Ferne Länder in 3-D. Die stereoskopische Reisefotografie von William England (ca. 1830–1896)

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg

teil

vorgelegt von

Gerlind-Anicia Lorch

2016

Hamburg

Textteil
Erstgutachterin: Prof. Dr. Gabriele Betancourt Nuñez

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Margit Kern

Tag der mdl. Prüfung: 28.03.2017
Inhaltsverzeichnis

Vorwort .......................................................................................................................... 1
Danksagungen .................................................................................................................. 1
Einleitung ......................................................................................................................... 4
Thematische Eingrenzung und Fragestellungen ................................................................ 4
Quellenlage und Forschungsstand .................................................................................. 6
Konzept und methodisches Vorgehen ............................................................................. 10
William England – biografische Übersicht .................................................................... 12
Familienunternehmen: William England und die England Brothers ............................... 18
Fotografisches Werk ....................................................................................................... 20
William England, die London Stereoscopic Company und der stereo craze .................. 23
Die London Stereoscopic Company ................................................................................. 23
William England und die London Stereoscopic Company ............................................. 27
Marketing und Vertrieb von William Englands Fotografien ........................................... 32
Anpassen des Sortiments ............................................................................................... 33
Verzicht auf Werbemaßnahmen ..................................................................................... 34
Der stereo craze .............................................................................................................. 36
Stereofotografie und Reisen im 19. Jahrhundert ............................................................... 43
Funktionen von stereoskopischer Reisefotografie .......................................................... 43
Zum Hintergrund: Reisen im 19. Jahrhundert ................................................................. 46
Reiseliteratur im 19. Jahrhundert .................................................................................... 50
Reisende Fotografen, fotografierende Touristen – Reisefotografie im 19. Jahrhundert 53
Zwischenergebnis ........................................................................................................... 57
Die Neue Welt in 3-D – William Englands Nordamerika-Reise ..................................... 59
Einleitung ......................................................................................................................... 59
Das fotografische Material – Negative, sample books und Stereokarten ......................... 60
Der Bestand im Hulton Archive ...................................................................................... 60
Die Stereokarten .............................................................................................................. 61
Autor und Entstehungszeitraum ..................................................................................... 63
Zwischenergebnis ........................................................................................................... 67
Reiseroute, Literatur und Reisevorbereitung ................................................................ 67
Die ersten in Europa erhältlichen Stereoaufnahmen der Neuen Welt .......................... 71
Die royal tour des Prince of Wales als Verkaufsargument ............................................. 72
Stadt – Land – Fluss: William Englands Bild(er) von Nordamerika ............................... 75
Stadt: Die Metropole als Organismus ............................................................................. 75
Zwischenergebnis ........................................................................................................... 81
Land und Fluss: Die wilde Natur im Fokus .................................................................. 82
Zum Hintergrund: Die Hudson River School ............................................................... 85
Beispiel: Die Catskill Mountains ................................................................................... 87
William England und die Hudson River School ............................................................ 90
Die Niagarafälle – Idealmotiv für Stereofotografen? ...................................................... 92
Die künstlerische und touristische Erschließung der Niagarafälle ................................ 93
Die Niagarafälle bei William England und anderen Fotografen .................................. 101
Zwischenergebnis ........................................................................................................... 105
Die Neue Welt: Industrialisierung, Technisierung und Bezwingung der Natur ............. 105
Die Bezwingung des Flusses ....................................................................................... 106
Eisenbahnen und Brücken ........................................................................................... 106
Die Niagara Suspension Bridge .................................................................................... 108
Eisenbahnen ................................................................................................................ 111
Die Bedeutung des Begleittextes........................................................................................................114
Zusammenfassung.................................................................................................................................117
Eine Stadt im Wandel – William Englands Stereofotografien von Paris (ca. 1861)..........................120
Das fotografische Material – Negative, sample books und Stereokarten........................................120
Fotograf und Entstehungsjahr..............................................................................................................122
Paris 1861 – zum zeit- und tourismusgeschichtlichen Hintergrund.....................................................125
Vues instantanées – die Visualisierung und Fixierung des Augenblicks...........................................131
William Englands instantaneous views von Paris................................................................................134
Dynamik und Stillstand. Fotografie versus Malerei...............................................................................137
Rückblick: Der scheinbar leere Boulevard.........................................................................................139
William England entwickelt den focal plane shutter........................................................................144
An der Schnittstelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. William England – ein Pionier der
streetphotography?...............................................................................................................................146
Zwischenergebnis.................................................................................................................................151
Erzählstrukturen innerhalb der Paris-Serie........................................................................................152
a) Scheinbare Objektivität und zufällige Narrativität..........................................................................152
b) Bewusste Narrativität am Beispiel der Reihe zum Bois de Boulogne..........................................156
„Paris, as it Was and Is.“ – William Englands Bild(er) der Metropole...............................................162
Weitere Stereofotografien in Paris.......................................................................................................166
Zusammenfassung.................................................................................................................................168
Das fotografische Material................................................................................................................170
Entstehungsjahr....................................................................................................................................171
Besonderheit: keine instantaneous views........................................................................................175
Eine Rheinreise im Jahr 1867/68 – zum zeit- und tourismusgeschichtlichen Hintergrund..............177
Vom Durchgangsland zum Reiseziel.....................................................................................................177
Reiseliteratur für das Rheinland...........................................................................................................180
Zum Hintergrund: Die Rheinromantik in Literatur und Kunst..........................................................182
Englische Künstler am Rhein................................................................................................................185
Frühe Fotografen am Rhein..................................................................................................................187
Motive der Rheinromantiker bei William England............................................................................189
Burg Drachenfels................................................................................................................................189
Burg Rheinstein....................................................................................................................................191
Abseits der Rheinromantik: Städte, Technik, Industrialisierung.......................................................194
Köln.......................................................................................................................................................194
Wiesbaden............................................................................................................................................195
Geschmackswandel: Nachfrage nach unterschiedlichen Fotografie-Formaten........................................198
Zusammenfassung.................................................................................................................................199
William Englands „Views of Switzerland“ und weitere alpine Stereofotografien
(ca. 1863–1865 und später)...................................................................................................................202
Serien, Entstehungszeitraum und Material........................................................................................202
Die Domestizierung der Berge: Zum kultur- und tourismusgeschichtlichen Hintergrund
der Alpenreise........................................................................................................................................206
Viktorianische Reiseliteratur zu den Alpen..........................................................................................211
Vermarktung der Alpenregion in England: Albert Smith und sein moving panorama des
Mont Blanc..............................................................................................................................................212
Exemplarische Vorstellung und Analyse von William Englands „Views of Switzerland“.............214
Weitere Alpen-Stereofotografen...........................................................................................................216
William England und der Alpine Club: Patronage oder unlauterer Wettbewerb?..........................219
Weibliche Bergsteiger in William Englands Alpine Club-Serie.........................................................222
Alpinismus und Alpentourismus in William Englands Fotografien..................................................224
Bewährte Dispositive: Erwartete Romantik in den Alpenmotiven von William England..............226
Für ihre stete Unterstützung und langjährige Geduld bedanke ich mich herzlich bei meinen akademischen Betreuerinnen Prof. Dr. Gabriele Betancourt Nuñez und Prof. Dr. Margit Kern.
Vorwort


Danksagungen

Mein besonderer Dank gilt Brian May, CBE, der mich von meinen ersten Recherchen bis zur finalen Textfassung maßgeblich unterstützt hat. Ohne seine hilfreichen Anregungen, wertvollen Kontakte und den Zugang zu seiner umfassenden Privatsammlung wäre diese Arbeit kaum möglich gewesen. Zu großem

---

1 Auch wenn der Begriff 3-D erst seit den 1950er Jahren gebräuchlich ist, wird er dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend im Folgenden auch im Zusammenhang mit viktorianischer Stereofotografie verwendet.


Diese Aufstellung erhebt weder Anspruch auf Vollständigkeit, noch ist es möglich, allen im Einzelnen zu danken, die mir wertvolle Hilfestellung geleistet haben. Mein Dank gilt insbesondere auch denjenigen Sammlern, die mir
Bildmaterial zur Verfügung gestellt haben; sie sind im Abbildungsteil namentlich aufgeführt.

Diese Arbeit ist meinen Eltern gewidmet.
Einleitung

Thematische Eingrenzung und Fragestellungen

In The Photographic News vom 9. April 1880 wird William England (ca. 1830–1896) als „[…] probably the largest Continental publisher of European views […]“² bezeichnet. Des Weiteren stellt ein Artikel über seine alpinen Stereofotografien in The Photographic News vom Januar 1864 eine der umfangreichsten und aus heutiger Sicht überschwänglichsten Kritiken dar.³ Darin heißt es unter anderem: „The admirable selection of subjects, the judicious choice of point of view, the rare fulness and gradation of tone, all combine to give this series unusual pictorial value“ sowie „[…] some of the most charming pictures, and of the most perfect photographic studies that have ever come under our notice.“⁴ The British Journal of Photography vom 13. Januar 1865 kommt zu folgendem Gesamturteil über William Englands alpine Stereofotografien: „In these respects they are perfection itself, and, we think, unequalled by those of any other photographer.“⁵ The Athenæum lobt zur gleichen Zeit: „We have never seen more satisfactory work than Mr. England’s camera produces.“⁶

In der zeitgenössischen Presse finden sich zahlreiche weitere positive Kritiken. Diese deuten auf einen renommierten Fotografen, ein florierendes Unternehmen und eine massenhafte Fertigung von Abzügen hin. Sie sind somit zugleich Beleg für den Mitte des 19. Jahrhunderts besonders in Großbritannien vorherrschenden „stereo craze“, die große Begeisterung für und Nachfrage nach „stereoscopic views“, also Stereokarten. Ian Jeffrey spricht in diesem Zusammenhang von einem „mass market with its crazes and taste for

⁴ Ebenda.


---


**Quellenlage und Forschungsstand**

Auch wenn William England zu Lebzeiten als „probably the largest Continental publisher of European views“ bezeichnet wurde und die positiven Kritiken für einen renommierten und erfolgreichen Fotografen sprechen, so ist
er heute nur noch einem kleinen Kreis von Sammlern und Spezialisten bekannt. Das Motto „much esteemed, mostly forgotten“ beschreibt diese Diskrepanz.


Zwar datiert das zu behandelnde Thema in einen Zeitraum, der nur rund 180 Jahre zurückliegt, trotzdem erweist sich die Quellenlage als problematisch. Einer scheinbar unendlichen Materialfülle – in Form der durch die viktorianische Massenproduktion vorliegenden Stereokarten – steht eine geringe Anzahl an belastbaren Fakten zu William Englands Leben und Werk gegenüber. Darüber hinaus existieren kaum viktorianische Quellen, die Aussagen über Empfindungen, Sehgewohnheiten oder zur Wahrnehmungstheorie machen; auch Berichte zum visuellen Erlebnis der Stereofotografie sind rar. Die Werke der Erfinder im Bereich der Fotografie und Stereoskopie wie David Brewster, Charles Wheatstone und Oliver Wendell Holmes sind somit wertvolle frühe Quellen, ebenso wie die zahlreichen Veröffentlichungen in viktorianischen

---

Tageszeitungen und Fotografiejournalen.\textsuperscript{10}


Stereofotografie im Allgemeinen und die von William England im Speziellen wird in den Standardwerken zur Fotografiegeschichte, wie beispielsweise denen von Beaumont Newhall, Helmut und Alison Gernsheim oder Walter Koschatzky, nur am Rande erwähnt.\textsuperscript{12} Man gewinnt den Eindruck, Stereofotografie würde von der Forschung trotz oder gerade wegen ihres großen kommerziellen Erfolges und ihrer massenhaften Produktion im 19. Jahrhundert als kuriose Randphänomene belächelt. Durch ihre Position im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz sah sich die Fotografie seit ihrer Erfindung kritisch ausgesetzt; die Stereofotografie scheint einen noch schwereren Stand zu haben. Ian Jeffrey fasst die Kritik folgendermaßen zusammen: „To judge from histories of photography, stereo seems to have been statistically impressive and aesthetically inconsequential. If it was as popular as it was said to be (so the argument runs) it can’t have amounted to much aesthetically; and certainly many stereocards, when seen without the aid of viewers, look bland enough.“\textsuperscript{13}

\textsuperscript{13} Jeffrey, Revisions 1999, S. 39.


Mit der vorliegenden Dissertation wird der Versuch unternommen, die erste umfassende Arbeit zu William England vorzulegen, die sich nicht nur auf einen Teilspekt beschränkt. Eine detaillierte Vorstellung der Quellen und des Forschungsstands soll an dieser Stelle nicht vorweggenommen werden; sie findet sich jeweils in den Kapiteln zu den vier reisefotografischen Serien William Englands.

**Konzept und methodisches Vorgehen**

Auf die Schwierigkeit bei der Auswertung viktorianischer Quellen wurde im Zusammenhang mit biografischen Angaben bereits kurz eingegangen. Das Zusammenfügen der Fakten gleich hierbei einem Puzzle, wie Linda A. Ries es formuliert: „Historical information never arrives in the original chronological...“

---


order in which it happened, if indeed it is acquired at all. The bits and pieces come in jumbles, like a jigsaw puzzle waiting to be sorted and put together.”\textsuperscript{21}

Die recherchierten Fakten bilden das Grundgerüst für die vorliegende Arbeit; für den darüber hinausgehenden Diskurs und die Entwicklung von Erklärungsmodellen für William Englands stereoskopische Reisefotografie ist ein interdisziplinärer Ansatz erforderlich, wobei jedoch die kunst- und fotografiehistorische Einordnung den Leitfaden bildet.


Durch die Auswertung des fotografischen Materials (Stereokarten, Fotografien anderer Formate, Negative, sample books etc.), nicht-fotografischer künstlerischer Werke (Gemälde, Stiche etc.) viktorianischer Quellen sowie der Sekundärliteratur wird ein diversifizierter Diskurs stattfinden.


William England – biografische Übersicht


In viktorianischen Verzeichnissen wird als William Englands Geburtsort „near Trowbridge, Wiltshire“, das sich im Südwesten England befindet, angegeben.

26 Siehe u. a.1871 England Census record; Kensington, St. James, piece 40, folio 26, S. 43.
Eine intensive Recherche konnte weder in Trowbridge noch in den umliegenden Gemeinden weitere Informationen liefern.


---

29 Vgl. http://www.cartedevisite.co.uk/photographers-category/biographies/c-to-f/england-william/ (Link zuletzt abgerufen am 05.05.16).

Sowohl in viktorianischen Quellen als auch in der modernen Forschungsliteratur findet sich der Hinweis, dass William England sich als junger Mann mit der Daguerreotypie beschäftigte. So heißt es beispielsweise in einem Nachruf aus dem Jahr 1896: „The deceased, who was sixty-six years of age, took up photography in the daguerreotype days (at which period he had charge of a daguerreotype estabment [sic]), and maintained an active connection with it down to the present time.”  

Auch zu Lebzeiten wird sein Werdegang ähnlich beschrieben, wie eine Veröffentlichung aus dem Jahr 1868 zeigt: „Mr. England is one of the very few veterans of the art who commenced the practical business of life as a professional photographer. Upwards of twenty years ago, when he was a lad of eighteen years old, he undertook the charge of a Daguerreotype portrait establishment.”  

Auch wenn sich nicht recherchieren ließ, wo William England seine Ausbildung genoss, so lässt der von ihm verfasste Artikel „Cleaning and Copying Daguerreotypes“, der 1873 in *The British Journal of*...
Photographic Almanac erschien, auf seine Erfahrung mit dieser Technik schließen.\textsuperscript{33} 

In einer anderen zeitgenössischen Quelle heißt es, dass William England seine fotografische Karriere als Amateur begann, um dann professionell zu arbeiten.\textsuperscript{34} Die Unterteilung Amateur und professioneller Fotograf lässt sich auf die Frühzeit der Fotografie allerdings nur schwer anwenden, die Übergänge waren fließend. Die ersten Fotografen waren hauptsächlich Künstler oder Wissenschaftler, die das neue Medium faszinierte. Als Betreiber des ersten professionellen Fotostudios in London gilt Richard Beard. Er eröffnete sein Daguerreotypien-Studio am 23. März 1841.\textsuperscript{35} Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts war es durchaus üblich, dass Fotografen einer Zweitbeschäftigung nachgingen wie beispielsweise Zahnarzt, Versicherungsmakler oder Musikinstrumentenhändler.\textsuperscript{36} 


\textsuperscript{34} „He commenced work as an amateur, but subsequently adopted the art as a profession.“, in: „The Editorial Table“, in: The Photographic Times, Vol. 28, No. 10, October 1896, S. 496.


41 St James’s Square ist nicht mit der gleichnamigen Straße in Westminster zu verwechseln. William Englands einstige Wohnstraße heißt heute St James’s Gardens und befindet sich unweit des Holland Park.
42 Baptisms solemnized in the Parish of St. James’ Norland in the County of Middlesex in the Year 1861, S. 86.
„own means“, woraus zu schließen ist, dass er sich zwischen 1884 und 1891 zur Ruhe gesetzt hat.


---

44 Vgl. The Law Times Reports of Cases Decided in the House of Lords, the Privy Council, the Court of Appeal (new Series), Volume 117, Great Britain. Courts Butterworth, 1918.
45 1890 June Marriages, Greenwich, Greater London.
46 Certified Copy of an Entry of Death, Given at the General Register Office, Application Number 3929604-1; Geburtsdatum und -ort werden – wie im viktorianischen Zeitalter üblich – leider nicht angegeben.
49 Kensal Green, The General Cemetery Company, No. of grave: 36125 (S. 121).

**Familienunternehmen: William England und die England Brothers**


Eine Anzeige der England Brothers hat

---

50 England & Wales, National Probate Calendar, probate date: 14 Jan 1897.
52 Berechnet nach „National Archives currency converter“: http://www.nationalarchives.gov.uk/currency/default0.asp#mid (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).
54 Vgl. The London Gazette, May 13, 1890, S. 2778.
sich erhalten – sie wirbt für England’s dry plates, also Trocken-Platten (Abb. 2). Vermutlich handelt sich es bei dem beworbenen Produkt um eine Entwicklung von William England. Von der hohen Qualität seiner dry plates zeugen mehrere viktorianische Artikel. So heißt es beispielweise: „Mr. England's dry plate pictures, by his modified albumen process, are undoubtedly the best of the kind that have been taken. They lack that appearance of the representation of petrified scenes that most, if not all, previous dry processes exhibited, and look as „juicy“ as „humid nature“ can well be rendered with the wet process. [Hervorhebung im Original].”


Weibliche Familienmitglieder waren ebenfalls für das Unternehmen tätig.

---

Fotografisches Werk

Trotz der Hinweise in viktorianischen Quellen ließen sich keine von William England angefertigten Daguerreotypien nachweisen. Sein fotografisches Werk ist erst ab ca. 1858 bis in die 1880er Jahre belegt. In dieser Zeit fertigte William England überwiegend Stereofotografien an und unternahm nachweislich eine Reihe fotografischer Reisen, von denen vier als signifikante Beispiele in der folgenden Untersuchung eingehend analysiert werden: Nordamerika (ca. 1859), Paris (ca. 1861), das Rheinland (ca. 1867/68) sowie die Alpenregion (ca. 1863–1865 und später). Des Weiteren liegen Fotografien vor, die vermutlich im Jahr 1858 in Irland entstanden (Abb. 3 + 4).\(^1\) William England reiste auch nach Wales, das Jahr ist allerdings nicht bekannt und es ist unklar, welche Aufnahmen dort entstanden. Zudem war er neben anderen Fotografen für die Dokumentation der International Exhibition, die vom 1. Mai bis 1. November 1862 in London stattfand, verantwortlich (Serientitel: The International Exhibition of 1862; Abb. 5 + 6).\(^2\) Weitere Serien sind unter anderem: Gems of Statuary by Eminent Sculptors (1870er Jahre; Abb. 7), Holland House (ca. 1864; Abb. 8), Views of Sandringham (1863; Abb. 9), Collection d'Objets d'Art et de Curiosité de M. Le Duc de Morny (ca. 1866; Abb. 10), The International Exhibition of 1871 (sowie von 1872 und 1873); Abb. 11.\(^3\) Dass William England auch noch in den 1870er und vermutlich sogar 1880er Jahren tätig war bzw. seine Fotografien ausgestellt wurden, wird im Kapitel zu seinen alpinen Fotografien belegt.

\(^1\) Irland-Aufnahmen finden sich in den beiden sample books im Hulton Getty Archive.


\(^3\) Vgl. Richard Mullen u. James Munson: The Smell of the Continent. The British Discover Europe, London 2010 (2009), S. 56 (im Folgenden zit. als: Mullen/Munson 2010). Die Autoren weisen auf die vielen Ausstellungen hin: „Yet others went to enjoy and learn from the various ‘international exhibitions’ that followed Britain’s pioneering Great Exhibition of 1851. Exhibitions were held in Paris, Vienna, Florence, Munich, Rome and Berlin. In any year that featured an exhibition the number of travellers soared.” (S. 13 f.).
Bemerkenswert ist, dass William England kein Porträtfotograf war. Hierauf verweisen mehrere Quellen, beispielsweise der Artikel „A London Photographic Establishment“, in dem sein Unternehmen beschrieben wird und es heißt: „From the foregoing jottings it will be seen that the establishment of which we have attempted to convey some idea is not that of a portrait, but of a landscape photographer. [Hervorhebungen im Original].“ Auch die Abwesenheit von Porträtaufnahmen in seinem Œuvre stützt diese Behauptung. (Ausnahmen sind wohl lediglich die Porträts des Prince of Wales und seiner Ehefrau, Alexandra of Denmark, die im Rahmen der Serie Views of Sandringham entstanden waren, dar.) Diese Fokussierung auf Landschaftsfotografie verwundert, da für William Englands Konkurrenten Porträtfotografie eine wichtige und vor allem regelmäßige Einnahmequelle darstellte. Roger Taylor führt über den schottischen Fotografen George Washington Wilson (1823–1893) aus: „The steady income derived from portraiture enabled Wilson to meet the expenses of his landscape work, and one of the heaviest of his expenses would have been the speculative production of prints against future sales. In portraiture there was rarely any money tied up in stock awaiting purchase. Each stage of the transaction, from the making of the negatives and supplying proofs to the ordering of the final prints, would normally have been paid for separately. With stereoscopic views the situation was entirely different: orders could not be executed on demand. Instead, Wilson had to estimate the future sales of each view he listed, and then print and mount sufficient numbers to meet a predicted demand."


---


Auch als Innovator im Bereich Fotografietechnik machte sich William England einen Namen. Er experimentierte zum Beispiel mit fotografischen Abzugsverfahren und entwickelte die Kameratechnik entscheidend weiter. Darüber hinaus publizierte er umfassend: Beispiele sind die Beiträge „On a Method of procuring Photographic Transparencies and Instantaneous Negatives“ (1862), „Talc as a Protection to Negatives“ (1872) und „How to treat negatives that are to be printed before varnishing“ (1880).67


William England, die London Stereoscopic Company und der stereo craze

Die London Stereoscopic Company


Einfachheit halber ist im Weiteren von „London Stereoscopic Company“ oder LSC die Rede.

Das Motto der LSC – „No home without a Stereoscope“ oder „No family or school should be without one“ – verdeutlicht den Anspruch des Unternehmens, Stereofotografien und Stereoskope in hoher Stückzahl zu produzieren und an eine möglichst breite Kundschaft zu verkaufen. Zur Anzahl der unterschiedlichen Motive, die die LSC im Angebot hatte, gibt es folgende Angaben: So wirbt das Unternehmen selbst in einer Anzeige in *The Times* am 10. Januar 1856 mit „ten thousand stereoscopic scenes and groups“ (vgl. Abb. 13). Am 13. Oktober desselben Jahres scheint sich die Zahl bereits verzehnfacht zu haben: „100,000 lovely Waterfalls, Lakes, Glaciers of the most exquisite and sublime character“ sind im Angebot. Im Dezember 1859 ist sogar die Rede von „a million stereographs“.

Darrah gibt an, dass die LSC kurz nach ihrer Gründung pro Tag bereits mehr als 1.000 Stereokarten fertigte und im Jahr 1862 allein über 300.000 Ansichten von der International Exhibition verkaufte. Leider verzichtet Darrah auf Quellenangaben für diese Aussagen.

Als Preisspanne für Stereokarten gibt Alison Morrison-Low zwischen 1s 6d und 7s 6d an, das entspricht einem heutigem Wert von ca. £ 6.00 und £ 30.00. Die Preisspanne spiegelt die unterschiedlichen Materialien und Ausführungen (Papierabzüge, Glasstereofotografien, unkoloriert, koloriert etc.) wider. Zu den Ansichten der Londoner Weltausstellung bemerkt der US-amerikanische Arzt und Schriftsteller Oliver Wendell Holmes: „Die „London Stereoscopic Company“...“

---

72 The Times, Jan. 10, 1856, S. 1.
74 The Times, Dec. 27, 1859, S. 1.
75 Darrah 1977, S. 45.
Company‘ hat einige sehr schöne Papierstereographien der Londoner Weltausstellung produziert, sehr teuer, aber auch ihren Preis wert.“


---


Landschafts- und Reisefotografie-Serien.\textsuperscript{81} Des Weiteren haben sich Verkaufslisten der LSC vom Januar, Mai und Dezember 1856 erhalten sowie ein Katalog der New Yorker Niederlassung von 1860.

Das Unternehmen verfügte über ein globales Netzwerk an Büros und Fotografen – „Photographers are now employed in every part of the globe in taking binocular pictures for the instrument, […]“.\textsuperscript{82}

Als größte internationale Konkurrenten der LSC sind zu nennen: T. & E. Anthony in New York, die American Stereoscopic Company der Langenheim Brüder in Philadelphia, Gaudin in Paris sowie Loescher & Petsch in Deutschland.\textsuperscript{83}

Im Verlauf der 1860er und 1870er Jahre, als die Popularität von Stereofotografien nachließ, reagierte die LSC auf diese Entwicklung und nahm großformatige Reisefotografien, Cartes de Visite und Porträts in ihr Sortiment auf. In den 1880er Jahren hatte sich das Angebot weiter ausgedehnt: Neben einer großen Bandbreite an Kameras, Linsen und fotografischem Zubehör, bot die LSC auch unterschiedlichste Print-Services an. Die „Commercial Departments“ der LSC offerierten unter anderem Lithographie und Farbdruck, Woodburytypien und Letterpress. Diese Prozesse wurden für Illustrationen in Büchern, Zeitschriften, Theaterheften etc. genutzt.\textsuperscript{84} Die LSC erschloss auch neue Geschäftsfelder außerhalb der Fotografie: Bis 1891 verkaufte sie nachweislich „foil phonographs“ (Zinnfolien-Phonographen).\textsuperscript{85} Aus einem Artikel in \textit{The Times}


\textsuperscript{82} Brewster 1856, S. 36 f.


\textsuperscript{84} Vgl. LSC 1893, S. 18.

geht hervor, dass die LSC zudem Eigentumsrechte an Edisons „phonographic patent“ hatte.86

Im viktorianischen England war die Beschäftigung mit Magie und scheinbar übersinnlichen Phänomenen groß in Mode. Diesem Trend trug auch die LSC Rechnung: So waren beispielsweise Zaubertricks wie „The Italian Problem“ oder Orakel-Spiele wie „The Oracle of the Sphinx & Python“ oder „The Dial Cyphergraph. For Secret Correspondence and Private Telegrams“ im Angebot.87


William England und die London Stereoscopic Company


88 Siehe Anm. 20.


---

91 Darrah 1977, S. 103.
92 Ebenda, S. 23.
erschienenen Buch die Formulierung „the Company’s eminent head photographer“.

Keiner der zitierten Autoren verweist auf eine Quelle und begründet die Formulierung. Zwar könnten aufgrund der Menge, der bemerkenswerten Qualität von Englands Stereofotografien und aufgrund der Tatsache, dass er der Company seit ihrer Gründung angehörte, Rückschlüsse auf seinen Status und seine Bedeutung für die LSC gezogen werden, aber für „chief photographer“ finden sich keine belastbaren Belege.


96 Material der LSC, wie z.B. Arbeitsverträge oder Unterlagen, ist leider nicht überliefert. Auch das Hulton Archive, das die LSC-Negative verwahrt, verfügt über kein diesbezügliches Material.


---

eingegangen werden.\textsuperscript{101}

Das Nicht-Vorhandensein des Fotografennamens auf den Stereokarten der London Stereoscopic Company könnte einer der Gründe gewesen sein, warum William England die LSC verließ, um selbstständig tätig zu werden. Auch gibt es Anhaltspunkte dafür, dass die Arbeitsbedingungen bei der LSC nicht die besten waren: „The company had a reputation of being ‘niggardly’ with their workers.”\textsuperscript{102} In einer viktorianischen Quelle heißt es ausführlicher: „These large photographic firms hold much the same position in the trade with regard to their employees as what are termed ‘sweating houses’ do in the slop-trade. Everyone is under-paid and over-worked on the one hand, and the public over-charged on the other, and thus profits are made at both ends.”\textsuperscript{103} Auch wenn kein Unternehmensname genannt wird, so kann doch davon ausgegangen werden, dass hier die London Stereoscopic Company gemeint ist. Schließlich handelt es sich beim Autoren des Zitats um Stephen Thompson, der gemeinsam mit William England im Auftrag der LSC die International Exhibition fotografiert hatte.

Im Folgenden soll auch untersucht werden, inwiefern sich Unterschiede zwischen den Serien, die William England als angestellter Fotograf der LSC fertigte und denjenigen, die er als selbstständiger Unternehmer fertigte, feststellen lassen.


Marketing und Vertrieb von William Englands Fotografien


Beim schottischen Fotografen George Washington Wilson, der ein Zeitgenosse William Englands war, weist Roger Taylor nach, dass dieser seine Landschaftsfotografien über Buchhändler, Schreibwaren- und Geschenkartikelgeschäfte sowie Kioske in ganz Schottland und später auch in Großbritannien vertrieb, zudem waren sie in Hotels oder auf Dampfschiffen erhältlich.105

In Bezug auf die Verbreitung von Stereofotografien der LSC sowie William Englands erweist sich die Betrachtung von Händlerstempeln oder -aufklebern,

---

die sich auf den Rückseiten einiger weniger Stereokarten finden, als aufschlussreich. Sie geben Auskunft über die Verkaufsstellen und die Art des Einzelhändlers. Eine Tabelle im Anhang (Anlage 2) stellt die im Rahmen der Recherche in privaten und öffentlichen Sammlungen nachgewiesenen Stereokarten William Englands zusammen, die derartige Verkaufsinformationen tragen.


Die Auswertung macht deutlich, dass Stereokarten der unterschiedlichen Serien sowohl in Großbritannien als auch in anderen europäischen Ländern sowie in den USA erhältlich waren. Unklar bleibt, wie der Vertrieb organisiert war, wie die Verkaufsprovision geregelt war und in welchen Stückzahlen welche Motive in den einzelnen Verkaufsstellen im In- und Ausland vorrätig waren, kurzum, wie die vertragliche Gestaltung der Geschäftsbeziehung aussah.

**Anpassen des Sortiments**

William England passte sein Sortiment den Kundenwünschen und Trends entsprechend an. Stereokarten waren in den 1850er und frühen 1860er Jahren besonders populär, die Nachfrage ließ in den darauffolgenden Jahren merklich nach – andere Formate wie Carte de Visite oder Cabinet waren nun gefragt; auf den stereo craze folgte die „cartomania“.

Oliver Wendell Holmes beschreibt diese Entwicklung im Jahr 1863 im Zusammenhang mit Aufnahmen von Paris wie folgt: „Abgesehen von diesen
Serien haben wir in den letzten ein bis zwei Jahren nur sehr wenige neue Bilder auf dem Markt für Stereoskopien gefunden. Das hat weniger mit den erhöhten Kosten für den Import ausländischer Ansichten zu tun als mit der wachsenden Beliebtheit der Carte-de-visite, die bekanntlich in allerjüngster Zeit zur gesellschaftlichen Münze oder zum sentimentalen ‘Greenback’ der Kultur geworden ist.‘‘106

Für die neuen Formate war kein Stereoskop mehr nötig, das als störend oder unpraktisch empfunden werden konnte. „Nichts ist angenehmer für Touristen als ein leicht transportables, wohlgefügtes Bildchen als Erinnerung an die Orte, die er gesehen, in der Brieftasche mit sich zu nehmen und dasselbe überall, wo er von seinen Erlebnissen erzählt, vorweisen zu können. Stereoskopische Aufnahmen mögen zwar besser sein, sind jedoch theurer [als Cartes de Visite, GL], nicht so bequem mitzutragen und erfordern außerdem ein separates Instrument zu ihrer Besichtigung.‘‘107


Verzicht auf Werbemaßnahmen

Was verwundert, ist William Englands Verzicht auf Werbung – es ließen sich bisher nur Werbeanzeigen seiner Söhne, der „England Brothers“, recherchieren (siehe Abb. 2). Zudem war sein Geschäft unscheinbar, wie aus einer Beschreibung in The British Journal of Photography aus dem Jahr 1865 hervorgeht: „[…] we were struck by the fact that there was not the slightest indication whatever of the vicinity of an extensive photographic establishment.

106 Holmes 1863, S. 83 f.
Not only was there not a single ‘specimen’ visible, as we might have supposed to be perceptible, but on the entrance door, which was essentially that of a gentleman’s private house, there was not even a name-plate to indicate either the resident or the profession carried on so extensively in connection with his particular mansion.”


Eine ähnliche Firmenpolitik betrieb der renommierte Londoner Fotograf T. R. Williams (1824–1871), der zwei florierende Fotografie-Studios in London leitete. Auch er verzichtete auf Werbung: „Williams, with his characteristic modest approach, did not advertise his business, or put up large signs to attract clientele.” Anders als William England bot T. R. Williams jedoch auch Porträtfotografie an, insofern überrascht dieser Umstand umso mehr.

William England machte „Öffentlichkeitsarbeit“ über andere Kanäle: Er war aktives Mitglied in Fotografiegesellschaften und hielt dort regelmäßig Vorträge. Zudem publizierte er Fachartikel und Leserbriefe in Fotografie-Journalen,

110 May/Vidal 2009, S. 176.
gewährte Einblicke in seine Arbeit, reichte seine Fotografien „for criticism“ ein und beteiligte sich an Ausstellungen.\footnote{Roger Taylor beschreibt eine ähnliche Strategie George Washington Wilsons: „In order to encourage sales, Wilson began a campaign that used exhibitions and photographic journals as platforms for promotion. These two platforms appealed to different audiences: the exhibitions were concerned with seeking recognition from his peers while the reviews of the work he submitted to the photographic journals for criticism were directed towards the commercial market.” (Taylor 1981, S. 66).}


**Der stereo craze**


In Bezug auf den stereo craze liegen nur vergleichsweise wenige Quellen vor, die das individuelle Seherlebnis beim Blick durch ein Stereoskop beschreiben. Wertvoll sind daher die zeitgenössischen Berichte von David Brewster, Oliver Wendell Holmes und anderer. Von Abbé Moigno, dem Verfasser von *L’Optique Moderne* im Jahr 1855, stammt folgender Ausspruch über die wundersame Wirkung des
Stereoskops: „Wer es nicht selbst gesehen hat, kann sich nicht vorstellen, welchen Eindruck die so natürlich erscheinende Tiefenwirkung im Betrachter erzeugt.“


Das Prinzip der Stereoskopie (von griechisch *stereos* räumlich und *skopein* sehen), nämlich die Erkenntnis, dass unsere Augen aufgrund ihrer Position zwei leicht unterschiedliche Bilder wahrnehmen und das Gehirn beide Teilbilder zu einem einheitlichen dreidimensionalen Gesamtbild zusammensetzt, ist bereits seit der Antike bekannt.

Für die dreidimensionale, illusionistische Darstellung räumlicher Objekte auf einem flachen Bildträger finden sich ebenfalls schon in der Antike Belege.

114 Popularität und Bedeutungslosigkeit vollziehen sich bei der Stereofotografie in Wellenbewegungen, so dass von mehreren Höhepunkten gesprochen werden kann.
Hierbei geht es allerdings um eine perspektivische Abbildung und nicht um binokulares Sehen. Es muss also unterschieden werden zwischen einer dreidimensionalen Illusion auf einem zweidimensionalen Bildträger als Trompe-l’œil und dem binokularen Effekt.\textsuperscript{117}

Jonathan Crary weist darauf hin, dass „bis ins 19. Jahrhundert […] die binokulare Disparität, die Tatsache, daß wir mit jedem Auge ein etwas anderes Bild sehen, nie ernsthaft als ein zentrales Thema behandelt“\textsuperscript{118} wurde. Im Weiteren spricht er davon, „[…] wie radikal die Neukonzeption des Sehens bis 1840 war.“\textsuperscript{119}

Noch vor dem fotografischen Zeitalter wurde das erste Betrachtungsgerät für dreidimensionale Bilder erfunden.\textsuperscript{120} Im Jahr 1832 entwickelte der englische Physiker Sir Charles Wheatstone eine Apparatur, die einen dreidimensionalen Seheindruck bei der Betrachtung zweier leicht unterschiedlicher geometrischer Zeichnungen ermöglichte.\textsuperscript{121} Er nannte seine Erfindung „stereoscope“. Das Stereoskop ermöglicht es, dass das jeweilige Auge nur das entsprechende Bild des Stereopaares sieht. Der Apparat entstand im Rahmen Wheatstones wissenschaftlicher Versuche zur Raumwahrnehmung. Es sollte zur Klärung der Frage dienen, wie räumliches Sehen ermöglicht wurde.\textsuperscript{122} Die konkrete Ausgangsfrage lautete: „Was wird gesehen, wenn man gleichzeitig jedem Auge


\textsuperscript{119} Crary 2002, S. 80.

\textsuperscript{120} Zu dieser Chronologie bemerkt Antoine Claudet: „In the future records of scientific discoveries, it will, perhaps, be difficult to hold that the stereoscope was invented before photography.“ Antoine Claudet: „Photography in its relation to the Fine Arts“, in: The Photographic Journal, June 15, 1860, S. 259–267, hier S. 266 (im Folgenden zit. als: Claudet 1860; vgl. Stiegler 2001, S. 58).

\textsuperscript{121} Vgl. Richard 1998, S. 178. Das Gerät wurde später auch zur Betrachtung von Fotografien verwendet, war aber nie wirklich populär (vgl. auch Taylor 1981, S. 60 f.).

\textsuperscript{122} Vgl. Hoffmann 1990, S. 8. Publiziert von Wheatstone in Philosophical Transactions of the Royal Society 1838.}
an Stelle des Objektes selbst seine Projektion auf eine Ebene so darbietet, wie sie dem Auge erscheint?"\textsuperscript{123}


Wheatstone stellte sein Spiegel-Stereoskop anlässlich eines Vortrags über die Physiologie des Sehens vor der London Royal Society im Juni 1838 vor.\textsuperscript{125}

Da Wheatstone noch keine Fotografien zur Verfügung standen, verwendete er geometrische Zeichnungen. Es ist überliefert, dass Wheatstone ca. 1840 Talbotypien – fotografische Positivabzüge auf Papier, benannt nach dem von William Henry Fox Talbot entwickelten Verfahren – anfertigen ließ.\textsuperscript{126}


\textsuperscript{125} Ebenda, vgl. S. 175.

\textsuperscript{126} In einem Brief vom 15. Dezember 1840 bedankt sich Wheatstone bei Talbot: „I thank you for the photographs you have made for the stereoscope.” (The Correspondence of William Henry Fox Talbot, doc. no: 4172).

\textsuperscript{127} Vgl. May/Vidal 2009, S. 12.
Zentimeter voneinander entfernten Kamerapositionen aus aufgenommen wurden. Dafür benötigte der Fotograf ein Stativ mit waagerechtem Balken, auf dem er die Kamera entsprechend verschieben konnte.\textsuperscript{128} Mit dieser Technik ließen sich nur sequenzielle Aufnahmen anfertigen, simultane Aufnahmen wurden erst durch binokulare Kameras möglich, also Apparate, die über zwei Objektive verfügen. Achille Quinet ließ im Jahr 1854 die erste zweiäugige Kamera patentieren, nach ihm Quinetoscope benannt. 1856 brachte J. B. Dancer eine verbesserte Variante einer von ihm entwickelten Stereokamera auf den Markt. Binokulare Kameras gehörten in der Folge zur Standardausrüstung von Stereofotografen.\textsuperscript{129}

In den späten 1840er Jahren gab es Versuche, ein praktischeres und tragbares Stereoskop zu entwickeln, das auf Linsen anstelle von Spiegeln basierte. Sir David Brewster, dem Erfinder des Kaleidoskops, gelang 1850 der Durchbruch: Er überzeugte den französischen Optiker L. Jules Dubosq, einen von ihm entwickelten Betrachtungsapparat anzufertigen. Dabei handelte es sich um das lentikulare Stereoskop oder auch Prismenstereoskop, das für kleinformatige Stereofotografien entwickelt wurde.\textsuperscript{130} Brewster's Stereoskop wurde auf der Weltausstellung von

\textsuperscript{128} Vgl. Richard 1998, S. 178. Viktorianische Fotografen wandten zumeist folgende Formel an: Eine Nahpunkteweite (Abstand zwischen Kamera und Aufnahmegegenstand) von 2 Metern wird mit der Stereobasis 63,5 mm gleichgesetzt, was dem durchschnittlichen Augenabstand entspricht. Daraus resultiert die Berechnungsformel 1:30 (vgl. 63,5 mm : 2 m). Befand sich das Objekt in 10 Metern Entfernung zur Kamera, musste die Stereobasis entsprechend 33 cm groß sein, um eine Tiefenwirkung zu erzielen (vgl. Hoffmann, 1990, S. 17). Eine viktorianische Quelle beschreibt es wie folgt: „The distance to be observed between [the lenses] is determined by the distance to the nearest object to be represented. […] If it be 50 feet, let the [lenses] be two feet apart; if 100 feet, 4 feet apart; 150 feet, 6 feet apart; and so on in the same proportion.” (The Stereoscope, in: Humphrey’s Journal 8:8 (August 15, 1856), S. 120, zit. nach: Keith F. Davis: The Origins of American Photography. 1839–1885. From Daguerreotype to Dry-Plate, (Ausst.-Kat.), New Haven/London 2007, S. 170).


\textsuperscript{130} Brewster selbst beschreibt: „After endeavouring in vain to induce opticians, both in London and Birmingham, (where the instrument was exhibited in 1849 to the British Association,) to construct the lenticular stereoscope, and photographers to execute binocular pictures for it, I took with me to Paris, in 1850, a very fine instrument, made by Mr. Loudon in Dundee, with the binocular drawings and portraits already mentioned. I shewed [sic] the instrument to the Abbé Moigno, the distinguished author of L’Optique Moderne, to M. Soleil and his son-in-law, M. Duboscq, the eminent Parisian opticians, and to some members of the Institute of France. These gentlemen saw at once the value of the instrument, not merely as one of amusement, but

In das Jahr 1851 fällt ein weiterer Meilenstein der Fotografieggeschichte: Im März jenes Jahres stellte Frederick Scott Archer den von ihm entwickelten wet-collodion process (Nasses-Kollodium-Verfahren) vor. Oliver Wendell Holmes bemerkt dazu: „Das ist das Lichtbild in der Form, in der es uns heute am häufigsten begegnet – denn die Daguerreotypie, […] ist […] nahezu vollkommen verschwunden und hat der Photographie Platz gemacht.“ \(^{133}\)

Archers Verfahren schaffte die Voraussetzungen für eine massenhafte Produktion von Fotografien und läutete damit den stereo craze ein, der durch die Lockerung von Patentrechten noch begünstigt wurde. \(^{134}\) Anders als bei Daguerreotypie und Talbotypie wurde für den wet-collodion process Glas als Träger für die lichtempfindliche Emulsion verwendet. So ließ sich ein dauerhaftes Negativ erstellen. Der Nachteil des neuen Verfahrens bestand darin, dass das Auftragen der lichtempfindlichen Schicht, die Belichtung und Entwicklung in rascher Abfolge durchgeführt werden mussten. Für Aufnahmen, die

---

as an important auxiliary in the arts of portraiture and sculpture. M. Duboscq immediately began to make the lenticular stereoscope for sale, and executed a series of the most beautiful binocular Daguerreotypes of living individuals, statues, bouquets of flowers, and objects of natural history, which thousands of individuals flocked to examine and admire.” (Brewster 1856, S. 29 f.).

