur Aufarbeitung der Fotothek am Institut durchzuführen. Susann Henker übernahm dankenswerterweise die Layoutgestaltung des Begleitheftes und des Werbematerials.

Liane Wilhelmus
Heidelberg, November 2014

Die Fotothek des Instituts für Europäische Kunstgeschichte

„Wer die meisten Photos hat, gewinnt“ – Zur Geschichte kunsthistorischer Fotosammlungen

von Kilian Kohn

„Wer die meisten Photos hat, gewinnt“, soll Erwin Panofsky (1892-1968), einer der einflussreichsten Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts, einmal gesagt haben. Mit diesem Bonmot verwies Panofsky nicht nur auf die herausragende Bedeutung der Fotografie für die kunsthistorische Forschungsarbeit, sondern spielte auch auf die Leidenschaft an, mit der viele Kunsthistoriker sich dem Anlegen umfangreicher Fotosammlungen gewidmet haben.

Diese Sammeltätigkeit begann bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schon 1865 forderte der in Berlin tätige Kunsthistoriker Herman Grimm (1828-1901) die Einrichtung einer „photographischen Bibliothek.“ Nach Grimms Ansicht war eine solche Sammlung „für das Studium beinahe wichtiger heute als die größten (!) Gallerien (!) von Originalen“, bot sie doch die Möglichkeit des direkten Vergleichs von Werken, die oft über die Museen ganz Europas verstreut waren.

Grimm machte auch konkrete Vorschläge für den Aufbau einer solchen Fotosammlung: Zunächst sollten Reproduktionen der Werke „großer Meister“ möglichst vollständig erworben werden. In einem weiteren Schritt galt es dann, weitere Fotografien anfertigen zu lassen. Um die hierzu nötige Erlaubnis seitens der Besitzer der Kunstwerke zu erhalten, wollte Grimm die Diplomatie in den Dienst

der Kunstgeschichte stellen. Am wichtigsten schien Grimm jedoch eine exakte Ordnung und Annotation der Fotosammlungen, eine Arbeit, die nach seiner Ansicht am besten von Studienanfängern durchzuführen sei:

als „ausgezeichnete Vorübung für diejenigen welche sich der modernen Kunstgeschichte widmen wollen.“ (Grimm 1865)

Grimms Forderungen fanden Gehör, nicht nur in Berlin, wo er ab 1875 beim Aufbau des Apparats für neuere Kunstgeschichte mithalf. Ab den 1880er Jahren nutzten immer mehr kunsthistorische Institute die Fotografie systematisch und richteten Fototheken für die Forschung und Lehre ein. Eine der bekanntesten Sammlungen, die Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, wurde bereits bei der Gründung des Instituts im Jahre 1897 ins Leben gerufen. Andere Bestände, wie etwa die Photographic Collection des Warburg Institute in London, gingen aus den Privatsammlungen von Kunsthistorikern hervor. Die wohl umfangreichste Sammlung kunsthistorischer Reproduktionen stellt dagegen das Bildarchiv Foto Marburg mit ca. 1,7 Millionen Aufnahmen dar.

Entstehung und Entwicklung der Sammlung

Mit ‚nur‘ 75.000 Abbildungen – davon ca. 42.000 Glasdias und ca. 33.000 Schwarzweiß-Abzüge – nehmen sich die Bestände der Fotothek des Instituts für Europäische Kunstgeschichte rein zahlenmäßig bescheidener aus. Die Qualität und den Wert der Sammlung mindert dies jedoch nicht. Die Fotothek besitzt zahlreiche, auch großformatige Abzüge aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, darunter Arbeiten von namhaften Fotografen wie den Alinari, Carlo Naya, Alfred Noack und Giorgio Sommer. Einen Schwerpunkt der Sammlung bilden Aufnahmen zur italienischen Architektur, Skulptur und Malerei, aber auch die deutsche, französische und niederländische Kunst ist stark vertreten. Neben den kunsthistorischen Aufnahmen lassen sich aber auch immer wieder Fotografien ‚fach-

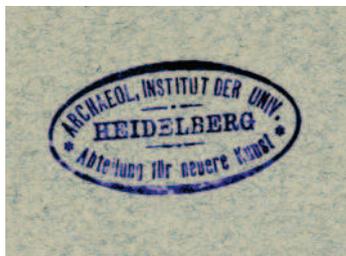


Abb. 1

fremden' Inhalts finden. Hierzu zählen u.a. Landschaftsaufnahmen und Stadtansichten, die wohl aufgrund ihrer ästhetischen Wirkung erstanden wurden.

Ein Großteil der Bestände wurde bereits im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert erworben, wie anhand der Stempel auf den Fotokartons nachgewiesen werden kann (Abb. 1). 1884 hatte man die „Klassische Archäologie“ um eine Abteilung für „Neuere Kunst“ erweitert, ein eigenes Institut für Kunstgeschichte entstand erst 1911.

Prägenden Einfluss auf die Gestalt der Sammlung hatte sicherlich Henry Thode (1857-1920), der von 1896 bis 1911 als erster Ordinarius für Kunstgeschichte in Heidelberg wirkte. Thode war, mit Publikationen zur italienischen Renaissance und besonders zu Michelangelo, ein ausgewiesener Spezialist für die italienische Kunst. Der Italien-Schwerpunkt der kunsthistorischen Fotothek liegt sicherlich auch hierin begründet. Thodes Mitwirkung am Aufbau der Fotothek ist heute noch anhand schriftlicher Anmerkungen auf manchen Fotokartons direkt nachweisbar (Abb. 2).

Henry Thode war jedoch nicht der einzige, der der Fotothek seinen ‚Stempel‘ aufdrückte. Zu den Personen und Institutionen, die dem Institut im Laufe der Zeit Fotografien übereigneten, gehörten u.a. der Heidelberger Juwelier und Goldschmied Nikolaus Trübner (1849-1910), das Städtische Hochbauamt der Stadt Heidelberg sowie der ehemalige Direktor der Mannheimer Kunsthalle und Lehrbeauftragte Gustav Hartlaub (1884-1963) (Abb. 3-5).

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde die fotografische Sammlung des Instituts weitergeführt und vervollständigt. Zu den Verantwortlichen für die Sammlung zählte dabei u.a. Walter Paatz (1902-1978), der 1942 und von 1947 bis 1967 am Institut wirkte.

Die ‚Reaktivierung‘ der Fotothek

Mit der immer größeren Verbreitung von Farbabbildungen und dem Aufkommen der Digitalfotografie hatten die alten Schwarzweißfotos zunächst viel an Prestige verloren und sind mancherorts ganz in Vergessenheit geraten. Seit einigen Jahren ist jedoch ein gesteigertes Interesse an den fotografischen Schätzen der kunsthistorischen Institute zu verzeichnen. Je nach Blickwinkel, aus dem die Aufnahmen betrachtet werden, dienen sie dabei als Quelle oder Forschungsgegenstand.

Auch am Institut für Europäische Kunstgeschichte wird die fotografische Sammlung seit dem Wintersemester 2013/14 aufgearbeitet. Im Rahmen dieses Forschungsprojektes werden die Bestände gegenwärtig gesichtet, inventarisiert und sukzessive digitalisiert. Ein Ziel ist dabei, die Abzüge in digitaler Form für die Forschung und Lehre leichter zugänglich zu machen. Die Ausstellung „memoria fotografica – Italienbilder aus der kunsthistorischen Fotothek“ stellt eine erste Bilanz dieses Projektes dar und präsentiert gleichzeitig einen Querschnitt durch den Italienbestand der Fotothek.

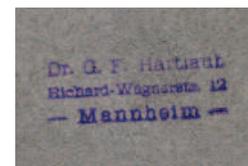



Abb. 2-5



Edizioni Brogi
 Firenze (S. Leonardo in Arcetri). Pulpito istoriato del X secolo
 ca. 1900
 24,8 x 19,5 cm
 Albuminabzug auf Karton
 Rechts unten handschriftlich: Geschenk des H. Prof. Dr. Thode (vgl. Abb. 2)

Leonardo Primi

Die Fontana dei Mori bei der Villa Lante, Viterbo (ca. 1880)

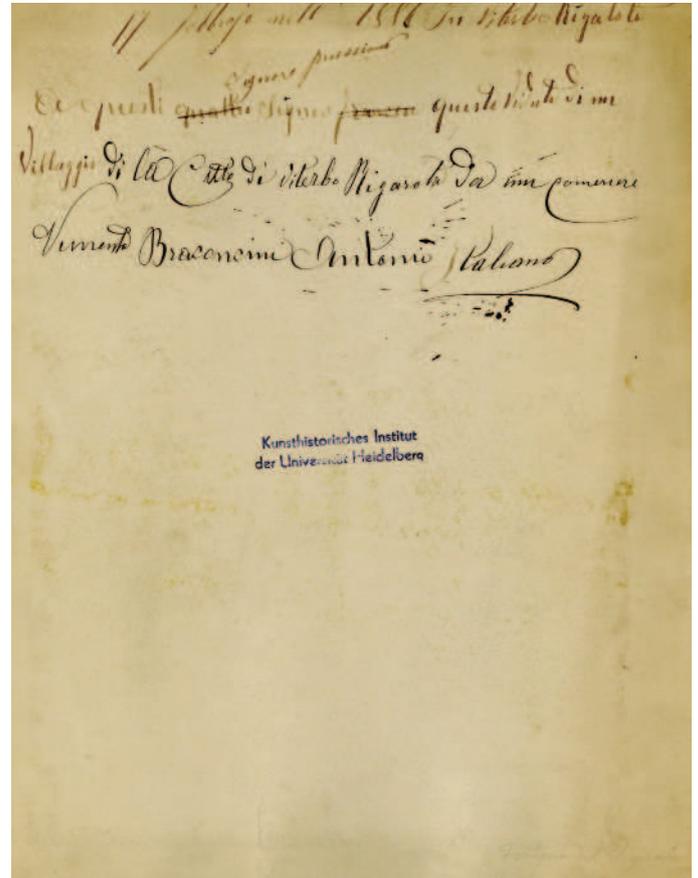
Vorder- und Rückseite des Kartons liefern nicht nur Hinweise auf die Herkunft und das Alter dieses Fotos, sondern auch auf seinen Weg in die Sammlung der Fotothek. Auf der Vorderseite befindet sich rechts unten der Stempel des Fotografen, es handelt sich um Leonardo Primi aus Viterbo. Über Leonardo Primi ist wenig bekannt, in den 1870er und 1880er Jahren hatte er ein Fotoatelier in Viterbo. In Baedekers „Handbuch für Reisende – Mittel-Italien und Rom“ aus dem Jahre 1899 wird sein Atelier erwähnt. Der Stempel liefert den Hinweis, dass das Foto sich noch auf dem Originalkarton befindet, auf dem es verkauft wurde. Links neben dem Stempel befindet sich eine mit rotem Buntstift ausgeführte Annotation: „Villa Lante Bagnaia.“ Weiteren Aufschluss liefert die Rückseite des Kartons. Im oberen Drittel befindet sich hier eine in schwarzer Tinte ausgeführte Notiz in italienischer Sprache:

„Il febbrajo nell' 1886 In Viterbo Rigalato
Signore prussiano
A questi quattro Signore francese questa viduta di un
Villaggio di la Citta di Viterbo [Rigaroxx] [da] [??]
[??] Braconcini Antonio Italiano“

„Im Februar 1886 in Viterbo Rigalato
Preußischen Herrn
Diesen vier Herrn französische diese Ansicht eines
Dorfes bei der Stadt Viterbo [Rigaroxx] [da] [??]
[??] Braconcini Antonio Italiano“

Die Notiz belegt nicht nur, dass der Abzug um die Mitte der 1880er Jahre entstanden sein muss, sondern auch, dass er durch Schenkung in Besitz eines „preußischen Herrn“ gelangt ist. Ob dieser „preußische Herr“ ein Vertreter der Heidelberger Kunstgeschichte war, ist bislang unklar. Ebenso fehlen genauere Informationen zu Antonio Braconcini, dem Verfasser der Notiz.

Weitere Spuren der Geschichte lassen sich auf der Rückseite entdecken. Mittig befindet sich der Stempel des Instituts für Kunstgeschichte. Rechts unten ist eine weitere Annotation mit Bleistift angebracht. Die heute nur noch schwer lesbare Schrift lautet „Fontana del Vignola, Villa Lante Bagnaja.“ Hier wird der Brunnen also fälschlicherweise als Fontana del Vignola bezeichnet, die sich auf der Piazza della Rocca in Viterbo befindet. Die jüngste Markierung stellt die ebenfalls rechts unten vermerkte Inventar-Nummer dar. Sie wurde im Zuge der zurzeit erfolgenden Inventarisierung der Fotothek hinzugefügt.



