

**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

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 Stereofotografen in Paris.....	166
Zusammenfassung.....	168
William England – ein Rheinromantiker? Die Serie „Views of the Rhine and its Vicinity“ (ca. 1867/68).....	170
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
BurgDrachenfels.....	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

Beispiel eins: Mer de Glace.....	227
Beispiel zwei: Mont Blanc.....	229
Beispiel drei: Chateau Chillon.....	231
3-D und 2-D.....	233
Viktorianische Kritiken zu William Englands Alpenansichten.....	235
Zusammenfassung.....	238
Schlussbetrachtung, Rückblick und Ausblick.....	241
Erfüllung und Schaffung von Bilderwartungen.....	241
„In die Tiefe des Bildes hinein“ – der Reiz der Stereofotografie.....	243
Virtuelle Realität und kognitive Dissonanz.....	248
Der Serienaspekt.....	252
Das panoramatische Sehen in der Stereofotografie.....	256
Panorama, Diorama und moving panorama.....	257
Vom Panorama in den Lehnstuhl.....	260
Gipfelerlebnis und Blick von oben.....	263
Das Konzept des beautiful, picturesque and sublime.....	265
Interesse wecken durch Human Interest.....	268
Les Frères du Grand St. Bernard, et l’Hospice.....	270
Blondin crossing Niagara Falls.....	271
A Wayside Scene, Canada.....	272
Group of Indian Women at Bead-Work.....	273
Ausblick.....	276
Resümee.....	278
Nachwort.....	280
Zitierte u. verwendete Literatur.....	I
Anlagen	

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

Spätestens seit Kinoerfolgen wie „Avatar – Aufbruch nach Pandora“ (2009) oder der Virtual-Reality-Brille Google Cardboard (2014) liegt 3-D im Trend. Doch 3-D bzw. Stereoskopie und Stereofotografie sind keine Phänomene des 21. Jahrhunderts; Stereofotografie ist genauso alt wie die Fotografie selbst.¹ Meine Faszination für dieses Medium reicht bis in meine Zeit als studentische Hilfskraft in der Sammlung Fotografie des „Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg“ zurück. Ein antiker, großer Holzkasten mit dem Schildchen „Taxiphote“ weckte damals meine Neugierde. Der Blick durch die beiden am Kasten angebrachten Okulare konfrontierte mich mit einer Ansicht der römischen Katakomben. Durch die Plastizität und Realitätsnähe der Darstellung – es waren Glasstereofotografien – fühlte ich mich wie selbst in die Szene hineinkatapultiert. Diesem Aha-Erlebnis folgte eine intensive Beschäftigung mit Stereofotografie im Allgemeinen und viktorianischer Stereofotografie im Besonderen. In William Englands stereoskopischer Reisefotografie fand ich das Thema für die vorliegende Arbeit. Dabei musste ich feststellen, dass sich der Fotograf mitunter meiner Forschung zu entziehen schien: So fehlt beispielsweise die entscheidende Seite im englischen Zensus des Jahres 1861, zudem ist William Englands Grabstein auf dem Londoner Kensal Green Cemetery zerbrochen und die Abschrift seines Testaments war zunächst unvollständig. Auch für die Unterstützung bei der Bewältigung dieser Widrigkeiten bin ich den im Folgenden aufgeführten Personen und Institutionen zu großem Dank verpflichtet.

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.

Dank verpflichtet bin ich auch Denis Pellerin, Kurator der Brian May Collection und Co-Direktor der heutigen London Stereoscopic Company, der mir stets als wertvoller Ratgeber und kritischer Freund zur Seite stand. Zudem half er mir durch viele Zweifel und förderte immer wieder meine Zuversicht.

Herzlich danken für ihre hilfreiche Unterstützung möchte ich außerdem (in alphabetischer Reihenfolge): Peter Blair, Bart Conchar, Val & John England, Paula Fleming, Werner Hansen, Cornelia Kemp (Deutsches Museum), Dieter Lorenz, Sarah McDonald (Hulton Getty Archive), Muriel Morris, Alison Morrison-Low (National Museums of Scotland), Gwyn Nicholls, Ray Norman, John Saddy, Larry Schaaf, Roger Taylor, Michael Tongue, Elena Vidal, Henry Vivian-Neal (Friends of Kensal Green Cemetery), Ian Wallace, Hartmut Wettmann, Gisela Will (Deutsche Gesellschaft für Stereoskopie), Graham Wood und Ray Zone.

Des Weiteren bedanke ich mich ausdrücklich für die freundliche Unterstützung bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern folgender Institutionen: Chelsea and Kensington Library, City of Westminster Archives Centre, De Montfort University Leicester, Fürstlich-Wiedisches Archiv, George Eastman Museum, Harry Ransom Center/The University of Texas at Austin, History and Theory of Photography Research Centre/Birkbeck University of London, London Metropolitan Archives, Museum of London, Museum of the History of Science Oxford, National Art Library, National Galleries of Scotland, National Media Museum, National Portrait Gallery London, National Stereoscopic Association, Niagara Falls History Museum, Royal Photographic Society, Stadtarchiv Mainz, The Alpine Club, The British Library, The London Library, The National Archives, The Royal Collection, The Stereoscopic Society, Trowbridge Museum, Victoria and Albert Museum, Wiltshire and Swindon History Centre sowie der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

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

² „At Home. Mr. William England at St. James’s Square, Notting Hill“, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1127, Friday, April 9, 1880, S. 171–173, hier S. 171.

³ „Critical Notices. Views of Switzerland and Savoy. Photographed by Wm. England“, in: *The Photographic News*, Vol. VIII, No. 278, January 1, 1864, S. 4.

⁴ Ebenda.

⁵ „Our Editorial Table. Views of Switzerland and Savoy – New Series. Photographed by W. England, and dedicated, by permission, to the Alpine Club“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XII, No. 245, January 13, 1865, S. 18–19, hier S. 19.

⁶ „Our Weekly Gossip“, in: *The Athenæum*, No. 1944, Jan. 28, 1865, S. 128.

novelties.“⁷ Schließlich war der stereo craze einer von zahlreichen „crazes“, die im viktorianischen Zeitalter vorherrschten. So sind etwa die Beschäftigung mit Salonpräparaten, exotischen Raritäten oder seltenen Farnen („fern craze“) weit weniger bekannte Facetten des viktorianischen Lebens als die bekannten Schlagwörter wie Imperialismus, Industrialisierung, Entdecker- und Erfindertum, die meist zur Charakterisierung von Queen Victorias England herangezogen werden. William Englands stereoskopische Reisefotografie muss somit unbedingt auch vor der Kulisse des stereo craze und eines von – heute mitunter befremdlich anmutenden – Modeerscheinungen geprägten Zeitalters gesehen werden.

Die vorliegende Arbeit richtet den Fokus auf vier ausgewählte Serien stereoskopischer Reisefotografie von William England: Nordamerika, Paris, das Rheingebiet und die Alpenregion. Sie entstanden im Zeitraum zwischen ca. 1859 und ca. 1880 in einer Zeit, in der private Fotografie noch nicht verbreitet war; dies wurde erst durch die Einführung der „Kodak Box“ und des Rollfilms ab 1888 möglich.

Reisefotografie bildet den Schwerpunkt innerhalb von William Englands Œuvre. Ein wesentlicher Anspruch der vorliegenden Arbeit ist es, die Interaktionen zwischen Reisen und Stereofotografie im England des 19. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Auf einen direkten Zusammenhang soll bereits an dieser Stelle hingewiesen und folgende Beobachtung vorangestellt werden: Zu den ersten Pauschalreisen, die Veranstalter Thomas Cook anbot, zählten Kurztrips nach London zur Great Exhibition im Jahr 1851. Im Crystal Palace waren Exponate aus aller Herren Länder zu sehen; die Besucher befanden sich auf einer „virtuellen Reise“. Zudem wurden anlässlich der Great Exhibition die ersten Stereoskope und Stereofotografien ausgestellt. Die enge Verzahnung zwischen realen und virtuellen Reisen wird hier deutlich.

⁷ Ian Jeffrey: Revisions: An Alternative History of Photography, hrsg. v. National Museum of Photography, Film & Television, England, Bradford 1999, S. 39 (im Folgenden zit. als: Jeffrey, Revisions 1999).

Ziele und Zeitpunkte von William Englands Reisen weisen nicht nur deutliche Parallelen zu den populären von Thomas Cook organisierten Rundreisen auf, sondern auch zur Verbreitung moderner Reiseführer durch Verlage wie Murray und Baedeker. Die Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen dem Massenmedium Stereofotografie und dem sich parallel dazu entwickelnden Pauschaltourismus bildet einen Hauptaspekt der vorliegenden Arbeit. Eingebettet in diesen kulturhistorischen Kontext soll konkret am Beispiel der stereoskopischen Reisefotografie von William England erörtert werden, welchen Motiven er sich zuwandte, in wessen Auftrag und für welche Zielgruppen er tätig war und inwiefern er bestehende Bilderwartungen bediente und möglicherweise neue schuf.

William England befand sich in Konkurrenz zu zahlreichen anderen Fotografen, die in Großbritannien, aber auch in den von ihm bereisten Ländern ansässig und erfolgreich tätig waren. Es soll daher untersucht werden, wodurch sich William England vom Markt abhob und welche Alleinstellungsmerkmale sein Werk charakterisieren. Auf die Besonderheiten der Stereofotografie – sowohl aus Sicht des Fotografen als auch aus Sicht des Betrachters – muss eingegangen werden, speziell auf die Fragen, welche Funktionen sie erfüllt und welchen Mehrwert Stereofotografie im Vergleich zu anderen Medien bietet. Neben den Aspekten Wahrheitsanspruch, Realitätsnähe und Immersion scheint der Begriff der „kognitiven Dissonanz“ hier zentral zu sein, obwohl er bisher wohl noch keine Anwendung im Bereich der viktorianischen Stereofotografie fand.

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“⁸ beschreibt diese Diskrepanz.

Um die zu untersuchende Schaffensphase im Kontext des Gesamtwerkes von William England beurteilen zu können, ist die Einbeziehung seiner Biografie unumgänglich. Maurice Merleau-Ponty beschreibt die Bedeutung der Lebensumstände eines Künstlers wie folgt: „Zwar steht fest, daß das Leben das Werk nicht *erklärt*, fest steht aber auch, daß beide kommunizieren. Die Wahrheit ist, daß dieses zu schaffende Werk gerade dieses Leben erforderte. [Hervorhebungen im Original].“⁹ Die Schwierigkeit bei Biografien von Personen aus dem viktorianischen Zeitalter besteht darin, dass die Informationslage mitunter sehr fragmentarisch ist. Dies gilt auch für William England. Der englische Zensus wurde nur alle zehn Jahre durchgeführt, die Angabe eines Geburtsdatums war nicht erforderlich und zudem schlichen sich bei der Dokumentation oft Fehler ein, was Daten und Schreibweisen betrifft.

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

⁸ Gerlind-Anicia Lorch: „William England. Much Esteemed, Mostly Forgotten“, in: Stereo World, Vol. 38, No. 2, Sep./Oct. 2012, S. 30–33 u. S. 27 sowie dies.: „William England. Much Esteemed, Mostly Forgotten“, in: 3D Imaging, Vol. 197, Winter 2012, S. 22 f.

⁹ Maurice Merleau-Ponty: „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1995 (1994), S. 39–59, hier S. 53.

Tageszeitungen und Fotografiejournalen.¹⁰

Bemerkenswerterweise liegt bislang keine umfassende Publikation zur stereoskopischen Reisefotografie im 19. Jahrhundert vor. Am nächsten kommt diesem Anspruch die 1981 von Roger Taylor verfasste Monographie zu George Washington Wilson, die sich allerdings nicht ausschließlich mit stereoskopischer Reisefotografie befasst, sondern mit dem Gesamtwerk des schottischen Fotografen.¹¹

Stereofotografie im Allgemeinen und die von William England im Speziellen wird in den Standardwerken zur Fotografiengeschichte, wie beispielsweise denen von Beaumont Newhall, Helmut und Alison Gernsheim oder Walter Koschatzky, nur am Rande erwähnt.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 Randphänomen belächelt. Durch ihre Position im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz sah sich die Fotografie seit ihrer Erfindung Kritik 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.“¹³

¹⁰ Siehe hierzu unter anderem: Sir David Brewster: *Application of the Stereoscope to Sculpture, Architecture, and Engineering*, in: ders.: *The Stereoscope. Its History, Theory and Construction*, Hastings-on-Hudson 1856; Charles Wheatstone: *Contributions to the Physiology of Vision – Part the first. On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena on Binocular Vision*; in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 1838; Oliver Wendell Holmes: „Doings of the Sunbeam“; in: *Atlantic Monthly* 12 (July 1863). S. 1–15.

¹¹ Roger Taylor: *George Washington Wilson: Artist and Photographer 1823–1893*, Aberdeen 1981 (im Folgenden zit. als: Taylor 1981).

¹² Beaumont Newhall: *Geschichte der Fotografie (History of Photography, 1982)*, München 1998 (1989); Helmut Gernsheim: *The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, London 1969 (first publ. in 1955; revised and enlarged edition); Walter Koschatzky: *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg/Wien 1993.

¹³ Jeffrey, *Revisions* 1999, S. 39.

Zwei Grundlagenwerke zur Stereofotografie brachte der US-Amerikaner William C. Darrah im Jahr 1964 mit *Stereo Views: A History of Stereographs in America and Their Collection* sowie im Jahr 1977 mit *The World of Stereographs* heraus.¹⁴ Darrah verzichtete in seinen umfangreichen Publikationen allerdings weitgehend auf Quellenangaben, so dass die Richtigkeit seiner Angaben mitunter nicht nachprüfbar ist. Einen ersten Teilaspekt zu William England publizierte Ian Jeffrey im Jahr 1999 mit *An American Journey. The Photography of William England*.¹⁵ Wie der Titel deutlich macht, befasst sich Jeffrey mit Englands Nordamerika-Ansichten; die Publikation enthält allerdings nur die Reproduktion einer einzigen Stereoaufnahme, die übrigen Abbildungen sind Scans einer Hälfte des stereoskopischen Glasnegativs. Dieser Umstand verdeutlicht Jeffreys Intention: Die stereoskopische Qualität steht nicht im Vordergrund seiner Untersuchung, es geht ihm vielmehr um die kunst-, kultur- und sozialgeschichtliche Dimension der Aufnahmen.

Mit William Englands Rheinland-Ansichten beschäftigt sich Hartmut Wettmann in seinem Aufsatz *William England's 1867 Rhine Journey* (2002).¹⁶ Die alpinen Motive stehen im Fokus von Gérard Bourgarel: *William England. 1863 exploration photographique de la Suisse* (2005) und *William England: Vues stéréoscopiques du Valais de 1863 et 1865* (2011) von Yves Biselx.¹⁷ Peter Blair veröffentlichte *William Englands's Views of Switzerland. A Collector's Guide* (2014) und *Chamonix Mont-Blanc in 3D. A journey through the stereoscope from the 1850s to today* (2014), in Letzterem befasst er sich

¹⁴ William C. Darrah: *Stereo Views: A History of Stereographs in America and Their Collection*, Gettysburg 1964 und ders.: *The World of Stereographs*, Gettysburg 1977 (im Folgenden zit. als: Darrah 1977).

¹⁵ Ian Jeffrey: *An American Journey. The Photography of William England*, München/London/New York 1999 (im Folgenden zit. als: Jeffrey, England 1999).

¹⁶ Hartmut Wettmann: „William England's 1867 Rhine Journey“, in: *Stereo World*, Vol. 29, No. 1 (2002), S. 4–9 sowie S.13 (im Folgenden zit. als: Wettmann 2002).

¹⁷ Gérard Bourgarel: *William England. 1863, exploration photographique de la Suisse*, Pro Fribourg 149, Trimestriel 2005-IV, 2005 (im Folgenden zit. als: Bourgarel 2005); Yves Biselx: *William England: Vues stéréoscopiques du Valais de 1863 et 1865*, Association Valaisanne d'Images Anciennes 2011 (im Folgenden zit. als: Biselx 2011).

unter anderem mit William Englands Ansichten von Chamonix.¹⁸ Gleiches gilt für Rémi Fontaines Publikation *Chamonix et ses glaciers. Les premières images sous l'œil des photographes. 1849–1869*.¹⁹ Diese Aufstellung verdeutlicht, dass das Forschungsinteresse sich derzeit auf William Englands alpine Fotografien richtet. Sie spiegelt darüber hinaus ein gesteigertes Interesse an historischer Stereofotografie in den vergangenen Jahren. Dass die viktorianische Stereofotografie wieder in den wissenschaftlichen Fokus gerückt ist, ist auch das Verdienst der Autoren Brian May, Elena Vidal, Denis Pellerin und Paula Fleming, die seit 2009 vier grundlegende Werke herausgebracht und weitere in Vorbereitung haben.²⁰

Mit der vorliegenden Dissertation wird der Versuch unternommen, die erste umfassende Arbeit zu William England vorzulegen, die sich nicht nur auf einen Teilaspekt 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 gleicht hierbei einem Puzzle, wie Linda A. Ries es formuliert: „Historical information never arrives in the original chronological

¹⁸ Peter Blair: *William England's Views of Switzerland. A Collector's Guide*, ohne Ort 2014 (im Folgenden zit. als: Blair, England 2014) sowie ders.: *Chamonix Mont-Blanc in 3D. A Journey through the Stereoscope from the 1850s to Today*, Pontalier 2014 (im Folgenden zit. als: Blair, Chamonix 2014). Im Weiteren wird die Schreibweise „Chamounix“ verwendet, die sich auch in den Motivtiteln von William Englands Alpenansichten findet.

¹⁹ Rémi Fontaine: *Chamonix et ses glaciers. Les premières images sous l'œil des photographes. 1849–1869*, ohne Ort, 2015 (im Folgenden zit. als: Fontaine 2015).

²⁰ Brian May u. Elena Vidal: *A Village Lost and Found*, London 2009 (im Folgenden zit. als: May/Vidal 2009); Brian May, Denis Pellerin u. Paula Fleming: *Diableries. Stereoscopic Adventures in Hell*, London 2013 (im Folgenden zit. als: May/Pellerin/Fleming 2013); Brian May u. Denis Pellerin: *A Poor Man's Picture Gallery*, London 2014 (im Folgenden zit. als: May/Pellerin 2014); Denis Pellerin u. Brian May: *Crinoline. Fashion's Most Magnificent Disaster*, London 2016 (im Folgenden zit. als: Pellerin/May 2016).

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.”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.

Um beispielsweise den viktorianischen stereo craze verstehen zu können, muss sowohl auf die Technik- als auch auf die Sozial- und Kulturgeschichte eingegangen werden. Ähnliches gilt für die ästhetische Kategorie des Sublimen, die William Englands Werk durchzieht. Er bereiste Orte, denen zuvor Maler und Dichter eine sublime Qualität attestiert hatten. Beispiele sind in Nordamerika die Niagarafälle und der Hudson River, in Europa das Rheinland und die Alpen. Für die Analyse des Sublimen in der Stereofotografie – ein Ansatz, der von der Forschung bisher weitgehend unbeachtet blieb – ist die Einbeziehung des kunst- und -literaturgeschichtlichen sowie des philosophischen Hintergrundes erforderlich.

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.

Die vorliegende Arbeit erhebt nicht den Anspruch eines vollumfänglichen, vollständigen und unumstößlichen Werkes. Vielmehr stellt die Untersuchung eine Momentaufnahme dar, schafft Grundlagen zu einem Thema, das bislang kaum bearbeitet wurde und bereitet damit zugleich den Boden für weitere Forschungen zur stereoskopischen Reisefotografie des 19. Jahrhunderts.

²¹ Linda A. Ries: „Lochman Located“, in: Peter E. Palmquist (Hg.): Photographers: A Sourcebook for Historical Research. Featuring Richard Rudisill’s Directories of Photographers, Nevada City 2000 (1991), S. 13–19, hier S. 13.

William England – biografische Übersicht

Abb. 1 zeigt eine Porträtfotografie William Henry Englands von H. S. Mendelssohn, die ca. 1890 entstand. Zu William Englands Biografie finden sich Angaben in Form von Lexikoneinträgen sowie in Publikationen, in denen seine Fotografien behandelt werden. In diesen Veröffentlichungen werden unterschiedliche Geburtsjahre zwischen 1815 und 1830 angegeben.²² Der Einblick in die Zensus-Dokumente macht deutlich, dass ein Geburtsjahr in den 1810er bzw. 1820er Jahren ausscheiden muss.²³ Vielmehr erweist sich 1830 als wahrscheinlich, auch wenn trotz aufwändiger genealogischer Recherchen bisher keine Geburts- oder Taufurkunde gefunden werden konnte. Vom Jahr 1830 wird daher ausgegangen.²⁴ Die folgende Biografie basiert auf viktorianischen Quellen und stellt somit den ersten wissenschaftlich fundierten und umfassenden Überblick dar.²⁵ Die Ergänzung der fehlenden Angaben ist der weiteren Forschung überlassen und vermutlich nicht ohne Zufallsfunde möglich. Eine Zeitleiste, die neben den biografischen Daten William Englands auch relevante zeit- und technikgeschichtliche Angaben umfasst, findet sich im Anhang als *Anlage 1*.

In viktorianischen Verzeichnissen wird als William Englands Geburtsort „near Trowbridge, Wiltshire“, das sich im Südwesten England befindet, angegeben.²⁶

²² Unter anderem 1815–1880 bei Phillip Prodger: *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford 2003 (im Folgenden zit. als: Prodger 2003), S. 88; Geburtsjahr 1830 bei Jeffrey, England 1999, S. 98 sowie Umschlag; 1824–1896 bei Robin Lenman (Hg.): *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford 2005, S. 193 (im Folgenden zit. als: Lenman 2005).

²³ Der Zensus im Jahr 1841 gilt als erste moderne Volkszählung in England und Wales, wobei dort bereits seit 1801 Volkszählungen durchgeführt wurden. Zum ersten Mal erhielt jedoch im Jahr 1841 das Familienoberhaupt jedes Haushaltes ein Formblatt, in das an einem festgelegten Tag Angaben zu allen im Haushalt anwesenden Personen eingetragen werden mussten. Angaben zum Geburtsjahr wurden nicht gemacht, stattdessen wurde das aktuelle Alter der genannten Person angegeben. Der Zensus findet seit 1801 alle zehn Jahre statt, mit Ausnahme von 1941. Siehe dazu: www.ons.gov.uk/ons/guide-method/census/2011/census-history/200-years-of-the-census/index.html (Link zuletzt abgerufen am 06.05.16).

²⁴ Sofern William England nach dem 13. August Geburtstag hatte, wäre auch 1829 als Geburtsjahr möglich. Siehe dazu die Angaben zu Alter und Todeszeitpunkt auf S. 17.

²⁵ Die Verfasserin dankt Muriel Morris, direkte Nachfahrerin William Englands, für die Zurverfügungstellung der Ergebnisse ihrer genealogischen Recherchen.

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.

Aus verschiedenen kirchlichen- und Regierungsquellen ergibt sich Folgendes: William war der älteste Sohn von John (ca. 1794 Bradford – März 1872) und Jane (geborene Mizen, ca. 1796 Wiltshire – 1848 Melkham, Wiltshire) England. William hatte vermutlich drei Schwestern: Sarah (ca. 1827 oder 1829 Trowbridge – 1913 Southwark, London), Jane (ca. 1827 oder 1834 Trowbridge – März 1902, Greenwich) und Fanny (ca. 1840 – 1847 Alderbury, Wiltshire) sowie zwei Brüder: John (ca. 1836 Hambridge, Wiltshire – 1863 Alderbury Wiltshire) und James (ca. 1838 – ?).²⁷

Der Zensus von 1841 gibt lediglich darüber Auskunft, dass die Familie in jenem Jahr in Wellhead, Westbury Leigh, Wiltshire, lebte.²⁸ Für die Jahre von 1841 bis 1850 ließen sich keine biografischen Informationen recherchieren. Gerade dieser Zeitraum wäre aber von Bedeutung, um nachvollziehen zu können, wann William England das erste Mal mit dem Medium Fotografie in Berührung kam, wo er seine Ausbildung erhielt und wie anschließend seine frühe Karriere als Fotograf verlief.

In William Englands Kindheit und Jugend, befand sich die neue Technik noch in den Kinderschuhen. Im Jahr 1839 – das aufgrund der Bekanntgabe des Daguerreschen Verfahren als „Geburtsjahr der Fotografie“ gilt – war er ungefähr neun Jahre alt. Ron Cosens weist darauf hin, dass William Henry Fox Talbot, einer der bedeutenden Erfinder in der Frühzeit der Fotografie, in Lacock Abbey lebte.²⁹ Das Anwesen ist nur rund 15 Meilen von Westbury Leigh entfernt, dem im Zensus von 1841 nachgewiesenen Wohnort von William und seiner Familie. Es ist anzunehmen, dass Fox Talbot in seinen vielfältigen Funktionen als Landbesitzer, Astronom, Chemiker, Mathematiker und

²⁷ Für Sarah und Jane finden sich widersprüchliche Angaben. Im Taufregister Christ Church, Marylebone, Middlesex, vom 25. Januar 1852, wird als Geburtsdatum beider Mädchen der 2. November 1827 angegeben, womit sie Zwillinge gewesen wären. Im Zensus von 1841 finden sich allerdings unterschiedliche Altersangaben: Jane 8 und Sarah 12 Jahre. Es ließ sich bislang nicht rekonstruieren, welche Angabe korrekt ist.

²⁸ 1841 England Census record; Westbury, Wiltshire, piece 1188, book 3, folio 24, S. 1.

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

Fotograf in der Gegend bekannt war und dadurch möglicherweise auch einen Einfluss auf William England und dessen zukünftige Karriere als Fotograf gehabt haben könnte. In welcher Beziehung der junge William England und William Henry Fox Talbot zueinander standen, konnte nicht rekonstruiert werden. Die einzige indirekte Verbindung, die sich bisher recherchieren ließ, findet sich in einem auf den 25. November 1865 datierten Brief von Talbots Assistenten Nicolaas Henneman. Darin berichtet Henneman Talbot von seinen Bemühungen, Glaspositive von einigen Fotografen für Talbots Experimente im Bereich Photogravüre zu erhalten. Von William England wurden ihm demnach „Alpine views“ versprochen.³⁰

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.”³¹

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.”³² 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*

³⁰ Der Brief liegt als Transkription in digitaler Form vor: The Correspondence of William Henry Fox Talbot, Dokument-Nr. 9044, Projekt der de Montfort University, Leicester, und der University of Glasgow; <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/>. Der Leiter der Projekts, Prof. Larry Schaaf, erläutert in einer E-Mail an die Verfasserin vom 06.05.2012 den Kontext des Briefes. Seiner Einschätzung nach gab es keinen direkten Kontakt zwischen William Henry Fox Talbot und William England, zumal letzter höchstwahrscheinlich nie mit dem von Talbot entwickelten Kalotypie-Verfahren gearbeitet habe.