\(^{131}\) Bei Brewster heißt es: „In the fine collection of philosophical instruments which M. Duboscq contributed to the Great Exhibition of 1851, and for which he was honoured with a Council medal, he placed a lenticular stereoscope, with a beautiful set of binocular Daguerreotypes. This instrument attracted the particular attention of the Queen, and before the closing of the Crystal Palace, M. Duboscq executed a beautiful stereoscope, which I presented to Her Majesty in his name.” (Brewster 1856, S. 31). Siehe auch. May/Vidal 2009, S. 11 f. u. Richard 1998, S. 175. Zu den technischen Details von Brewsters Stereoskop siehe u.a. Hoffmann, 1990, S. 15.


außerhalb eines Fotostudios erfolgten, bedeutete dies die Mitnahme aller erforderlichen Utensilien inklusive einer mobilen Dunkelkammer. Ein wesentlicher Vorteil des wet-collodion process ist die erhebliche Verkürzung der langen Belichtungszeiten, die für Daguerreotypie oder Talbotypie erforderlich waren.


\[137\] Eine Ausnahme stellen Glasstereofotografien mit Alpenmotiven dar, die sich in einer Privatsammlung nachweisen lassen und vermutlich im wet collodion Positivverfahren entstanden.
\[140\] Siehe hierzu u.a. Lyden 2014.
Schirmherren der im Januar desselben Jahres gegründeten London Photographic Society.“  


Das erste Buch, das mit Stereofotografien illustriert war, erschien im Jahr 1858. Dabei handelte es sich um Teneriffe, an Astronomer's Experiment. Or, Specialties of a Residence Above the Clouds des Astronomen und Fotografen Charles Piazzi Smythe mit 18 Stereoaufnahmen. Der stereo craze bot Motive für jeden Geschmack und jedes Interessengebiet – von Reiseansichten über Genreszenen bis hin zu (verbotenen) pornografischen Ansichten.

**Stereofotografie und Reisen im 19. Jahrhundert**

**Funktionen von stereoskopischer Reisefotografie**

Die Betrachtung von Stereofotografien diente „education and amusement“, also der Bildung und Unterhaltung – eine Kombination, die man heute mit dem

144 Rosenblum 1984, S. 110.
Kunstwort „Infotainment“ bezeichnen könnte. Ein äußerst beliebtes Thema war Reise-Stereofotografie. Der Betrachter konnte als „Reisender im Lehnstuhl“ ferne Länder besuchen, ganz gefahrlos und ohne Reisekosten. Antoine Claudet fasst die Vorzüge von Reise-Stereofotografien aus Sicht des Betrachters wie folgt zusammen: „By our fireside we have the advantage of examining them, without being exposed to the fatigue, privation, and risks of the daring and enterprising artists who, for our grafication and instruction, have traversed lands and seas, crossed rivers and valleys, ascended rocks and mountains with their heavy and cumbrous photographic bagagge.”


---

147 Zit. nach: Hoffmann 1990, S. 16.
bird’s-eye views – each one giving a general view of a large portion of the city as seen from the dome of the Pantheon, or from the tower of St. Jacques, or from Notre Dame, &c. These views were carefully studied, with constant references to a map, but a short time was necessary to give us a very complete idea of the general form of the city, the course of the Seine through it, and the relative position of the principal public monuments. […] Profiting by this experience we have still further called on the stereoscope for aid to prepare the way for a tour in Belgium and Holland, and found the results equally satisfactory and valuable when we actually travelled over the route.”

Während seines realen Aufenthalts in Paris, der Schweiz oder anderswo konnte der viktorianische Reisende schließlich vor Ort Stereofotografien als Souvenir erwerben. Stereokarten erfüllten also eine weitere Funktion als Erinnerungsstück. Paul E. Liesegang spricht vom „[… Reiz […]“, sich durch die Betrachtung dieser magischen Bilder wieder an solche Orte zu versetzen, wo man angenehme Stunden verlebt und die man liebgewonnen hat.” Stereofotografien eignen sich ideal als Reise-Souvenir, denn, so Roger Taylor: „Souvenirs were thought to be most successful when they related in some way to the place of their origin, for then the owner could reflect nostalgically on his or her experiences. No souvenir was more capable of ensuring this than the stereoscopic view that was finding its way on to the market during the 1850s.”

Noch Anfang des 19. Jahrhunderts bemerkt Franz Stolze: „Das Stereoskop ist so recht das berufene Mittel für die Erinnerung an die Wirklichkeit.”

Da Stereofotografien fast ausschließlich als Serien herausgebracht wurden, spielte der Faktor des Sammelns ebenfalls eine zentrale Rolle. Die Motivation,
eine komplette Serie zu besitzen, stellte eine wesentliche Motivation für den Erwerb von Stereofotografien im Allgemeinen und Reise-Stereofotografie im Besonderen dar.

**Zum Hintergrund: Reisen im 19. Jahrhundert**


Wirtschaftliche und geopolitische Faktoren spielten in der Folge eine entscheidende Rolle für den Anstieg des Reiseaufkommens in allen Gesellschaftsschichten. Im Zuge der industriellen Revolution boomed die englische Wirtschaft, deren Säule fortan die maschinelle Fertigung und nicht mehr der


Reisen auf das europäische Festland wurden im 19. Jahrhundert erst nach Napoleons Niederlage bei Waterloo im Juni 1815 möglich. Zuvor war die britische Insel bedingt durch die Kontinentalsperre für rund 20 Jahre von Frankreich, der Schweiz und Italien abgeschnitten gewesen.\textsuperscript{157} Wichtige Motivation für das Reisen war auch nach 1815 das Nachvollziehen der klassischen Grand Tour mit ihren bekannten Routen nach Paris sowie Italien. Allerdings reisten nun verstärkt auch Frauen sowie Familien, die der upper middle class angehörten. Gerade in der Mittelschicht wurde Reisen zum Statussymbol.\textsuperscript{158} Eine Kontinent-Tour erforderte allerdings nach wie vor Zeit und Geld – zwei bis drei Monate wurden als Mindestreisedauer angesehen.\textsuperscript{159} Von einem Massentourismus kann somit noch keine Rede sein. Allein für die Anreise per Kutsche von London nach Liverpool mussten Reisende um 1815 zwölf bis 24 Stunden einplanen.\textsuperscript{160}

Reisedauer, Planbarkeit und Zugänglichkeit für alle Schichten änderten sich mit dem Aufkommen der ersten Eisenbahnen: Im Jahr 1840 wurde Southampton als erster Seehafen mit London per Schienennetz verbunden.\textsuperscript{161} Reisezeit und -kosten wurden dadurch enorm reduziert.\textsuperscript{162} Durch den Ausbau des europäischen Schienennetzes stieg auch dort das Reiseaufkommen massiv an.

Neben dem Wunsch, die Grand Tour zu erleben, spielte auch das Interesse, weniger industrialisierte – und somit rückständigere – und zudem vom

\textsuperscript{157} Vgl. Withey 1998, S. 58.
\textsuperscript{159} Vgl. Withey 1998, S. 62.
\textsuperscript{160} Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 148.
\textsuperscript{161} Ebenda, vgl. S. 157
\textsuperscript{162} Vgl. Withey 1998, S. 96.
Katholizismus geprägte Länder wie Belgien, Frankreich oder die Schweiz zu bereisen, eine wichtige Rolle. Es war die Faszination an einem „pre-enlightened age“. Der Wunsch, dem ungesunden Smog der industrialisierten Großstädte zu entkommen und sich stattdessen in der reinen Berg- oder Seeluft zu erholen, war eine weitere Reisemotivation.

Daneben bewirkte ein ganz praktischer Grund den Anstieg von Kontinentalreisen: Reisen innerhalb Englands waren deutlich teurer als auf dem Kontinent. So heißt es in einem Leserbrief eines anonymen „Lancashire magistrate“ an The Times vom September 1853: „[…] I cannot afford to travel in England […]. I intend that all my future tours shall be on the continent, not from choice, but necessity.“ Schließlich waren die Reisekosten nur halb so hoch. Auch waren laut viktorianischen Quellen die europäischen Unterkünfte nicht nur preiswerter, sondern oft auch besser als die englischen.

Wie auch heute noch spielten Abenteuerlust und der Reiz des Unbekannten eine wichtige Rolle für das Reisen im 19. Jahrhundert. Dies macht auch folgende Passage deutlich: „When a Yorkshireman was told that he could more easily go to Harrogate for the waters than to Vichy he replied, ‘I believe it is an excellent place but we shall never go to it – it is so near one’s home.’“

Wesentlichen Anteil daran, gerade die unteren und mittleren Gesellschaftsschichten für Bildungs- und Vergnügungsreisen zu motivieren, hatte der eingangs bereits erwähnte Thomas Cook.

Thomas Cook (1808–1892) war ein aus Harborough stammender Möbeltischler, der den Guttemplern angehörte. Im Jahr 1841 organisierte er die erste Kurzreise für Vereinsmitglieder zu ihrem Jahrestreffen. Cook hatte der Eisenbahngesellschaft Midland Counties Railways eine feste Anzahl an Passagieren

164 Ebenda, S. 284.
168 Anon, Nov. 1875, zit. nach: Mullen/Munson 2010, S. 11.
zugesichert und im Gegenzug reduzierte Tickets erhalten.\textsuperscript{169} Diese Reise gilt als Geburtsstunde des Pauschaltourismus. Neben den eingangs bereits erwähnten Exkursionen organisierte Thomas Cook in den Folgejahren auch Trips zur Dublin Exhibition des Jahres 1853 sowie der Paris Exhibition des Jahres 1855 – letztere markiert den Beginn von Cooks Aktivitäten auf dem europäischen Festland.\textsuperscript{170}

Cook bot zunächst geführte Reisen an, bei denen sowohl die Auswahl der Sehenswürdigkeiten als auch die Dauer der Besichtigung festgelegt waren; diese Gruppenreisen wurden schließlich mehr und mehr durch sein System der „circular tickets“ abgelöst: vorgegebene, auf einem Gutscheinsystem basierenden Routen.\textsuperscript{171} 1872 bot Thomas Cook eine erste geführte Weltreise an, die in 222 Tagen auf der Ost-West-Route den Globus umrundete. Durch diese Pionierleistung inspirierte er vermutlich Jules Verne zu seinem Roman \textit{Around the World in Eighty Days}, der im selben Jahr erschien.\textsuperscript{172} Cook baute im Laufe seiner Karriere ein prosperierendes Familienunternehmen auf. Allein im Jahr 1890 wurden mehr als 3,3 Millionen Tickets verkauft.\textsuperscript{173}

Mit der wachsenden Popularität von Reisen und dem massiven Anstieg des Reiseaufkommens wurden auch die Stimmen der Kritiker lauter: „Cook’s tourists, the critics charged, were superficial, ignorant, and vulgar, failed to appreciate what they saw, wanted everything readily packaged so they wouldn’t have to think about anything, and were suspicious of foreign food and foreign ways. Perhaps worst of all, they traveled in groups and therefore called attention to themselves. Upper-class men and women accustomed to visiting the Continent in the pre-Cook era resented the growing crowds and feared that they would be tarred by association with lower-class travelers.”\textsuperscript{174} John Ruskin ging sogar so weit, Touristen mit einer Kuhherde zu vergleichen: „[…] the

\begin{itemize}
\item \textsuperscript{169} Vgl. Whitey 1997, S. 136 f.
\item \textsuperscript{170} Ebenda, vgl. S. 139.
\item \textsuperscript{172} Vgl. Whitey 1998, S. 270 ff.
\item \textsuperscript{173} Ebenda, vgl. S. 166.
\item \textsuperscript{174} Ebenda, S. 162.
\end{itemize}
poor modern slaves and simpletons who let themselves be dragged like cattle […] through the countries they imagine themselves visiting.“

So ist denn auch die Unterscheidung zwischen Reisendem (traveller) und Touristen eine viktorianische. Für Piers Brendon bezeichnet Tourismus „the discovery of the well-known“ Im Gegensatz dazu sei „[…] travel […] the discovery of the ill-known and exploration of the unknown“. Mullen spitzt dies weiter zu: „Travellers are said to be independent, resourceful and intelligent while tourists go in guided parties, know little and learn nothing.“

**Reiseliteratur im 19. Jahrhundert**


Mariana Starke brachte zwischen 1800 und 1839 insgesamt neun Ausgaben ihrer *Letters from Italy* heraus. Während die ersten Ausgaben in der Tradition

---


John Murray selbst brachte seinen ersten eigenen Reiseführer im Jahr 1836 heraus. Er trug den Titel *Hand-Book for Travellers on the Continent* und umfasste „Holland, Belgium, Prussia and the other northern German states, as well as the Rhine as far south as Switzerland“  

Allein bis 1850 hatte Murray zehn verschiedene Reiseführer, darunter einige, die in mehreren Editionen erschienen, herausgebracht. Murrays Werke gehörten zur Standardausrüstung eines viktorianischen Reisenden. So listet Mary Eyre, die im Jahr 1863 nach Frankreich reiste, ihr Gepäck wie folgt auf: „[…] a spare dress, a thin shawl, two changes of every kind of under clothing, two pairs of shoes, pens, pencils, paper, the inevitable 'Murray', and a prayer-book […]“. Bereits 1853 hatte eine englische Reisende eine Gruppe ihrer Landsleute sofort anhand deren auffälliger Murray-Reiseführer erkannt: „[…] the English all distinguished by their red-bound Murrary's 'Guide', […] a national badge […] 'the Englishman's Bible'“ (Abb. 19).

Zur Bedeutung von Murrays Reiseführern konstatiert Mullen: „Murray’s genius in creating his series lay in taking the uncertainty out of travel: He told his readers where to go, how to get there, and what to see.“

---

Ende der 1860er wurde Murrays Stellung auf dem Reiseführermarkt bedroht. „I find my Murray very useful indeed; but now everybody has, instead, a book called ‘Baedeker’, by a German of that name, it is supposed to be more correct“, schreibt ein englischer Reisender im Jahr 1869 aus Italien an seine Mutter.187 Wie schon Murray setzte Karl Baedeker auf akkurate, sachliche und praktische Reiseinformationen inklusive Routenbeschreibungen und Kartenmaterial.188 Auch den roten Einband hatten beide gemein. Baedekers Reiseführer waren allerdings kleiner, leichter und günstiger als Murrays und die enthaltenen Karten galten als präziser.189 Diese Faktoren trugen dazu bei, dass Baedeker allmählich Murray von der Spitzenposition am Markt verdrängte.190


190 Weiterführende Informationen und Details zu den jeweiligen Reiseführern sind in den folgenden Kapiteln über William Englands reisefotografische Serien enthalten.
193 Ebenda.
Anwendung; bezieht sich dieser bei Urry ursprünglich auf den Fremdenführer, der den Blick des Touristen lenkt und ihm Interpretationen vorgibt, so übernimmt diese Funktion nun der gedruckte Reiseführer.\(^{194}\)


**Reisende Fotografen, fotografiende Touristen – Reisefotografie im 19. Jahrhundert**

Susan Sontag bezeichnet die Fotografie als „Zwillingsbruder“ des Tourismus.\(^{196}\) Diese Äußerung bezieht sich auf Reisende des 20. Jahrhunderts und den fotografienden Touristen. Hierbei muss berücksichtigt werden, dass Individualfotografie erst seit den 1880er Jahren möglich war, als Kodak eine einfach zu bedienende und leichte Boxkamera auf den Markt brachte. Gemäß Kodaks Slogan „You push the button, we do the rest“ wurde Fotografie für jedermann möglich – auch für den fotografienden Touristen.\(^{197}\) Stärker noch als eine vor Ort erarbeitene Fotografie der Sehenswürdigkeit, gilt doch die selbst geschossene Aufnahme als „Nachweis, an einem lohnenden Ort gewesen zu sein“\(^{198}\). Sie konserviert die eigenen Erlebnisse, ist Beleg für das Erlebte


\(^{195}\) Koshar 2000, S. 208.


\(^{198}\) Märker/Wagner, S. 7.


200 Ebenda.
201 Ebenda, S. 7 f.
Daguerreotypien müssen die Ägyptenaufnahmen von Frédéric Goupil-Fesquet betrachtet werden, die er bereits 1839 anfertigte. Wenig später entstanden Friedrich Wilhelm Hackländers Daguerreotypien anlässlich seiner Orientreise in den Jahren 1840/41. Beide Beispiele zeugen von einem großen künstlerischen Interesse am Orient.


---


206 Negretti & Zambra veröffentlichten Friths Orient-Stereofotografien erstmals 1857 unter dem Titel „Egypt and Nubia: Descriptive Catalogue of One Hundred Stereoscopic Views of the Pyramids, the Nile, Karnak, Thebes, Aboo-Simbel, and All the Most Interesting Objects of Egypt and Nubia“.

207 Zweifelsohne ist eine Fotografie stets auch der Interpretation des Fotografen geschuldet, der Ausschnitt und Belichtung wählt und ggf. Manipulationen vornimmt. Eine Fotografie ist somit die subjektive Interpretation des Fotografen.
vergleichbares Medium, „Dinge anschaulich zu machen, die außerhalb des eigenen Erfahrungshorizontes lagen“.\footnote{Hoffmann 1990, S. 18.}

Der aus Derbyshire stammende Francis Frith (1822–1898) war einer der bedeu-
tendsten Reisefotografen des 19. Jahrhunderts und Herausgeber („publisher“) von Reisefotografien – sowohl von Stereofotografien als auch von nicht-
spielsweise in England und am Rhein.

Weitere bedeutende Reise-Stereofotografen und Zeitgenossen William Englands sind neben Francis Frith unter anderem Francis Bedford (u.a. Heili-
schritt geschuldet. Leichtere Kameras und fotografisches Zubehör sowie die Entwicklung des Trockenplatte-Verfahrens erleichterten die Arbeit der viktori-
anischen Reisefotografen. William England selbst publizierte Artikel über sei-
ne eigenen Erfahrungen und gab anderen Fotografen Ratschläge. So veröffent-
lichte er beispielweise den Beitrag „Hints to Photographic Tourists“, der 1866
im *Yearbook of Photography* erschien. Darin empfiehlt er unter anderem, dass jedes Zubehörteil so leicht und so tragbar wie möglich sein muss und liefert zudem eine Beschreibung seines fotografischen Reisezeltes sowie seiner Kamera. Eine Abbildung seines „tragbaren Laboratoriums“, die unter anderem im Journal *Photographisches Archiv* im Jahr 1875 erschien, findet sich als Abb. 27.

**Zwischenergebnis**


Die von Susan Sontag beobachtete Beziehung zwischen Fotografie und Tourismus als Zwillingsbrüdern sieht sich bestätigt. Zu diesem Schluss kommen auch Heinz und Bridget Henisch: „A mutually sustaining relationship between the camera and the tourist began to grow. It was an ideal partnership: travel stimulated photography, photography encouraged travel. The photographer took pictures of scenes that visitors were expected to see, and the tourist soon

---

felt an irresistible compulsion to add those sites to his life-list, on the strength of photographs that had already shaped his expectations.”\textsuperscript{213}

John Taylor weist auf die identische Aussprache der Wörter „site“ und „sight“ im Englischen hin sowie auf die Überschneidungen hinsichtlich der Wortbedeutung: „Landscape is both a site (as in a ‚place‘) and a sight (as in ‚view‘).“\textsuperscript{214} Dieser Gedankengang lässt sich auf das deutsche Wort Sehenswürdigkeit übertragen, impliziert es doch, dass eine Stätte als sehenswert gilt und sich eine Reise zu diesem Ziel somit lohnt.


\textsuperscript{213} Henisch 1994, S. 400.
\textsuperscript{214} Taylor 1994, S. 13.
Die Neue Welt in 3-D – William Englands Nordamerika-Reise

Einleitung


\(^{216}\) Ohne das genaue Reisedatum bzw. den Schiffsnamen zu kennen, blieb eine Recherche in erhaltenen Passagierlisten erfolglos. Auch in business directories in New York City taucht William England nicht auf, was den Schluss zulässt, dass er dort nicht über einen längeren Zeitraum gelebt hat, sondern das Land als Tourist bereiste. Fest steht, dass die Atlantiküberquerung zu jener Zeit und auch noch in den Folgejahren kostspielig, beschwerlich und gefährlich war: „Steamers were small, cramped, and noxious; bedlins was not changed throughout the voyage; cockroaches were abundant and baths unknown. The ‘City of Boston’, on which [Thomas] Cook sailed in November 1865, sank without trace in 1869.“ (Brendon 1991, S. 105, siehe auch Benedikt Bock: *Baedeker & Cook – Tourismus am Mittelrhein 1756 bis ca. 1914*, Frankfurt a. M. 2010, S. 331 f. (im Folgenden zit. als: Bock 2010)).

Nach einer Darstellung des vorliegenden fotografischen Materials folgt eine kurze Erörterung zur Autorschaft und Entstehungszeit der Serie. Die anschließende Analyse betrachtet zunächst die Serie in ihrer Gesamtheit, um dann bestimmte Charakteristika näher zu beleuchten.

### Das fotografische Material – Negative, sample books und Stereokarten

#### Der Bestand im Hulton Archive


Ein weiteres Konvolut nordamerikanischer Ansichten bilden auf gelbem Karton montierte Stereohalbbilder mit aufgedruckten Bildunterschriften. Dies
scheint die Vorlage für die eigentlichen Stereokarten zu sein. Sie umfasst 234 Motive, also vier weniger als in den sample books; es fehlen Nr. 235 bis 238.


Die Stereokarten


Bei der Betrachtung der von der LSC herausgegebenen Nordamerika-Stereokarten fällt auf, dass sich diese in Art und Ausführung stark voneinander unterscheiden. Die Übersicht im Anhang (Anlage 3) veranschaulicht dies.


218 Vgl. Treadwell 2000, ohne S.

Versucht man von der auf die Karten aufgedruckten bzw. in den sample books angegebenen Nummerierung auf die Aufnahmereihenfolge zu schließen, so fällt folgende Schwierigkeit auf: Beispielsweise zeigt das erste Bild in beiden sample books den Broadway, der erst viel später mit einem anderen Motiv als Nr. 135 erneut auftaucht.\textsuperscript{220} Genauso finden sich weitere Niagara-Ansichten, beispielsweise als Nr. 115 – \textit{The Rapids, Niagara – from the Terrapin Tower} – und dann wieder bei Nr. 129 – \textit{Terrapin Tower and Bridge, Niagara Falls}. Es gibt also thematische Sprünge, die Reihenfolge scheint nicht mit der Reiseabfolge des Fotografen übereinzustimmen. Andere Aufnahmen wiederum – zum Beispiel eine in den Catskill Mountains aufgenommene Reihe – tragen eine durchgängige Nummerierung. Die im Hulton Archive vorhandenen Negative geben ebenfalls keinen Hinweis auf die Aufnahmereihenfolge. Sie tragen Nummerierungen, die heute nicht mehr nachvollziehbar sind.

Eine mögliche Erklärung für die von der LSC gewählte Reihenfolge könnte darin begründet liegen, dass sie möglichst abwechslungsreiche und thematisch vielseitige Sets herausgeben wollte. Hierfür spricht unter anderem das Set \textit{American Scenery}, das „twenty admirable stereograms of some of the most remarkable scenery in the United States and Canada” umfasst und 1861 von der LSC herausgegeben wurde.\textsuperscript{221} Von den zwanzig Stereofotografien zeigen neun die Niagarafälle und den Ort Niagara, was für die große Beliebtheit dieser Region spricht. Des Weiteren umfasst die Serie Aufnahmen aus Montreal, Ebenda.

\textsuperscript{220} Nr. bezeichnet im Folgenden die auf die Stereokarte aufgedruckte, dem Titel vorangestellte Nummer, sofern vorhanden, oder alternativ die in den sample books angegebene Nummer.


**Autor und Entstehungszeitraum**

In *The Photographic Journal* vom 15. April 1861 heißt es über den Fotografen der LSC-Serie *American Scenery*: „[…] and we much regret that the name of the clever artist who produced them has not been given.“ Wie bei Stereokarten der LSC üblich, fehlt ein Hinweis auf den Fotografen in Form eines Prägestempels oder Aufdrucks, und auch in ihren Werbeanzeigen oder Katalogen warb die LSC nicht mit einem Fotografennamen. Erfreulicherweise reagierte George Swan Nottage, einer der beiden Direktoren der London Stereoscopic Company, mit einem kurzen Leserbrief auf den Artikel in *The Photographic Journal.* Darin schreibt er: „We have much pleasure in informing you that the name of our artist is Mr. William England, whose connexion [sic] with our establishment dates from its commencement.“ Diese kleine Notiz kann als eindeutiger Beleg herangezogen werden, dass William England im Auftrag der LSC als Stereofotograf nach Nordamerika reiste. Unabhängig von dieser Quelle gilt es auch für Treadwell als gesichert, dass William England der Fotograf der „first series“ ist – abgesehen von eventuell hinzugekauften Motiven.

---

222 Ebenda, S. 168.
225 Vgl. Treadwell 2000, ohne S.
gibt laut Treadwell eine Aufnahme – Nr. 183 – *The Flume, White Mountains* – die den Prägestempel „W. England, Photo“ trägt.\(^{226}\)

Weitere viktorianische Quellen sind im Folgenden aufschlussreich: *The Photographic Journal* vom 15. März 1862 berichtet über eine Vorführung von Durchlichtbildern („transparancies“) im Rahmen eines Treffens der South London Photographic Society.\(^{227}\) William England präsentierte dort folgende Ansichten: „Paris, interiors, American, and other scenery, and sculpture.“ Die Titel werden entsprechend aufgelistet. Die Amerika-Ansichten sind: Niagara from Prospect Point; Table Rock, Niagara, – a Winter Scene; Quebec and the St. Lawrence; Ice Cavern, White Moutains, America; Horse-shoe Fall, Niagara; A View in Sleepy Hollow; America (Scene of Washington Irving’s ‘Headless Man’); Winter Scene Niagara; Bridge on Goat Island, Niagara (Winter).\(^{228}\) Die Übereinstimmung mit den Titeln der LSC-Nordamerika-Serie kann nicht zufällig sein. Die genannten Landschafts-Szenen finden sich auch in den sample books wieder. In der Beschreibung von Englands Fotostudio in *The British Journal of Photography* vom 20. Januar 1865 geht der Autor des Artikels auf den Lagerraum für die Negative ein. Eine Box trägt die Aufschrift „America.“\(^{229}\)


\(^{226}\) Diese Stereokarte ließ sich bislang nicht recherchieren. Sie war möglicherweise Teil der Sammlung Treadwells, die nach dessen Tod aufgelöst wurde. Auch wenn ein Prägestempel kein unumstößlicher Beweis für den Urheber des Negativs ist, stützt das Vorhandensein doch die Zuschreibung.


\(^{228}\) Ebenda.

In der modernen Forschungsliteratur gilt 1859 als Entstehungsjahr der Nordamerika-Stereofotografien, die William England im Auftrag der London Stereoscopic Company anfertigte.\textsuperscript{230} Viktorianische Quellen, die ein konkretes Datum nennen, ließen sich nicht recherchieren, stattdessen finden sich aber wertvolle Hinweise, durch die die Datierung eingegrenzt werden kann: Aufgrund der bereits zitierten Veröffentlichung in The Illustrated London News vom August 1860 kann dieser Zeitpunkt als terminus ante quem angesehen werden.


In The Art- Journal vom Mai 1859 findet sich ein weiterer Hinweis, der für die Datierung hilfreich ist: „Now publishing America in the Stereoscope…One Hundred…one of their principal Artists engaged upon these views in the United States for upwards to six months…Upwards of 1000 dozen were sold on the first day of their publication. The set complete in gold lettered handsome

lettered case 7 pounds 7 shillings….”  

Aus dem Erscheinungstermin im Mai 1859 und der Beschreibung, dass der Fotograf sechs Monate in Amerika unterwegs war, kann abgeleitet werden, dass ein Teil der Negative bereits 1858 angefertigt wurde. *America in the Stereoscope* stellt neben den bereits erwähnten Sets *American Scenery*, das zwanzig Aufnahmen umfasste, eine weitere Publikation der LSC dar.


---


233 Die historische Relevanz dieses Ereignisses verdeutlicht der Text auf der Rückseite der Stereokarte: „The procession was undoubtedly the most brilliant and successful ever made in New York. Its length must have exceeded four miles.[…]” (Abb. 30).

sechs Monate in Nordamerika unterwegs war, ergibt sich folgende
Unstimmigkeit: Die gesamte Zeitspanne zwischen dem 1. September 1858
(Atlantic Telegraph Jubilee) und dem 30. Juni 1859 (Blondin) deckt ein
sechsmonatiger Aufenthalt nicht ab. Denkbar wäre es, dass die LSC die
Aufnahme von Blondins Niagara-Überquerung von einem anderen Fotografen
hinzukaufte und in die eigene Serie integrierte, wie Treadwell vermutet. Eine
eingehende Betrachtung des entsprechenden Negatifs bietet allerdings keine
Anhaltspunkte für einen Zukauf; es lassen sich keine Unterschiede zu den
übrigen Negativen der Serie feststellen. Möglicherweise unternahm William
England auch zwei Reisen nach Nordamerika oder hielt sich länger als die in
The Art-Journal genannten sechs Monate in Nordamerika auf.

Zwischenergebnis

Aus den vorgestellten Quellen und Beobachtungen geht hervor, dass William
England im Auftrag der London Stereoscopic Company in die USA und nach
Kanada reiste und somit als Fotograf der Nordamerika-Serie anzusehen ist.
Einige Aufnahmen entstanden vermutlich bereits im Jahr 1858, der Großteil im
Jahr 1859. Im Folgenden wird daher für die Datierung der Serie vom Jahr 1859
ausgegangen.

Reiseroute, Literatur und Reisevorbereitung

Als William England Ende der 1850er Jahre nach Nordamerika aufbrach, um
dort im Auftrag der LSC Stereoaufnahmen anzufertigen, konnte er sich bei der
Ausarbeitung seiner Reiseroute an bekannten Vorbildern orientieren. Künstler,
Schriftsteller sowie gut situierte und abenteuerlustige Europäer hatten den fer-
nen Kontinent auf der anderen Seite des Atlantiks schon vor ihm bereist und
darüber berichtet.

---

235 Treadwell 2000, ohne S.


(erschienen im Herbst 1842). Neben der Beschreibung von Städten und Landschaften, berichtet er auch ausführlich über die Zustände in Gefängnissen, Irrenanstalten und Fabriken. Darüber hinaus umfasst seine Beschreibung auch touristische Ziele. Er selbst verwendete einen Reiseführer, denn bei der Besichtigung des Capitols merkt er zu einer Skulptur der Justitia („Justice“) an: „[…] whereunto the Guide Book says, ‘the artist at first contemplated giving more of nudity, but he was warned that the public sentiment in this country would not admit of it, and in his caution he has gone, perhaps, into the opposite extreme.’“


---

240 Charles Dickens: American Notes. For General Circulation, edited and with an introduction by John S. Whitley and Arnold Goldman, London 1989 (first published 1842); im Folgenden zit. als: Dickens 1842). Whitley u. Goldman weisen im Vorwort darauf hin, dass Charles Dickens zwar der prominenteste viktorianische Engländer war, der eine Nordamerika-Reise unternahm und seine „American Notes“ den populärsten Reisebericht darstellten, dass zwischen 1815 und 1860 aber viele Engländer eine vergleichbare Reise unternahmen und über 200 Bücher hierzu erschienen (vgl. S. 11). Angus Wilson: The World of Charles Dickens, Harmondsworth 1972, schreibt auf S. 159: „The idea of a trip to America was not a wholly new one. Mrs Trollope, Captain Marryat and Miss Martineau were only the most notable among a rather mixed company of travel writers who had returned from there with largely unfavourable impressions to satisfy an interested English public."

241 Dickens 1842, S. 165.

ders Thomas Cook, führte diese persönlich durch.\(^{243}\)

Es herrscht nicht nur Unkenntnis darüber, wann genau und wie William England nach Nordamerika reiste und welcher Route er dort folgte, sondern auch darüber, mit welchen Verkehrsmitteln er sich fortbewegte. Anhaltspunkte bieten seine Fotografien, die z.B. die Innenansicht eines Eisenbahn-
Schlafwagens (Nr. 205), ein Dampfschiff (Nr. 203) oder eine Lokomotive (Nr. 211) zeigen. Ende der 1850er Jahre war dank des sich immer weiter ausdehnenden Schienennetzes und des größer werdenden Angebots an Küsten-
und Flussschiffen das Reisen komfortabler und schneller geworden.\(^{244}\) Zu abgelegenen Reisezielen in wenig besiedelten Gebieten, die immerhin per Zug erreicht werden können, bemerkt Charles Dickens bissig: „The train calls at stations in the woods, where the wild impossibility of anybody having the smallest reason to get out, is only to be equalled by the apparently desperate hopelessness of there being anybody to get in.“\(^{245}\) Insofern ist es gut möglich, dass William England einige seiner Reiseziele per Zug erreichte – auch die entlegenen im Hinterland.


\(^{245}\) Dickens 1842, S. 113. Dickens beschreibt hier eine Zugfahrt nach Lowell, einem Industriestandort in Massachusetts.
Die ersten in Europa erhältlichen Stereoaufnahmen der Neuen Welt

Die Nordamerika-Stereokarten der London Stereoscopic Company gelten als die ersten Aufnahmen amerikanischer Motive, die in Europa kommerziell vertrieben wurden. Darauf weist unter anderem John Jones hin: „He [i.e. William England, GL] travelled widely for the London Stereoscopic Company (he was one of their original staff) and in 1859 brought back the first stereo-views of American scenery to be seen in Europe.“ Auch eine viktorianische Quelle bestätigt dies. So heißt es im Nachruf auf William England in *The Photogram*: „In the fifties he produced a considerable series of American views […] the first series ever offered for sale.“


247 Photogram 1896, S. 253.


Die royal tour des Prince of Wales als Verkaufsaussage

Auch wenn William Englands Nordamerika-Reise zeitlich vor der des Prince of Wales stattfand, so profitierte die London Stereoscopic Company vermutlich stark von diesem Anlass und nutzte ihn geschickt aus, um die eigene Serie zu vermarkten.

N. A. Woods bemerkt in *The Prince of Wales in Canada and the United States*, das 1861 erschien: „The general public only knew that His Royal Highness was departing on a kind of state tour to the British North American provinces and Canada – colonies about which, as a rule, they still knew less.” Entsprechend finden sich im Vorfeld der geplanten Reise in den Tageszeitungen nur wenige Informationen. So ist im *Derby Mercury* vom 14. März 1860 zu lesen: „Rumour sketches out the programme of the visit of the Prince of Wales to Canada, the period assigned for which is the middle of May next, His Royal

---

Highness, it is asserted, will go out with a very numerous retinue, and it is expected that the Great Eastern will accompany the royal squadron.”

Der *Elgin Courier* berichtete am 23. März 1860: „The Visit of the Prince of Wales to Canada. – The Canadian News says: – ‘The sojourn of the Prince of Wales in the colony will extend over a period of two months, which will be spent in visits to the principal towns and great public works, and, of course, to Niagara, and some of the other more remarkable scenes of natural grandeur with which the North American provinces and the United States abound. Both in Her Majesty's dominions and in the States of the American Union the heir-apparent of the British Crown will meet with a most enthusiastic reception.’”


In *The Morning Post* vom 20. August 1860 sind die Stationen des Thronfolgers in Kanada aufgeführt und mit entsprechendem Ankunftsdatum versehen. Er besuchte: Quebec, Chaudiere Falls, Falls of Montmorenci, Montreal, Victoria Bridge, Ottawa und die Niagarafälle. Weiter heißt es: „The London Stereoscopic Company, of 54, Cheapside, and 313, Oxford-street, having sent out a special artist to America and Canada, have secured all the above celebrated places in large single, and also in stereoscopic photographs of remarkable beauty, both of which sets his Royal Highness the Prince Consort

---

249 Derby Mercury, Wednesday, 14 March 1860, S. 3.
250 Elgin Courier, Friday, 23 March 1860, S. 3.
has most graciously patronised.”252 Im Anschluss werden die Preise für die Fotografien und Bestellmöglichkeiten aufgeführt.

Möglicherweise wurde diese Marketingstrategie dadurch, dass William England bereits rund ein Jahr zuvor im Auftrag der LSC an Orten fotografiert hatte, die auch der Prince of Wales besuchte. Da die Reiseroute im Vorfeld nicht bekannt war, ist anzunehmen, dass sich die royale Reise an populären Routen orientierte, denen wiederum bereits William England gefolgt war.


Der folgenden, detaillierten Untersuchung soll die Beobachtung vorangestellt werden, dass es zahlreiche Parallelen zwischen den Motiven der Nordamerika-Serie der LSC und den Reise-Stationen des Prince of Wales gibt. Die Analyse soll deutlich machen, dass der Prince of Wales größtenteils der „Victorian tourist agenda“ folgte und die LSC den damit verbundenen vorhersehbaren Bilderwartungen entgegenkam, sie darüber hinaus aber auch unerwartete und

254 Zu William Notman siehe z.B. die Sammlung „The McCord Museum of Canadian History“. 
überraschende Motive in die Serie aufnahm. (Eine Übersicht der Stationen
des Prince of Wales findet sich im Anhang als Anlage 4.)

Stadt – Land – Fluss: William Englands Bild(er) von
Nordamerika

Die Stereofotografien, die William England an unterschiedlichen Orten der
nordamerikanischen Ostküste anfertigte, lassen sich folgenden Kategorien zu-
ordnen: Es überwiegen Stadtansichten (vorwiegend Metropolen) sowie Land-
schaftsaufnahmen, insbesondere Flüsse und Berglandschaften. In geringerem
Umfang sind Stereokarten, die Technik (z.B. Lokomotiven) thematisieren so-
wie Innenaufnahmen von Gebäuden (z.B. Nr. 170 – Interior of the Cathedral,
Quebec) und Personengruppen vertreten (z.B. die Orgelspieler in A Wayside
Scene, Nr. 182).

Stadt: Die Metropole als Organismus

Traditionsgemäß begannen bzw. beendeten englische und amerikanische Tou-
City. (Im Folgenden wird die Stadt der Einfachheit halber mit New York
bezeichnet. Sofern vom gleichnamigen Bundesstaat die Rede ist, wird darauf
hingewiesen.) So stellte denn auch der Aufenthalt des Prince of Wales in New
York einen Höhepunkt seiner Reise dar; Ankunftsdatum war der 12. Oktober
1860. In jenem Jahr hatte die Metropole mehr als eine Million Einwohner.

---

257 Visit of his Royal Highness The Prince of Wales to the British North American Provinces
and United States in the Year 1860. Compiled from the Public Journals by Robert Cellem,
Toronto 1861, S. 168 (im Folgenden zit. als: Cellem 1861).
Wenigstens 200.000 Menschen, einige Berichte sprechen sogar von 500.000, säumten den Broadway, um den königlichen Besuch willkommen zu heißen.\footnote{Vgl. Radforth 2004, S. 336 f.}


Prägend für die Vorstellung von New York in Großbritannien waren unter anderem die Schilderungen von Charles Dickens in seinen \textit{American Notes}. Darin widmet er der Metropole ein ganzes Kapitel. Es beginnt mit: „The beautiful metropolis of America is by no means so clean a city as Boston, but many of its streets have the same characteristics; […]“\footnote{Dickens 1842, S. 127.} Über den Broadway schreibt Dickens: „The great promenade and thoroughfare, as most people know, is Broadway; a wide and bustling street, which, from the Battery Gardens to its opposite termination in a country road, may be four miles long. Shall we sit
down in an upper floor of the Carlton House Hotel (situated in the best part of this main artery of New York), and when we are tired of looking down upon the life below, sally forth arm-in-arm, and mingle with the stream?"²⁶¹


Bei seinen Stadtansichten von Boston, das auch der Prince of Wales besuchte, zeigt William England ein ähnliches Vorgehen wie bei New York. Die Serie umfasst acht Aufnahmen der Hauptstadt des Bundesstaates Massachusetts (Nr. 109, 116, 159, 160, 177, 184, 187 und 206). Wieder werden Parallelen zu Charles Dickens’ American Notes deutlich: „The city is a beautiful one, and cannot fail, I should imagine, to impress all strangers very favourably. […] The State House is built upon the summit of a hill, which rises gradually at first, and afterwards by a steep ascent, almost from the water’s edge. […] The site is beautiful: and from the top there is a charming panoramic view of the whole town and neighbourhood.”²⁶³ Interessanterweise wird in der Berichterstattung über die royale Reise von Albert Edward direkt auf Charles Dickens’ Beschreibung der Stadt Bezug genommen: „When Charles Dickens, in the course of his pereginations, got to Boston, he was made happy by the crooked streets. They had a home-like aspect extremely refreshing. The Prince may have shared

²⁶¹ Ebenda, S. 128.
²⁶³ Dickens 1842, S. 76 f.
somewhat in this feeling.”²⁶⁴ Der europäische Blick auf eine nordamerikanische Metropole wird hier thematisiert.


²⁶⁴ Cellem 1861, S. 410.

In Anbetracht der wenigen Ansichten, die William England von Philadelphia fertigte, kann auf einen kurzen Aufenthalt geschlossen werden. Möglicherweise orientierte sich der Fotograf auch hierbei an Charles Dickens: „My stay in Philadelphia was very short […] it is more provincial than Boston or New York […]“ Auch der Prince of Wales besuchte "the great and beautiful city of Philadelphia" , wie es in Robert Cellems Bericht heißt. Im Gegensatz zu Dickens’ nüchterner Einschätzung werden dort unter anderem die prachtvollen baumgesäumten Straßen und die gelungene Architektur hervorgehoben. Diese Bewertung lässt den Schluss zu, dass sich das Bild der Stadt zwischen Dickens’ Aufenthalt und der royal tour stark verändert hatte.


267 „Take the worst parts of the City Road and Pentonville […]. Burn the whole down; build it up again in wood and plaster; widen it a little; throw in part of St John’s Wood; put green blinds outside all the private houses, with a red curtain and a white one in every window; plough up all the roads; plant a great deal of coarse turf in every place where it ought not to be; erect three handsome buildings in stone and marble, anywhere, but the more entirely out of everybody’s way the better: call one the Post Office, one the Patent Office, and one the Treasury; make it scorching hot in the morning, and freezing cold in the afternoon, with an occasional tornado of wind and dust; leave a brick-field without the bricks, in all central places where a street may naturally be expected: and that’s Washington.” (Dickens 1842, S. 162).
268 Dickens 1842, S. 146.
269 Cellem 1861, S. 379.
270 Ebenda.
Über Montreal schreibt Charles Dickens: „Montreal is pleasantly situated on the margin of the St Lawrence, and is backed by some bold heights, about which there are charming rides and drives. The streets are generally narrow and irregular, as in most French towns of any age; but in the more modern parts of the city, they are wide and airy. […] There is a very large Catholic cathedral here, recently erected; with two tall spires, of which one is yet unfinished.”


William England reiste von Montreal aus vermutlich weiter nach Quebec. Während Dickens Quebec als „the Gibraltar of America“ bezeichnet, die „picturesque steep streets and frowning gateways“ bewundernd hervorhebt und die Stadt sogar als „most picturesque city“ preist, schenkte William England Quebec kaum Beachtung. Lediglich die Aufnahmen Nr. 139 (*Quebec and the Citadel, from Levi Point*) und das Innere der Kathedrale (Nr. 170) entstanden in Quebec. Jeffrey erklärt die unterschiedliche Wahrnehmung so: „Quebec may have been pictorially exciting, but it was not typical nor expressive of the new

---

271 Dickens 1842, S. 251.
272 Cellem 1861, S. 156.
273 Ebenda.
274 Dickens beschreibt, wie Dampfschiffe von Montreal nach Quebec fahren (in der Nacht, Abfahrt sechs Uhr abends, Ankunft sechs Uhr morgens) und dass er diese Reise während seines Aufenthalts in Montreal unternommen habe (Dickens 1842, S. 251).
275 Dickens 1842, S. 251 f.
276 Im Staat Quebec fotografierte er Wasserfälle (die Chaudière Falls in der Nähe von Quebec und die Wasserfälle von Montmorenci, die beide auch der Prince of Wales 1860 besuchte), den Montmorenci River und den St. Lawrence. Woods schreibt: „If the Falls of Montmorenci and their Natural Steps were in the United States, there would be pictures of them everywhere, a fine hotel in their immediate neighbourhood, and thousands going to visit them annually.” (Woods 1861, S. 95; vgl. Radforth 2004, S. 289).
America as a whole. Montreal seems to have attracted England far more, and Dickens’ description of that city is again opposite.»277

Zwischenergebnis


278 Ebenda, S. 28f.

**Land und Fluss: Die wilde Natur im Fokus**

Pulsierende Metropolen mit belebten Straßen und imposante Bauwerke mit hohem Symbolwert wie beispielsweise das Weiße Haus verkörperten für William England die moderne nordamerikanische Stadt. Doch wie setzte er das Motiv Landschaft um?


\(^{279}\) Radforth 2004, S. 288.
Willis schrieb im Vorwort zu Bartletts *American Scenery*: „It is in river scenery, however, that America excels all other lands; […] Hervorhebung im Original.“280 Folglich enthält *American Scenery* zahlreiche Fluss- und Wasserfallansichten, unter anderem vom Hudson River, den Niagarafällen und den Kaaterskil Falls.