Leonardo Primi
 Villa Lante Bagnaia
 ca. 1880
 26,4 x 19,9 cm
 Albuminabzug auf Originalkarton
 Vorder- und Rückseite

„Der Wissenschaften und der Künste Dienerin“ Fotografie als kunsthistorisches Arbeitsinstrument von Kilian Kohn

Der Nutzen, den die Fotografie für die Kunstgeschichte, zumal die Denkmalpflege, haben könnte, wurde sehr früh erkannt. Schon der Daguerreotypie, einem zwischen 1835 und 1839 entwickelten Fotografie-Verfahren, schrieb man dieses Potential zu. Mit unverkennbarer Euphorie äußerte sich der französische Schriftsteller und Kritiker Jules Janin (1804-1874):

„Der Daguerreotyp ist dazu bestimmt, die schönen Seiten der Natur und der Kunst zu reproduzieren [...] er ist das treue Gedächtnis aller Denkmäler [...] er ist dazu bestimmt, zu geringen Kosten die schönsten Kunstwerke zu popularisieren, von denen wir nur teure und unzulängliche Kopien haben.“ (Janin 1839)

Zwölf Jahre später, 1851, schickte die Pariser *Commission des Monuments Historiques*, das damalige französische Amt für Denkmalpflege, fünf Fotografen auf Fotoexpedition in die französischen Provinzen. Der Auftrag dieser Expedition, die als *Mission Héliographique* bekannt geworden ist, lautete, die wichtigsten Baudenkmäler fotografisch zu dokumentieren, um so die Denkmalpflege bei der Planung von Restaurierungskampagnen zu unterstützen. Sehr früh kam der Fotografie also die Rolle einer Dienerin der Kunstgeschichte zu.

Das Verlangen der Kunstgeschichte nach qualitätsvollen Reproduktionen wurde von Fotografenateliers bereitwillig befriedigt. Louis Blanquart-Evrard legte bereits 1851, im Jahr der Gründung seiner *Imprimerie Photographique*, mit seinem *Album Photographique de l'Artiste et de l'Amateur* eine umfangreiche Sammlung kunsthistorischer Aufnahmen vor. 1854 gründeten die Brüder Leopoldo, Romualdo und Guiseppe Alinari in Florenz einen Verlag, der sich auf die Herstellung und den Vertrieb hochwertiger Aufnahmen italienischer Kunst- und Bauwerke spezialisierte. Auch in

Deutschland entstanden Verlage, die sich der Verbreitung von Reproduktionen widmeten, etwa Seemann in Leipzig (1858) oder Hanfstaengl in München (1868).

Kunsthistoriker wie Herman Grimm erkannten bald die „Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesammte (!) kunstgeschichtliche Material“ (Grimm 1865), um das immer umfangreicher verfügbaren Abbildungen zu sammeln und ordnen. Wie mit den Reproduktionen umzugehen sei, beschäftigte auch die Teilnehmer des *Ersten Kunstwissenschaftlichen Congress*, der 1873 in Wien stattfand. Dort wurde ein Diskussionspunkt eigens der Frage der „Reproduktion von Kunstwerken und deren Verbreitung“ gewidmet. Eine immer systematischere Nutzung der Fotografie durch die kunsthistorischen Institute begann ab den 1880er Jahren.

Der Fotografie kamen bereits im 19. Jahrhundert zahlreiche der Funktionen zu, die sie noch heute im kunsthistorischen Arbeitsalltag besitzt. Ob als Gedächtnisstütze oder Ersatz für das, was man nie gesehen hat; ob als Dokumentation von Kunstwerken in ihrem sich stets veränderndem Erhaltungszustand oder ganz pragmatisch als Lehrmittel im Unterricht und als Abbildung in Publikationen – ohne den Einsatz von Fotografien wäre eine Ausübung des Berufs ‚Kunsthistoriker‘ heute kaum noch vorstellbar.

Für die meisten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts lagen die Vorteile des Medium klar auf der Hand. Wilhelm Lübke (1826-1893) etwa schrieb 1873:

„Keinem technischen Hilfsmittel der Gegenwart ist die Kunstwissenschaft zu solchem Dank verpflichtet, wie der Photographie. Sie eigentlich hat uns erst in die Lage versetzt, vergleichende Stu-



Alinari
Bologna - Porta del Collegio di Spagna (Opera del XIV. Secolo)
ca. 1880-1890
25,2 x 19,2 cm
Albuminabzug auf Karton

dien mit jener Sicherheit zu betreiben, auf welche der Wechsel der subjektiven Stimmung, der Beleuchtung, der Tageszeit, des Aufbewahrungsortes keinen Einfluss mehr übt.“ (Lübke 1873)

Die Fotografie erleichterte nach Lübkes Ansicht nicht nur „vergleichende Studien“, sondern zeichnete sich besonders durch ihre vermeintliche Objektivität aus. Gerade hierin sahen viele Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts eine Möglichkeit, ihr Fach im Sinne einer exakten Wissenschaft zu etablieren.

Die allmähliche Herausbildung einer mit wissenschaftlichen Methoden operierenden Kunstgeschichte hängt also eng mit der Entwicklung und Verbreitung der Fotografie zusammen. In diesem Sinne wurden von kunsthistorischer Seite auch Regeln aufgestellt, denen die Fotografie zu folgen hatte, um sich als wissenschaftliche Quelle zu behaupten. Heinrich Wölfflin (1864-1945) veröffentlichte bspw. 1896 einen Aufsatz mit dem Titel „Wie man Skulpturen aufnehmen soll.“ Manche Fotografenateliers arbeiteten dem Objektivitätsbedürfnis der Kunsthistoriker bewusst entgegen. So bildeten die Alinari in vielen ihrer Architekturaufnahmen Messlatten mit ab, um einen leichteren Nachvollzug von Gebäudedimensionen zu ermöglichen. Auch mitabgelichtete Personen konnten die Funktion eines solchen Vergleichsmaßstabs erfüllen.

Der Einfluss, den die immer intensivere Nutzung von Fotografien auf die Kunstgeschichtsschreibung hatte und hat, ist nicht von der Hand zu weisen. Ganze Methoden verdanken ihre Entstehung zumindest teilweise der Fotografie, so etwa Heinrich Wölfflins formanalytische Herangehensweise des vergleichenden Sehens. Gleichzeitig übt die Fotografie aber auch einen nicht geringen Einfluss auf die kunsthistorische Kanonbildung aus. Werke, die besonders häufig reproduziert werden, werden auch häufiger rezipiert und untersucht. Diese Entwicklung rief in der ersten Hälfte des

20. Jahrhunderts zunehmend skeptische Reaktionen hervor. Am prägnantesten ist hier wohl die Feststellung des Philosophen Walter Benjamins (1892-1940), das Kunstwerk habe im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit seine einmalige Aura eingebüßt.



Alinari
Bologna - Collegio di Spagna. Il Cortile. (XIV. Secolo)
ca. 1880-1890
19,3 x 24,8 cm
Albuminabzug auf Karton

Das Baptisterium des Calixtus in Cividale

Beide Aufnahmen zeigen dasselbe Kunstwerk, das sogenannte Baptisterium des Calixtus oder Calistus, jedoch in unterschiedlichen Zuständen. Schon ein schneller Vergleich der beiden Fotografien, zwischen denen ca. 50 Jahre liegen, macht dies deutlich. So ist klar ersichtlich, dass das Baptisterium in der früheren Aufnahme sich noch im Dom Santa Maria Assunta befindet, in der späteren Aufnahme dagegen schon im Museo Cristiano von Cividale. Auch am Baptisterium selbst lassen sich einige markante Unterschiede feststellen. Während die frühe Aufnahme im Innern des Baptisteriums noch einen weiteren, wohl figurengeschmückten Taufbrunnen zeigt, ist dieser in der späteren Aufnahme nicht mehr vorhanden. Zudem wurde der Zugang zu dem Baptisterium durch zwei Platten geschlossen. Weniger auffällig sind Veränderungen in der Anordnungen der Bögen. Bei näherem Hinsehen ist jedoch klar erkennbar, dass die beiden im Bild vorderen Bögen in den beiden Aufnahmen nicht dieselben sind.

Die unterschiedliche Anordnung der einzelnen Teile des Baptisteriums stellt jedoch nicht zwangsläufig eine willkürliche Veränderung gegenüber einem Originalzustand dar. Bei dem Baptisterium, das auf den Patriarchen Calixt (gest. 756) zurückgehen soll, handelt es sich tatsächlich um eine spätere Rekonstruktion aus unterschiedlichen Fragmenten. 1448 war Cividale von einem schweren Erdbeben betroffen, das auch Zerstörungen im Dombereich der Stadt anrichtete. Die dabei entstandenen Fragmente unterschiedlicher Kunstwerke wurden im Laufe der folgenden Jahrhunderte neu angeordnet – u.a. zu dem Baptisterium des Calixtus.

Die Gegenüberstellung unterschiedlicher Aufnahmen desselben Kunstwerks ist jedoch nicht nur aus denkmalpflegerischer Perspektive interessant und wichtig, sondern auch für die kunsthistorische Erforschung und Interpretation von Kunstwerken. Ohne den Rückgriff auf ältere Fotografien, die Veränderungen im Zustand von Kunstwerken belegen, kann es leicht zu Fehlinterpretationen kommen.



Josef Wlha
 Cividale, das Baptisterium des Calistus im Dome, 712-744
 ca. 1890-1900
 24,8 x 20 cm
 Kollodiumabzug auf Karton



Unbekannter Fotograf
 Das Baptisterium des Calistus in Cividale
 nach 1946
 25,2 x 20,4 cm
 Silbergelatineabzug auf Karton

„Das Land, wo die Zitronen blüh'n“ Zum Italienbild im 19. Jahrhundert von Johanna Wolz

Dieser von Johann Wolfgang von Goethe in seinem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795/1796 geprägte Ausdruck steht bis heute als Sinnbild für Italien. Das Land erfreute sich vor allem im Zuge der sogenannten *Grand Tour* einer großen Beliebtheit. Diese war eine zunächst dem jungen männlichen Adel vorbehaltene Bildungsreise und ein Initiationsritus, deren Anfänge in das 16. Jahrhundert zu datieren sind und die ihre Hochzeit im 18. und frühen 19. Jahrhundert erlebte. Im Zuge der Emanzipation des Bürgertums in den darauffolgenden Jahrhunderten wuchsen die Besucherströme auf die wichtigsten Städte Italiens entlang der Reiseroute stetig an. Sie führte unter anderem nach Venedig, Turin, Genua, Rom, Neapel und bis nach Sizilien. Das Hauptinteresse an Italien speiste sich vor allem aus seinen Kunstschatzen und kulturellen Erbe, wie den charakteristischen Bauwerken und archäologischen Ausgrabungsstätten. Aber auch Italiens arkadische Landschaften und das „einfache“ Leben fanden zahlreiche Bewunderer.

Eine Vorstellung des Landes hatten die meisten der Reisenden bereits vor ihrer Abreise. Hierbei spielten Fotografien, die sich beispielsweise als Souvenir an allen wichtigen Stationen der Reise erwerben ließen, eine Schlüsselrolle. So konnte unter anderem bedeutende Architektur, die das jeweilige Stadtbild prägte, idyllische Landschaftsaufnahmen und auch pittoreske Bilder von Einheimischen das Verständnis Italiens auch aus der Ferne beeinflussen. Ein weiterer Aspekt hinsichtlich dieser Erwartungen stellte auch die literarische Verbreitung von Stereotypen dar. Praktische Hinweise für die Organisation der Reise ließen sich aus den zeitgenössischen Reiseführern sowie Reiseberichten entnehmen. In diesen lassen sich zahlreiche Hinweise auf eine Differenz von erwarteter Vorstellung und der schließlich angetroffenen Realität finden. Dessen ungeachtet sind italienspezifische Assoziati-

onen bis in die heutige Zeit tradiert und finden nach wie vor medial Verbreitung.

Achille Mauri: Ansicht der Bucht von Baia mit dem Castello Aragonese, ca. 1860-1890

Dieser Ausschnitt der Bucht von Baia, einem Ortsteil der Gemeinde Bacoli auf der Insel Ischia, von dem in Neapel ansässigen Fotografen Achille Mauri (tätig ca. 1860-1895) zeigt eine Ansicht des über der Bucht thronenden Castello Aragonese auf einer begrünten Anhöhe. Im Vordergrund liegen zwei einfache hölzerne, zum Teil beladene Fischerboote am steinigen Küstenufer. Diese Szenerie im Vordergrund wird von vier Jungen belebt. Zwei der Kinder sitzen auf je einem Boot, während ein weiterer, im Wasser stehender Knabe mit gesenktem Blick sein Gewicht gegen den Kahn stemmt und diesen scheinbar spielerisch ins Wasser hinaus zu schieben versucht. Dieses Treiben wird von einem weiteren Jungen, der auf einem Stein im Wasser sitzt und im Zentrum des Bildes angeordnet ist, beobachtet.

Die wesentlichen Elemente dieser Darstellung lassen seine Dreieckskomposition erkennen, deren Spitze die Ruine im Hintergrund bildet. Im Zusammenspiel mit der ausgewogenen Platzierung der Personen entsteht so ein harmonischer Bildeindruck, dem, durch die sich anscheinend im Spiel befindenden Kinder, eine fast idyllische Komponente anhaftet.