³¹ „Personal“, in: *The Practical Photographer*, October 1896, Vol. VII, No. 82, S. 273 f., hier S. 273 (im Folgenden zit. als: *Practical Photographer* 1896).

³² „Visits to Noteworthy Studios. Mr. England’s Establishment at Notting Hill“, in: *The Photographic News*, Vol. XII, April 17, 1868, S. 184 f., hier S. 185.

Photographic Almanac erschien, auf seine Erfahrung mit dieser Technik schließen.³³

In einer anderen zeitgenössischen Quelle heißt es, dass William England seine fotografische Karriere als Amateur begann, um dann professionell zu arbeiten.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 Daguerreotypen-Studio am 23. März 1841.³⁵ Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts war es durchaus üblich, dass Fotografen einer Zweitbeschäftigung nachgingen wie beispielsweise Zahnarzt, Versicherungsmakler oder Musikinstrumentenhändler.³⁶

Am 15. November 1850 heiratete William England in Paddington, London, die aus Frankreich stammende Rosalie Sophie Vornier, Tochter des Chirurgen Louis Vornier.³⁷ Das Paar bekam in den Folgejahren vier Söhne und eine Tochter: Louis William (30. September 1851, Marylebone, London – 1919, Ealing, London), Marie Rosalie (ca. 1852 oder 1853 – 1909, London), Walter John (ca. 1854, London – 1913, London), William F. (ca. 1856, London – ?, Neuseeland) und John Desiré (März 1861, Kensington, London – 1931, Ealing, London).³⁸ Der Eintrag im Heiratsregister gibt als William Englands Beruf

³³ „Cleaning and Copying Daguerreotypes. By William England”, in: *British Journal of Photographic Almanac, and Photographer’s Daily Companion* 1873, S. 116 f.

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.

³⁵ Vgl. John Hannavy: „Photography as a Profession”, in: ders. (Hg.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008, S. 1100–1102, hier S. 1100 (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: Hannavy 2008).

³⁶ Vgl. Heinz K. u. Bridget A. Henisch: *The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes*, Pennsylvania 1994, S. 218 (im Folgenden zit. als: Henisch 1994).

³⁷ Zur Immigration Vorniers: England, Alien Arrivals, 1810–1811, 1826–1869: Vornier; 1 Feb. 1838; port of arrival: Southampton; port of departure: Le Havre; ship: Lady de Saumarez; zur Eheschließung von William England u. Rosalie Sophie Vornier: Parish of St. Marylebone, Ecclestial District of Christ Church, City or Borough of Marylebone; HO107/1490, folio 619, S. 5.

³⁸ John Desiré: Birth record, March 1861, Kensington, Greater London, London Middlesex, Vol. 1a, S. 89. Die Verfasserin dankt Muriel Morris für die umfassende Recherche zur England-Familie.

„cordwainer“ (Schuhmacher) an und als Adresse Star Street. Ein Kirchenbuch-Eintrag aus dem Jahr 1852 nennt als Tätigkeit „boot maker“ (Schuhmacher) und als Adresse 11 Shelbourne Place an.³⁹ William England ließ sich in keinem der *Post Office London Directories* nachweisen.

Die nächste gesicherte Angabe bezieht sich auf William Englands Beitritt zur London Stereoscopic Company. Dieser erfolgte im Gründungsjahr der Company 1854. Eine Tätigkeit als Mitarbeiter der LSC lässt sich bis 1863 nachweisen. Bereits vor 1861 richtete William England sein eigenes Studio in Notting Hill/Kensington ein. Dieses wird ausführlich in Baden Pritchards *The Photographic Studios of Europe* aus dem Jahr 1882 beschrieben.⁴⁰

Ab 1871 lässt sich als William Englands Adresse 7 St James's Square im Londoner Stadtteil Kensington nachweisen.⁴¹ Der erste Beleg für diese Adresse findet sich im Taufeintrag von William und Rosalies Sohn John Desiré (getauft am 21. April 1861). Als Beruf von William England wird dort „photographer“ genannt.⁴² Die Zensus-Einträge aus den Jahren 1871, 1881 und 1891 nennen ebenfalls 7 St James's Square als Adresse. Als Berufsbezeichnung lautet der Eintrag für 1871: „photographer, employing 1 boy, 2 girls“ und für 1881 „photo publisher“. Eine ähnliche Bezeichnung, nämlich „photographic publisher“, findet sich auch im Londoner *Business Directory* von 1884.⁴³ Der Zensus von 1891 nennt als Beruf des damals 60-jährigen William England

³⁹ Baptisms solemnized in Christ Church, in the Parish of St. Marylebone, in the County of Middlesex, in the year One Thousand Eight Hundred and Fifty Two, S. 5. Unter No. 38 wird dort die Taufe von William und Rosalie Sophie Englands Sohn Louis William am 25. Januar 1852 aufgeführt. Interessanterweise wurden an diesem Tag zwei weitere Mitglieder der England-Familie getauft: Williams Schwestern, die Zwillinge (?) Sarah (S. 4, No. 32) und Jane (S. 5, No. 33). Diese beiden Einträge bringen auch einen Nachweis für den Beruf des Vaters, John England: „cloth worker“.

⁴⁰ „Mr. William England at Notting Hill“, in: Baden Pritchard: *The Photographic Studios of Europe*, London 1882, S. 14–19.

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.

⁴³ *The Business Directory of London and provincial and foreign trade guide* 1884, S. 888.

„own means“, woraus zu schließen ist, dass er sich zwischen 1884 und 1891 zur Ruhe gesetzt hat.

Seine erste Frau Rosalie England starb im Jahr 1873. Seine zweite Ehe mit Eliza Hagar Read Reaches wurde vermutlich geschieden. Zu dieser Verbindung ließen sich bisher kaum Angaben recherchieren.⁴⁴ Im Jahr 1890 heiratete William England seine dritte Ehefrau Ada Grace Maud Roberts.⁴⁵ Seine Kinder entstammen der ersten Ehe mit Rosalie, aus seinen späteren Verbindungen gingen laut derzeitiger Quellenlage keine Kinder hervor.

William England starb am 13. August 1896 im Alter von 66 Jahren. Als Todesursache des „retired photo publisher“ wird in seiner Sterbeurkunde „heart disease, syncope“, also ein Herzleiden und Ohnmacht, genannt.⁴⁶ *The Morning Post* vermerkt in einem Nachruf, dass William England plötzlich verstarb.⁴⁷ In *The Photogram* ist ebenfalls die Rede von einem unerwarteten Tod, scheinbar aus voller Gesundheit heraus, der William England auf der Straße unweit seines Hauses ereilte.⁴⁸

William England wurde am 18. August 1896 auf dem Kensal Green Cemetery in West-London beigesetzt. Seine bereits 1873 verstorbene erste Ehefrau Rosalie wurde umgebettet und im selben Grab bestattet.⁴⁹ Bedauerlicherweise wurde der Grabstein im zweiten Weltkrieg zerstört, es ist nur noch die Plinthe vorhanden. Auch geben die Register des Friedhofs keine weiteren Hinweise, zum Beispiel auf William Englands Geburtsdatum.

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.

⁴⁷ *The Morning Post* (London, England), Monday, Aug. 17, 1896; issue 38749, S. 1, Kat.: birth, death, marriages and obituary, aus: *19th Century British Library Newspapers: Part II*.

⁴⁸ „Current Topics“, in: *The Photogram*, Vol. 3, No. 34, October 1896, S. 253 f. (im Folgenden zit. als: *Photogram* 1896).

⁴⁹ Kensal Green, The General Cemetery Company, No. of grave: 36125 (S. 121).

Die Testamentseröffnung fand am 14. Januar 1897 statt.⁵⁰ Die Vermögenswerte in Höhe von 1.138 pounds 17s [shillings] und 5d [pence] wurden William Mayland („gentleman“) und Louis William England („photographic-printer“) zugesprochen.⁵¹ Diese Summe entspricht einem heutigen Wert von rund £ 65.000.⁵² Darüber hinaus vererbte William England mehrere Häuser und Wertgegenstände an seine Kinder. Dieser Nachlass ist Zeichen für William Englands Wohlstand. Die folgende Untersuchung soll deshalb auch die Frage beleuchten, wie es William England im Anbetracht großer Konkurrenz zu Wohlstand und Renommee bringen konnte.

Familienunternehmen: William England und die England Brothers

William Englands Söhne und Töchter sowie weitere Verwandte waren ebenfalls im Fotografiebereich tätig, worauf Zensusinträge und Hinweise in business directories hindeuten. Seine Söhne Louis William und Walter John hatten bereits vor 1887 das gemeinsame Unternehmen „England Brothers“ als „Photographers, Letter Press and Lithographic Printers, and Photographic Mount Manufacturers“ geleitet und die Geschäfte des Vaters übernommen.⁵³ Die Firmenadresse war 25 Charles-Street, Notting Hill. Das Unternehmen wurde am 31. März 1890 aufgelöst.⁵⁴ Eine Anzeige der England Brothers hat

⁵⁰ England & Wales, National Probate Calendar, probate date: 14 Jan 1897.

⁵¹ Ebenda. Interessant ist, dass William Mayland bereits Partner des renommierten Londoner Fotografen T. R. Williams war. Ende der 1860er Jahre, als sich dessen Gesundheitszustand verschlechterte, sah sich Williams gezwungen, seine fotografische Tätigkeit aufzugeben. 1869 ging er eine berufliche Partnerschaft mit William Mayland ein, um das Fortbestehen seines Unternehmens sicherzustellen. Unter dem Namen „Williams & Mayland“ liefen die Geschäfte weiter. Nach dem Tod von T. R. Williams führte sein Sohn Arthur Richard das Unternehmen gemeinsam mit William Mayland weiter. Auch wenn die Partnerschaft 1876 beendet wurde, leitete Mayland das Unternehmen noch bis 1882 unter dem Namen „Williams & Mayland“ (vgl. May/Vidal 2009, S. 181). Siehe auch: Bernard u. Pauline Heathcote: A Faithful Likeness. The first Photographic Portrait Studios in the British Isles 1841 to 1855, Lowdham, Nottinghamshire 2002, S. 96 f. Wann William England u. William Mayland eine Kooperation eingingen, ist nicht bekannt.

⁵² Berechnet nach „National Archives currency converter“: <http://www.nationalarchives.gov.uk/currency/default0.asp#mid> (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

⁵³ Siehe hierzu: „Metropolitan Industries. The Ateliers of Messrs. England Brothers“, in: The British Journal of Photography, Oct. 7, 1887, S. 636.

⁵⁴ Vgl. The London Gazette, May 13, 1890, S. 2778.

sich erhalten – sie wirbt für England’s dry plates, also Trocken-Platten (*Abb. 2*).⁵⁵ 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].“⁵⁶

Walter John England heiratete am 22. September 1888 Edith Hermance Woodbury.⁵⁷ Sie war die Tochter von Walter Bentley Woodbury, der als frühester Fotograf der Dutch East Indies gilt und im Jahr 1864 den nach ihm benannten fotomechanischen Druckprozess Woodburytypie patentieren ließ – die zwischen 1870 und 1900 am häufigsten genutzte Methode, um Bücher zu illustrieren.⁵⁸

In unmittelbarer Nachbarschaft der „England Brothers“ – 21 & 23 Charles-Street – betrieb John Desiré England ein Unternehmen als „Photographic Material Dealer“.⁵⁹ Weibliche Familienmitglieder waren ebenfalls für das Unternehmen tätig.⁶⁰

⁵⁵ Des Weiteren findet sich in *The British Journal of Photography*, No. 1203, Vol. XXX., May 25, 1883, S. viii, eine Textanzeige für „England’s Dry Plates“.

⁵⁶ John Werge: *The Evolution of Photography*, London 1890, S. 263 f. (im Folgenden zit. als: Werge 1890). Er zit. dort *The Photographic News*, Nov. 22, 1867.

⁵⁷ St Thomas Church, Parish of Hammersmith, Fulham. Marriage record: Walter John England, September 1888, Fulham, Greater London, London Middlesex, Vol. 1a, S. 550.

⁵⁸ Siehe z.B. „At Home. The Woodbury Permanent Printing Company at Kent Gardens, Ealing, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1125, Thursday, March 25, 1880, S. 146–148 sowie: „At Home. Mr. Walter Woodbury at Manour House, South Norwood“, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1160, Friday, November 26, 1880, S. 565–567.

⁵⁹ Siehe dazu: *London Trades’ Directory*, 1891, S. 1947.

⁶⁰ Siehe in diesem Zusammenhang auch: Jabez Hughes: „Photography as an Industrial Occupation for Women“, in: *Anthony’s Photographic Bulletin*, Vol. 4, 1873, S. 162–166.

Fotografisches Werk

Trotz der Hinweise in viktorianischen Quellen ließen sich keine von William England angefertigten Daguerreotypen 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*).⁶¹ 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*).⁶² 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*.⁶³ 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.

⁶¹ Irland-Aufnahmen finden sich in den beiden sample books im Hulton Getty Archive.

⁶² Siehe dazu „Photography at the International Exhibition“, in: *The Photographic Journal*, Vol. 8, No. 121, May 15, 1862, S. 47 ff., hier S. 47 sowie Taylor 1981, S. 101 und Graham Wood: *Photography at the 1862 International Exhibition in London. With Particular Reference to the Series of Stereoviews of the Exhibition by the London Stereoscopic Company* (Dissertation for the M.A. in Photographic History and Practice at DMU Leicester), 2011 (im Folgenden zit. als: Wood 2011).

⁶³ 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 Porträtograf 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].“⁶⁴ 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.“⁶⁵

Diese Planungsunsicherheit, die mit der Fertigung von Stereofotografien verbunden ist, muss auch für William England gegolten haben. Die folgende Analyse seines reisefotografischen Werkes soll auch darüber Aufschluss geben, wie es William Englands trotz des Verzichts auf Porträtfotografie zu Renommee und stattlichem Vermögen bringen konnte.

⁶⁴ „A London Photographic Establishment“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XII, No. 246, January 20, 1865, S. 28 f., hier S. 29.

⁶⁵ Taylor 1981, S. 66.

William England war Mitglied in mehreren Fotografiegesellschaften und publizierte umfangreich in deren und anderen Journalen. Seit 1863 war er Mitglied der Photographic Society, der späteren Royal Photographic Society, und „member of its council“ von 1867 bis zu seinem Tod. Im Jahr 1866 war William England Gründungsmitglied des London Solar Club und in den Jahren 1888 und 1889 Präsident der West London Photographic Society. Zudem agierte er als Jury-Mitglied, unter anderem 1878 und 1889 bei der International Exhibition in Paris; er fungierte dort als „foreman of the British section“. Für seine Fotografien wurde er mehrfach ausgezeichnet.⁶⁶

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 producing 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

⁶⁶ Vgl. Photogram 1896, S. 253 f. Zum Solar Club siehe The Photographic Times, Vol. 28, 1896, S. 240. Als Gründungsmitglieder des Solar Clubs werden dort aufgeführt: „Francis Bedford, V. Blanchard, G. Bishop, J. H. Dallmeyer, W. England, Samuel Fry, R. M. Gordon, W. Holyoake, F. Howard, Jabez Hughes, J. E. Mayall, W. Mayland, W. F. Mills, O. G. Rejlander, G. W. Simpson, M. Whiting, Jr., W. B. Woodbury, and T. R. Williams. H. P. Robinson, Chancellor.“ Die Verifizierung der Mitgliedschaft in der West London Photographic Society steht noch aus.

⁶⁷ William England: „On a Method of producing Photographic Transparencies and Instantaneous Negatives“, in: The Photographic Journal, Vol. 8, No. 120, April 15, 1862, S. 24–26; „Talc as a Protection to Negatives. By William England“, in: British Journal Photographic Almanac, and Photographer’s Daily Companion 1872, S. 52 f; 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.

William England, die London Stereoscopic Company und der stereo craze

Die London Stereoscopic Company

Die „London Stereoscopic Company“ (kurz: LSC) galt als größter Anbieter von Stereofotografien und -zubehör im viktorianischen Zeitalter.⁶⁸ Das Unternehmen wurde 1854 von George Swan Nottage und Howard John Kennard gegründet.⁶⁹ Außer Verkaufslisten und Anzeigen in Tageszeitungen haben sich leider kaum Dokumente zur Unternehmensgeschichte erhalten. So liegen auch keine Originaldokumente über Verträge mit Fotografen, Arbeitsbedingungen oder das Vertriebsnetz vor. Ohne derartige Informationen fällt es schwer, ein umfassendes Bild über die London Stereoscopic Company zu gewinnen.

Der Stammsitz der LSC befand sich in der 313 Oxford Street. Stereofotografien aus der Frühzeit tragen den Prägestempel „London Stereoscope [sic] Company“. Zwischen 1854 und 1856 eröffnete die LSC eine zweite Niederlassung in 54 Cheapside. Stereofotografien aus dieser Zeit sind zumeist mit der Prägung „The London Stereoscopic Company“ versehen. Ab 1859 war „The London Stereoscopic and Photographic Company“, wie sie seitdem hieß, auch in der 110 Regent Street ansässig; später kamen außerdem die Nr. 106 und 108 hinzu (*Abb. 12*).⁷⁰ 1863 lautet die Firmenbezeichnung „London Stereoscopic and Photographic Co. and C. de V. Institute“. Ab 1913 wechselte die Unternehmensbezeichnung wieder in „The London Stereoscopic Company.“⁷¹ Der

⁶⁸ Vgl. Sarah McDonald: „London Stereoscopic Company (c. 1854–1922)“, in: Hannavy 2008, S. 870–872 (im Folgenden zit. als: McDonald 2008).

⁶⁹ George Swan Nottage (1823–1885) war ursprünglich Ladenbesitzer. Nachdem er es durch die Gründung der LSC zu einem Vermögen gebracht hatte, wurde er später „Alderman“ und anschließend „Lord Mayor of London“ (1884–1885; vgl. McDonald 2008, S. 870). Howard John Kennard (ca. 1830–1896) hatte wichtige Funktionen im Eisenhandel inne und war unter anderem auch Direktor der Great Eastern Railway (vgl. *The Times*, Aug 13, 1896, issue 34968, col. D, cat. Obituaries, S. 3). Siehe auch S. 113 dieser Arbeit.

⁷⁰ Erst kürzlich (im Herbst 2015) sind die Direktoren der heutigen LSC in den Besitz der Mietverträge für den Firmensitz 106 & 108 Regent Street gekommen. Die Auswertung des umfangreichen Manuskripts steht noch aus.

⁷¹ Vgl. Brian May u. Elena Vidal: „The London Stereoscopic Company reborn!“, in: *Stereo World*, March/April 2008, S. 4–10, 13 u. 28, hier S. 6. (Im Folgenden zit. als: May/Vidal 2008).

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“⁷² (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“⁷³ sind im Angebot. Im Dezember 1859 ist sogar die Rede von „a million stereographs“⁷⁴.

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.⁷⁵ 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 £ 30.00.⁷⁶ 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

⁷² *The Times*, Jan. 10, 1856, S. 1.

⁷³ *The Times*, Monday Oct. 13, 1856, issue 22497, col. A, S. 3. (Die identische Anzeige findet sich auch in *The Times*, Sat., Oct. 18, 1856, issue 22502, col. C, S. 4).

⁷⁴ *The Times*, Dec. 27, 1859, S. 1.

⁷⁵ Darrah 1977, S. 45.

⁷⁶ Vgl. A. D. Morrison-Low: *Photography. A Victorian Sensation*, Edinburgh 2015, S. 63 (im Folgenden zit. als: Morrison-Low 2015).

Company‘ hat einige sehr schöne Papierstereographien der Londoner Weltausstellung produziert, sehr teuer, aber auch ihren Preis wert.“⁷⁷

Bei den Stereoskopen reichte das Angebot von einfachen tragbaren Modellen aus Metall bis hin zu Luxausführungen aus Edelh Holz mit Goldverzierungen. (Abb. 14) Die Preise bewegten sich entsprechend zwischen 2s 6d und £ 20 – heute ca. £ 10 und £ 1.550. Die Käufer für Stereoskope und Stereokarten gehörten überwiegend der Mittelschicht an.⁷⁸

Neben Verkauf und Lizenzierung von Fotografien hatte das Unternehmen Kameras, Ausrüstung, Fotopapier und Platten im Angebot. Die LSC vermietete auch Studioräume und bot Fotografiekurse an. Wer beispielsweise einen Vergrößerungsapparat für binokulare Negative erwarb, konnte in „free lessons given to purchasers“ die richtige Handhabung erlernen.⁷⁹ Das Unternehmen kaufte, vertrieb und veröffentlichte auch Bildmaterial von externen Fotografen. So erwarb es beispielsweise die Negative von William Grundy (1806–1869) nach dessen Tod.⁸⁰

Sir David Brewsters Publikation *The Stereoscope, its History, Theory, and Construction* aus dem Jahr 1856 enthält am Ende einen „Catalogue of Binocular Pictures of the London Stereoscopic Company“. Diese Verkaufsliste macht die große Bandbreite deutlich: Auf zwölf Seiten werden ganz unterschiedliche Serien beworben, von Ansichten des Crystal Palace in Sydenham über Szenen der „Winter’s Tale“ bis hin zu umfangreichen stereoskopischen

⁷⁷ Oliver Wendell Holmes: „Was Sonnenstrahlen so bewirken“ (1863) [„Doings of the Sunbeam“, in: *Atlantic Monthly* 12 (July 1863), S. 1–15], in: Oliver Wendell Holmes. Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie mit weiteren Dokumenten, hrsg., kommentiert u. mit einem Nachwort v. Michael C. Frank u. Bernd Stiegler, München 2011, S. 71–96, hier S. 83 (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: Frank/Stiegler 2011; dieser Aufsatz im Folgenden zit. als: Holmes 1863). Holmes entwickelte im Jahr 1859 das „American stereoscope“ bzw. „Holmes stereoscope“, das in den USA verbreitet war, bevor es um ca. 1900 verstärkt auch in Europa erhältlich war.

⁷⁸ Vgl. Morrison-Low 2015, S. 63.

⁷⁹ London Stereoscopic Company: *Practical Hints on Making Photographic Enlargements*, London 1893, S. 13 (im Folgenden zit. als: LSC 1893).

⁸⁰ Vgl. McDonald 2008, S. 871.

Landschafts- und Reisefotografie-Serien.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, [...]“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.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.⁸⁴ Die LSC erschloss auch neue Geschäftsfelder außerhalb der Fotografie: Bis 1891 verkaufte sie nachweislich „foil phonographs“ (Zinnfolien-Phonographen).⁸⁵ Aus einem Artikel in *The Times*

⁸¹ Sir David Brewster veröffentlichte im Jahr 1856 *The Stereoscope, its History, Theory, and Construction*. Das Buch umfasst 235 Seiten. Auf den ersten 37 Seiten erläutert Brewster ausführlich die Geschichte des Stereokops. Auf den nachfolgenden 69 Seiten geht es um die Grundlagen des monokularen und binokularen Sehens. Ab S. 107 – Chapter VII – Description of different stereoscopes – folgt der praktische Teil. Darin erläutert Brewster unter anderen, in welchen Bereichen Stereoskopie Anwendung findet (im Folgenden zit. als: Brewster 1856).

⁸² Brewster 1856, S. 36 f.

⁸³ Vgl. Naomi Rosenblum: *A World History of Photography*, New York/London/Paris 1984, S. 155 (im Folgenden zit. als: Rosenblum 1984).

⁸⁴ Vgl. LSC 1893, S. 18.

⁸⁵ Vgl. May/Vidal 2008, S. 6.

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

Die LSC operierte annähernd 70 Jahre bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1922. Viele der Glasnegative wurden zerstört, als sie zu Gewächshaus-Scheiben umfunktioniert wurden. 1947 erwarb die Hulton Press Library die noch vorhandenen rund 40.000 Glasnegative aus dem Bestand der LSC. Sie sind heute Teil des Hulton Getty Archives in London. Die London Stereoscopic Company erlebte ihr Revival im 21. Jahrhundert, als Dr. Brian May – einer der bedeutendsten Privatsammler viktorianischer Stereofotografien – die Namensrechte erwarb. Gemeinsam mit Co-Direktor Denis Pellerin und in Zusammenarbeit mit weiteren Autoren veröffentlicht die LSC heute Bücher zur aktuellen Stereofotografie-Forschung und Reprints viktorianischer Stereokarten sowie Karten mit modernen Motiven.⁸⁸ Darüber hinaus entwickelte Brian May das falt- und fokussierbare Stereoskop „OWL“, das er patentieren ließ.

William England und die London Stereoscopic Company

William England trat der London Stereoscopic Company in ihrem Gründungsjahr 1854 bei. Hierzu ließ sich eine viktorianische Quelle recherchieren:

George Swan Nottage, einer der beiden Direktoren der London Stereoscopic

⁸⁶ Vgl. „The case of Parminter v. the London Stereoscopic Company“, in: The Times, Jan 14, 1893, issue 33848, col. D, S. 9.

⁸⁷ Vgl. Book of Labels & Directions for Scientific and Amusing Novelties for Christmas 1870–71, London Stereoscopic and Photographic Company, 54 Cheapside and 110 & 108 Regent Str.

⁸⁸ Siehe Anm. 20.

Company, bemerkt in einem kurzen Leserbrief an *The Photographic Journal* im Mai 1861: „[...] Mr. William England, whose connexion [sic] with our establishment dates from its commencement.“⁸⁹ Weitere Informationen zu William Englands Stellung innerhalb der Company fanden sich nicht, aus dem Zitat lässt sich jedoch schließen, dass er Angestellter der LSC war. Der Zensus-Eintrag für William England aus dem Jahr 1861 hat sich bedauerlicherweise nicht erhalten; er hätte vermutlich Auskunft über seine Berufsbezeichnung geben können.