282 Dass für die Maler der Hudson River School der amerikanische Wald ein beliebtes Motiv darstellte, davon zeugt u.a. folgende Aussage von Thomas Cole: „For variety, the American forest is unrivalled: in some districts are found oaks, elms, birches, beeches, planes, pines, hemlocks, and many other kinds of trees, commingled – clothing the hills with every tint of green, and every variety of light and shade.“ (Thomas Cole: „Essay on American Scenery“, in: The American Monthly Magazine, Boston/New York, January, 1836, S. 1–12, hier S. 10 (im Folgenden zit. als: Cole 1836).
Die Darstellung selbst ist irritierend: Der Künstler bringt allem Anschein nach eine idyllische Szene auf seinen Zeichenblock, eine Szene, die der Betrachter der Stereofotografie nicht sieht; die unmittelbare Umgebung, in der die Person gezeigt wird, wirkt hingegen nicht idyllisch. Die gefällten Bäume und die Baumstümpfe zeigen deutlich den Eingriff des Menschen in die Natur; die Landschaft ist verstümmelt. Dieser Kontrast wird durch die Komposition der Fotografie unterstützt, indem sich helle und dunkle Bereiche abwechseln und horizontale, diagonale und vertikale Elemente für Spannung sorgen. Die Bildebenen sind gestaffelt und schaffen so bei der Betrachtung im Stereoskop den gewünschten Tiefeneffekt.


Zum Hintergrund: Die Hudson River School

Thomas Coles Ankunft in New York – dem kulturellen Zentrum des Landes – und seine erste Reise an den Hudson River im Jahr 1825 gilt als Beginn der Hudson River School. Der Begriff selbst tauchte in den späten 1870er Jahren zum ersten Mal auf, um die nun altmodisch erscheinenden und nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprechenden panoramatischen Gemälde von Künstlern wie Thomas Cole, seines Schülers Frederic E. Church oder Albert Bierstadt herabzusetzen. Die Geringschätzung spiegelt sich im Namen der Künstlergruppe: „[...] the name of the School, identified not with a city but a river, denied the Academy landscape painters the international status of a European school. Indeed, as ‘Hudson River’ painters, they were characterized in the most primitive terms.”


erschienenen Essay on American Scenery: „[…] and perhaps the most impressive, characteristic of American scenery is its wildness.“\textsuperscript{289}

Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts galt in England die domestizierte Landschaft als Ideal. Sogar noch 1791 bemerkte William Gilpin, ein bedeutender Vertreter und Theoretiker der Idee des „picturesque“: „The idea of a wild country, in a natural state, however picturesque, is to the generality of people but an unpleasing one. There are few, who do not prefer the busy scenes of cultivation to the grandest of nature’s rough productions.“\textsuperscript{290} Der Wandel zur Popularisierung von Gebirgen und anderen wilden Landschaften vollzog sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England vorrangig durch die Theorien von Edmund Burke, die er in Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757) formuliert.\textsuperscript{291}

Die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch in Amerika verbreiteten englischen Bücher über Landschaftsästhetik beförderten sowohl das Interesse an der unberührten Natur als auch den daraus resultierenden Tourismus.\textsuperscript{292} Die Nachfrage nach Landschaftsgemälden stieg rasant, wie folgender Vergleich deutlich macht: Im Jahr 1825 waren zehn Prozent aller in amerikanischen Galerien ausgestellten Gemälde Landschaftsansichten. Im Jahr 1850 waren es bereits 90 Prozent.\textsuperscript{293}

Winfried Fluck sieht die Funktion und den Wert der Landschaftsmalerei der Hudson River School darin, „[…] dem Betrachter eine möglichst direkte, unverstellte und ästhetisch eindrückliche Begegnung mit einer Landschaft zu ermöglichen, die noch durch ihre erhabene Unberührbarkeit gekennzeichnet ist.“\textsuperscript{294} Bildaufbau sowie Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster in den Gemälden der Hudson River School rekurrieren auf die europäische

\textsuperscript{289} Cole 1836, S. 5.
\textsuperscript{291} Vgl. Myers 1987, S. 20.
\textsuperscript{292} Mankin Kornhauser 2007, S. 14.
\textsuperscript{293} Ebenda, S. 67.
Landschaftsmalerei, wie sie unter anderem durch Nicolas Poussin, Claude Lorrain oder J. M. W. Turner begründet worden war. \(^{295}\)


**Beispiel: Die Catskill Mountains**


\(^{295}\) Fluck 2007, S. 92.
\(^{297}\) Erst seit 1872 wurden die Catskills von der „Ulster and Delaware Railroad“ angefahren.
last memorable beauties which had glided past us, and softened in the bright perspective, were those whose pictures, traced by no common hand, are fresh in most men’s minds; not easily to grow old, or fade beneath the dust of Time: the Kaatskill [sic] Mountains, Sleepy Hollow, and the Tappaan Zee.”

Die von Charles Dickens hervorgehobenen „beauty spots” hat auch William England fotografiert (Catskills Nr. 53–78 sowie Sleepy Hollow Nr. 34, 46, 50 und 134).

Die Catskill Mountains sind ein beliebtes und traditionsreiches Motiv. Als erster Künstler, der dieses Mittelgebirge malte, gilt Thomas Cole. 1826 erhielt er den Auftrag für ein Gemälde der Kaaterkill Falls (Abb. 35). In seinem Essay on American Scenery schwärmt Cole: „[…] but the Catskills, although not broken into abrupt angles like the most picturesque mountains of Italy, have varied, undulating, and exceedingly beautiful outlines – they heave from the valley of the Hudson like the subsiding billows of the ocean after a storm.“


298 Dickens 1842, S. 261.
301 Cole 1836, S. 5.
303 Ebenda, S. 120.


Eine ähnliche Perspektive, allerdings im Querformat und mit einer Größe von 71,4 x 92,4 cm, zeigt das Gemälde \textit{Wolf in the Glen. Cattskills Falls}, das Jacob Caleb Ward um 1833 schuf (Abb. 38).\footnote{306 Jacob Caleb Ward wurde 1809 in Bloomfield geboren und starb ebendort 1891. Er war Landschaftsmaler, Illustrator, früher Daguerreotypist und Zeitgenosse Thomas Coles (vgl. Neue Welt 2007, S. 139).} Ward lehnt sich thematisch eng an Coles \textit{Falls of the Kaaterskills} an, unterscheidet sich aber unter anderem durch
eine detailliertere Ausarbeitung der Wasserfälle und den Verzicht auf dramatische Lichteffekte. Coles einsamen Indianer ersetzt Ward durch einen Wolf.\footnote{Ebenda.}

**William England und die Hudson River School**


---

wurde das Gemälde zudem in London ausgestellt. Darüber hinaus erschienen Reproduktionen der Gemälde in diversen Publikationen.

Die eingehende Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Künstlern der Hudson River School und Stereofotografen steht noch am Anfang; hier ist die weitere Forschung gefragt. Auffällig ist, dass sich sowohl Künstler der Hudson River School als auch (Stereo)Fotografen einem Motiv an der amerikanischen Ostküste besonders intensiv widmeten: den Niagarafällen.

**Die Niagarafälle – Idealmotiv für Stereofotografen?**


Es finden sich sowohl Ansichten, die im Frühjahr/Sommer als auch Herbst/Winter entstanden sind, was dafür spricht, dass der Fotograf entweder einen längeren Zeitraum an den Niagarafällen verbrachte oder mehrmals dorthin gereist war. *The Photographic Journal* schreibt im Jahr 1868: „His [William England’s, GL] views of Niagara, taken under serious disadvantages, upwards of ten years ago, are still the finest views of the grand scenery of the

---


Falls that have been issued.” Diese Bewertung macht deutlich, dass William Englands Ansichten der Niagarafälle als Klassiker galten. Im Folgenden sollen die Bedeutung der Niagarafälle als künstlerisches Motiv und touristisches Reiseziel und besondere Charakteristika der Niagara-Fotografien von William England näher beleuchtet werden.

Die künstlerische und touristische Erschließung der Niagarafälle


Als frühestes Bericht über die Niagarafälle gilt die 1683 erschienene Description de la Louisane des belgischen Franziskaner-Paters Louis Hennepin. „Vier Meilen vom Lac de Frontenac [= Ontario-See, GL] entfernt gibt es einen unglaublichen Wasserfall oder Katarakt, der seinesgleichen nicht hat. Der Niagara-Fluss ist nahe an dieser Stelle nur eine viertel Meile breit. Doch ist er stellenweise sehr tief. […] Er stürzt sich auf einer Höhe von mehr

317 „Visits to Noteworthy Studios. Mr. England’s Establishment at Notting Hill”, in: The Photographic News, Vol. XII, April 17, 1868, S. 185. „Upwards of ten years ago” würde bedeuten, dass die Serie vor April 1858 entstanden sein müsste. Wie die Erörterung auf S. 63 ff. dieser Arbeit gezeigt hat, kann aber davon ausgegangen werden, dass der Entstehungszeitraum ungefähr zwischen September 1858 und Juni 1859 liegt.
als fünfhundert Fuß hinab. Sein Fall besteht aus zwei Wasserbändern und einem Wasserfall mit einer abschüssigen Insel.\textsuperscript{321} Berton merkt an, dass Hennepin in seiner Beschreibung die tatsächliche Höhe der Niagarafälle, die sich auf 170 Fuß beläuft, fast verdreifacht.\textsuperscript{322} Hennepins Buch fand in Europa Beachtung, auf seiner Beschreibung basieren auch die ersten Stiche, die hier verbreitet wurden – ein richtiges Bild der Wasserfälle vermitteln sie jedoch nicht. Die Horseshoe Falls und die American Falls sind nicht nur deutlich höher und schmaler als in der Realität dargestellt, es tauchen zudem Berge im Hintergrund auf, die in Wirklichkeit gar nicht existieren. Diese Darstellung scheint auf die gewohnten Ansichten alpiner Wasserfälle zu rekurrieren und ist bis ins 19. Jahrhundert hinein vorherrschend.\textsuperscript{323} Auch auf einer Karte der Niagara-Region aus dem Jahr 1817 sind noch Berge verzeichnet.\textsuperscript{324}

Neben den auf Hennepins Beschreibung basierenden Zeichnungen und Karten- darstellungen der Niagarafälle gelangten weitere mehr oder weniger realistische Ansichten nach Europa bzw. wurden dort kreiert. Bereits 1728 hatte ein Franzose mit seiner Show \textit{The Cataract of Niagara Falls in North America} in London für Aufsehen gesorgt. Mit beweglichen Tableaus und dem Einsatz von Geräuschen und Lichteffekten wurden den Londonern die Faszination Niagara näher gebracht.\textsuperscript{325} 1853 präsentierte Godfrey Frankenstein, dessen aus Darmstadt stammende Familie 1831 nach Amerika emigriert war, in New York sein spektakuläres \textit{Moving Panorama of Niagara}.\textsuperscript{326} Die Besucher standen Schlange, um die spektakuläre und innovative Show sehen zu können. „We see Niagara above the falls, and far below…We have it sideways and lengthways: we look down upon it; we look up at it; we are before it, behind it, in it … We are there in sunlight and moonlight, summer and winter, catching its accidental effects of mist and light, alternately awed by its sublimity and

\textsuperscript{322} Vgl. Berton 1997, S. 18.
\textsuperscript{323} Ebenda, vgl. S. 12 f.
\textsuperscript{324} Ebenda, vgl. S. 18.
\textsuperscript{325} Ebenda, vgl. S. 78.
\textsuperscript{326} Ebenda, vgl. S. 78 f.
fascinated by its beauty."^{327} Frankenstein's Show beinhaltete eine Winterszenerie der vereisten Wasserfälle. Dieses Motiv erinnert an William Englands Stereofotografie Nr. 163 – *Iceberg at Niagara*. Das moving panorama war bis November 1853 in New York zu sehen, bevor es vier Jahre lang in anderen Städten an der Ostküste gezeigt wurde und als „the most beautiful and truthful Panoramic printing in the world“ angepriesen wurde.^{328}

Während Frankenstein in seinem moving panorama die Niagarafälle aus unterschiedlichen Perspektiven und in vielen Einzelbildern zeigte, hatte der Landschaftsmaler Frederic Church den Ehrgeiz, das Charakteristische der Wasserfälle in einem einzigen Bild zu vereinen.^{329} Im Jahr 1856 reiste Church mehrmals zu den Wasserfällen und experimentierte dabei auch mit der Fotografie bzw. Stereofotografie.^{330} Der Einsatz des neuen Mediums hat seine malerische Umsetzung sicherlich beeinflusst. Zu dieser Zeit befasste sich Church auch intensiv mit John Ruskins Werk *Modern Painters*. Über das Wasser als Bildthema schreibt Ruskin darin: „Von allen anorganischen Substanzen, die sich auf ihre eigene Weise bewegen, ist Wasser die wundervollste. Es ist für den menschlichen Geist das beste Symbol für unermüdliche, unbeherrschbare Kraft.“^{331}

Für sein Gemälde der Horseshoe Falls mit dem Titel *The Great Fall, Niagara* (*Abb. 41*) wählte Church einen für seine Zeit äußerst modernen Bildausschnitt: Er verzichtete sowohl auf einen Vordergrund als auch auf das Bild rahmende Elemente. Lediglich ein Ast am linken unteren Bildrand und die Silhouette des Terrapin Towers am linken hinteren Bildrand bieten dem Betrachter

---


^{328} Berton 1997, S. 82.

^{329} Frederic Church, geb. 1826 in Hartford, Connecticut, gest. 1900 in New York, war ein wichtiger Vertreter der Hudson River School, deren Bedeutung bereits angesprochen wurde.


^{331} Neue Welt 2007, S. 159. Das Originalzitat Ruskins lautet: „Of all inorganic substances acting in their own proper nature … water is the most wonderful … [It] is to all human minds the best emblem of unwearied, unconquerable power.” (John Ruskin, *Modern Painters II*).


Churchs scheinbar menschenleeres Gemälde – nur bei genauer Betrachtung erkennt man im Hintergrund einen Mann, der den Terrapin Tower besteigt – vermittelt den Eindruck von unberührter wilder Natur. In Wirklichkeit aber

332 Der Terrapin Tower ist ein fast 14 Meter hohes leuchtturmähnliches Gebäude, das 1833 erbaut wurde. Sein Fundament bilden Felsen in Form einer Schildkröte, woher der Name stammt (terappin = Sumpfschildkröte). Der Turm bietet einen beeindruckenden Ausblick auf den östlichen Rand der Horseshoe Falls (vgl. Berton 1997, S. 49 f.).
335 Ebenda, S. 81.
336 Ebenda, vgl. S. 81 f.
339 Harper’s Weekly, 11, 8 June 1867, S. 364.
waren die Niagarafälle im Jahr 1856/57 ein beliebtes, ja bereits von Touristen überlaufenes Reiseziel, ein „must see“. Sie versprachen sich „[…] eine emotionale, ja religiöse Erfahrung, […]“\(^{340}\). Ohne die Bildtradition der amerikanischen Romantik und den dort verankerten Aspekt des „sublime“, wären die Niagarafälle kaum mehr als ein spektakuläres Naturphänomen. \(^{341}\) So schreibt Thomas Cole: „And Niagara! that wonder of the world! – where the sublime and beautiful are bound together in an indissoluble chain. In gazing on it we feel as though a great void had been filled in our minds – our conceptions expand – we become a part of what we behold!“\(^{342}\)

Die Erfahrung, das „sublime and beautiful“-Erlebnis beim Anblick der Niagarafälle mit einem religiösen, moralisierenden Erlebnis gleichzusetzen, teilten jedoch nicht alle Besucher. Immer wieder ist in Reiseberichten und -führern auch von Enttäuschung die Rede. Die anfängliche Enttäuschung wird als normale Phase bezeichnet, als eine Vorstufe in der letztendlichen Wertschätzung des Wasserfalls. Wie bei einer religiösen Bekehrung benötigt der Besucher einige Zeit dazu.\(^{343}\) Dieser Ablauf wird beispielsweise am Reisebericht des britischen Geologen Sir Charles Lyell deutlich, der 1841/42 anlässlich einer Reise durch Nordamerika auch die Niagarafälle besuchte. Ihm erschienen die Wasserfälle im ersten Moment zwar „more beautiful than I had expected, and less grand“, aber, wie er weiter ausführt: „after several days […] I at last learned by degrees to comprehend the wonders of the scene, and to feel its full magnificence.“\(^{344}\)

Das von Edmund Burke in *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* beschriebene Konzept des „terrible
sublime” lässt sich besonders gut auf die Niagarafälle anwenden, wie Adamson ausführt: „As visitors were to reiterate time and again in the period before 1830, the Falls of Niagara was the most terrible thing they had ever encountered. Yet it was not terror itself that was aesthetically pleasurable; it was the sudden remission of fear that caused delight. Once visitors realized that the looming Horseshoe Fall would not literally engulf them and that they could watch its destructive forces in complete safety, their initial terror turned into joyful elation.”  

Das Betrachten eines bedrohlich erscheinenden Objekts aus sicherer Distanz, das sind auch entscheidende Qualitäten, die das Stereoskop bietet.

Eine wesentliche Voraussetzung für die touristische Erschließung der Niagarafälle war die Eröffnung des Welland Canal zwischen Lake Erie und Lake Ontario Ende der 1820er Jahre. Bald darauf verband eine Pferdeeisenbahn Buffalo mit dem Erie Canal bei Black Rock. 1836 wurde eine zweite Verbindung mit Dampf-Lokomotiven von Black Rock nach Manchester (dem heutigen Niagara) eingerichtet. Durch die Anbindung an das Schienennetz veränderte Niagara sein Bild: „The railroads transformed Niagara, exploited it, glamorized it, cheapened it, and created on the banks of the gorge what has been called ‚the centre of a vortex of travel’.” Zwischen 1840 und 1845 verdoppelte sich die Zahl der Niagara-Touristen auf knapp 50.000 pro Jahr. Was einst den höheren Gesellschaftsschichten vorbehalten war, konnten sich jetzt auch weniger vermögende Reisende leisten.

Der Bau einer Brücke, auf der die beiden Haupteisenbahnlinien – Canada’s Great Western und New York’s Rochester and Niagara – die Fälle überqueren konnten, sollte den Tourismus weiter befeuern. Die von John Roebling geplante und gebaute Niagara Suspension Bridge wurde am 18. März 1855 spektakulär eingeweiht: Ein voll beladener Güterzug, der die Länge der gesamten Niagara Suspension Bridge einnahm, überquerte als erster Zug in der

345 Adamson 1985, S. 23.
347 Ebenda, S. 56
348 Vgl. ebenda.
349 Vgl. ebenda.
Geschichte eine Hängebrücke.\footnote{Vgl. Berton 1997, S. 69.}

Spätestens seit den 1850er Jahren waren Bilder der Niagarafälle überall verbreitet und es war geradezu unmöglich, nicht zu wissen, wie die Fälle aussahen. Sie waren nicht nur ein beliebtes Motiv für Gemälde und Stiche, sondern auch für Bücher und illustrierte Journale, Theatervorhänge, Tapeten oder Lampenschirme.\footnote{Vgl. Adamson 1985, S. 11.}


Eine Fahrt mit der „Maid of the Mist“ begeistert seit den 1840er Jahren Touristen, da die Fähre so dicht an die herabstürzenden Wassermassen heranfährt, dass die Passagiere von der Gischt nass gespritzt werden. Ein weiteres hautnahes Erleben der Wasserfälle ermöglichen steile Treppen und rutschige Steine –
sie steigern den Abenteuerkick noch einmal, wie auch in viktorianischen Quellen deutlich wird. So schreibt etwa Charles Dickens in seinen *American Notes*: „The bank is very steep, and was slippery with rain, and half-melted ice. I hardly know how I got down, but I was soon at the bottom, and climbing, […] over some broken rocks, deafened by the noise, half-blinded by the spray, and wet to the skin. We were at the foot of the American Fall.“\(^{354}\)

Ferdinand Richardts Gemälde *Niagara* verdeutlicht, dass sich in den 1860er Jahren an den Niagarafällen eine Tourismusindustrie entwickelt hatte: Straßenhändler, Touristenführer und Fotografen boten ihre Dienste an, es gab Hotels, Museen, Erfrischungs- und Souvenirstände.\(^{355}\) Die Niagarafälle wurden kommerzialisiert, „sensationalisiert“ und in häppchenweise konsumierbare Einzelattraktionen zerlegt, wie Table Rock, Prospect Point, Goat Island und Terrapin Tower.\(^{356}\) Abgetrennt durch Zäune und nur begehbar, nachdem ein Ticket für die entsprechende Attraktion gelöst wurde, bedeutete, „Doing the Falls“, dass man erst alle Einzelattraktionen besichtigt haben musste, um von sich behaupten zu können, man habe die Fälle wirklich gesehen.\(^{357}\) Konsum und Sensation fanden ihre Steigerung in den spektakulären Auftritten von Blondin und anderen.

Der Prince of Wales und sein Gefolge erreichten die Niagarafälle am 14. September 1860 und verbrachten dort drei Tage.\(^{358}\) „Doing the Falls“ galt auch für den Thronfolger, schließlich absolvierte er die gängigen Touristenattraktionen: Er sah die Wasserfälle aus allen erdenklichen Perspektiven, erklimm den Terrapin Tower auf Goat Island, besichtigte die Suspension Bridge und unternahm eine Tour mit der „Maid of the Mist“. Per Pferd erreichte er den Whirlpool und die angrenzende Landschaft, zudem wohnte er der Illumination der Fälle in Blau und Rot bei.\(^{359}\)

---

\(^{354}\) Dickens 1842, S. 242.  
\(^{356}\) Vgl. Sears 1985, S. 106.  
\(^{357}\) Ebenda, S. 107.  
Die Niagarafälle bei William England und anderen Fotografen

Weitverbreitete Ansichten der Niagarafälle und ihrer Umgebung waren die sieben Stahlstiche in Bartletts *American Scenery* (1840). Diese Ansichten gelten als die am häufigsten kopierten Niagara-Kompositionen im 19. Jahrhundert. Die Motive sind im Einzelnen: Niagara Falls (Nr. 2); The Rapids above the Falls of Niagara (Nr. 8); View below Table Rock (Nr. 13); The Horseshoe Falls at Niagara, with the Tower (Nr. 16); Niagara Falls, from Clifton House (Nr. 22); The Landing, on the American side, Falls of Niagara (Nr. 46) sowie Niagara Falls, from the top of the Ladder, on the American side (Vol. 1, Nr. 7 bzw. Nr. 73). Bartlett zeigt die Niagarafälle aus typischen und für den Betrachter besonders spektakulären Perspektiven. Diesen Ansatz verfolgte auch William England.

Wie Bartlett und später die Künstler der Hudson River School vermitteln auch die Fotografien von William England einen romantischen und idealisierenden Blick auf die Niagarafälle. Er wählte Standpunkte und Perspektiven, die sich auch in der Landschaftsmalerei finden. Ein Beispiel:

Nr. 101 – *Horseshoe-Fall, Niagara from below Goat Island* (Abb. 44) zeigt eine Ansicht der Fälle von der amerikanischen Seite aus gesehen. Der Fotograf thematisiert hier die ungeheure Kraft der Wassermassen bei ihrem Sturz in die Tiefe. Wie ein Fels in der Brandung ragt der Terrapin Tower vor dem Abgrund in die Höhe. Auf der kleinen Brücke, die den Turm mit dem Festland verbindet, ist ein Mensch zu erkennen. Eine andere Ansicht – Nr. 229 – *The Horseshoe Fall and Terrapin Tower* (Abb. 45) – zeigt das gleiche Motiv, allerdings „herausgezoomt“, so dass hier auch die umgebende Landschaft und ein

---


So thematisiert William England anders als die Künstler der Hudson River School, aber vergleichbar mit Alvan und Richardt, auch die touristische Er Schließung der Niagarafälle: Er fotografierte beispielsweise das Monteagle-House Hotel (Nr. 178) oder die „Maid of the Mist“ (Nr. 175).

Zwei weitere Aufnahmen, die die Bedeutung der Niagarafälle als künstleri sches Motiv und Reiseziel zum Ausdruck bringen, sind besonders interessant. Eine Aufnahme ohne Nummer und Titel, die sich zudem nicht in den sample books findet (Abb. 46) sowie Nr. 202 (Abb. 47) zeigen beide den beliebten Aussichtspunkt (Prospect Point), der einen beeindruckenden Blick auf die American und die Horseshoe Falls bietet. Im Zentrum der Aufnahme mit der in Abb. 46 gezeigten Fotografie steht eine Gruppe dreier Männer, die sich von einem Künstler porträtieren lässt. In Nr. 202 (Abb. 47) fotografierte William England denselben Aussichtspunkt, allerdings aus größerer Entfernung. In der linken oberen Bildhälfte ist ein Pavillon mit der Aufschrift „Photographic


---

366 Siehe http://www.luminous-lint.com/app/image/97952859773327073807766651/ (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).
369 Siehe Niagara 1985, fig. 55.
Queen Victoria. Die Langenheim-Brüder nahmen nicht nur eine Pionierstellung für die kommerzielle Fotografie an den Niagarafällen ein, sondern in Nordamerika insgesamt, indem sie dort vermutlich als erste Stereofotografien produzierten. So heißt es in einem Leserbrief von F. Langenheim an den Herausgeber des *Photographic and Fine Art Journals*: „Until now, all the stereoscopic glass pictures have been imported from Europe, and principally from France.”

Die größte Relevanz für das europäische Publikum hatten vermutlich die Daguerreotypien von Jesse L. Whitehurst aus Baltimore, da sie 1851 in der Crystal Palace Exhibition in London ausgestellt waren. Der englische Daguerreotypist John Werge bemerkt hierzu: „Of all the wonderful things in that most wonderful exhibition, I was most interested in the photographic exhibits and the beautiful specimens of American Daguerreotypes, both portraits and landscapes, especially the views of Niagara Falls, which made me determine to visit America as soon as ever I could make the necessary arrangements” Es ist durchaus denkbar, dass auch William England die Crystal Palace Ausstellung besuchte und diese frühen Ansichten der Niagarafälle dort sah.

Um 1860 waren vor Ort ungefähr zehn Stereofotografen ansässig sowie zahlreiche reisende Freelancer. Auch nach 1860 galten die Niagarafälle als das populärste Motiv für Landschaftsstereofotografien auf beiden Seiten des Atlantiks. Die Niagarafälle, die Touristen in Scharen anzogen, wurden zum massenhaft konsumierten Stereokarten-Motiv. Die spektakuläre Wirkung, die

---

372 Taft 1938, S. 173.
375 Werge 1890, S. 42 (vgl. Taft 1938, S. 95 f.).
376 Ebenda, vgl. S. 61.
377 Ebenda, vgl. S. 11.
die Fälle auf den Besucher haben (sollten), wurden im Stereoskop für Nicht-Reisende erlebbar gemacht und für die Dagewesen konserviert.

**Zwischenergebnis**


**Die Neue Welt: Industrialisierung, Technisierung und Bezwingung der Natur**


So zeigt er beispielsweise den nordamerikanischen Fluss nicht nur als wildromantisches Naturphänomen, sondern auch seine „Zähmung“ und Nutzung als Wasserweg.
Die Bezwungung des Flusses


Eisenbahnen und Brücken

Auf fast jeder Etappe seiner Nordamerika-Reise fotografierte William England auch Brücken. Die Natural Bridge in Virginia (Nr. 188 bis 190) bildet dabei eine Ausnahme, indem sie eine natürlich entstandene Felsbrücke darstellt.

---


William England fotografierte die Brücke während der Bauphase, vermutlich im Sommer 1859, in fünf Ansichten. Er näherte sich ihr zunächst aus der Ferne: In Nr. 152 – View of the St. Lawrence and Victoria Bridge (Abb. 52) – präsentiert er in einer Panoramaansicht den Blick über die Stadt, den Hafen und die Victoria Bridge im Hintergrund. Diese ist noch nicht fertig gestellt.

---


Nr. 146 – *Victoria Bridge, Montreal, Canada, Interior View (Abb. 54)* – und Nr. 161 – *Victoria Bridge, Montreal, Canada (Entrance View) (ohne Abb.)* – zeigen die Bauarbeiten an der Brücke und vermitteln so dem Betrachter technische Details von der Konstruktion. Eine außergewöhnliche Perspektive bietet Nr. 191 – *Victoria Bridge, Montreal, Canada – Along the Top: Ein Mann sitzt seitlich zum Fotografen positioniert auf dem Scheitel des Brückentunnels und blickt in die Ferne (Abb. 55).


**Die Niagara Suspension Bridge**

Ian Jeffrey bemerkt: „[William England, GL] took astounding pictures of the Niagara Suspension Bridge, inside and out, in section, and in profile.“

---


Dieses Motiv liegt im Museum of Modern Art im nicht-stereoskopischen Format in den Maßen 24,1 x 29,2 cm vor.\(^{387}\) John Szarkowski wählte diese Aufnahme für sein 1973 erschienenes Buch *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. Im Begleittext heißt es: „On a single plate England has given us a scenic wonder, a group portrait, a triumph of modern engineering, a railroad train, and (if one looks closely) a horse and buggy. He has included everything of the most favoured subject matter of the period except an ancient architectural monument – generally unavailable to photographers working in this country.“\(^{388}\) Der seltene Abzug

---

\(^{386}\) Bemerkenswerterweise hatte sich auch Bartlett bereits 1840 dem Eisenbahnthema gewidmet. Im Zentrum von „Railroad Scene, Little Falls (Valley of the Mohawk) Nr. 44“ steht eine Lokomotive mit vollbesetzten Personenwaggons, die dampfend durch eine idyllische Landschaft fährt. Ein Reh kann gerade noch rechtzeitig von den Schienen beiseite springen, um nicht von dem Stahlkoloss überfahren zu werden.


Im Vergleich zu Soule wirkt diese Fotografie wie herangezoomt, zugleich gelingt es William England auch, eine Überblicksaufnahme mit erkennbaren


**Eisenbahnen**

Bei einigen der gerade vorgestellten Brücken-Stereofotografien handelt es sich um Eisenbahnbrücken, die teilweise auch Eisenbahnzüge zeigen. William England fertigte darüber hinaus auch Aufnahmen an, bei denen die Eisenbahn selbst im Fokus steht.

Train on the Great Western of Canada Line, Nr. 197 – Clifton Depot, Great Western Railway, Canada und Nr. 231 – Locomotive and Cars – Great Western Railway, Canada (Abb. 61).


“Photography and the railroads were matched as harbingers of a new technological era, bringing distant vistas into view and connecting space and time in unprecedented ways.” (Brooke Belisle: Picturing Networks: Railroads and Photographs, in: Amodern, 2: Network Archaeology, 2013, S. 7 (im Download-PDF; http://amodern.net/article/picturing-nineteenth-century-networks/#pdf; Link zuletzt abgerufen am 14.05.16). Im Folgenden zit. als: Belisle 2013.


393 Belisle 2013, S. 20.
Die Bedeutung des Begleittextes

Eine Besonderheit der Nordamerika-Stereokarten der London Stereoscopic Company sind die auf die Rückseiten aufgedruckten Texte. Derartige Aufdrucke finden sich zwar auch bei der vermutlich 1858 entstandenen, im Rahmen dieser Arbeit nicht näher thematisierten Irland-Serie, aber weder bei der späteren LSC-Paris-Serie noch bei den von William England selbst herausgegebenen Rhein- oder Alpenstereokarten. Es folgen mehrere Beispiele, um die Bedeutung dieses Spezifikums herauszuarbeiten:

Auf der Rückseite der Stereokarte Nr. 163 – *Icebergs at Niagara (Abb. 63)* mit cremefarbenem Karton (ohne Prägestempel der LSC) ist in einem girlandenumrankten Band und unter dem amerikanischen Wappen ein längerer Text abgedruckt (*Abb. 64*). Dort heißt es: „Icebergs at Niagara. As seen at the foot of the American Fall. Niagara in winter is invested with a grandeur presenting greater peculiarities and, for many, far greater attractions than during the remaining seasons of the year. The immense body of ice which floats over the Falls accumulates mass upon mass, forming in their irregular piles a field of small icebergs of surpassing beauty. The spray from the falling waters then accumulates and freezes upon the surface of the ice, thus encrusting it with a layer of fine crystals of an extremely dazzling kind, and as the February sun pours down his slant rays upon them, they sparkle with a radiance which rivals the brightest jewel. Many adventurous visitors to the Falls oft-times [sic] set out for a scramble amongst these fallen masses, but ‘tis an undertaking of an extremely hazardous nature, although the view of the Falls from such a position well repays one for the risk he has run. He looks upward and beholds the giant waters sweeping down almost upon him, and ever and anon a huge block of ice comes toppling over with a crash and noise peculiarly its own. A more grand and impressive spectacle than Niagara in its winter guise, cannot be conceived.” Es folgt ein kurzes Gedicht, dessen Autor nicht genannt wird.

397 In den sample books findet sich dieses Motiv unter derselben Nummer, in den Einzelblättern auf gelbem Karton zeigt Nr. 163 eine andere Ansicht der winterlichen Niagarafälle.
Der ausführliche Text gibt für den Betrachter des Stereobildes, den Reisenden im Lehnstuhl, wichtige Zusatzinformationen: Er beschreibt, von welchem Standpunkt aus die Fotografie aufgenommen wurde. Bildinhalte, die die Stereokarte möglicherweise nicht oder nur unzureichend wiederzugeben vermag, werden in einer bildhaften Sprache dargestellt: „fine crystals of an extremely dazzling kind“ oder „they sparkle with a radiance which rivals the brightest jewel.“ Gleichzeitig wird auf den gefährlichen Standpunkt des Fotografen hingewiesen. Bei Betrachtung der Fotografie fällt auf, dass sich die abgelichtete Person dieser Gefahr ebenfalls ausgesetzt hat – „the risk he has run“. Die Fotografie wird durch den erläuternden Text noch spektakulärer; er schafft einen Mehrwert für den Betrachter. Die Aspekte Unterhaltung und Bildung, die als Funktionen von Stereofotografie bereits genannt wurden, werden durch den Begleitext noch betont.


---

Mal Fotografien der Neuen Welt sah und nicht über die entsprechende Reiseliteratur verfügte, war er auf derartige Beschreibungen angewiesen.

Darüber hinaus stellt der Text eine Sehanleitung dar und bereitet den Betrachter der Stereofotografie auf Empfindungen vor. Dies wird am Beispiel von Nr. 99 – American Fall, Niagara. From Goat Island. A Winter Scene (Abb. 69) – besonders deutlich. Der Text auf der Rückseite lautet (Abb. 70): „[…] There is a fascination about this mighty cataract which seems to chain us to the spot, and when we seek to leave it, draws us irresistibly back again. Niagara is invested with a power which none can resist, and those who gaze upon it for the first time have a new era openend up in their existence.” Darauf folgt ein Gedicht von Byron:

"'Horribly beautiful! but on the verge
From side to side beneath the glittering morn,
An Iris sits, amidst the infernal surge,
Like Hope upon a death-bed, and unworn
Its steady dyes, while all around is torn
By the distracted waters, bear serene
Its brilliant hues with all their beams unshorn;
Resembling, 'mid the torture of the scene
Love watching madness with unalterable mien.'
Byron”

Der Titel wird nicht genannt, es handelt sich aber um eine Passage aus Childe Harold's Pilgrimage.

Der Text verstärkt die Aussagekraft der Stereofotografie und gibt vor, wie diese zu betrachten ist. Die Grenzen zwischen einem realen Besuch der Niagarafälle und der virtuellen Reise im Lehnstuhl verschwimmen. Wie die echten Wasserfälle scheint auch die Stereokarte in der Lage, eine geradezu hypnotische Erfahrung zu ermöglichen – „to chain us to the spot“, „draws us irresistibly back again“ und „a power which none can resist“. Byrons Ausspruch „Horribly beautiful!” entspricht zudem ganz der Vorstellung des Sublimen und der Erwartungshaltung des viktorianischen Reisenden.
Auffällig ist, dass teilweise ein identischer Rückseitentext für unterschiedliche Stereokartenmotive verwendet wird, so beispielsweise für Nr. 99 – *American Fall, Niagara. From Goat Island* – *A winter scene* – und für die Karte Nr. 90 mit gleichlautendem Titel, die aber ein anderes Motiv zeigt. Dieser Rückseiten- text fungiert somit als Vorlage, zu der unterschiedliche Fotografien passen. Er ist allgemein formuliert, um entsprechend eine größere Bandbreite an Motiven zuzulassen.

**Zusammenfassung**

Ende der 1850er Jahre stellte eine Reise von Großbritannien nach Nordamerika nicht nur ein strapaziöses und zeitaufwändiges, sondern auch ein kostspieliges Unterfangen dar. Die Neue Welt war für die meisten Europäer daher ein unerreichtes Reiseziel, wie folgende Bemerkung in *The Art Journal* vom 1. Juli 1860 deutlich macht: „There are hundreds of thousands in Great Britain who are continually hearing of the grandeur and beauty of scenery in the United States and in Canada who have not, and probably never will have, a chance of examining its peculiar marvels and graces, except by the aid of the artist.“

Der Artikel trägt den Titel *America in the Stereoscope* und befasst sich mit der Nordamerika-Serie der London Stereoscopic Company. Für die Unerreichbarkeit der fernen Länder USA und Kanada wird sogleich die Lösung präsentiert: die Betrachtung der Nordamerika-Stereofotografien der LSC.

So heißt es in dem Artikel weiter: „The series of stereoscopic views recently brought under our notice by the London Stereoscopic Company – taken in various parts of Canada and the United States – bring us, as far as they go, into closer and safer acquaintance with the New World than all the books that have been written on the subject, and ‘their name is legion’. Lake and mountain, glen and river, picturesque waterfalls and gigantic cataracts, spacious harbours, populous cities – all the glories of Nature and of Art – are here brought so vividly before the eye that we seem to have journeyed with the traveller and

---

399 „America in the Stereoscope“, in: The Art-Journal, July 1, 1860, S. 221.
worked with the artist. It is indeed impossible to overrate the debt we owe for so much of pleasure and so much of information."

Dieser Kommentar fasst die wesentlichen Besonderheiten der Serie zusammen und geht zugleich auf die Vorzüge von Stereofotografie im Allgemeinen ein: Die Reise im Lehnstuhl ermöglicht es, die bisher nur durch Beschreibungen oder Illustrationen bekannten Motive kennenzulernen. Der unbekannte Autor betont hierbei den Abwechslungsreichtum und die Vielseitigkeit der Serie. Der Mehrwert, den die Stereofotografie bietet, wird in folgenden Aussagen deutlich: Das Stereoskop macht die Neue Welt im Detail und gefahrlos erlebbar („closer and safer acquaintance“), sie bietet die Illusion eines realen Seherlebnisses („brought vividly before the eye“) und einer „virtuellen“ Reise („journeyed with the traveller“). Ein weiterer, bereits thematisierter Aspekt wird angesprochen: Bildung und Information.


400 Ebenda.

Die Analyse der Serie hat auch gezeigt, dass William England anders als die Künstler der Hudson River School im wahrsten Sinne eine Neue Welt zeigt, indem er im Entstehen begriffene moderne Städte und den technischen Fortschritt zum Bildthema macht. Ian Jeffrey bezeichnet William Englands Blick als „view of America by an insider, by someone who took it for granted that the USA was a unitary enterprise where everything was interesting without reservation“**402.


Die royale Reise des Prince of Wales verdeutlicht die politische und wirtschaftliche Bedeutung Nordamerikas für Europa, zudem eröffnete sie für die London Stereoscopic Company Werbe- und Absatzmöglichkeiten. Es ist gut möglich, dass die kluge Marketingstrategie der LSC, die eigene Serie im Zusammenhang mit der royalen Reise zu vermarkten – auch wenn sie in Wirklichkeit unabhängig davon und zeitlich früher entstanden war – William Englands

---


Geschäftssinn prägte und er dadurch Anregungen für seine spätere Selbstständigkeit erhielt. Hier ist insbesondere die Vermarktungsstrategie für seine Alpenmotive gemeint.

Eine Stadt im Wandel – William Englands Stereofotografien von Paris (ca. 1861)

Das fotografische Material – Negative, sample books und Stereokarten


Im Bestand des Hulton Archives befinden sich auch die noch erhaltenen Negativ dieser Serie. Die publizierten Stereokarten lassen sich in privaten und öffentlichen Sammlungen rund um den Globus nachweisen. Es haben sich sowohl unkolorierte als auch sehr seltene kolorierte Paris-Ansichten erhalten. Ein Beispiel ist Nr. 73 – Pont du Rocher dans le Bois de Boulogne (Abb. 102). Die Kolorierung ist hier exzellent ausgeführt und verstärkt Raumillusion und Realitätseffekt der Stereofotografie. Es liegen Paris-Stereokarten auf cremefarbenem und gelbem Karton vor, wobei der cremefarbene vermutlich auf einen früheren


das Tableau 1861 entstand und wie es in den Besitz des Museums gelang, ließ sich nicht recherchieren.

Fotograf und Entstehungsjahr


---

\(^{406}\) „Instantaneous Views in Paris, and Interiors of Public Buildings in Paris, taken by Mr. England for the London Stereoscopic Company“, in: *The Photographic Journal*, Vol. 7, No. 118, Feb. 15, 1862, S. 372 f. Eine weitere Nennung des Fotografen findet sich z.B. auch in der Morning Post, Tuesday 22 April 1862, S. 2: „[…] a series of semi-stereoscopic views of the boulevards, palaces, and streets of Paris as it is by Mr. England, who has admirably introduced the figures, vehicles, &c., usually to be seen in these busy localities, so as to add materially to their attractions as works of art, whilst they give a capital idea of Parisian life."


\(^{408}\) Die Verfasserin dankt Gwyn Nicholls für diesen Hinweis und den Zugang zu seiner umfangreichen Privatsammlung.


\(^{409}\) Korrespondenz der Verfasserin mit Audrey Collins (Records Specialist – Public History), The National Archives of the United Kingdom, Kew, am 20.06.15.
\(^{410}\) Baptisms solemnized in the Parish of St. James‘ Norland in the County of Middlesex in the Year 1861, S. 86.
Für die Datierung der Serie als hilfreich erweist sich neben dem bereits zitier- 
ten Leserbrief von George Swan Nottage (datiert 30. April 1861) auch das 
Herausgreifen signifikanter Bildmotive: Nr. 36 trägt den Titel Hotel de la Paix, 
à Paris en construction. Vue instantanée (Abb. 72). Es zeigt das heutige 
InterContinental Hotel Le Grand während der Bauarbeiten. Das Hotel wurde 
zwischen 1861 und 1862 errichtet und am 5. Mai 1862 von Kaiserin Eugénie 
ingeweiht.\footnote{411} Die Stereoaufnahme muss also zwischen 1861 und 1862 
entstanden sein. Zur präzisieren zeitlichen Eingrenzung trägt folgendes Indiz 
bei: Die Aufnahme zeigt ein Schild mit der Aufschrift: „Liquidation Monsieur 
Reclus“ (Abb. 73). Im Pariser Branchenbuch Didot-Bottin findet sich der 
entsprechenden Eintrag „Reclus jeune, loueur de chevaux et voitures de remise, 
Basse-du-Rempart, 24 et 26, et Louis-le-Grand, 16“ für das Jahr 1861, nicht 
aber für das Folgejahr.\footnote{412} Insofern kann man davon ausgehen, dass die auf dem 
Schild angekündigte Geschäftsauflösung im Jahr 1861 stattfand.

Weitere Hinweise auf die Datierung liefert Nr. 34 – Fontaine St. Michel, à 
Paris – Vue instantanée (Abb. 74). Das Titel gebende Motiv wird hier nicht in 
einer Nahaufnahme gezeigt, stattdessen fertigte William England von einem 
erhöhten Standpunkt aus eine Übersichtsaufnahme des Boulevard Saint-Michel 
und der Place Saint-Michel während der Bauarbeiten. Die Fontaine St. Michel, 
die sich an einer Hausfassade am Beginn des Boulevards befindet, ist mittig in 
der rechten Bildhälfte auszumachen. Der Blick des Betrachters wird über die 
Personen im Vordergrund zu einem Bereich mit Baumaterialien und Pferde-
fuhrwerken hinüber zu dem Monument gelenkt.\footnote{413} Die Fontaine St. Michel 
war am 15. August 1860 eingeweiht, war aber zu diesem Zeitpunkt noch 
unvollständig fertig gestellt.\footnote{414} Bei den Wasserspeien zu beiden Seiten

\footnote{411} Die Verfasserin dankt Denis Pellerin für diesen Hinweis. 
\footnote{412} Vgl. Didot-Bottin. Annuaire-almanach du commerce et de l'industrie ou almanach des 
500,000 adresses, 1861. Die Verfasserin dankt Denis Pellerin für diesen Hinweis. 
\footnote{413} Es liegt eine Variante dieser Karte vor, die weder Nummer noch Titel trägt, aber mit einem 
LSC-Prägestempel versehen ist. Die beiden Fotografien verlaufen nicht bogenförmig, sondern 
rechtteckig. Die Aufnahme zeigt dasselbe Motiv, allerdings haben Personen und 
Pferdefuhrwerke sich bewegt und somit ihren Standort verändert. Die Bauarbeiten sind noch 
nicht so weit fortgeschritten, als dass es sich um an unterschiedlichen Tagen gefertigte 
Aufnahmen handeln könnte; vielmehr wurden sie offenbar kurz nacheinander aufgenommen. 
\footnote{414} Es wurde eine Medaille zum Gedenken an dieses Ereignis herausgegeben (siehe Denis 
Pellerin Collection).

Es ist demnach davon auszugehen, dass die Paris-Serie, das heißt, „first“ und „second series“ und gegebenenfalls weitere Reihen, im Frühjahr oder Sommer des Jahres 1861 entstand.