Die Fotografie Mauris verbindet zwei ausschlaggebende Aspekte miteinander, die im Zuge einer Italienreise für den Besucher von großem Interesse waren: Zum einen kann das Bild des Castello Aragonese, dessen Ursprünge auf das 5. Jahrhundert vor Christus zurückgehen, exemplarisch für die Faszination an Italiens antiker Kulturerbe und seinen archäologische Ausgrabungsstätten gesehen werden.



Achille Mauri
Baja - Castello
ca. 1860-1890
20,2 x 25,3 cm
Albuminabzug auf Karton

Zum anderen spiegelt diese Aufnahme auch ein ethnologisches Interesse wider. Denn das Foto scheint einen vermeintlich authentischen Ausschnitt aus dem Leben der Landbevölkerung zu zeigen. Gerade für das „einfache Leben“ begeisterten sich viele Reisende - nicht selten ohne das mitunter harte und mühselige Alltagsleben der Menschen zu romantisieren.

Giovanni Crupi: Straße von Castelmola auf Sizilien, ca. 1890

Ein ähnliches Thema ist in der etwa im Jahr 1890 entstandenen Fotografie von Giovanni Crupi (1859-1925) mit einer Straßenansicht von Castelmola, nahe Taormina auf Sizilien gelegen, zu sehen. Das Foto gehört zu einer Serie verschiedener Ansichten von Castel Mola. Der sich nach vorne hin verbreiternde Weg wird auf der linken Seite durch eine Mauer vom landschaftlichen Gestrüpp abgegrenzt, rechts dagegen durch Architektur gerahmt. Der ansteigende, unbefestigte Weg mit wenigen Stufen führt in ein Dorf, hinter dem sich die Gipfel einer bergigen Landschaft abzeichnen. Wie zufällig scheint im unteren Bilddrittel genreartig die Dorfbevölkerung auf das Foto gelangt zu sein, die Crupi aufgrund des abfallenden Straßenniveaus in Aufsicht aufgenommen hat. Im Zentrum dieser Ansammlung steht eine Frau mittleren Alters, die ein bodenlanges dunkles Kleid mit Schürze und ein ebenso dunkles Kopftuch, das ihre Haare gänzlich verbirgt, trägt. In aufrechter Körperhaltung lastet auf ihrem Kopf ein in ein weißes Tuch eingeschlagener Gegenstand. Diesen balancierend geht sie einer handwerklichen Tätigkeit nach: dem Spinnen mit einer Handspindel. Ihr Blick ist auf ihre Arbeit gesenkt, ihr Gesicht dadurch halb verschattet. Die sie umgebenden Kinder und jungen Frauen mit ihren Kleinkindern sitzen hinter ihr, schauen ihr teilweise bei dieser Arbeit zu, scheinen ansonsten jedoch kaum miteinander zu interagieren. Ihre Kleidung lässt sich als zweckmäßig und einfach bezeichnen. Die teilweise heruntergekommenen Häuser und die Darstellung der Personen

zeigen einen Ausschnitt aus dem Leben der Dorfbevölkerung, die zweifelsohne ein entbehrungsreiches und an den notwendigsten Bedürfnissen orientiertes Leben führt.

Gerade von diesem „einfachen Leben“ der Bevölkerung ging für viele Reisende eine große Faszination aus. Der Alltag der Einwohner wurde so zum integralen Bestandteil des touristischen Erlebens vor Ort, was sich auch in der Reisefotografie niederschlägt. In diesem Zuge wurden diese Erlebnisse seitens der Reisenden nicht selten idealisiert, wie Joseph Imorde feststellt:

„Dabei machten die Menschen der jeweiligen Gegenwart auf die Ausländer nur zu häufig den Eindruck, als gehörten sie einer vermeintlich besseren Vergangenheit hat.“ (Imorde 2012)

Städtische Straßenszenen im Süden Italiens

Die Vicolo Pallonetto im Viertel Santa Lucia in Neapel wurde im Jahr 1890 von dem aus Frankfurt stammenden Giorgio Sommer von einem leicht erhöhten Standpunkt aus in einem Hochformat aufgenommen. Die enge Gasse ist von Menschen belebt und beidseitig von hohen Wohnhäusern gesäumt. Besonders im Zusammenspiel mit der großflächigen Verschattung der Gebäude entsteht so eine bedrückende Atmosphäre. Durch von oben und rechtsseitig durch eine Baulücke einfallendes, nahezu blendendes Licht erscheint das Motiv in starkem Hell-Dunkel-Kontrast. Quer über die Gasse sind zwischen den einzelnen Wohnungen und über alle Geschosse hinweg Wäscheleinen gespannt und verbinden die beiden Bildhälften miteinander. An ihnen hängt eine Vielzahl von Laken und Kleidungsstücke, allesamt Textilien des alltäglichen Gebrauchs, die über den Köpfen der Passanten flattern. Diese scheinen ihrem gewohnten Gang nachzugehen, bewegen sich in unterschiedliche Richtungen oder schauen sich, wie die drei aus dem Fenster blickenden Frauen im Vordergrund der linken Bildhälfte, das



Giovanni Crupi
Strada in Castel Mola
ca. 1890
23,7 x 17 cm
Albuminabzug auf Karton

Treiben auf der Straße an. Sie sammeln sich aber auch in der Mitte des Bildes, um augenscheinlich dem Fotografen bei der Arbeit zu zuschauen, wie ein Mann und ein Kind aus der obersten Etage ebenfalls den Blick auf die Kamera geheftet haben.

Sommer zeigt mit seiner Aufnahme einen Einblick in das Volksleben im Viertel Santa Lucia, wie es in fast jeder Stadt Italiens zu beobachten war. Zu diesem gehörten auch allenthalben Unrat. Eine Tatsache, die bereits schon Goethe während seines Italienaufenthalts zwischen 1786 und 1788 am Beispiel Verona auffiel. So schreibt er in seiner „Italienischen Reise“ über das dortige Stadtleben:

„Das Volk rührt sich hier sehr lebhaft durcheinander, besonders in einigen Straßen, wo Kaufläden und Handwerksbuden aneinanderstoßen, sieht es recht lustig aus. [...] Die uns so sehr auffallende Unreinlichkeit und wenige Bequemlichkeit der Häuser entspringt auch daher: sie sind immer draußen, und in ihrer Sorglosigkeit denken sie an nichts. [...] Vorhöfe und Säulengänge sind alle mit Unrat besiedelt und es geht ganz natürlich zu.“

Deutlich frustrierter über die tatsächlichen Gegebenheiten vor Ort äußerte sich eine Vielzahl der zurückgekehrten Besucher Italiens, was vor allen Dingen durch zeitgenössische Reiseberichte überliefert ist. Besonders im großstädtischen Kontext klagte



Alfred Noack: Piazza Truogoli, Genua, ca. 1890, IEK

man über den vermeintlich nie enden wollenden Straßenlärm, aufdringliche Gerüche in Hotels und Herbergen, den Verfall der Städte und den allgegenwärtigen Schmutz. Die Vorurteile, die sich vor Antritt der Reise in den Köpfen vieler Italentouristen manifestiert hatten und somit ihre Erwartungen an das Land der Zitronen maßgeblich prägten, kollidierten folglich nicht selten mit den nun vorgefundenen, Gegebenheiten.

So schreibt auch der deutsche Schriftsteller Gustav Nicolai 1834 desillusioniert in der Einleitung zu seinem Bericht „Italien, wie es wirklich ist“:

„Ein Werk über Italien! Hat schon wieder jemand die Anmaßung, uns mit seiner individuellen Ansicht über das bis zum Ziel gepriesene Wunderland zu quälen? Ihr irrt, liebe Leser: Ich will euch warnen vor dem Wunderland.“ (Nicolai 1834)

Übernachtungsmöglichkeiten für Reisende

Obwohl es bereits im 16. Jahrhundert an den am stärksten befahrenen Straßen der *Grand Tour* vornehmlich Westeuropas ein System der öffentlichen Beherbergung gab, nutzten dennoch einige Reisende die Möglichkeit, von der Gastfreundschaft der Einwohner zu profitieren und in privaten Häusern unterzukommen. Diese Praxis wurde auch zu späteren Zeiten vielerorts durch von den Anwohnern verfasste Empfehlungsschreiben für den potentiellen Gast erleichtert, wie der schottische Schriftsteller und Anwalt James Boswell noch im Jahr 1765 über seinen Korsikaufenthalt schrieb.

Im Laufe der Zeit entwickelte sich ein immer dichteres Netz der Unterkunftsmöglichkeiten für Besucher, das im Zuge der steigenden Touristenzahlen durchaus als Wirtschaftsfaktor gesehen werden kann. So boten nun neben Poststationen auch viele Wirtshäuser und Herbergen Fremdenzimmer an. Neben diesen Unterkünften verfügten vor allem mittelgroße und größere Städte auch



Giorgio Sommer
Napoli - Pallonetto, S. Lucia
ca. 1890
25,6 x 20,3 cm
Albuminabzug auf Karton

über sogenannte Stadthotels.

Eines dieser Stadthotels war im Palazzo Bartolini-Salimbeni an der Piazza S. Trinita in Florenz beherbergt, der von Baccio d'Agnolo von 1520-1523 erbaut wurde, und im Jahr 1839 als „Hotel du Nord“ eröffnete. Hier logierten unter anderem berühmte Gäste wie der amerikanische Autor Herman Melville. Die Fotografie stammt von den Alinari und lässt sich auf die Jahre 1880-1890 datieren. Die Fotografie fokussiert auf die Fassade des dreigeschossigen Palazzo. Sie dokumentiert einen zeitgenössischen Bauzustand, der im Erdgeschoss in den beiden Außenachsen noch zwei kleinere Fenster zeigt, die später zugemauert wurden. Im Architrav über der Eingangstür prangt die Aufschrift „Hotel du Nord“, über der Giebelarchitektur des Eingangs in großen, schon verblasenden Lettern „Locanda del Nord“ (Gasthaus). Die Aufnahme gibt somit auch einen Einblick in die zeitgenössische Nutzung des Palazzo. Gleichzeitig ist sie auch eine Momentaufnahme, die verschiedene Personen in Aktion zeigt: So im linken oberen Fenster zwei mutmaßliche Hotelgäste und den Portier im Eingang, die vermutlich dem Fotografen zusehen. Eine Frau hat sich auf der Bank des Hotels niedergelassen hat, auf der gegenüberliegenden Seite hat sich eine männliche Person zum Schlaf ausgestreckt.

Luxusherbergen

Das Excelsior Palace Hotel auf dem Lido di Venezia unterscheidet sich von Grund auf von einem solchen Stadthotel und steht exemplarisch für eine andere, weitaus komfortablere Ferienkultur. Die Aufnahme von Carlo Naya datiert auf die Zeit von 1910-1920. Die Fotografie zeigt den quaderförmigen Bau im maurisch anmutenden Stil in einer Übereckperspektive. Das Bild ist von dem angrenzenden Strand aufgenommen auf dem sich sechs Personen niedergelassen haben. Die Gruppe, vermutlich eine Familie, posiert augenscheinlich für die Kamera,

das imposante siebengeschossige Gebäude im Rücken, während eine weitere männliche Person dem Fotografen den Rücken zugekehrt hat und von der Szenerie unbeeindruckt auf das Hotel zuläuft. Interessant ist zudem an dieser Aufnahme, dass das Medium Fotografie sich selbst dokumentiert: So ist in der rechten Bildhälfte eine Kamera auf Stativ abgelichtet worden.

Die Geschichte des Lido als Reiseziel gewinnt vor allem seit Anfang der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung, seitdem die Gegend als Badeort immer mehr an Popularität gewann und sich stetig mehr Besucher des ganzen Kontinents einfanden. Einige Jahrzehnte später, am 21. Juli 1908 fand die feierliche Eröffnung des Hotels Excelsior statt. Von dem italienischen Architekten Giovanni Sardi erbaut, war das Selbstverständnis des Hotels seit Anbeginn von einem Bestreben nach luxuriösem Flair geprägt.

Der exklusive Standard des Hotels Excelsior stellt jedoch wohl einen starken Kontrast zu den im 19. Jahrhundert vornehmlich auffindbaren Gegebenheiten in Gastunterkünften dar. So gehen aus einer Vielzahl von Reiseberichten vornehmlich negative Kritiken hervor. Stein des Anstoßes stellten in erster Linie hygienische Missstände, Lärm- und Geruchsbelästigung dar. So sah sich beispielsweise der deutsche Schriftsteller und Komponist Gustav Nicolai von römischen Flöhen um den Schlaf gebracht, was er in seinem 1834 erschienenen Reisebericht „Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für alle, welche sich dahin sehnen“ beklagt.



Atelier Naya
Excelsior Palace Hôtel
ca. 1910
19,1 x 24,9 cm
Silbergelatineabzug auf Karton



Alinari
Firenze - Piazza S. Trinita. Palazzo Bartolini-Salimbeni
ca. 1880-1890
25,3 x 19 cm
Albuminabzug auf Karton

Die Landschaftsfotografie im Italien des 19. Jahrhunderts von Lale Artun

Seit dem späten 18. Jahrhundert war Italien nicht nur ein beliebtes Ziel von Bildungsreisenden entlang der *Grand Tour*, sondern zog auch viele Maler und Grafiker an. Zum einen begeisterte man sich für die große Zahl an erhaltenen Sehenswürdigkeiten und künstlerischen Schätzen, die das Land bot; zum anderen vor allem auch für die beeindruckenden und für damalige Verhältnisse beinahe exotischen Landschaften. So beschrieben Künstler aus Nordeuropa häufig in poetisierender Weise die idyllische, beeindruckende Natur des Landes oder sprachen von völlig anderen Lichtverhältnissen, als es sie nördlich der Alpen gab.