In der modernen Forschungsliteratur ist immer wieder zu lesen, William England wäre „chief photographer“ bzw. „Cheffotograf“ der London Stereoscopic Company gewesen. So heißt es beispielsweise bei Helmut Gernsheim: „In den fünfziger Jahren schoß der Cheffotograf der London Stereoscopic Company, William England, in fernen Ländern Tausende Aufnahmen für das Stereoskop [...]“.⁹⁰ Bei Darrah findet sich im Jahr 1977: „William England was the chief photographer of the London Stereoscopic Company from 1858 to 1863“⁹¹ und: „In 1859 they [i.e. London Stereoscopic Company, GL] dispatched William England, chief photographer, to the United States and Canada to take an extensive sequence of negatives, from which a fine series of card stereos could be published.“⁹² Pierre-Marc Richard formuliert in den 1990ern: „In Großbritannien zählten zu den besten Autoren William England, der wichtigste Fotograf der London Stereoscopic Company (mehrere tausend Aufnahmen zwischen 1854 und 1860) [...]“.⁹³ Bei Ian Jeffrey (1999) heißt es: „As the LSC’s chief photographer, England travelled all over Europe producing unforgettable images of Swiss glaciers, Parisian boulevards, and Irish gardens.“⁹⁴ Michael Tongue wählt in seinem 2006

⁸⁹ *The Photographic Journal*, Vol. 7, No. 108, May 15, 1861 S. 194.

⁹⁰ Helmut Gernsheim: *Die Fotografie*, Wien/München/Zürich 1971, S. 98.

⁹¹ Darrah 1977, S. 103.

⁹² Ebenda, S. 23.

⁹³ Pierre-Marc Richard: „Das Leben als Relief: Der Reiz der Stereoskope“, in: Frizot 1998, S. 174–183, hier S. 179 (im Folgenden zit. als: Richard 1998).

⁹⁴ Jeffrey, England 1999, Einband.

erschienenen Buch die Formulierung „the Company’s eminent head photographer“⁹⁵.

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

Spätestens seit 1863 war William England nicht mehr im Auftrag der LSC, sondern als selbstständiger Fotograf mit eigenem Unternehmen tätig. Sein letzter Auftrag als Angestellter für die LSC war höchstwahrscheinlich die fotografische Dokumentation der International Exhibition, für die die LSC die Exklusivrechte zum Preis von „fifteen hundred guineas“ erworben hatte. Gemeinsam mit den Fotografen Stephen Thompson und William Russell Sedgfield sowie mehreren Assistenten übernahm William England die fotografische Dokumentation dieser Weltausstellung.⁹⁷

Es scheinen aber auch nach 1862/63 Geschäftsbeziehungen zwischen William England und der LSC bestanden zu haben. Darauf verweisen LSC-Stempel bzw. -Aufkleber, die sich auf Stereokartenrückseiten der Rheinland- sowie der Alpen-Serie nachweisen lassen. Zudem tragen Karten der Serie „Views of Sandringham“ den LSC-Aufdruck. Laut T. K. Treadwell soll es des Weiteren eine seltene Stereokarte der Nordamerika-Serie geben, die einen Stempel von William England trägt. Derartige Karten konnten allerdings bislang nicht recherchiert werden.⁹⁸

⁹⁵ Michael Tongue: 3D. Expo 1862, Täby 2006, S. 5.

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.

⁹⁷ „Photography at the International Exhibition“, in: The Photographic Journal, Vol. 8, No. 121, May 15, 1862, S. 47. Siehe hierzu u.a. auch Wood 2011.

⁹⁸ T. K. Treadwell: The London Stereoscopic Company’s ‘North American Series’ of Stereoviews, The Institute for Photographic Research, Monograph Series, #1, 8th edition, July 2000, ohne S. (im Folgenden zit. als: Treadwell 2000).

Die Schwierigkeit bei der Zuschreibung der LSC-Fotografien besteht darin, dass die Fotografennamen weder auf die Stereokarten aufgedruckt sind, noch in den Anzeigen bzw. Katalogen der LSC genannt werden. Auf diese im 19. Jahrhundert gängige Praxis weist auch Pierre-Marc Richard hin: „Im Jahr 1863 endete der Prozeß Mayer und Pierson gegen Herlich und Vust mit dem Spruch: ‚Angestellte oder Künstler, die im Auftrag eines Unternehmens tätig sind, können nicht beanspruchen, ihre Individualität im Rahmen der Arbeiten, an denen sie teilhaben, zu wahren.‘ Dieses Urteil fand auch auf die Stereoskopie Anwendung. Die Zuschreibung der einzelnen Werke zu ihrem tatsächlichen Urheber, die schon seinerzeit verwirrend war, ist heute noch schwieriger geworden, weil auch die zahlreichen Vermerke, welche die Fotografen, Bildverleger, Händler und Sammler auf den Rückseiten der Fotografien anbrachten, berücksichtigt werden müssen.“⁹⁹

Ein Artikel in *The Art-Journal* von 1857 verdeutlicht die untergeordnete Rolle, die dem viktorianischen Fotografen zukam: „Was die fotografische Anstellung angeht, so braucht man nicht von individuellen Arbeiten zu sprechen wie bei Werken der Malerei. Die Fälle sind nicht vergleichbar. Der Maler beschäftigt oder sollte beschäftigen Hand und Auge nach dem Befehl seines Geistes. Der Fotograf benutzt eine Maschine und wendet ein wenig Urteilsvermögen an. Der Künstler arbeitet von innen nach außen. Der Fotograf gebraucht äußerliche Kräfte, die seinem Befehl folgen.“¹⁰⁰ Auf den kunstsoziologischen Diskurs zu Legitimation und Kunststatus von Fotografie bzw. der Debatte Künstler versus Maschine kann an dieser Stelle und im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter

⁹⁹ Richard 1998, S. 181 f.

¹⁰⁰ Anon. in: *The Art-Journal* 1857, zit. nach: *Journal of the Photographic Society*, April 21, 1858, S. 192, Übersetzung u. Kommentierung in: Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*, München 1980, S. 21 (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: Kemp 1980).

eingegangen werden.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.”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.”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.

¹⁰¹ Siehe hierzu unter anderem die viktorianischen Aufsätze zur Daguerreotypie: Jules Janin: Der Daguerreotyp (1839), in: Kemp 1980, S. 46–51; Ludwig Schorn u. Eduard Kolloff: Der Daguerreotyp (1839), in: Kemp 1980, S. 56–59; Antoine Claudet: Rede über die Fotografie (1865), in: Kemp 1980, S. 122–125 sowie außerdem Gisèle Freund: *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie*, München 1968, bes. S. 107 ff. (im Folgenden zit. als: Freund 1968) und John Tagg: „Eine Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz“, in: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band I, Frankfurt am Main 2002, S. 239–254 (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: Wolf 2002; dieser Aufsatz im Folgenden zit. als: Tagg 2002). Zur Rezeption von Daguerreotypie und Talbotypie siehe u.a. Bernd Stiegler: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001, S. 22–55 (im Folgenden zit. als: Stiegler 2001). Zu den Aspekten Reizüberflutung und Verbreitung falscher Geschmacksmuster durch massenproduzierte Fotografie siehe unter anderem Kemp 1980, S. 36 ff.

¹⁰² T. K. Treadwell: *The Stereoviews of Europe and England by William England*, The Institute for Photographic Research, View List Series 5, 8th Edition, May 2002, ohne S.

¹⁰³ Stephen Thompson: „The Commercial Aspects of Photography“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. IX, November 1, 1862 S. 407 f. (vgl. Wood 2011, S. 22 f.).

Marketing und Vertrieb von William Englands Fotografien

Außer den erhaltenen sample books der London Stereoscopic Company zu Nordamerika und Paris, den LSC-Katalogen, eines sample books zur Alpenregion und dem Rheinland sowie den Gaudin-Katalogen für den Alleinvertrieb der Alpenmotive in Frankreich konnten bisher keine Verkaufslisten oder -kataloge für William Englands Fotografien nachgewiesen werden. Insofern fällt es schwer, fundierte Aussagen über Marketing, Vertriebsweg und Verkaufsstätten von William Englands Fotografien zu treffen. Dies gilt im Übrigen auch für die LSC und die meisten anderen Anbieter im 19. Jahrhundert. Gelegentlich finden sich in den Reiseführern der Zeit Hinweise, wenn dort Verkaufsstellen für Stereofotografien aufgelistet sind. Ein Beispiel stellt ein Paris-Reiseführer aus dem Jahr 1863 dar.

Auf eine aggressive Form der Eigenwerbung mittels Reiseführer macht Werner Neite aufmerksam. Er beschreibt, wie der Verleger F. C. Eisen in Köln seine Dom-Fotografien bei englischen Touristen anpries: „An der Fassade des Geschäftes am Domhof stand in Großbuchstaben: ‚see Murray page 259‘ und ‚see Bradshaw page 340‘. Dies ermöglichte den Fremden in ihren ‚Handbooks for travellers‘ das schnelle Auffinden von Informationen über das ‚English and foreign Book, Print- and Map-Establishment F. C. Eisen‘.“¹⁰⁴

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,

¹⁰⁴ Werner Neite: „Der Verkauf photographischer Bilder in den frühen Jahren der Photographie. Beispiel: Köln“, in: Silber und Salz: Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860, hrsg. von Bodo v. Dewitz u. Reinhard Matz, Köln/Heidelberg 1989, S. 548–573. hier S. 554 (im Folgenden zit. als: Neite 1989).

¹⁰⁵ Vgl. Taylor 1981, S. 33 u. S. 64.

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.

So finden sich beispielsweise Stereokarten mit dem Motiv der Niagarafälle der LSC-Nordamerika-Serie, die von W. H. Mason in Brighton verkauft wurden und solche, die den Stempel von A. Bouvin in Paris tragen. Stereokarten der Paris-Serie waren unter anderem direkt vor Ort erhältlich (Daty, Paris), wurden aber auch von James Cremer in Philadelphia angeboten. William Englands Rhein-Stereokarten konnten zum Beispiel bei R. H. Davis, Harrogate oder auch S. E. Young & Co., Laconia, N. H., erworben werden. Aufkleber bzw. Stempel auf Karten der Alpen-Serien geben Aufschluss auf Verkaufsstellen unter anderem in Zürich (Cramer & Lüthi) oder Jamestown (W. Wedd).

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, wohlgelungenes 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

Indem William England ab Mitte der 1860er Jahre auch nicht-stereoskopische Bildformate im Angebot hatte, trug er dem Geschmackswandel Rechnung. In den Kapiteln zur Rhein- und Alpen-Serie wird noch detaillierter auf diesen Aspekt eingegangen.

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.

¹⁰⁷ Hermann Vogel in einer Besprechung der International Exhibition 1862, zit. nach: L(udwig) S(chrank): Bericht über die erste photographische Ausstellung in Wien, in: *Photographische Correspondenz*, 1. Jg., Wien 1864, S. 4, zit. nach: Tim Starl: „Sammelfotos und Bildserien. Geschäft, Technik, Vertrieb“, in: *Fotogeschichte*, Jahrgang 3, 1983, Heft 9, S. 3–20, hier S. 13.

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.”¹⁰⁸

Diese Beschreibung macht deutlich, wie ungewöhnlich es war, dass William England sein Unternehmen nicht durch Schilder oder Werbung kenntlich machte. Auch die Lage in einem Londoner Randbezirk lässt den Schluss zu, dass Laufkundschaft keine Rolle spielte. Michael Pritchard weist nach, dass sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Londoner Fotografieunternehmen vorrangig in belebten Lagen befanden, wie in der Nähe der Polytechnic Institution sowie in der Regent Street und Oxford Street.¹⁰⁹

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich zu William England zwar Adresseinträge in business bzw. trade directories finden, man aber Werbeanzeigen in den einschlägigen Fotografie-Journalen, in denen seine Mitbewerber vertreten sind, vergeblich sucht.

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.“¹¹⁰ 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,

¹⁰⁸ „A London Photographic Establishment“, in: The British Journal of Photography, Vol. XII, No. 246, January 20, 1865, S. 28 f., hier S. 28.

¹⁰⁹ Vgl. Michael Pritchard: A Directory of London Photographers 1841–1908, Watford, Hertfordshire 1994 (1986), S. 20.

¹¹⁰ May/Vidal 2009, S. 176.

gewährte Einblicke in seine Arbeit, reichte seine Fotografien „for criticism“ ein und beteiligte sich an Ausstellungen.¹¹¹

Er scheint als Fotograf und Herausgeber in Erscheinung getreten zu sein, seine Fotografie aber nicht selbst über ein eigenes Verkaufsgeschäft vertrieben zu haben. Es drängt sich die eingangs formulierte Frage auf, wie es William England trotz Zurückhaltung in Sachen Werbung und den Verzicht auf das Anbieten von einträglicher Porträtfotografie, zum „probably largest continental publisher of European views“ bringen konnte. Im Folgenden sollen die wesentlichen Gründe hierfür herausgestellt werden.

Der stereo craze

Es ist heute im 21. Jahrhundert nur schwer nachzuempfinden, wie die Menschen im viktorianischen Zeitalter fühlten oder dachten. Die Beschäftigung mit dieser Epoche lässt jedoch den Schluss zu, dass es eine von „crazes“ geprägte Zeit war. Der „fern craze“ (Pteridomania), die Begeisterung für Mikroskopie oder der Modetrend für gigantische Krinolinen sind nur drei von zahlreichen Beispielen.¹¹²

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

¹¹¹ 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).

¹¹² Siehe hierzu u.a. Sarah Whittingham: *The Victorian Fern Craze*, Oxford 2009 sowie zum „crinoline craze“ Pellerin/May 2016.

Stereoskops: „Wer es nicht selbst gesehen hat, kann sich nicht vorstellen, welchen Eindruck die so natürlich erscheinende Tiefenwirkung im Betrachter erzeugt.“¹¹³

Um nachvollziehen zu können, worin der Reiz stereoskopischer Bilder im Allgemeinen und der stereoskopischen Reisefotografie von William England im Besonderen liegt, ist ein kurzer technik- und wahrnehmungsgeschichtlicher Abriss über die Stereoskopie essentiell. Im Folgenden wird skizziert, auf welchen Erkenntnissen, Prinzipien und Entwicklungen die Stereofotografie basiert, die in der Mitte des 19. Jahrhundert im *stereo craze* in England einen Höhepunkt fand.¹¹⁴ Eine umfassende (optik-)geschichtliche, medientheoretische und rezeptionsästhetische Darstellung kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Dazu liegen bereits ausführliche Arbeiten vor.¹¹⁵

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.¹¹⁶ Das Wissen um bzw. Bewusstsein für das räumliche Sehen ist somit im abendländischen Erfahrungsschatz verankert.

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

¹¹³ Abbé Moigno, *Cosmos* 1855, zit. nach: Richard 1998, S. 176.

¹¹⁴ Popularität und Bedeutungslosigkeit vollziehen sich bei der Stereofotografie in Wellenbewegungen, so dass von mehreren Höhepunkten gesprochen werden kann.

¹¹⁵ Verwiesen sei auf folgende grundlegende Werke – in Auswahl: Jens Schröter: *3D: Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, München 2009 (im Folgenden zit. als: Schröter 2009); Albrecht Hoffmann: *Das Stereoskop: Geschichte der Stereoskopie*, München 1990 (im Folgenden zit. als: Hoffmann 1990); Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a. M. 1995 (1989); Stiegler 2001, hier besonders Kapitel 2, S. 56–96. Ein geschichtlicher Überblick über die Entwicklung der Stereofotografie findet sich auch bei Wolfgang Baier: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Halle/Saale 1964, S. 167-172 (im Folgenden zit. als: Baier 1964). Zu den Wechselwirkungen zwischen Stereofotografie und Theater siehe insbesondere Nic Leonhardt: ‚... in die Tiefe des Bildes hineingezogen‘. Die Stereofotografie als visuelles Massenmedium des 19. Jahrhunderts“, in: Christopher Balme u. Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater, Film, Fotografie, Neue Medien*, München 2004, S. 99–108. Nicholas J. Wade: *Brewster and Wheatstone on Vision*, London u.a. 1983, liefert eine wertvolle Gegenüberstellung der Ansätze und Experimente von Brewster und Wheatstone.

¹¹⁶ Siehe u.a. Euklids Abhandlungen über Mathematik und Optik aus dem 3. Jh. v. Chr.

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.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“¹¹⁸ wurde. Im Weiteren spricht er davon, „[...] wie radikal die Neukonzeption des Sehens bis 1840 war.“¹¹⁹

Noch vor dem fotografischen Zeitalter wurde das erste Betrachtungsgerät für dreidimensionale Bilder erfunden.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.¹²¹ Er nannte seine Erfindung „stereoscope“. Das Stereoskop ermöglicht es, dass das jeweilige Auge nur das entsprechende Bild des Stereopaars sieht. Der Apparat entstand im Rahmen Wheatstones wissenschaftlicher Versuche zur Raumwahrnehmung. Es sollte zur Klärung der Frage dienen, wie räumliches Sehen ermöglicht wurde.¹²² Die konkrete Ausgangsfrage lautete: „Was wird gesehen, wenn man gleichzeitig jedem Auge

¹¹⁷ Zum perspektivischen Blick im 19. Jahrhundert siehe unter anderem: Wolfgang Kemp: „Perspektive als Problem der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, hrsg. v. Werner Busch et al., Berlin 1978, S. 405–416 (vgl. Michael Kröger: „Begrenzter Raum, erfahrene Zeit: Der stereoskopische Blick im 19. Jahrhundert“, in: Fotogeschichte, Heft 7, 1983, S. 19–24, hier S. 19, im Folgenden zit. als: Kröger 1983). Siehe auch: Leonhard Schmeiser: Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft, München 2002.

¹¹⁸ Jonathan Crary: Die Modernisierung des Sehens, in: Wolf 2002, S. 67–81, hier S. 70 (im Folgenden zit. als: Crary 2002).

¹¹⁹ Crary 2002, S. 80.

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).

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.).

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?“¹²³

Das von Wheatstone entwickelte Stereoskop bestand aus einem Rahmen, an dessen Enden sich zwei plane Abbildungen von Gegenständen gegenüberstanden. Zwischen den Abbildungen waren auf einer Schiene zwei Spiegel im rechten Winkel zueinander angeordnet. Über zwei Okulare konnte der Betrachter unter optimalen Bedingungen die Bilder räumlich sehen.¹²⁴ (*Abb. 15*).

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

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

Bereits seit den 1840er Jahren waren stereoskopische Daguerreotypen erhältlich (unter anderem von Antoine Claudet, Schüler Daguerres, der in London ansässig war und das Patent für das Daguerreotypie-Verfahren in Großbritannien innehielt). Ob Talbotypie, Daguerreotypie oder spätere fotografische Verfahren – die Stereofotografie macht sich stets das Prinzip des räumlichen Sehens zunutze: Es werden zwei Fotografien derselben Szene aufgenommen, jeweils aus der leicht unterschiedlichen Position des jeweiligen Auges. Die beiden Einzelbilder werden anschließend getrennt jedem Auge präsentiert und das Gehirn setzt sie zu einem dreidimensionalen Bild zusammen.¹²⁷ Die minimalen Unterschiede der beiden Teilbilder werden als Parallaxe bezeichnet. Die ersten Stereofotografien entstanden dadurch, dass mit einer monokularen Kamera zwei Ansichten desselben Objekts von um ca. zehn bis zwanzig

¹²³ Charles Wheatstone: Beiträge zur Physiologie der Gesichtswahrnehmung, in: *Abhandlungen zur Geschichte des Stereoskops*, hrsg. v. M. v. Rohr, Leipzig 1908, S. 3–37, hier S. 6, zit. nach: Kröger 1983, S. 20.

¹²⁴ Vgl. Richard 1998, S. 178.

¹²⁵ Ebenda, vgl. S. 175.

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).

¹²⁷ Vgl. May/Vidal 2009, S. 12.

Zentimeter voneinander entfernten Kamerapositionen aus aufgenommen wurden. Dafür benötigte der Fotograf ein Stativ mit waagrechtem Balken, auf dem er die Kamera entsprechend verschieben konnte.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.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.¹³⁰ Brewsters Stereoskop wurde auf der Weltausstellung von

¹²⁸ Vgl. Richard 1998, S. 178. Viktorianische Fotografen wandten zumeist folgende Formel an: Eine Nahpunktweite (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).

¹²⁹ Vgl. Lenman 2005, S. 599. In The Photographic News Almanac or The Yearbook of Photography for 1862, ed. by Samuel Highley, findet sich auf S. XXVI eine Anzeige von George Hare, photographic apparatus manufacturer in London, für seine „new portable binocular stereoscopic camera“. Sie weist die Maße 8 ¾ mal 6 mal 5 ½ inch und ein Gewicht von 5 lbs auf und ist somit eine handliche und leichte Stereokamera, geeignet für Reisefotografen.

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. Dubosq, 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

1851, die vom 1. Mai bis 11. Oktober im Londoner Crystal Palace lief, der Öffentlichkeit vorgestellt und sorgte für Begeisterung.¹³¹ (Abb. 16). Die meisten frühen Fotografen, wie z.B. Antoine Claudet, Richard Beard, William Edward Kilburn oder T. R. Williams wählten Stereofotografie, und im Speziellen stereoskopische Porträts, als ihr Medium. Sie verwendeten dabei zunächst eher Daguerreotypien als Fox Talbots Papierverfahren.¹³² (Abb. 17).

In das Jahr 1851 fällt ein weiterer Meilenstein der Fotografiegeschichte: 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.

¹³² Vgl. May/Vidal 2009, S. 12.

¹³³ Oliver Wendell Holmes: Stereoskop und Stereographie (1859), [„The Stereoscope and the Stereograph“, in: Atlantic Monthly 3 (June 1859), S. 738-748], in: Frank/Stiegler 2011, S. 11–32, hier S. 18 (im Folgenden zit. als: Holmes 1859).

¹³⁴ Vgl. Anne M. Lyden: A Royal Passion. Queen Victoria and Photography, Los Angeles 2014, S. 15 (im Folgenden zit. als: Lyden 2014).

außerhalb eines Fotostudios erfolgten, bedeutete dies die Mitnahme aller erforderlichen Utensilien inklusive einer mobilen Dunkelkammer.¹³⁵ Ein wesentlicher Vorteil des wet-collodion process ist die erhebliche Verkürzung der langen Belichtungszeiten, die für Daguerreotypie oder Talbotypie erforderlich waren.

Als Positivverfahren kam verstärkt der Albuminprozess zum Einsatz. Dies war die bevorzugte Methode von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1890er Jahre.¹³⁶ Es war somit auch das Verfahren der Wahl für Stereofotografen der ca. 1850er bis 1870er Jahre – bei den von William England produzierten Stereokarten handelt es sich um Albuminabzüge.¹³⁷

Die beiden im Albuminverfahren hergestellten stereoskopischen Halbbilder wurden auf einen Karton aufgebracht. Die Maße einer typischen Stereokarte sind ca. 17,2 x 8,4 cm. Die von Kollodium-Negativen hergestellten Albuminabzüge konnten schnell, in hoher Auflage und zu einem relativ niedrigen Preis produziert werden. Diese Faktoren begünstigten den stereo craze.¹³⁸ (Abb. 18). Dieser muss zudem vor dem Hintergrund des viktorianischen Zeitalters gesehen werden, einer Zeit, die von Industrialisierung und wirtschaftlichem Aufschwung sowie Technikbegeisterung und Erfindertum geprägt war.¹³⁹ Sogar Queen Victoria und Prinzgemahl Albert zeigten sich von Fotografie und Stereofotografie fasziniert.¹⁴⁰ So wurden sie beispielsweise im Mai 1853

¹³⁵ Vgl. Taylor 1981, S. 103 f.

¹³⁶ Vgl. Henisch 1994, S. 56.

¹³⁷ Eine Ausnahme stellen Glasstereofotografien mit Alpenmotiven dar, die sich in einer Privatsammlung nachweisen lassen und vermutlich im wet collodion Positivverfahren entstanden.

¹³⁸ Vgl. May/Vidal 2009, S. 12. Auf den Aspekt des durch die Massenproduktion bedingten Qualitätsverlustes von Fotografien in der Mitte des 19. Jahrhunderts weist u.a. Walter Benjamin in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936 zuerst publiziert) hin. Zu diesem Aspekt in Bezug auf die Stereofotografie siehe auch Kröger 1983, S. 22 f., in Bezug auf die Massenproduktion von Cartes de Visite siehe des Weiteren Freund 1968, S. 73 ff. sowie Shelley Rice: *Parisian Views*, Cambridge/Mass. 1997, S. 50 f. (im Folgenden zit. als: Rice 1997). Charles Baudelaire kritisierte 1859: „Bald darauf beugten sich Tausende gieriger Augen über die Öffnungen des Stereoskops wie über die Dachfenster der Unendlichkeit.“ (Charles Baudelaire: „Briefe an den Herrn Direktor der Revue française über den Salon 1859. Das moderne Publikum und die Photographie“, in: *Sämtliche Werke, Briefe*, Bd. 5, Hg. Friedhelm Kemp, Claude Pichois, München/Wien 1989, S. 137).

¹³⁹ Siehe z.B. Asa Briggs, *Asa: Victorian Things*, London 1988 (im Folgenden zit. als: Briggs 1988).

¹⁴⁰ Siehe hierzu u.a. Lyden 2014.

Schirmherren der im Januar desselben Jahres gegründeten London Photographic Society.“¹⁴¹

Stereo craze bezeichnet in diesem Zusammenhang die erste Welle der Begeisterung für 3D-Fotografie in den 1850er und 1860er Jahren.¹⁴² Die Anzahl der unterschiedlichen Motive, mit der die London Stereoscopic Company in Anzeigen wirbt, ist Zeugnis des stereo craze; zur Erinnerung: Am 26. Juni 1856 waren 10.000 Motive, am 18. Oktober 1856 bereits 100.000 im Angebot. Eine kolorierte Stereokarte kostet laut LSC Weihnachtskatalog von 1856 „3 shillings“, das entsprach in etwa zwei Tageslöhnen eines Arbeiters. Eine unkolorierte Karte kostete ungefähr halb so viel wie die kolorierte Version.¹⁴³

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 Piazza Smythe mit 18 Stereoaufnahmen.¹⁴⁴

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 diene „education and amusement“, also der Bildung und Unterhaltung – eine Kombination, die man heute mit dem

¹⁴¹ Vgl. Gail Buckland: *Reality Recorded*, New York 1974, S. 97 (im Folgenden zit. als: Buckland 1974) sowie Lyden 2014, S. 32 u. S. 200.