Paris 1861 – zum zeit- und tourismusgeschichtlichen Hintergrund


415 Die Verfasserin dankt Denis Pellerin für diese Hinweise.
416 Die Verfasserin dankt Denis Pellerin für diesen Hinweis.
417 Allerdings empfiehlt Murray in der 1864er Ausgabe seines Paris-Reiseführers, trotzdem einen Pass mit sich zu führen: „By a regulation of the French Government in 1860 British subjects may enter and leave France and travel freely in it without a passport. As however the passport may often be required to procure admission to public buildings, as it will always serve as a certificate of identity and nationality, which no Englishman ought to leave home without, the regulations for obtaining it are subjoined.” (John Murray: A Handbook for Visitors to Paris; containing a description of the most remarkable objects in Paris, with general advice and information for English travellers in that metropolis, and on the way to it. With maps and plans, London 1864, S. 21; im Folgenden zit. als: Murray 1864).

In der Mitte des 19. Jahrhunderts war Paris eine Stadt im Umbruch. So heißt es im Baedeker von 1865: „Probably no city in the world has ever undergone such gigantic transformations in its external aspects as the French metropolis of late years. Many unwholesome purlieus teeming with poverty and vice, have been entirely swept away, to make room for spacious squares, noble avenues and palatial edifices. The city may even now be regarded in many respects as in a state of transition.“ Der Wandel zeigt sich nicht nur an den gravierenden städtebaulichen Veränderungen unter Napoleon III. und seinem Präfekten Georges-Eugène Haussmann, sondern auch an der Bevölkerungsentwicklung: Zwischen 1801 und 1851 hatte sich die Einwohnerzahl von Paris auf mehr als eine Million verdoppelt. Dies geschah hauptsächlich durch Zuwanderung aus den Provinzen.

Unterbrochen durch zwei kurze Friedenszeiten waren die Jahre 1793 bis 1815 in Frankreich durch Kriege geprägt. Der Tourismus im Land entwickelte sich erst nach Napoleons Niederlage in Waterloo. Allein im Jahr 1815 sollen 13.800 britische Touristen – also 70 bis 80 Prozent der ausländischen Besucher – nach Paris gereist sein; diese stammten vorwiegend aus der Oberschicht. 1856 waren es sogar 40.000 britische Touristen, von denen nun ein großer Anteil aus der Mittelschicht stammte. Unterstützend wirkten der Ausbau des Schienennetzes und die Einführung einer Dampfschiff-Kanalfähre im Jahr

---

418 Eine gute Übersicht über die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen im Paris des Second Empire (1852 bis 1870) findet sich in May/Pellerin/Fleming 2013, S. 257 ff.
419 Baedeker: Handbook to Paris, including routes from London to Paris and from Paris to the Rhine and Switzerland, handbook for travellers by K. Baedeker, with map and plans, Coblenz 1865, Preface, (S. V).
422 Ebenda.

Bemerkenswert ist, dass diese von Thomas Cook im Jahr 1861 per Schiff und Zug durchgeführte Parisreise – die gemeinhin als erste Pauschalreise überhaupt gilt – im selben Jahr stattfand, in dem auch William England dorthin reiste. Thomas Cook schreibt über den Verlauf: „The Louvre, the Palace of the Luxembourg, the Hotel Cluny, the Invalides, the tomb of Napoleon, the Corps Législatif, the Churches, the Garden of Plants, the Gardens of the Luxembourg, the Monuments, the glorious walks and drives of the Champs Elysées, the Gardens of the Tuileries, the Bois de Boulogne, the Gobelin Tapestries, the promenades of the Palais Royal, the solemn yet tasteful and deeply interesting Père la Chaise, and perhaps surpassing all else, the Galleries and walks of Versailles; – these and a hundred other attractions … excited the wonder and admiration of the visitors.“

Zwar kann anhand dieser Auflistung nicht der genaue Verlauf der sechstägigen Reise nachgezeichnet werden, doch wird deutlich, dass Cook den Teilnehmern die wichtigsten Sehenswürdigkeiten zeigte, die auch in den populären

---


Nach den napoleonischen Kriegen kam eine Reihe von klassischen ausländischen Reiseführern in Übersetzung auf den englischen Markt. Besonders erfolgreich war Reichards *Itinerary of France and Belgium*. Die zweite Auflage, die


1822 erschien, warb mit: „[a] Gazetteer, a Book of Roads and History of France and Belgium that will be found an interesting and useful companion to the British tourist.”\textsuperscript{433} Reichard informiert den Leser zwar nicht über Sehenswürdigkeiten, liefert aber praktische Tipps, indem er beispielsweise eine Tabelle zum Kalkulieren der Reisekosten einfügt und Tipps für den Geldverkehr durch den Einsatz von „circular exchange notes“, einer frühen Form von Reisechecks, gibt.\textsuperscript{434}

Edward Plantas Reiseführer \textit{A New Picture of Paris, or The Stranger’s Guide to the French Metropolis Accurately Describing the Public Establishments, Remarkable Edifices, Places of Amusement, and every other Object Worthy of Attention} erschien zuerst 1814 und wurde bis in die 1830er Jahre in aktualisierten Fassungen herausgegeben. Im Vergleich zu anderen Reiseführern war dies der neueste, da er auch auf die Zerstörungen nach den napoleonischen Kriegen einging.\textsuperscript{435} In der Ausgabe von 1816 heißt es entsprechend: „It has been the author’s earnest endeavour to give the present work a distinguished rank above the inaccurate and ill-written publications, which, under similar titles, are often obtruded on the public.”\textsuperscript{436} Weiter heißt es dort: „The environs of Paris contain many pleasing prospects and magnificent structures. The ravages of revolutionary anarchy are too visible in every direction, but the beauty of the country could not be destroyed, and many noble works of art remain, well worthy the traveller’s attention.”\textsuperscript{437} Darüber hinaus enthält der Reiseführer von Edward Planta auch ganz praktische Tipps wie eine alphabetische Aufstellung von Ärzten samt Adresse und Hinweisen und ein Verzeichnis unter anderem von Händlern, Hutmachern und Schneidern.\textsuperscript{438}

Nicholas T. Parsons bemerkt zur weiteren Entwicklung auf dem Markt für Paris-Reiseführer: „Demand for the book [Planta’s \textit{A New Picture of Paris},

\begin{footnotesize}
\textsuperscript{433} Ebenda, S. 220.
\textsuperscript{434} Ebenda.
\textsuperscript{435} Ebenda, vgl. S. 221.
\textsuperscript{436} Edward Planta: \textit{A New Picture of Paris; or, the Stranger’s Guide to the French Metropolis [...]}; new edition, enlarged and approved, London 1816, Anzeige auf S. IV (im Folgenden zit. als: Planta 1816).
\textsuperscript{437} Ebenda, S. 222.
\textsuperscript{438} Ebenda, vgl. S. 200 f.
\end{footnotesize}
GL\] seems to have fallen off in the 1830s; its potential readers were now probably more at home with the ‘Murray Handbook’, and eventually the English version of ‘Baedeker’s Paris’ (1865), while the new ‘package’ tourist (from 1855) would be catered for by Cook’s modest publication prepared for his clients.”439 Murray hatte bereits 1843 ein Hand-book for Travelleres in France herausgegeben, das jedoch keine Informationen über die Hauptstadt enthielt. Das änderte sich 1864 mit dem ersten A Handbook for Visitors to Paris; containing a description of the most remarkable objects in Paris, with general advice and information for English travellers in that metropolis, and on the way to it. With maps and plans.


439 Ebenda, S. 221 f.
440 Murray 1864, S. 36 ff.
Vues instantanées – die Visualisierung und Fixierung des Augenblicks


Die Verwendung des Begriffes „instantaneous“ im Zusammenhang mit Fotografie reicht allerdings bis in die Frühzeit des Mediums zurück – so verwendet bereits William Henry Fox Talbot in den 1830er Jahren die Bezeichnung „instant“. Jedoch weichen die Vorstellungen, worum genau es sich bei „instantaneous photography“ handelt, im 19. Jahrhundert sehr von unserem heutigen Verständnis ab. Als frühe Definition führt Phillip Prodger einen Artikel aus dem Jahr 1840 an. Der französische Wissenschaftler und Senator Jean-Baptiste Dumas erläutert darin: „A photograph may be considered 'nearly instantaneous' if it is made with a 'twelve to fifteen minute exposure'.“


schön auf die Boulevards, wie Mr. Anthony uns auf den Broadway versetzt.“

Mr. Anthony – gemeint sind die Gebrüder Anthony – fand bereits in Zusammenhang mit der Analyse der Nordamerika-Serie Erwähnung.


444 Holmes 1863, S. 83.
447 Vgl. Progder 2003, S. 76.

William Englands Pariser instantaneous views aus dem Jahr 1861 sind die frühesten stereoskopischen Momentaufnahmen der französischen Hauptstadt. Die Aufnahmen tragen im Motivtitel den Zusatz „vue instantanée“.

Sir John Herschel beschreibt seine Vision einer stereoskopischen Momentfotografie im Mai 1860 in The Photographic News und geht dabei zugleich auf die damaligen beschränkten Möglichkeiten ein: „What I have to propose may appear a dream; but it has at least the merit of being a possible, and, perhaps, a realisable one – realisable, that is to say, by an adequate sacrifice of time, trouble, mechanism, and outlay. It is the stereoscopic representation of scenes in action – the vivid and lifelike reproduction and handing down to the latest posterity of any transaction in real life – a battle, a debate, a public solemnity, a pugilistic conflict, a harvest home, a launch – anything, in short, where any matter of interest is enacted within a reasonably short time, which may be seen from a single point of view. […] Should photography accomplish the problem of representing objects in their natural colours, the illusion would be perfect.”

Im selben Artikel hatte Herschel derartige Aufnahmen, die bewegte Szenen zeigen, als „snap-shot“ beschrieben. Dies scheint der erste Nachweis des noch heute gebräuchlichen Begriffs snapshot/Schnappschuss zu sein.

William Englands instantaneous views von Paris

Rund ein Jahr nachdem Herschel seine Idealvorstellung von Momentfotografie veröffentlicht hatte, also im Frühjahr/Sommer 1861, fertigte William England seine instantaneous views von Paris an. Die Kritiker zeigten sich im Folgenden von der Serie begeistert: „The number of living figures in some of the stereograms is truly marvellous.”, urteilt The Photographic Journal im Februar 1862.⁴⁵² The Photographic News bemerkt anerkennend zur selben Zeit: „The London Stereoscopic Company have just issued a further series of Mr. England’s admirable stereographs of Paris, instantaneous and otherwise. Of the instantaneous street scenes, it is only necessary to say that they surpass, if possible, in definition and detail, his former pictures.”⁴⁵³ Bereits im Herbst des Vorjahres hatte das Journal über diese Serie berichtet. Der unbekannte Verfasser zeigt sich darin von William Englands Momentaufnahmen der Pariser Straßen begeistert: „The most crowded thoroughfares of lively Paris are here most exquisitely rendered, with a perfection of definition and detail perfectly marvellous. Walking figures, running figures, falling figures, equestrian figures and vehicles, all caught in their acts without the slightest appearance of movement or imperfect definition.”⁴⁵⁴ Der Autor zeigt die in seinen Augen exquisite Ausführung der instantaneous views an folgenden Beispielen auf: „Here is a lad transfixed in the act of falling, flying forward, as something has tripped him up; he remains on the slide doomed neither to fall further nor rise again. Here we have unimpeachable evidence that two well-dressed Parisians were seen walking down the Boulevard Montmarte actually out of step, the right leg of the one and the left leg of the other being uplifted at the same moment.”⁴⁵⁵ Um welche Stereokarte es sich hierbei handelt, wird nicht erwähnt, mit großer Wahrscheinlichkeit bezieht sich die Passage aber auf Nr. 41 – Boulevart Montmarte, à Paris. Vue instantanéé (Abb. 76). Die beiden

⁴⁵⁵ Ebenda.

Zum Verständnis ist hier wichtig, dass es Fotografien, die menschliche Bewegungsabläufe oder für das Auge nicht erfassbare Details in dieser Deutlichkeit festhielten, bis dato kaum gegeben hatte. Das Interesse an derartigen Darstellungen war jedoch groß, wie auch Rezensionen zu viktorianischen Gemälden deutlich machen. Ein Beispiel ist *Happy as a king* von William Collins (ca. 1836; Abb. 80). Das Gemälde zeigt fünf Kinder, die an einem offenen Gatter spielen; ein Junge hat den obersten Querriegel erklommen und dabei einen Schuh verloren. Der Schuh wird im Fallen dargestellt, er hat den Boden noch nicht erreicht. Auf eben dieses Detail geht ein zeitgenössischer Kritiker in *Le Follet* ein: „The shoe represented in the act of falling is scarcely allowable in art, – there it falls, and is to be in the air for ever.” Diese Formulierung erinnert stark an die Beschreibung des fallenden Jungen in William Englands Stereofotografie – „he remains on the slide doomed neither to fall further nor rise again“.

Oliver Wendell Holmes, auf dessen Interesse an instantaneous views bereits hingewiesen wurde, zeigt 1864 die Verbindung zwischen der Darstellung von Bewegungsabläufen und Momentfotografie auf: „We should not tell the whole truth, if we did not own that we have for a long time been lying in wait for a chance to say something about the mechanism of walking, because we thought

---

456 Möglicherweise deutet der Ausfallschritt des Jungen auf eine Wurfbewegung hin. Es könnte sein, dass er einem zweiten Jungen, der auf gleicher Höhe rechts im Bild auf einer Bank sitzend zu erkennen ist, einen Ball oder ähnliches zuwirft.
we could add something to what is known about it from a new source, accessible only within the last few years, and never, so far as we know, employed for its elucidation, namely, the instantaneous photograph. [Hervorhebung im Original].“\(^{459}\) Im Weiteren analysiert er die Bewegung von Passanten, die in stereoskopischen Momentaufnahmen von Paris und New York zu sehen sind. Der Artikel wird durch Illustrationen ergänzt, die auf Details von Stereofotografien basieren; ihre Darstellung ist entsprechend stark vergroßert (Abb. 81). Eine eingehende Untersuchung der gezeigten Personen in William Englands Pariser Stereofotografien legt nahe, dass diese nicht als Vorbild für die Zeichnungen gedient haben. Eine Kernaussage in Holmes’ Artikel lautet: „No artist would have dared to draw a walking figure in attitudes like some of these.”\(^{460}\) Weiter heißt es: „We find how complex it is when we attempt to analyze it, and we see that we never understood it thoroughly until the time of the instantaneous photograph.”\(^{461}\) Diese Aussagen verdeutlichen die Fähigkeit von Momentfotografie, für das bloße Auge nicht wahrnehmbare Bewegungsabläufe darzustellen und untersuchbar zu machen. Shelley Rice bezeichnet instantaneous views belebter Boulevards als „unsual, even revolutionary”\(^{462}\).


\(^{460}\) Holmes 1864, S. 294.

\(^{461}\) Ebenda, S. 295.

\(^{462}\) Rice 1997, S. 67.
Dynamik und Stillstand. Fotografie versus Malerei


Während der technische Fortschritt Fotografien ermöglichte, in denen die Bewegung wie eingefroren wirkt, zeigt sich in der impressionistischen Malerei einige Jahre später ein anderer Ansatz: Claude Monet, beispielsweise, wählte für sein Gemälde *Boulevard des Capucines* (1873–74; Abb. 82) wie William England den Blick auf einen Pariser Boulevard von einem erhöhten Standpunkt aus. Die Perspektive ist mit stereoskopischen Momentaufnahmen vergleichbar, allerdings stellt Monet die Passanten als eine unscharfe, verschwommene Masse dar. Dieses Vorgehen stellte ein Novum dar, wie unter anderem die Bemerkung des Kunstkritikers Ernest Chesneau aus dem Jahr 1874 belegt: „Never has the amazing animation of the public thoroughfare, the ant-like swarming of the crowd on the pavement and the vehicles in the roadway, the movement of the trees in the dust and light along the boulevard; never has the elusive, the fleeting, the instantaneity of movement been caught in its incredible flux, and fixed, as it is in this extraordinary… Boulevard des Capucines.“

Und auch an der Schwelle zum 20. Jahrhundert ähnelt Camille Pissaros Darstellungsmodus von Fußgängern und Fuhrwerken in seinem Gemälde *Place du théâtre francois* (1898; Abb. 83) den frühen, unscharfen Fotografien.

Françoise Heilbrun untersucht in ihrem Aufsatz *Impressionism and Photography* die Wechselwirkungen von Stereofotografie und impressionistischer Malerei. Sie kommt darin zu folgender Bewertung: „The influence of photography becomes most striking after 1859, with the production of stereoscopic views of human figures on the boulevards and elsewhere. Painters never explicitly acknowledged these influences, however, and it may be that these influences were assimilated unconsciously in part.” Als weiteren Grund dafür, warum der Einfluss von Fotografie auf die Werke impressionistischer Künstler kaum bekannt ist, liefert Heilbrun eine einfache Erklärung: „The ubiquity of the technique made it superfluous to talk about it; all artists owned a basic material composed of prints, drawings,

---


**Rückblick: Der scheinbar leere Boulevard**


Die Pariser Boulevards waren das Herzstück der Städtebaumaßnahmen unter Napoleon III. und seines Präfekten Baron Haussmann. Innerhalb weniger Jahre wandelte sich die französische Hauptstadt grundlegend. Man bedenke, dass allein von 1852 bis 1859 insgesamt 27.478 Häuser abgerissen wurden, um

467 Ebenda, S. 24.
Platz für das gewaltige Bauprogramm im Second Empire zu schaffen.\textsuperscript{469} Ganze Viertel wurden umgestaltet, ein modernes Abwassersystem installiert, Brücken erneuert und eben neue Boulevards errichtet. Marshall Berman beschreibt die Pariser Boulevards als „arteries in an urban circulatory system“\textsuperscript{470} und führt weiter aus: „These images, commonplace today, were revolutionary in the context of nineteenth-century urban life. The new boulevards would enable traffic to flow through the center of the city, and to move straight ahead from end to end – a quixotic and virtually unimaginable enterprise till then.“\textsuperscript{471} Die Metapher eines organischen Systems hatte bereits der zeitgenössische Reiseführer Paris and its environs (1859) in seiner Beschreibung der Rue de Rivoli herangezogen: „This magnificent street forms a vast artery connecting the utmost limits of the Tuileries with the Rue Saint Antoine and the Hôtel de Ville, a distance of three thousand six hundred metres, or nearly an old league (two miles and a half).“\textsuperscript{472} Zur Erinnerung: Auch Charles Dickens hatte bei der Beschreibung des New Yorker Broadway von einem organischen System gesprochen.

Die frühe Fotografiegeschichte ist eng mit dem Pariser Boulevard verbunden. Vor William England hatten ihn unter anderem Daguerre, Talbot und Bayard zum Motiv ihrer Experimente mit dem neuen Medium gemacht. So fotografierte Daguerre um 1838 den Boulevard du Temple von seinem in einem oberen Stockwerk gelegenen Studiofenster aus (Abb. 84).\textsuperscript{473} Die Aufnahme gilt als erste Fotografie, auf der Menschen zu sehen sind, denn bei genauerem

\footnotesize

\textsuperscript{471} Ebenda.
\textsuperscript{472} Forester 1859, S. 45.
Hinsehen ist eine unscharfe Person zu erkennen, die einer anderen die Schuhe putzt. Es ist nicht verwunderlich, dass die Personen verschwommen sind, da die Belichtungszeit ungefähr 20 bis 30 Minuten betragen haben soll. Aufgrund dieser langen Belichtungsdauer spiegelt die Aufnahme nicht wider, was Daguerre tatsächlich sah; in Wirklichkeit war der Boulevard sicherlich von vielen Menschen bevölkert; nur durch die lange Belichtungszeit ließen sich diese – außer dem Schuhputzer und seinem Kunden – nicht im Bild festhalten. Bewegte Objekte entkamen der Kamera, da Momentaufnahmen noch nicht möglich waren.


475 Von Daguerres „Boulevard du Temple“ liegt eine Variante ohne Schuhputzer vor.
Talbots Fotografie des Boulevard de Capucines gibt wie bei Daguerre aufgrund der langen Belichtungszeit kein realistisches Bild der Szene wieder. Talbot selbst merkt kritisch zu Aufnahmen bewegter Motive an: „Begeben wir uns in die Stadt und versuchen, die bewegte Menschenmasse aufzunehmen, so erleben wir einen Mißerfolg, denn im Blickfeld einer Sekunde verändern diese Menschen ihren Standort derart, daß die Erkennbarkeit der Aufnahme zunichte gemacht wird.“

Für Aaron Scharf hat das menschenleere Erscheinungsbild dieser frühen Straßenszene eine surreale Anmutung: „The first photographs of urban scenes had an eerie, unnatural, sometimes surrealist quality about them. For though they were taken in full daylight, they were strangely depopulated, with no signs of life.“

Bei Daguerre und Talbot (siehe Abb. 84 u. Abb. 85) gibt es zwar Anzeichen von Leben, allerdings können ihre Aufnahmen die Boulevards nicht so zeigen, wie sie sie selbst erlebten.

Ein sehr frühes Beispiel einer Daguerreotypie, der es besser gelingt, Bewegung und Menschenströme auf einem Boulevard abzulichten, ist Marc-Antoine Gaudins Aufnahme der Pont Neuf aus dem Jahr 1841 (Abb. 86). Dies war aber nur aufgrund des sehr kleinen Formats der zu belichtenden Platte möglich (ca. 7 cm Durchmesser). Bei der Anfertigung von instantaneous views im Stereoformat kommt die Schwierigkeit hinzu, dass eine Stereofotografie aus zwei Teilbildern besteht. Stereoaufnahmen weitgehend unbewegter Motive lassen sich relativ problemlos mit einer einäugigen Kamera aufnehmen, indem die Kameraposition zwischen den beiden Aufnahmen verändert wird und die


beiden Halbbilder so sequenziell gefertigt werden. Momentaufnahmen, bei-
spielsweise einer belebten Straßenszene, in der die Objekte schnell ihre Positi-
on verändern, gelingen dagegen nicht. So kommt es mitunter zu skurrilen Be-
sonderheiten: Abb. 87 zeigt eine Stereofotografie des Hotel de Cluny, entstan-
den in den 1850er Jahren. Auf dem linken Halbbild ist ein schwarzes Pferd zu
sehen, auf dem rechten ein weißes. Die Aufnahmen entstanden nicht simultan;
dem Fotografen gelang es nicht, die „Zeit anzuhalten“ – der Verkehr floss un-
gehindert weiter. Bei der Betrachtung im Stereoskop resultiert aus diesem Kon-
flikten verschwommener Bildeindruck.

Im Kapitel zur Nordamerika-Serie wurde erwähnt, dass George Stacy den
Prince of Wales anlässlich dessen Reise fotografierte. Eine seiner
Stereofotografien zeigt den Prince of Wales und seine Begleiter am 20.
Oktober 1860 in Portland, Maine (Abb. 88). Zentrales Motiv der Aufnahme ist
eine offene Kutsche mit vier Passagieren – darunter der Prince of Wales – die
 durch eine von zahlreichen Schaulustigen gesäumte Straße fährt. Allerdings
nur scheinbar. In Wirklichkeit steht die Kutsche still, denn zum Zeitpunkt der
Aufnahme waren stereoskopische Momentaufnahmen von bewegten Objekten
noch gar nicht möglich. Auch wenn Stacy höchstwahrscheinlich eine Stereo-
kamera, also eine Kamera mit zwei Objektiven, verwendet hat, betrug die Be-
lichtungszeit für diese Aufnahme vermutlich mehrere Sekunden. Es ist davon
auszugehen, dass die Kutsche für die Aufnahme angehalten wurde und die Per-
sonen Instruktionen vom Fotografen erhielten. Stacy hätte eine Perspektive
wählen können, die auch das Pferdegespann zeigt – dann wäre allerdings deut-
llich geworden, dass sich die Kutsche nicht bewegt. Die Aufnahme ist insofern
gestellt bzw. präziser formuliert: Die Szene wurde stillgestellt. Der Prince of
Wales und die ihm gegenüber sitzende Person – der Duke of Newcastle –
blicken in die Kamera, der Herr zur Linken des Prince of Wales – Mayor
Howard of Portland – und sein Gegenüber, Lord Lyons, richten den Blick
gera deaus und lehnen ihre Oberkörper leicht nach hinten, um den Thronfolger
und den Duke nicht zu verdecken.481 Die Schaulustigen am Straßenrand und

auf den Balkonen verharren in ihrer Bewegung und schauen in Richtung Kamera, die Soldaten und Kutscher hingegen haben ihren Blick nach vorne gerichtet, in ihre Bewegungsrichtung. Die Stereofotografie von Stacy gibt vor, die Momentaufnahme einer belebten und bewegten Szene zu sein, in Wirklichkeit musste aber jegliche Bewegung erst angehalten werden, um eine derartige Aufnahme zu ermöglichen.

Es war also zunächst nicht möglich, stereoskopische instantaneous views von „scenes of action“, wie Herschel sie bezeichnet hatte, anzufertigen. Hierzu sind sowohl eine spezielle Kameraläutung als auch bestimmte chemische und technische Bedingungen erforderlich. Im Jahr 1863 werden diese als „[…] good bromo-iodized collodion, a bath of pure nitrate of silver, nearly neutral, strong iron developer, a good lens, good light; and above all, good judgement, fine taste, and great care […]“ zusammengefasst und die Stereofotografien von Wilson, England, Blanchard und Breese als gelungene Beispiele angeführt.

**William England entwickelt den focal plane shutter**

Nicht erwähnt wird in obiger Auflistung die Notwendigkeit einer Stereokamera, also einer Kamera mit zwei Linsen. Die erste Stereokamera wurde im Jahr 1854 patentiert. Außerdem war auch das im Vergleich zu anderen Fotografien kleinere Format bei den stereoskopischen Negativen für Momentaufnahmen von Vorteil, da: „[…] only these little photographs with a rapid exposure time make it possible to capture the movement of real life, the flow of vehicles and people; […].“ Der 1851 von Frederick Scott Archer entwickelte wet-collodion process (Nasses-Kollodium-Verfahren) hatte die Belichtungszeit der lichtempfindlichen Platte bereits erheblich verkürzt. Um die

---


483 Paris in 3-D 2000, S. 68.

„The dark slide used in obtaining these [instantaneous, GL] negatives was also exhibited. Instead of adopting the usual method of covering and uncovering the lens, Mr. England uses a shutter on the inside of his camera, forming part of the dark slide. It consists of a shutter having a longitudinal slit the whole length of the plate. The lower part of this shutter, before the exposure, covers the whole of the plate: on touching a small lever it is released, and falls rapidly by its own weight, after the principle of the guillotine; in falling, the long aperture or slot passes over the plate, giving in its passage a rapid exposure to every part of the plate, which is again covered by the upper part of the shutter. The slot may be widened or contracted at will, so as to control in some degree the amount of exposure given to the plate.”

Mit der Entwicklung dieses Schlitzzerschlusses erzielte William England sehr kurze Belichtungszeiten und gab der Momentfotografie einen entscheidenden Impuls. George Dawson beurteilt die neue Technik in The British Journal of Photography 1862 wie folgt: „[…] I consider Mr. England’s plan to be theoretically the best yet brought before the public for the purpose of instantaneous photography, and, from the extraordinarily successfull specimens we have already seen, we may expect the same contrivance, or some modification of it, to be generally adopted.“

Die zitierten Quellen stammen aus den Jahren 1862 bzw. 1863, die Paris-Serie entstand aber bereits 1861. Dass William England schon zu diesem Zeitpunkt

---

484 The Photographic Journal, Vol. 8, No. 120, April 15, 1862, S. 26.
den von ihm entwickelten Verschluss im Einsatz hatte, geht aus folgendem Beitrag hervor, in dem der Fotograf anlässlich einer Präsentation über die technischen Rahmenbedingungen seiner Paris-Aufnahmen zitiert wird: „The majority of instantaneous pictures were produced by Mr. Dallmeyer’s quick-acting stereoscopic lens of 3 1/2 inches focus, with a top of about half-an-inch diameter. The clouds were all natural, as he never stopped out a sky. He [William England, GL] developed his negatives with iron. In the instantaneous pictures, the lens was uncovered and covered as rapidly as he could effect it; and this he found was done best by a shutter inside the camera.” 486

In einigen Sekundärquellen wird William Englands Rolle als Erfinder des focal plane shutters hervorgehoben. 487 Dieser Umstand macht die große Relevanz seiner Erfindung deutlich und untermauert seine Rolle als bedeutender Pionier der Frühzeit der Fotografie.

An der Schnittstelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. William England – ein Pionier der street photography?


dagegen verwahren müssen durch die außerordentlichsten Vorsichtsmassregeln. Vielleicht wird man zuletzt eine Maske anlegen müssen.  


Bei der Stereokarte Nr. 41 – *Boulevart Montmartre, à Paris. Vue instantanée* (Abb. 76) – sind die Gesichter der beiden Herren bzw. des fallenden Jungen nicht zu erkennen, doch die Detailgenauigkeit der Darstellung, die durch die vergrößernde Wirkung des Stereoskops noch verstärkt wird, haben ohne Zweifel einen großen Reiz auf den viktorianischen Betrachter ausgeübt. Dieser liegt unter anderem auch darin begründet, dass in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Metropolen wie London oder Paris folgender Verhaltenskodex galt: „[…] strangers had no right to speak to each other, that each man possessed as a public right an invisible shield; a right to be left alone. Public behaviour was a matter of observation, of passive participation, of a certain kind of voyeurism […].“


---


William Englands Stereofotografie Nr. 41 sowie andere Aufnahmen der Paris-Serie wecken Assoziationen zu Bildern aus Überwachungskameras. Dies ist unter anderem durch den erhöhten Aufnahmestandpunkt bedingt. Auf die Bedeutung der Fotografenperspektive für die Paris-Serie weist auch das Oxford Journal vom 26. Oktober 1861 hin: „As instantaneous views they are certainly among the most remarkable specimens of photographic art that have been published for some time. The points from which they are taken, too, are well chosen, so that altogether the series illustrates admirably the daily routine of

life in Paris, from the most fashionable promenades to the hurried crowds along the narrow trottoirs and by-way of third-rate Faubourgs.” 493


Indem William England seine Kamera auf den urbanen Raum und belebte Straßen richtet, kann er als früher Vertreter der „street photography“ angesehen werden. Diese These stellte bereits Ian Jeffrey auf; er liefert jedoch weder eine Definition für street photography noch führt er Charakteristika an, warum für ihn William England ein Vertreter dieser Richtung ist. Die These Jeffreys ist dennoch zutreffend. William England gelangen als einem der ersten Fotografen instantaneous stereoviews belebter Straßen, in der Konsequenz ist er somit auch einer der ersten street photographer. Die Recherche zur Verwendung des Begriffs street photography legt nahe, dass Henry Mayhew ihn vermutlich als erster in seinem 1861 erschienenem London Labour and the London Poor gebrauchte. Street Photography bildet dort ein eigenständiges Unterkapitel zu Kapitel IV Street Artists. Mayhew beschreibt darin den Verkaufsstand eines Porträtfotografen, eines Mr. F., und bezeichnet dessen Unternehmen als „pure street photography.“ Nach Mayhews Verständnis ist ein street photographer ein Porträtfotograf, der seine Dienste auf der Straße anbietet. Westerbeck und Meyerowitz führen aus, dass das 1877 erschienene Buch Street life in London, das Fotografien des schottischen Fotografen John Thompson enthält, als erste Publikation zur street photography betrachtet werden kann. Der Begriff street photography fällt dort allerdings nicht. Sie definieren im Folgenden das Vorgehen von street photographers wie folgt: „[...] the photographers [...] have tried to work without being noticed by their subjects. They have taken pictures of people who are going about their business unaware of the photographer’s presence. They have made candid pictures of everyday life in


Auch Marketing-Aspekte dürfen hier nicht außer Acht gelassen werden. Momentaufnahmen stellten 1861 eine Innovation dar, und Innovationen stimulieren psychologisch betrachtet einen Kaufanreiz. Deshalb ist der Zusatz „vue

498 Westerbeck/Meyerowitz 2001, S. 34.
instantanée" auf die Karten gedruckt, in den sample books findet er sich nicht. Das große Interesse an der Sichtbarmachung von Bewegungsabläufen und Darstellung von Passanten steigerte zudem die Nachfrage.

**Erzählstrukturen innerhalb der Paris-Serie**

_a) Scheinbare Objektivität und zufällige Narrativität_

Der viktorianische Reisende im Lehnstuhl konnte mithilfe des Stereoskops auf Entdeckungsreise gehen und das Geschehen auf den Pariser Boulevards studieren. Das Gefühl des Betrachters, mitten im Geschehen zu sein, ist noch ausgeprägter als bei herkömmlichen Stereofotografien. Dies liegt nicht nur im bereits angesprochenen Verschmelzen von Fotografen- und Betrachterstandpunkt begründet – einer grundsätzlichen Qualität von Fotografien –, vielmehr resultiert die Faszination dieser Momentaufnahmen auch daher, dass sie eine scheinbare Objektivität verkörpern. Phillip Prodger argumentiert hierzu: „The association of instantaneity with objectivity arises from the belief that at a certain point a photographer must stand back and let the equipment do the work. The photographer selects the subject, chooses suitable materials, aims the camera, and decides when to take the picture, but what happens when the negative is actually exposed is largely beyond control. With moving subjects, actions may happen so fast that the photographer cannot foresee the precise appearance of the finished picture. There is an element of surprise and even of randomness in an instantaneous photograph.“

Instantaneous views lassen sich nur zu einem gewissen Grad komponieren, auf den Fluss der Menschenströme und das Agieren einzelner Passanten hat der Fotograf wenig Einfluss. (Es sei denn, es handelt sich um inszenierte Momентаufnahmen wie die auf S. 143 ff. vorgestellte Ansicht von Stacy.)

Die von Prodger angesprochene „radomness“, die instantaneous views charakterisiert, stellt auch einen wichtigen Faktor in den Pariser Momентаufnahmen

---

500 Prodger 2003, S. 46.
Militärparade (Abb. 94). Die LSC gab somit unterschiedliche Versionen unter derselben Titelbezeichnung Nr. 46 – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 3) – heraus. Es ist allerdings fraglich, ob sich die Käufer dessen bewusst waren und womöglich gezielt die Varianten ein und derselben Nummer erwarben.

Marlene Schnelle-Schneyer bemerkt ganz treffend zu den ersten Aufnahmen von belebten Straßenszenen: „[…] wir haben es hier mit einer merkwürdigen Darstellung zu tun, die gleichzeitig sorgfältig gewählter Ausschnitt in bezug auf die statischen Bildelemente und Kontingenz in bezug auf die beweglichen Objekte und Personen ist.“ Diese Eigenschaften zeigen sich insbesondere an William Englands Varianten der Stereokarte Nr. 46 (No. 3).


Der Fotografen-Standpunkt ist bei England und Jouvin identisch. Die Aufnahmen entstanden wahrscheinlich vom Dach oder der oberen Etage eines angrenzenden Gebäudes aus. Englands und Jouvins Aufnahmen sind durch


Blickachsen und Achsen durch die Stadt gekennzeichnet und eignen sich deshalb besonders gut für die Betrachtung im Stereoskop. Kompositorische Mittel – Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen – unterstützen diese Wirkung. Die untere Bildhälfte nehmen die Seine und der über den Fluss verlaufende Pont de la Concorde ein. Der Quai des Tuileries bildet in etwa die horizontale Trennlinie der Aufnahme. Der Blick des Betrachters wird über eine diagonal vom rechten unteren Bildrand verlaufende Achse über die Brücke zum Obelisken von Luxor gelenkt. Über die beiden Brunnen, die den Obelisken flankieren, heißt es in Paris and its environs von 1859: „The brilliancy and beauty of the Place de la Concorde, when on a summer afternoon these fine fountains are playing, hundreds of persons promenading on the terraces, and innumerable handsome equipages proceeding towards the Champs Elysées and the Bois de Boulogne, form one of the most striking features of metropolitan luxury that can well be imagined.“


503 Forester 1859, S. 151 f.
entstand ein oder zwei Jahre nach William Englands Stereofotografie. Insofern kann vermutet werden, dass sich Jouvin am Werk Englands orientierte.

Ulrich Pohlmann stellt heraus, dass diese Fotografien „[…] verschiedene Stadien des öffentlichen Lebens wiedergeben und das Verhältnis der Personen zum Stadtraum erfassen.“

Gleichzeitig wirken die sukzessiven Aufnahmen von Jouvin und England aber auch wie eine Vorstufe zum Film. Ihnen ist ein narratives Moment inhärent. Ob sich der viktorianische Käufer der Stereokarten dieser Erzählweise allerdings bewusst war, ist nicht überliefert.


b) Bewusste Narrativität am Beispiel der Reihe zum Bois de Boulogne

Während die Narrativität bei den Varianten der Nr. 46 vermutlich zufällig und für den Käufer der Stereokarten nicht ersichtlich ist, ist die Reihe zum Bois de Boulogne innerhalb der Paris-Serie sehr wahrscheinlich ganz bewusst und offensichtlich auf eine narrative Abfolge angelegt.

Die London Stereoscopic Company gab in ihrer Paris-Serie 14 Ansichten des Bois de Boulogne heraus, was für die große Popularität des Parks spricht. Über diese Aufnahmen urteilt The Photographic News: „There are also some fine pictures of scenes in the Bois de Boulogne, which are very perfectly executed.“

Die Titel lauten im Einzelnen:

Nr. 65 – Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne (1)
Nr. 66 – Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne, No. 2
Nr. 67 – Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne (3)
Nr. 68 – Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne à Paris (4)
Nr. 69 – Vue dans le Bois de Boulogne, à Paris
Nr. 70 – Cascade de Longchamps dans le Bois de Boulogne, à Paris (1)
Nr. 71 – Cascade de Longchamps dans le Bois de Boulogne, à Paris (2)
Nr. 72 – Panorama Pris la Cascade dans le Bois de Boulogne
Nr. 73 – Pont du Rocher, dans le Bois de Boulogne, à Paris
Nr. 74 – Pont Rustique, dans le Bois de Boulogne, à Paris
Nr. 75 – Cascade dans le Bois de Boulogne (1)
Nr. 76 – Cascade dans le Bois de Boulogne (2)
Nr. 77 – Vue dans le Bois de Boulogne
Nr. 78 – Hotel de la cascade dans le Bois de Boulogne


\[505\] Photographic News, Vol. VI, Nr. 180, February 14, 1862, S. 78 f.

Der Wandel des Bois de Boulogne spiegelt sich in den zeitgenössischen Reise-
führern wider. Bei Planta heißt es im Jahr 1816 noch: „The name of the Bois de 
Boulogne would lead the traveller to expect lofty trees, and luxuriant foliage; 
but the fine wood which once adorned it is destroyed, and it is now merely an 
extensive copse, thinly scattered with young plants.“$^{508}$ Ganz anders 43 Jahre 
später in Paris and its envrons: „The most charming and frequented of the 
rural environs of Paris is the Bois de Boulogne. […] The Bois de Boulogne is 
now the Hyde Park of Paris, where the most splendid equipages and finest 
horses of the capital are displayed.“$^{509}$ Die Kombination aus künstlichen At-
traktionen, wie den extra angelegten Wasserfällen, und der Natur entsprach 
ganz der Idealvorstellung des Landschaftsgartens. $^{510}$

Auf zwölf der 14 Ansichten des Bois de Boulogne der Paris-Serie sind Perso-
nen zu sehen: eine Frau, ein Mann und ein Junge, in unterschiedlichen Konstel-
ungationen, einzeln, zu zweit oder zu dritt. Dabei handelt es sich, wie bereits in 
der Einleitung des Kapitels kurz dargelegt, sehr wahrscheinlich um William 
Englands Ehefrau Rosalie, den ältesten Sohn Louis William sowie einen na-
mentlich nicht bekannten Begleiter. Der Parisreisende im Lehnstuhl begleitet 
die Personen auf ihrem Streifzug durch den Bois de Boulogne. Der Betrachter 
hat in ihnen ein wiederkehrendes, vertrautes Element und wird mitunter zu 
einem Suchspiel animiert, wenn er Personen auf den ersten Blick nicht entde-
cken kann.

Die Reise startet mit der Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne (Nr. 
65 bis 68). Hierbei handelt es sich um zwei übereinander angeordnete künstli-
che Grotten, die ca. 1852 im Parc de Bagatelle im nordwestlichen Teil des Bois 
de Boulogne errichtet wurden.$^{511}$ Nr. 65 – Caverne de la Cascade dans le Bois 
de Boulogne (1) – zeigt einen Blick aus der Grotte auf den angrenzenden See

$^{508}$ Planta 1816, S. 229. Der Reiseführer widmet dem berühmten Wald weniger als eine Seite.  
$^{509}$ Forester 1859, S. 245. Der Vergleich mit dem berühmten Londoner Park kommt nicht von 
ungefähr, da Napoleon III. viele Jahre im Exil verbracht hatte, darunter auch in London, und 
diese Zeit seine Visionen für Paris sicherlich beeinflusst haben.  
$^{510}$ Vgl. Märker/Wagner, S. 9. Dort Verweis auf: Adrian von Buttlar: Der Landschaftsgarten, 
München 1980.  
$^{511}$ Baumaterialien waren Zement und Steine, die aus Fontainebleau herbeigeschafft wurden. 
as: Moncan 2009).


Neben der von Menschenhand erschaffenen Grotte und den angelegten Seen stellen zwei künstliche Wasserfälle besondere Highlights für die Besucher des Bois de Boulogne dar: „Opposite the promontory are two artificial cascades, feeding the lake. The water falls from a considerable height over rocks picturesquely arranged, between which a rustic flight of steps descends to the level of the water. An esplanade separates this lake from a smaller one, 430 metres in length and about 100 in breadth, where boats await the visitor desirous of navigating these still waters.“512 Diese künstliche Seenlandschaft thematisiert William England in den übrigen Aufnahmen des Bois de Boulogne, mit Ausnahme von Nr. 78, die den Titel Hotel de la cascade […] trägt (Abb. 105). Tatsächlich handelt es sich bei dem 1858 eröffneten Chalet um das Café-Restaurant Pavillon de la Grande Cascade, das sich neben der Grande Cascade de Longchamp befindet und von Charles Marville während der Errichtung fotografiert wurde (Abb. 106).513 In William England's


Die durchgängige Nummerierung der Aufnahmen könnte dafür sprechen, dass die Veröffentlichungsreihenfolge mit der Aufnahmereihenfolge übereinstimmt, zugleich gibt sie aber auch eine Betrachtungsreihenfolge vor und führt damit den Reisenden im Lehnstuhl auf seinem virtuellen Streifzug. Der narrative Charakter ist hier ganz offensichtlich. Die Simulation eines Reiseindruckes wird so verstärkt.

---

„Paris, as it Was and Is.“ – William Englands Bild(er) der Metropole

Der Titel Paris, as it Was and Is, mit dem die Polytechnic Institution in ihrem Programmheft die LSC-Serie beschreibt, ist etwas irreführend, da William England überwiegend das neue Paris fotografierte, wie die exemplarische Analyse seiner instantaneous views der Boulevards oder des umgestalteten Bois des Boulogne deutlich gemacht hat.515 Und auch William C. Darrah bemerkt: „The finest views of Paris Nouveau, however, were not made by a Frenchman but by William England (1861, 1862).“516

Nichtsdestotrotz umfasst die Serie auch Motive des alten Paris. Eine gute Zusammenfassung davon findet sich im Oxford Journal vom 26. Oktober 1861: „The Paris series gives the French metropolis under every possible variety of out-door life. All the chief public buildings, the new Boulevards, the old historic barriers, even the intended new streets now in progress, are given with a finish and clearness of outline rarely attained in those pictures of an instant. As instantaneous views they are certainly among the most remarkable specimens of photographic art that have been published for some time. The points from which they are taken, too, are well chosen, so that altogether the series illustrates admirably the daily routine of life in Paris, from the most fashionable promenades to the hurried crowds along the narrow trottoirs and by-way of third-rate Funbourgs.“517


Ansicht von Notre Dame, dem Wahrzeichen von Paris: „Of these structures, the first in importance is the cathedral church of Notre-Dame, one of the finest Gothic monuments in existence.“\textsuperscript{518} Es folgt der Tour St. Jacques und dann Innenansichten des Pantheons (Nr. 3 und Nr. 4). Nr. 11 ist ein Panorama von Paris, aufgenommen von der Kuppel des Pantheon aus, und Nr. 110 zeigt eine Außenansicht des Pantheon.