Zusätzlich lockte ein finanzieller Anreiz die Künstler an, denn der stete Reisetourismus Italiens bot vielfältige Verdienstmöglichkeiten. So war vor allem die Nachfrage nach Souvenirs in Form von Landschafts-, Genre- oder Stadtansichten groß, um den Daheimgebliebenen das bereiste Land präsentieren zu können. Dementsprechend entwickelte sich entlang der üblichen Reiserouten, mit Venedig, Rom und Neapel als Zentren, ein reger Vertrieb von Souvenirmalerei, die den Wünschen und Vorstellungen der Reisekundschaft angepasst wurde. Vor allem in der Landschaftsmalerei wurde dementsprechend schon bald eine eigene Bildtradition geprägt: malerische, atmosphärische Landschaften, in denen hie und da das idyllische, poetisierte Leben der italienischen Landbevölkerung ersichtlich wurde, weite Blicke auf stimmungsvolle, geschwungene Landzungen und weitläufige Buchten.

Mitte des 19. Jahrhunderts gesellte sich nun eine neue Künstlergruppe hinzu: Die Fotografie begann neue Möglichkeiten zu bieten, um Reisende schnell und rela-

tiv preisgünstig im Sinne einer *voyage pittoresque*, einer bildgestützten imaginären Reise, mit Erinnerungsstücken zu versorgen. Diese Landschaftsfotografien orientierten sich an Darstellungstradition von Malerei und Grafik, bis hin zu Übernahmen von Motiv, Bildausschnitt und Aufnahmeorten und sprach somit die gleiche Käufer-schicht an.

Diese starke gestalterische Verwandtschaft unter den Gattungen rührte zum einen daher, dass viele Fotografen zuvor Maler oder Grafiker gewesen waren, die vor allem aus Angst vor der Verdrängung ihres „alten“ Metiers in das neue Medium gewechselt waren. Dementsprechend bedienten sie sich auch weiterhin ihrer alteingesessenen Darstellungsweisen. Zum anderen standen die Künstler in einem engen künstlerischen Austausch und lebten, vor allem in Rom, häufig auf dichtem Raum innerhalb eines Viertels, gingen in dieselben Cafés und Bars. Auch wurde die Fotografie häufig anstelle der Zeichnung als Studie, Skizze und Vorlage für Maler verwendet. Diese wurden in Alben angeboten, die die Maler dann im Atelier zur Vorlage nutzen konnten. Somit mussten die Fotografien allein aus rein funktionalen Überlegungen den malerischen Darstellungstraditionen entsprechen. Vor allem auch deshalb konnte sich die Reisefotografie schließlich als eigenständiges Medium durchsetzen, das von Reisenden mit Begeisterung als Souvenir gekauft wurde und somit zu einer ernsthaften Konkurrenz für die Malerei wurde.



Giorgio Sommer
Capri dal Telegrafo
ca. 1880-1890
20,3 x 25,3 cm
Albuminabzug auf Karton

Staffagefiguren in der italienischen Landschaftsfotografie

Ein großes Interesse der Italienmaler des 19. Jahrhunderts galt neben der lieblichen Landschaft der italienischen Landbevölkerung. Das einfache Landleben wurde vielfach idealisiert und zum Gegenstand diverser Gemälde. Diese beschäftigten sich beispielsweise mit dem verklärten Alltag der Menschen und der Abbildung von deren Trachten, wenn auch häufig in idealisierten Darstellungen. Diese Motive fanden auch Eingang in die Landschaftsmalerei mit weitläufigen Panoramen, die mit Staffagefiguren und kleinen Szenen ländlichen italienischen Lebens ergänzt wurden. Ein Beispiel hierfür ist Carl Blechens während seiner Italienreise um 1829 entstandenes Landschaftsgemälde *Nachmittag auf Capri* (Abb. 6). Dem Betrachter eröffnet sich hier der Blick auf eine weite Bucht mit dem Ort Marina Grande auf der Nordseite der Insel, der im Hintergrund von Felsformationen abgeschlossen wird. Die Landschaft ist mit sengendem Sonnenlicht erfüllt. Bei genauerem Hinsehen fallen dem Betrachter zwei Figuren in der linken unteren Ecke des Bildes auf: Ein offenbar junges Paar sitzt eng umschlungen auf einem alten Gemäuer und fügt sich nahtlos in seine Umgebung ein. Diese Staffagefiguren dienen maßgeblich als Stimmungsträger und auch als ethnografischer Kommentar.

Mit der Etablierung der Fotografie als neues Medium für Souvenirbilder setzte sich diese bildliche Tradition weiter fort. Hier wurde sie aufgrund medienspezifischen Begebenheiten der Fotografie sogar noch beliebter. Denn die frühen Aufnahmen, so wurde oft bemängelt, seien statisch, unbelebt und dadurch leer und frei von atmosphärischer Wirkung. So konnten beispielsweise Himmelsphänomene oder Wellenbewegungen durch die damals noch sehr lange Belichtungszeit der Fotografie nicht erfasst werden. Um diesem Eindruck entgegenzuwirken eignete sich die ohnehin bestehende Bildtradition der Staffagefiguren besonders gut. Mit ihnen konnte zum einen das Interesse an der

italienischen Landbevölkerung befriedigt, zum anderen die Belebung der Fotografie erreicht werden. Ein Beispiel hierfür ist Edizione Esposito's Landschaftsfotografie *Capri Panorama*, entstanden zwischen 1870 und 1880. Die Fotografie zeigt ebenfalls eine weitläufige italienische Landschaft. Dem Betrachter eröffnet sich der Blick in ein geschwungenes Tal als Teil einer kleinen Bucht. Darin befindet sich, pittoresk zwischen die Hügel geschmiegt, ein kleines Dorf. Den besonderen Reiz des Bildes macht jedoch ein erst auf den zweiten Blick sichtbares Paar aus einem stehenden Mädchen und einem jungen, auf dem Felsen sitzenden Flötenspieler aus. Dieser „Pifferaro“ war v.a. im 19. Jahrhundert eines der beliebten Motive in Malerei und Grafik. So schafft Esposito mit seiner Fotografie nicht nur eine einfache Landschaftsabbildung, sondern vermittelt dem Betrachter unmissverständlich die Atmosphäre und das Lebensgefühl Italiens: dessen Weiten und Landstriche, die flirrende Luft an heißen Tagen, aber auch dessen einfache, aber fröhliche Landbevölkerung, und das berühmte *modo di vivere*.



Abb. 6 Carl Blechen: *Nachmittag auf Capri*, um 1829



Edizione Esposito
Capri panorama
ca. 1880-1890
20x 25,9 cm
Albuminabzug auf Karton

Landschaftsfotografie und Zeichnung

Die frühe Landschaftsfotografie in Italien diente nicht ausschließlich dem Souvenirverkauf. Auch funktionale Aufgabebereiche hatte das neue Medium abzudecken. Denn durch seine mimetische Naturabbildung, die genaue Wiedergabe von Nuancen und die einfache Handhabung bot es die idealen Voraussetzungen für die Erstellung von Studien. Dass die Fotografie alle an die Studie gestellten Anforderungen erfüllte – Genauigkeit, Detailtreue, mimetische Abbildung – stellte der Kunstkritiker Jules Janin treffend fest. Die Fotografie sei dazu bestimmt

„die schönen Seiten der Natur und der Kunst zu reproduzieren, ...Er [der Daguerreotyp] ist eine Graphik in der Hand Aller; er ist ein Stift, der wie der Verstand gehorcht; er ist ein Spiegel, der alle Reflexe bewahrt; er ist das treue Gedächtnis aller Denkmäler, aller Landstriche des Universums.“ (Janin 1839)

Vor dem Zeitalter der Fotografie übernahmen Zeichnungen und Aquarelle diese Aufgabe: Sie wurden meist vor Ort angefertigt und dienten dem Maler im Atelier als Hilfestellungen bei der Fertigstellung des Bildes. Zu diesem Zweck hatten sich Alben mit Skizzen und Studien etabliert, die zur standardisierten Nutzung zur Verfügung standen. Zum einen erleichterte dies die malerische Darstellung von detailgenauen Elementen, zum anderen konnte der Maler so sein Bild im Atelier anfertigen.

Ein Beispiel ist Johann Heinrich Schillbachs Felsstudie *Capri - Marina Piccola und die Faraglioni* (Abb. 7), eine 1825 entstandene Arbeit in grafischer Mischtechnik auf Papier. An Schillbachs Arbeit lassen sich die typischen Charakteristika einer solchen Studie gut erkennen: Weniger geht es dem Zeichner hierbei um spektakuläre farbliche Eindrücke oder die Wiedergabe atmosphärischer Erscheinungen. Vielmehr steht die intensive und detailreiche Reproduktion der Felsoberfläche mit deren Einbuchtungen, Kanten und Nuancierungen

im Vordergrund. Weniger wichtige Partien werden hierbei vernachlässigt oder unausgearbeitet belassen.

Die Fotografie schließt hier an: Ein Beispiel ist der Albuminabzug *Faraglioni vor Capri* der Edizione Esposito, der zwischen 1870 und 1880 entstand. Vater und Sohn Pasquale und Achille Esposito, in Neapel ansässig, gaben neben Bildern von Monumenten und Architekturen in Süditalien auch charakteristische Landschaftsbilder von unter anderem Neapel, Amalfi und eben Capri heraus. Die Aufnahme zeigt die bekannten Felsformation „Faraglioni“ vor Capri. Es wird deutlich, dass sich das Medium in idealer Weise für die Gattung der Studie instrumentalisieren lässt: Bis ins kleinste Detail gibt die Kamera Nuancen, Risse im Fels oder Licht-Schatten-Wirkung an der Klippe wieder. So waren solche Fotografien bestmöglich dazu geeignet in späterer Atelierarbeit eine naturalistische malerische Umsetzung ihres Motivs zu ermöglichen, ohne dass der Maler selbst vor Ort sein musste. Aufgrund dieser Eignung entstanden im 19. Jahrhundert Alben solcher Studienfotografien.



Abb. 7 Johann Heinrich Schillbach: Capri - Marina Piccola und die Faraglioni, 1825



Edizione Esposito
Capri - Faraglioni preso da Tracani
ca. 1870-1880
19,8 x 25,8cm
Albuminabzug auf Karton

Die Vedutenfotografie im Italien des 19. Jahrhunderts

Die Vedutenmalerei – Vorläufer der Vedutenfotografie von Marie-Kathrin Blanck

Unter dem vom italienischen *veduta* abgeleiteten Begriff der Vedute versteht man die Darstellung einer Landschaft oder Stadt, ihrer Straßen und Plätze, aber auch einzelner Monumente. Es handelt sich hierbei um möglichst wirklichsgetreue Abbildungen, indem der Künstler in seiner Darstellung sehr genau das Gesehene wiedergab. Es kam aber auch zu mehr oder weniger großen Abweichungen. Diese können bei der Darstellung kleiner Details beginnen bis hin zur Zusammenstellung wirklicher Monumente in einer veränderten Umgebung. So sind die Übergänge zwischen Vedute, Phantasievedute und architektonischem Capriccio fließend.

Das Entstehen der Vedutenmalerei lässt sich bis ins späte 13. Jahrhundert zurückverfolgen. So gibt es bereits seit dem Mittelalter erste Bestrebungen, städtische Physiognomien darzustellen, wie in Ambrogio Lorenzettis Allegorie auf „Die Gute Regierung“ aus den späten 1330er Jahren.

Anfangs bilden architektonische und topographische Elemente bestimmter Städte den Rahmen der dargestellten Handlungen. Florenz, Rom und Venedig sind hierbei zentrale Motive der Bildgattung und repräsentieren zugleich die Hauptschauplätze ihrer Entwicklung. Im letzten Viertel des Seicento wurde die Vedute zu einer eigenständigen Gattung der Malerei, schließlich auch der Zeichnung und Druckgrafik.

Die Klientel der Vedutisten bildeten meist wohlhabende Bildungsreisende, die im Rahmen der *Grand Tour* nach Italien gelangten. In den Repliken exakter Ansichten wurden die meist kleinformatigen Gemälde als eine Art luxuriöser Vorläufer der Postkarte zum Kauf angeboten oder auf Bestellung angefertigt, um sie als Andenken und Authentizität verbürgende Souvenirs in die Heimat mitzunehmen.