¹⁴² Der stereo craze setzte erneut um 1900 ein – besonders in den USA durch Firmen wie Underwood & Underwood, Keystone View Company oder H. C. White & Co – sowie in den ca. 1930er und 1950er Jahren. Im 21. Jahrhundert erlebt Stereoskopie ein Revival durch das moderne 3D-Kino und die verbesserte Virtual-Reality-Technologie.

¹⁴³ Vgl. May/Vidal 2009, S. 20.

¹⁴⁴ Rosenblum 1984, S. 110.

Kunstwort „Infotainment“ bezeichnen könnte.¹⁴⁵ 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 gratification and instruction, have traversed lands and seas, crossed rivers and valleys, ascended rocks and mountains with their heavy and cumbrous photographic baggage.“¹⁴⁶

Das Angebot an reisestereoskopischen Motiven war schier unbegrenzt. Paul E. Liesegang, Herausgeber des *Photographischen Archivs*, schreibt im Jahr 1864: „In allen Teilen der Welt sind Photographen beschäftigt, binokulare Bilder für diesen Apparat aufzunehmen: in den Ruinen von Pompeji und Herculaneum; auf den Gletschern und in den Tälern der Schweiz; vor den öffentlichen Denkmälern der alten und der neuen Welt; zwischen den Schiffen in unseren Handelshäfen; in den Museen des alten und des modernen Lebens; in der geheiligten Sphäre des häuslichen Kreises [...]“¹⁴⁷

Neben Bildung und Unterhaltung erfüllte Reisestereofotografie eine ganz praktische Funktion: die der Reisevorbereitung. Mittels Stereofotografien und gegebenenfalls unter Zuhilfenahme von entsprechenden Reiseführern und Kartenmaterial konnte sich der viktorianische Reisende mit den Sehenswürdigkeiten und Besonderheiten der Destination vertraut machen und Besichtigungsrouten ausarbeiten.¹⁴⁸ Dieses Vorgehen wird unter anderem in *The British Journal of Photography* im Jahr 1864 beschrieben: „Having some time to spare before starting upon our proposed journey [to Paris, GL], we purchased Galignani’s Paris Guide and about twenty stereoscopic views of Paris –

¹⁴⁵ Siehe z.B. „Education and the Stereoscope“, in: *The Times*, December 25, 1858, S. 2.

¹⁴⁶ Claudet 1860, S. 266. Der Aspekt des gefährvollen Reisens ist nicht unbegründet. Auch zu Zeiten des aufkommenden organisierten Tourismus barg eine Reise Risiken. Darauf weisen entsprechende Reiseführer hin, indem sie die Mortalitätsrate an den jeweiligen Destinationen aufführen (vgl. Taylor 1981, S. 55).

¹⁴⁷ Zit. nach: Hoffmann 1990, S. 16.

¹⁴⁸ Zu Underwood & Underwood Sets mit Karten und begleitenden Reiseführer siehe u.a. Darrah 1977, S. 48; siehe auch S. 256 dieser Arbeit.

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.”¹⁴⁹

Während seines realen Aufenthalts in Paris, der Schweiz oder anderswo konnte der viktorianische Reisende schließlich vor Ort Stereofotografien als Souvenir erwerben.¹⁵⁰ Stereokarten erfüllten also eine weitere Funktion als Erinnerungstück. 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.“¹⁵¹ 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.”¹⁵² Noch Anfang des 19. Jahrhunderts bemerkt Franz Stolze: „Das Stereoskop ist so recht das berufene Mittel für die Erinnerung an die Wirklichkeit.”¹⁵³

Da Stereofotografien fast ausschließlich als Serien herausgebracht wurden, spielte der Faktor des Sammelns ebenfalls eine zentrale Rolle. Die Motivation,

¹⁴⁹ „On the Use of the Stereoscope”, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XI, No. 220, July 22, 1864, S. 234 f., hier S. 234.

¹⁵⁰ Siehe hierzu den fiktiven Bericht eines Reisenden, der Stereokarten von William England in Genf erwirbt, in: *The Photographic News* vom 9. April 1880, S. 171) auf S. 240 dieser Arbeit.

¹⁵¹ Zit. nach: Hoffmann 1990, S. 17 f.

¹⁵² Taylor 1981, S. 60.

¹⁵³ Franz Stolze, zit. nach: Eduard Doležal: *Die Photographie und Photogrammetrie im Dienste der Denkmalpflege und das Denkmälerarchiv*, in: *Internationales Archiv für Photogrammetrie*, Bd. 1, 1908/1909, S. 45–70, hier 59. Zit. nach: Herta Wolf: „Das Denkmälerarchiv Fotografie“, in: Wolf 2002, S. 349–375, hier S. 349.

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

Das viktorianische Zeitalter war nicht nur von Technikbegeisterung (Eisenbahn, Fotografie, Mikroskopie etc.) geprägt, sondern auch von einem gesteigerten Interesse am Reisen. Die Wurzeln für das viktorianische Reiseverhalten sind in der „Grand Tour“ zu finden; diese hat ihre Ursprünge im 16. Jahrhundert, erlebte ihre Blütezeit aber im 18. Jahrhundert. Die Grand Tour, die traditionellerweise über Frankreich nach Italien führte, war der englischen Aristokratie vorbehalten und Bestandteil der Ausbildung des männlichen Nachwuchses. Mitte des 18. Jahrhunderts unternahmen dann auch Angehörige der englischen upper classes Grand Tours, die trotz des weiterhin bestehenden Bildungsanspruches auch den Beginn von Vergnügungsreisen markieren.¹⁵⁴ Es ging den Reisenden „um Wissensaneignung [...], die jedoch nicht aus zweiter Hand, sondern durch authentisches Sehen erworben wurde.“¹⁵⁵ Das authentische Sehen geht mit dem eigenem Erleben einher.

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

¹⁵⁴ Zur Grand Tour siehe u.a. Mit dem Auge des Touristen: Zur Geschichte des Reisebildes, (Ausst.-Kat.), Tübingen 1981, S. 7 (im Folgenden zit. als: Mit dem Auge des Touristen 1981) sowie Lynne Withey: Grand Tours and Cook's Tours. A History of Leisure Travel, 1750 to 1915, London 1998, S. 3–31 (im Folgenden zit. als: Withey 1998). Neben individuellen Bildungsreisen waren Wissenschaftsexpeditionen von Geologen, Botanikern etc., die in bis dato unbekannte Gebiete vordrangen, eine weitere Motivation für Reisen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. Peter Märker u. Monika Wagner: „Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reise und Sehen“, in: Mit dem Auge des Touristen 1981, S. 7–18, hier S. 8 (im Folgenden zit. als: Märker/Wagner 1981).

¹⁵⁵ Märker/Wagner 1981, S. 8.

Ackerbau war. Großbritannien – seit dem 18. Jahrhundert stärkste Handelsmacht – baute seine Stellung als reichste Nation weiter aus. Die florierende Wirtschaft führte zu einem Erstarren der Mittelschicht. Im Zeitraum von 1851 bis 1911 hatte sie sich mehr als verdoppelt, von knapp fünf Millionen auf über elf Millionen Personen.¹⁵⁶

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.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.¹⁵⁸ Eine Kontinent-Tour erforderte allerdings nach wie vor Zeit und Geld – zwei bis drei Monate wurden als Mindestreisedauer angesehen.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.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.¹⁶¹ Reisezeit und -kosten wurden dadurch enorm reduziert.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

¹⁵⁶ Vgl. Withey 1998, S. 62 u. Mullen/Munson 2010, S. 56.

¹⁵⁷ Vgl. Withey 1998, S. 58.

¹⁵⁸ Ebenda, vgl. S. 60 sowie Hans Christian Adam: Reiseerinnerungen von damals. Bilder von der Grand Tour des 19. Jahrhunderts, Dortmund 1985, S. 7.

¹⁵⁹ Vgl. Withey 1998, S. 62.

¹⁶⁰ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 148.

¹⁶¹ Ebenda, vgl. S. 157

¹⁶² Vgl. Withey 1998, S. 96.

Katholizismus geprägte Länder wie Belgien, Frankreich oder die Schweiz zu bereisen, eine wichtige Rolle.¹⁶³ Es war die Faszination an einem „pre-enlightened age“¹⁶⁴. 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.¹⁶⁵

Daneben bewirkte ein ganz praktischer Grund den Anstieg von Kontinentalreisen: Reisen innerhalb Englands waren deutlich teuer 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.“¹⁶⁶ 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.¹⁶⁷

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.’“¹⁶⁸

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

¹⁶³ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 3 u. S. 283 f.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 284.

¹⁶⁵ Vgl. Taylor 1981, S. 54 f.

¹⁶⁶ „To the Editor of *The Times*“, in: *The Times*, September 26, 1853, col. F, S. 7 (vgl. Mullen/Munson 2010, S. 19).

¹⁶⁷ Mullen/Munson 2010, S. 228. Sie beziehen sich vermutlich auf: „Travelling Englishmen“, in *Eliza Cook’s Journal*, 22 Oct. 1853, ohne S.

¹⁶⁸ Anon, Nov. 1875, zit. nach: Mullen/Munson 2010, S. 11.

zugesichert und im Gegenzug reduzierte Tickets erhalten.¹⁶⁹ Diese Reise gilt als Geburtsstunde des Pauschalismus. 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.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.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 *Around the World in Eighty Days*, der im selben Jahr erschien.¹⁷² Cook baute im Laufe seiner Karriere ein prosperierendes Familienunternehmen auf. Allein im Jahr 1890 wurden mehr als 3,3 Millionen Tickets verkauft.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.”¹⁷⁴ John Ruskin ging sogar so weit, Touristen mit einer Kuhherde zu vergleichen: „[...] the

¹⁶⁹ Vgl. Whitey 1997, S. 136 f.

¹⁷⁰ Ebenda, vgl. S. 139.

¹⁷¹ Vgl. Märker/Wagner 1981, S. 11 sowie Withey 1998, S. 159. Neben „circular tickets“ führte Cook auch „circular notes“, den Vorläufer von Reiseschecks ein (vgl. Withey 1998, S. 160).

¹⁷² Vgl. Whitey 1998, S. 270 ff.

¹⁷³ Ebenda, vgl. S. 166.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 162.

poor modern slaves and simpletons who let themselves be dragged like cattle [...] through the countries they imagine themselves visiting.”¹⁷⁵

So ist denn auch die Unterscheidung zwischen Reisendem (traveller) und Touristen eine viktorianische. Für Piers Brendon bezeichnet Tourismus „the discovery of the well-known“¹⁷⁶. Im Gegensatz dazu sei „[...] travel [...] the discovery of the ill-known and exploration of the unknown“¹⁷⁷. 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.“¹⁷⁸

Reiseliteratur im 19. Jahrhundert

Parallel zum aufkommenden Pauschalтуризм und mit der Verkürzung von Reisedauer und -aufenthalt entwickelte sich eine neue Form des gedruckten Reiseführers. Der Reisende mit wenig Zeit war auf präzise und sachliche Informationen angewiesen, um seine Zeit optimal nutzen zu können. Umfassende Reiseberichte, wie sie etwa im 18. Jahrhundert vorherrschten, entsprachen nicht mehr dem Zeitgeist.

Rudy Koshar weist auf die zeitliche Koinzidenz zwischen dem Aufkommen der ersten modernen Reiseführer in England bzw. Deutschland und dem zeitgleich einsetzenden Ausbau des dortigen Schienennetzes in den 1830er Jahren hin.¹⁷⁹ Zu den populärsten Autoren bzw. Herausgebern von Reiseführern zählten im 19. Jahrhundert Mariana Starke, John Murray und Karl Baedeker.¹⁸⁰ Mariana Starke brachte zwischen 1800 und 1839 insgesamt neun Ausgaben ihrer *Letters from Italy* heraus. Während die ersten Ausgaben in der Tradition

¹⁷⁵ John Ruskin: *Praeterita*, Vol. 1, London 1907, S. 150 (vgl. Mullen/Munson 2010, S. 197).

¹⁷⁶ Piers Brendon: *Thomas Cook. 150 Years of Popular Tourism*, London 1991, S. 63 (im Folgenden zit. als: Brendon 1991).

¹⁷⁷ Rudy Koshar: *German Travel Cultures*, Oxford/New York 2000, S. 46 (im Folgenden zit. als: Koshar 2000).

¹⁷⁸ Mullen/Munson 2010, S. 5. Alan Sillitoe verweist mit dem Titel seines erstmals 1995 erschienenen Werkes auf eben jene Passivität und Ahnungslosigkeit des Touristen: „*Leading the Blind*“. (Alan Sillitoe: *Leading the Blind. A Century of Guidebook Travel 1815–1914*, London 2004 (1995).

¹⁷⁹ Vgl. Koshar 2000, S. 3.

¹⁸⁰ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 324.

eines umfangreichen Reiseberichts des 18. Jahrhunderts standen, handelt es sich bei der im Jahr 1820 herausgebrachten neuen Ausgabe um eine komplett überarbeitete Version unter dem Titel *Travels on the Continent: Written for the Use and Particular Information of Travellers*. Diese neue Form des Reiseführers, der sowohl Reiserouten beschrieb als auch Empfehlungen für Hotels und Sehenswürdigkeiten gab, erschien im Verlag von John Murray, einem der bedeutendsten Londoner Verleger.¹⁸¹

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“¹⁸². Allein bis 1850 hatte Murray zehn verschiedene Reiseführer, darunter einige, die in mehreren Editionen erschienen, herausgebracht.¹⁸³ 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 [...].“¹⁸⁴ 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 Murray's 'Guide', [...] a national badge [...] 'the Englishman's Bible'.“¹⁸⁵ (*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.“¹⁸⁶

¹⁸¹ Vgl. Withey 1998, S. 69.

¹⁸² Ebenda, vgl. S. 70. Zu Murray's Handbooks siehe u.a.: Nicholas T. Parsons: *Worth the Detour. A History of the Guidebook*, Stroud/Gloucestershire 2007, S. 177–192 (im Folgenden zit. als: Parsons 2007).

¹⁸³ Vgl. Withey 1998, S. 73.

¹⁸⁴ Mary Eyre: *A Lady's Walks in the South of France in 1863*, London 1865, S. 1 (vgl. Mullen/Munson 2010, S. 212).

¹⁸⁵ „Gossip from Florence. A letter addressed to the Editor of the 'New Monthly Magazine'“, in: *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, Dec. 1853, S. 442–450, hier S. 445 (vgl. Mullen/Munson 2010, S. 106).

¹⁸⁶ Withey 1998, S. 71.

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

Die modernen Reiseführer von Murray und Baedeker zeichneten sich durch gebündelte Information und klare Strukturierung aus. Indem sie Besichtigungsrouten vorschlugen und zudem einzelne Sehenswürdigkeiten durch ein Bewertungssystem mit Sternen als besonders sehenswert hervorhoben, nahmen sie den Reisenden an die Hand; auf einen Touristenführer vor Ort konnte er somit verzichten. Koshar spricht vom „freedom of the individual tourist“¹⁹¹. Die Freiheit des Touristen wird allerdings dadurch eingeschränkt, dass er sich an seinem Murray oder Baedeker orientiert und sich somit innerhalb vorgegebener Strukturen bewegt. Märker und Wagner weisen darauf hin, dass „indem die gedruckten Führer die so markierten Orte zum obligaten Kanon der Sehenswürdigkeiten erhoben, [...] sie jedoch zugleich zur Normierung des zu Sehenden bei[trugen].“¹⁹² Die Reiseführer lieferten dem Touristen „Sehanleitungen“¹⁹³. Der von John Urry beschriebene „tourist gaze“ kommt hier zur

¹⁸⁷ Mullen/Munson 2010, S. 122, sie zit.: Gerald Codrington to Lady Georgiana Codrington, 8 July 1869, Codrington Papers, Gloucestershire Record Office, Dep 1610 C112. Tatsächlich waren Baedeker-Reiseführer bereits seit 1858 in Großbritannien bekannt und erhältlich gewesen (vgl. Mullen/Munson 2010, S. 122).

¹⁸⁸ Zur Geschichte des Verlagshauses Baedeker siehe unter anderem: Koshar 2000; Jan Palmowski: *Travels with Baedeker. The Guidebook and the Middle Classes in Victorian and Edwardian England*, in: Rudy Koshar (Hg.): *Histories of Leisure*, Oxford 2002, bes. S. 105–130; Benedikt Bock: *Baedeker & Cook – Tourismus am Mittelrhein 1756 bis ca. 1914*, Frankfurt a. M. 2010 sowie: Parsons 2007, S. 193–215.

¹⁸⁹ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 123, sie zitieren: *The Times*, 7 Apr. 1875, ohne Seitenangabe.

¹⁹⁰ Weiterführende Informationen und Details zu den jeweiligen Reiseführern sind in den folgenden Kapiteln über William Englands reisefotografische Serien enthalten.

¹⁹¹ Koshar 2000, S. 28.

¹⁹² Märker/Wagner 1981, S. 10.

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

Für die folgenden Analysen der stereoskopischen Reisefotografieserien von William England ist eine Einbeziehung der zeitgenössischen Reiseführer von großer Relevanz. Indem Reiseführer „orientation manuals to the beaten track“¹⁹⁵ darstellen, geben sie Aufschluss über Sehervartungen und -gewohnheiten des viktorianischen Reisenden. Ob und inwiefern diese mit William Englands Stereofotografien korrelieren, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

Reisende Fotografen, fotografierende 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 fotografierenden 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 fotografierenden Touristen.¹⁹⁷ Stärker noch als eine vor Ort erworbene 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

¹⁹⁴ Vgl. Knudsen et. al.: *Landscape, Tourism, and Meaning: An Introduction*, in: *Landscape, Tourism, and Meaning*, Aldershot/Hampshire, Burlington/USA 2008 S. 3; siehe insb. S. 2–4 – „Urry and the Tourist Gaze“ – zu Urrys Tourismus-Theorie insbesondere in Relation zu Foucaults Konzept des Blicks (*le regard*), das er in „*The Birth of the Clinic*“ (1973) erörtert (im Folgenden zit. als: Knudsen 2008).

¹⁹⁵ Koshar 2000, S. 208.

¹⁹⁶ Susan Sontag: *Über Fotografie* (On photography, 1977), Frankfurt a. M. 2003 (1978). S. 15 (im Folgenden zit. als: Sontag 2003).

¹⁹⁷ Vgl. John Taylor: *A Dream of England: Landscape, photography and the tourist's imagination*, Manchester/New York 1994, S. 20 f.

¹⁹⁸ Märker/Wagner, S. 7.

und bietet dem fotografierenden Touristen mitunter die Möglichkeit zur Prahlerei. Heute lassen sich mit dem Smartphone aufgenommene Fotos – häufig mit Hilfe eines selfie sticks – in Sekundenschnelle auf Facebook & Co. hochladen; das Ziel einiger Nutzer ist es, möglichst viele „likes“ und „shares“ zu erhalten. Die Bestätigung, „an einem lohnenden Ort gewesen zu sein“ oder in einer besonders spektakulären Aufnahme verewigt zu sein, erfolgt digital.

Die Vorläufer der Reisefotografie liegen – wie auch die Ursprünge des Pauschalismus – in der Grand Tour. So war es für den aristokratischen englischen Reisenden des 18. Jahrhunderts üblich, von einem bildenden Künstler begleitet zu werden.¹⁹⁹ Die während der Reise entstandenen Bilder orientierten sich zunächst vorrangig an Ideallandschaften, wie denen Claude Lorrains, im Folgenden jedoch „[...] nahm im Verlauf des 18. Jahrhunderts das Interesse an der bildlichen Fixierung topographischer Gegebenheiten der durchreisten Landschaft zu.“²⁰⁰ Bei diesen Bildern handelte es sich überwiegend um Aquarelle und: „Indem sie [...] bildwürdige ‚spots‘ vom Reiseverlauf festhielten, stellen sie Vorformen touristischer Sehweisen dar und prägten diese entscheidend mit.“²⁰¹

Der Einsatz von zeichnerischen Hilfsmitteln wie der Camera lucida markiert eine Übergangszone vom prä-fotografischen zum fotografischen Zeitalter. So nahm William Henry Fox Talbot eine Camera lucida auf seine Italien-Reise mit.²⁰² Unzufrieden mit seinem zeichnerischen Talent, experimentierte er und entwickelte in der Folge das fotografische Papier-Positiv-Verfahren. Talbots Ansicht eines Pariser Boulevards, die er in seinem *The Pencil of Nature* auf Tafel 2 veröffentlichte (Abb. 85), könnte als erste Reisefotografie in der Geschichte bezeichnet werden, sofern hier eine weitgefasste Definition für Reisefotografie Anwendung findet und es zudem nicht um einen kommerziellen Anspruch geht. Als früheste auf Reisen entstandene

¹⁹⁹ Vgl. Märker/Wagner, S. 7.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Ebenda, S. 7 f.

²⁰² Vgl. William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1844, S. 3; siehe auch Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, S. 46 (im Folgenden zit. als: Wiegand 1981).

Daguerreotypien müssen die Ägyptenaufnahmen von Frédéric Goupil-Fesquet betrachtet werden, die er bereits 1839 anfertigte.²⁰³ Wenig später entstanden Friedrich Wilhelm Hackländers Daguerreotypien anlässlich seiner Orientreise in den Jahren 1840/41.²⁰⁴ Beide Beispiele zeugen von einem großen künstlerischen Interesse am Orient.

Der schottische Maler David Roberts hatte den Nahen Osten bereits in den 1830er Jahren besucht. Er veröffentlichte seine Ansichten in seinem Buch *Views in the Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt, and Nubia*. Roberts machte so das europäische – vorrangig englische Publikum – zum ersten Mal mit Orient-Ansichten vertraut.²⁰⁵ *Abb. 20* zeigt eine Darstellung, die David Roberts von der Sphinx und der Cheops-Pyramide anfertigte. Auch wenn der viktorianische Betrachter dieses Motiv vermutlich nur als Reproduktion in Form eines monochromen Stiches sah, so wird diese doch eine große Faszination auf ihn ausgeübt haben. Umso größer muss das Erstaunen gewesen sein, als zum ersten Mal Stereofotografien dieses Motivs in den Handel kamen. *Abb. 21* zeigt eine entsprechende Stereofotografie von Francis Frith.²⁰⁶ Ist in David Roberts malerischer Darstellung das Motiv durch die Imagination und Interpretation des Künstlers beeinflusst, so glaubte der Betrachter von Friths Stereofotografie zum ersten Mal die „echte“ Sphinx und die „echten“ Pyramiden zu sehen. Der scheinbare Wahrheitsanspruch von Fotografie kommt hier zum Tragen.²⁰⁷ Besonders Stereokarten mit exotischen Motiven wurden stark nachgefragt. Zudem ermöglichte es die Stereofotografie wie kein

²⁰³ Goupil-Fesquets Pionierleistung findet in der Fotografiegeschichtsforschung kaum Erwähnung. Die Verfasserin dankt Denis Pellerin für seinen Hinweis. Siehe auch: André Rouillé: *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie. 1816–1871*, Paris 1989, S. 52–58.

²⁰⁴ Vgl. Stiegler 2001, S. 317. „Der Daguerreotyp wird der unentbehrliche Begleiter des Reisenden sein, der nicht zeichnen kann, und des Künstlers, der keine Zeit hat, zu zeichnen. Er ist dazu bestimmt, zu geringen Kosten die schönsten Kunstwerke zu popularisieren, von denen wir nur teure und unzulängliche Kopien haben.“ (Jules Janin: *Der Daguerreotyp (1839)*, zit. nach: Kemp 1980, S. 49).

²⁰⁵ Vgl. Withey 1998, S. 231.

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“²⁰⁸.

Der aus Derbyshire stammende Francis Frith (1822–1898) war einer der bedeutendsten Reisefotografen des 19. Jahrhunderts und Herausgeber („publisher“) von Reisefotografien – sowohl von Stereofotografien als auch von nicht-stereoskopischen Formaten.²⁰⁹ Auch wenn Frith durch seine Motive aus dem Nahen Osten bekannt wurde, so fotografierte er doch ebenfalls in Europa, beispielsweise in England und am Rhein.

Weitere bedeutende Reise-Stereofotografen und Zeitgenossen William Englands sind neben Francis Frith unter anderem Francis Bedford (u.a. Heiliges Land, England; *Abb. 22*)²¹⁰, Valentine Blanchard²¹¹ (u.a. England; *Abb. 23*), Frank M. Good (u.a. Ägypten; *Abb. 24*) William Russell Sedgfield (u.a. England; *Abb. 25*) sowie George Washington Wilson (vorrangig in Schottland; *Abb. 26*). Dass diese und andere Fotografen um den Globus reisen und unzählige Stereofotografien anfertigen konnten, ist auch dem technischen Fortschritt geschuldet. Leichtere Kameras und fotografisches Zubehör sowie die Entwicklung des Trockenplatte-Verfahrens erleichterten die Arbeit der viktorianischen Reisefotografen. William England selbst publizierte Artikel über seine eigenen Erfahrungen und gab anderen Fotografen Ratschläge. So veröffentlichte er beispielweise den Beitrag „Hints to Photographic Tourists“, der 1866

²⁰⁸ Hoffmann 1990, S. 18.

²⁰⁹ Siehe u.a. Kathleen Stewart Howe: „Francis Frith“, in Hannavy 2008, S. 560–562. Zu Frith siehe auch Douglas R. Nickel: *Francis Frith in Egypt and Palestine: A Victorian Photographer Abroad*, Princeton 2004 sowie zu seiner Biografie und Motiven in Großbritannien: *Travels of a Victorian Photographer. The photographs of Francis Frith. With texts by various writers, selected by Roger Hudson*, London, The Folio Society 2001.

²¹⁰ Bedford begleitete Albert Edward, Prince of Wales, im Jahr 1861 auf seiner Reise nach Ägypten und ins Heilige Land. (Siehe hierzu u.a. Sophie Gordon: *Cairo to Constantinople: Francis Bedford's Photographs of the Middle East (Ausst.-Kat)*, London 2013).