William England hat sich bei der Wahl seiner Motive vermutlich von den Beschreibungen und Bewertungen in den Reiseführern beeinflussen lassen. Dies wird am Beispiel von St. Etienne-du-Mont deutlich, einer der bedeutendsten Kirchen der Metropole, die im 5. Arrondissement steht und deren Baubeginn ins 15. Jahrhundert datiert. Baedeker empfiehlt die Kirche als besonders sehenswertes Ziel und vergibt entsprechend zwei von zwei Sternen, bei Murray ist es einer von drei.\textsuperscript{519} Im Reiseführer \textit{Paris and its environs} (1859) heißt es über die Kirche: „[…] another highly interesting church, the beautiful structure of Saint Etienne du Mont, formerly a chapel to the abbey of Sainte Geneviève.“\textsuperscript{520} Und: „From the rich effect produced by its singular architecture, its pictures, and its other ornaments, the church of Saint Etienne is one of the most interesting in Paris.“\textsuperscript{521}

William England fertigte mehrere Innenansichten von St. Etienne-du-Mont, die bei zeitgenössischen Kritikern große Begeisterung auslösten (Nummer 53 bis 57 sowie Nr. 61 und Nr. 62): „We have never seen more perfect specimens of photographic skill than some of the interiors; the objects in the deepest shadows being all well defined“, urteilt etwa \textit{The Photographic Journal}.\textsuperscript{522} \textit{The Journal of the Photographic Society of London} bemerkt zu den schwierigen Aufnahmeumständen: „The interiors of churches in Paris were so dimly

\textsuperscript{518} Forester 1859, S. 120.
\textsuperscript{520} Forester 1859, S. 178.
\textsuperscript{521} Ebenda, S. 179.
lighted as to require five and six minutes’ exposure […].”  

The Photographic News führt aus: „Several views of the interior of the church of St. Etienne du Mont, which we believe presents some considerable difficulties as regards the question of lighting, are exceedingly fine.” Dass Oliver Wendell Holmes diese statischen Innenaufnahmen als instantaneous views bezeichnete, fand bereits Erwähnung.


525 Forester 1859, S. 178 f.

William Englands Nr. 61 – *Chapelle de Ste. Geneviève, St. Etienne-du-Mont* *(Abb. 113)* – mutet wie eine Illustration zu der Beschreibung in *Paris and its environs* an: „The church of Saint Etienne du Mont is rich in miscellaneous ornaments: among other curious objects, it contains in the chapel of Sainte Geneviève an ancient tomb, said to have originally contained the body of that saint, and much visited by pious persons. Tapers are constantly burning there, at the cost of votaries of the patron of the city of Paris.”  


William Englands sieben Innenaufnahmen der Kirche St. Etienne-du-Mont verdeutlichen seine Herangehensweise an eine Sehenswürdigkeit: Er wählte für eine Übersichtsaufnahme einen erhöhten Standpunkt (Nr. 53; *Abb. 109* und 110) und griff dann Details heraus. Im Fall der St. Etienne-du-Mont orientierte

---

527 Forester 1859, S. 179.
er sich an den „Highlights“, die in Reiseführern hervorgehoben werden, wie
dem einzigartigen Lettner, der Kanzel oder der Kapelle von Sainte Geneviève.
Er bediente damit die Interessen der LSC-Kunden, die – auch wenn sie die
französische Hauptstadt noch nicht bereist haben sollten – bereits in London in
Kontakt mit dieser Pariser Kirche gekommen sein konnten, denn:
„Innumerable views of the interior of this church haven been painted by the
artists of the day; and Saint Etienne du Mont afforded, a few years ago, a
striking subject to the London Diorama.“

Bemerkenswerterweise erwies sich Daguerres Doppeleffekt-Diorama von St.
Etienne-du-Mont, das nicht weit entfernt von der Kirche selbst in Paris zu se-
hen war und eine Mitternachtsmesse zeigte, als Publikumsmagnet: „Drei Jahre
lang strömte das Publikum ununterbrochen und in Scharen ins Diorama, um
sich dieses Schauspiel gegen Eintrittsgeld anzuschauen, das es in der Realität,
ein paar Straßenzüge weiter, jeden Tag und kostenlos hätte haben können.“
Die Begeisterung für Technik, Illusion und Inszenierung des zeitgenössischen
Publikums manifestiert sich in diesem Verhalten.

**Weitere Stereofotografen in Paris**

Die Bedeutung von Stereofotografien als Souvenir für Parisreisende wird im
Reiseführer *Le Guide Parisien* aus dem Jahr 1863 deutlich. Dort sind neben
in Paris ansässigen Fotografen für Porträtaufnahmen auch Bezugsquellen für
Fotografien von Landschaften und Monumenten sowie für Stereokarten gelis-
tet. „Pour les vues stéréoscopiques: MM. Baldus, Tournier et H. de la

---

528 Ebenda.
Blanchère, que nous avons déjà nommés; Berthet, rue de Grenelle-Saint-Honoré 41. Mentionnons spécialement les admirables collections de vues stéréoscopiques sur verre de MM. Ferrier père, fils et Soulier, boulevard de Sébastopol, 413.531


Als bedeutendster Fotograf, der die städtebaulichen Veränderungen in Paris dokumentierte, gilt Charles Marville (1813–1879, eigentlich Charles François

Bossu). Er war damit beauftragt worden, sowohl die Neu- und Umbauten zu fotografieren, als auch das alte Paris im Bild zu konservieren, so dass die Aufnahmen Haussmanns Leistungen – sein Paris Noveau – verdeutlichten: „Thus he [Marville, GL] inevitably chose vantage points emphasizing the twisting, the narrowness, the ill repair, and claustrophobia of the medieval streets.“534 (Abb. 114) Diesen Ansichten der alten, engen Gassen stellte er Aufnahmen der neu entstehenden Boulevards entgegen (Abb. 115).

Zusammenfassung


Der ungewohnte Blick auf die neuen bzw. erneuerten Boulevards, das Anhalten und Sichtbarmachen von Bewegung und nicht zuletzt die narrativen Strukturen innerhalb der Serie stellen Alleinstellungsmerkmale dar. Diese waren erforderlich, um sich von der Konkurrenz abzusetzen.

Der Einfluss auf die impressionistische Malerei wurde deutlich. Strukturierter als die zuvor vorgestellte Nordamerika-Serie nimmt der Fotograf bzw. Herausgeber der Stereokarten den Betrachter mit auf eine virtuelle Reise. War die Neue Welt noch eine fotografische „terra incognita“, für die es in Europa zwar thematische und bildliche, jedoch keine stereoskopischen Traditionen gab, so ist Paris zwar bekannt – auch durch die umfassende Reiseliteratur. Die neue Technik eröffnete aber bislang ungewohnte Seherlebnisse.


Die erkennbaren Menschen und gleichbleibenden Protagonisten befriedigen zugleich das Bedürfnis des Betrachters nach Human Interest.

---


Das fotografische Material


auf Deutsch sowie den Bildtitel auf Französisch. Auch wenn die Stereokarten den Vermerk „registered“ tragen, ließen sich in den National Archives keine Copyright-Einträge zu dieser Serie nachweisen.\textsuperscript{537}

Die Stereoansichten verfügen hauptsächlich über einen gelben Karton, daneben liegen Varianten auf grauem Karton vor. Kolorierte Ansichten ließen sich bisher nicht nachweisen, wohingegen sich einige kolorierte Raubkopien erhalten haben.\textsuperscript{538} Die Rückseiten weisen keinerlei Erklärungstexte oder andere Aufdrucke auf. Bei einigen Karten sind die Rückseiten mit geometrischen Mustern verziert.

**Entstehungsjahr**


In der Forschung ist das Entstehungsjahr 1867 für die Rheinland-Serie verbreitet, ohne dass jedoch Belege angeführt werden.\textsuperscript{539} Brigitte Schlüter gibt zu bedenken, dass die Stereoaufnahmen an Rhein und Lahn auch anlässlich einer

\begin{itemize}
  \item \textsuperscript{539} Siehe z.B. Jeffrey 1999, S. 100 sowie Wettmann 2002.
\end{itemize}
vorangegangen Schweizreise William Englands entstanden sein könnten: „Die topographische Baugeschichte von Bad Ems ließe die Datierung seiner photographischen Ansichten bereits in das Jahr 1865 zu.“ Schlüter bezieht sich hier sicherlich auf die Stereokarten Nr. 65 – *Le Cursaal à Ems sur le Lahn*; Nr. 66 – *Panorama d’Ems sur le Lahn (1)* – und Nr. 67 – *Panorama d’Ems sur le Lahn (2)*. Im Weiteren kommt Schlüter allerdings zu der Annahme, dass eine separate Rheinreise nach 1865 wahrscheinlicher wäre.


---


541 Ebenda.
Adressverzeichnisse vor, der nächste Nachweis findet sich in der Ausgabe für das Jahr 1872. Dort lautet die Adresse Gutenbergplatz 10, was dem auf der Fotografie dargestellten Standort entspricht.\(^{542}\)


\(^{542}\) Erdmann gründete sein Atelier im Jahr 1855 und betrieb es bis zu seinem Tod 1886. Die Verfasserin dankt Manfred Simonis vom Stadtarchiv Mainz für die Informationen zu den dort vorhandenen Fotografien des Gutenberg-Denkmals und für die Recherche zu Seegers Holz- und Steinkohlehandel.

Englands in *The Illustrated Photographer* vom 29. Mai 1868 als „graphotype illustration“ verwendet wird.\(^{544}\)

Was der Datierung in den Zeitraum 1867/68 zunächst widerspricht, ist eine Passage in *The Practical Photographer* aus dem Jahr 1896. In einem umfangreichen Nachruf auf William England heißt es dort: „During the Franco-German war of 1870, Mr. England was the victim of an unpleasant, though not very serious incident, which has since, owing to the red-tapeism of military officials, been frequently repeated in other cases. He was engaged in a photographic tour in the neighbourhood of the Rhine, when two Prussian soldiers arrested him as a French spy, and took from him a couple of lenses worth £ 20. He was able to prove the peaceful nature of his occupation, and after a few hours secured release and the two lenses, though his further operations were not permitted, and he was obliged to return home.“\(^{545}\)


\(^{544}\) „Photographic Wanderings. The Rhine“, in: *The Illustrated Photographer*, May 29, 1868, S. 203. Es handelt sich dabei um das Motiv „Le Chateau d’Ebernburg près de Kreuznach“; die Stereokarte mit entsprechendem Titel (Nr. 63 der Serie) zeigt allerdings eine Variante.

\(^{545}\) Practical Photographer 1896, S. 274.

Besonderheit: keine instantaneous views


\(^{549}\) Andererseits gibt es Anhaltspunkte dafür, dass auch im Trockenverfahren entstandene Momentaufnahmen zu diesem Zeitpunkt durchaus gute Resultate liefern konnten: „Instantaneous Dry Plates. – Mr. Sutton has recently announced that he has succeeded in preparing instantaneous dry plates. His method is a modification of the collodio-albumen process, the rapidity chiefly depending on the retention of some free nitrate of silver in the prepared film. A little honey and gum-arabic are also added in the albumen solution.“ (The Photographic Journal, Vol. 8, No. 121, May 15, 1862, S. 54.). Inwiefern diese Methode verbreitet war und ob William England sie anwandte, ist allerdings nicht überliefert.
vom April 1868 spricht von „[…] Mr. England’s charming Rhine pictures taken on dry plates […].“\textsuperscript{551}

Im Abschnitt zur Datierung der Serie wurden bereits William Englands Bemerkungen zum Verfahren mit Morphin-Trockenplatten zitiert. Er experimentierte an der Verbesserung dieses Verfahrens ab ca. 1870; zum Entstehungszeitpunkt der hier behandelten Rhein-Ansichten kam es somit vermutlich noch nicht zur Anwendung. Es zeigt sich aber, dass sich William England stets mit neuen fotochemischen Verfahren befasste.

Der Mangel an Innenaufnahmen innerhalb der Rheinland-Serie – nicht einmal dem beeindruckenden Inneren des Kölner Doms, dessen Ausstattung 1863 fertiggestellt wurde, ist eine Stereofotografie gewidmet – könnte mit dem Einsatz des langsamen trockenen Kollodiumverfahrens zusammenhängen.\textsuperscript{552} Möglicherweise verzichtete William England aus praktischen und wirtschaftlichen Gründen auf das Mitführen einer umfangreichen Ausrüstung; es ist denkbar, dass die damit verbundenen Kosten in der Vergangenheit von der London Stereoscopic Company getragen wurden. Im Rahmen seiner Selbstständigkeit war er vermutlich stärkeren wirtschaftlichen Zwängen unterworfen und bestrbt, die Produktionskosten so gering wie möglich zu halten.


**Eine Rheinreise im Jahr 1867/68 – zum zeit- und tourismusgeschichtlichen Hintergrund**

**Vom Durchgangsland zum Reiseziel**

Ende der 1860er Jahre war das Rheinland von der britischen Insel aus gut zu erreichen, es gab durchgehende Verbindungen von London nach Mainz und entlang des Rheins mehrere Bahnlinien sowohl auf der linken als auch auf der rechten Flussseite. So boten die Eisenbahngesellschaften Kurztrips an den Rhein an, beliebt waren zudem Rheintouren in Kombination mit einem Aufenthalt in der Schweiz.553

Die Nahebahn war ab 1860 und die Lahnbahn ab 1862 fertiggestellt, an der Mosel gab es zu dieser Zeit allerdings noch keine Bahnstrecke. 1864 befuhr

mehr als 100 Dampfschiffe den Rhein, über eine Million Reisende wurden pro Jahr befördert.\textsuperscript{554}

Reisen in das Rheingebiet haben eine lange Tradition: Bereits durch Julius Caesar in der Antike bekannt gemacht, entwickelte sich die Region als Reiseabschnitt auf der Grand Tour, die Angehörige der britischen Oberschicht im 18. Jahrhundert unternahmen. Im Gegensatz zu den klassischen Ländern der Grand Tour Italien und Frankreich war Deutschland allerdings zunächst weniger besucht. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts und nach den Napoleonischen Kriegen sowie dem erfolgreichen Rheinübergang Blüchers (1814) entwickelte sich das Rheinland dann zu einem eigenständigen Reiseziel.\textsuperscript{555}

Durch den Ausbau des Schienennetzes und den Einsatz von Dampfschiffern seit dem Jahr 1827 wurden Rheinreisen auch für Angehörige der englischen Mittelschicht möglich.\textsuperscript{556} Schließlich erlaubten die modernen Verkehrsmittel ein schnelles, komfortables und vor allem finanziell erschwingliches Reisen. Benedikt Bock resümiert: „Die Industrialisierung schuf die technischen, wirtschaftlichen und letztlich auch die sozialen Rahmenbedingungen, die den modernen Tourismus und den Massentourismus am Mittelrhein ermöglichen.“\textsuperscript{557}

Mit dem Zustrom an Reisenden veränderte sich auch der Reisezweck: „Das Rheinland war nicht mehr nur Teil einer längeren ‚Bildungsreise‘ durch

\textsuperscript{554} Vgl. Baedeker 1864, S. XIV.
\textsuperscript{555} Zur Geschichte der Rheinreise siehe u.a. Withey 1998, S. 60 ff.
\textsuperscript{557} Bock 2010, S. 396. In seiner Untersuchung über den Tourismus am Mittelrhein in den Jahren 1756 bis 1914 zeichnet Bock nach, wie sich die Region vom Durchgangsland der Grand Tour zum künstlerischen Motiv für die Dichter und Künstler der Rheinromantik entwickelte und parallel durch den Ausbau der Infrastruktur die Grundlagen für den Massentourismus geschaffen wurden.
Europa, vor allem nach Italien, sondern wurde Bestandteil einer Erholungsreise mit Bildungsanspruch.“ 558

Einfluss auf die Popularität des Rheinlands für britische Reisende hatte sicherlich auch die „royal tour“ des englischen Königspaars im Jahr 1845, über die in der zeitgenössischen Presse ausführlich berichtet wurde. 559 Eine Parallele zu Nordamerika wird deutlich: Auch hier hatte die royale Reise des Prince of Wales das Interesse der englischen Bevölkerung an der Region massiv befeuert.


558 Bock 2010, S. 185.
562 Ebenda, vgl. S. 332.
563 Ebenda, vgl. S. 409.
hinauf als „the single most popular British holiday of the nineteenth century“.565

**Reiseliteratur für das Rheinland**


---

565 Mullen/Munson 2010, S. 68.
herausgebracht wurde.\textsuperscript{569}

In den 1830er Jahren erschienen die ersten modernen Reiseführer für die Region in England und Deutschland. Rudy Koshar betont die zeitliche Überschneidung mit dem Ausbau des Schienennetzes am Rhein, die für ihn kein Zufall ist.\textsuperscript{570} Als einer der ersten modernen Reiseführer überhaupt, der das Ziel verfolgte, nicht detailliert alles aufzuzeigen, was der Reisende sehen konnte, sondern „what ought to be seen“, gilt Murray’s Handbook. Ein Reiseführer für Europa und Deutschland erschien 1836.\textsuperscript{571} Der amerikanische Schriftsteller J. Bayard Taylor bereiste das Rheinland in den 1840er Jahren und beschreibt die englischen Touristen an Bord eines Dampfschiffes folgendermaßen: „With Murray’s Handbook open in their hands, they sat and read about the very towns and towers they were passing, scarcely lifting their eyes to the real scenes, except now and then to observe that it was ‘very nice’.“\textsuperscript{572} Murray’s Handbook ist nicht nur Pflichtlektüre der Reisenden geworden, das bloße Lesen der Beschreibungen substituiert schon fast das reale Erleben. Hier wird eine Parallele zum Erfahren von virtueller Realität deutlich, wie sie Besucher von Daguerres Doppeleffekt-Diorama der Kirche St. Etienne-du-Mont in Paris erlebten.

Seit den 1830er Jahren reisten verstärkt auch Franzosen an den Rhein, wodurch die Nachfrage nach französischsprachigen Reiseführern stieg. Baedeker brachte im Jahr 1846 einen französischen Rheinland-Führer auf den Markt.\textsuperscript{573} Es ist davon auszugehen, dass die französischen Titelbezeichnungen auf den


\textsuperscript{570} Vgl. Koschar 2000, S. 3.

\textsuperscript{571} Ebenda, S. 1. Er zit.: Murray 1858 (12th ed.), v-vi.


Stereokarten von William England der verstärkten Reisetätigkeit der Franzosen und ihrer Bedeutung als wichtige Zielgruppe geschuldet sind.\textsuperscript{574}

Eine wesentliche Rolle für die Beliebtheit der Reiseliteratur liegt in den hochwertigen Buchillustrationen begründet. Michael Schmitt weist nach, dass sich zwischen 1830 und 1840 im Vergleich zum vorangegangenen Jahrzehnt die Anzahl der illustrierten Rhein-Reiseliteratur ungefähr verdoppelt hatte.\textsuperscript{575} In der weiteren Entwicklung verloren bildliche Illustrationen mehr und mehr an Bedeutung. Hatte beispielsweise Baedeker zu Beginn Bilder zur Illustration der Beschreibungen eingesetzt, sind zwischen 1866 und 1932 keine Ansichten mehr in den Rheinreiseführern zu finden.\textsuperscript{576}


\textbf{Zum Hintergrund: Die Rheinromantik in Literatur und Kunst}


\textsuperscript{574} Zu Zielgruppen und Vermarktungsstrategien siehe u.a. auch S. 32 f.
\textsuperscript{576} Vgl. Bock 2010, S. 256.
\textsuperscript{577} Ebenda, vgl. S. 400.


---

580 Dischner 1972, S. 41.


Auch John Ruskin bereiste das Rheinland: Zum Zeitpunkt seiner Tour war er 14 Jahre alt; sein Bericht, in dem er die Landschaft romantisiert, erschien 1835 unter dem Titel *Account of a Tour to the Continent*.

Zu den Wechselwirkungen zwischen Literatur, die den Rhein romantisiert und dem verstärken Auftkommen an Rheinreisenden resümiert Bock: „Die Reiseliteratur leistet somit einen wichtigen Beitrag für die touristische Erschließung der Region. Den Spuren der Rheinromantiker folgend, benennen die Reiseberichte und -führer Hauptattraktionen der Kulturlandschaft und bereiteten den Weg für eine Kommerzialisierung der Rheinreise sowie den

---

585 Ebenda, vgl. S. 186.
Ausbau des Mittelrheins zu einem gefragten Ziel des europäischen Tourismus.\textsuperscript{586} Mit der Verbreitung moderner Reiseführer wurden romantisierende Landschaftsbeschreibungen immer weiter verdrängt; der Reisende erwartete vielmehr präzise Sachinformationen.

**Englische Künstler am Rhein**

„Man ist [...] schon Rheinromantiker, noch bevor man den Rhein gesehen hat und sieht den Rhein so, wie er schon oft beschrieben oder romantisiert wurde.“\textsuperscript{587} Diese Feststellung Dischners lässt sich nicht nur auf literarische, sondern auch auf Werke der bildenden Kunst anwenden.


In England waren Rheinlandschaften beliebte Kunstmotive: 1787 hatte John Gardnor den Fluss in 32 Aquatintablättern dargestellt und in dem Buch *Views Taken on and near the River Rhine* in London 1791 veröffentlicht.\textsuperscript{589} Der Frankfurter Baron Johann Isaak von Gerning gab 1820 eine Beschreibung des Rheins in England heraus.\textsuperscript{590} Ein Jahr zuvor war das Werk bereits in Deutschland erschienen. Die englische Ausgabe wurde um 24 kolorierte Aquatintablätter nach Zeichnungen von Christian Georg Schütz der Vetter (1758–1823) erweitert und verkaufte sich gut. Für Irene Haberland steht fest, dass durch die

\textsuperscript{586} Bock 2010, S. 185.
\textsuperscript{587} Dischner 1972, S. 266.
Verbreitung der Rheinansichten von Schütz das englische Bild der Rheinlandschaft stärker geprägt wurde als durch die illustrierten Reiseführer der Zeit.\textsuperscript{591}


Die Turner nachfolgenden britischen Künstler am Rhein spielten „mit dem assoziativen Bildgedächtnis des englischen Publikums, das seine Sehgewohnheiten durch Reiseerlebnissen [sic] auf dem Kontinent, aber auch in Nordengland und Wales durch vergleichendes Sehen geschult hatte.“\textsuperscript{594} Die frühen englischen Rhein-Maler waren einer „Authentizität des Dargestellten“ verpflichtet, die Wert auf „Genauigkeit der Perspektive, der Proportionen und der Aktualität des Gezeigten“\textsuperscript{595} legte. Während dies einem fotografischen Ansatz entspricht, verfolgten beispielsweise die Maler der Düsseldorfer Schule einen anderen, weit weniger realitätsbezogenen Ansatz: Sie „destillierten aus den realen Landschaften, die sie am Rhein und der näheren Umgebung vorfanden, die für ihre Zwecke notwendigen Motive und Bildelemente. Sie kondensierten, verdichteten und romantisierten dabei in Anlehnung an ihre ersten literarischen

\textsuperscript{591} Haberland, Rhine 2013, S. 393 f.
\textsuperscript{593} Von der Borch 1978, S. 83.
\textsuperscript{594} Haberland, Rhine 2013, S. 395 f.
\textsuperscript{595} Ebenda, S. 394.
Eindrücke.“ Die Vermittlung einer bestimmten Atmosphäre und das Appellieren an Gefühle stehen im Vordergrund.

Das „Ende der wirklichen Rheinromantik“ hängt mit dem aufkommenden Massentourismus und der Verbreitung moderner, auf sachlichen Informationen basierender Reiseführer zusammen: „Es fand hier in gewissem Sinne eine ‚Entromantisierung‘ und eine Rückführung zur Realität statt.“ Bereits um 1840 hatte Karl Simrock bemerkt: „Reisebücher, Karten, Panoramen, malerische und plastische Darstellungen einzelner Gegendener wie grösserer Strecken, Sagensammlungen in Versen und Prosa, und tausend andere Reisebehelfe sind […] in solcher Fülle zu Kauf, dass zwischen Mainz und Köln kaum ein Haus, kaum ein Baum gefunden wird, der nicht schon eine Feder oder einen Grabstichel in Bewegung gesetzt hätte. Diese Gegend ist so vielfältig beschrieben, abgebildet und dargestellt, dass man zuletzt das Postgeld schonen und sie mit gleichem Genuss in seinen vier Wänden bereisen kann.“

Diese Kritik klingt zugleich wie eine Aufforderung, anstelle des realen Reiseerlebnisses (Stereo-)Fotografien der Sehenswürdigkeiten im heimischen Lehnstuhl zu konsumieren.

**Frühe Fotografen am Rhein**


---

597 Bock 2010, S. 100.
598 Ebenda.


Auch die von Francis Frith stammenden Fotografien, die er zur Illustration seines 1864 erschienenen Reiseberichts *The Gossiping Photographer on the Rhine* verwendete, stehen einerseits in der Tradition der Rheinromantik, verweisen gleichzeitig aber auch auf einen modernen Blickpunkt: Frith zeigt und beschreibt sowohl die Ruinen und Burgen entlang des Rheins, die schon ein


\textsuperscript{601} Ruelfs 2012, S. 192.
beliebtes Motiv der Rheinromantiker waren, als auch die fortschreitende Industrialisierung der Region, indem er unter anderem Eisenbahnbrücken ablichtet.\textsuperscript{602}


**Motive der Rheinromantiker bei William England**

Im Folgenden soll am Beispiel von zwei Motiven erörtert werden, wie William England Motive der Rheinromantiker (stereo)fotografisch umsetzte.

**Burg Drachenfels**

Ein „must see“ der zahlreichen Rhein-Burgen war für den Reisenden des 19. Jahrhunderts die Burg Drachenfels. Im Siebengebirge bei Bonn gelegen, bildet sie „den Ausgangspunkt für die den „river of beauty“ hinaufreisenden Engländer“\textsuperscript{603}.

Die Ruine hat Lord Byron zu dem Gedicht *The castled crag of Drachenfels* (1816) inspiriert. Byron wurde auf seiner Reise von seinem Arzt Dr. William Polidori begleitet. Dieser schreibt in seinem Tagebuch am 10. Mai 1816: „[…] Drachenfels, now are mere ruin, formerly a castle of which many a tale is told […].“ Die Begeisterung Byrons spiegelt sich in dieser eher nüchternen Beschreibung nicht.\textsuperscript{604}

\textsuperscript{602} Vgl. Ruelfs 2012, S. 194.
\textsuperscript{603} Bock 2010, S. 81.
\textsuperscript{604} Zit. nach: Dischner 1972, S. 48.
Byrons Drachenfels-Gedicht wurde unter anderem im Baedeker abgedruckt.\footnote{Baedeker 1864, S. 50.} Trotz der poetischen Würdigung verlieh der Reiseführer der Burg keinen Bewertungsstern. Er lobt vielmehr die Aussicht von der Burg als das Bauwerk selbst: „The summit commands one of the noblest prospects on the Rhine.“\footnote{Ebenda.} Um die bemerkenswerte Aussicht ohne große Anstrengung genießen zu können, brachte seit 1833 Deutschlands erste Seilbahn Besucher zur Burg hinauf; diese Aufgabe hatten zuvor Esel übernommen.\footnote{Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 70.}


den Rhein-Tourismus, indem eine Gruppe Reisender die vorderste Bildebene darstellt.

**Burg Rheinstein**

Nr. 50 in William Englands Rheinland-Serie – *Vue du Château de Rheinstein* – zeigt eine der bedeutendsten und geschichtsträchtigsten Burgen der Region (*Abb. 132*).


\[610\] Vgl. Rathke 1979, S. 154 (Anm. 6).
\[611\] Ebenda, vgl. S. 13.
\[612\] Wie auch „Ruins of Drachenfels“ (Abb. 127) erschien dieser Stahlstich mit zahlreichen weiteren Stahlstichen in „Tombleson’s Views of the Rhine“.

Peter Märker und Monika Wagner geben zu bedenken, dass Turners „[…] Interessen nicht die touristische, auf Wiedererkennbarkeit zielende Sicht war, […]. Zwar folgte Turner den üblichen Touristenrouten, besuchte den Rhein, die Schweiz, Venedig und Rom, um hier zu skizzieren, doch veränderte er diese Naturstudien in seiner Malerei, die ihrerseits als Vorlage für Illustrationen in reisebegleitender Lektüre Rückwirkungen auf die touristische Sicht hatte.“

William Turner gab durch seinen Darstellungsmodus der Rheinromantik und damit dem Rheintourismus wichtige Impulse.


615 Siehe Bock 2010, S. 374.
616 www.romanticum.de (Seite zuletzt aufgerufen am 05.05.16)
Abseits der Rheinromantik: Städte, Technik, Industrialisierung


Köln

Die Rheinland-Serie startet mit einer Ansicht des Kölner Doms (Abb. 137). Wie zuvor bei der Paris-Serie, deren erste Karte Notre Dame zeigt, wird auch hier ein bedeutendes Wahrzeichen präsentiert. Der Baedeker vergibt zwei Sterne für den Kölner Dom und beschreibt ihn als „[…] the grand point of attraction, justly excites the admiration and wonder of every beholder, whilst its still unfinished condition is suggestive of the abortiveness of human designs.“ Die Stereokarten Nr. 2 (ohne Abb.) und Nr. 3 (Abb. 138) zeigen das Portal der südlichen Querhausfassade bzw. die Apsis. Um hohe Objekte ganz bzw. partiell und möglichst ohne Verzerrung einzufangen, musste William England hier einen erhöhten und in ausreichender Entfernung befindlichen Standpunkt wählen.

Eine weitere bemerkenswerte Köln-Ansicht ist Nr. 8 – Le pont de fer à Cologne (Abb. 139). Es handelt sich dabei um die Dombrücke, an deren Stelle heute die Hohenzollernbrücke den Rhein überspannt. „The completion of the

617 Baedeker 1864, S. 28. Schon 1794 hatte sich Ann Radcliffe vom Kölner Dom begeistert gezeigt: „The cathedral, though unfinished, is conspicuous […] for the dignity of some detached features […]. In its present state, the inequality of its vast towers renders it a striking object at a considerable distance; and, from the large unfilled area around it, the magnificence of its Gothic architecture, especially of some parts, which have not been joined to the rest, and appear to be the ruined remains, rather than the commencement of a work, is viewed with awful delight […]. The tall painted windows […] are superior in richness of colouring and design to any we ever saw; beyond even […] the very fine ones in the cathedral of Canterbury.” (Radcliffe 1795, S. 110 f., vgl. Dischner 1972, S. 161). Bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der Kölner Dom allerdings von englischen und deutschen Reisenden „total ignoriert oder als Ruine bedauert“ worden. (Dischner 1972, S. 234).

618 Das Hauptportal (Westfassade) wurde erst ca. 1888 fertiggestellt. Die fortlaufenden Bauarbeiten sind in den Stereokarten Nr. 1 und Nr. 2 sichtbar.
railway bridge in 1859, one of the most massive structures by which the Rhine is crossed, has given an additional importance to the place“, schreibt der Baedeker. Hier wird William Englands Interesse an Brückenkonstruktionen deutlich, das sich zuvor bereits in seinen frühen Nordamerika-Ansichten zeigte. Der Blick des Betrachters dieser Stereofotografie wird über das diagonal verlaufende Brückengeländer zu einem Mann im vorderen linken Bildbereich und von dort zu einer Säule mit Reiterstatue in der Bildmitte gelenkt. Die Blickachse verläuft weiter durch die tunnelartige Brückenkonstruktion hindurch. Neben der Säule mit der Reiterstatue dominieren die beiden bezinnten Türme die Komposition als vertikale Elemente.


William England thematisiert die fortschreitende Industrialisierung am Rhein sowie den Ausbau der Transportwege und des Schienennetzes nicht nur am Beispiel Kölns. Weitere Aufnahmen sind unter anderem Nr. 20 – *Le pont de fer et le palais de Coblenz (ohne Abb.*) oder Nr. 28 – *Vue du Rhin et du Stolzenfels* – wo ein angeschnittener Zug zu sehen ist (*Abb. 140*).

**Wiesbaden**


619 Baedeker 1864, S. 28.
besucht, und sie inspirierte letzteren zu seinem 1866 erschienenen Roman Der Spieler.\footnote{620} Der Baedeker gibt an, dass im Jahr 1863 rund 35.000 ausländische Besucher nach Wiesbaden kamen, von denen ein Drittel Gäste auf der Durchreise waren.\footnote{621} Während Bad Ems, das William England ebenfalls bereiste (siehe Nr. 65, 66 und 67 dieser Serie), als Kurbad vorwiegend von Patienten mit Bronchialleiden besucht wurde, erhofften sich Kurgäste in Wiesbaden Linde-
rung ihrer Gicht- oder Rheumabeschwerden. Zudem war der Kurort bei den-

Der Reisende im Lehnstuhl folgt dem Paar in der nächsten Aufnahme der Serie Nr. 55 zum Kursaal von Wiesbaden (Abb. 142). Im Baedeker von 1864 heißt es: „The *Cursaal* is the chief resort of visitors. The principal hall is embellished with niches containing copies of celebrated antiques. [Hervorhebung im Original].“\footnote{623} Es folgt eine ausführliche Beschreibung des Interieurs, das William England aber nicht fotografierte, wohl bedingt durch die ihm zur Verfügung stehende Technik. Stattdessen hielt er die idyllische Umgebung im Bild fest. „To the rear of the building are tastefully laid-out pleasure-gounds, much frequented in the afternoon as a promenade. […] In the midst of a


\footnote{621} Vgl. Baedeker 1864, S. 151.


\footnote{623} Baedeker 1864, S. 151.
fish-pond of considerable size a fountain throws a jet of water upwards of 100 ft.\textsuperscript{624} Dieses Motiv zeigt William Englands Stereofotografie mit der Nr. 56 – Vue du Cursaal à Wiesbaden (Abb. 143). Nr. 56 ist die einzige Fotografie der Wiesbaden-Reihe ohne Personen. Möglicherweise verzichtete der Fotograf auf den Einsatz der Staffagefiguren, da die Komposition aus Laterne im Vordergrund, Brunnen im Mittelgrund und Kursaal im Hintergrund bereits für eine ausgewogene Staffelung der Bildebenen und einen optimalen Stereoeffekt sorgte.

Die folgenden Aufnahmen haben zwei Kirchen zum Motiv: In Nr. 58 – Vue dans le parc à Wiesbaden – wird der Blick des Betrachters über den bereits in der vorherigen Aufnahme gezeigten See auf die andere Uferseite gelenkt, an der ein Paar platziert ist (Abb. 144). Durch ihr helles Kleid hebt sich die Frau vom dunklen Hintergrund ab. Der obere Bildbereich wird durch die Türme der protestantischen Kirche dominiert, über die im Baedeker zu lesen ist: „The most conspicuous building in the town is the Gothic Protestant Church with five lofty towers, opposite to the palace, built of polished bricks in 1852–1860. The Roman Cath. Church is also a handsome modern structure in the round-arch style, with vaulted network ceiling. [Hervorhebungen im Original].”\textsuperscript{625}


\textsuperscript{624} Ebenda.
\textsuperscript{625} Baedeker 1864, S. 151 f.
Geschmackswandel: Nachfrage nach unterschiedlichen Fotografie-Formaten


Cabinet bezeichnet ein Format mit den Maßen 6 3/4 in. x 4 1/2 in. (Siehe Abb. 179).

Darüber hinaus befindet sich im Bestand des Fürstlich-Wiedischen Archivs, Schloß Neuwied, ein Album bzw. lose Albumseiten Views of the Rhine and


**Zusammenfassung**


Drachenfels und Rheinstein wurden auch deshalb ausgewählt, weil es zwei solitäre Aufnahmen sind; die Serie umfasst keine weiteren Stereokarten zu diesen Motiven, anders als beispielsweise im Fall des Kölner Doms, zu dem drei

---


Lediglich die Darstellung der Kursäle von Wiesbaden (Nr. 55 und 56) und Ems (Nr. 65) geben Hinweise auf den Tourismus. Zudem thematisieren einige
Aufnahmen die fortschreitende Industrialisierung und den Ausbau der Infrastruktur am Rhein, wie die Eisenbahnbrücken in Köln (Nr. 8; *Abb. 139*), die Schienen am Fuß von Burg Rheinstein (Nr. 50; *Abb. 132*) oder der angeschnittenen Zug in Nr. 28 (*Abb. 140*). Die Domestizierung der einst wilden Rheinlandschaft wird hier zum Thema.


---

William Englands „Views of Switzerland“ und weitere alpine Stereofotografien (ca. 1863-1865 und später)

Serien, Entstehungszeitraum und Material


---

635 Vermutlich setzte William England ihn als Staffagefigur in seinen Aufnahmen ein – so, wie er zuvor bereits Familienmitglieder bei seinen Nordamerika- und Parismotiven eingesetzt hatte.
England zudem teilweise von seiner Frau Rosalie sowie ein oder zwei Assistenten begleitet wurde.636

Wie bei den Nordamerika-, Paris- und Rhein-Ansichten geben auch in diesem Fall Artikel in viktorianischen Fotografie-Journalen entscheidende Hinweise für die Datierung. So schreibt beispielsweise *The Photographic News* vom 1. Januar 1864: „Mr. England has returned from his few months’ sojourn in the region of the Alps, […].“637

Und in *The Photographic Journal* von Dezember 1864 heißt es: „[…] Mr. ENGLAND exhibited an extensive series of stereoscopic views, of great beauty, which he had recently taken in Switzerland. [Hervorhebung im Original].“638 In deutlich späteren Journalen finden sich Hinweise darauf, dass William England auch noch weit nach 1864 fotografische Reisen in die Alpenregion unternahm. So heißt es in *The Photographic News* vom 9. April 1880: „In the summer, Mr. England travels in Switzerland, the Tyrol, and Italy for months together with his camera and apparatus, bringing back with him additions to his series of photographs, the names of which fill a good-sized pamphlet.“639 Und in *The British Journal of Photography* aus dem Jahr 1883 ist die Rede von „[…] a fine series of 10 x 8 pictures of Alpine scenery recently taken by Mr. England, and printed, by the way, from gelatine plates […; Hervorhebung GL]“640.

Diese große Zeitspanne von ca. 1863 bis 1883 macht die genaue Datierung der Einzel motive schwer, verdeutlicht allerdings zugleich auch die große Bedeutung der Alpenregion als fotografisches Reiseziel.

Eine wichtige Primärquelle – auch im Hinblick auf die Datierung einzelner Motive – stellen die in den National Archives dokumentierten Copyrights

---


Insgesamt finden sich folgende, auf die Stereo-Karten aufgedruckte unterschiedliche Serientitel:

1) Views of Switzerland – Under the Special Patronage of the Alpine Club.

2) Views of Switzerland – By Permission, dedicated to the Alpine Club.

3) Views of Italy, Switzerland & Savoy – By Permission, dedicated to the Alpine Club.

4) Views of Switzerland, Savoy and Italy


Wann genau welche Serie entstand, lässt sich nicht mit Sicherheit belegen. Peter Blair geht davon aus, dass die erste Serie Views of Switzerland im Zeitraum 1863–64 entstanden ist, die zweite ab 1864, die Serie Views of Italy, Switzerland & Savoy ab 1865 sowie Views of Switzerland, Savoy and Italy nach 1867. Diese Datierung macht Überschneidungen der Serien deutlich; zudem finden sich zahlreiche Beispiele dafür, dass dasselbe Motiv für unterschiedliche Serien genutzt wurde. Insgesamt sollen über 1.000 Motive vorliegen.

Der auf die Karten aufgedruckte Serientitel ist auf Englisch angegeben (sowie zusätzlich auf Deutsch bei der Tirol-Serie), der Motivtitel auf Französisch. Die

---

642 Ebenda sowie dort Zeitleiste auf S. 4.
643 Ebenda, S. 115.


646 Blair, Chamonix 2014; Blair, England 2014; Bourgarel 2005; Biselx 2011; Fontaine 2015.

Aufgrund der bereits vorliegenden umfangreichen Sekundärliteratur wird im Folgenden auf einen umfassenden Überblick über die einzelnen Serien verzichtet und stattdessen der Fokus auf signifikante Einzelaspekte gerichtet.

Die Domestizierung der Berge: Zum kultur- und tourismusgeschichtlichen Hintergrund der Alpenreise


Alexander von Humboldt bemerkt Mitte des 19. Jahrhunderts im Rückblick auf die Antike: „Von dem ewigen Schnee der Alpen, wenn sie sich am Abend oder am frühen Morgen röthen, von der

Schönheit des blauen Gletschereises, von der großartigen Natur der schweizerischen Landschaft ist keine Schilderung aus dem Alterthum auf uns gekommen; und doch gingen ununterbrochen Staatsmänner, Heerführer und in ihrem Gefolge Litteraten durch Helvetien nach Gallien. Alle diese Reisenden wissen nur über die unfahrbaren, scheußlichen Wege zu klagen, das Romantische der Naturscenen beschäftigte sie nie.“


---

655 Ebenda, vgl. S. 10.
656 Köhnen 2009, S. 218.
Die Alpen und Übersetzungen in mehreren Sprachen.  

Der Engländer Thomas Gray bereiste im Jahr 1739 die Alpen gemeinsam mit Horace Walpole als Teil ihrer gemeinsamen Grand Tour. Über das Tal „Grande Chartreuse“, nördlich von Grenoble schreibt er: „[…] the most romantic, and the most astonishing scenes I ever beheld.” Auch George Keate romantisiert in seinem 1763 erschienenen Gedicht The Alps die wilde Alpenlandschaft. Er spricht von „in this scene of nature’s true sublime“. William Wordsworths alpine Tour, die er ca. 1790 unternahm, führte zu dem Gedicht Descriptive Sketches Taken During a Pedestrian Tour Among the Alps. Darin romantisiert er die Region, denn es heißt unter anderem: „How blessed, delicious scene! the eye that greets thy open beauties, or thy lone retreats.“

Diese und andere Werke machen einen radikalen Wandel deutlich, weg von der Betrachtung der Alpen als furchtbarer Barriere, hin zum Erleben von „majesty, grandeur and a profound spiritual excitement“. Der Aspekt des „spiritual excitement“ verdeutlicht eine neue Betrachtungsweise: Die Alpen werden fortan nicht mehr als eine mit Erbsünde behaftete Region gesehen, sie sind nun vielmehr Ausdruck von Gottes Schöpfungskraft. Reisen in die Region und das Erklimmen von Berggipfeln werden zum Weg, Gott näher zu kommen; das Sublime wird erlebbar.


---

658 Ring 2000, S. 14 f.
659 Ebenda, S. 15.
662 Ring 2000, S. 15.
sich der Fokus der englischen Bergsteiger richtete und wie ihnen Touristen auf dem Fuße folgten: „The attention of foreign – and particularly English – visitors had long been focused on the triangle formed by Mont Blanc in the west, the Matterhorn in the east, and the peaks of the Bernese Oberland to the north. Yet the great age of mountaineering brought with it the desire to investigate the less frequented districts. The results of this began to be seen in the sixties [1860s, GL] but found their fullest expression in the last thirty years of the century. To the east, west and south of the more frequented heartland of the great mountain chain, the pioneer mountaineers travelled first to explore and then to conquer. In due course they were followed by Mr Cook and his tourists.“663

Es zeigt sich, wie unterschiedliche Interessengruppen die Region für sich in Anspruch nahmen: Künstler, Geologen, Bergsteiger, Erholungssuchende und Touristen, darunter später auch Wintersportler, die den neuen Freizeitbeschäftigungen Skilaufen und Schlittenfahren nachgingen. Kaum hatten die Alpen ihren Schrecken verloren, galten sie als ein „must see“ für den Grand Tourist des späten 18. Jahrhunderts. Wesentliche Voraussetzung für die weitere touristische Erschließung der Alpenregion war der kontinuierliche Ausbau des Schienennetzes. So heißt es im Baedeker-Reiseführer für die Schweiz und angrenzende Gebiete aus dem Jahr 1863: „Since the great increase of late years in the facilities for travel afforded by the wide extension of railways, the number of travellers on the Continent generally has enormously increased, of which no country has been the witness in a more marked degree than Switzerland.“664


Jim Ring zeigt auf, dass in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Zahl der Alpenreisenden erheblich angestiegen war und diese nun verstärkt der britischen upper-middle class angehörten; zuvor waren Reisen in die Region der wohlhabenden Oberschicht vorbehalten gewesen. Hatte zur Zeit von Queen Victorias Thronbesteigung eine Kutschreise über das Rheinland in die Schweiz noch rund £30 gekostet und über einen Monat gedauert, so bot Thomas Cook den inzwischen in zwei Wochen realisierbaren Trip für £9 an. Dadurch wurde die Alpenreise auch für weniger gut betuchte Engländer mit einem Jahresgehalt von £300 möglich.\textsuperscript{667} Bereits um 1850 war es möglich gewesen, innerhalb von 30 Stunden von London in die Schweiz zu reisen. So boten die Eisenbahngesellschaften spezielle Kurztrips an – Abfahrt in London am Sonntag und Rückkehr am Mittwoch.\textsuperscript{668}


\textsuperscript{667} Vgl. Ring 2000, S. 93.
\textsuperscript{668} Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 75 u. S. 69.
einen Seite und Infrastruktur auf der anderen Seite, die die große Faszination, insbesondere auf Engländer, ausübte. Zur weiteren Popularität der Region hat sicherlich auch die Alpenreise von Queen Victoria im Sommer 1868 beigetragen.670

**Viktorianische Reiseliteratur zu den Alpen**

Zur Alpenregion liegt eine nahezu unüberschaubare Menge an Literatur vor. Zahlreich sind die persönlichen Berichte von Reisenden. Ein populäres Beispiel ist Jemima Morrells Tagebuch. Sie war eine der 62 Personen, die der ersten von Thomas Cook geführten Alpen-Reisegruppe angehörten. Mit *Miss Jemima's Swiss Journal. The first Conducted Tour of Switzerland* gibt die Autorin einen wertvollen, mitunter amüsanten Teilnehmerbericht dieser Reise.671 So heißt es im Vorwort zur Motivation, sich der Cook-Reisegesellschaft anzuschließen: „Everybody has been to Scotland, some of us had done the Land’s End, Ireland is not everybody’s choice, the International Exhibition had tired us all of London, Scarbro’ is only suitable for invalids and children, the Lake District done years ago, and Fleetwood is worse than Scarbro’ – where shall we go next?“672 Die Antwort lautet „Switzerland“.