Die Anfänge der Vedutenfotografie und die Excursions daguerriennes

Zur Konstruktion einer räumlichen Darstellung fanden zahlreiche Hilfsmittel Anwendung, um den wachsenden Ansprüchen an eine möglichst korrekte Wiedergabe der Wirklichkeit nachzukommen. In den Vorzeichnungen, den sogenannten „scarabotti“, lassen sich der Gebrauch von Rasterverfahren oder der Einsatz der Camera Obscura, einem Vorläufer der Fotokamera, nachvollziehen. So wurde auch das junge Medium der Fotografie zunächst als Vorlage für Stiche oder Gemälde genutzt und diese Aufnahmen in speziellen Alben gesammelt, damit die Künstler ihre Bildvorlagen wie aus einem Skizzenbuch entnehmen konnten. Den Übergang zwischen malerischer und fotografischer Vedute bilden die *Excursions daguerriennes*. *Vues et Monuments les plus remarquables du globe* des französischen Verlegers Noël Marie Paymal Lerebours (Abb. 8). Ab 1841 ließ Lerebour



Abb. 8 Noël Marie Paymal Lerebour, *Excursions daguerriennes*. *Vues et Monuments les plus remarquables du globe*, 1841



Unbekannter Fotograf
Venedig, Ponte delle Guglie
ca. 1880-1890
16,2 x 23,6 cm
Albuminabzug auf Karton

Stahlstiche, Lithografien und Aquatinta nach Vorlagen von Daguerreotypen erstellen, da diese damals fototechnisch nicht vervielfältigt werden konnten. Diese Abbildungen von bestimmten Sehenswürdigkeiten und Ansichten aus der ganzen Welt beinhalteten bereits alle wichtigen Anforderungen an die Vedutenfotografie: die bildliche Identifikation einer bestimmten Stadt mit genau festgelegten Stereotypen von Denkmälern oder Ansichten, das Festhalten an der topographischen Realität sowie dekorative Elemente. Da in der ersten Entwicklungsphase der Daguerreotypie die Belichtungszeiten noch sehr lange waren, konnten Menschen oder Motive in Bewegung kaum fixiert werden. Daher fügten die Stecher diese Elemente, also Personen, Boote, Wolken, Wellen im Wasser und andere Details, hinzu. Die gesamte Abbildung wurde dabei so genau wie möglich nach der Vorlage der Daguerreotypie kopiert und dann durch belebende Motive ergänzt, die der kreativen Imagination des Stechers entsprangen.

Veduten in Italien zwischen Malerei und Fotografie

Dass die fotografischen Veduten in der Tradition von Malerei und Grafik stehen, wird anhand vieler Gemeinsamkeiten deutlich. So orientierten sich Fotografen nicht nur bei der Wahl der Standpunkte am Kanon der klassischen Veduten, sondern unter anderem auch hinsichtlich der Perspektive, der Themenwahl und dem Aufbau der Bildkomposition. Diese Übereinstimmungen stammen zum einen daher, dass Maler und Grafiker häufig zum neuen Medium überwechselten. Zum anderen bediente die Fotografie dieselbe Klientel, wie zuvor die Vedutenmalerei, und passte sich der gewohnten Darstellungsweise an. Im Gegensatz zu fotografischen Aufnahmen lassen sich jedoch die Standpunkte gemalter Veduten in der Realität meist nicht nachvollziehen, da diese eine Art synthetisch erzeugte Ansicht darstellen. So werden in der Malerei häufig signifikante Motive zu einer Komposition zusammengefasst, wobei ganze Gebäude

ausgelassen und Maßstäbe verändert, sowie Details vergrößert oder verkleinert werden, um einen wirkungsvollen Bildaufbau herzustellen und ästhetische Momente zu erzielen.

Gleichermaßen nutzten ebenso die Fotografen ästhetische, meist an die Malerei angelehnte Kunstgriffe, um eine malerische und pittoreske Wirkung zu erhalten. Etwa wurden Personen und einzelne Elemente in die Fotografie als Staffagen eingesetzt, um im Sinne der *veduta anima* das Stadtbild zu beleben. So finden sich auf vielen Darstellungen venezianische Gondeln, übernommen aus der Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts.

Zudem wurden Fotografien nachträglich manipuliert, indem zum Beispiel mehrere Negative für ein Motiv genutzt oder Elemente anschließend retuschiert wurden. Dieses Übereinanderlegen von Negativen ermöglichte es, etwa den Rauch eines Vulkans stärker hervorzuheben oder den Wolkenhimmel dramatischer zu gestalten, um eine atmosphärische Wirkung zu erreichen.

Der Durchbruch der Vedutenfotografie

Da angesichts der zügigen technischen Weiterentwicklung schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts sehr hohe Auflagen an Fotografien möglich waren, löste die Fotografie nach und nach die Vedutenmalerei ab. Angelehnt an diese bildete die italienische Vedutenfotografie im Laufe des 19. Jahrhunderts typische Panoramen und Motive heraus, welche noch heute auf Postkarten oder als Darstellungen in Reiseführern zu finden sind.



Giorgio Sommer
Napoli - Panorama dal Vomero
ca. 1890
28,6 x 38,2 cm
Albuminabzug auf Karton

Alinari: Venedig, Bacino di S. Marco, ca. 1880-1900

Die Vedutenmalerei fand ihren Höhepunkt in Italien gegen Mitte des 18. Jahrhunderts. Hauptvertreter der Gattung und bekanntester Vedutist ist Antonio Canal, genannt Canaletto. Zu Beginn orientierten sich fast alle Fotografen in Motivwahl, Komposition und Perspektive am Kanon der klassischen Veduten. Ein typisches Motiv der Vedutenmalerei stellt zum Beispiel der Blick entlang des Canal Grande vom Markusplatz in Richtung der Kirche Santa Maria della Salute in Venedig dar (Abb. 9), welches von der Fotografie der Gebrüder Alinari aufgegriffen wird. Rechts zieht sich die von Booten gesäumte Uferpromenade in die Tiefe und gibt links den Blick auf das Wasser sowie Santa Maria della Salute frei. Auch die entlang der Uferpromenade flanierenden Staffagefiguren übernimmt die Fotografie aus der Malerei. Hier lässt sich sogar erkennen, dass die vordere Person in die Fotografie hineinretuschiert wurde, da sie nicht den Proportionen der restlichen abgebildeten Personen entspricht, sondern im Vergleich unnatürlich größer erscheint und über keinen weit ausfallenden Schatten verfügt.

Beim Versuch, den Standpunkt für Canalettos Vedute in der Realität nachzuvollziehen, wird deutlich, dass das menschliche Auge den vom Maler dargestellten Ausschnitt nicht mit einem Blick erfassen kann. Meist verdichteten Canaletto und andere Vedutisten signifikante Motive zu einer weitwinkligen Komposition. Hierbei wurden verschiedene Einzelteile so zusammengefasst, dass sich dem Betrachter in der Gesamtheit der Komposition viele Details auf einmal erschließen konnten. Dabei wurden jedoch nicht nur ganze Gebäude ausgelassen, sondern auch Maßstäbe verändert, sowie Details vergrößert oder verkleinert. Auch sind dem Vedutisten allerlei Kunstgriffe vorbehalten. So kann er durch Hell-Dunkelkontraste und Schatten gezielt Elemente hervorheben oder die Komposition ausbalancieren.

Gleichermaßen setzen Vedutenfotografen an die Malerei angelehnte Elemente ein, um so eine malerische Wirkung zu erzielen. Dies betrifft nicht nur die Verwendung von Staffagefiguren, sondern auch das Einfügen anderer Motive. So greifen viele Fotografen gerade bei Seestücken und Aufnahmen von Wasserwegen auf ein weiteres typisches Element der Malerei zurück und nehmen Boote oder die für Venedig charakteristischen Gondeln in ihre Abbildungen auf. Derartige Objekte wurden dann entweder real vor Ort für die jeweilige Fotografie in Szene gesetzt oder nachträglich hineinretuschiert. Auch bei der Darstellung des Himmels wurde manipuliert. So wurden etwa zwei Negative übereinandergelegt, um dramatischere Wolkenformationen zu erhalten.



Abb. 9 Canaletto: Der Molo vor dem Dogenpalast in Venedig, 1720-1740



Alinari
Venedig, Bacino di S. Marco
ca. 1880-1900
17,6 x 23,8 cm
Albuminabzug auf Karton

„Il Pino di Posillipo“ – Ausblick auf den Golf von Neapel

Das Panorama von Neapel, von der Via Tasso aus gesehen, mit der Pinie im Vordergrund und dem Vesuv im Hintergrund, gehört zu den klassischen Ansichten des Golfs von Neapel. Die Fotografie übernimmt hierbei die gewohnte Sichtweise aus der Vogelperspektive, welche schon auf Stichen, Zeichnungen und Gemälden derselben Art vorzufinden ist. Dabei gliedert die Pinie im Bildvordergrund die Abbildung in zwei Teile: Zum einen erkennt man auf der linken Seite das Castel S. Elmo mit der darunterliegenden Stadt, zum anderen erstreckt sich auf der rechten Seite der rauchende Vesuv und der Golf von Neapel sowie Chiatamone und das davor gelagerte Castel dell' Ovo. Häufig wurde bei derartigen Abbildungen der Rauch des Vulkans nachträglich hineinretuschiert oder im Negativ verstärkt, indem etwa mehrere Negative verwendet wurden.

Die dargestellte Pinie, besser bekannt unter dem Namen „Il Pino di Posillipo“ oder „Il Pino di Napoli“, befindet sich an der Spitze des Hügels Posillipo, der sich von Neapel bis ins Meer erstreckt und Namensgeber des gleichnamigen Stadtteils ist. Abgebildet in zahlreichen Gemälden und Fotografien wurde der Baum zum Symbol für Neapel und prägender Teil der Darstellung des charakteristischen Panoramas Neapels. Entweder klassisch im Bildmittelpunkt befindlich oder an den Bildrand gerückt, ziert die berühmte Pinie ganze Serien gemalter Landschaftsdarstellungen und fotografischer Aufnahmen. So lichtete Giorgio Sommer diese gleich mehrmals ab, auch Giacomo Brogi und andere griffen dieselbe Ansicht mehrfach auf. Ebenso finden sich in der Malerei und Grafik einige Interpretationen des „Pino di Napoli“, etwa von Carl Blechen oder Iwan Aiwassowski, der die Pinie in stimmungsvolle Rottöne taucht.

Mit der Einführung der Postkarte erlangte dieses charakteristische Motiv bei den Touristen höchste Beliebtheit und wurde zum meistgekauften Bild der Ansicht Neapels. Sogar Fotomontagen des beliebten Panoramas wurden bewusst angefertigt, in dem Personen einer anderen Fotografie entnommen und derartig eingepasst wurden, dass sie direkt neben der Pinie zu stehen scheinen.

Nach einem mehr als einhundertjährigen Bestehen musste „Il Pino di Posillipo“ auf Grund einer Krankheit 1984 gefällt werden. Jedoch wurde im Jahre 1995 ein neue Pinie als Erinnerung an die alte „Pino di Napoli“ eingepflanzt, welche sich heute in der Via Felice Minucio, in der Nähe der Kirche Sant'Antonio befindet, und deren Geburtstag jedes Jahr gefeiert wird.



Giorgio Sommer
Panorama (Napoli)
ca. 1867-1873
19,6 x 24,7 cm
Albuminpapier auf Karton

Ein Blick in die Vergangenheit – Fotografie und die Antike

Eine neue Erfindung für die „alte“ Kunst

von Stefania Girometti

Fotografie besitzt zwei Eigenschaften, die sie zur perfekten Verbündeten der Archäologie machen: die technische Genauigkeit und die Reproduzierbarkeit. Bis zur Erfindung des fotografischen Verfahrens 1835 bzw. 1839 bediente sich die neu etablierte Archäologie hauptsächlich der Zeichnung. Dieses Medium konnte allerdings nur eine bedingte Detailtreue anbieten und war zudem mühsam reproduzierbar. Im Gegenteil dazu erwies sich die Fotografie in den Augen der ersten Archäologen als eine schnellere und genauere Technik, die sich als treue Begleiterin der Ausgrabungsdokumentation eignete. Die neue Methode stieß auf große Begeisterung unter den Wissenschaftlern, wie es den berühmten Worten des Mitglieds der Académie française und Abgeordneten François Arago (1786-1853) zu entnehmen ist:

„Um die zahlreichen Hieroglyphen darzustellen, die auf allen Denkmälern in Theben, Memphis, Karnak zu sehen sind, musste man viele Jahre lang und tausende von Zeichnern beschäftigen. Mit der Daguerreotypie schafft diese Arbeit eine einzige Person. Statten Sie das Institut in Ägypten mit zwei oder drei Apparaten von Herrn Daguerre aus, und dann werden auf vielen Platten des berühmten Buches die fiktiven Hieroglyphen durch wirkliche Hieroglyphen ersetzt [...]“

Aragos hoher Optimismus begleitete die ersten Einsätze der Fotografie auf dem Grabungsfeld. Dazu zählt die Dokumentation der 1842 bis 1844 erfolgten Reise von Athen über Rom nach Kairo des französischen Fotografen Joseph Philibert Girault de Prangey (1804-1892).