²¹¹ Zu Valentine Blanchard siehe u.a. Bill Jay: „Valentine Blanchard 1831–1901. A once-famous but now forgotten Victorian photographer“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. 129, 19 and 26 February 1982, S. 192–195 sowie S. 216.

im *Yearbook of Photography* erschien.²¹² 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 vorangegangene kurze Skizzierung der Entwicklungsgeschichte von Pauschal- und Individualreise, moderner Reiseliteratur und kommerzieller Reisefotografie hat deutliche Parallelen und Interaktionen gezeigt. Der wirtschaftliche Aufschwung und das Anwachsen der middle classes auf der einen Seite, sowie der technische Fortschritt durch die Einführung der Eisenbahn und den Ausbau des Schienennetzes auf der anderen, machten Reisen für eine größere Bevölkerungsgruppe erschwinglich und in kürzerer Zeit als je zuvor durchführbar. Der Friede in Europa nach 1815 ermöglichte Kontinentalreisen – den traditionellen Routen der Grand Tour folgten nun die Touristen.

Die von Susan Sontag beobachtete Beziehung zwischen Fotografie und Tourismus als Zwillingenbrüdern 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

²¹² William England: „Hints to Photographic Tourists“, in: *The Photographic News Almanac or The Yearbook of Photography for 1866*, edited by G. Wharton Simpson, S. 48–50. Seine Kamera wird dort auf S. 48 wie folgt beschrieben: „[...] one of the ordinary form, but of longer body and adapted for four distinct pairs of lenses [...]“. Weitere Beschreibungen seiner Ausrüstung finden sich u.a. auch in „Visits to Noteworthy Studios. Mr. England’s Establishment at Notting Hill“, in: *The Photographic News*, Vol. 12, April 17, 1868, S. 184 f.

felt an irresistible compulsion to add those sites to his life-list, on the strength of photographs that had already shaped his expectations.”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‘).“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.

Wie gezeigt wurde, erfüllten stereoskopische Reisefotografien im 19. Jahrhundert mehrere wesentliche Funktionen, die dann später zum Teil durch die Individualfotografie übernommen wurden: Sie dienten als Vehikel für virtuelle „Lehnstuhlreisen“, als Mittel zur Reisevorbereitung, als Souvenir sowie als eine Art Reisetagebuch. Sie boten Gesprächsstoff beim gemeinsamen Betrachten und ermöglichten es einem real Gereisten, mit Stereomotiven der besuchten Orte Eindruck zu machen.

Die folgenden Analysen vier ausgewählter stereoskopischer Reisefotografie-Serien von William England sollen Aufschluss darüber geben, vor welcher kulturgeschichtlichen Kulisse er tätig war und inwiefern Wechselwirkungen mit dem zeitgenössischen Reiseverhalten bestehen. Sie sollen zudem deutlich machen, wie er sich von seinen Konkurrenten absetzte und welche Charakteristika sein Werk kennzeichnen. Ziel ist es darüber hinaus, den Mehrwert von Stereofotografie im Vergleich zu anderen Bildmedien herauszuarbeiten.

²¹³ Henisch 1994, S. 400.

²¹⁴ Taylor 1994, S. 13.

Die Neue Welt in 3-D – William Englands Nordamerika-Reise

Einleitung

The Illustrated London News berichtet am 25. August 1860 über die Nordamerika-Reise des Prince of Wales, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird. Der Artikel wird unter anderem durch zwei Ansichten der Niagarafälle illustriert, als deren Quelle in der Bildunterschrift „From A Photograph By The [London, GL] Stereoscopic Company“ angegeben ist.²¹⁵ Offenbar hatte die Zeitung auf Bildmaterial der LSC zurückgegriffen und als Vorlage für die Illustrationen verwendet. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist William England der Fotograf dieser Aufnahmen, die während seiner Reise in die USA und nach Kanada im Auftrag der London Stereoscopic Company entstanden. Gesicherte Fakten zu dieser Reise ließen sich nicht recherchieren; es ist weder bekannt, wann William England nach Nordamerika aufbrach, noch welches Schiff ihn über den Atlantik brachte oder wie lange er insgesamt unterwegs war.²¹⁶ Dass ihn seine Frau Rosalie begleitete, lässt sich anhand einiger Fotografien belegen – William England setzte sie dort als Staffagefigur ein.²¹⁷ Über William Englands Arbeitsverhältnis zur LSC, die Rahmenbedingungen und die Umstände seiner Reise sind keine Informationen überliefert.

Die folgende Analyse der Nordamerika-Serie stützt sich auf das fotografische Material, das in Form von Negativen, sample books und Stereokarten überliefert ist. Viktorianische Quellen – Artikel in Zeitungen und Fotografie-Journalen – liefern Hinweise auf Entstehungszeitraum und Autorschaft.

²¹⁵ *The Illustrated London News*, Saturday, August 25, 1860, No. 1046, supplement S. 190.

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; bedlinen 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).

²¹⁷ Zum Einsatz von Staffage- und Repoussoirfiguren im Werk von William England siehe auch S. 268 f.

Zeitgenössische Reiseliteratur gibt Auskunft über damals populäre Reiserouten und touristische Ziele. An moderner Forschungsliteratur werden insbesondere die (unpublizierte) view list von T. K. Treadwell und Ian Jeffreys *An American Journey. The Photography of William England* aus dem Jahr 1999 herangezogen.

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

Im Bestand des Hulton Archive in London befinden sich zwei sample books der London Stereoscopic Company, die sich ca. in die 1860er Jahre datieren lassen. Vergleichbar mit Musterbüchern oder Zusammenstellungen von Kontaktabzügen wurden stereoskopische Halbbilder der Serien Irland, Amerika und Paris eingeklebt und beschriftet. Jedes sample book umfasst 238 Motive aus Nordamerika, wobei jeweils acht Bilder auf eine Seite montiert wurden. Die Bilder sind aufgrund eines Wasserschadens zum Teil beschädigt oder nicht mehr vorhanden (*Abb. 28*). Die sample books weisen das Seitenformat ca. 35 x 24,5 cm, die einzelnen Fotografien ca. 7,2 x 7,7 cm auf. Eine Liste mit allen 238 Titeln findet sich im Anhang als *Anlage 6*. Hier sind erstmalig alle Motive mit Nummern und Titeln – soweit bekannt – aufgeführt; auf Varianten und Besonderheiten wird dort ebenfalls hingewiesen.

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.

Darüber hinaus verfügt das Hulton Archive über insgesamt ca. 40.000 Glasnegative der London Stereoscopic Company, darunter die der Nordamerika-Serie. Nach Information des Hulton Archives stimmt die Anzahl der vorhandenen Negative dieser Serie mit der Anzahl der Abbildungen in den sample books weitgehend überein. Wie viele Negative im Laufe der Zeit zerstört wurden bzw. nicht in den sample books aufgeführt werden, ist allerdings nicht bekannt.

Die Stereokarten

Stereokarten lassen sich sowohl in privaten als auch in öffentlichen Sammlungen nachweisen. Der Großteil der im Abbildungsteil aufgeführten Aufnahmen stammt aus den Privatsammlungen von Brian May und Graham Wood.

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.

T. K. Treadwell argumentiert in der sogenannten view list mit dem Titel *The London Stereoscopic Company's "North American Series" of Stereoviews*, herausgegeben von „The Institute for Photographic Research“ dahingehend, dass sich die Nordamerika-Serie der London Stereoscopic Company aus fünf oder sechs unterschiedlichen Bildergruppen zusammensetzt.²¹⁸ Er analysiert diese Gruppen hinsichtlich der dargestellten Motive, des Formats, des Kartons und eventueller Aufdrucke. Er unterscheidet dabei Gruppen mit und ohne Nummerierungen. Am häufigsten und heute am weitesten verbreitet sind laut Treadwell Stereokarten mit cremefarbenem Karton und braunem Schriftzug. Von dieser Variante liegen sowohl nummerierte und mit Bildtitel als auch

²¹⁸ Vgl. Treadwell 2000, ohne S.

unnummerierte Karten ohne Bildtitel vor. Die Rückseiten tragen ein Logo, das mit einem Adler (USA-Motive) bzw. dem britischem Wappen (Kanada-Motive) verziert ist. Des Weiteren sind auf der Rückseite Titel, Beschreibungen, Zitate oder Gedichte vorhanden. Gemäß Treadwell ergibt der Vergleich der unterschiedlichen Bildgruppen als häufigste Motive Ansichten von: New York State, den Niagarafällen, den Catskill Mountains, New York City und Kanada.²¹⁹

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.²²⁰ Genauso finden sich weitere Niagara-Ansichten, beispielsweise als Nr. 115 – *The Rapids, Niagara – from the Terrapin Tower* – und dann wieder bei Nr. 129 – *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 *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.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,

²¹⁹ Ebenda.

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.

²²¹ „American Scenery. Published by the London Stereoscopic Company“, in: *The Photographic Journal*, Vol. 7, No. 108, April 15, 1861, S. 167–169, hier S. 167.

Quebec, Virginia, von den White Mountains und aus Boston.²²² Neben eindrucksvollen Naturschauplätzen werden dem Reisenden im Lehnstuhl auch amerikanische Großstädte geboten, interessanterweise fehlen aber Ansichten von New York City.

Auch die Zeichnungen von William Henry Bartlett, die im Jahr 1840 ebenfalls unter dem Titel *American Scenery* in Buchform publiziert wurden, zeigen ähnliche thematische Sprünge und keine gebündelte Darstellung gleicher Motive. Auf Bartlett und seine Zeichnungen wird im Weiteren noch eingegangen.

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.”²²³ 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.”²²⁴ 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.²²⁵ Es

²²² Ebenda, S. 168.

²²³ *The Photographic Journal*, Vol. 7, No. 108, April 15, 1861, S. 168.

²²⁴ *The Photographic Journal*, May 15, 1861, S. 194.

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 eine. Eine Box trägt die Aufschrift „America.“²²⁹

Warum William England allem Anschein nach im Jahr 1862 im Besitz von transparencies, bzw. 1865 im Besitz von LSC-Negativen der Nordamerika-Motive, war und wieso er keine Abzüge unter seinem eigenen Namen herausgab, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Es war aber durchaus gängige Praxis, Kopien von Negativen anzufertigen; möglicherweise überließ ihm die LSC entsprechende Kopien, als er aus dem Unternehmen ausschied.

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.

²²⁷ *The Photographic Journal*, Vol. 8, No. 119, March 15, 1862, S. 4 f.

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Vgl. „A London Photographic Establishment“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XII, No. 246, January 20, 1863, S. 28. In einem weiteren Artikel in *The Photographic Times* vom Februar 1875 wird über William Englands Schwierigkeiten, die ihm die Kälte in Nordamerika bei seinen fotografischen Arbeiten bereitete, berichtet („Cold Weather and Photography“, in: *The Photographic Times*, Vol. 5, No. 50, Feb. 1875, S. 37).

In der modernen Forschungsliteratur gilt 1859 als Entstehungsjahr der Nordamerika-Stereofotografien, die William England im Auftrag der London Stereoscopic Company anfertigte.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.

Hilfreich ist der *Catalogue of Stereoscopic Views and Instruments*, den die New Yorker Niederlassung der London Stereoscopic Company im Jahr 1860 herausgab.²³¹ Im Einleitungstext zu den Stereokarten der Serie *Views of American Scenery* ist von der positiven Resonanz auf die „first series“ dieser Reihe die Rede – abgedruckt ist dort auch eine umfassende Rezension aus *The Times* vom 3. Mai 1860 –, die zur Veröffentlichung der im Katalog vorgestellten „second series“ führte. Somit entstanden die Aufnahmen bzw. einige davon sehr wahrscheinlich vor 1860.

Der Katalog enthält 127 Motive. Diese werden ohne Nummerierung unter folgenden Rubriken aufgeführt: New York City, New York Bay, New York State, Hudson River, West Point, Catskill Mountains, Niagara, Virginia, Pennsylvania, New Jersey, Potomac River, Washington City, New Hampshire, Boston und Canada. Der Hinweis „other subjects will be published shortly“ weist daraufhin, dass die Liste nicht vollständig ist und die LSC plante, weitere Karten herauszubringen.

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

²³⁰ Vgl. Jeffrey, England 1999, S. 7.

²³¹ *Catalogue of Stereoscopic Views and Instruments, Imported and Manufactured by the London Stereoscopic Company, 594 Broadway, New York. Paul & Curtis, Agents. New York, G. A. Whitehorne, Book and Job Printer, 42 Ann Street, 1860.*

lettered case 7 pounds 7 shillings....”²³² 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.

Neben Berichten in viktorianischen Quellen geben einige Stereokarten-Motive selbst Hinweise auf die Datierung, wie zum Beispiel das *Atlantic Telegraph Jubilee* – dargestellt auf der LSC-Stereokarte Nr. 8 (*Abb. 29 + 30*): Nachdem im August 1858 die ersten Nachrichten zwischen Irland und Neufundland erfolgreich über das Atlantik-Kabel übermittelt worden waren, fanden am 1. September 1858 die offiziellen Feierlichkeiten in New York City statt. Die Parade entlang des Broadways fing der Fotograf von einem erhöhten Standpunkt aus ein.²³³ Die Stereoaufnahme Nr. 137 – *Blondin’s Tight Rope Feat* – lässt sich ebenfalls datieren (*Abb. 195*): Der Franzose überquerte die Niagarafälle mehrfach in den Jahren 1859 und 1860. Auf der Rückseite der Stereokarte ist ein Auszug aus der *New York Daily Tribune* abgedruckt, in dem als Datum des dargestellten Drahtseilakts der 30. Juni 1859 genannt wird. Auch die feierliche Einweihung der Victoria Bridge in Montreal durch den Prince of Wales, die am 25. August 1860 erfolgte, trägt zur zeitlichen Eingrenzung bei.²³⁴ William England fotografierte die Brücke während ihrer Errichtung, vermutlich im Sommer 1859.

Mindestens zwei Motive der Nordamerika-Serie lassen sich demnach genau datieren: das „Atlantic Telegraph Jubilee“ und Blondins Drahtseilakt. Sofern die Angabe in *The Art- Journal* vom Mai 1859 zutrifft, dass William England

²³² The Art-Journal, May 1859, zit. nach: Treadwell 2000, ohne S. Treadwell gibt zu bedenken, dass ihm kein „boxed set“ – wie im oben zitierten Artikel genannt – bekannt ist. Zudem seien die 100 genannten Motive eine geringere Anzahl als die der Karten in der Gruppe mit cremefarbenem Karton. Auch die Recherche hat keine Sets, die z.B. in einem Karton mit Begleittext oder ähnlichen Zusatzinformationen publiziert wurden, ergeben.

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*).

²³⁴ Vgl. John Fabb: *Royal Tours of the British Empire 1860–1927*, London 1989, S. 24.

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.²³⁵ Eine eingehende Betrachtung des entsprechenden Negativs 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 fernen Kontinent auf der anderen Seite des Atlantiks schon vor ihm bereist und darüber berichtet.

²³⁵ Treadwell 2000, ohne S.

Beliebt war bei Amerika-Reisenden seit den 1830er Jahren die „Fashionable“ oder auch „Northern Tour“, die in Savannah, Georgia, startete und von dort aus nach Norden über Richmond, Washington, Baltimore, Philadelphia, New York, Saratoga Springs, Buffalo, vorbei an den Niagarafälle nach Montreal und in die Neuengland-Staaten führte. Die Reise begann gewöhnlich im Frühjahr, wenn die Temperaturen in den Südstaaten noch erträglich waren.²³⁶ Eine weitere beliebte Rundreise, die „American Grand Tour“, führte vom Hudson River zu den Catskill Mountains, entlang des Erie Canals zu den Niagara Fällen und zurück über die White Mountains und das Connecticut Valley. In etwa diese Route nahm der englische Künstler und Autor William Henry Bartlett (1809–1854), der zwischen 1836 und 1850 vier Reisen in die USA unternommen hatte. Im Jahr 1840 verfasste er *American Scenery: Or, Land, Lake and River Illustrations of Transatlantic Nature*.²³⁷ Die Publikation enthält 121 Stiche nach sepiafarbenen Aquarellen von Bartlett sowie einen begleitenden Text von Nathaniel Parker Willis (1806–1867).²³⁸ *American Scenery* wurde von George Virtue in London herausgegeben, einem der führenden Publizisten seiner Zeit.

Bereits 1825 war der bedeutende amerikanische Landschaftsmaler Thomas Cole (1801–1848) zu einer Skizzen-Reise an den Hudson River und zu den Catskill Mountains in der Nähe von New York aufgebrochen.²³⁹

Charles Dickens besuchte Nordamerika im Rahmen einer fünfmonatigen Reise im Jahr 1842. Seine Erlebnisse veröffentlichte er als *American Notes*

²³⁶ Vgl. Pierre Berton: *Niagara: A History of the Falls*, New York 1997, S. 45 (im Folgenden zit. als: Berton 1997). Siehe auch Withey 1998, Chapter 4. The “Fashionable Tour“ (S. 104–132), in dem die Autorin insbesondere auf die Parallelen zwischen Reiseverhalten der Amerikaner und der Europäer im Zeitraum ca. 1830–1850 eingeht.

²³⁷ Siehe den Reprint: *Bartlett’s Classic Illustrations of American Scenery, 1840: All 121 Engravings from American Scenery*, Mineola/New York 2000, Einleitung (S. V); im Folgenden zit. als: Bartlett 2000.

²³⁸ Vgl. Bartlett 2000. Diese Reprint-Ausgabe enthält allerdings nicht den Text von Willis, dafür aber eine moderne Einleitung.

²³⁹ Vgl. *Neue Welt: Die Erfindung der amerikanischen Malerei (Ausst.-Kat.)*; Elizabeth Mankin Kornhauser in Zusammenarb. mit Ortrud Westheider u. Karsten Müller. Mit Beitr. von Winfried Fluck et. al. 2007, S. 117 (im Folgenden zit. als: *Neue Welt* 2007). Siehe auch Jeffrey, England 1999, S. 98.

(erschieden im Herbst 1842).²⁴⁰ 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.’“²⁴¹

Einen Baedeker-Reiseführer für die Region gab es 1858/59 noch nicht – der Verlag brachte seinen ersten Nordamerika-Reiseführer 1893 auf Englisch und Deutsch heraus. Ein englischsprachiger Kanada-Reiseführer folgte 1894.²⁴² Reiseführer, auf die William England zur Reiseplanung zurückgegriffen haben könnte, sofern sie in Großbritannien erhältlich waren, sind unter anderem A. T. Goodrichs umfangreiches Werk *North American Tourist* aus dem Jahr 1839 sowie G. M. Davisons *The Fashionable Tour. An excursion to the Springs, Niagara, Quebec and Boston, Saratoga Springs* (1825 und 1830). Zur Reisevorbereitung seiner Tour zu den Niagarafällen könnte William England beispielsweise S. de Veauxs *The Falls of Niagara or tourist’s guide to the wonder of nature* (1839), John William Orrs *Pictorial guide to the Falls of Niagara* (1842), *Hackstaff’s New Guide of Niagara Falls* (1853) oder *Hunter’s Panoramic Guide from Niagara to Quebec* (1857) genutzt haben.

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.

²⁴² Baedeker: *Ein Name wird zur Weltmarke*, Ostfildern 1998, S. 45 (im Folgenden zit. als: Baedeker 1998).

Zur Zeit von William Englands Nordamerika-Reise sowie auch noch in den Folgejahren wurden keine Pauschalreisen auf dem amerikanischen Kontinent angeboten. Die erste von Thomas Cook organisierte Reise nach Nordamerika fand im Frühjahr des Jahres 1866 statt. John Cook, der Sohn des Firmengründers 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.

²⁴³ Die Tourteilnehmer zeigten sich besonders an den Schauplätzen des Bürgerkrieges interessiert. Sie überquerten die Flüsse Gunpowder und Bush und besichtigten Richmond, Virginia. Des Weiteren umfasste die Reise einen Besuch der Mammoth Cave in Kentucky, die Städte Washington und Chicago sowie die Niagarafälle (vgl. Brendon 1991, S. 107 f.). Siehe auch Withey 1998, S. 156.

²⁴⁴ Vgl. Ian Radforth: *Royal Spectacle: The 1860 Visit of the Prince of Wales to Canada and the United States*, Toronto/Buffalo/London 2004, S. 284 (im Folgenden zit. als: Radforth 2004).

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.“²⁴⁶ 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

Wie der LSC-Katalog aus dem Jahr 1860 verdeutlicht, war die Serie darüber hinaus auch in den Staaten selbst erhältlich; als Firmenadresse ist dort 594 Broadway angegeben. Wieso beauftragte die LSC ihren Fotografen William England damit, die lange und beschwerliche Reise aus London anzutreten? Warum engagierte sie nicht einen Fotografen vor Ort? Und warum erteilte sie William England den Auftrag gerade zu diesem Zeitpunkt?

Zur Beantwortung dieser wesentlichen Fragen können nur Vermutungen angestellt werden. Es liegen nur wenige Informationen über die London Stereoscopic Company vor, und zur New Yorker Niederlassung ließen sich bis dato nur die Adresse, der bereits erwähnte Verkaufskatalog sowie Stereokarten mit LSC-Broadway-Stempel recherchieren. Sofern die LSC schon zur Zeit von William Englands Nordamerika-Reise über eine Dependence in New York verfügt hatte, ist es möglich, dass trotzdem kein geeigneter Fotograf zur Verfügung stand, dem diese Aufgabe zuzutrauen war. Die Tatsache, dass George Swan Nottage in dem bereits zitierten Leserbrief betont, dass es sich beim Fotografen der Serie um William England handelt und dass dieser seit Bestehen des Unternehmens für ihn tätig ist, spricht für das Renommee des Fotografen und das Vertrauen, das ihm sein Arbeitgeber entgegenbrachte.

²⁴⁶ John Jones: *Wonders of the Stereoscope*, London 1976, S. 70.

²⁴⁷ *Photogram* 1896, S. 253.

Zur Frage, warum die LSC William England mit Aufnahmen der Neuen Welt beauftragte, lassen sich ebenfalls nur Spekulationen anstellen, da hierzu keine Informationen vorliegen. Wirtschaftliche Aspekte spielten sicherlich eine zentrale Rolle, weil eine umfassende Serie stereoskopischer Aufnahmen aus Nordamerika in Europa bisher nicht erhältlich war. Die LSC versprach sich durch dieses Alleinstellungsmerkmal vermutlich eine große Nachfrage und einen entsprechend hohen Umsatz.

Zudem war ein historisches Ereignis von großer Bedeutung: Albert Edward, Prince of Wales, bereiste im Sommer und Herbst des Jahres 1860 für mehrere Monate die britische Kolonie Kanada sowie die Vereinigten Staaten. Es war die erste Reise des britischen Thronfolgers auf dem amerikanischen Kontinent. Entsprechend groß war das Interesse der Medien und der Bevölkerung auf beiden Seiten des Atlantiks.

Die royal tour des Prince of Wales als Verkaufsargument

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.“²⁴⁸ 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

²⁴⁸ Nathaniel Augustus Woods: *The Prince of Wales in Canada and the United States*, London 1861, S. 2 (im Folgenden zit. als: Woods 1861).

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.“²⁴⁹

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.’”²⁵⁰

Außer derartigen allgemein gehaltenen Berichten ließen sich keine Artikel recherchieren, die vor Beginn der royalen Reise detaillierte Informationen über Verlauf und Stationen lieferten. Entsprechend konnte somit auch die London Stereoscopic Company nicht über diese Kenntnisse verfügen. Eine detaillierte Berichterstattung fand erst parallel zur royalen Reise statt. Diese war eine Mediensensation: Amerikanische, kanadische aber auch europäische Zeitungen berichteten ausführlich darüber, und nach der Rückkehr des Prince of Wales erschienen nicht weniger als sechs „instant books“ zum Gedenken an die Reise.²⁵¹

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.

²⁵¹ Vgl. Radforth 2004, S. 9.

has most graciously patronised.”²⁵² Im Anschluss werden die Preise für die Fotografien und Bestellmöglichkeiten aufgeführt.

Möglich 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.

Die in dem Zeitungsbericht erwähnte Patronage durch „his Royal Highness“ ließ sich nicht verifizieren. Vermutlich nutzte die LSC dieses Prädikat ebenfalls aus Marketinggründen. Stereokarten der London Stereoscopic Company, die den Prince of Wales bei seiner Nordamerika-Reise zeigen, ließen sich nicht recherchieren.²⁵³ Ebenso wenig scheinen europäische Fotografen die Reise dokumentiert zu haben. Stattdessen fertigten amerikanische und kanadische Fotografen Aufnahmen des Prince of Wales während seiner Reise an: Die Brüder Langenheim fotografierten den Prince of Wales und sein Gefolge an den Niagarafällen. Weitere Aufnahmen stammen von William Notman, George Stacy und Platt D. Babbitt.²⁵⁴ Inwiefern diese Aufnahmen auch in Europa erhältlich waren, lässt sich nicht rekonstruieren.

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

²⁵² „The Prince of Wales in Canada”, in: The Morning Post, Monday, 20 August 1860, S. 6. Bezüglich der genannten „large single photographs“ siehe S. 109 f. dieser Arbeit.

²⁵³ Treadwell weist auf die Serie „Instantaneous Stereoscopic Memoranda“ hin, die zwei Karten beinhaltet, die den Prince of Wales bei seiner Ankunft in New York zeigen. Diese Karten tragen den Prägestempel der LSC, weisen ansonsten aber keine Ähnlichkeit mit der Nordamerika-Serie der LSC auf. Treadwell geht davon aus, dass die LSC diese Karten lediglich verkaufte (vgl. Treadwell 2000, ohne S.).

²⁵⁴ Zu William Notman siehe z.B. die Sammlung „The McCord Museum of Canadian History“.

überraschende Motive in die Serie aufnahm.²⁵⁵ (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 zuordnen: Es überwiegen Stadtansichten (vorwiegend Metropolen) sowie Landschaftsaufnahmen, insbesondere Flüsse und Berglandschaften. In geringerem Umfang sind Stereokarten, die Technik (z.B. Lokomotiven) thematisieren sowie 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 Touristen des frühen 19. Jahrhunderts ihre Nordamerika-Reise in New York City.²⁵⁶ (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 1860.²⁵⁷ In jenem Jahr hatte die Metropole mehr als eine Million Einwohner.

²⁵⁵ Radforth 2004, S. 282.

²⁵⁶ Vgl. Kenneth Myers: *The Catskills. Painters, Writers and Tourists in the Mountains 1820–1895*, Yonkers/New York 1987, S. 38 (im Folgenden zit. als: Myers 1987).