---

671 Morrell 1863.
672 Ebenda, S. XIII.


**Vermarktung der Alpenregion in England: Albert Smith und sein moving panorama des Mont Blanc**

Die Popularität der Alpen zeigte sich auch in Großbritannien selbst. So konnten sich Touristen beispielsweise vor einer Alpenkulisse in einem Londoner Studio fotografieren lassen: Die London Stereoscopic Company warb in *The Times* vom 18. Oktober 1856 mit: „Parties and families returning from Switzerland can be taken surrounded by the scenery they have left.“

---

676 Ebenda, S. 39.
677 Ring 2000, S. 37.

682 Altick 1978, S. 475.
683 Ring 2000, S. 49.
zehn Jahre nach Beginn von Smiths Show die Hotelpreise um ein Drittel anstiegen.\textsuperscript{684}

Ein Vorläufer von Albert Smiths moving panorama des Mont Blancs war Daguerres Diorama \textit{Das Tal von Chamonix}, das bereits im Jahr 1832 die Besucher in seinen Bann gezogen hatte. Wie später Smith hatte Daguerre ein kleines Chalet – in diesem Fall aus Chamounix – herbeischaffen und im Zuschauerraum installieren lassen, das er mit Bäumen und Tieren umgab. Der Einsatz von Almhörnern und Gesang verstärkte die Alpen-Illusion.\textsuperscript{685} Eine andere Alpen-Show war ab 1845 bis in die 1860er Jahre im Colosseum am Londoner Regents Park zu sehen: William Bradwell inszenierte eine Alpenlandschaft mit echtem Wasserfall vor einer Trompe-l’œil Malerei des Mont Blanc und Mer de Glace.\textsuperscript{686}

Die Popularität dieser Londoner Shows ist Ausdruck für die Alpenbegeisterung der Engländer. Wer die Region nicht selbst bereisen konnte oder eine reale Reiseerfahrung noch einmal nacherleben wollte, dem boten die realistischen Inszenierungen eine beeindruckende Illusion. Für den Reisenden im heimischen Lehnstuhl ermöglichte das Stereoskop eine ähnliche Erfahrung, allerdings ohne dass es erforderlich war, das Zuhause zu verlassen.

\textbf{Exemplarische Vorstellung und Analyse von William Englands „Views of Switzerland“}

Die alpinen Serien von William England sind sehr abwechslungsreich: Sie umfassen Stadtansichten unter anderem von Lausanne, Berne oder Fribourg sowie instantaneous views von Straßenszenen und Fotografien von Bauwerken und Innenansichten (z.B. des Chateau Chillon; \textit{Abb. 173}). Aufnahmen von Menschen- und Menschen-Gruppen sind ebenfalls zu finden (z.B. Eissäger; \textit{Abb. 160}). Den größten

\textsuperscript{686} Vgl. Oettermann 1980, S. 110 f.


Peter Blair hat eine Landkarte angefertigt und publiziert, die die Route von William Englands erster Alpenreise im Jahr 1863 zeigt.690 Blair argumentiert dahingehend, dass die Nummerierung dieser ersten Serie weitgehend der

---

Aufnahmereihenfolge entsprechen könnte, mit Ausnahme von Abweichungen in Bezug auf die Stationen Genève und Lausanne.  

Weitere Alpen-Stereofotografen


---

691 Ebenda.

Francis Frith, der im oben zitierten Artikel mit Mr. Frith bezeichnet wird, war einer der bedeutendsten Reisefotografen seiner Zeit. Er hatte im Jahr 1865 rund sechs Monate in der Schweiz und Tirol verbracht. 24 der dort entstandenen Fotografien erschienen im Folgejahr als Illustrationen in Henry Wadsworth Longfellows Roman *Hyperion*. Auch wenn Frith im Laufe seiner langjährigen Schaffenszeit eine große Anzahl an Stereofotografien herausbrachte, konnte bei seinen Alpenansichten dieses Format nicht nachgewiesen werden.


Ein wertvoller Hinweis auf die Konkurrenzsituation zwischen William England und Adolphe Braun findet sich in *The Alpine Club Journal* aus dem Jahr 1866. Der Autor stellt in der Rubrik *Notes and Queries* einen Vergleich zwischen den beiden Fotografen an: „The mountaineer, however, will for the present prefer Braun, who seems very often to take a view simply for the topographical detail included in it, so that a collection of his pictures contains a large store of information valuable to the intending climber. We can only express a hope that Mr. England will include in his next photographic tour visits to a few scenes which the hoof of the tourist’s mule cannot reach.” Im selben Text wird William England als „the most skilful“ beschrieben. Seine Aufnahmen seien denen von Braun überlegen: „[…] for his pictures excel Braun’s both in perfection of workmanship and in artistic grouping. He has a better eye for the

---

Das Attribut „picturesque“ stellt für den anonymen Autor ein entscheidendes Qualitätsmerkmal bei der Beurteilung der Fotografien von Braun und England dar. Dies gilt auch für eine Bewertung aus fotografiehistorischer Sicht des 21. Jahrhunderts: „With his Swiss and Savoy views, England probably came the closest of all his contemporaries in capturing the sense of the picturesque in nineteenth-century landscape photography. [...] the picturesque stressed the significance of painting, and later photographing, scenery as it was, ennobling the landscape as opposed to scientifically observing it.“


Vergleicht man etwa William Englands Alpen-Stereokarten mit denen von Adolphe Braun, so fällt ein weiterer wesentlicher Unterschied auf: Der Erhaltungszustand der frühen, um ca. 1860 entstandenen Stereokarten von Adolphe Braun ist häufig sehr schlecht. Dies weist auf eine Nachlässigkeit bei der Produktion hin. Möglicherweise zeigte sich diese minderwertige Qualität auch schon, kurz nachdem die Karten in den Handel kamen. Im Vergleich mit den Karten von William England betont Peter Blair: „He was also a meticulous technican, so his views are generally still found unfaded and in a good condition of preservation today.“ Die Qualität seiner Abzüge ist durchgehend überragend, was der heutige Erhaltungszustand deutlich macht.

---

699 Ebenda.
William England und der Alpine Club: Patronage oder unlauterer Wettbewerb?


The Photographic News vom 1. Januar 1864 schreibt: „Mr. England has returned from his few months’ sojourn in the region of the Alps, with a stock of negatives of the charming scenery, the most perfect in photography, and the most uniform in excellence, that we have ever had the pleasure of examining. They consist of cabinet pictures, album views, and stereographs. The series

702 Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 82.
before us, consists of the latter, 130 in number, issued under the special
patronage of the Alpine Club."  

Diese Zeitungsnotiz ist aus mehreren Gründen aufschlussreich: Sie gibt Aus-
 kunft über den Umfang der Serie, den Entstehungszeitraum sowie über die
Patronage des Alpine Club. Diese Serie muss demnach vor 1864 entstanden
sein, zu einem Zeitpunkt, zu dem der Alpine Club erst seit wenigen Jahren be-
stand.

Die genauen Umstände der Beziehung William Englands zum Alpine Club
sind unklar, im Archiv des noch heute in London ansässigen Alpine Club fin-
den sich aber wertvolle Hinweise. So gehört ein Album von William England
tum Bestand. Der Ledereinband trägt den geprägten Titel: By Permission.
Dedicated to the president & members of the Alpine Club. Views of
Switzerland and Savoy. Photographed by W. England. Das Album im Format
von 6“ x 8“ umfasst rund 75 Seiten, die die rezente Bleistiftnummerierung von
1 bis 150 tragen. Das Album umfasst 24 großformatige Fotografien (ca. 5“ x
4“), größtenteils im Querformat, und 126 kleinformatige Ansichten in der
Größe eines stereoskopischen Halbbildes.  

Weitere aufschlussreiche Informationen sind den internen Protokollen des
Alpine Club zu entnehmen. So heißt es in einem Eintrag vom 1. März 1864:

„It was brought to the notice of the Committee that Mr England a
Photographer who had received from the Committee at the suggestion of Mr
Longman permission to dedicate to the Alpine Club a Volume of Photographs
was now superscribing and advertising his Photographs with the notice ‘Under
the Special Patronage of the Alpine Club’. Mr Longman undertook to make
inquiries on the subject before the next meeting. [Hervorhebung im Origi-
nal].“  

707 „Critical Notices. Views of Switzerland and Savoy. Photographed by Wm. England“, in:
709 Alpine Club Committee Minutes 28/5/1861 – 7/11/1865.
Für den 5. April 1864 findet sich folgender Eintrag:

„The Secretary read some explanations from Mr England the photographer which had been obtained through Mr Longman. The Committee directed the Secretary to write to Mr England requesting an undertaking from him not to use the Name of the Club in the manner lately complained of.“\textsuperscript{710}


Anscheinend als Kompromiss änderte William England im Folgenden den Aufdruck in „By Permission, dedicated to the Alpine Club“. Den Umstand, dass William England in den um 1867 publizierten alpinen Stereokarten ganz auf die Erwähnung des Alpine Club verzichtet, sieht Peter Blair in der Krisensituation des Alpine Club begründet: Der Verein sah sich heftiger Kritik ausgesetzt, nachdem vier Begleiter Edward Whympers bei der Erstbesteigung des

\textsuperscript{710} Ebenda.
Matterhorns im Jahr 1865 ums Lebens gekommen waren.\textsuperscript{712} Diesem Umstand verdankt wohl auch Edward Whympers Scrambles Amongst the Alps (1871) seinen Ruf als populärstes Bergsteiger-Buch.\textsuperscript{713}

Der Unmut des Clubs könnte sich darüber hinaus aber auch auf ein bestimmtes Motiv in William Englands Alpine Club-Serie richten, wie folgende Untersuchung zeigt.

**Weibliche Bergsteiger in William Englands Alpine Club-Serie**

Auf der Stereokarte Nr. 38 – *La Mer de Glace, Chamounix, Savoie* [Version A], (Abb. 154) – sind drei Personen bei einer Kletterpartie im Mer de Glace zu sehen. Die Personen verdeutlichen die Dimensionen und stellen einen interessanten Kontrast zur Eislandschaft her. Dieses Motiv ist aber aus einem anderen Grund bemerkenswert: Bei den kletternden Personen handelt es sich um zwei Männer sowie eine Frau. Indem William England eine Bergsteigerin zeigt und die Karte den Alpine Club-Aufdruck trägt, löste er vermutlich bei dessen Mitgliedern Empörung aus. Es finden sich sowohl Karten mit dem Aufdruck „Under the Special Patronage of the Alpine Club“ (Abb. 154) als auch mit „By Permission“ (Abb. 155). Frauen war die Mitgliedschaft im Alpine Club verwehrt. Der erste Female Alpine Club wurde 50 Jahre nach dem Alpine Club, im Jahr 1907, gegründet.\textsuperscript{714} Jim Ring erläutert: „The Alpine Club was vehemently and exclusively male, the very idea of women climbing being anathema to its members. Women were thought to have neither the physical nor the moral stamina required for such activities. Scrambling up mountainsides was strictly contrary to Victorian notions of propriety, and climbing was thought unsuited to the female frame and likely to lead to an ungainly carriage. There were also practical issues, the most important of which was clothes. The skirt was ill-adapted to clambering up mountains, yet

\textsuperscript{713} Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 82 f.
\textsuperscript{714} Im Jahr 1975 wurde der Ladies Alpine Club in den Alpine Club integriert (vgl. Mallalieu, S. 193).
nineteenth-century manners – even in the high Alps – required that such costume be worn on entering and leaving a hotel.”\textsuperscript{715}

So ist beispielsweise in \textit{A Lady’s Tour Round Monte Rosa} von 1859 von der Problematik der nicht bergtauglichen Bekleidung zu lesen: „A lady's dress is inconvenient for mountaintravelling, even under the most careful management, and therefore every device which may render it less so should be adopted.” \textsuperscript{716} Als eine Änderungsmaßnahme wird folgendes empfohlen: „Small rings should be sewn inside the seams of the dress, and a cord passed through them, the ends of which should be knotted together in such a way that the whole dress may be drawn up at a moment’s notice to the requisite height. If the dress is too long, it catches the stones, especially when coming down hill, and sends them rolling on those below. I have heard more than one gentleman complain of painful blows suffered from such accidents.” \textsuperscript{717}


\textsuperscript{716} H. W. Cole: A Lady’s Tour Round Monte Rosa; with Visits to the Italian Valleys, London 1859, S.7 (vgl. Mullen/Munson 2010, S. 223 f.).
\textsuperscript{717} Ebenda.


**Alpinismus und Alpentourismus in William Englands Fotografien**


---


Eisenbahnzüge sind das zentrale Motiv, beispielsweise in Nr. 432 – *Le Village de Termignon et le Chemin de Fer du Mont Cenis* oder Nr. 437 – *Le train passant sur le Mont Cenis*. Diese Ansichten haben den Mont-Cenis-Tunnel

719 Tate Britain N05643.
720 Auch John Bretts 1858 entstandenes „The Val d’Aosta“ weist einen stereoskopischen Kompositionsmodus auf.
721 Mullen/Munson 2010, S. 310.
722 Ebenda, S. 194.
zum Thema. Er wurde im Jahr 1868 eröffnet und war die erste Eisenbahnverbindung zwischen Frankreich und Italien.\(^\text{723}\)

**Bewährte Dispositive: Erwartete Romantik in den Alpenmotiven von William England**


\(^{723}\) Ebenda.

\(^{724}\) Bourgarel 2005, S. 11.

Beispiel eins: Mer de Glace

Diese Region wird in zahlreichen Stereokarten thematisiert. Zudem wählte Peter Blair für das Cover seines Collector’s Catalogue die Stereokarte mit der Nr. 39 – La mer de Glace [...] (Abb. 167). Es ist ein besonders eindrucksvolles Motiv, das die Weite der Eislandschaft, die Kraft der Natur und staunende Alpenwanderer zum Thema hat und zudem einen exzellenten Stereoeindruck vermittelt.725

Das Mer de Glace ist im visuellen bzw. mitunter nur imaginären Erfahrungsschatz des viktorianischen Betrachters fest verankert. Großen Anteil an der Popularität der Region hatte Mary Shelley mit ihrem Roman Frankenstein, der im Jahr 1818 zunächst anonym veröffentlicht wurde. Eine Schlüsselszene – die Begegnung zwischen Viktor Frankenstein und dem Monster – ereignet sich vor der dramatischen Kulisse des Mer de Glace. Vor Mary Shelley hatte das Mer de Glace bereits Thomas Watkins tief beeindruckt. In Travels through Swisserland [sic] Italy, Sicily, the Greek Islands, to Constantinople spricht er von „admiration at this grand and horrid object“. Überwältigt vom Anblick der Eislandschaft verharrt er eine Stunde am selben Fleck.726

Neben Schriftstellern bereisten auch englische Künstler die Region; dies gilt für das Mer de Glace im Besonderen und für die Alpen im Allgemeinen. Als Schriftsteller und Künstler besuchte John Ruskin die Alpen anlässlich mehrerer Reisen – zum ersten Mal 1833 als 14-jähriger und zuletzt 1888. Auf seinen Reisen entstanden Zeichnungen, Aquarelle, aber später auch Daguerreotypien,

die er in Kooperation mit Frederick Crawley anfertigte.\textsuperscript{727} Um 1854 datiert eine Daguerreotypie des Mer de Glace (Abb. 168). Das gewaltige Ausmaß des Eismeers und die Visualisierung der Kraft der Natur stehen im Zentrum der Aufnahme. Auf einen breiten Vordergrund oder den Einsatz von Figuren wie bei William England wird verzichtet, einzig einige Baumwipfel am unteren Bildrand markieren die vorderste Bildebene. William Gershom Collingwood, Ruskins Privatsekretär und Reisebegleiter, schreibt in Ruskins Biografie: „[…] his interest was fixed on the structure of mountains – the relation of geology to scenery; a question upon which he had some right to be heard, as knowing more about scenery than most geologists, and more about geology than most artists.“\textsuperscript{728} So manifestiert sich in Ruskins Daguerreotypie des Eismeeres auch sein Interesse an Bergstrukturen und geologischen Phänomenen.

Sowohl John Ruskin als auch William England wählten den Ausschnitt für ihre Fotografie so, dass die 1779 errichtete Hütte „Blair’s Hut“ nicht zu sehen ist. In Carl Ludwig Hackerts Darstellung Vue de la Mer de Glace […] (1781) (Abb. 169) wird diese hingegen gezeigt und auch William Turner thematisiert sie in mehreren Werken (z.B. Blair’s Hut on the Montenvers (1802)).\textsuperscript{729} Es ist davon auszugehen, dass Blair’s Hut bzw. ein Nachfolgebau auch noch zu Ruskins und Englands Zeiten vorhanden war, beide ihren Fokus aber auf das Eismeer selbst und nicht auf die weitere Umgebung richteten.

Neben Turner hatte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch W. H. Bartlett entscheidenden Anteil daran, die Eismeerein region visuell bekannt zu machen. Im Vorwort zu Switzerland. Illustrated in a Series of Views taken expressly for this Work by W. H. Bartlett, Esq., by William Beattle, MD, das in


London im Jahr 1836 erschien, heißt es: „The following Work was undertaken at the Author's suggestion, founded on an opinion, that some portion of the romantic history of Switzerland, combined with pictorial illustrations of the most striking localities, would produce a work not wholly uninteresting to the public.”730 Das Werk erschien vier Jahr vor Bartletts American Scenery – die Aspekte des „romantic“ und „pictorial“ sind bereits hier zentral. Bartlett lieferte insgesamt 57 Illustrationen für Switzerland. Eine davon (laufende Nummerierung acht) trägt den Titel „The Montanvert, with the Mer de Glace, or sea of ice“ (Abb. 170). Auch dort wird „Blair’s Hut“ dargestellt. Bartletts Hauptinteresse richtet sich allerdings auf seine künstlerische Interpretation des Motivs Mer de Glace: Er zeigt die Szenerie so, als handle es sich tatsächlich um ein Meer. Die Eislandschaft, aber auch die Berge und der Himmel wirken wie eine stürmische See.

Wie anhand signifikanter Einzelbeispiele gezeigt wurde, sind William Englands Stereofotografien somit im Kontext einer umfangreichen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Motiv Mer de Glace zu sehen.

**Beispiel zwei: Mont Blanc**


---

730 Switzerland. Illustrated in a Series of Views taken expressly for this Work by W. H. Bartlett, Esq., by William Beattle, MD. London 1836, S. III.


William Englands Ansichten von Chamounix datiert Rémi Fontaine in die Jahre 1863, 1865 und 1867.\footnote{Vgl. Fontaine 2015, S. 12 u. S. 33.}
Beispiel drei: Chateau Chillon

Sind Mer de Glace und Mont Blanc populäre Naturdenkmäler, so handelt es sich beim Chateau Chillon am Genfer See um ein Bauwerk, das auf der to do-Liste eines englischen Alpenreisenden nicht fehlen durfte. Auch dem Reisenden im Lehnstuhl war es sicherlich bereits bekannt, bevor er die entsprechende Karte in das Stereoskop einlegte.


William England zeigt mehrere Ansichten des Chateau Chillon, dabei handelt es sich sowohl um Innen- als auch um Außenansichten. The Photographic News bemerkt dazu: „[…] we have some exceeding fine views of the Chateau Chillon, awaking memories of Byron’s poem and Rousseau’s romance.“

Bei einer Innenansicht – Nr. 14 – Chateau Chillon, Prison de Bonnivard, *Suisse* – handelt es sich bei dem dargestellten bärtigen Mann in weißer Hose


Auf die Relevanz des Motivs Chateau Chillon für Malerei und Fotografie sowie den Dialog zwischen beiden Kunstformen weisen unter anderem Erika Billeter und Aaron Scharf hin: Sie stellen eine Fotografie des Chateau Chillon von Adolphe Braun aus den 1860er Jahren (Abb. 176) einem Gemälde von Gustave Courbet aus dem Jahr 1874 gegenüber (Abb. 177). Die Ähnlichkeit erschöpft sich nicht in der Motivwahl – beide zeigen das Chateau Chillon aus gleicher Perspektive. Scharf führt aus: „A comparison shows the painting to be executed with very much the tonality of the photograph, from exactly the same viewpoint. It describes the forms of trees and embankment as they were in 1867, in the Braun photograph, and not as they are later shown to be in Courbet’s other paintings of the same subject executed probably in situ. [Hervorhebung im Original].“

Die Ähnlichkeit erschöpft sich nicht in der Motivwahl – beide zeigen das Chateau Chillon aus gleicher Perspektive. Scharf führt aus: „A comparison shows the painting to be executed with very much the tonality of the photograph, from exactly the same viewpoint. It describes the forms of trees and embankment as they were in 1867, in the Braun photograph, and not as they are later shown to be in Courbet’s other paintings of the same subject executed probably in situ. [Hervorhebung im Original].“

Courbets Gemälde basiert demnach auf Brauns Fotografie. An dieser Beobachtung zeigt sich einerseits die parallele Existenz zwischen Fotografie und Malerei sowie ihre Wechselwirkungen, andererseits auch die große Popularität des Motivs Chateau Chillon.

---

743 Eine Stereokarte der identischen Ansicht ließ sich bei Braun bislang nicht nachweisen, stattdessen liegen aber Ansichten des Chateau Chillon aus einer anderen Perspektive im Stereoformat vor.
3-D und 2-D

Bei der gerade vorgestellten Fotografie des Chateau Chillon von Adolphe Braun handelt es nicht um eine Stereofotografie, sondern um eine „Mono-Aufnahme“. Wie im vorgegangenen Kapitel zu den Rheinansichten bereits angerissen, bestand in den 1860er nach wie vor ein Interesse an Stereofotografien, gleichzeitig stieg aber die Nachfrage nach anderen Formaten. Dies verdeutlicht ein Artikel in The Photographic News Almanac von 1865: „Notwithstanding the general decline in the stereoscopic trade for the last few years, really good stereoscopic pictures continue in demand. […]“ Im Weiteren werden „Mr. England’s unequalled Swiss views“ als Beispiel angeführt.

Auch wenn seine Alpen-Stereoaufnahmen nach wie vor beliebt waren, bot William England zusätzlich auch andere Formate an, wie in folgender Passage in The Photographic News vom 1. Januar 1864 deutlich wird, in der seine Alpenansichten beschrieben werden: „They consist of cabinet pictures, album views, and stereographs.“


Die Gernsheim Collection, University of Texas, verfügt über ein gebundenes Buch, mit dem identischen Titel *Panoramic Views of Switzerland, Savoy and Italy* sowie den Zusatzinformationen zu Fotograf und Verlag. Es enthält 77 Alpen-Fotografien. Wann genau und in welcher Auflage das Werk erschien, ließ sich bislang nicht recherchieren.


Switzerland, Savoy and Italy vor, zum Preis von jeweils 1 shilling bzw. 6 pence.

Die in *The Photographic News* vom 1. Januar 1864 angesprochenen „album views“ bezeichnen Halbbilder, das heißt, die Hälfte eines Stereobildes.\(^{751}\) Alpine album views von William England lassen sich in Sammlungen nachweisen.\(^{752}\)


Viktorianische Kritiken zu William Englands Alpenansichten

In der zeitgenössischen Presse finden sich zahlreiche positive Kritiken zu William Englands alpinen Ansichten. *The Athenaeum* lobt beispielsweise: „We have never seen more satisfactory work than Mr. England’s camera produces.“\(^{754}\) Und John Werge bemerkt: „The views in the Tyrol, lately taken by Mr. England, are so excellent that they cannot but add to that gentleman's high reputation.“\(^{755}\) Im Jahresbericht der Royal Cornwall Polytechnic Society für das Jahr 1878 heißt es: „Mr. England exhibits fifteen gems (views in Switzerland), all in his well-known style, possessing the highest artistic excellence – full of atmosphere – broad, yet exquisite in detail.“\(^{756}\)

---


\(^{753}\) Siehe ebenda, Abbildung auf S. 123.


\(^{755}\) Werge 1890, S. 295.

Auf die besonderen Herausforderungen der alpinen Fotografie wird ebenfalls hingewiesen: „Mr. England’s views of Alpine scenery show with what success real photographic skill and knowledge may conquer seemingly insurmountable difficulties.“\textsuperscript{757} Werge führt weiter aus: „Doubtless Mr. England, Mr. Stephen Thompson, and Mr. Wilson have many very vivid recollections of the critical situations they have been in while photographing the picturesque scenery of the Alpine passes of Switzerland, and the Highlands and glens of Scotland.“\textsuperscript{758}

Eine der umfangreichsten – und aus heutiger Sicht überschwänglichsten – Kritiken ist folgende Rezension in \textit{The Photographic News} vom Januar 1864:

„There are, perhaps, few subjects which better repay the photographer with satisfactory results, than Alpine scenery, especially if he be working for the stereoscope, and it might readily have been anticipated, with Mr. England’s well-known fine feeling and skilful manipulation, that his Swiss photography should be unusually beautiful. The results before us will satisfy the anticipations of the most sanguine. We have seen excellent photographs of Alpine scenery before, but we have met with none that approach these as pictures, and few that equal them as photographs. The admirable selection of subjects, the judicious choice of point of view, the rare fulness and gradation of tone, all combine to give this series unusual pictorial value. Perhaps, never was the value of a bromo-iodized collodion more triumphantly illustrated than in these pictures. We have here snow-clad peaks, and pine forests of deepgreen in the same pictures, each alternately in foreground and distance, rendered with perfect detail and softness. Here is the glistening, icy, broken surface of \textit{La Mer de Glace} rendered with perfect texture, without an approach to chalkiness. Here are \textit{Mont Blanc}, with a view of the \textit{Chemin de la Tete} [sic] \textit{Noire}, and a view of the \textit{Wetterhorn}, each with foliage and figures in the foreground, and the snow-clad craggy summits of the mountains in the distance, rendered with equally tender gradations. Harmony is an essential quality of each picture, and there is not a white sky in all the pictures before us. In the more animated\textsuperscript{757} „Exhibition of the London Photographic Society“, in: The Art-Student, June 1, 1865, S. 401 f., hier S. 401.\textsuperscript{758} Werge 1890, S. 140.
scenes on the Lake of Geneva, he is just as happy and successful. Some of the scenes on the lake, crowded with small craft, amongst which the feluccas with their wide stretching lateen sails are conspicuous, are very picturesque. […] To detail all that is beautiful, and describe all that is interesting, content ourselves by recommending to our readers the series as containing some of the most charming pictures, and of the most perfect photographic studies that have ever come under our notice.”


Die positive Resonanz auf William Englands Alpenfotografie spiegelt sich auch in den zahlreichen Auszeichnungen, die er erhielt. Zum Beispiel: „For the best landscape by the collodion emulsion process, size not less than 9 inches by 7 inches. First silver medal to W. England for his splendid view, No 666. Mr. England exhibits fifteen gems – views in Switzerland – all in his well-known style, possessing the highest artistic excellence. They are full of atmosphere –

Auf die auf den Rückseiten seiner Cartes de Visite aufgeführten Medaillen, die William England für seine Alpenmotive gewann, wurde bereits hingewiesen.

Zusammenfassung


Zwar hob sich William England, wie in zeitgenössischen Kritiken deutlich wurde, durch Qualität und Komposition seiner Fotografien von der Konkurrenz

ab, dennoch fehlte ihm ein Alleinstellungsmerkmal. Er konnte nicht mit spektakulären Perspektiven aufwarten wie beispielsweise die Bisson Frères, da er sich nicht abseits der bekannten Touristenpfade bewegte. Er zeigt die „domestizierten“ Berge – eine idyllische, pittoreske und mitunter atemberaubende, doch zugleich gezähmte Natur.


in a little while a magnificent series of Swiss views are at his disposal, from which he may pick and choose. How much clearer and more delicate are the photographs than those purchaseable in England! – and they are so cheap, too. Brown makes quite a collection before he leaves the shop; they will astonish Mrs. Brown and the fellows at the club, and no mistake. It is months afterwards, when these same pictures are being examined in Brown’s drawing-room, that a visitor with sharper eyes than usual points out to the travelling Briton, in a corner of the yellow mount, and in very small type, the name of William England. Yes, Mr. William England is probably the largest Continental publisher of European views, […]\footnote{„At Home. Mr. William England at St. James’s Square, Notting Hill“, in: The Photographic News, Vol. XXIV, No. 1127, 9. April 1880, S. 171. Derselbe Artikel findet sich auch in Baden Pritchard: The Studios of Europe, 1882, S. 14–19.}

Im folgenden, abschließenden Kapitel soll untersucht werden, inwiefern die Bezeichnung „largest Continental publisher of European views“ auf William England zutrifft und auf welchen Faktoren und Kriterien diese Stellung basiert.
Schlussbetrachtung, Rückblick und Ausblick

Die Bezeichnung „largest Continental publisher of European views“ ist nicht die einzige hochlobende Würdigung, die sich in der viktorianischen Presse findet. So heißt es in *The Photographic News* vom 23. April 1880: „[…] Mr. England appears to enjoy a sort of monopoly in Continental pictures […]“.763


Erfüllung und Schaffung von Bilderwartungen


---

viktorianische Reiseverhalten in Kontinentaleuropa in William Englands Öuvre spiegelt.

Michel Frizot spricht von „[…] zwei Motivationen für die Produktion von Bildern: Man wollte das fotografieren, was vorhanden war (bereits seit langer Zeit oder gerade erst errichtet), und man wollte den Veränderungsprozess dokumentieren, von der Zerstörung des Alten bis zur Fertigstellung des Neuen.“\(^{765}\) Diesem Anspruch wird William England gerecht.

Wie dargestellt wurde, erfüllte er auf der einen Seite bestehende Bilderwartungen; er entsprach den Wünschen der viktorianischen Käufer nach Ansichten mit „eindeutiger Wiedererkennbarkeit“\(^{766}\). Stereofotografien dienten unter anderem als Souvenir für den Touristen, gleichzeitig trug ihre Verbreitung aber auch dazu bei, eine Stätte als sehenswert und wichtig zu kennzeichnen und Interesse zu wecken.\(^{767}\) Es geht um „iconic presentations of those places“\(^{768}\). William Englands Stereofotografien prägten die Vorstellung von beispielsweise Paris oder Wiesbaden ebenso wie Baedekers oder Murrays Reiseführer mit ihrem Sterne-Bewertungsschema oder Cooks vorgegebene Besichtigungsrou-
ten. Durch das Anbieten von Motiven, die durch Kunst, Literatur und auch durch eigene Reiseerfahrung den Käufern bekannt waren, entsprach der Fotograf den vorherrschenden Bildersetztungen.


\(^{766}\) Neite 1989, S. 555.
\(^{768}\) Taylor 1981, S. 50.
„In die Tiefe des Bildes hinein“ – der Reiz der Stereofotografie

„Die erste Wirkung, die sich einstellt, wenn man eine gute Photographie durch das Stereoskop betrachtet, ist ein Erstaunen, wie es kein Gemälde auszulösen vermag“, schreibt Oliver Wendell Holmes in The Stereoscope and the Stereograph im Jahr 1859. „Der Blick tastet sich bis in die Tiefe des Bildes hinein. Die dürren Äste eines Baums im Vordergrund greifen nach uns, als wollten sie uns die Augen auskratzen. Der Ellbogen einer menschlichen Figur steht hervor, so dass uns unbehaglich zumute wird. Dann ist da eine so erschreckende Fülle an Details, dass wir denselben Eindruck unendlicher Komplexität haben, wie die Natur ihn uns vermittelt. Der Maler zeigt uns Massen; die Stereoskopie erspart uns nichts – alles muss da sein, jeder Stock, jeder Strohhalm, jeder Kratzer, und das ebenso getreu wie die Kuppel des Petersdoms oder der Gipfel des Mont Blanc oder die in unablässiger Bewegung stillgestellten Niagarafälle.“

Das von Holmes beschriebene In-das-Bild-hineingezogen-werden, die räumliche Tiefenwirkung und die erstaunliche Naturnähe und Detailgenauigkeit der Darstellung sind zentrale Aspekte von Stereofotografie. Zudem verweist Holmes hier auch auf das vermeintlich Anfassbare – „die […] Äste […] greifen nach uns“. Ulrich Pohlmann zeigt die Bedeutung des Haptischen für die Popularität von Stereofotografie auf: „Es war vor allem die Greifbarkeit der Bildelemente, die Illusion des Haptischen, die die erfolgreiche Ausbreitung der Stereoskopie beförderte.“

Weiterhin verweist Holmes in The Stereoscope and the Stereograph auf den Aspekt des Entdeckens, auf versteckte Details in Stereofotografien: „Theoretisch ist eine perfekte Photographie absolut unausschöpflich. Auf einem Gemälde findet sich nichts, was nicht der Künstler vor Ihnen gesehen hätte. Auf einer Photographie dagegen warten ebenso viele schöne Dinge ungeschätzt auf ihre Entdeckung, wie Blumen unbeachtet in Wald und Wiese blühen. Es ist ein Irrtum, wenn man meinte, man kenne ein stereoskopisches Bild, wenn man es

769 Holmes 1859, S. 22.
770 Pohlmann 2012, S. 143.
sich hundert Mal mit einem unserer besten Apparate angesehen hat.  

Anne M. Lyden spricht von einer Detailversessenheit des viktorianischen Betrachters – „the obsessive preoccupation with detail“ – durch die er die Welt zu verstehen hoffte.

Gerade die Fülle an Details ist es jedoch, die von Kritikern wie Eugène Delacroix bemängelt wurde: „Der große Künstler konzentriert das Interesse, indem er die unnützen und dummen Details unterdrückt.“  

Wolfgang Kemp führt diesen Gedanken weiter aus: „Kunst existiere erst dann, wenn das Auge des Betrachters gelenkt werde und nicht von Einzelheit zu Einzelheit irre.“  

Während Kritiker die Fülle an Details in der Fotografie als Mangel ansehen, stellt sie für deren Verfechter wie Holmes ein Qualitätsmerkmal dar. Hierbei gilt es zu bedenken, dass sich Stereofotografien für die Betrachtung von Bilddetails besser eignen als beispielsweise nicht-stereoskopische Daguerreotypien, da die Linsen eines Stereoskops einen leicht vergrößernden Effekt haben. Kolorierte Stereofotografien verstärken den Illusionseffekt zudem noch einmal.


771 Holmes 1859, S. 22 f.
772 Lyden 2014, S. 16.
Gesetz der Zeugenschaft." John Taylor führt im 20. Jahrhundert aus: „Photographs confused the difference between reality and reflections, and this was the source of their authority.“


Gröning wundert sich über den Erfolg von Stereofotografie im 19. Jahrhundert und beschreibt die „Künstlichkeit einer fast penetrant plastisch wirkenden Er- 
scheinungswelt“.
Ähnliche Reaktionen – auch die Äußerung, das stereoskopische Bild erinnere an eine Traumwelt und wirke wie ein luftleerer Raum – wurden im Rahmen einer eigenen Befragung geäußert. Daneben wurde aber auch beschrieben, der Seheindruck, den die Stereofotografie einem heutigen Betrachter vermittelt, entspreche ganz dem natürlichen Blick. Letzteres deckt sich mit der Beschreibung in viktorianischen Quellen. Dort wird kein Unterschied gemacht zwischen dem Bild, das das Stereoskop liefert, und dem natürlichen Seheindruck.
Im Gegenteil – so formuliert beispielsweise Hermann von Helmholtz: „Die Naturwahrheit solcher stereoskopischer Photographien und die Lebhaftigkeit, mit der sie die Körperform darstellen, ist nun in der Tat so gross, dass manche Objecte, zum Beispiel Gebäude, die man aus stereoskopischen Bildern kennt, wenn man später in Wirklichkeit vor sie tritt, nicht mehr den Eindruck eines unbekannten oder nur halbbekannten Gegenstandes machen. Man gewinnt in solchen Fällen durch den wirklichen Anblick des abgebildeten Gegenstandes, wenigstens für die Formverhältnisse, keine neuen und genaueren Anschauungen mehr, als man schon hat.“
Auch John Murray, der Verleger von Brewsters *The Stereoscope*, beschreibt einen ähnlichen Seheindruck: „Sir David Brewster

maintains [...] that the spectator does not see in the Stereoscope a model of the object situated at a short distance from him, but, as it were, the object itself, at its true distance, and of its real magnitude. [Hervorhebungen im Original].“785


Diesen Zusammenhang macht auch Walter Benjamin deutlich: „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung: Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.“788

Jonathan Crary betont zurecht: „Wir können heute nicht mehr nachvollziehen, wie das Stereoskop dem Betrachter im 19. Jahrhundert wirklich erschien, oder einen Standpunkt einnehmen, der uns das stereoskopische Bild als natürliches

787 Ebenda, S. 60.


Virtuelle Realität und kognitive Dissonanz


790 Hier werden Parallelen zum Diskussionsmikroskop deutlich, mit dessen Hilfe zwei Personen gleichzeitig dasselbe Präparat betrachten können.
792 Ebenda.
das Bild den Betrachter auf optische Weise, während sein Körper unbewegt bleibt. „Wie beim Blick durch das Schlüsselloch sieht sich der Betrachter einer unbekannten, geheimnisvollen, vielleicht sogar verbotenen Szene gegenüber. Alan Sekula spricht von einer „totalen visuellen Erfahrung“. Diese ist beim Blick durch das Stereoskop noch intensiver als beim Kinoerlebnis, da die Rahmenkonstruktion des Stereoskops den Betrachter von der Außenwelt abschottet, während beim Blick auf die Leinwand die Umgebung noch wahrnehmbar ist. Das Stereoskop vermittelt eine Intimität und Immersion vergleichbar mit heutigen Virtual-Reality-Headsets.


Oliver Wendell Holmes spricht in einem im Jahr 1861 erschienenen Aufsatz von einer geradezu hypnotischen Seherfahrung beim Blick durch das Stereoskop: „Vielleicht hat die Fixierung der Augen auf die beiden Bilder auch eine gleichsam magnetische Wirkung – etwas in der Art der Braid’schen Hypnose, […]. Zumindest führt das Ausblenden der Umgebung und die daraus folgende Konzentration der gesamten Aufmerksamkeit zu einer traumartigen Verstärkung des Wahrnehmungsvermögens, zu einem hellseherischen Zustand, in dem wir wie körperlose Geister unseren Leib verlassen und durch eine

---

797 Ebenda.
seltsame Szene nach der anderen zu schweben scheinen. [Hervorhebung im Original].“\textsuperscript{798}

Über 150 Jahre nach Holmes beschreibt die Journalistin Virginia Heffernan in *The New York Times* ihr Erleben einer virtuellen Realität wie folgt: „In that flight I lost myself. […]. I sailed close to the sky-high architecture [of Dubai, GL], somehow alongside it, where I could examine it, as if I were Philippe Petit on a high wire. But also entirely safe. I could look up at the sky and down – way down – without fear, as my wordless physiology signalled to me that I was rising and in zero danger of falling.“\textsuperscript{799}


Das Stereoskop simuliert ein Erlebnis und stimuliert Emotionen; der viktorianische Betrachter empfand möglicherweise das Gleiche, als hätte er die Szene in der Realität gesehen. Gleichzeitig war ihm jedoch bewusst, dass er sich im sicheren Lehnsstuhl befand. Dieser Konflikt zwischen widersprüchlichen Sinneseindrücken wird im englischsprachigen Sprachraum als „cognitive dissonance“ bezeichnet. Er findet dort verstärkt Erwähnung im Bereich Virtual

\textsuperscript{798} Holmes 1861, S. 35 f.


802 Die Ursachen sind noch nicht hinlänglich geklärt; Heffernan fasst den aktuellen Stand der Wissenschaft wie folgt zusammen: „Virtual-reality sickness […] is produced by a brutal conflict among sensory inputs. Under the spell of V.R., the eyes and ears tell the brain one story, while deeper systems – including the endocrine system, which registers stress; the vestibular, which governs balance; and other proprioceptors, which make spatial sense of the body’s position and exertions – contradict it. The sensory cacophony is so uncanny and extraterrestrial to suggest to the organism a deadly threat.” (Heffernan 2014, ohne S.).
803 Heffernan 2014, ohne S.

Der Serienaspekt


Gesamtumfang der Serien mitunter unklar, was für eine offene Serie, die über einen längeren Zeitraum ergänzt wurde, spräche. Dies gilt insbesondere für die Alpen-Stereofotografien, die William England als unterschiedliche Serien mit zum Teil identischen Motiven herausbrachte.


Ian Jeffrey stellt den Serienaspekt in Bezug auf William Englands Nordamerika-Serie heraus und beschreibt in diesem Zusammenhang, dass der Fotograf in der Tradition von Künstlerreisen steht, wie sie unter anderem W. H. Bartlett oder William Turner unternommen hatten.\(^{811}\) Der künstlerische Ansatz unterscheidet sich allerdings grundlegend: „The difference is that artists of Turner’s generation thought in terms of the picture as an entity, complete in itself and centered on a view or a building of interest, a priory, abbey, or castle. [William, GL] England, had he had the means at his disposal, might have

\(^{810}\) Beispiele sind „Beautiful in Death“ und „A thing of beauty is a joy for ever“.
composed as ambitiously, but stereo cameras delivered relatively small pictures of details and fragments of landscape. If a place was to be represented it had to be through a series of complementary views, so that an audience might build up a picture of New York City of Niagara from however many images the stereo operative cared to provide.\textsuperscript{812} Anders als beispielsweise ein Künstler der Hudson River School, der sein Gemälde gemäß seinen Vorstellungen von der amerikanischen Wildnis komponierte, fing William England mit seiner Stereokamera nur einen kleinen Ausschnitt der ihn umgebenden realen Landschaft ein. Indem er mehrere Ansichten einer Lokalität fotografierte, konnte im Stereoskop für den Betrachter dieser Reihe ein Gesamtbild bzw. Gesamteindruck entstehen.

„Über die Möglichkeit, die Bilder zu Abfolgen zu reihen, eignet ihm indes zugleich potentielle Dynamik in einem anderen Sinne“, schreibt Ulrike Hick über den Guckkasten. „Er fungiert als eine Sehmaschine, die nun gleichsam in der Tradition enzyklopädischer Denkweise mit einem Bildermagazin, einem „Gedächtnis“, resp. durch die einsetzende Zirkulation der Bilder mit einer Verheißung virtueller Mobilität an die Rezipienten ausgestattet ist.“\textsuperscript{813} Der Aspekt der Abfolgen ist auch für stereoskopische Serien zentral. Indem der Betrachter entweder der durch die aufgedruckte Nummerierung vorgegebenen Reihenfolge folgt oder autonom eine beliebige Auswahl trifft, begibt er sich auf eine virtuelle Reise. Er stellt Bezüge zwischen den einzelnen Fotografien her und konstruiert möglicherweise eine Geschichte. Diese narrative Qualität wurde unter anderem am Beispiel des fotografischen Streifzugs durch den Bois de Boulogne beschrieben. Anhand der instantaneous views von Paris, insbesondere der Varianten zu Nr. 46, wurde erörtert, wie durch den sequenziellen Charakter die Nähe zum Film deutlich wird.

Oliver Wendell Holmes geht 1859 mit Stereofotografie-Serien kritisch ins Gericht, indem er bemerkt: „Wenn Sie stereoskopische Bilder erwerben, sollten Sie sich davor hüten, sich weitgehend auf Serien zu konzentrieren. [Hervorhebung im Original]. Der Besitzer wird ihrer rasch überdrüssig. Zwei oder drei

\textsuperscript{812} Ebenda.

\textsuperscript{813} Hick 1999, S. 219.
der besten Bilder sind es wert, dass man sie hat, aber die meisten sind abscheulich – vulgäre Wiederholungen vulgärer Modelle, deren Kostüme und Posen, Ausdruck und Accessoires eines Schmierentheaters würdig wären und das Empfinden eines gebildeten Menschen verletzen.“

Dabei muss angemerkt werden, dass es in den 1850er Jahren bereits zahlreiche Stereofotografie-Serien zu ganz unterschiedlichen Themen gab. Holmes scheint hier auf Genre-Serien oder Aktaufnahmen anzuspielen.


814 Holmes 1859, S. 29.
816 Ruchatz 1998, S. 35.
818 Die Verfasserin dankt Denis Pellerin für diesen Hinweis.

Um 1900 wurden Sets bestehend aus Stereokarten, Reiseführer und Landkarte wieder populär, wie sie etwa Underwood & Underwood auf den Markt brachten (Abb. 183).

**Das panoramatische Sehen in der Stereofotografie**

eine panoramatische Landschaftsansicht bot und gleichzeitig eine ideale Staffelung der Bildebenen ermöglichte.

Panorama, Diorama und moving panorama

Zum Verständnis des panoramatischen Sehens in der Stereofotografie ist ein kurzer Blick in die Entstehungsgeschichte des Panoramas und anderer Schaubühnen unabdingbar.