Doch der groß gefeierten, national patentierten französischen Erfindung von Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) wurde bald die Kalotypie vorgezogen – ein 1840 vom englischen Physiker William Henry Fox Talbot (1800-1877)

entwickeltes Negativ-Positivverfahren. Dies hatte gegenüber der Daguerreotypie zwei große Vorteile: Zum einen wurden Kalotypien direkt auf Papier statt auf silberbeschichteten Kupferplatten angefertigt, zum anderen konnten aus den Negativen zahlreiche Abzüge gewonnen werden. Diese beiden Faktoren führten dazu, dass die Aufnahmen klassischer antiker Kunstwerke hauptsächlich mit Talbots Technik reproduziert wurden.

„Alle Wege führen nach Rom“

Neben Skulpturen und klassische Porträts wurden Ruinen antiker Monumente und Grabungsstätten zum Gegenstand fotografischer Dokumentation. Die Begeisterung für die Antike hatte sich bereits im Laufe des 18. Jahrhunderts besonders beim europäischen Adel verbreitet. Die Bildungsreise



Alinari: Pantheon, Rom, ca. 1885, IEK



James Anderson
Palazzo dei Cesari
ca. 1870
19,8 x 25,6 cm
Albuminabzug auf Karton

der *Grand Tour* durch die Kulturstädte Italiens entwickelte sich zu einem Muss. Zu den wichtigsten Etappen zählten Venedig, Florenz, Neapel und die 1754 ausgegrabene Stadt Pompeji - doch der Höhepunkt war Rom. Die knapp 20.000 Reisenden, die jährlich dorthin strömten, konnten die Ruinen der Hauptstadt des einst größten westeuropäischen Kaiserreiches bestaunen. Bauwerke, Denkmäler und antike Infrastrukturen waren überall auf dem Stadtgebiet und in der Umgebung verteilt. Zu den ersten ausgegrabenen antiken Bauten zählen die Kaiserpaläste auf dem Palatin, deren Freilegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter Napoleon initiiert wurde, zeitnah mit der 1803 begonnenen Ausgrabung des Septimius-Severus-Bogens auf dem Forum Romanum. Doch der größte Teil der Ausgrabungen im Bereich der Kaiserfora begann erst mit der Ernennung Roms zur Hauptstadt des Königreichs 1870, unter der Ägide der neu etablierten italienischen Regierung.

Die Fotografie der antiken Ruinen und Denkmäler entwickelte sich rasch zu einem vielversprechenden Geschäft. Talbot selbst warb mit dem für die Archäologie unerlässlichen fotografischen Verfahren bei Gelehrten, Fotografen und Reisenden:

„Nichts übertrifft das fotografische Medium in seiner Macht, die Ruinen, Statuen, Flachreliefs für Ihre Recherchen genau wiederzugeben. Und ich glaube, es sei höchst interessant, jeden einzelnen noch erhaltenen Überrest ins Auge zu fassen, bevor es zerstört wird, während er noch in situ und von den umliegenden Steinen und Gebüsch umgeben ist.“

James Anderson – „a prince of the photographic art“

Der englische Maler Isaac Atkinson (1813-1877) gehörte zu den bekanntesten Künstlern, die in Rom einen großen Erfolg mit Stadtskizzen und Ruinengemälden machten. Bekannt wurde er jedoch als Fotograf von Ruinen und Stadtveduten unter dem Namen James Anderson. Seine Ansichten zähl-

ten zu den meistverkauften Abzügen, die Gelehrte, Künstler und Reisende in dem berühmten Buchhandel Josef Spithöfers an der Piazza di Spagna anschafften. Die Ausbildung zum Maler half Anderson bei der sorgfältigen Komposition seiner Motive. Er versuchte dabei, Standpunkte auszuwählen, die eine Tiefendimension im Bildraum suggerieren. Dafür eigneten sich Gesamtansichten größerer Komplexe wie das Forum Romanum, die Anderson von einem erhöhten Standpunkt aufnahm. Somit hat der Betrachter einen Überblick über die Gesamtanlage und kann aber gleichzeitig seine Präsenz im Bild miteinbeziehen. Andersons klare, auf Orientierung angelegte Kompositionen waren deshalb nicht nur bei Touristen beliebt, sondern wurden auch vom britischen *Antiquarian Photographic Club* für zahlreiche Ausstellungen ausgewählt, darunter für die Londoner Weltausstellung 1862.

Andersons Aufnahme des Forum Romanum besitzt eine klare Symmetrie, die dem Betrachter einen tiefen Blick in die Gesamtlänge des republikanischen römischen Marktes bietet. Rechts im Vordergrund sind die Reste des Saturntempels (Ende des 5. Jh. vor Chr.) und links der Bogen des Septimius Severus (geweiht 203 n. Chr.) zu sehen. Der Fotograf hat einen erhöhten Standpunkt im Westen des Marktareals ausgewählt, wodurch eine bessere Orientierung ermöglicht wird.

Obwohl zum Zeitpunkt der Aufnahme 1870 die wissenschaftliche Ausgrabung des Forums erst begonnen hatte, war ein großer Teil der römischen Denkmäler bereits verlegt worden. Denn die Rückverlegung des Heiligen Stuhls aus dem Exil von Avignon nach Rom im 15. Jahrhundert hatte als Konsequenz, dass in Rom eine eifrige Bautätigkeit unternommen wurde. Dank seines Reichtums an antiken Baumaterialien, wie kostbarem Marmorstein, wurde das Forum Romanum als riesiger Steinbruch weitgehend ausgebeutet. Reste aus den prächtigen Bauten wurden deshalb seit der



James Anderson
Roma - Foro Romano, Veduta Generale
ca. 1870
19,5 x 25,1 cm
Albuminabzug auf Karton

Renaissance als Spolien wiederverwendet, wie beispielsweise der Basilica Iulia (rechts im Mittelgrund hinter dem Saturntempel). Dieser 54 v. Chr. geweihte Hallenbau zählte zu den wichtigsten öffentlichen Gebäuden der Kaiserzeit und fungierte als Sitz des Tribunals. Wie bei zahllosen anderen antiken Denkmälern Roms wurden ihre Architraven, Kapitelle und Friese bei der Errichtung neuer Gebäude und Kirchen genutzt und befinden sich seitdem an unterschiedlichen Orten in Rom.

James Anderson: Via Appia Nuova, ca. 1870

Die Via Appia wurde durch den Censor Appius Claudius Caecus Ende des 4. Jh. v. Chr. erbaut und erstreckte sich von Rom bis Capua. Die besterhaltene der großen römischen Straßen eignet sich bestens für die wissenschaftliche Dokumentation der Ruinen antiker Infrastrukturen. Tatsächlich stellt die römische Campagna mit einem Teil des antiken Aquädukts im Hintergrund eines der beliebtesten Motive der frühen archäologischen Fotografien dar. Zugleich wird aber bei der symmetrischen Komposition solcher Aufnahmen die Brücke zum Vorfahren der fotografischen Vedute geschlagen: der Landschaftsmalerei.

Wie bei zahlreichen Beispielen seines Oeuvres wählte James Anderson auch hier einen erhöhten Standpunkt, wodurch eine Tiefendimension entsteht. Somit erhält der Betrachter die Möglichkeit, die idyllische Landschaft um Rom herum auf einen Blick zu erfassen. Derartige Abbildungen waren oft in Reiseführern zu finden. Doch um sie zu veröffentlichen, mussten alle Fotografien von Rom zunächst der vatikanischen Verwaltung zur Prüfung vorgelegt werden. Erst wenn sie den Vermerk *publicetur* oder *incidatur* erhielten, durften sie veröffentlicht und verbreitet werden.



James Anderson
Via Appia Nuova
ca. 1870
19,8 x 25,6 cm
Albuminabzug auf Karton

Architekturfotografie Ästhetisches Kunstwerk und Hilfsmittel in der Forschung von Malou Götz

Aufgrund sehr langer Belichtungszeiten war es der frühen Fotografie zunächst kaum möglich, bewegte Objekte festzuhalten. Bauwerke hingegen eigneten sich hervorragend als Motiv und so etablierte sich die Architekturfotografie bereits früh als eigenständige Gattung. Starken Einfluss auf die Entwicklung der Gattung hatte die Architekturzeichnung, nicht zuletzt da viele Fotografen auch ausgebildete Maler waren. Als Vorteile des neuen Mediums galten die größere Schnelligkeit der Anfertigung und die einfachere Vervielfältigung; als Nachteile dagegen die Abhängigkeit von günstigen Licht- und Witterungsverhältnissen, die mangelnde Farbigkeit sowie die aufgrund von Gewicht und Empfindlichkeit schwer zu transportierende Ausrüstung. Zudem waren frühe fotografische Verfahren technisch noch nicht ganz ausgereift, so dass manche Details der abgelichteten Bauwerke verloren gingen.

Die schnelle und vermeintlich objektive Wiedergabe eines Motivs machten diese Nachteile in den Augen vieler Betrachter jedoch wett. Diese Objektivität ist jedoch nicht zwingend gegeben. So zeigen etwa Werke der Alinari, die bei ihren Aufnahmen Wert auf Wirklichkeitstreue legten, häufig auch Zeichen einer Inszenierung der Architektur. Wie viel bei der Entstehung einer Aufnahme von den persönlichen Entscheidungen des Fotografen abhängt, lässt sich gut beim Vergleich mehrerer Aufnahmen desselben Motivs nachvollziehen. Daneben sind Abweichungen von der Realität - etwa Verzerrungen der Perspektive oder verfälschende Wiedergaben der Lichtverhältnisse - auch auf technische Schwierigkeiten zurückzuführen.

Besonders in der Denkmalpflege und im Bereich der kunsthistorischen Forschung und Lehre wurden die Vorzüge der Architekturfotografie bereits früh erkannt. Daneben er-

langte sie aber auch als Souvenir für Reisende schnell große Popularität. Entlang der Routen der *Grand Tour* eröffneten zahlreiche Fotobuden, in denen Fotografien, den heutigen Postkarten vergleichbar, feilgeboten wurden. Besonders aufgrund ihrer geringeren Kosten verdrängte die Fotografie allmählich das Gemälde und die Druckgrafik als hauptsächliche Reiseerinnerung. Die zunehmende Verbreitung von Fotografien hatte daneben für viele Städte den Vorteil, dass ihre architektonischen Wahrzeichen schnell einen größeren Bekanntheitsgrad erlangten und immer aufs Neue Touristenscharen anlockten.

Die Architekturfotografien aus dem Bestand der Fotothek dokumentieren diese vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten und können sowohl als Hilfsmittel in der Forschung und Lehre eingesetzt werden, als auch unter ästhetischem Gesichtspunkt als Kunstwerke erforscht und betrachtet werden.

Alinari: Palazzo Strozzi, ca. 1890-1910

Der Palazzo Strozzi, ca. 1489-1540 erbaut, zählt zu den bekanntesten Bauwerken der Florentiner Renaissance. Um den mit 31 Metern Höhe recht imposanten Palast im engen Straßennetz Florenz' möglichst vollständig abzubilden, wählte der Fotograf einen erhöhten Standpunkt und entschied sich für eine Eckansicht. Der genaue Standpunkt der Kamera kann nur geschätzt werden, es spricht jedoch einiges dafür, dass das Foto von einem Fenster des um die Mitte des 19. Jahrhunderts eröffneten Hotel Helvetia & Bristol aus aufgenommen wurde. Der Vorzug dieser Perspektive liegt auf der Hand, denn das Foto vermittelt nicht nur einen Eindruck von der Aufteilung der Fassade, sondern auch von den Dimensionen des Gebäudes.



Alinari
Palazzo Strozzi, Florenz
ca. 1890-1910
19,5 x 25,3 cm
Albuminabzug auf Karton

Auch bei dieser Fotografie wird das Bauwerk durch die Bildgestaltung in den Mittelpunkt gerückt. So nimmt der Palazzo nicht nur den größten Teil des Bildes ein, sondern wird zudem durch angeschnittene Gebäude beidseitig gerahmt. Diese Rahmung verstärkt die Hervorhebung des Hauptmotivs und macht den Palazzo so als einzelnes Kunstwerk greifbarer.

Die Aufnahme des Palazzo Strozzi macht deutlich, dass bestimmte Sichtweisen eines Gebäudes erst mithilfe der Fotografie einem breiteren Publikum zugänglich werden. Durch die Inszenierung der Architektur wird der Kunstwerkcharakter des Bauwerks dabei besonders hervorgehoben.

Alinari: San Cristoforo alla Certosa, ca. 1870

Das Karthäuserkloster San Cristoforo alla Certosa in Ferrara wurde im Jahre 1452 durch eine Stiftung Borso d'Estes gegründet. Zu der nur wenige Meter außerhalb der Stadtgrenzen liegenden Klosteranlage gehört auch ein Friedhof, dem in der um 1870 angefertigten Aufnahme auffällig viel Platz eingeräumt wurde. Das eigentliche Motiv, die Klosterkirche, ist dagegen in den Hintergrund gerückt.

Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass der Fotograf sich ganz bewusst für diesen Blickwinkel entschieden hat, um das Bauwerk in Szene zu setzen. So nutzt er die symmetrische Anordnung der Grabsteine, um das Auge des Betrachters über die Fläche hinweg auf die Kirche zu lenken und diese als beinahe skulpturales Kunstwerk hervorzuheben. Besonders deutlich tritt dabei die aus mehreren Bauteilen zusammengesetzte Struktur der Kirche zu Tage.