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.²⁵⁸

Die Nordamerika-Serie der London Stereoscopic Company startet mit einer Ansicht des New Yorker Broadway, es folgen 18 weitere Ansichten der Metropole. Die Karten mit den aufgedruckten Nummern 26 und 135 der Serie zeigen ebenfalls New York. Ian Jeffrey ist über die geringe Anzahl erstaunt und erklärt diesen Umstand damit, dass die Stadt durch die Stereoaufnahmen der Brüder Anthony bereits gut dokumentiert war.²⁵⁹ Die Anthonys brachten ein Set ihrer New York Ansichten im Jahr 1859, also kurz vor oder parallel zur LSC heraus. Allerdings ist fragwürdig, ob diese Aufnahmen überhaupt in Europa Verbreitung fanden. Eine Sichtung der Anthony-Stereokarten in der Brian May Collection ergab, dass keine einzige einen europäischen Händlerstempel auf der Rückseite trug. Auch in britischen Zeitungen der Jahre 1859/60 ließen sich keine Anzeigen oder Erwähnungen nachweisen. Es ist davon auszugehen, dass die Karten amerikanischer Fotografen in Europa nicht oder nur in geringem Ausmaß erhältlich waren. Dies stützt die Aussage, dass die Nordamerika-Ansichten der London Stereoscopic Company die ersten in Europa erhältlichen waren.

Prägend für die Vorstellung von New York in Großbritannien waren unter anderem die Schilderungen von Charles Dickens in seinen *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; [...]”²⁶⁰ 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

²⁵⁸ Vgl. Radforth 2004, S. 336 f.

²⁵⁹ Vgl. Jeffrey, England 1999, S. 26. 1859 hatten die Brüder Edward und Henry Tiebout Anthony eine Serie mit stereographischen Ansichten von New York und vom Broadway herausgegeben. Die Anthony-Brüder gehörten zu den Pionieren der Stereoskopie in den USA; ihre Firma war sehr erfolgreich. (vgl. Frank/Stiegler 2011, S. 117, Anm. 10). Siehe auch: William u. Estelle Marder: *Anthony, the Man, the Company, the Cameras; an American Photographic Pioneer*; Plantation, FL. 1982 und Davies 2007 sowie Jeffrey, *Revisions* 1999, S. 40 ff.

²⁶⁰ Dickens 1842, S. 127.

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

Ebensolche Ansichten des Broadway fertigte William England an, allerdings unter anderem vom Brandreth Hotel (Nr. 17) aus. William England zeigt den Broadway mit den flankierenden Gebäuden von einem oberen Stockwerk oder vom Dach des Hotels aus (*Abb. 31*). Ian Jeffrey sieht im Blick von einem erhöhten Standpunkt auf eine belebte Straße einen künstlerischen Ansatz, der die Stadt als Organismus, als eine Art Blutkreislauf zeigt. Die Stadt erscheint wie ein Naturphänomen und ist dadurch mit anderen natürlichen Erscheinungen wie beispielsweise Wasserfällen zu vergleichen.²⁶² Interessanterweise verwendet auch Dickens in seiner oben zitierten Beschreibung des Broadways das organische Bild eines Stroms, wenn er von „mingle with the stream“ spricht. Dieser Eindruck wird besonders gut in der Stereofotografie, die den Festumzug anlässlich des Atlantic Telegraph Jubilées (*Abb. 29*) zeigt, deutlich.

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 peregrinations, 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.

²⁶² Vgl. Jeffrey, England 1999, S. 19.

²⁶³ Dickens 1842, S. 76 f.

somewhat in this feeling."²⁶⁴ Der europäische Blick auf eine nordamerikanische Metropole wird hier thematisiert.

Dickens empfiehlt das State House für einen Blick auf die Stadt und William England wählt ebendiesen Standpunkt für seine Stereoaufnahmen. Neben einer Ansicht der Washington Street umfasst die Serie sieben Stereoaufnahmen der Stadt vom State House aus aufgenommen bzw. eine Aufnahme, die das State House selbst zeigt. Die Bildtitel machen die unterschiedliche Ausrichtung deutlich und weisen auf den Standpunkt des Fotografen hin: „North-West, North, South, South-West, East und West“. Wie ein Kartograf erfasst William England die Stadt. Er verschafft sich zunächst einen Überblick über das für ihn – und vermutlich auch die Käufer der Stereofotografien – neue Terrain.

Ein anderes Vorgehen zeigt William England allerdings bei seinem Aufenthalt in Washington. Sieben Ansichten (Nr. 108, 117, 122, 158, 172, 181 und 199) zeigen die Hauptstadt der USA, in der auch der Prince of Wales Halt machte, um unter anderem den amerikanischen Präsidenten James Buchanan zu treffen.²⁶⁵ Unter den sieben Motiven sind nur zwei Stadtansichten, die der Fotograf von einem erhöhten Standpunkt aus – in diesem Fall dem Capitol – aufgenommen hat (Nr. 117 und 181; *Abb. 32*). Daneben fotografierte er das Capitol von außen, das Weiße Haus und das dort befindliche General Jackson Monument sowie das Treasury Building. Capitol und Treasury Building befanden sich zu diesem Zeitpunkt noch im Bau. Zwei weitere Aufnahmen zeigen imposante Skulpturen: ein Reiterstandbild von General Jackson und *The Genius of America* von Thomas Crawford. „Washington was an unsuitable subject which made little impression on England“, bemerkt Jeffrey.²⁶⁶ Möglicherweise hat auch Charles Dickens wenig schmeichelhafte Beschreibung der Metropole dazu beigetragen, dass William England nur einen kurzen Aufenthalt in Washington einlegte und dort nur eine geringe Zahl an

²⁶⁴ Cellem 1861, S. 410.

²⁶⁵ Vgl. Cellem 1861, S. 361 ff.

²⁶⁶ Jeffrey, England 1999. S. 27 f.

Stereofotografien anfertigte.²⁶⁷ Er fängt mit seiner Kamera wichtige Gebäude ein und greift zudem singuläre, monumentale Details heraus, wie die erwähnten Skulpturen. Ein strukturiertes Vorgehen, wie bei der segmentartigen fotografischen Erschließung Bostons vom State House aus, kann hier nicht nachvollzogen werden.

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 [...]“²⁶⁸ Auch der Prince of Wales besuchte "the great and beautiful city of Philadelphia"²⁶⁹, wie es in Robert Cellem's Bericht heißt. Im Gegensatz zu Dickens' nüchterner Einschätzung werden dort unter anderem die prachtvollen baumgesäumten Straßen und die gelungene Architektur hervorgehoben.²⁷⁰ Diese Bewertung lässt den Schluss zu, dass sich das Bild der Stadt zwischen Dickens' Aufenthalt und der royal tour stark verändert hatte.

An der kanadischen Ostküste bereiste William England die Städte Montreal und Quebec. Er fertigte mehrere Ansichten von Montreal, die von einem erhöhtem Standpunkt aus aufgenommen sind, wie beispielsweise Nr. 127 – *Montreal, Canada – from the Cathedral, looking North* oder auch Nr. 138 – *General View of Montreal*. William Englands Interesse für Bauwerke zeigt sich in mehreren Aufnahmen der Victoria Bridge, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird.

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.“²⁷¹ In Montreal fand William England in dieser von Dickens beschriebenen Kathedrale einen geeigneten Standort, wie der Titel seiner Aufnahme mit der Nr. 127 verdeutlicht (*Montreal, Canada. From the Cathedral, looking North*). In der Berichterstattung zur royalen Reise des Prince of Wales heißt es im Abschnitt über Montreal: „The reception of His Royal Highness surpassed any thing ever before witnessed in British North America.“²⁷² Trotz strömenden Regens verharrten rund 50.000 Schaulustige stundenlang am Hafen und den umliegenden Straßen, um den Thronfolger willkommen zu heißen.²⁷³

William England reiste von Montreal aus vermutlich weiter nach Quebec.²⁷⁴ 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“²⁷⁵ 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.²⁷⁶ 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

Der Kontrast zwischen dem „alten Europa“ und der Neuen Welt ist charakteristisch für William Englands Darstellungsmodus nordamerikanischer Metropolen. Er fotografierte zwar aus Sicht eines Europäers, suchte aber gezielt Perspektiven und Motive, die das neue, das moderne Amerika ausmachten. Durch seine Aufnahmen von einer erhöhten Aufnahmeposition aus verschaffte er sich einen Überblick und näherte sich einer Stadt, wie am Beispiel Bostons gezeigt wurde, segmentweise. William Englands Vorliebe für große breite Straßen, die die Stadt geradlinig durchziehen, trug auch dem stereoskopischen Aufnahmeverfahren Rechnung: Der Blick auf eine belebte Stadt mit Gebäuden im Vordergrund und idealerweise einem Hafen im Hintergrund ist geradezu prädestiniert für die Betrachtung im Stereoskop. Das moderne und für Nordamerika typische Straßenbild scheint William England angesprochen zu haben: „England's ideal was a teeming thoroughfare moving in a straight line from here to the horizon and overlooked by a high building on which he could set up his equipment."²⁷⁸ Allerdings gelang es ihm noch nicht, das Fließen der Menschenströme darzustellen. Die wenigen „vues instantanées“, die später seine Paris-Serie charakterisieren werden, sind hier vereinzelte Experimente. Ausgehend von der Stadt als organischem Konstrukt griff William England mitunter Details heraus, die ihn interessierten; er zoomte sich sozusagen an Ausschnitte des großen Ganzen heran und fotografierte bedeutsame Gebäude wie das Weiße Haus oder Denkmäler. Der Wechsel zwischen Aufnahmen belebter Straßen und solitärer Bauwerke findet sich später auch in der Paris-Serie wieder.

²⁷⁷ Jeffrey, England 1999, S. 28.

²⁷⁸ Ebenda, S. 28f.

Insgesamt können anhand der Reihenfolge der Motive in den sample books bzw. der Nummerierung der produzierten Stereokarten lediglich Vermutungen über den Verlauf der Reise und die Aufnahmereihenfolge an den einzelnen Stationen angestellt werden. Es lässt sich kein systematisch-strukturiertes Vorgehen erkennen. Höchstwahrscheinlich war es William Englands erste Nordamerika-Reise und er lernte die Städte – vermutlich mithilfe von Reiseliteratur und auch gemäß der Motivwünsche seines Auftraggebers – erstmals kennen. Er konnte davon ausgehen, dass seine Stereofotografien in Europa auf großes Interesse stoßen würden, da vergleichbare Aufnahmen dort nicht erhältlich waren. Für den europäischen Betrachter seiner Stereofotografien, der möglicherweise zum ersten Mal Aufnahmen amerikanischer Städte sah, schuf er so eine abwechslungsreiche Seh-Reise im heimischen Lehnstuhl.

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?

Die Berichterstattung zur royalen Reise des Prince of Wales geht verstärkt auch auf die „Wildnis“ ein, die Albert Edward mit seinem Gefolge durchquerte: „In 1860 much of the travel commentary in the newspapers featured the wilderness through which the royal party sometimes travelled. Vast expanses of rocks and forest contrasted sharply with the urban world of most newspaper readers.“²⁷⁹ Auch in der Nordamerika-Serie von William England finden sich zahlreiche Landschaftsstereofotografien. Aufnahmen von Flüssen und Wasserfällen haben dabei den größten Anteil, besonders häufig sind dabei drei Szenarien: die Catskill Mountains im Staat New York, die White Mountains in New Hampshire und die Niagarafälle. Die Darstellung von Wasser ist ein zentrales Motiv in William Englands Nordamerika-Stereofotografien, und schon N. P.

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.

Die Stereokarte mit der Nr. 59 der LSC-Nordamerikaserie trägt den Titel *Forest Scene on the Catskill Mountains* (Abb. 33). Sie zeigt einen Freiluftmaler bei der Arbeit. Der mit dunklem Anzug und hellem Hut bekleidete Mann sitzt auf einem gefällten Baumstamm im Uferbereich eines Sees und blickt auf seine Zeichnung – allem Anschein nach eine Bleistiftskizze –, die auf einer Staffelei befestigt ist. Was er zeichnet, kann der Betrachter der Stereofotografie nicht erkennen; eine reproduzierte Vergrößerung, die vom Negativ angefertigt wurde, gibt die Details besser wieder.²⁸¹ Es scheint sich um die Ansicht eines Wasserfalls zu handeln, der außerhalb des dargestellten Bildausschnittes zu verorten ist. Der Maler ist im linken Mittelgrund der Fotografie positioniert. Den Vordergrund bilden am Boden liegende und von beiden Seiten in das Bild hineinragende Baumstämme. Nadelbäume, Baumstümpfe, abgestorbene Bäume und ein Wald im Hintergrund charakterisieren die umgebende Landschaft, die sich teilweise in dem Gewässer widerspiegelt.²⁸² Ob William England einen „echten“ Künstler bei der Arbeit bzw. eine authentische Szene fotografierte, lässt sich nicht belegen. Die Tatsache, dass die Zeichnung vollendet wirkt und keinerlei Zeichenutensilien zu sehen sind, spricht dafür, dass die Fotografie inszeniert ist.

²⁸⁰ *American Scenery: Or, Land, Lake, and River Illustrations of Transatlantic Nature. From Drawings by W. H. Bartlett engraved in the First Style of the Art, by R. Wallis, J. Cousen, Willmore et al., London 1840. S. 1* (im Folgenden zit. als: Bartlett 1840). Siehe auch Jeffrey, England 1999, S. 11.

²⁸¹ Siehe Jeffrey, England 1999, S. 33.

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 gefälltten 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 Verständnis dieser widersprüchlich erscheinenden Aufnahme ist Hintergrundwissen erforderlich: Der Künstler Thomas Cole vollendete im Jahr 1825 das Gemälde *Lake with Dead Trees* (Abb. 34). Wie der Titel bereits deutlich macht, zeigt das Gemälde einen See, dessen Ufer von abgestorbenen Bäumen gesäumt ist. Im Kontrast zur toten Vegetation stehen zwei Hirsche – einer davon lebhaft springend – im Bildvordergrund sowie die dichte und sattgrüne Bewaldung im Hintergrund. Es scheint sich um denselben See wie in der Fotografie von William England zu handeln: den Parmenter's Pond. Durch die Errichtung eines Damms oberhalb der Kaaterskill Falls wurde Wasser in diesem See aufgestaut, wodurch die Bäume im Uferbereich abstarben.²⁸³

William Englands Fotografie bezieht sich somit direkt auf ein Gemälde eines Künstlers der Hudson River School. Ob der Fotograf das Gemälde bzw. Reproduktionen davon gekannt hat, ist nicht überliefert. Indem William England einen Maler bei der Arbeit zeigt, wird jedoch deutlich, in welcher Tradition er selbst steht – ob absichtlich oder unbewusst, sei dahingestellt – und welche Bedeutung die Catskill Mountains als künstlerisches Motiv hatten.

²⁸³ Vgl. Richard H. Gassan: *The Birth of American Tourism: New York, the Hudson Valley, and American Culture, 1790–1830*, Amherst 2008, S. 68.

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.²⁸⁴ 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.²⁸⁵ 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.”²⁸⁶

Die Erhebung der bereits im Verschwinden begriffenen Wildnis zum Bildthema ist zentrales Charakteristikum für die Hudson River School.²⁸⁷ Die dargestellte amerikanische Wildnis wurde „als Gottes Land und Erneuerung seines Bundes mit den Menschen gedeutet“²⁸⁸. Thomas Cole schreibt in seinem im Jahr 1835 verfassten und im Januar 1836 in *The American Monthly Magazine*

²⁸⁴ Elizabeth Mankin Kornhauser: „All Nature Here Is New to Art’. Die amerikanische Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert“, in: *Neue Welt* 2007, S. 14–25, hier S. 16 (im Folgenden zit. als Mankin Kornhauser 2007).

²⁸⁵ Vgl. Mankin Kornhauser 2007, S. 22 f. In den 1860er und 1870er Jahren beeinflussten neue Trends aus Europa auch die amerikanische Malerei, wie die Schule von Barbizon in Frankreich, die Münchner Schule und die Präraffaeliten in England. Amerikanische Künstler, die nach Europa reisten, wurden durch diese Richtungen beeinflusst. Gleichzeitig importierten amerikanische Sammler vermehrt europäische Kunst (vgl. Mankin Kornhauser 2007, S. 22). Im Allgemeinen wird bei den Künstlern der Hudson River School zwischen der ersten und zweiten Generation unterschieden, so wird etwa Thomas Cole der ersten und Frederic Church der zweiten zugerechnet. Der künstlerische Ansatz der Gruppe um Church zielte darauf ab, bewährte Motive aus neuen Perspektiven darzustellen und neue ästhetische Ansätze zu finden (vgl. Jeremy Elwell Adamson: „Nature’s Grandest Scene in Art“, in: *Niagara* 1985, S. 11–81, hier S. 51; im Folgenden zit. als: Adamson 1985).

²⁸⁶ Kevin J. Avery: „A Historiography of the Hudson River School“, in: *American Paradise. The World of the Hudson River School*, (Ausst.-Kat.), New York 1987, S. 3–20, hier S. 6. Dieser Aufsatz bietet einen guten Überblick über Genese und Rezeption der Hudson River School (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: *American Paradise* 1987).

²⁸⁷ Vgl. Mankin Kornhauser 2007, S. 16 sowie *Neue Welt*, 2007, S. 10 (Vorwort).

²⁸⁸ Ortrud Westheider: „Kunst und Wissenschaft. Die Hudson River School und die deutsche Romantik“, in: *Neue Welt* 2007, S. 67–77, hier S. 67 (im Folgenden zit. als: Westheider 2007).

erschienenen *Essay on American Scenery*: „[...] and perhaps the most impressive, characteristic of American scenery is its wildness.“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.“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.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.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.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.“²⁹⁴ Bildaufbau sowie Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster in den Gemälden der Hudson River School rekurrten auf die europäische

²⁸⁹ Cole 1836, S. 5.

²⁹⁰ William Gilpin: *Remarks on Forest Scenery; and other Woodland Views*, Vol. II, London 1791, S. 166 (vgl. Myers 1987, S. 20).

²⁹¹ Vgl. Myers 1987, S. 20.

²⁹² Mankin Kornhauser 2007, S. 14.

²⁹³ Ebenda, S. 67.

²⁹⁴ Winfried Fluck: „Theatralität und Exzess. Ein europäischer Blick auf die Hudson River School“, in: *Neue Welt* 2007, S. 90–102, hier S. 91 (im Folgenden zit. als: Fluck 2007).

Landschaftsmalerei, wie sie unter anderem durch Nicolas Poussin, Claude Lorrain oder J. M. W. Turner begründet worden war.²⁹⁵

Die zentrale Wechselwirkung zwischen den Gemälden der Hudson River School und dem frühen Landschaftstourismus in Nordamerika manifestiert sich in der Wahl des Motivs bzw. Reiseziels. Touristen folgten seit den 1820er Jahren einer festen Route, die spektakuläre Naturpanoramen umfasste, beispielsweise den Mount Holyoke in Massachusetts, den Cole in seinem Gemälde *The Oxbow* thematisiert, das ebenfalls von Cole gezeigte Catskill Mountain House oder den Aussichtsturm Terrapin Tower an den Niagarafällen.²⁹⁶ Auch William England besuchte prominente Orte und wählte Motive, derer sich die Künstler der Hudson River School bedient hatten. Von großer Bedeutung sind hier die Catskill Mountains und die Niagarafälle, wie die folgende Analyse zeigen wird.

Beispiel: Die Catskill Mountains

Die Catskill Mountains sind nördliche Ausläufer der Appalachen im Bundesstaat New York. Sie befinden sich rund 100 Meilen nord-nordwestlich der Metropole New York und werden vom Hudson River durchflossen. William England fertigte dort insgesamt 26 Aufnahmen an. Er fotografierte Flüsse, Schluchten, Felsformationen und -spalten. Interessant ist, dass dies durchgängig die Nummern 53 bis 78 in den sample books sind. Hier gibt es keine Sprünge, sondern die Abfolge könnte durchaus mit der Aufnahmereihenfolge übereinstimmen. Auf welchem Weg oder mit welchem Transportmittel William England zu den Catskills gelangte, ist nicht bekannt.²⁹⁷ Charles Dickens bereiste die Region am Ende seines Aufenthalts von New York aus: „Leaving it upon the sixth [of June 1842, GL], and returning to New York, to embark for England on the succeeding day, I was glad to think that among the

²⁹⁵ Fluck 2007, S. 92.

²⁹⁶ Alan Wallach: „Die Künstler der Hudson River School und das Panorama“, in: Neue Welt: 2007, S. 78–89, hier S. 88 (im Folgenden zit. als: Wallach 2007).

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."²⁹⁸ 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.²⁹⁹ Als erster Künstler, der dieses Mittelgebirge malte, gilt Thomas Cole. 1826 erhielt er den Auftrag für ein Gemälde der Kaaterkill Falls (*Abb. 35*).³⁰⁰ 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.“³⁰¹

Der zweistufige Wasserfall, der etwa 90 Meter tief in die Catskill Cove fällt, galt zu Coles Zeiten als großes Naturwunder und zog viele Besucher an. Bereits 1824 hatte dort ein Hotel, das Catskill Mountain House, eröffnet.³⁰² Von Touristen unberührt zeigt Cole in seinem *Falls of Kaaterskill* eine Ansicht des oberen Wasserfalles. Einzig ein Indianer im mittleren rechten Bildbereich durchbricht die Unberührtheit der Natur. Der Betrachter blickt aus einer Höhle oder hinter einem Felsvorsprung auf die Kaskade und „[...] wird ohne die Abgrenzung eines konventionellen Vordergrundes direkt in die Szene hineingezogen.“³⁰³ Für Matthew Baigell macht dieser Eindruck der Unmittelbarkeit die Gemälde Coles einzigartig, „[...] denn zum ersten Mal

²⁹⁸ Dickens 1842, S. 261.

²⁹⁹ Als erste weit verbreitete Publikation gilt Horatio Gates Spaffords 1813 erschienene „Gazetteer of the State of New-York“, weitere wichtige Veröffentlichungen sind im Folgenden unter anderem Washington Irvings Erzählung „Rip van Winkle“ (1819), Timoyth Dwights „Travels in New-England and New-York“ (1821–1822) und James Fenimore Coopers „The Pioneers“ (1823) (vgl. Myers 1987, S. 33).

³⁰⁰ Vgl. Mankin Kornhauser 2007, S. 16.

³⁰¹ Cole 1836, S. 5.

³⁰² Vgl. Neue Welt 2007, S. 118.

³⁰³ Ebenda, S. 120.

scheint der Betrachter direkt in die unberührte amerikanische Natur hineinkatapultiert zu werden. Niemals zuvor war es einem amerikanischen Künstler gelungen, den Anblick und die Erfahrung unberührter Natur (wie auch die Erfahrung der scheinbar völligen Indifferenz der Natur gegenüber dem Menschen) auf so eindringliche, authentisch wirkende Weise wiederzugeben. Coles frühe Landschaften vermitteln eine intensive Erfahrung von Bewunderung und Schrecken zugleich.“³⁰⁴

Das von Baigell beobachtete Hineinziehen des Betrachters in das Bild und der Einsatz eines rahmenden Elements sind wichtige Qualitäten von Stereofotografien, die sich auch in den Aufnahmen von William England finden. Er fotografierte den Wasserfall aus einer ähnlichen Perspektive (Nr. 56, *Kauterskill* [sic] *Falls, Catskill Mountains, from below*) (Abb. 36) und nutzte ebenfalls einen Felsvorsprung als rahmendes Element.³⁰⁵ Bedingt durch das ihm zur Verfügung stehende begrenzte Format konnte er im Vergleich zu Coles *Falls of Kaaterskill*, das 64,1 x 92,2 cm misst, allerdings nur einen kleinen Ausschnitt zeigen. Englands Darstellung ist reduziert auf die Bildebenen Felsvorsprung, Wasserfall, Fels und Himmel. Weitere Ansichten zeigen den gesamten zweistufigen Wasserfall, so beispielsweise Nr. 68 – *Falls of the Kauterskill, Catskill Mountains* (Abb. 37). Das Felsplateau zwischen den beiden Kaskaden befindet sich ungefähr in der Bildmitte, links und rechts einer imaginären vertikalen Trennlinie stürzen die Wassermassen hinab. Vor dem oberen ist eine Person platziert. Bäume und Sträucher rahmen das Bild, den Vordergrund bilden Steine und Geröll.

Eine ähnliche Perspektive, allerdings im Querformat und mit einer Größe von 71,4 x 92,4 cm, zeigt das Gemälde *Wolf in the Glen. Cattskills Falls*, das Jacob Caleb Ward um 1833 schuf (Abb. 38).³⁰⁶ Ward lehnt sich thematisch eng an Coles *Falls of the Kaaterskills* an, unterscheidet sich aber unter anderem durch

³⁰⁴ Zit. nach: Fluck 2007, S. 91.

³⁰⁵ Mary-Alice Rogers weist auf die im 19. Jahrhundert gängigen Schreibvarianten der Ortsnamen hin: „Kaaterskill, Kauterskill, Katterskill, Cauterskill; Catskill, Cattskill, Katskill [...]“ (vgl. *American Paradise* 1987, Notes to the reader, S. XVI).

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).

eine detailliertere Ausarbeitung der Wasserfälle und den Verzicht auf dramatische Lichteffekte. Coles einsamen Indianer ersetzt Ward durch einen Wolf.³⁰⁷

William England und die Hudson River School

Kirsten M. Jensen zeigt in ihrem im Herbst 2013 erschienenen Aufsatz *Seeing in Stereo: Albert Bierstadt and the Stereoscopic Landscape* die Wechselwirkungen zwischen Stereofotografie und Malerei am Beispiel der Gebrüder Bierstadt auf.³⁰⁸ Charles und Edward Bierstadt, die Brüder des Landschaftsmalers Albert Bierstadt, veröffentlichten im Jahr 1860 das Album *Stereoscopic Views Among the Hills of New Hampshire*.³⁰⁹ Jensen erkennt bei den Stereofotografien von Charles und Edward und den Gemälden ihres Bruders einen „signature compositional style and a number of characteristic qualities“ und somit „the same compositional strategies“³¹⁰. Sie bezeichnet den Kompositionsmodus von Bierstadts Gemälden im Folgenden als „stereographically“³¹¹. „Stereographically“ bedeutet für sie unter anderem die Staffelung der Bildebenen, den Einsatz von Elementen im Vordergrund und die Verwendung von diagonalen und vertikalen Strukturen. Jensen führt aus: „[...], Bierstadt was attempting to create a visual experience of a painted landscape that replicated the personal experience of the handheld stereograph.“³¹² Albert Bierstadt gehörte der zweiten Generation der Hudson River School an. Neben den populären Motiven an der amerikanischen Ostküste bediente er sich auch der Landschaften in den Rocky Mountains oder in Yellowstone.³¹³

³⁰⁷ Ebenda.