Charakteristisch für diese frühen Rundgemälde ist der Blick von oben; hier wird der Bezug zur Fliegerei deutlich: Montgolfier hatte durch seine Luftfahrzeuge 1783 ganz Europa in Erstaunen versetzt.\(^{822}\) Indem die Panoramen den Blick der Luftfahrer imitieren, eröffnen sie für den Besucher eine neue optische Erfahrung: „unbegrenztes Umherschauen, den weiten Überblick, das

---


Oettermann beschreibt, wie in der weiteren Entwicklung der Begriff Panorama sowohl Anwendung in der Landschafts- und Stadtbeachtung für die Bezeichnung der Perspektive von einem erhöhten Standpunkt aus fand, als auch im übertragenen Sinne – in der Kunst, Literatur und Geschichte. Für Oettermann wird das Panorama „zum Muster, nach dem sich Seherfahrungen organisieren.“


---

823 Oettermann 1980, S. 17.
824 Ebenda, S. 12.
825 Ebenda.
826 Ebenda, vgl. S. 39.
827 Ebenda, vgl. S. 8.
828 Ebenda.
829 Daniels 1993, S. 39.


Oettermann weist darauf hin, dass das moving panorama „[...] die Distanzverkürzung, die später die Eisenbahnen zur Realität werden lassen sollten, künstlerisch vorwegnahm.“ Er präzisiert weiter: „Die ‚moving panoramas’ nahmen den Blick aus dem Coupé vorweg.“

Die Schaubühnen bieten dem Zuschauer eine „geordnete, gerichtete, [...] beruhigende Mobilität“, die im Gegensatz zur Ruhelosigkeit, Hektik und Gefahr der belebten Metropolen mit ihren modernen Verkehrsmitteln steht. Auch Benedikt Bock weist auf die Wechselwirkungen zwischen der neuen Reise- wahrnehmung, die die Eisenbahn bot, und dem panoramatischen Sehen hin, indem er formuliert: „Wurde bei der Fußwanderung versucht, möglichst viele Details der Landschaft aufzunehmen, ist die Entwicklung bei der Eisenbahnreise genau umgekehrt: weg von den Details der schnell am Abteilfenster

---

830 Oettermann 1980, S. 63.
833 Oettermann 1980, S. 258.
vorbeifliegenden Landschaft, hin zur ‚großflächigen‘ Betrachtung der realen Landschaft […]“836. Hierbei blendet der Betrachter für ihn Belangloses unterbewusst aus. Das Bild der vorbeifliegenden Landschaft mag eine ebenso hypnotische Wirkung auf den Reisenden gehabt haben, wie jene die Holmes für das Stereoskop beschrieb.

**Vom Panorama in den Lehnstuhl**


Diese Beschreibung der Vorzüge der Schaubühnen lässt sich so auch auf das Reisen im Lehnstuhl mittels Stereoskop anwenden. Antoine Claudet bezeichnet 1860 das Stereoskop als „the general panorama of the world“839.

Die Parallelität zwischen Panorama und Stereoskop wird zudem in folgender Aufzählung der Funktionen des Panoramas deutlich: „Es sollte gefallen, amüsieren, überraschen, erstaunen, bilden, unterhalten und […] für seinen Besitzer Gewinn abwerfen.“840 Auch die folgende Bemerkung Oettermanns lässt sich auf die stereoskopische Reisefotografie übertragen: „So nahe rückten die

---

838 Ebenda.
839 Claudet 1860, S. 266.
840 Hyde 1993, S. 84.
Dioramen dem Städter die Ferne, daß die Sehnsucht nicht nur gemildert, sondern daß ihr vollster Ersatz geboten wurde.  

Für den Betrachter verschmelzen Bild und Wirklichkeit; er sieht sich vielleicht sogar in seine Wunschvorstellung eingebunden.


Gleiches gilt für die Stereofotografie, denn als spezielle Form der Fotografie ist sie auf eine technische Apparatur, das Stereoskop, angewiesen. Ohne dieses bleibt das erwünschte Seherlebnis aus.


Bei beiden Visualisierungstechniken wird zudem der Blick durch einen Rahmen

\[\text{841 Oettermann 1980, S. 64.}\]
\[\text{843 Hick 1999, S. 238.}\]
\[\text{844 Wer die Technik des „free viewing“ beherrscht, kann Stereokarten allerdings auch ohne Stereoskop dreidimensional sehen.}\]
\[\text{845 Kröger 1983, S. 21.}\]
begrenzt. Dem Betrachter wird die Möglichkeit versagt, „[…] Gemaltes mit Realem [zu] vergleichen.“


Die 3D-Wirkung entsteht erst im Betrachter. Sie ist ephemer.


Diese Äußerung erinnert stark an Oliver Wendell Holmes’ Beschreibung des Seherlebnisses einer Stereofotografie: „Der Blick tastet sich bis in die Tiefe des Bildes hinein.“

Die Illusionskraft und gleichzeitig der Aspekt „noli me tangere“

846 Oettermann 1980, S. 43.
849 Holmes 1859, S. 22.
wird sowohl bei den Schaubühnen als auch bei der Stereofotografie offenbar. Die nur scheinbare Greifbarkeit der Objekte erhöht die Faszination für den Betrachter. Der sensorische Konflikt zwischen täuschend echter Darstellung und dem Bewusstsein dieser Täuschung bewirkt die bereits beschriebene kognitive Dissonanz.

**Gipfelerebnis und Blick von oben**


---


Goethe beschreibt im Jahr 1779, wie Bergsteiger es vermeiden, vor Erreichen des Gipfels ins Tal zu blicken. Das anschließende, überraschende Gipfelerlebnis beschreibt er wie folgt: „Es sind keine Worte für die Größe und Schöne dieses Anblicks, man ist sich im Augenblick selbst kaum bewußt, daß man sieht, man ruft sich nur zu gern die Namen der bekannten Orte zurück, und freut sich in seiner taumelnden Erkenntnis, daß das eben die weißen Punkte sind, die man vor sich hat.“\(^{852}\) Goethe berichtet hier über eine ganz neue, überwältigende Perspektive und Seherfahrung, die enthusiastisch erlebt wird. Das Erleben des Sublimen klingt hier an.

Das Erklimmen eines Berges ist ein physisch und auch emotional anstrengendes Erlebnis, das Aktivität erfordert. Köhnen merkt an, dass die Höhenperspektive die Wahrnehmung verunsichert.\(^{853}\) Der ungewohnte Seheindruck und der Blick in die Tiefe verursachen mitunter Schwindel. Hier könnte wieder der Begriff der kognitiven Dissonanz Anwendung finden, auch wenn es hier um reales Erleben und nicht um virtuelle Realität geht.

---


\(^{853}\) Vgl. Köhnen 2009, S. 221.


Das Konzept des beautiful, picturesque and sublime


Grundlegend war das bereits genannte, 1757 erschienene Werk von Edmund Burke *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. „Sublime“ war die größtmögliche erhebende Gefühlsregung, die ein Anblick im Betrachter auslösen konnte. Roger Taylor erläutert dies wie folgt:

Emotion was an important item in the Victorian’s portmanteau of sensibilities and was evident in their literature, music and fine arts. For them, emotions in relation to landscape were measurable and were categorised into the beautiful, picturesque and sublime. Each was at a different plane of response, the lowest of which was the beautiful.  


Auch die London Stereoscopic Company preist in The Times ihre Stereokarten an als „100,000 lovely Waterfalls, Lakes, Glaciers of the most exquisite and sublime character [Hervorhebung GL].“ Die LSC nutzt den Begriff hier als Verkaufsslogan für Stereofotografie und verspricht dem Käufer ein außergewöhnliches Seherlebnis. Wie kein anderes Medium ist das Stereoskop geeignet, dieses Versprechen zu erfüllen. Es kann hier von einer „virtuellen Sublimität“ gesprochen werden. Der Betrachter einer Stereofotografie fühlt sich in eine Szene hineinversetzt, er ist in sich versunken, abgeschottet von der Außenwelt, und befindet sich doch in seiner vertrauten, sicheren Umgebung.

---

855 Taylor 1981, S. 52.
857 Mullen/Munson 2010, S. 183.
858 Vgl. Ebenda.
In der im Zusammenhang mit dem Aspekt des Schwindels bereits herangezo- 
genenden Beschreibung von William Englands Ansicht der Niagarafälle, heißt es 
auch: „The Horseshoe Fall affords a good idea of the awful power of the mass 
of descending water; we can almost hear the deafening roar“ [Hervorhebung 
des Sublimen entnommen. Die enormen Wassermassen der Niagarafälle stür-
zen ohne Vorwarnung in die Tiefe. Dieser überwältigende Anblick versetzt den 
Betrachter in Erstaunen und Ehrfurcht und konfrontiert ihn vermutlich mit sei-
ner eigenen Vergänglichkeit.

Auch Charles Dickens hatte sich vom Anblick dieses spektakulären Natur-
erlebnisses überwältigt gezeigt: „It was not until I came on Table Rock, and 
looked – Great Heaven, on what a fall of bright-green water! – that it 
[Niagara’s vastness, GL] came upon me in its full might and majesty. Then, 
when I felt how near to my Creator I was standing, the first effect, and the 
enduring one – instant and lasting – of the tremendous spectacle, was Peace. 
Peace of Mind, Tranquillity, Calm Recollections of the Dead, Great Thoughts 
of Eternal Rest and Happiness: nothing of Gloom or Terror. Niagara was at 
once stamped upon my heart, an image of Beauty; to remain there, changeless 
and indelible, until its pulses cease to beat, for ever.”

Noch 1872 romantisiert Thomas Guthrie den Anblick des Mont Blanc: „When 
the rising sun first flashed on the highest summit of Mont Blanc […] we were 
dumb with wonder and admiration […] of the might and majesty of God.”

Gerade spektakuläre Ansichten wie die beeindruckenden Niagarafälle oder 
imposante Alpengipfel lösen im Betrachter Gefühlsregungen aus, wie die Ehr-
furcht, Gott und seiner Schöpfung nahe zu sein. Denn: „Nach Burke waren 
elementare Naturkräfte geeignet, eine Bedrohung zu simulieren. Diese 
Vorstellung von Gefahr war – von sicherer Warte aus – Grundlage ästhetischen

860 „American Scenery. Published by the London Stereoscopic Company“, in: The 
vermutlich auf Nummer 54, Horseshoe Fall, Niagara, der LSC-Nordamerika-Serie auf 
violetterem Karton (Brian May Collection).
862 Zit. nach: Mullen/Munson 2010, S. 81.
Der Aspekt der Gefahr ist zentral für das Verständnis des Sublimen. Darauf weist auch Charles Hay Cameron, Ehemann von Julia Margaret Cameron, in seinem im Jahr 1835 erschienenen Essay *On the Sublime and Beautiful* hin. Erst die Gefahr verleihe einer Landschaft oder auch einem wilden Tier eine sublime Qualität. Der Betrachter erlebt die „katharsische Wirkung des Schreckens“. Im Stereoskop erfährt er diese ganz gefahrlos und ohne Folgen.

**Interesse wecken durch Human Interest**


---

865 Vgl. Ebenda, S. 35.
867 Ebenda, S. 22.
und Detailgenauigkeit, all diese Merkmale in Browns Gemälde machen den Bezug zur Stereofotografie deutlich.


Neben dem Einsatz von Personen als Mittel zur Skalierung und Eröffnung des Bildraums erfüllen Menschen, aber auch bauliche Artefakte, eine weitere Funktion, insbesondere in der Landschaftsfotografie, worauf auch viktorianische Anleitungen für Fotografen hinweisen: „Something of human interest must be associated with a scene in nature to render it picturesque in the highest degree. A rude scene, without qualifying accompaniments, reminds us only of waste and discomfort.“

Darüber hinaus entspricht die Darstellung einer die Landschaft betrachtenden Person dem Verständnis von der „contemplation of nature“869. Zu diesem Aspekt bezogen auf das Amerika des 19. Jahrhunderts führt Novak weiter aus: „Mediation on nature […] was a recognized avenue to the center of being.

The very act of observing nature was virtuous, because nature conveyed a ‘thought which … is good.’ ‘Looking’ became an act of devotion.“870 Eine oder mehrere im Bild dargestellte Personen erzeugen beim Betrachter eine Identifikation mit dem Bildinhalt und somit eine Partizipation am Geschehen und idealerweise sogar eine Immersion in die dazu gedachte Geschichte. Ein eindrucksvolles Beispiel für den gedankenversunkenen Naturbeobachter ist William Englands Nordamerika-Stereokarte Nr. 65 – Horseshoe Fall, Canada Site (Abb. 67). Der Naturbeobachter scheint förmlich in die Szenerie hineingezogen zu sein; ein wesentliches Attribut, das auch für den Betrachter der Stereofotografie gilt.

Der Aspekt des Human Interest ist von großer Relevanz für William Englands Fotografien. Besonders ausgeprägt ist dieser, wenn Personen das zentrale Bildmotiv stellen. Dies zeigen die folgenden Beispiele:

**Les Frères du Grand St. Bernard, et l’Hospice**


---


\(^{873}\) Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 186.
Fotograf die Kundennachfrage nach einem Motiv, das auch von Charles Dickens in *Little Dorrit* beschrieben wurde und so weitere Berühmtheit erlangte.\(^{874}\)

**Blondin crossing Niagara Falls**


In der modernen Forschungsliteratur wird die LSC-Stereokarte Nr. 137 als meistverkaufte Stereofotografie aller Zeiten bezeichnet.\(^{878}\) Konkrete Zahlen, die diese Aussage stützen, ließen sich jedoch nicht recherchieren. Zudem liegen mehrere Varianten dieses Motivs mit demselben Titel vor. Es stellt sich zudem die Frage, ob William England als Fotograf dieser Aufnahmen angesehen werden kann. Wie auf S. 67 angesprochen wurde, ist nicht gesichert, dass


\(^{876}\) Nr. 151 derselben Serie zeigt eine Zuschauergruppe, die vom sicheren Ufer aus Blondins halsbrecherische Vorstellung beobachtet.


A Wayside Scene, Canada


879 Vgl. Niagara 1985, S. 109; Stereofotografie im Bestand aus Local History Department, Niagara Falls, New York, Public Library.
sind die beiden kleinen Affen – einer klettert dem Mann links im Bild auf der Schulter herum, ein anderer sitzt auf dem Arm des Mannes rechts im Bild – erst auf den zweiten Blick zu erkennen.\(^{881}\) Auf der Rückseite der Stereokarte ist das Gedicht „The Organ Boy“ von Robert Montgomery abgedruckt.\(^{882}\) (Abb. 197).

Das George Eastman Museum, in dessen Bestand sich ein Exemplar dieser Stereokarte befindet, verschlagwortet die Aufnahme auf ihrer Website mit „Subject: people, African American.\(^{883}\) Diese Keywords verweisen auf den Aspekt, der diese Aufnahme so interessant macht – aus Sicht des viktorianischen Reisenden im Lehnstuhl, aber auch aus Sicht des Fotografiehistorikers: Die Aufnahme zeigt Menschen einer bestimmten ethnischen Herkunft.

**Group of Indian Women at Bead-Work**

Dies gilt auch für die Aufnahme Nr. 167 – *Group of Indian Women at Bead-Work* (Abb. 198) – die an den Niagarafällen, vermutlich auf Goat Island, entstand. Sie zeigt eine Gruppe indigener Frauen, die mit Perlenstickereien beschäftigt sind.\(^{884}\) Die beiden Frauen im linken Bildbereich sehen kurz von ihrer Arbeit auf und blicken den Fotografen an. Die Person in der Bildmitte sowie zwei Frauen neben ihr haben ihren Blick abgewandt. Vom rechten Bildrand kommend nähert sich eine Frau, die ein Baby auf dem Rücken trägt; sie ist durch Bewegungsunschärfe gekennzeichnet. Die Komposition wirkt


\(^{883}\) http://www.geh.org/ne/str106/htmlsrc2/m197916620010_ful.html (Link zuletzt aufgerufen am 14.05.16).

\(^{884}\) Auffällig ist die europäisch anmutende Bekleidung der Frauen, bei der es sich höchstwahrscheinlich um die aktuelle Mode der 1850er Jahre handelt. Dies spricht wohl für die finanzielle Einträglichkeit ihrer Arbeit. Die Verfasserin dankt Dolores Neidlinger Elliott sowie Susan Green (Cornell University) für diesen Hinweis.
spontan, der Stereoeffekt ist durch die geringe Staffelung der Motive im Raum gering.

Im viktorianischen Zeitalter bestand ein großes Interesse an fremdländischen Handwerkszeugnissen und Artefakten. In „curio shops“, wie es sie z.B. an den Niagarafällen gab, wurden Moccasins, Perlenstickereien, Pfeil und Bogen, aber auch Fotografien als Souvenirs verkauft. Mit seiner Aufnahme einer Gruppe indigener Frauen befriedigt William England die Neugier der viktorianischen Käufer seiner Stereokarte: „Indians were great natural curiosities in London and they played an especially prominent role in eighteenth-century engravings of Niagara.“ „Indians“ galten als „symbol of the New World“ und: „[…] Victorian tourists looked to the Indian to satisfy their curiosity about humanity in its wild state and to confirm their confidence in civilization." 888


887 Ebenda.
Zur Zeit von William Englands Nordamerika-Reise war Fotografie noch ein Novum und es ist denkbar, dass die indigenen Frauen und die Orgelspieler zum ersten Mal mit einer Kamera konfrontiert wurden. Vermutlich standen sie dem unbekannten Apparat eher ablehnend gegenüber. Dafür sprechen Quellen aus dieser Zeit. So schreibt Fotograf Bierstadt in einem Brief an das Journal *Crayon* im September 1859: „We have taken many stereoscopic views, […]. We have a great many Indian subjects. We were quite fortunate in getting them, the natives not being very willing to have the brass tube of the camera pointed at them. Of course they were astonished when we showed them pictures they did not sit for; and the best we have taken have been obtained without the knowledge of the parties, which is, in fact, the best way to take any portrait.“890 Aus dem Zitat geht hervor, dass die Ablehnung keine Konsequenz hatte und die Fotografien trotzdem angefertigt wurden.


zu sehen sind. Ihn interessiert, wie diese Menschen aussehen, welche Kleidung sie tragen, womit sie sich beschäftigen und was sie von ihm selbst unterscheidet. So war der Besuch von Jahrmärkten mit „freak shows“ ein beliebtes Freizeitvergnügen.

Der Mehrwert, den die Stereofotografie bietet, ist unverkennbar: Der Reisende im Lehnstuhl kann im geschützten Raum und ohne Gefahr zu laufen, selbst gemustert zu werden, Unbekanntes studieren. Wie beim heimlichen Blick durch das Schlüsselloch kann er unbeobachtet seine Neugierde stillen. Durch den immersiven Charakter des Stereoskops wird die „Begegnung“ noch intensiver und unmittelbarer. Der Betrachter hat das Gefühl, mitten im Geschehen zu sein, als könnte er die Personen ansprechen.


Ausblick

Auf den stereo craze folgte die cartomania – eine neue Form der Sammellei-
denschaft, die sich auf Cartes de Visite richtete. Was William England vermut-
lich jedoch noch in seinen letzten Lebensjahren miterlebt haben dürfte, war ein wieder gestiegenes Interesse an Stereofotografie: Ab den 1890er Jahren brach-
ten unter anderem Underwood & Underwood und Keystone wieder erfolgreich Stereokarten auf den Markt und entfachten einen erneuten stereo craze. Auch dieser Trend ließ nach, bis in den 1950er Jahren 3-D wieder populär wurde, als

Bereits 1859 war Oliver Wendell Holmes so weit gegangen zu sagen, dass Stereofotografie in Zukunft die reale Erscheinung ersetzen könne: „Die Form wird in Zukunft vom Stoff geschieden sein“ [Hervorhebung im Original]. Tatsächlich ist der Stoff im Sinne eines sichtbaren Objekts nicht mehr von großem Nutzen, außer als Gussform, durch welche die Form ihre Gestalt erhält. Man gebe uns ein paar Negative von Dingen, die es wert sind, betrachtet zu werden, aus verschiedenen Gesichtswinkeln aufgenommen, mehr wollen wir gar nicht. Reißen Sie es ab, oder brennen Sie es nieder, falls Sie mögen. […] Es gibt nur ein Kolosseum oder Pantheon, doch wie viele Millionen potentieller Negative haben sie seit ihrer Errichtung ausgestrahlt – Repräsentanten von Milliarden Bildern. Stoff in großen Massen ist immer fest und teuer, Form dagegen billig und transportabel. […] In der Folge wird es schon bald eine so gewaltige Sammlung von Formen geben, dass man sie wie heute die Bücher in riesigen Bibliotheken wird ordnen und aufbewahren müssen. […] Wir wollen daher ernsthaft den Vorschlag machen, eine umfassende und systematische Bibliothek für Stereographien einzurichten, in der jedermann die Formen ansehen kann, die er für seine Zwecke als Künstler, als Wissenschaftler, als Ingenieur oder in jeder anderen Eigenschaft ansehen möchte.“\(^ {893}\)

\(^{892}\) Siehe z.B. das Angebot der Firma www.3dgeneration.com (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).
\(^{893}\) Holmes 1859, S. 30 f.

**Resümee**


---

894 Benjamin 1977.
895 Es handelt sich hierbei um das dritte von „Clarke's three laws“, wie es Arthur C. Clarke in seinem 1973 veröffentlichten Essay „Profiles of the Future; an Inquiry Into the Limits of the Possible“ beschreibt.
Reise im Lehnstuhl mittels Stereoskop bot Reiseersatz, -vorbereitung oder -erinnerung. Das Sammeln und Konsumieren von Stereokarten befriedigte die Seh-Lust des viktorianischen Publikums, das sich für technische Neuerungen und exotische Eindrücke begeisterte.


William Englands Werk ist am Anfang einer Entwicklung zu sehen – der Frühzeit der Stereofotografie, aber auch der Reisefotografie und des Pauschaltou-rismus. Seine Pionierleistung vor der Kulisse des viktorianischen Zeitalters mit ihren heute schwer nachvollziehbaren Sehgewohnheiten und crazes trotz der
dürftigen Datenlage zu beleuchten, stand im Zentrum der vorliegenden Arbeit. Die Grundlagen sind geschaffen, viele Fragen blieben allerdings offen. Es bietet sich ein reiches Betätigungsfeld für die weitere Forschung, die auch im Hinblick auf die aktuelle Begeisterung für 3D-Medien und Virtual Reality wünschenswert wäre.

**Nachwort**

„To reconstruct a past world, doubtless with a view to the highest purposes of truth, – what a work to be in any way present at, to assist in, though only as a lamp-holder!“

(George Eliot)

---

Verwendete und zitierte Literatur

Literatur


Auer, Michel u. M.: Encyclopedie internationale des photographes de 1839 a nos jours / Photographers encyclopaedia international 1839 to the present, Hermance 1985.

Auerbach, Jeffrey A. u. Peter H. Hoffenberg (Hg.): Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851, Hampshire 2008.


Baier, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, Halle (Saale) 1964.


¹ Hier und im Folgenden Jahr der Ersterscheinung in Klammern.


Berghoff, Hartmut et al. (Hg.): The Making of Modern Tourism. The Cultural History of British Experience, 1600-2000, Houndsmills 2002.


Billeter, Erika (Hg.): Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute, Zürich 1977.


Blair, Peter: Chamonix Mont-Blanc in 3D. A journey through the stereoscope from the 1850s to today, Pontarlier 2014


Bosbach, Franz u. Frank Büttner (Hg.): Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche. Art in Britain and Germany in the Age of Queen Victoria and Prince Albert, München 1998.


Damisch, Hubert: Der Ursprung der Perspektive, Zürich 2010.


Darrigol, Oliver: A History of Optics: From Greek Antiquity to the Nineteenth Century, Oxford 2012


Flukinger, Roy: The Gernsheim Collection, Harry Ransom Center Photography Series, Austin/Texas 2010.


Ders.: Die Fotografie, Wien/München/Zürich 1971 (erstmals erschienen 1965, Titel der Originalausgabe „A concise History of Photography“).


Dies.: „It is the Middle part of the Rhine, where this noble river appears to the greatest advantage‘. Zum Bild des Rheins in der englischen Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Rheinromantik 2013, S. 393–399.


**Hansen, Peter H.:** „Albert Smith, the Alpine Club, and the Invention of Mountaineering in Mid-Victorian Britain“, in: Journal of British Studies 34 (July 1995), S. 300–324.


**Haworth-Booth, Mark (Hg.):** The Golden Age of British Photography 1839–1890, Oxford u.a. 1984.

**Heathcote, Bernard u. Pauline:** A Faithful Likeness. The first Photographic Portrait Studios in the British Isles 1841 to 1855, Lowdham, Nottinghamshire 2002.


**Hershkowitz, Robert:** The British Photographer Abroad – the First Thirty Years, London 1997.

**Hick, Ulrike:** Geschichte der optischen Medien, München 1999.


**Hoffmann, Albrecht:** Das Stereoskop: Geschichte der Stereoskopie, Deutsches Museum, München 1990.

**Hoffmann, Detlef:** „Deutschland als Reiseland“, in: Zwischen Biedermeier und Gründerzeit 2012 S. 114–121.


Knudsen, Daniel C. et al. (Hg.): Landscape, Tourism, and Meaning, Aldershot/Hampshire, Burlington/USA 2008.


Koschar, Rudy: German Travel Cultures, Oxford/New York 2000.


Lenman, Robin (Hrsg.): The Oxford Companion to the Photograph, Oxford 2005.


May, Brian u. Denis Pellerin: A Poor Man’s Picture Gallery, London 2014.


Pietsch, Werner: Stereofotografie: die theoretischen Grundlagen der Stereoskopie, Einführung in die Fototechnik und praktische Ratschläge für die Aufnahme, Halle (Saale) 1959.


Sandweiss, Martha (Hg.): Photography in Nineteenth-Century America, New York 1991.


Wade, Nicholas J. (Hg.): Brewster and Wheatstone on Vision, London u.a. 1983.


Wing, Paul: Stereoscopes. The First One Hundred Years, New Hampshire 1996.


Ausstellungskataloge


Gordon, Sophie: Cairo to Constantinople: Francis Bedford’s Photographs of the Middle East, London 2013.


Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes, hrsg. v. Bodo von Dewitz und Werner Nekes, Museum Ludwig, Göttingen 2002.


**Internetquellen²**

http://amodern.net/article/picturing-nineteenth-century-networks/#pdf (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

---
² Im Folgenden werden nur Download-Artikel aufgeführt. Weitere Internetquellen finden sich in den jeweiligen Anmerkungen zum Gesamttext mit ausführlichen Informationen.


Unpubliziert


Quellen


Baedeker: Handbook to Paris, including routes from London to Paris and from Paris to the Rhine and Switzerland, handbook for travellers by K. Baedeker, with map and plans, Coblenz 1865.


Ders.: Switzerland with the neighbouring lakes of Northern Italy, Savoy and the adjacent districts of Piedmont, Lombardy and the Tyrol. Handbook for Travellers, Coblenz/London/Edinburgh 1863.

Ders.: Rheinreise von Basel bis Düsseldorf, Koblenz 1849.

3 Staatliche Quellen wie z.B. census returns, weiteres Archivmaterial sowie Werke „zit. nach“ werden im Folgenden nicht aufgeführt; die ausführlichen Angaben finden sich in den jeweiligen Anmerkungen im Gesamttext.


Cameron, Charles Hay: Two Essays on the Sublime and Beautiful, and on Duelling, 1835.


Chroniques de Genève, par François Bonivard, prieur de Saint-Victor, publiées par Gustave Revilliod, Genève 1867.


Cook, Thomas: Guide to Cook’s Excursions to Paris; and Directory of Excursions and Tours in Switzerland & Italy, London/Leicester 1865.


Davison, Gideon M.: The Fashionable Tour, in 1825. An excursion to the Springs, Niagara, Quebec and Boston, Saratoga Springs 1825.


Ders.: La photographie instantanée: son application aux arts et aux sciences, Paris 1888.


Forester, Thomas (Hg.): Paris and its Environs. An illustrated handbook (based upon Mrs. Gore’s Paris), London 1859.


Siehe auch unter: J. W. v. Goethe


Light on the Underwood Travel System, Articles on the Underwood Travel System as applied to various countries. Egypt by Prof. James H. Breasted, Ph.D.; Russia by M. S. Emery, Palestine by Jesse Lyman Hurlbut, D.D. and a short article “In what way will stereographs help us most?” by Albert E. Osborne. Underwood & Underwood, New York and London 1904, 1905.


Ders.: A Hand-Book for Travellers on the Continent: being a guide through Holland, Belgium, Prussia, and Northern Germany, and along the Rhine, from Holland to Switzerland […], London 1867.

Ders.: A Handbook for Visitors to Paris; containing a description of the most remarkable objects in Paris, with general advice and information for English travellers in that metropolis, and on the way to it. With maps and plans, London 1864.


Ders.: A Hand-Book for Travellers on the Continent: being a guide through Holland, Belgium, Prussia, and Northern Germany, and along the Rhine, from Holland to Switzerland […], London 1863.

Orr, John William: Pictorial guide to the Falls of Niagara, Buffalo 1842.


Radcliffe, Ann: A Journey, made in the summer of 1794 Through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return down the Rhine, Dublin 1795.


Taylor, J. Bayard: Views A-Foot; or Europe seen with Knapsack and Staff. With a Preface by N. P. Willis, Part I, New York 1846.


Towler, John: The Silver Sunbeam, New York 1864.


Visit of his Royal Highness The Prince of Wales to the British North American Provinces and United States in the Year 1860. Compiled from the Public Journals by Robert Cellem, Toronto 1861.


Werge, John: The Evolution of Photography. With a chronological record of discoveries, inventions, etc., contributions to photographic literature, and personal reminiscences extending over forty years, London 1890.

Artikel in viktorianischen Journalen (zu Fotografie und Kunst)\textsuperscript{4}

**British Journal Photographic Almanac and Photographer’s Daily Companion:**


**The Art-Journal:**


„America in the Stereoscope“, in: The Art-Journal, July 1, 1860, S. 221.


**The British Journal of Photography:**


„Correspondence. Stereoscopic Reform. To the editors” [Leserbrief von C. P. S. aus Edinburgh], in: The British Journal of Photography, No. 231, October 14, 1864.

\textsuperscript{4} Innerhalb der Abschnitte absteigend chronologisch geordnet.


The Photographic Journal (auch: Journal of the Photographic Society of London):


The Photographic Journal, Dec. 15, 1864, S. 166.


The Photographic News und The Photographic News Almanac:


William England: „How to treat negatives that are to be printed before varnishing“ (contributed to the Journal of the Photographic Society), in: The Photographic News, Vol. XXIV, No. 1121, Friday, February 27, 1880, S. 100.


„A simple method of choosing glass suited for the operating room. “ (The following letter from Mr. England was read at a recent meeting of the Photographic Society), in: The Photographic News, Vol. VII, No. 235, March 6, 1863, S. 126.

[Anzeige von George Hare], in: The Photographic News Almanac or The Yearbook of Photography for 1862, ed. by Samuel Highley, S. XXVI.


The Photographic Times:


„The Editorial Table“, in: The Photographic Times, Vol. 28, No. 10, October 1896, S. 496.


Diverse⁵:


„Exhibition of the London Photographic Society“, in: The Art-Student, June 1, 1865, S. 401 f.


The Crayon, Vol. 6, No. 9 (Sep. 1859), S. 287.

⁵ Alphabetisch nach Journaltitel sortiert.


Artikel in viktorianischen Tages- u. Wochenzeitungen

The Illustrated London News:


„The Queen in Germany” in: The Illustrated London News, 23 August 1845, S. 113 ff.

The Morning Post:

The Morning Post, Monday, Aug. 17, 1896; issue 38749, S. 1, Kat.: birth, death, marriages and obituary, aus: 19th Century British Library Newspapers: Part II.


The Times:


[Anzeige LSC], The Times, Dec. 27, 1859, S. 1.


[Anzeige LSC], The Times, Jan. 10, 1856, S. 1.

„To the Editor of The Times“, in: The Times, September 26, 1853, col. F, S. 7.

Diverse⁶:

Derby Mercury, Wednesday, 14 March 1860, S. 3.

Elgin Courier, Friday, 23 March 1860, S. 3.

Harper’s Weekly, 11, 8 June 1867, S. 364.


The London Gazette, May 13, 1890, S. 2778.

Deutsche und französische Artikel (19. Jahrhundert)

Photographisches Archiv:


La Lumière. Revue de la photographie:

30 November 1864, S. 85 u. 88.

15 December 1864, S. 89 u. S. 92.

30 December 1864, S. 93 f. u. S. 96.

⁶ Alphabetisch nach Zeitungstitel sortiert.
15 Juni 1865, S. 44.

Le Follet, Vol. 8, 1836, S. 413.
Vorveröffentlichungen


<table>
<thead>
<tr>
<th>Jahr</th>
<th>Ereignis</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1757</td>
<td>Edmund Burke publiziert <em>Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.</em></td>
</tr>
<tr>
<td>1813–18</td>
<td>Byrons <em>Childe Harold’s Pilgrimage</em> erscheint.</td>
</tr>
<tr>
<td>1815</td>
<td>Napoleons Niederlage bei Waterloo.</td>
</tr>
<tr>
<td>1825</td>
<td>Thomas Cole unternimmt künstlerische Reise an amerikanische Ostküste.</td>
</tr>
<tr>
<td>1832</td>
<td>Sir Charles Wheatstone entwickelt Spiegel-Stereoskop.</td>
</tr>
<tr>
<td>1838</td>
<td>Sir Charles Wheatstone präsentiert sein Stereoskop vor Royal Society of Arts.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Frédéric Goupil-Fesquet fertigt Daguereotypien in Ägypten an.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>William Henry Bartlett reist nach Amerika und publiziert im Folgejahr <em>American Scenery</em>.</td>
</tr>
<tr>
<td>1840</td>
<td>William Henry Fox Talbot lässt Calotypie (auch Talbotypie) patentieren.</td>
</tr>
<tr>
<td>1841</td>
<td>(23. März) Richard Beard eröffnet erstes Porträt-Fotostudio in Großbritannien.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Thomas Cook bietet erste organisierte Reise an.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Charles Dickens bereist die USA und veröffentlicht im Folgejahr <em>American Notes</em>.</td>
</tr>
<tr>
<td>1850</td>
<td>Sir David Brewster entwickelt das Lentikular-Stereoskop.</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Louis-Désiré Blanquart-Evrard entwickelt Albumin-Verfahren.</td>
</tr>
</tbody>
</table>


cia. 1852 William u. Rosalies Tochter Marie Rosalie wird geboren.

ca. 1854 William u. Rosalies Sohn Walter John wird geboren.


1856 William u. Rosalies Sohn William F. wird geboren.

ca. 1858 William England reist nach Irland.

ca. 1859 William England reist im Auftrag der LSC nach Nordamerika.


ca. 1863–65 William Englands erste Reisen in die Alpenregion. Er lässt die dort entstandenen Aufnahmen rechtlich schützen.

1851 Frederick Scott Archer stellt „wet collodion process“ vor.


1851–58 Albert Smith’s Mont Blanc „moving panorama“ in London.


1854 Gründung der London Stereoscopic Company.

Achille Quinet entwickelt Stereokamera.

André Adolphe-Eugène Disdéri führt Cartes de Visite-Format ein.

1856 Sir David Brewster publiziert The Stereoscope […]


1858 Charles Piazzi Smythes mit Stereografien illustriertes Buch Teneriffe, an Astronomer’s Experiment erscheint.

1860 Edward Prince of Wales bereist im Sommer und Herbst Nordamerika.

(25. Aug.) Einweihung der Victoria Bridge durch den Prince of Wales.


1863 Thomas Cook bietet erste Alpenreise an.

ca. 1867/68 William England bereist das Rheinland.


Nach 1873 William England heiratet Eliza Hagar Read Reaches.

1878 Eadweard Muybridge fotografiert u.a. Pferde in Bewegung.


1885 George Eastman entwickelt den Rollfilm.


**Anlage 2**

**Beispiele für Händlerinformationen auf Stereokarten der Serien Nordamerika, Paris, Rheinland und Alpenregion**

(nachgewiesen in privaten und öffentlichen Sammlungen)

*Hinweis: Die Nummerierungen und Titel entsprechen denen in den sample books bzw. den Kartenaufdrucken.*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Serie</th>
<th>Motiv</th>
<th>Händlerinfo (Prägestempel/Aufkleber)</th>
<th>Ort</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Nordamerika</td>
<td>Nr. 7 – Floating Baths, A View in the Bay of New York.</td>
<td>J. Mabley</td>
<td>London</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 38 – Garrison Ferry, Westpoint.</td>
<td>W. Mansfield</td>
<td>Dublin</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 129 – Terrapin Tower and Bridge.</td>
<td>W. H. Mason</td>
<td>Brighton</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 163 – Icebergs at Niagara.</td>
<td>A. Bouvin</td>
<td>Paris</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 165 – Spiral Staircase, Table Rock.</td>
<td>The London Stereoscopic Company, 54 Cheapside [Prägestempel]</td>
<td>London</td>
</tr>
<tr>
<td>Paris</td>
<td>Nr. 18 – Rue de Rivoli, à Paris.</td>
<td>Hill &amp; Thrupp</td>
<td>Birmingham</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 32 – Place de la Bastille à Paris – Vue instantanée.</td>
<td>Clifford</td>
<td>London</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 41 – Boulevart Montmartre à Paris. – Vue instantanée.</td>
<td>Meyer &amp; Co.</td>
<td>Manchester</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 46 – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 03)</td>
<td>W. H. Mason</td>
<td>Brighton</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 46 – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 03) [Variante]</td>
<td>Lesage</td>
<td>Dublin</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 46 – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 03) [Variante]</td>
<td>James Cremer</td>
<td>Philadelphia</td>
</tr>
<tr>
<td>Nr.</td>
<td>Description</td>
<td>Publisher</td>
<td>Location</td>
</tr>
<tr>
<td>-----</td>
<td>-------------</td>
<td>-----------</td>
<td>----------</td>
</tr>
<tr>
<td>102</td>
<td>Nr. 102 – Place de la Concorde, à Paris. – Vue instantanée.</td>
<td>Em. Daty</td>
<td>Paris</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Views of the Rhine and its Vicinity</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>Nr. 7 – Vue sur le Canal à Cologne – 2.</td>
<td>W. C. Laib</td>
<td>Black River Falls, Wis. [USA]</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 18 – Ehrenbreitstein côté Est. Midwinter’s</td>
<td>Bristol</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 23 – Vue à Coblenz.</td>
<td>Reilley</td>
<td>Dublin</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 23 - Vue à Coblenz [Variante] Franklin &amp; Co.</td>
<td>Baltimore [USA]</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 38 – Anciennes maisons à Boppard. Wm. Senter</td>
<td>Portland, ME [USA]</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 64 – Rheingrafenstein près de Kreuznach. London Stereoscopic Company, 54 Cheapside, next to Bow Church. [Aufkleber]</td>
<td>London</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 67 – Panorama d’Ems sur le Lahn. R. H. Davis</td>
<td>Harrogate</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 75 – Vue de la Cathédrale et du Pont à Limburg sur le Lahn.</td>
<td>S. E. Young &amp; Co.</td>
<td>Laconia, N. H. (USA)</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Views of Switzerland</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>20</td>
<td>Nr. 20 – Lausanne Capitale du Canton de Vaud. Suisse. [Variante] F. Bruel</td>
<td>Genève</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 73 – Le Village de St. Nicolas, Vallée de Zermatt. Suisse. J. L. Bates</td>
<td>Boston [USA]</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 76 – L’Arr à Interlaken. Suisse. Borgadus Art Gallery, 1153 Broadway</td>
<td>New York</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 103 – Chute du Staubbach, Vallée de Lauterbrunnen. Suisse. R. H. Davis</td>
<td>Harrogate</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 181. – Gorge de Pfäfers (1). Cramer &amp; Lüthi</td>
<td>Zürich</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Nr. 271 – Vue à Brienz. Suisse. James Cremer</td>
<td>Philadelphia (USA)</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Views of Italy, Switzerland and Savoy</td>
<td>Nr. 13 – Château Chillon, Lac de Genève, Suisse.</td>
<td>W. Wedd</td>
<td>Jamestown [USA]</td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>---</td>
<td>---</td>
<td>---</td>
</tr>
<tr>
<td>“”</td>
<td>Nr. 77 – Panorama d’Interlaken et de la Jungfrau, Suisse.</td>
<td>Franklin &amp; Co.</td>
<td>Baltimore [USA]</td>
</tr>
<tr>
<td>“”</td>
<td>Nr. 208 – Le Dôme et l’Aiguille du Goûté, Chamounix, Savoie.</td>
<td>John S. Harrison</td>
<td>Hull</td>
</tr>
<tr>
<td>A Choice Selection of Scenes in the Tyrol</td>
<td>Nr. 18 – Monument d’Hofer […].</td>
<td>Ulbricht &amp; Kaders</td>
<td>Dresden</td>
</tr>
</tbody>
</table>
**Anlage 3**

**Nordamerika-Stereokarten der LSC**

Unterschiedliche Reihen innerhalb der Nordamerika-Serie gemäß T. K. Treadwell


<table>
<thead>
<tr>
<th>Serientitel / Beschreibung</th>
<th>Karton/ Farbe</th>
<th>Motive</th>
<th>Vorderseite</th>
<th>Rückseite</th>
<th>Prägestempel</th>
<th>Datierung</th>
<th>Besonderheiten</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>nicht nummeriert; „second series“</td>
<td>cremefarben; braune Schrift</td>
<td>div. USA &amp; Kanada; ca. 140 Motive¹</td>
<td>s.o.</td>
<td>s.o.</td>
<td>1860 publiziert</td>
<td>Motive im LSC-Katalog von 1860 aufgeführt.²</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

¹ 127 Titel gemäß LSC-Katalog von 1860 (siehe Anm. 2).
| „New York“  
| „Central Park“ | gelber Karton; braune Schrift | Central Park, N. Y; Nummerierung von 1 bis 48 | unbedruckt | London Stereoscopic and Photographic Company | ? |
| „American Views“; nummeriert | hellroter Karton; goldfarbene Schrift | 27 Motive nachgewiesen | unbedruckt | Published by the London Stereoscopic Company, 579 Broadway, N. Y. | ? |
| ohne Titel | dunkelviolette Vorder- u. hellblaue Rückseite; goldfarbene Schrift | Nummerierung von 1 bis 66 nachgewiesen | The London Stereoscopic and Photographic Co. 54, Cheapside, E.C. 103 and 100 Regent Street, W. | ? | rund ¼ Zoll größer als gängige LSC-Stereokarten; rechteckige Halbbilder; vermutlich für europäischen Markt produziert |
| „tissue views“ | cremefarbener Karton | 7 Motive nachgewiesen | The London Stereoscopic Company oder The London Stereoscopic Company, 534 Broadway | ? | rechteckige Halbbilder mit abgerundeten Ecken |

3 Bei „tissue views“ oder auch „surprise stereoviews“ wird das dünne und transparente Fotopapier auf der Rückseite koloriert. Bei normaler Auflichtbetrachtung erscheint die Stereokarte monochrom (Tageffekt). Beleuchtet man die Karte von der Rückseite, kommt die Kolorierung zur Wirkung (Nachteffekt).
**Anlage 4**

**Nordamerika-Route des Prince of Wales anlässlich der royal tour 1860**

![Map of North America route](image)

(aus: Radforth 2004, ohne S.)

**Anlage 5**

**Landkarte Niagarafälle**

![Map of Niagara Falls](image)

(Blackwell, 1843; Wikipedia Commons)
Anlage 6

View list
William England / London Stereoscopic Company
Nordamerika-Serie, ca. 1859

Hinweise:
Nummerierungen und Titel entsprechen denen in den sample books bzw. den Kartenaufdrucken. Für eine detaillierte Aufstellung der einzelnen Unterserien und ihre unterschiedlichen Ausführungen siehe Anlage 3.