Die Aufnahme macht deutlich, dass Architekturfotografie mehr ist als die getreue Dokumentation von Bauwerken. Vielmehr handelt es sich um eine künstlerische Gattung, die bildgestalterische Mittel - etwa die Perspektive - bewusst einsetzt um eine ästhetische Wirkung zu erzielen.



Alinari
San Cristoforo alla Certosa
ca. 1870
19 x 25,1 cm
Albuminabzug auf Karton

Stadt in Bewegung Urbanes Leben am Ende des 19. Jahrhunderts von Liane Wilhelmus

Um 1839 entstand das erste Bild einer Großstadt und somit eines urbanen Raumes. Es war Louis Jacques Mandé Daguerre, der als erstes ein fotografisches Bild in Paris aufnahm (*Blick auf den Boulevard du Temple*). Es entstanden drei Aufnahmen dieser Ansicht zu verschiedenen Tageszeiten, um unterschiedliche Lichtverhältnisse festzuhalten. Dennoch gerieten beim Anblick dieser Fotografie zwei Dinge in den Blick: der „Blick von oben“ sowie der Kontrast zwischen zwei Menschen auf einer ansonsten menschenleeren Straße.

Der erhöhte Standpunkt wurde in der sich in der Folgezeit entwickelnden Stadtfotografie zu einem Hilfsmittel, um weite Ausschnitte von Straßen, Plätzen und Bauwerken aufnehmen zu können. Dass die Straße in den frühen Fotografien merkwürdig leer und unbelebt wirkte, hatte vor allem mit den noch langen Belichtungszeiten zu tun, unterschiedlich schnell bewegte Bildelemente geronnen zu verwischten Spuren oder verschwanden gar ganz von der Bildfläche.

So schrieb der Fotopionier William Henry Fox Talbot 1844-46 in seinem Buch „The Pencil of Nature“:

„Wenn wir aber in die Stadt gehen und versuchen, ein Bild der sich bewegenden Menschenmenge zu machen, erleben wir einen Misserfolg, denn im Bruchteil einer Sekunde verändern sie ihre Position...“ (Talbot 1844-46)

Gerann die Bewegung der Großstadt anfänglich also noch zu Schlieren (Abb. 10), wurde sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Hilfe schnellerer Technik in Form von fragmentierten, vom Bildrand beschnittenen Körpern festgehalten, die einen schnell vorübergehenden Augenblick dokumentieren. Diese Fragmentierungen zeugen von veränderten Wahrnehmungsformen in den belebten Städten.

Die frühe Architekturfotografie von bekannten Bauwerken, Plätzen oder Straßen, die meist einem dokumentarischen Ansatz unterlag, verschob sich nun zu Bildern des alltäglichen, städtischen Umfeldes der Menschen. Ab den 1880er Jahren ist eine sprunghafte Zunahme an ebensolchen Aufnahmen des städtischen Lebens zu bemerken. Sie können als Versuch gewertet werden, die visuellen Eindrücke der urbanen Umgebung - von Flüchtigkeit, Bewegung und Reizüberflutung - in bleibende Aufnahmen zu überführen. Beides, der „Blick von oben“ und die bewegte Menschenmasse, blieben von großem Interesse in der Fotografie.



Abb. 10 Pietro Poppi: Bologna. Palazzo Comunale, 1890-1900, IEK



Alinari
Firenze, Il Battistero
ca. 1890-1900
20,4 x 24,6 cm
Albuminabzug auf Karton

Stadtansichten der Fratelli Alinari

Ende des 19. Jahrhunderts prägen vor allem urbanistische Veränderungen die Stadt Florenz. Nach der Einigung Italiens 1864 wird die Stadt am Arno für sechs Jahre Hauptstadt des jungen Nationalstaates, was zu neuen städtebaulichen Plänen führte. Die geplanten Umbauten hin zu einer modernen Stadt wurden teilweise umgesetzt und führten zu Eingriffen in die mittelalterliche Bausubstanz. Mittelpunkt des städtischen Lebens in Florenz, das Gelehrte, Künstler und Schriftsteller anzog, war die Piazza della Signoria.

Die um 1890-1900 entstandene Aufnahme der *Piazza della Signoria* des *Portico degli Uffizi* der in Florenz beheimateten Fotografie-Pioniere Alinari zeigt einen eher ungewöhnlichen Blick von der Seite auf die Arkadenbögen der Loggia dei Lanzi, von der Piazzale degli Uffizi und dem Eingang der Uffizien ausgehend in Richtung Piazza delle Signoria. Neben den Skulpturen unter den Arkaden auf der linken Bildhälfte ist am rechten Bildrand die Skulptur Herkules und Cacus von Baccio Bandinelli vor dem nicht mehr abgebildeten Palazzo Vecchio zu sehen. Im Hintergrund der Fotografie ist der Palazzo delle Assicurazioni, der 1871 noch im Zuge der Modernisierungen der Stadt errichtet wurde, zu sehen.

Vielmehr in den Fokus als die neuen Gebäude oder die Kunstwerke unter den Arkaden der Loggia dei Stanzi geraten die vorbeieilenden oder in Gruppen im Gespräch vertieften Passanten und die vorbeitragende Pferdekutsche. Sie geben einen Eindruck in das städtische Leben in Florenz am Ende des 19. Jahrhunderts.

Die Kamera hat sich auf die Höhe der Menschen begeben und fängt die schräge Straßenflucht ein, die durch die scharfe Trennlinie zwischen Schatten und Licht im Vordergrund zusätzlich betont wird. Sie dynamisiert den Bildaufbau und unterstützt die Gehbewegung der Passanten, die größtenteils

auf eben dieser Linie entlanglaufen. Wenige andere und die Kutsche kreuzen diese Flucht und machen auf die Betriebssamkeit auf der Straße aufmerksam. Die Passanten sind während des Laufens, in Schrittstellung, abgelichtet, gleichsam in ihrer Bewegung durch die Kamera eingefroren. Vom Bildrand angeschnittene Elemente, wie links das Kutschenrad, unterstützen diese Momentaufnahmen von Bewegung.

Ein ähnliches Interesse zeigt eine weitere Fotografie der Alinari: Zwar befindet sich das Hauptmotiv, das Florentiner Baptisterium am Domplatz im Zentrum der Stadt, prominent im Mittelpunkt der Aufnahme. Dennoch scheint auch hier die Einbindung in den städtischen Kontext eine ebenso große Rolle gespielt zu haben. Denn auch das pulsierende Stadtleben mit zahlreichen, sich kreuzenden Passanten und Wagen wurde abgelichtet und hinterlässt einen Eindruck von Bewegung und Flüchtigkeit des Augenblicks des Stadtlebens. Geschickt scheinen diese zudem in der Komposition



Abb. 11 Gustave Caillebotte: Rue de Paris: Temps de pluie, 1877



Ed. Alinari P. 1° N. 1740. FIRENZE - Piazza della Signoria dal portico degli Uffizi.

Alinari
Florenz, Piazza della Signoria dal Portico degli Uffizi
ca. 1890-1900
19,5 x 23 cm
Albuminabzug auf Karton

eingefangen: Ausgehend von der im Gespräch sich befindenden Männergruppe im Vordergrund bewegen sich vor allem die Pferdekutschen und auch die Menschen im Hintergrund spiralförmig und mit einem Tiefensog um das Baptisterium herum, um so seinen Zentralbaucharakter zu betonen.

Fragmentierte Personen und Gefährte an den Bildrändern betonen die Ausschnitthaftigkeit der Fotografie und ihren Charakter einer Momentaufnahme. Dieser findet sich auch in der zeitgleichen Malerei des Impressionismus, wie etwa auf Bildern des Franzosen Gustave Caillebotte (Abb. 11). Caillebotte und auch andere Impressionisten, vor allem in Paris, hatten sich nachweislich mit dem neuen Medium auseinandergesetzt und standen in engem Austausch mit zeitgenössischen Fotografen, ihre Arbeiten stehen somit auch für eine Wechselwirkung zwischen den beiden Gattungen Fotografie und Malerei.

Alinari: Palermo, La Via Macqueda, Aufnahme ca. 1890-1910

Neben der Aufnahme eines Momentes und der flüchtigen Bewegung wird vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Blick von oben in die Fotografie, vor allem des städtischen Geschehens, eingeführt. Bereits in einer der ersten Fotografien Louis Jacques Mandé Daguerres, der Aufnahme des Boulevard du Temple von um 1839 ist der typisch städtische Blick in Aufsicht vorgeprägt und scheint sich von dort ausgehend in der Fotografie etabliert zu haben.

Auch das Interesse der Alinari richtete sich zunehmend auf die städtisch belebte Straße. Durch den erhöhten Kamerastandpunkt ist ein weites Aufnahmefeld möglich. Zu sehen ist die Via Macqueda auf Höhe der Piazza Vigliena bzw. Quattro Canti. Der belebte achteckige Platz ist von barocken, geschwungenen Palastfassaden flankiert, die von der Kamera kedilicg im Ausschnitt erfasst wurden. Das Interesse fokussiert hier also weniger auf die reich geschmückten Palazzo-Fassaden, sondern auf die Straßenflucht. Die Häuserfassaden werden zur Rahmung der Straße degradiert. Dieser Ausschnitt und der erhöhte Kamerastandpunkt ermöglichen es, die wimmelnde Menschenmasse auf dem Platz und der weiterführenden Straße zu erfassen und Einblicke in das Stadtleben am Ende des 19. Jahrhunderts zu geben.



Alinari
Palermo - La Via Macqueda
ca. 1890-1910, Abzug ca. 1910
26,1 x 19,8 cm
Albuminabzug auf Karton

Biografien der Fotografen

Guiseppe Alinari (1836-1890)

Aktiv ca. 1854-1890

Guiseppe Alinari gründete zusammen mit seinen Brüdern Leopoldo und Romualdo 1854 die Firma Fratelli Alinari in Florenz, nach 1868 auch mit Niederlassungen in Rom und Neapel. Guiseppe Alinari war in dem Unternehmen besonders für Aufgaben der Fototechnik verantwortlich. Das Atelier der Brüder Alinari spezialisierte sich ab 1858 auf Stadtveduten, Architekturaufnahmen und Reproduktionen von Kunstwerken und erlangte bald Bekanntheit für die Qualität seiner Fotografien. Die Firma besteht bis auf den heutigen Tag und ist nach eigener Aussage das älteste fotografische Unternehmen der Welt.

Leopoldo Alinari (1832-1865)

Aktiv ca. 1852-1865

Leopoldo Alinari begann seine Laufbahn als Kupferstecher in der Werkstatt des Florentiner Grafikers Luigi Bardi. Bardi bildete Leopoldo auch in der Fotografie aus und verkaufte dessen Aufnahmen unter seinem eigenen Namen. 1852 eröffnete Leopoldo mit der Unterstützung Bardis ein eigenes Atelier, 1854 gründete er mit seinen Brüdern die Firma Fratelli Alinari. In der Firma war Leopoldo hauptverantwortlich für Organisation und Entscheidungen über die Ausrichtung des Ateliers. Nach seinem Tod übernahmen Guiseppe und Romualdo die Leitung der Firma.

Romualdo Alinari (1830-1890)

Aktiv ca. 1854-1890

Romualdo Alinari gründete 1854 zusammen mit seinen Brüdern die Firma Fratelli Alinari, in der er vor allem mit administrativen Aufgaben betraut war.

James Anderson (1813-1877)

Eigentlich: Isaac Atkinson, aktiv ca. 1845-1877

Isaac Atkinson studierte in Paris Malerei unter dem Pseudonym Nugent Dunbar, 1838 siedelte er nach Rom über und nahm dort

1839 den Namen James Anderson an. Anderson befasste sich seit 1845 mit der Fotografie, 1853 eröffnete er ein eigenes Fotoatelier. Ab 1859 gab er regelmäßig Kataloge seiner Werke heraus. Spezialisiert war Anderson auf Architekturaufnahmen und Reproduktionen von Kunstwerken. Nach seinem Tod übernahm sein ältester Sohn Domenico (1854-1938) das Atelier, das bis 1960 weiter bestand. 1963 erwarb der Unternehmer Vittorio Cini die Archive des Ateliers und gliederte sie in das Alinari-Archiv ein.

Giacomo Brogi (1822-1881)

Aktiv ca. 1856-1881

Giacomo Brogi arbeitete zunächst als Kupferstecher unter anderem für Luigi Bardi in Florenz. Ab 1856 war er auch als Fotograf tätig und eröffnete 1860 sein eigenes Studio in Florenz. Brogi unternahm 1862 und 1868 fotografische Expeditionen ins Heilige Land. Ab 1878 führte er den Titel eines Hoffotografen. Nach seinem Tod übernahm sein Sohn Carlo (1850-1920) das Atelier. Die Firma besteht fort bis in die 1960er Jahre. Ihre Archive befinden sich heute im Besitz des Alinari-Archives.