³⁰⁸ Kirsten M. Jensen: „Seeing in Stereo: Albert Bierstadt and the Stereoscopic Landscape“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 12, No. 2 (Autumn 2013), Download-PDF. <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn13/jensen-on-albert-bierstadt-and-the-stereographic-landscape> (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16; im Folgenden zit. als: Jensen 2013).

³⁰⁹ Vgl. Jensen 2013, S. 1 (im PDF).

³¹⁰ Ebenda, S. 5.

³¹¹ Ebenda, S. 9.

³¹² Ebenda, S. 11.

³¹³ Vgl. Jensen 2013, S. 2.

Die von Jensen beobachtete „stereographical“ Qualität findet sich beispielsweise auch im Werk von George Hetzel (1826 –1899). 1869 veröffentlichte er *Rocky Gorge* (Abb. 39). Die Komposition basiert auf mehreren Skizzen, die der Künstler zu einem idealisierten Landschaftsgemälde kombinierte. *Rocky Gorge* vereint alle Elemente einer gelungenen Stereofotografie: Die Staffelung der Bildebenen, der Kontrast aus Licht und Schatten, das Zulaufen in einem Fluchtpunkt, das Hineingezogenwerden in das Bild. Die Malweise ist realistisch-naturalistisch. Rund zehn Jahre zuvor hatte die London Stereoscopic Company ihre Nordamerika-Ansichten herausgebracht. William Englands Stereoaufnahme der Rocky Gorge (Abb. 40) ähnelt zwar nur partiell dem Komposit-Gemälde Hetzels, Parallelen in Bildaufbau und Komposition sind trotzdem unverkennbar. Es ist durchaus denkbar, dass Hetzel und andere Vertreter der Hudson River School durch die stereoskopischen Landschaftsaufnahmen von William England beeinflusst wurden. Die von Jensen beobachteten Charakteristika und der „signature style“ im Werk der Bierstadt-Brüder, findet sich auch bei William England. Insofern dürfen William Englands Nordamerika-Aufnahmen bei der Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Malerei der Hudson River School und Stereofotografie nicht vernachlässigt werden. Er ist in der Chronologie zeitgleich oder sogar kurz vor den Bierstadt-Brüdern anzusiedeln.

Somit haben William Englands Stereofotografien möglicherweise Künstler der Hudson River School inspiriert. Im Umkehrschluss ist es auch denkbar, dass William England Gemälde der Hudson River School kannte und diese Einfluss auf seine Motivwahl und seinen Kompositionsmodus hatten. So wurde beispielsweise Churchs Gemälde *Heart of the Andes* das erste Mal Ende April 1859 in einer Galerie auf dem New Yorker Broadway öffentlich ausgestellt.³¹⁴ Sofern William Englands Aufenthalt in New York in diesen Zeitraum fiel, ist es möglich, dass er *Heart of the Andes* dort sah. Im Herbst desselben Jahres

³¹⁴ Vgl. American Paradise 1987, S. 249. Dort wird zit.: New York Times, 28 April 1859, S. 4.

wurde das Gemälde zudem in London ausgestellt.³¹⁵ Darüber hinaus erschienen Reproduktionen der Gemälde in diversen Publikationen.³¹⁶

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?

In Bezug auf die Nordamerika-Ansichten der London Stereoscopic Company fällt auf, dass fast ein Viertel der in den sample books vorhandenen Motive die Niagarafälle bzw. ihre Umgebung zeigen. Auch die angeblich meistverkaufte Stereofotografie aller Zeiten – der Drahtseilkünstler Blondin beim Überqueren der Niagarafälle – entstand an den berühmt-berüchtigten Wasserfällen.

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

³¹⁵ Zum Vergleich von Church und William Turner heißt es in *The Art-Journal*: „On this American more than any other [...] does the mantle of our greatest painter appear to have fallen.” (“The ‘Heart of the Andes’”, in: *The Art-Journal*, October 1859, S. 297 f., hier S. 298. (Vgl. Oswaldo Rodriguez Roque: „The Exaltation of American Landscape Painting”, in: *American Paradise* 1987, S. 21–48, hier S. 44).

³¹⁶ Siehe hierzu unter anderem: Richard C. Wiles: „The Commerce of Art in Nineteenth Century Hudson Valley”, in: *The Hudson Valley Regional Review*, March 1988, Vol. 5, No. 1, S. 1–16.

Falls that have been issued.”³¹⁷ 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

Die Niagarafälle bestehen aus den Canadian Falls (auch Horseshoe Falls genannt) mit einer Höhe von 162 feet und den American Falls mit 167 feet. In der Mitte befindet sich die kleine Insel Goat Island (siehe im Anhang *Anlage 5*, Landkarte der Niagarafälle).³¹⁸ Es ist nicht ihre Höhe, sondern ihre gewaltige Breite, durch die die Niagarafälle seit jeher eine große Faszination ausüben. Es gibt weltweit zahlreiche Wasserfälle, die höher sind, aber breiter sind nur die Victoriafälle in Afrika.³¹⁹ Die Niagarafälle gelten als das am häufigsten beschriebene und dargestellte Naturwunder in Nordamerika – die künstlerische Auseinandersetzung umfasst im Wesentlichen den Zeitraum zwischen dem Ende des 17. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts.³²⁰

Als frühester Bericht über die Niagarafälle gilt die 1683 erschienene *Description de la Louisiane* 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.

³¹⁸ Dickens 1842, Kap. 14, Anm. 10, Erläuterung d. Hg., S. 354.

³¹⁹ Vgl. Berton 1997, S. 15.

³²⁰ Siehe dazu die Ausstellung und die dazugehörige Publikation: *Niagara. Two Centuries of Changing Attitudes, 1697–1901*, (Ausst.-Kat.), Jeremy Elwell Adamson, with essays by Elizabeth McKinsey, Alfred Runte u. John F. Sears, Washington 1985, bes. S. 11 (im Folgenden zit. als: *Niagara* 1985).

als fünfhundert Fuß hinab. Sein Fall besteht aus zwei Wasserbändern und einem Wasserfall mit einer abschüssigen Insel.³²¹ Berton merkt an, dass Hennepin in seiner Beschreibung die tatsächliche Höhe der Niagarafälle, die sich auf 170 Fuß beläuft, fast verdreifacht.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.³²³ Auch auf einer Karte der Niagara-Region aus dem Jahr 1817 sind noch Berge verzeichnet.³²⁴

Neben den auf Hennepins Beschreibung basierenden Zeichnungen und Kartendarstellungen der Niagarafälle gelangten weitere mehr oder weniger realistische Ansichten nach Europa bzw. wurden dort kreiert. Bereits 1728 hatte ein Franzose mit seiner Show *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.³²⁵ 1853 präsentierte Godfrey Frankenstein, dessen aus Darmstadt stammende Familie 1831 nach Amerika emigriert war, in New York sein spektakuläres *Moving Panorama of Niagara*.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

³²¹ Louis Hennepin: Beschreibung von Louisiana. Der Bericht des Franziskaner-Paters Louis Hennepin über seinen Aufenthalt und seine Erlebnisse in Nordamerika, in: Gerhard E. Sollbach: Durch die Wildnis zum Mississippi. Die Erkundung des nordamerikanischen Mittleren Westens und des großen Stroms durch französische Kundschafter und Abenteurer im 17. Jahrhundert, Hamburg 2003, S. 39–135, hier S. 49 f.

³²² Vgl. Berton 1997, S. 18.

³²³ Ebenda, vgl. S. 12 f.

³²⁴ Ebenda, vgl. S. 18.

³²⁵ Ebenda, vgl. S. 78.

³²⁶ Ebenda, vgl. S. 78 f.

fascinated by its beauty.”³²⁷ Frankenstein's Show beinhaltete eine Winter-Szenerie 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 malarische 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 bildrahmende Elemente. Lediglich ein Ast am linken unteren Bildrand und die Silhouette des Terrapin Towers am linken hinteren Bildrand bieten dem Betrachter

³²⁷ Anon: „Review of Mr. Frankenstein's Panorama of Niagara“, in: *Literary World*, July 23, 1853, zitiert in Werbebroschüre für „Frankenstein's Panorama of Niagara“, 9, zit. nach: Alison Griffiths: *Shivers Down your Spine. Cinema, Museums, and the Immersive View*, New York 2008, S. 73 (vgl. Berton 1997, S. 80).

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.

³³⁰ Zur Entstehungsgeschichte und den Studien zu seinem berühmtesten Niagarafall-Gemälde siehe z.B. Adamson 1985, S. 62 ff. Vgl. auch Jensen 2013, S. 2.

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 unwearyed, unconquerable power.“ (John Ruskin, *Modern Painters II*).

Orientierungspunkte für die Größenverhältnisse.³³² Himmel und Wasser bilden die Hauptbestandteile. Der Betrachter scheint mitten im seichten Wasser am Rand der Fälle zu stehen. Das Bild weist die Maße 108 cm in der Höhe und 229,9 cm in der Breite auf, wodurch die Proportion in etwa 1:2 entspricht.³³³ Alan Wallach beschreibt Churchs Darstellungsmodus als das Bemühen, die optischen Wirkungen des Panoramas auf einer zweidimensionalen Fläche darzustellen.³³⁴ Darüber hinaus beobachtet er eine „Dialektik zwischen panoramischer Breite und teleskopischem Detail“³³⁵. Das Trompe-l'œil, das für Wallach zum teleskopischen Modus gehört, unterstütze die Gesamtwirkung.³³⁶

Churchs Gemälde wurde am 1. Mai 1857 in der Free Fine Art Gallery in New York ausgestellt und sorgte wie zuvor das moving panorama von Frankenstein für einen Besucheransturm und positive Kritiken. Einen Monat später wurde das Gemälde nach England verschifft, wo es von John Ruskin hochgelobt und in mehreren englischen Städten ausgestellt wurde.³³⁷ Churchs *Niagara* war in den Worten des *London Art-Journal* die „offenkundige und sichere Wahrheit“³³⁸. Als es einige Jahre später – 1867 – auf der Pariser Weltausstellung zu sehen war, befand *Harper's Weekly*: „The European critics declared that the ‚Niagara‘ gave them an entirely new and higher view both of American nature and art.“³³⁹

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 leuchtturmförmiges 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.).

³³³ Alan Wallach weist darauf hin, dass Landschaftsmaler damals ein Verhältnis von 1:1,6 bevorzugten, was dem Goldenen Schnitt entspricht. Die Breite in Churchs Gemälde betone wie bei einem Panorama den horizontalen Blick (vgl. Wallach 2007, S. 83).

³³⁴ Vgl. Wallach 2007, S. 80.

³³⁵ Ebenda, S. 81.

³³⁶ Ebenda, vgl. S. 81f.

³³⁷ Vgl. Berton, 1997, S. 87f. Vermutlich wurde das Gemälde in einem abgedunkelten Raum ausgestellt und von Gaslampen erleuchtet, was seine Wirkung auf die Betrachter potenzierte (vgl. Wallach 2007, S. 88).

³³⁸ Wallach 2007, S. 78, siehe auch John K. Howat, Kat.-Eintrag Niagara, in: *American Paradise* 1987, S. 243.

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

³⁴⁰ Mankin Kornhauser 2007, S. 15. Für eine ausführliche Analyse des Gemäldes und zur Rezeption siehe Jeremy Elwell Adamson: *Frederic Church's 'Niagara': The Sublime as Transcendence*, 2 vols, Ph.D. dissertation, University of Michigan 1981 (vgl. *American Paradise* 1987, S. 246).

³⁴¹ Vgl. Adamson 1985, S. 14.

³⁴² Cole 1836, S. 8.

³⁴³ John F. Sears: „Doing Niagara Falls in the Nineteenth Century“, in: *Niagara* 1985, S. 103–115, hier S. 104 (im Folgenden zit. als: Sears 1985). Ein Beispiel für diesen Entwicklungsprozess liefert Nathaniel Hawthorne mit seinem Bericht „My Visit to Niagara“ (ca. 1830er Jahre; vgl. Sears 1985, S. 104 f.).

³⁴⁴ Sir Charles Lyell: *Travels in North America, Canada, and Nova Scotia: with geological observations, in two volumes – vol. 1*, second edition London 1855, S. 27.

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.“³⁴⁵ 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 Pferdeisenbahn 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.³⁴⁶ 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‘.“³⁴⁷ 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.³⁴⁸

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.³⁴⁹ 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.

³⁴⁶ Vgl. Berton 1997, S. 45.

³⁴⁷ Ebenda, S. 56

³⁴⁸ Vgl. ebenda.

³⁴⁹ Vgl. ebenda.

Geschichte eine Hängebrücke.³⁵⁰

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.³⁵¹

Die touristische Erschließung der Niagarafälle wird auch zum Bildthema. So dokumentiert Alvan Fisher den fortschreitenden Tourismus an den Niagarafällen in seinem Gemälde *The Great Horsehoe Fall, Niagara, 1820* (Abb. 42). Es zeigt insgesamt 21 Personen, die an mehreren Aussichtspunkten positioniert sind. Im Vordergrund befindet sich eine Touristengruppe, die von einem Fremdenführer adressiert wird. Hierbei könnte es sich um Samuel Hooker handeln, der in den 1820er und 30er Jahren Touren an den Niagarafällen anbot.³⁵² Rund 35 Jahre später verdeutlicht Ferdinand Richardt in seinem Gemälde die mit der touristischen Erschließung verbundene Kommerzialisierung der Wasserfälle: *Niagara*, entstanden ca. 1855, zeigt die nähere Umgebung des Prospect Point (Abb. 43). Insgesamt 55 Personen sind zumeist gruppenweise an den unterschiedlichen Aussichtspunkten platziert. Sie bestaunen die Wasserfälle oder warten am Daguerreotypien-Stand von Babbitt. Im Vordergrund bietet eine indigene Frau Souvenirs zum Kauf an. Richardts Gemälde zeigt sämtliche touristischen Einrichtungen: den Vergnügungsdampfer „Maid of the Mist“ mit seinem Fährsteg und dem hölzernen Umkleidehäuschen, in dem Touristen vor der Bootsfahrt wasserfeste Ölleidung anlegen konnten.³⁵³

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 –

³⁵⁰ Vgl. Berton 1997, S. 69.

³⁵¹ Vgl. Adamson 1985, S. 11.

³⁵² Ebenda, vgl. S. 37.

³⁵³ Ebenda, vgl. S. 58.

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, erklomm 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.

³⁵⁵ Vgl. Elizabeth McKinsey: „An American Icon“, in: *Niagara* 1985, S. 83–101, hier S. 99 (im Folgenden zit. als: McKinsey 1985).

³⁵⁶ Vgl. Sears 1985, S. 106.

³⁵⁷ Ebenda, S. 107.

³⁵⁸ Vgl. Radforth 2004, S. 298.

³⁵⁹ Cellem 1861, S. 307 ff., siehe auch Radforth 2004, S. 300.

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.³⁶⁰ 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).³⁶¹ 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

³⁶⁰ Vgl. Adamson 1985, S. 39.

³⁶¹ Vgl. Bartlett 1840. „American Scenery“ erschien in zwei Bänden. Der erste enthält die Zeichnungen Nr. 1 bis 66 sowie vorangestellt ein Porträt von W. H. Bartlett und eine Landkarte der nordöstlichen USA. Band zwei enthält die Zeichnungen Nr. 1 bis 119. Im Reprint – Bartlett 2000 – wird die Nummerierung weitergeführt, das heißt die Zeichnungen aus Band zwei der Originalausgabe tragen die Nummern 67 bis 119. Die Gesamtanzahl 121 berücksichtigt Porträt und Landkarte.

Gebäudeteil am linken Bildrand zu erkennen sind. Betonte William England in Nr. 101 die Vertikale – den Sturz des Wassers, den Turm sowie die Felsen im Vordergrund – geht es ihm bei dieser Darstellung darum, einen panoramatisch und somit die Horizontale betonenden Eindruck zu erzielen. Zur Erinnerung: Es stand ihm lediglich ein annähernd quadratisches Format zur Verfügung; er konnte nicht zwischen Hoch- und Querformat wählen, sondern war an das durch die Stereokarten vorgegebene Format gebunden.

In seinen Anmerkungen zur Landschaftsfotografie im 19. Jahrhundert konstatiert Ulrich Pohlmann, dass Analyse und Bewertung sich zumeist in ästhetischen Kompositionsmerkmalen erschöpfen und dazu Einflüsse aus der Malerei untersucht werden. Der „funktionale Kontext der Aufnahmen“³⁶² werde oft nicht einbezogen. Für das Verständnis von William Englands stereoskopischen Reisefotografien ist der funktionale Kontext – in diesem Falle auch der Tourismus – unabdingbar.

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

Zwei weitere Aufnahmen, die die Bedeutung der Niagarafälle als künstlerisches 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

³⁶² Vgl. Ulrich Pohlmann: „Naturwunder und Territorium. Anmerkungen zur Landschaftsfotografie im 19. Jahrhundert“, in: Fotogeschichte Heft 120, 2011, S. 5–20, hier: S. 5 (im Folgenden zit. als Pohlmann 2011).

and Stereoscopic Views of the Falls“ zu erkennen. Dieser gehörte dem Fotografen Platt D. Babbitt.³⁶³ Babbitt verfügte seit 1853 über das Monopol, dort eine Daguerreotypie-Kamera dauerhaft aufzustellen und Einzelpersonen oder Gruppen vor der beeindruckenden Kulisse der Niagarafälle abzulichten. Die Aufnahmen verkaufte er den Porträtierten als Souvenir.³⁶⁴ Fast alle Daguerreotypien der 1850er Jahre, die Touristen vor der Kulisse der American Falls zeigen, stammen von Babbitt.³⁶⁵ Überliefert ist auch eine Stereofotografie von Babbitt, die den Prince of Wales und einige Begleiter am 17. September 1860 am Prospect Point zeigt.³⁶⁶

William Englands Aufnahmen des Prospect Point verdeutlichen, wie Malerei und Fotografie Ende der 1850er Jahre an den Niagarafällen parallel Anwendung fanden. Adamson führt aus, dass die Niagarafälle nicht nur das am häufigsten gemalte, sondern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch das am häufigsten fotografierte Naturwunder waren.³⁶⁷

Als früheste Fotografie gilt eine anonyme und vermutlich nicht erhaltene Daguerreotypie, von der eine Radierung in N. M. P. Lerebours *Excursions Daguerriennes* (Paris, 1840–44) veröffentlicht wurde.³⁶⁸ Southworth and Hawes stellten im Jahr 1845 Daguerreotypen der Niagarafälle her.³⁶⁹ Erhalten haben sich des Weiteren fünf Daguerreotypien der Brüder Langenheim aus demselben Jahr. Sie bilden zusammen das *Panorama of the Falls of Niagara*.³⁷⁰ Angeblich wurden mehrere Kopien dieses Daguerreotypien-Panoramas angefertigt und an bedeutende Personen geschickt, darunter auch

³⁶³ Vgl. Jeffrey, England 1999, S. 79.

³⁶⁴ Vgl. Pohlmann 2011, S. 6 sowie Robert Taft: *Photography and the American Scene*, A Social History, 1839–1890, New York 1938, S. 96 (im Folgenden zit. als: Taft 1938).

³⁶⁵ Vgl. Adamson 1985, S. 59. Dabei scheint Babbitt einen guten Sinn für Geschäfte gehabt zu haben. Er fotografierte auch Besuchergruppen ohne deren Wissen, um ihnen dann die Fotografien zu zeigen und – zumeist erfolgreich – zum Kauf anzubieten. (Vgl. Adamson 1985, S. 59; zit. nach: Werge 1890, S. 51.) Babbitt stammte aus Glasgow und reiste zwischen 1853 und 1855 in die Vereinigten Staaten (vgl. Morrison-Low 2015, S. 23).

³⁶⁶ Siehe <http://www.luminous-lint.com/app/image/9795229399773327073807766651/> (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

³⁶⁷ Vgl. Adamson 1985, S. 59.

³⁶⁸ Siehe Niagara 1985, fig. 54.

³⁶⁹ Vgl. Rosenblum 1984, S. 96.

³⁷⁰ Siehe Niagara 1985, fig. 55.

Queen Victoria.³⁷¹ 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.³⁷² 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.“³⁷³

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.³⁷⁴ 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“³⁷⁵ 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.³⁷⁶ Auch nach 1860 galten die Niagarafälle als das populärste Motiv für Landschaftsstereofotografien auf beiden Seiten des Atlantiks.³⁷⁷ Die Niagarafälle, die Touristen in Scharen anzogen, wurden zum massenhaft konsumierten Stereokarten-Motiv. Die spektakuläre Wirkung, die

³⁷¹ Siehe z.B. Julius F. Sachse: „Philadelphia's Share in the Development of Photography“, in: *Journal of the Franklin Institute of the State of Pennsylvania, for the Promotion of the Mechanical Arts (Philadelphia)* 135:4 (April 1893), S. 271–87. Download-PDF: http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8930001_SACHSE_JFI_1893-04.pdf (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16), dort S. 11 f.

³⁷² Taft 1938, S. 173.

³⁷³ Brief von F. Langenheim an Snelling vom 19. September 1854, in *The Photographic and Fine Art Journal*, zit. nach Taft 1938, S. 175

³⁷⁴ Vgl. Adamson 1985, S. 59.

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 Dagewesenen konserviert.

Zwischenergebnis

Indem William England im Jahr 1858/59 als vermutlich erster europäischer Stereofotograf an die Niagarafälle gereist war, nahm er eine Sonderstellung ein. Es kann davon ausgegangen werden, dass er mit seinen Fotografien die Vorstellung von Nordamerika in Europa wesentlich prägte. Wie kurz skizziert wurde, stellten die Niagarafälle ein populäres Reiseziel dar, auch weil die Reisenden sich ein „sublimes Erlebnis“ erhofften. Der Aspekt des Sublimen, insbesondere in Bezug auf Stereofotografie, wird ab S. 265 näher beleuchtet. Die in der Überschrift gestellte Frage nach dem Idealmotiv Niagarafälle sieht sich auch insofern bestätigt, als die spektakulären Wasserfälle und ihre Umgebung dem Stereofotografen vielfältige Ansichten und Perspektiven bieten, die beim Betrachter für Erstaunen sorgen.

Die Neue Welt: Industrialisierung, Technisierung und Bezwingung der Natur

Wie gezeigt wurde, weisen William Englands Stereofotografien deutliche Parallelen zu den Gemälden der Künstler der Hudson River School auf; allerdings – und das ist ein wichtiger Unterschied – thematisiert William England im Gegensatz zur Hudson River School auch den fortschreitenden Tourismus und die zunehmende Industrialisierung.

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

Die Bezwingung des Flusses

In Nr. 228 – *Floating Timber down the Ottawa River* – hält William England im Stereoformat fest, wie enorme Mengen an Baumstämmen auf dem Fluss treibend transportiert werden (Abb. 48).³⁷⁸ Obwohl das Flößen in Europa bekannt war, versetzte diese Stereofotografie die Betrachter sicherlich in Erstaunen. Auch der Prince of Wales besichtigte die „timber slide“ an den Chaudière Falls und wagte selbst eine Fahrt auf der Holzrutsche.³⁷⁹ Die LSC-Stereokarte Nr. 128 – *View on the St. Lawrence* – verdeutlicht, wie Schiffsbau und der Export von Holz ineinander griffen (Abb. 49). Die fertiggestellten Schiffe segelten mit Holz beladen nach Liverpool, wo sie häufig zusammen mit ihrer Ladung verkauft wurden.³⁸⁰

1825 wurde der Lachine-Kanal eröffnet, der die Stromschnellen des St. Lorenz auf kanadischer Seite in der Nähe von Montreal umgeht. Diese „Zähmung“ eines Flusses hat William Englands Aufnahme mit der Nr. 203 zum Thema (Abb. 50). Die Fotografie ist für die Betrachtung im Stereoskop ideal komponiert. In einer Diagonale staffeln sich die Bildebenen: eine eiserne Winde im Vordergrund, dahinter ein Mann auf der Kaimauer sitzend, den Blick in Richtung Flussschiff „Salaberry“ gerichtet. Im Hintergrund sind Segelschiffe, Hafengebäude und die Kathedrale von Montreal zu erkennen.

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.

³⁷⁸ Charles Dickens beschreibt diese Methode am Beispiel des St. Lawrence Rivers, auf dem allerdings anders als in William Englands Darstellung des Ottawa Rivers das Holz in Form von Flößen mit darauf gebauten Holzhäusern transportiert wird (vgl. Dickens 1842, S. 250).

³⁷⁹ Cellem, 1861, S. 190 f. Siehe auch Radforth 2004, S. 294.

³⁸⁰ Vgl. Ralph Greenhill: *Early Photography in Canada*, Toronto Oxford University Press 1965, Begleittext und Abb. 12 (im Folgenden zit. als: Greenhill 1965). Interessanterweise zeigt diese Abbildung eine Variante der Stereokarte Nr. 128 – anders als im sample book der LSC sind hier im Vordergrund drei Personen zu sehen, die zudem andere Posen einnehmen.

Denn eigentlich ging es dem Fotografen darum, den fortschrittlichen Brückenbau in Nordamerika zu dokumentieren bzw. Brückenkonstruktionen abzulichten, die ihn oder seine Auftraggeber interessierten. So fotografierte er beispielsweise im damals noch ländlichen und außerhalb von New York gelegenen Haarlem die High Bridge (Nr. 26), eine Steinbogenbrücke in Form eines römischen Viadukts. Nr. 50 der Serie zeigt die Holzkonstruktion der Rustic Bridge in Sleepy Hollow. Im Staat New York wählte William England die eindrucksvolle fünfstöckige High Bridge über den Genesee River in der Nähe von Rochester (Nr. 123) als Motiv (*Abb. 51*).