001. – The Broadway, New York. [Varianten]
002. – Whitehall St. New York.
003. – View in New York.
004. – Ferry Boats New York Bay.
005. – New York, From Trinity Church.
006. – New York, View of the Bay and New Jersey.
007. – Floating Baths, A View in the Bay of New York. [Varianten]
008. – The Atlantic Telegraph Jubilee, New York. View of the Procession in its progress up the Broadway.
010. – New York, From Trinity Church.
011. – Barnums Museum New York.
012. – View on the Quay of New York.
013. – New York Bay Ferry Boats.
014. – New York from Trinity Church.
015. – Wall Street, New York, As it appeared on the morning of the Atlantic Telegraph Jubilee (Instantaneous View.)
016. – View in the Bay of New York, From the Revenue Office.
017. – Broadway New York from the Brandreth Hotel.
018. – In full sail.
019. – New York from Trinity Church.
020. – Falls of the Passaic, Paterson South View.
021. – Falls of the Passaic, Paterson North View.
022. – Views at Paterson, New Jersey.
023. – Rustic Bridge over the Passaic River.
024. – Cascade on the Passaic River.
025. – View on the Passaic River, Paterson.
026. – High Bridge, Haarlem, near New York. [Varianten]
027. – Village of Peekskill on the Hudson.
028. – Garrison Ferry, West Point bzw. View on the Hudson – West Point
029. – Ploughkeepsie, On the Hudson. — From College Hill.
030. – Indian Glen Hudson.
031. – Sunnyside, The Residence of Washington Irving. [Varianten]
032. – West Point on the Hudson.
033. – Storing wood for the winter.
034. – A quiet evening – Sleepy Hollow.
035. – Tarry Town – On the Hudson.
036. – Motiv und Titel unbekannt.
037. – Wooden Tubular Bridge, Crodon River.
038. – Garrison Ferry West Point.
039. – View in the Highlands, Hudson River.
040. – View on the Hudson River, Peekskill.
041. – Break-Neck Mountain, West Point.
042. – Cottage Homes on the Hudson River, West Point.
043. – View on the Hudson, West Point, New York State.
044. – Peekskill Village Hudson River.
045. – Railway Station – West Point, on the Hudson River.
046. – View in Sleepy Hollow.
047. – Indian Fall, Coldspings, near New York.
048. – View near Peekskill, Hudson River.
049. – View on the Hudson River Railway, New York.
050. – Rustic Bridge, Sleepy Hollow.
051. – View at Yonkers near New York.
052. – Scene at Yonkers – on the Hudson River.
053. – Plauterkill Gap, Catskill Mountains.
054. – Klauterskill Clove, Catskill Mountains.
055. – Kauterskill Fall, Catskill Mountains.
056. – Kauterskill Falls, Catskill Mountains, from below.
057. – Mountain Scene on the Catskills. [Varianten]
058. – Kauterskill Chasm – Catskill Mountains.
059. – Forest Scene on the Catskill Mountains.
060. – Mountain Gorge – on the Catskills.
061. – Forest Scene – Catskill Mountains.
062. – View on the Catskill Mountains.
063. – View on the Kauterskill River, Catskill Mountains. [Varianten]
064. – Cascade on the Kauterskill River, Catskill Mountains.
065. – Sylvan Lake - Catskill Mountains.
066. – Split Rock - Catskill Mountains.
067. – View on the Catskill Mountains.
068. – Falls of the Kauterskill, Catskill Mountains.
069. – View in the Kauterskill Glen, Catskill Mountains.
070. – View near the Kauterskill River – Catskill Mountains.
071. – View in the Kauterskill Clove, Catskill Mountains.
072. – A Rocky Scene in the Plauterskill Clove – Catskill Mountains.
073. – Scene in the Catskill Mountains, After a Flood.
074. – The Fawn’s Leap, Kauterskill Clove, Catskill Mountains.
075. – View in the Plauterkill Gorge, Catskill Mountains bzw. Scene in the Plauterkill Gorge. – Catskill Mountains.
076. – Sylvan Cascade, Plauterkill Clove, Catskill Mountains. [Varianten]
077. – Crystal Cascade – Catskill Mountains.
078. – Silver Cascade – Catskill Mountains.
079. – The Alhambra Cascade, Trenton.
080. – Portion of High Fall Trenton.
081. – High Falls.
082. – The Rapids – Trenton Falls.
083. – View of Trenton Falls, New York State.
084. – Mill-Dam Fall – Trenton.
085. – Motiv und Titel unbekannt.
086. – Falls of the Genesee River, Rochester.
087. – The Niagara Suspension Bridge. Interior View. [Varianten]
088. – Winter Scene Niagara.
089. – The Niagara Suspension Bridge.
090. – American Fall, Niagara, from Goat Island. – A Winter Scene. [Varianten]
091. – A view at Niagara – The Three Sisters.
092. – View of the Rapids and Cataract Hotel – Niagara.
093. – Bridge over the Rapids, Niagara. [Varianten]
094. – Niagara in Winter.
095. – Horse-Shoe Fall, Canada Side. [Varianten]
096. – Niagara Falls. Winter Scene. [Hinweis: Die Fotografie in den LSC sample books unter diesem Titel zeigt keine Winterszene, sondern eine Ansicht des Terrapin Towers.]
097. – Table Rock, Niagara.
098. – The Horse-Shoe Fall, Niagara, As Viewed from Goat Island. [Varianten]
099. – American Fall, Niagara. From Goat Island. A Winter Scene. [Varianten]
100. – Niagara Falls, From Prospect Point. (3)
101. – Horse-Shoe Fall, Niagara from below Goat Island.
102. – Cascades – Goat Island Niagara.
103. – View at the Falls, Hudson.
104. – View at Trenton Falls. New York State. [Varianten]
105. – Chaudière Falls, near Quebec, Canada.
106. – Montreal, Canada – From the Cathedral, looking West.
107. – Motiv und Titel unbekannt.
109. – Washington Street, Boston, U.S.
110. – Scene on Goat Island, Niagara.
111. – Montreal, Canada: Looking up Notre Dame St.
112. – The Falls of Montmorency, near Quebec, Canada. [Varianten]
113. – Falls on the Ottawa River.
114. – The Rideau Falls, Ottawa River Canada.
115. – The Rapids, Niagara – from the Terrapin Tower.
116. – The State House, Boston.
118. – Berlin Falls – White Mountains, New Hampshire.
119. – Street Cars – Philadelphia, US.
120. – Glen Ellis Falls, White Mountains, New Hampshire.
121. – Natural Bridge – Virginia, US.
122. – The Treasure Building – Washington US.
123. – Bridge over the Genesee.
124. – Scene amongst the Rapids, Niagara.
125. – View on the Genesee.
126. – View on the Montmorency River.
127. – Montreal, Canada – from the Cathedral looking North.
128. – View on the St. Lawrence.
129. – Terrapin Tower and Bridge, Niagara Falls.
130. – Nancy’s Bridge.
131. – A quiet nook – Scene at Niagara.
132. – View of Niagara, Canada Side.
133. – View on the Schuylkill River, Philadelphia, US.
134. – The Pool, White Mountains, New Hampshire, US. Weiteres Motiv unter dieser Nr.:
   A quiet Evening. Sleepy Hollow.
135. – Broadway New York.
136. – Ice Cavern, White Mountains, New Hampshire, U.S.
137. – Blondin’s Tight Rope Feat. – Crossing the Niagara. [Varianten]
138. – General View of Montreal.
139. – Quebec and the Citadel from Point Levi.
140. – General View of the Falls, Niagara, from Prospect Point.
141. – Victoria Bridge, Montreal, Canada. [Varianten]
142. – Niagara Suspension Bridge, U.S. [Varianten]
143. – Scene on Cedar Creek, Virginia, U.S.
144. – The Lewiston Suspension Bridge, Niagara River.
145. – Niagara Suspension Bridge, US.
146. – Victoria Bridge, Montreal, Canada, Interior View.
147. – The Lewiston Suspension Bridge, Niagara River, US.
148. – Niagara Suspension Bridge, US, View of Railway Track.
149. – The Niagara Suspension Bridge US. [Varianten]
150. – The Niagara Suspension Bridge.
151. – Blondin’s Tight-Rope feat. bzw. Spectators of Blondin’s Tight-Rope feat.
152. – View of the St. Lawrence and Victoria Bridge, Canada.
153. – Horse Shoe Falls.
154. – View of Queenstown, Niagara River Canada.
155. – The Plume White Mountains, New Hampshire, US.
156. – The Lovers’ Walk. — Scene on Goat Island, Niagara. [Varianten]
157. – Portion of the Horse-Shoe Fall, Niagara.
158. – View of Capitol Washington, US.
159. – Boston, U.S., from the State House. — North-West View.
160. – Boston US from the State House, looking North.
161. – Victoria Bridge Montreal, Canada (entrance view).
162. – The Sun-Shade, Luna Island, Niagara. [Varianten]
163. – Icebergs at Niagara, As seen at the foot of the American Fall.
164. – The Valley of the Devils above Niagara.
165. – Spiral Staircase, Table Rock, Niagara Falls.
166. – Panoramic View of the Niagara Falls and the River below.
167. – Group on Indian Women at Bead Work.
168. – View of Table Rock and Niagara River.
169. – View near Cedar Creek, Virginia US.
170. – Interior of the Cathedral, Quebec.
171. – View from Table Rock, Niagara.
172. – Statue of General Jackson, Washington US.
173. – The Saunter’s Monument, Philadelphia, U.S.
175. – Off to the Falls, View of the Maid of the Mist.
176. – View of Montreal and the St. Lawrence.
177. – Boston US from the State House.
178. – The Mounteagle-House Hotel, Niagara.
179. – Scene of Luna Island – Niagara. [Varianten]
180. – The Niagara Suspension Bridge, U.S.
182. – A Wayside Scene, Canada.
183. – The Flume, White Mountains, New Hampshire US.
184. – Boston US from the State House looking South West.
185. – The Devils Hole Niagara.
186. – Cascade – White Mountains New Hampshire US.
187. – Boston US from the State House, looking East.
188. – Perpendicular Rock of Natural Bridge – Virginia.
189. – Natural Bridge Virginia.
190. – Natural Bridge – Virginia, US – from the Upper Side.
191. – Victoria Bridge, Montreal, Canada. – Along the Top.
192. – View of the Old Man of the Mountain.
193. – Rocky Gorge, Berlin, White Mountains, US.
194. – The Tomb of Washington.
195. – Incidents in the Life of a Pioneer.
196. – Suspension Bridge over the River Ottawa.
197. – Clifton Depot, Great Western Railway – Canada.
198. – Columbia Railway Bridge over the Schuykill US.
199. – The Genius of America by Crawford.
200. – View looking over the Edge of the Falls, Niagara.
201. – Birdseye view of Niagara.
202. – The American and Horse-Shoe Falls, Niagara. [Varianten]
203. – View on the Lachine Canal, near Montreal, Canada.
204. – The Home of Washington, Mount Vernon.
205. – Interior of Sleeping Car.
206. – Boston US from the State House looking West.
207. – View from Barrack Hill Ottawa, Canada.
208. – The American Fall, — from the Canadian Shore. [Varianten]
209. – View from the Suspension Bridge Niagara.
210. – View on Glen Ellis White Mountains.
211. – Locomotive and Tender – Great Western Railway.
212. – Rapids on the Chaudiere River.
213. – The Basin White Mountains New Hampshire, US.
214. – Scene amongst the Thousand Islands.
215. – Railway Train on the Great Western of Canada Line.
216. – Falls on the Ottawa River, Canada.
217. – A View at Niagara Falls.
218. – View on the Ottawa River, Canada.
219. – Scene in the Back Woods Canada.
220. – Scene on the Chaudière River.
221. – View looking down the River Niagara.
222. – Scene near Mount Washington, U.S.
223. – Summer Recreation.
224. – Evening – a Rural Scene on the Schuylkill River.
225. – A Winter Scene White Mountains New Hampshire.
226. – Portion of Chaudiere Falls near Quebec Canada.
227. – Rafts on the Ottawa River, Canada.
228. – Floating timber down the Ottawa River.
229. – The Horse-Shoe Fall and Terrapin Tower.
230. – Scene at Prospect Point Niagara.
231. – Locomotive and Cars, Great Western Railway, Canada.
232. – Montreal, Canada, View Looking South West.
233. – Scene on the Androscoggin River.
234. – Luna Falls, Niagara, Winter Scene.
235. – Rapids on the Chaudiere River.
236. – Crystal Cascade, White Mountains, New Hampshire, U.S.
237. – The Alhambra Cascade Trenton.
238. – Scene in the Kauterskill Gorge – Catskill Mountains.
239. – Motiv und Titel unbekannt.
Anlage 7

View list
William England / London Stereoscopic Company
Paris-Serie, ca. 1861

Hinweise:
Motivtitel gemäß sample books bzw. Aufdrucken auf den Stereokarten.

001. – Notre Dame de Paris.
003. – Interieur du Panthéon.
004. – Intérieur du Panthéon, à Paris.
005. – Le Palais de Justice.
006. – Le Palais des Tuileries, à Paris.
007. – Statue de St. Genevieve, à Paris.
008. – Hôtel de Ville.
010. – Place de la Bourse.
011. – Panorama de Paris pris du Panthéon.
012. – Porte St. Martin, à Paris.
013. – Pont Neuf, à Paris.
014. – Notre Dame, et Panorama de Paris pris à [sic] la Tour St. Jacques.
015. – Boulevard de Strasbourg à Paris.
016. – Boulevard de Strasbourg à Paris. [Varianten]
017. – Boulevard de Sébastopol à Paris, au sud.
018. – Rue de Rivoli.
019. – Portion de la Rue de Rivoli, à Paris. [Varianten]
021. – Palais de Luxembourg.
022. – Terrace du Luxembourg, à Paris.
023. – Jardin du Luxembourg.
024. – Avenue dans le Jardin du Luxembourg, à Paris.
025. – Panorama de la Seine.
026. – Rue St. Denis, à Paris.
027. – Porte St. Denis, à Paris.
028. – Rue Sainte Antoine.
029. – Panorama des Boulevarts, à Paris. – Vue instantanée.
030. – La Colonne de Juillet, à Paris. – Vue instantanée.
031. – La Bourse, à Paris. – Vue instantanée.
032. – Place de la Bastille à Paris. – Vue instantanée.
033. – La station du chemin de fer de Strasbourg. Vue instantanée.
034. – Fontaine St. Michel, à Paris. – Vue instantanée. [Varianten]
035. – Rue de la Paix.
036. – Hôtel de la Paix, à Paris en construction. Vue instantanée.
037. – Boulevard St. Denis, à Paris. – Vue instantanée.
038. – Boulevard de Strasbourg, à Paris. – Vue instantanée. – (2) [Varianten]
039. – Boulevard de Sébastopol à Paris. – Vue instantanée. – (2) [Varianten]
040. – Rue Montmartre. Vue instantanée. [Varianten]
041. – Boulevard Montmartre à Paris. Vue instantanée. [Varianten]
042. – Boulevard des Italiens. Vue instantanée. (No. 1)
043. – Boulevard des Italiens à Paris. – Vue instantanée. – (No. 2) [Varianten]
044. – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 1)
045. – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 2)
046. – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 3) [Varianten]
047. – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 4)
048. – Porte St. Denis. Vue instantanée. (No. 2) [Varianten]
049. – Pont Neuf. Vue instantanée. (No. 2) [Varianten]
050. – Boulevard St. Martin.
051. – Boulevart de Sébastopol, la Rive Gauche, à Paris. – Vue instantanée. [Varianten]
053. – Intérieur de l’Eglise St. Etienne-du-Mont, à Paris (1) [Varianten]
054. – Intérieur de l’Eglise St. Etienne-du-Mont, à Paris (2)
055. – Chaire dans l’Eglise de St. Etienne-du-Mont.
056. – Vitraux Antique dans l’église de St. Etienne-du-Mont, à Paris.
057. – Charité (statue) dans l’église de St. Etienne-du-Mont.
058. – Intérieur de L’Eglise St. Leu à Paris.
059. – Intérieur de l’Eglise St. Sulpice (1).
060. – Intérieur de l’Eglise St. Sulpice (2).
061. – Chapelle de Ste. Geneviève, St. Etienne-du-Mont, à Paris.
063. – Intérieur de L’Eglise St. Paul et St. Louis, à Paris (1)
064. – Intérieur de L’Eglise St. Paul et St. Louis, à Paris (2)
065. – Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne (1)
066. – Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne, No. 2
067. – Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne (3)
068. – Caverne de la Cascade dans le Bois de Boulogne à Paris (4)
069. – Vue dans le Bois de Boulogne, à Paris.
070. – Cascade de Longchamps dans le Bois de Boulogne, à Paris (1)
071. – Cascade de Longchamps dans le Bois de Boulogne, à Paris (2)
072. – Panorama, prise de la Cascade dans le Bois de Boulogne.
073. – Pont du Rocher, dans le Bois de Boulogne, à Paris. [Varianten]
074. – Pont Rustique, dans le Bois de Boulogne, à Paris.
075. – Cascade dans le Bois de Boulogne (1). [Varianten]
076. – Cascade dans le Bois de Boulogne (2)
077. – Vue dans le Bois de Boulogne.
078. – Hotel de la cascade dans le Bois de Boulogne.
079. – Colonne de Juillet, à Paris, vue instantanée.
080. – Rue St. Honoré à Paris, vue instantanée.
081. – Fontaine de St. Sulpice, à Paris.
082. – Le Louvre, à Paris. (1)
083. – Le Louvre, à Paris. – Vue instantanée.
084. – Le Louvre, No. 3.
085. – Le Louvre à Paris – vue instantanée. [Varianten]
086. – Fontaine St. Michel. (2)
087. – Pont St. Michel – vue instantanée.
088. – Fontaine des Innocents, à Paris.
089. – Palais-Royal, à Paris. – Vue instantanée.
090. – Jardin du Palais Royal. [Varianten]
091. – Palais des Tuileries à Paris – vue instantanée (2). [Varianten]
092. – Caserne du Prince Eugene – vue instantanée. [Varianten]
093. – Boulevart St. Martin, à Paris. — Vue instantanée. (2). Weiteres Motiv unter dieser Nr.: Eglise de St. Eustache.
094. – Porte St. Martin – vue instantanée.
095. – Porte St. Martin – vue instantanée (2)
096. – Rue de Rivoli Prise de l’Hôtel de Ville – vue instantanée. [Varianten]
097. – Rue de Rivoli, prise de la Caserne Napoléon, à Paris. – Vue instantanée.
098. – Rue de Rivoli, prise de l’Hôtel du Louvre, à Paris. – Vue instantanée.
099. – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. (5)
100. – Hôtel de Ville et Pont d’Arcole – vue instantanée. [Varianten]
102. – Place de la Concorde, à Paris. Vue Instantanée.
103. – Boulevart Sebastopol à Paris, vue instantanée. (3)
104. – Panorama du Boulevart Sébastopol, à Paris. – Vue instantanée. [Varianten]
105. – Place de l’Hôtel de Ville à Paris, vue instantanée. (3)
107. – Panorama des Boulevards à Paris.
108. – Église de la Madeleine, à Paris – Vue instantanée. [Varianten]
109. – Dome des Invalides, à Paris.
110. – Le Panthéon.
111. – Intérieur de la caserne.
112. – Rue de la Lingerie – Vue instantanée.
113. – Rue de Rivoli pres la caserne Napoleon a Paris – Vue instantanée.
Anlage 8

View list
William England
„Views of the Rhine and its Vicinity” / Rheinland-Serie, ca. 1867/68

Hinweis:
Nummerierungen und Titel entsprechen den Kartenaufdrucken.

01. – La Cathédrale de Cologne.
02. – Portail de la Cathédrale de Cologne.
03. – Abside de la Cathédrale de Cologne.
04. – Tour de l’égille St. Martin à Cologne.
05. – Panorama de Cologne.
06. – Vue sur le canal à Cologne. (1)
07. – Vue sur le canal à Cologne. (2)
08. – Le pont de fer à Cologne.
09. – Porche [sic] de l’hôtel de ville de Cologne.
10. – L’Hôtel de Ville à Cologne.
11. – Le port des bateaux à Cologne.
12. – Les ruines du Drachenfels.
13. – Les ruines du Château de Godesberg.
14. – L’église d’Andernach.
15. – Vue générale d’Andernach.
16. – Grande tour d’Andernach.
17. – Ehrenbreitstein vu de Coblenz.
18. – Ehrenbreitstein côté Est.
19. – Vue d’Ehrenbreitstein et le pont des bateaux Coblenz.
20. – Le pont de fer et le palais de Coblenz.
21. – Vue générale de Coblenz.
22. – Le pont des bateaux sur le Rhin à Coblenz.
23. – Vue à Coblenz.
24. – Le Château de Stolzenfels, Coblenz. (1)
25. – Le Château de Stolzenfels, Coblenz. (2)
26. – Le Königsstuhl près de Coblenz.
27. – Panorama de Capellen et le Château de Stolzenfels.
28. – Vue du Rhin et du Stolzenfels.
29. – Vue sur le Lahn Oberlahnstein.
30. – Le Schloss Oberlahnstein.
31. – Ancienne maison à Oberlahnstein.
32. – L’église de Boppard.
33. – Le Rhin à Boppard.
34. – Vue à Boppard.
35. – Vue sur le quai à Boppard.
36. – Le Rheinfels près de St. Goarshausen.
37. – Ancien calvaire à Boppard.
38. – Anciennes maisons à Boppard.
39. – La Tour du Chat à St. Goarshausen.
40. – St. Goarshausen.
41. – L’église St. Martin à Oberwesel.
42. – Oberwesel vu des ruines de Schoenberg.
43. – Les ruines de Schoenberg à Oberwesel.
44. – Panorama de Caub et de Cutenfels.
45. – Château de la Pfalz à Caub.
46. – Vue de Bacharach et du Rhin.
47. – Maison rustique à Bacharach.
48. – Château de Sonneck.
49. – Ancienne maison hilinen à Lorch.
50. – Vue du Château de Rheinstein.
51. – Tour des rats à Bingen.
52. – Statue de Gutenberg à Mayence.
53. – Statue de Schiller à Mayence.
54. – Avenue à Wiesbaden.
55. – Le Cursaal à Wiesbaden.
56. – Vue du Cursaal à Wiesbaden.
57. – Vue dans le jardin du Cursaal à Wiesbaden.
58. – Vue dans le parc à Wiesbaden.
59. – L’église catholique de Wiesbaden.
60. – Le monument de Schiller à Wiesbaden.
61. – Le Pont de Kreuznach.
62. – Vue à Kreuznach.
63. – Le Château d’Ebernburg près de Kreuznach.
64. – Rheingrafenstein près de Kreuznach.
65. – Le Cursaal à Ems sur le Lahn.
66. – Panorama d’Ems sur le Lahn. (1)
67. – Panorama d’Ems sur le Lahn. (2)
68. – Vue panoramique de Dietz sur le Lahn.
69. – Vue à Dietz sur le Lahn.
70. – Le Château de Dietz sur le Lahn. (1)
71. – Le Château de Dietz sur le Lahn. (2)
72. – La Cathédrale de Limburg sur le Lahn. (1)
73. – La Cathédrale de Limburg sur le Lahn. (2)
74. – La Cathédrale de Limburg sur le Lahn. (3)
75. – Vue de la Cathédrale et du Pont à Limburg sur le Lahn.
76. – Vue de Limburg sur le Lahn.
77. – Abside de la Cathédrale de Limburg sur le Lahn.
78. – Le Château de Runkel sur le Lahn.
79. – Entrée du Château de Runkel sur le Lahn.
80. – Vu du Pont et du Château de Weilberg sur le Lahn.
**Anlage 9**

**View list**
William England
„Views of Switzerland” / Alpine Club-Serie, ca. 1863–65

*Hinweise:*

001. – Vue de Genève et du Lac. Suisse. Vue instantanée. (1)
002. – Vue sur le Lac de Genève. Suisse. (1)
003. – Vue du Lac de Genève. Suisse. (1)
004. – Vue du Lac de Genève. Suisse. (2)
005. – Vue sur le Lac de Genève. Suisse (2)
006. – Vue de Genève et du Lac. Vue instantanée. (2)
007. – Vue du Lac de Genève. (3)
008. – Marché de la vieille Ville de Genève. Suisse.
009. – Lac de Genève, près de Chillon, Hôtel Byron. Suisse.
010. – Lac de Genève, Côte de Chillon, Hôtel Byron. Suisse.
011. – Château Chillon, Lac de Genève. Suisse. (1)
012. – Château Chillon, Lac de Genève. Suisse. (2)
013. – Château Chillon, Lac de Genève. Suisse. (3)
014. – Château Chillon, Prison de Bonnivard.
015. – Entrée du Château de Chillon.
016. – Vue de Genève et du Rhône. Suisse. (1)
017. – Vue de Genève et du Rhône. Suisse. (2)
018. – Vue de Genève et du Rhône. Suisse. (3)
019. – Intérieur de la Cathédrale de St. Pierre à Genève.
020. – Lausanne Capitale du Canton de Vaud. Suisse.
021. – Intérieur de la Cathédrale de Lausanne. Suisse.
022. – Intérieur de la Cathédrale de Lausanne. Suisse (2)
023. – Vue de Lausanne. Suisse.
024. – Panorama de Lausanne. Suisse.
025. – Aiguille de Varens Sallanches. Savoie.
026. – Panorama de Sallanches. Savoie.
027. – Gorges de Sallanches. Savoie.
028. – Intérieur de l’église de Sallanches. Savoie.
029. – Le Glacier des Bossons, Chamounix, Savoie.
030. – Pyramides de Glace, Glacier des Bossons, Chamounix. Savoie.
032. – Chamounix. Savoie.
033. – Vallée de Chamounix, Savoie.
034. – Cascade des Pèlerins, Chamounix, Savoie.
035. – Mont Blanc et le Village de Chamounix. Savoie. (1)
036. – Mont Blanc et le Village de Chamounix. Savoie. (2)
037. – Mont Blanc pris de Chamounix. Savoie.
038. – La Mer de Glace Chamounix. Savoie.
039. – La Mer de Glace, Montanvert, Chamounix. Savoie.
040. – Le Montanvert Chamounix. Savoie.
041. – L’Aiguille du Dru prise du Montanvert, Chamounix. Savoie.
042. – Aiguille de Charmoz, prise du Montanvert. Chamounix.
045. – Glacier des Bois et Aiguille du Dru, Chamounix, Savoie.
046. – Le Châpeau et le Village des Près Chamounix, Savoie.
047. – Arche de glace à la Source de L’Aveiron. Savoie.
048. – Cascade du Dard Vallée de Chamounix. Savoie.
049. – Hôtel d’Angleterre Chamounix. Savoie.
050. – Mont Blanc vu du chemin de la Tête Noire. Savoie.
051. – Le Tunel [sic] de la Tête Noire près de Martigny. Savoie.
052. – Le Passage de la Tête Noire près de Martigny. Savoie.
053. – Cascade de Barberine Route de la Tête Noire. Savoie.
054. – Le Château de Martigny et la Vallée du Rhône. Suisse.
055. – Tour du vieux Château à Martigny. Suisse.
056. – Vallée du Rhône prise de la Tour du Vieux Château à Martigny. Suisse.
057. – Panorama de Martigny. Suisse.
058. – Gorge du Trient à Martigny. Suisse. (1)
059. – Gorge du Trient à Martigny. Suisse. (2)
060. – Gorge du Trient à Martigny. Suisse. (3)
061. – Panorama de Sion Vallée du Rhône. Suisse.
062. – Le Village de Zermatt. Suisse. (1)
063. – Vue à Zermatt. Suisse. (1)
064. – Vue à Zermatt. Suisse. (2)
065. – Le Mont Cervin à Zermatt. Suisse.
066. – Le Matterhorn et le Görner Glacier, Zermatt. Suisse.
067. – Mont Rosa pris du Görner Gratt, Zermatt. Suisse.
069. – Le Breithorn pris du Görner Gratt, Zermatt. Suisse.
070. – Les Châlets de Zermatt. Suisse.
072. – Le Tasch-Horn pris de Zermatt. Suisse.
073. – Le Village de St. Nicolas, Vallée de Zermatt. Suisse.
074. – La Vallée de St. Nicolas, près de Zermatt. Suisse.
075. – Vue à Interlaken. Suisse.
076. – L’Arr à Interlaken. Suisse.
077. – Panorama d’Interlaken et de la Jungfrau. Suisse.
078. – Vue d’Interlaken et de la Morenberg. Suisse.
079. – Vue d’Interlaken et de la Jungfrau. Suisse.
080. – Panorama d’Unterseen. Suisse.
081. – Panorama d’Unterseen et de l’Abenberg, Interlaken. Suisse.
082. – Une rue à Unterseen, Interlaken. Suisse.
083. – Panorama d’Interlaken. Suisse. (1)
084. – Panorama d’Interlaken. Suisse. (2)
085. – Panorama d’Interlaken. Suisse. (3)
086. – Panorama d’Interlaken. Suisse. (4)
087. – Le Giesbach, près du lac de Brienz. Suisse. (1)
088. – Le Giesbach près du Lac de Brienz. Suisse. (2)
089. – Le Wetterhorn dans la Vallée de Grindelwald. Suisse.
090. – Vue du Wetterhorn à Grindelwald. Suisse.
091. – Caverne de glace à Grindelwald. Suisse.
092. – Couplant la Glace pour l’exportation à Grindelwald. Suisse.
093. – Le Glacier inférieur de Grindelwald. Suisse.
094. – Vue sur le Glacier à Grindelwald. Suisse.
095. – Châlets à Grindelwald. Suisse.
096. – Vue à Grindelwald. Suisse (1)
097. – Vue à Grindelwald. Suisse (2)
098. – La Vallée de Lauterbrunnen. Suisse. (1)
099. – La Vallée de Lauterbrunnen. Suisse. (2)
100. – Vue dans la Vallée de Lauterbrunnen.
101. – Vue du Tschingihilhorn, Vallée de Lauterbrunnen. Suisse.
103. – Chute du Staubbach, Vallée de Lauterbrunnen. Suisse.
104. – La Chute inférieure du Reichenbach. Suisse. (1)
105. – La Chute inférieure du Reichenbach. Suisse. (2)
106. – La Chute supérieure du Reichenbach. Suisse.
107. – Le Welhorn à Rosenlau. Suisse.
108. – Le Wellhorn pris des Alpes, Rosenlau. Suisse.
109. – Gorge et Chute à Rosenalui. Suisse.
110. – Vue dans la Vallée de Rosenlau. Suisse.
111. – Le Glacier de Rosenlau. Suisse.
112. – Vue près de Rosenlau. Suisse.
113. – Thun pris du Lac. Suisse.
114. – Vue à Thun. Suisse.
115. – Panorama de Thun pris du Cimetière. Suisse.
117. – La ville de Thun prise du Lac. Suisse.
118. – L’église de Thun. Suisse.
119. – Vue prise du Château de Thun. Suisse.
120. – Panorama de Fribourg, pris de la Cathédrale. Suisse.
121. – Château d’Ober-Ofen sur le Lac de Thun. Suisse.
122. – Panorama de Thun pris du Château. Suisse.
123. – Panorama de Berne. Suisse. (1)
124. – Panorama de Berne. Suisse. (2)
125. – Panorama de Berne. Suisse. (3)
126. – Vue de la Terrasse et de la Cathédrale de Berne. Suisse.
127. – Le grand Pont Suspendu à Fribourg. Suisse.
128. – Le Pont du Gotteron à Fribourg. Suisse.
129. – Panorama de Fribourg pris de la Cathédrale. Suisse.
130. – Panorama de Fribourg. Suisse.
131. – Panorama de Lucerne. Suisse.
132. – La Cathédrale de Lucerne. Suisse.
133. – Intérieur de la Cathédrale de Lucerne. Suisse.
134. – Le Lac de Lucerne. Suisse.
135. – Quai de Lucerne, Suisse. Vue instantanée.
136. – Panorama de Lucerne et du Mont Pilate. Suisse.
137. – Panorama de Lucerne, près de la Cathédrale. Suisse.
138. – Le Mont Pilate, Lucerne. Suisse.
139. – Vue de Lucerne et du Lac. Suisse.
140. – Vue de la rivière Reuss, Lucerne. Suisse.
141. – Panorama de Lucerne et le Righi. Suisse.
142. – Vue de la Cathédrale et de Lucerne. Suisse.
143. – Monument du Lion, Lucerne. Suisse.
144. – Le Mont Pilate et le Panorama de Lucerne. Suisse.
145. – Wiggis sur le Lac de Lucerne. Suisse. (1)
146. – Wiggis, sur le Lac de Lucerne. Suisse. (2)
148. – Gersau sur le Lac des Quatre Cantons. Suisse.
149. – Fluelen Canton d’Uri. Suisse.
150. – Fluelen et le Lac d’Uri. Suisse.
151. – Le Bristen stock et le Lac d’Uri, Fluelen. Suisse.
152. – L’Eglise de Fluelen, Canton d’Uri. Suisse.
153. – Le Tunel [sic] près de Fluelen, Canton d’Uri. Suisse.
155. – La Chapelle de Guillaume Tell sur le Lac des Quatre Cantons. Suisse. (1)
156. – La Chapelle de Guillaume Tell sur le Lac des Quatre Cantons. Suisse. (2)
157. –Vue de Brunnen et de Mitres. Suisse.
158. – Altorf et la Tour Guillaume Tell. Suisse.
159. – Statue de Guillaume Tell, Altore. Canton d’Uri. Suisse.
161. – Panorama de Zurich et l’Église du Fraumünster. Suisse.
162. – Vue sur le Lac de Zurich. Suisse.
163. – Panorama de Zurich. Suisse. (1)
164. – Grossmünster (Cathédrale) Zurich. Suisse.
165. – Panorama de Zurich, pris de l’Hôtel Belle-Vue. Suisse.
166. – Le Lac de Zurich. Suisse.
167. – Panorama de Zurich, Suisse. (2)
168. – La Chûte du Rhin Schaffhouse. Suisse. (1)
169. – La Chûte du Rhin Schaffhouse. Suisse. (2)
170. – La Chûte du Rhin Schaffhouse. Suisse. (3)
171. – La Chûte du Rhin Schaffhouse. Suisse. (4)
172. – Panorama de Glarus et le Glarnisch Montagne. Suisse.
173. – Le Village et la Vallée de Linththal. Suisse.
174. – Vue sur la Rivière de la Linth, Canton de Glarus. Suisse.
175. – Vue dans la Vallée de la Linth, Canton de Glarus. Suisse.
176. – Chûte du Fatschbach, Vallée de Linththal. Suisse.
177. – Le Tödiberg et la Rivière de la Linth, Canton de Glarus. Suisse.
178. – Cascade de Linththal, Canton de Glarus. Suisse.
179. – Vallée de la Linth, prise de l’hôtel de Stachelberg. Suisse.
180. – Stachelberg, Vallée de la Linth, Canton de Glarus. Suisse.
181. – Gorge de Pfãfers. (1)
182. – Gorge de Pfãfers. (2)
183. – Gorge de Pfãfers. (3)
184. – Gorge de Pfãfers. (4)
185. – Entrée de la Gorge de Pfãfers. Suisse.
186. – Le Couvent de Pfãfers. Suisse.
187. – Panorama de Ragatz. Suisse.
188. – Vue près de Ragatz. Suisse.
189. – Gorge de la Tamina, Ragatz. Suisse.
190. – Le Falknis, vue dans la Gorge de la Tamina, Ragatz. Suisse.
191. – Coire Canton des Grisons. Suisse.
193. – Vue de Coire. Suisse.
194. – Thusis et l’entrée de la Via Mala. Suisse.
195. – Entrée de la Gorge de la Via Mala. Suisse.
196. – Galerie sur la Route de la Via Mala. Suisse.
198. – Vue du premier Pont Via Mala. Suisse.
199. – Pont du Milieu pris du fond de la Crevasse, Via Mala. Suisse.
200. – Vue dans la Via Mala. Suisse.
201. – Pont du Milieu dans la Via Mala. Suisse. (1)
202. – Pont du Milieu dans la Via Mala. Suisse. (2)
203. – Pont du Diable, Route du St. Gothard. Suisse.
204. – Cascade près du Pont du Diable. Suisse.
205. – Vue sur la Route du St. Gothard, près d’Andermatt. Suisse.
207. – Le Glacier et l’Aiguille d’Argentière. Savoie.
208. – Le Dôme et l’Aiguille du Goûté. Chamounix. Savoie. (2)
210. – Mont-Blanc et le Panorama de Chamounix. Savoie.
211. – L’Aiguille du Midi et le Glacier des Bossons, Chamounix. Savoie.
213. – L’Aiguille de Léchaud, Chamounix. Savoie.
214. – Grandes Crevasses sur la Mer de Glace, Chamounix. Savoie.
216. – Grandes Pyramides sur la Mer de Glace, Chamounix. Savoie.
217. – Grotte de glace, Glacier des Bossons, Chamounix. Savoie. (1)
218. – Grotte de glace, Glacier des Bossons, Chamounix. Savoie. (2)
219. – Caverne de glace, Glacier des Bossons, Chamounix. Savoie.
220. – La Chute des Pèlerins, Chamounix. Savoie.
221. – Le Sommet du Mont Blanc vu de Servoz. Savoie.
222. – Vue près de Servoz. Savoie.
223. – Mont Blanc. Vue prise d’Argentière. Savoie.
224. – La Chûte d’Arpenaz, près de St. Martin. Savoie.
225. – Vue de Sallanche. Savoie.
226. – Le Pont de Sallanche et l’Aiguille de Varens. Savoie.
227. – Mont-Blanc pris de Sallanche. Savoie.
228. – La Cascade de Chède route de Chamounix. Savoie.
229. – Cascade de St. Gervais, route de Chamounix. Savoie.
230. – Le Dauben See passage de la Gemmi. Suisse.
231. – L’Altels vue de l’auberge Schwarenbach. Suisse.
232. – La Vallée de Kander Kandersteg. Suisse.
233. – Chute de la Kander sur le passage de la Gemmi. Suisse.
239. – Pont dans la Gorge de l’Eau Noire près de Martigny. Suisse.
240. – Cascade dans la Gorge de l’Eau Noire près de Martigny. Suisse.
241. – Cascade de Pissevache, près de Martigny. Suisse.
242. – Vue à Brunnen. Suisse.
246. – Le pain de sucre et le Lac au Grand St. Bernard. Suisse.
249. – Le Village de Proz, route du St. Bernard. Suisse.
256. – Vue prise de l’Eglise de St. Martin. Suisse.
257. – Panorama de Vevey. Suisse.
258. – Place du Marché à Vevey. Suisse.
259. – La Dent du Midi et le Lac de Genève, près de Chillon. Suisse.
261. – La Jungfrau vue du Font à Interlaken. Suisse.
262. – Le Pont sur l’Aar à Interlaken. Suisse.
263. – L’Eglise d’Interlaken. Suisse.
264. – Châlet à Interlaken. Suisse.
265. – Ruines du Château d’Unspunnen, près d’Interlaken. Suisse.
266. – Hôtel du Giessbach. Suisse.
267. – Chûte du Giessbach. Suisse. (2)
269. – Brienz. Près du Lac. Suisse.
270. – Châlets à Brienz. Suisse.
271. – Vue à Brienz. Suisse.
272. – Le Lac de Brienz. Suisse.
273. – Vue prise du Lac de Brienz. Suisse.
274. – La Jungfrau prise du Wengern-Alp. Suisse.
276. – Le Monch vu de la Wengern-Alp. Suisse.
278. – La Jungfrau vue sur la route de Mürren. Suisse.
279. – Le Breithorn vu de la Wengern-Alp. Suisse.
280. – Le Gespaltenhorn vu de la Wengern-Alp. Suisse.
281. – Cascade du Pletschbach, Route de Mürren. Suisse.
283. – Panorama vu de Mürren. Suisse.
284. – L’Éiger vu de Mürren. Suisse.
285. – Chute du Griffenbach sur le Chemin de Mürren. Suisse.
287. – Le Wellhorn à Rosenlaui. Suisse.
288. – Le Weissbach à Rosenlaui. Suisse.
289. – Le Glacier de Rosenlaui. Suisse.
290. – Cascade dans la Gorge de Rosenlaui. Suisse.
292. – Vue près du Reichenbach. Suisse.
293. – Le Trümmelbach, près de Lauterbrunnen. Suisse.
294. – L’église de Lauterbrunnen et le Staubach. Suisse.
295. – Vue dans la Vallée de Lauterbrunnen. Suisse.
296. – Cascade dans la Vallée de Lauterbrunnen. Suisse. (1)
297. – Cascade dans la Vallée de Lauterbrunnen. Suisse. (2)
298. – Vue près de Rosenlaui. Suisse.
299. – Vue générale du Glacier supérieur à Grindelwald. Suisse.
300. – Glacier supérieur et Caverne à Grindelwald. Suisse.
301. – Caverne dans le Glacier supérieur à Grindelwald. Suisse.
302. – Intérieur de la Caverne de Glace à Grindelwald. Suisse. (1)
303. – Intérieur de la Caverne de Glace à Grindelwald. Suisse. (2)
304. – Vue dans l’intérieur du Glacier à Grindelwald. Suisse.
305. – Vue sur le Glacier supérieur à Grindelwald. Suisse.
306. – Panorama de Meyringen. Suisse.
307. – Vue à Meyringen. Suisse. (1)
308. – Vue à Meyringen. Suisse. (2)
309. – Une ancienne rue à Meyringen. Suisse.
310. – La Chute d’Alpach, Meyringen. Suisse.
311. – Châlets à Handeck. Suisse.
312. – Chute de l’Aar à Handeck. Suisse.
313. – Pont sur l’Aar à Handeck. Suisse.
314. – Gorge d’Aerlenbach. Suisse.
315. – L’Hospice et le Lac de la Grimsel. Suisse.
316. – Vue sur la route de la Grimsel. Suisse.
318. – Le Pont de la Cascade du Rhône, route de la Furka. Suisse.
319. – Panorama de Stans. Suisse.
320. – L’église de Stans. Suisse.
322. – Monument de Weinkelried à Stans, Suisse, par Schloth. (1)
323. – Monument de Weinkelried à Stans, Suisse, par Schloth. (2)
324. – La Maison de Weinkelried à Stans. Suisse.
325. – Montreux et le Lac de Genève. Suisse.
326. – Châlets à Meyringen. Suisse.
327. – La Mer de Glace, vue de la Flégère, Chamounix. Savoie.
328. – La Mer de Glace, Chamounix. Savoie.
329. – L’Église anglaise à Chamounix. Savoie.
331. – Vue sur la route de Chamounix. Savoie.
332. – Vue de l’Hôtel de Londres et du BréventChamounix. Savoie.
333. – Vue près de Sallanches. Savoie.
334. – Mont Blanc vu de Sallanches. Savoie.
335. – Gorge de Grezy, Aix-les-Bains. Savoie. (1)
336. – Gorge de Grezy, Aix-les-Bains. Savoie. (2)
337. – Gorge de Grezy, Aix-les-Bains. Savoie. (3)
338. – Cascade de Grezy, Aix-les-Bains. Savoie. (1)
339. – Cascade de Grezy, Aix-les-Bains. Savoie. (1)
340. – L’Abbaye de Haute-Combe, Aix-les-Bains. Savoie. (1)
341. – Intérieur de l’Eglise de l’Abbaye de Haute-Combe, près d’Aix-les-Bains. Savoie (1)
342. – Intérieur de l’Église de l’Abbaye de Haute-Combe, près d’Aix-les-Bains. Savoie (2)
343. – Façade de l’Église de Haute-Combe, près d’Aix-les-Bains. Savoie.
344. – Le Cloître des Antiquités à Haute-Combe. Savoie.
345. – Le Cloître des Antiquités à Haute-Combe. Savoie.
346. – Monument de Marie-Christine de Bourbon, Reine de Sardaigne dans l’Église de Haute-Combe. Savoie
Deutsche Kurzfassung


During his lifetime, British photographer William England (c. 1830–1896) was referred to as “probably the largest Continental publisher of European views“. Another Victorian source states he had a “monopoly in Continental pictures“. William England’s productive period lasted from approx. 1854 until the 1880s, and he produced tens of thousands of photographs, most of them stereo views. At first, he was employed by the London Stereoscopic Company, and on their behalf, he travelled to North America and Paris. From approx. 1863 onward, he was self-employed and undertook, amongst others, several photographic journeys to the Rhineland and the Alps. In Victorian times, he was a much esteemed photographer with his own flourishing company; in present times, however, his work is mostly forgotten.

For the first time, the extensive work of William England will be examined on a scientific basis, focusing on four significant series of his stereoscopic travel photography. One of the main objectives of this dissertation is to evaluate William England’s photography against the backdrop of the “stereo craze“. The great demand for stereo views is closely intertwined with the enthusiasm for travelling in the Victorian era. In Britain, travelling became widely accessible and affordable, due to a growing middle class, the expansion of the European transport network and the lifting of the continental blockade. This dissertation reveals the significant interactions between stereo photography as a mass medium and the emerging package tourism (Thomas Cook) as well as the new generation of guidebooks (Baedeker, Murray) based on short, factual information.

William England’s travel photography satisfied visual expectations: the photographer chose subjects, for instance, along the route of the Grand Tour, that were well known and part of the pictorial canon of the “beautiful, picturesque und sublime”. Additionally, he created new visual expectations: he produced the first North American stereo views available in Europe. His instantaneous views of the Parisian boulevards were novel and unique. These “snapshots” were only possible due to the fact William England proved himself a capable innovator: he invented a fast “focal plane shutter”.

The functions of stereo photography lie in education and amusement, but stereo views were also purchased for travel preparation or as souvenirs. Unlike most other media, the stereoscope offers an immersive experience. The armchair traveller delves into a virtual reality where the objects seem to be within his grasp. Further key aspects are
panoramic vision, virtual sublime and cognitive dissonance. Examining these aspects in regards to William England’s work, the link to 21-century virtual reality technology will be drawn.

Information on William England’s biography is limited and incomplete, so is the body of source material on the overall subject. However, it can be established that William England was a successful photographer and entrepreneur. The quality of his photographs was outstanding, and in offering unique features and adapting his product range to customer demands, he set himself apart from the competition.

In positioning William England’s work within the art-historical and cultural overall context, this dissertation also aims at shifting the standing of Victorian stereo photography, away from a marginal note within the history of photography, towards an autonomous development.
Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt, die Dissertation selbst verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt zu haben.

Gerlind-Anicia Lorch Hamburg,