Giovanni Crupi (1859-1925)

Aktiv ca. 1885-1925

Giovanni Crupi gehörte zu den wichtigsten Fotografen Siziliens. Sein Studio befand sich in Taormina und gilt als vermutliche Lehrstätte Wilhelm von Gloedens (1856-1931). Neben Architekturaufnahmen fertigte Crupi auch Portraits, Akte und Darstellungen sozialer Szenen an.

Pasquale und Achille Esposito

Aktiv ca. 1870-1890

Vater und Sohn Pasquale und Achille Esposito waren in Neapel ansässig. Über beide ist kaum etwas bekannt, die Fotografien wurden meist als „Edizione Esposito“ herausgegeben. Neben Bildern von Monumenten und Architekturen in Süditalien, v.a. Neapel, aber auch Pompeji zeigen ihre Aufnahmen auch charakteristische

Landschaftsbilder von unter anderem Neapel, Amalfi und Capri, aber auch Genre-Szenen.

Achille Mauri

Aktiv ca. 1860-1895

Über Achille Mauri ist wenig bekannt. Seine Laufbahn begann er 1860 mit einem Atelier in Foggia (Apulien). Ab 1870 war er in Neapel tätig. Zu Mauris Spezialitäten zählen Stadtveduten und Landschaftsaufnahmen.

Romualdo Moscioni (1849-1925)

Aktiv ca. 1868-1925

Über Moscionis Ausbildung und Weg zur Fotografie ist nichts bekannt. Sein erstes Atelier soll er bereits 1868 in Rom eröffnet haben. 1885 bis 1889 nahm er an Ausgrabungen bei Cita Lavinia teil. Moscionis Oeuvre beinhaltet vor allem Architekturaufnahmen.

Carlo Naya (1816-1882)

Aktiv ca. 1857-1882

Carlo Naya studierte Rechtswissenschaften in Pisa. Dank einer Erbschaft konnte er ausgedehnte Reisen in Europa, Asien und Nordafrika unternehmen. 1857 ließ er sich in Venedig nieder und eröffnete dort ein Fotoatelier. Den Vertrieb seiner Fotografien übernahm Carlo Ponti. Naya ist vor allem durch seine venezianischen Stadtveduten bekannt geworden. Nach seinem Tod wurde das Atelier geschlossen und der Hauptteil des Archivs von dem Verleger Osvaldo Böhm erworben.

Alfred Noack (1833-1895)

Aktiv ca. 1860-1890

Alfred Noack studierte Druckgrafik an der Kunstakademie Dresden. 1856 ging er nach Rom, 1860 nach Genua. Im selben Jahr gründete er dort sein fotografisches Unternehmen, das zu den bedeutendsten Italien zählte. Obgleich Noack auch Fotografien von Kunstwerken anfertigte, wurde er vor allem für seine Landschaftsaufnahmen bekannt, die besonders als Reisesouvenirs große Beliebtheit erlangten. Noack hat durch seine Fotografien

zur Verbreitung eines typischen Italienbildes beigetragen und gilt als „Erfinder“ der italienischen Riviera.

Pietro Poppi (1833-1914)

Aktiv ca. 1866-1907

Pietro Poppi war neben seinem Beruf als Fotograf auch als Landschaftsmaler tätig. Seine Firma *Fotografia dell'Emilia* war in Bologna ansässig. Poppis Oeuvre umfasst vor allem Architekturaufnahmen und Stadtveduten.

Leonardo Primi

Aktiv ca. 1870-1890

Über Leonardo Primi ist kaum etwas bekannt. Erwähnt wird er in der englischsprachigen Ausgabe des Baedekers von 1881 als in Viterbo ansässiger Fotograf.

Giorgio Sommer (1834-1914)

Eigentlich: Georg Sommer, aktiv ca. 1857-1914

Giorgio Sommer wanderte 1857 nach Italien aus und ließ sich zunächst in Rom, dann in Neapel als Fotograf nieder. Bis 1866 arbeitete er mit dem ebenfalls deutschstämmigen Fotografen Edmond Behles zusammen. Sommers Aufnahmen zeigen neben klassischen Stadtveduten auch das Leben der ärmeren Bevölkerungsteile Neapels. Daneben hegte er jedoch auch ein starkes Interesse für die Antike und war 1863 bei Ausgrabungen in Pompeji zugegen.

Josef Wlha (1842-1918)

Aktiv ca. 1878-1903

Wlha führte von 1878 bis 1903 ein Fotostudio in Wien. Über seine Ausbildung und seinen Werdegang ist nur wenig bekannt. Sein Oeuvre umfasst vor allem Architekturaufnahmen und Reproduktionen von Kunstwerken.

Literatur

Ausst.-Kat. Im Land der Sehnsucht. Mit Bleistift und Kamera durch Italien. 1820 bis 1880, hrsg. von Andrea Domesle, Monika Schulte-Arndt und Manfred Fath, Frankfurt a.M. 1998.

Ausst.-Kat: Carl Blechen, Bilder aus Italien, hrsg. v. Bezirksmuseum Cottbus Schloß Branitz, Cottbus 2004.

Ausst.-Kat. Heinrich Kühn: Die vollkommene Fotografie, hrsg. von Monika Faber, Ostfildern 2010.

Ausst.-Kat. „Florenz! Die Stadt der Medici kommt an den Rhein“, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, München 2013.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, hrsg. von Burkhardt Lindner, Berlin 2013.

Brilli, Attilio: Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus: Die „Grand Tour“, Berlin 1997.

Burckhardt, Jacob: Hinwendung zur Kunst des Barocks, Galerienreisen: Rom und Kassel-Dresden 1875, Tirol-Oberitalien 1876, Bayern-Franken 1877, Emilia-Romagna 1878. Neuauflage und erste Übersetzung der Hauptwerke. Der Kreis der jüngeren Basler Freunde. April 1875 bis Ende 1878. Briefe, Basel u. a. 1966.

Coarelli, Filippo: Rom. Ein archäologischer Führer, Mainz 2000.

De Font-Reaulx, Dominique: „Ein Sinnliches Altertum entwickeln. Das antike Modell in der Fotografie von ihren Anfängen bis zur Avantgarde“, in: Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste, hrsg. von Eva Koczinsky, Berlin 2011, 173-387.

Dehmer, Andreas: „Vedutis(si)mo. Gemalte Stadtansichten von Cimabue bis Canaletto“, in: Canaletto - Ansichten vom Canal Grande in Venedig, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Andreas Henning, Dresden 2008, S. 22-28.

Domelse, Andrea: Il grande enigma del vero. Ein Vergleich zwischen Photographie und Zeichnung, in: Im Land der Sehnsucht, hrsg. von Monika Schulte-Arndt, Frankfurt a. M. 1998, S. 27-33.

Faber, Monika: Die Momentfotografie erobert die Stadt 1840-1980, in: Das Auge und der Apparat. Die Fotosammlung der Albertina, hrsg. v. Monika Faber und Klaus Albrecht Schröder, Wien 2003, S. 242-248.

Golz, Jochen (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Italienische Reise, Berlin 1996.

Gregorovius, Ferdinand: Wanderjahre in Italien, München 1986.

Grimm, Herman: Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material. In: Ders.: Über Künstler und Kunstwerke I (1865), S. 36-40.

Imorde, Joseph; Wegerhoff, Erik (Hg.): Dreckige Laken. Die Kehrseite der „Grand Tour“, Berlin 2012.

Janin, Jules: Der Daguerreotyp (1839), in: Theorie der Fotografie. Bd I., hrsg. von Wolfgang Kemp, Hubertus v. Amelunxen, München 2006, S. 46-51.

Lübke, Wilhelm: Die Dresdner Galerie in Photographie. In: Kunstchronik 9 (1873), Sp. 81.

Lyon, Claire L.: „The art and science of antiquity in nineteenth-century photography“, in: Antiquity and photography. Early views of ancient Mediterranean sites (Ausstellungskatalog Los Angeles 2005), hrsg. von ders., Los Angeles 2005.

Macadam, Alta: Americans in Florence. A complete guide to the city and places associated with Americans past and present, Florenz/Mailand 2003.

Mulligan, Therese (Hrsg.): Geschichte der Photographie. 1839 bis heute, Köln u.a. 2000.

Nickel, Heinrich L.: Fotografie im Dienste der Kunst. Die Anwendung der Fotografie in der Kunstwissenschaft, Archäologie und Vorgeschichte. Halle (Saale) 1959.

Nicolai, Gustav: Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden für alle, welche sich dahin sehnen, Leipzig 1834.

Palmbach, Barbara: Paris und der Impressionismus, Weimar 2001.

Pohlmann, Ulrich (Hrsg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004.

Ritter, Dorothea: „Auf den Spuren James Andersons und der Maler-Fotografen in Rom. The effulgent light of southern sky“, in: Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen (Ausstellungskatalog München 2005), hrsg. von Herbert von Rott/Dietmar Siegert, München 2005, 11-25.

Ritter, Dorothea: „Stadtveduten in Italien zwischen Malerei, Druckgraphik, Zeichnung und Fotografie“, in: Stadtbilder der Neuzeit : [die europäische Stadtansicht von den Anfängen bis zum Photo], Ausstellungskatalog (Stadt in der Geschichte, Vol 32.), hrsg. v. Bernd Roeck, Ostfildern 2006, S. 245-270.

Ritter, Dorothea: „... Allez! Arrêtez! Vite! Impressions d'Italie dans la littérature et la photographie de voyage au XIXe siècle!“, in : Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle (Ausstellungskatalog Paris 2009), hrsg. Von Gux Cogeval/Ulrich Pohlmann, Paris 2009, 48-55.

Rouille, André: La photographie en France. Textes et controverses. Une anthologie, 1816-1871, Paris 1989.

Schulte-Arndt, Monika: Im Land der Sehnsucht. Italienreisen deut-

scher Maler der Romantik, in: Im Land der Sehnsucht, hrsg. von Monika Schulte-Arndt, Frankfurt a. M. 1998, S. 7-16.

Wölfflin, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll. In: Zeitschrift für bildende Kunst NF. VII (1896), S. 224-228.

Bildnachweis

Abb. 6

Carl Blechen 2004.

Abb. 7

Ausst.-Kat. Der Traum vom Süden. Johann Heinrich Schillbach (1798-1851). Zeichnungen, Aquarelle, Ölstudien und Gemälde. Hrsg. vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Heidelberg 2000, S. 94. Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Sina Althöfer).

Abb. 8

Im Land der Sehnsucht 1998.

Abb. 9

bpk / Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin Jörg Anders.

Abb. 11

Ausst.-Kat. Dans l'intimité des frères Caillebotte. Peintre et Photographe. Hrsg. von Sophy Thompson. Paris 2011, S. 36. AKG images Erich Lessing.



N. 18A. VENEZIA.

L' Isola di S. Giorgio.

L'île de St. Georges Majeur: Cette île vis-à-vis de la Piazzetta, jadis appelée l'île des cyprès resta jusqu'en 1806 en possession des Moines Bénédictins dont l'église, le cloître et le jardin en occupaient toute l'étendue. Lorsque le Pape Pie VI mourut en exil en 1800, le Collège fuyard des Cardinaux se réunit ici pour élire son successeur Pie VII Chiaramonti. En 1806 le cloître fut démoli et l'île servit peu de temps après d'entrepôt des marchandises étrangères; maintenant cette île a été ajoutée aux lignes de fortification. L'Église d'un aspect très pittoresque est un des chefs d'œuvre d'art de *Andrea Palladio*, commencée en 1565 et terminée en 1610 par *Vincenzo Scamozzi*.

The Island of St. Giorgio Maggiore: Opposite the Piazzetta formerly called the Island of the Cypresses, remained till 1806 in the possession of the Benedictine Monks whose church, cloister and garden occupied its whole extent. When Pope Pius VI died in exile in 1800, the fugitive College of the Cardinals met here to elect his successor Pius VII Chiaramonti. In 1806 the cloister was demolished and the island was soon afterwards made an entrepôt of foreign wares, and was now added to the lines of fortification. The church which presents an aspect very picturesque is one of the master pieces of *Andrea Palladio*, begun in 1565 and finished in 1610, by *Vincenzo Scamozzi*.

Die Insel St. Giorgio Maggiore: Vis-à-vis der Piazzetta, in alter Zeit Insel der Cypressen genannt, blieb bis zum Jahre 1806 im Besitze der Benedictiner, deren Kirche, Kloster und schöner Klostergarten das ganze Terrain einnahmen. Als Papst Pius VI. im Exil gestorben war (1800), versammelte sich hier das damals flüchtige Collegium der Cardinäle zur Wahl seines Nachfolgers Pius VII, Chiaramonti. Im Jahre 1806 wurde das Kloster aufgehoben und bald darauf zum Entrepôt der ausländischen Waaren gemacht. In neuester Zeit ist diese Insel in den Festungsrayon gezogen worden. Die Kirche deren Anblick von der Piazzetta aus so malerisch wirkt, gehört zu den Meisterbauten des *Andréa Palladio*, 1565 angefangen und 1610 von *Vincenzo Scamozzi* vollendet.

Riproduzione riservata.

Venezia 1874, Tip. C. Naya

C. NAYA fotografo di S. M. il Re d'Italia
Venezia, Piazza S. Marco, N. 75. 76. 77. 78. 79 bis.