Besonderes Augenmerk soll in diesem Zusammenhang auf die Victoria Bridge in Montreal gelegt werden. Die Brücke überspannt mit einer Länge von rund drei Kilometern den St. Lorenz-Strom und verbindet die Städte Montreal und Saint-Lambert. Damit war sie die längste Brücke der Welt und galt schon zu Beginn der Bauarbeiten im Jahr 1854 als achttes Weltwunder. Die tunnelartige Brückenkonstruktion („tubular bridge“) wurde in England vorgefertigt. Für das Design zeichnete der Brite Robert Stephenson, Sohn des berühmten Lokomotivkonstruktors und Eisenbahningenieurs George Stephenson, verantwortlich. Der erste Frachtzug überquerte die Brücke am 12. Dezember 1859, die offizielle Eröffnung durch den Prince of Wales erfolgte am 25. August 1860. Die Zeremonie stellte den Höhepunkt und ursprünglichen Anlass der royalen Reise dar.³⁸¹ Im Einladungsschreiben der kanadischen Regierung an Queen Victoria wird die Brücke als „the most gigantic work of modern days“³⁸² bezeichnet.

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.³⁸³ Diese ist noch nicht fertig gestellt,

³⁸¹ Vgl. Radforth 2004, S. 21.

³⁸² Legislative Assembly Council, 4th May, 1859, in: Cellem 1861, S. 6.

³⁸³ Am linken vorderen Bildrand ist einer der beiden Türme der Kathedrale Notre dame de Montreal in Aufsicht zu erkennen. Vom welchem Aufnahmestandpunkt William England die Fotografie anfertigte, ist nicht ersichtlich – die Kathedrale war bis 1929 das höchste Gebäude der Stadt.

es fehlen einzelne Segmente. In Nr. 141 – *Victoria Bridge, Montreal, Canada* (Abb. 53) – hat William England die Brücke als zentrales Motiv gewählt. Er zeigt sie in Untersicht vom Ufer des St. Lorenz‘ aus aufgenommen. Die Komposition wird durch zwei Diagonalen bestimmt: Der tunnelartige Brückenaufsatz auf den Steinpiers verläuft vom rechten oberen Bildrand zur linken Bildmitte. Vor dort aus bildet eine weitere Diagonale eine Verbindung zu der Personengruppe, die am Ufer hockt sowie zu einem großen Stein, der im rechten unteren Bildbereich platziert ist. Dieser spannungsreiche Bildaufbau erzeugt im Stereoskop einen exzellenten räumlichen Eindruck. Unterstützt wird die Wirkung durch die unterschiedlichen Materialien und Oberflächenstrukturen: Steine, Geröll und Pflanzen im Vordergrund, Holzplanken im Uferbereich, die glatte Wasseroberfläche des Flusses, die Brückenkonstruktion aus horizontal angeordneten Steinquadern und dem geschlossenen Aufbau aus senkrecht verlaufenden Bauteilen, die große Fläche, die der Himmel einnimmt. Die drei Personen setzte William England ein, um die Größenverhältnisse zu verdeutlichen.

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).

Auch der Kanadier William Notman dokumentierte den Baufortschritt der Victoria Bridge mit 40 stereoskopischen Aufnahmen.³⁸⁴ Diese waren in Europa vermutlich nicht erhältlich.

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.“³⁸⁵ Bei

³⁸⁴ Vgl. Greenhill 1965, S. 38 sowie Rosenblum 1984, S. 165 ff.

³⁸⁵ Jeffrey, England 1999, S. 23.

den Außenansichten achtete der Fotograf darauf, einen besonderen Moment einzufangen. In Nr. 145 – *Niagara Suspension Bridge, US (Abb. 56)* – fotografierte William England die Brücke in einiger Distanz von der Anlegestelle der „Maid of the Mist“ aus und zwar in dem Augenblick, als sich eine Eisenbahn ungefähr in der Mitte der Brücke befand.

Abb. 57 zeigt eine von Nr. 142 abweichende Darstellung; zudem handelt es sich um eine nicht-stereoskopische Fotografie. Hier befand sich der Fotograf dichter an der Niagara Suspension Bridge als in Nr. 145 und wählte für seine Aufnahme den Moment, in dem nicht nur gerade eine Eisenbahn die Brücke passierte, sondern in der darunterliegenden Etage ein Pferdegespann über die Brücke fuhr. Diese Aufnahmeweise erinnert an den von Cartier Bresson geforderten „moment décisif“. William England zeigt, zu welcher technischen Meisterleistung die Brückenbauer fähig waren. Außerdem sind sogar die Niagarafälle im Hintergrund zu erkennen. Die durch kompositorische Mittel erzeugte Spannung wird durch eine thematische ergänzt: Die wilde, ungezähmte Gewalt der Niagarafälle steht im Kontrast zur Beherrschung der Natur durch technischen Fortschritt.³⁸⁶

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.

³⁸⁷ Museum of Modern Art. Object no: 51.1966. Siehe auch Rosenblum 1984, S. 160.

³⁸⁸ John Szarkowski: *Looking at Photographs*, New York 1973, S. 18. Siehe auch Rosenblum 1984, S. 158.

im MoMA – die Recherche hat keine weiteren nicht-stereoskopischen Prints der Nordamerika-Serie ergeben – deutet bereits an, dass sich William Englands Kompositionsmodus nicht nur für das Stereoformat eignet. Dies wird sich in der weiteren Untersuchung für die Rheinland- und Alpen-Serien zeigen.

Im Folgenden soll eine Stereofotografie der Niagara Suspension Bridge von John P. Soule, die ca. 1862 entstand, mit einer Aufnahme von William England verglichen werden.³⁸⁹ Zunächst eine kurze Analyse des Motivs von Soule (Abb. 58). Die Aufnahme lässt sich in drei Bereiche einteilen: Etwas mehr als ein Drittel nimmt der untere Bildbereich ein, der einen mit unterschiedlich großen Steinen gepflasterten Weg zeigt. Nicht im Zentrum des Bildes, sondern etwas nach links gerückt, befindet sich der Eingang zur Hängebrücke, eine quadratische Öffnung, die in einen von Streben gesäumten tunnelartigen Gang übergeht. Am Ende kann der Betrachter den Brückenausgang im Fluchtpunkt erahnen. Links vom Eingang befindet sich ein Kassenhäuschen, in dessen Türöffnung ein mit einer weißen Jacke bekleideter Mann steht. Rechts vom Tunnelleingang sitzt ein zweiter Mann, der eine schwarze Jacke trägt, unter einem großen Schild. Vom Betrachter aus rechts neben ihm steigt ein weiterer Mann – mit weißen Ärmeln – gerade eine Treppe hinauf. Den oberen Bildbereich nimmt eine Balkenkonstruktion ein. Die Komposition ist ausgewogen, der Einsatz der unterschiedlich gekleideten Personen durchdacht. Beim Betrachten des Bildes durch ein Stereoskop wird der Blick durch den Tunnel hin zum Fluchtpunkt gelenkt. Der Tunnelbereich weist einen starken räumlichen Effekt auf, während die übrigen Bildbereiche wenig plastisch erscheinen. Es fehlt ein Motiv im Vordergrund, das für eine Staffelung der Bildebenen sorgen könnte.

Für einen Vergleich mit dem Motiv von Soule eignet sich besonders William Englands *The Niagara Suspension Bridge, US*, die in den sample books und auf der Stereokarte die Nr. 149 trägt (Abb. 59).

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

³⁸⁹ Zuschreibung und Datierung gemäß Darrah 1977, S. 71.

Details zu schaffen. Der Reisende im Lehnstuhl erhält eine genaue Vorstellung vom Brückeneingang: Von den unterschiedlichen Materialien, den dort arbeitenden Personen und den Größenverhältnissen. Gleichzeitig zeigt die Aufnahme auch die Informationstafel mit Preisangaben und Verboten. Der Eingang zur Hängebrücke befindet sich exakt in der Bildmitte. Stärker als bei Soule wird der Blick zum Brückenausgang gelenkt. Der linke Bildrand wird durch das Kassenhäuschen begrenzt. Die Komposition von William England erhält mehr Spannung durch die Personen, die sich auf der Hängebrücke befinden. Die Blickführung erfolgt über die beiden Männer („gatekeeper“) vor dem Kassenhäuschen, wird gelenkt zu einer Frau – möglicherweise Williams Ehefrau Rosalie –, die frontal zum Betrachter steht und dunkel gekleidet ist. Ungefähr in der Brückenmitte steht für den Betrachter auf der rechten Seite ein Mann mit weißem Hemd und Hut, näher am Brückenausgang links und nur zu erahnen ein dunkel gekleideter Mann. Ziemlich exakt in der Bildmitte markiert ein schemenhaft zu erkennender Mann die andere Seite. Durch den Bildaufbau und die Staffelung der Personen erzielt William England eine größere Spannung als Soule.

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.

So zeigt die Aufnahme Nr. 150 – *The Niagara Suspension Bridge* (Abb. 60) – einen sich nähernden Zug. Der Fotograf befindet sich auf den Schienen und schafft so für den Betrachter der Stereofotografie die Illusion, dass der Zug auf ihn zufährt – eine ungewöhnlich moderne Perspektive. Personen sind links und rechts der Schienen positioniert. Weitere befinden sich an der einfahrenden Lok. Bahnhöfe und Passagiere thematisieren unter anderem die Aufnahmen Nr. 211 – *Locomotive and Tender – Great Western Railway*, Nr. 215 – *Railway*

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).

Nr. 205 – *Interior of Sleeping Car* (Abb. 62) – zeigt die Innenansicht eines Schlafwagens. 1859 war dieses Motiv etwas Außergewöhnliches, denn George Mortimer Pullman hatte in jenem Jahr den ersten Eisenbahn-Schlafwagen konstruiert. In den USA setzte sich Pullmans Innovation erst nach dem Bürgerkrieg durch, und in Europa wurden die ersten Schlafwagen 1872 eingeführt.³⁹⁰ Insofern bietet William England den Reisenden im Lehnstuhl mit dieser Stereofotografie eine noch nie zuvor gesehene, futuristisch anmutende Ansicht.

William Englands Interesse an Brückenkonstruktionen und Eisenbahnen lässt sich mit seinen eigenen Vorstellungen und den Bilderwartungen der LSC-Kunden erklären, die im Ungewohnten, Ungewöhnlichen und Neuartigen einen Kaufanreiz fanden. Es ließen sich keine vergleichbaren Stereofotografien aus dieser Zeit recherchieren, die nordamerikanische Eisenbahnen zeigen. Somit kommt diesen Motiven eine Sonderstellung zu.

Die Eisenbahn ist Symbol für die Erschließung der Neuen Welt und stellt einen bedeutenden Wirtschafts- und Tourismusfaktor dar. Indem sie Distanzen überwindet und für den Bahnreisenden neue Perspektiven schafft sowie ihm ein ungewohntes Zeitempfinden vermittelt, wird ihre Nähe zur stereoskopischen Reisefotografie deutlich.³⁹¹ Für Schivelbusch inszeniert die Eisenbahn eine neue Landschaft.³⁹² Brooke Belisle führt diesen Gedanken weiter fort: „[...] railroad photographs choreographed the perception of place through the

³⁹⁰ Vgl. Bill Cormack: *The History of Tourism. Thomas Cook and Origins of Leisure Travel*, Vol. 4: *A History of Holidays, 1812–1990*, London 1999 (1998), S. 26 sowie Withey 1998, S. 176 sowie Anm. 10 auf S. 365.

³⁹¹ „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.

³⁹² Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2000 (1977), S. 58.

medium of photographic imagery.”³⁹³ Weiter gibt Belisle zu bedenken, dass zahlreiche amerikanische Fotografen Eisenbahn-Stereoaufnahmen anfertigten, unter ihnen Eadweard Muybridge, Carleton Watkins, William Jackson und Alexander Gardner. Die Aufnahmen wurden zum Teil von Projektträgern der Eisenbahnlinien in Auftrag gegeben, um für Mittel und die Akzeptanz in der Bevölkerung zu werben.³⁹⁴ All diese Aufnahmen entstanden allerdings später als die der London Stereoscopic Company.

Dass die Nordamerika-Serie zahlreiche Aufnahmen von Brückenkonstruktionen und Eisenbahnen enthält, könnte auf einen weiteren Umstand zurückzuführen sein: Howard John Kennard, einer der beiden Gründer der London Stereoscopic Company, begleitete William und Rosalie England vermutlich auf ihrer Reise.³⁹⁵ Howard John war der Bruder des Ingenieurs Thomas William Kennard, der unter anderem das Crumlin Viaduct in Südwales konstruiert hatte. Mehrere Seiten der sample books der London Stereoscopic Company mit Aufnahmen, die die Bauarbeiten des Crumlin Viaducts (um 1855) zeigen, befinden sich heute im Bestand des Hulton Archives. Ob es sich bei dem Fotografen um William England handelt, muss die weitere Forschung klären. Fest steht, dass die Kennards wichtige Verbindungen in die Eisen- und Stahlindustrie hatten. So war Howard John unter anderem Chairman der Bleanavon Iron Company und einer der Direktoren der Great Eastern Railway.³⁹⁶ Vor diesem Hintergrund und in seiner weiteren Funktion als Direktor der London Stereoscopic Company könnte Howard John Kennard Einfluss auf die Motivwahl gehabt haben.

³⁹³ Belisle 2013, S. 20.

³⁹⁴ Vgl. Belisle 2013, S. 16.

³⁹⁵ Die Verfasserin dankt Sarah McDonald für diesen Hinweis und die Diskussion zu diesem Aspekt. Ein Hinweis in den Passagierlisten für den fraglichen Zeitraum ließ sich auch im Fall Kennards nicht recherchieren, er reiste aber nachweislich 1865 nach New York (passenger list: arrival in New York: June 14, 1865; ship: RMS Scotia).

³⁹⁶ Vgl. The Times, Aug. 13, 1896, issue 34968, col. D, cat. Obituaries, S. 3.

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 girlanden-umrankten Band und unter dem amerikanischen Wappen ein längerer Text abgedruckt (Abb. 64).³⁹⁷ 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“.³⁹⁸ 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 Begleittext noch betont.

Mehrere Stereokarten der Nordamerika-Serie tragen Auszüge aus Reiseführern auf der Rückseite, beispielsweise Nr. 235 – *Crystal Cascade, White Mountains, New Hampshire, US* (Abb. 65), mit einer Beschreibung aus dem *Eastman's Guide* (Abb. 66) oder *Horse-Shoe Fall, Canada Side* (Abb. 67) (Variante von Nr. 95 im sample book). Der Text auf der Rückseite liefert zunächst eine kurze Bildbeschreibung – „This photograph exhibits a portion of the Horse-shoe Fall as viewed from the Canada side“ – um dann weitere Informationen über den Wasserfall aus einem Reiseführer von N. P. Willis zu zitieren. Danach folgt ein Gedicht ohne Autorennennung (Abb. 68).

Die Verbindung von Stereofotografie und Reiseführer-Text bzw. Gedicht verweist auf Interaktionen zwischen beiden Medien: Die Fotografie illustriert den Text bzw. der Text liefert Zusatzinformationen zum Verständnis der Fotografie. Da der europäische Käufer der Stereokarten vermutlich zum ersten

³⁹⁸ Susan Sontags Wendung vom „Heroismus des Sehens“ kommt hier zum Tragen. (Sontag 2003, S. 88, zit. nach: Monika Faber: „Die Weite des Eises – Zur fotografischen Wahrnehmung von Alpen und Arktis seit 1863“, in: *Die Weite des Eises. Arktis und Alpen 1860 bis heute*, hrsg. v. Monika Faber (Ausst.-Kat.), Ostfildern 2008, S. 9–23, hier S. 11; Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: *Die Weite des Eises 2008*; dieser Aufsatz im Folgenden zit. als: Faber 2008).

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 opening 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 Rückseitentext 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 unerreichbares 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.“³⁹⁹ 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.”⁴⁰⁰

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.

Auch wenn der nordamerikanische Kontinent durch Reiseberichte, Literatur und Darstellungen in Europa bereits bekannt war, konnte durch das Massenmedium Stereofotografie eine noch größere Zielgruppe angesprochen und ihr eine scheinbare Realität vor Augen geführt werden. William England bediente sich bei der Wahl seiner Motive bewährter Dispositive und erfüllte so die Sehenserwartungen des Publikums, das nun endlich auch fotografische Ansichten der berühmten Sehenswürdigkeiten und Naturwunder erwerben konnte. Dass er sich dabei an etablierten Reiserouten und den Motiven der Hudson River School orientierte, wurde deutlich.

Thomas Cole selbst hatte zur Rolle des amerikanischen Landschaftsmalers bemerkt: „Der Maler amerikanischer Szenerie genießt Privilegien wie kein anderer; alle Natur hier ist neu für die Kunst. Keine Tivolis, Montblancs, Plynlmons, abgenutzt und verbraucht von den Bleistiften von Hunderten, stattdessen erfüllen Urwälder, Seen und Wasserfälle seine Augen mit neuen Freuden, bereichern seine Sammlung mit ihrer Schönheit und Größe und erheben seine Seele, weil sie seit ihrer Erschaffung unberührt für seinen

⁴⁰⁰ Ebenda.

gottgesegneten Bleistift erhalten wurden.“⁴⁰¹ Dieses Privileg des Künstlers, sich der zwar nicht mehr unberührten, aber doch ungemalten Natur zu bedienen, lässt sich auch auf die frühen Fotografen – insbesondere William England – übertragen. Er erschloss neue, weitgehend „unfotografierte“ Motive und machte sie im Stereoformat einem breiten Publikum zugänglich.

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.

Da seine Aufnahmen höchstwahrscheinlich die ersten waren, die in Europa – insbesondere in Großbritannien – Verbreitung fanden, wird ihm eine Pionierstellung zuteil. Diese zeigt sich auch darin, dass William Englands Aufenthalt rund sieben Jahre vor der ersten von Thomas Cook organisierten Nordamerika-Reise stattfand. William England prägte mit seinen Stereofotografien vermutlich das Bild der Neuen Welt in Europa. Auch wenn seine Reiseroute nicht vollkommen deckungsgleich mit der rund 17 Jahre zuvor von Charles Dickens unternommenen ist, so wurden doch auffällige Parallelen deutlich. William Englands Nordamerika-Stereofotografien können deshalb als eine nachträgliche Reiseberichtsillustration zu Charles Dickens angesehen werden.

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

⁴⁰¹ Mankin Kornhauser 2007, S. 16. (Ihre Übersetzung basiert auf Thomas Cole: Essay on American Scenery (1835), in: John W. McCoubrey: American Art, 1700–1960. Sources and Documents, Englewood Cliffs New Jersey 1965, S. 98–109).

⁴⁰² Jeffrey, England 1999, S. 31.

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

Die bereits im Zusammenhang mit der Nordamerika-Serie vorgestellten sample books der London Stereoscopic Company, die sich im Bestand des Hulton Archives in London befinden, enthalten auch Fotografien aus Paris; es sind insgesamt 113 Motive. Die handschriftlich eingetragenen Nummerierungen und Motivbezeichnungen in den sample books stimmen weitgehend mit den publizierten Stereokarten überein, wobei mitunter Abweichungen bei der Titelbezeichnung auftreten. Auffällig ist, dass sich der Zusatz „vue instantanée“ zur Bezeichnung von Momentaufnahmen zwar auf den entsprechenden Stereokarten findet, nicht aber in den sample books. Im Anhang ist die aktualisierte, komplette view list aufgeführt, die in dieser Vollständigkeit erstmals vorliegt (*Anlage 7*).

Im Bestand des Hulton Archives befinden sich auch die noch erhaltenen Negative 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

Entstehungszeitpunkt hindeutet. Zudem lassen sich Stereokarten auf orangefarbenem Karton nachweisen, die den Titel „A Series of Views of Paris“ tragen. Die Nummerierung weicht teilweise von der im sample book und der auf den andersfarbigen Karten ab.

Die auf Karton montierten Fotografien verlaufen oben meist bogenförmig, einige wenige sind rechteckig. Sofern Nummerierung und Titelbezeichnung aufgedruckt sind, finden sich diese stets unter dem rechten Halbbild, die Motivtitel sind ausschließlich auf Französisch verfasst.⁴⁰³ Die Angabe eines Serientitels fehlt – mit Ausnahme der orangefarbenen Variante. Auch sind die Rückseiten – anders als bei der Nordamerika-Serie – nicht bedruckt. Nicht immer findet sich ein Prägestempel oder Aufdruck der London Stereoscopic Company.

Anscheinend wurde die Serie in mehreren Teilen herausgegeben, worauf folgende Aussagen hinweisen: In der *London City Press* vom 7. Dezember 1861 heißt es: „Stereoscopic Views of Paris – The London Stereoscopic Company of 54, Cheapside, have recently published a second series of their inimitable instantaneous photographic views in Paris (twenty-four in number) [...; Hervorhebung GL]“⁴⁰⁴. Und in *The Photographic News* vom 14. Februar 1862 findet sich folgender Hinweis: „The London Stereoscopic Company have just issued a further series of Mr. England’s admirable stereographs of Paris, instantaneous and otherwise.“⁴⁰⁵ Hinweise auf die Zeitdauer von der Entstehung der Fotografien bis zur Vermarktung der Serie bzw. Serien ließen sich bedauerlicherweise nicht recherchieren. Im Folgenden wird der Einfachheit halber von der Paris-Serie im Singular gesprochen.

Im Bestand des National Media Museums in Bradford befindet sich ein Tableau mit zwölf Paris-Ansichten (*Abb. 71*). Es trägt den Aufdruck „Lent by W. England“ sowie „Instantaneous Views of Paris. Wet Collodion. 1861“. Ob

⁴⁰³ Dieser Umstand könnte darauf hindeuten, dass die Serie ausschließlich für den französischen Markt produziert wurde. Andererseits belegen Verkaufsstempel, dass die Stereokarten unter anderem auch in England verkauft wurden. Für weitere Überlegungen zur Verbreitung auch dieser Serie siehe S. 32 f.

⁴⁰⁴ „Stereoscopic Views of Paris“, in: *London City Press*, Saturday, 7 December 1861, S. 10.

⁴⁰⁵ „Critical Notices. Stereoscopic Views of Paris. London Stereoscopic Company, Cheapside“, in: *The Photographic News*, Vol. VI, Nr. 180, February 14, 1862, S. 78.

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

Fotograf und Entstehungsjahr

Anders als bei der Nordamerika-Serie fällt der Nachweis der Autorschaft und die Eingrenzung des Entstehungsjahres vergleichsweise leicht, obwohl die genauen Daten nicht überliefert sind. William England wird in mehreren viktorianischen Quellen als Fotograf namentlich genannt, beispielsweise in dem oben zitierten Artikel in *The Photographic News* vom 14. Februar 1862 oder in *The Photographic Journal* vom 15. Februar 1862: „Instantaneous Views in Paris, and Interiors of Public Buildings in Paris, taken by Mr. England for the London Stereoscopic Company.“⁴⁰⁶ Besonders aufschlussreich ist der bereits im vorherigen Kapitel zitierte Leserbrief des Direktors der London Stereoscopic Company, George Swan Nottage, in *The Photographic Journal*, in dem er nicht nur auf die Nordamerika-Serie eingeht, sondern auch bemerkt: „We may also mention that this gentleman [William England, GL] is the artist of our new series of ‚Instantaneous Views of Paris,‘ which are at the present moment exciting so much interest and admiration in that city.“⁴⁰⁷ Als Datum für den Leserbrief, der in der Ausgabe vom 15. Mai 1861 erschien, ist der 30. April 1861 angegeben.

Zudem liegen einige wenige Stereokarten der Paris-Serie vor, die den Präge-
stempel „W. England“ tragen.⁴⁰⁸ Zwar ist dieser Aufdruck noch kein eindeutiger Beleg dafür, dass auch die Negative von William England stammen, doch in Kombination mit den sample books, den viktorianischen Journalartikeln

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.“

⁴⁰⁷ *The Photographic Journal*, Vol. 7, No. 108, May 15, 1861, S. 194.

⁴⁰⁸ Die Verfasserin dankt Gwyn Nicholls für diesen Hinweis und den Zugang zu seiner umfangreichen Privatsammlung.

sowie folgendem Indiz dürfte der Beweis hinlänglich erbracht sein: Einige Aufnahmen der Paris-Serie zeigen eine Frau und einen Jungen, die der Fotograf zur Belebung der Komposition bzw. als Mittel der Skalierung einsetzte, wie zuvor auch schon bei der Nordamerika-Serie. So platzierte William England beispielsweise bei der Aufnahme Nr. 69 – *Vue dans le Bois de Boulogne* – eine Personengruppe am linken Bildrand, einen Mann, eine Frau und einen Jungen (*Abb. 107*). Bei der Frau und dem Jungen handelt es sich höchstwahrscheinlich um Rosalie Sophie, William Englands aus Frankreich stammende erste Ehefrau, und den damals ungefähr zehnjährigen Louis William, den ältesten Sohn der Englands. Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Familie gemeinsam nach Paris reiste.

William England findet sich nicht im englischen Zensus des Jahres 1861 wieder, der in der Nacht vom 7. auf den 8. April durchgeführt wurde. Aus diesem Umstand ließe sich der Schluss ziehen, dass er und seine Familie sich zu diesem Zeitpunkt nicht in London, sondern möglicherweise in Paris aufhielten. Eine eingehende Recherche und Prüfung der digitalisierten und online verfügbaren „census returns“ macht jedoch deutlich, dass die entsprechenden Seiten für die Adresse 7 St. James‘ Square schlichtweg fehlen. Nach Auskunft der britischen National Archives, in deren Bestand sich die Original-Zensusdokumente befinden, weisen alle Jahrgänge Beschädigungen auf und sind unvollständig. Am stärksten betroffen seien die census returns von 1861. Die Seiten, auf denen sich vermutlich ein Eintrag zu William England finden ließe, sind für immer verloren.⁴⁰⁹ Nachweisen lässt sich allerdings, dass der jüngste Sohn von William und Rosalie England, John Desiré, am 21. April 1861 in St. James‘ Norland, London, getauft wurde.⁴¹⁰ Die Familie hielt sich somit an diesem Tag in London auf und es kann angenommen werden, dass die Parisreise vor oder nach der Taufe stattfand bzw. für diesen Anlass unterbrochen wurde.

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 zitierten 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 eingeweiht.⁴¹¹ Die Stereoaufnahme muss also zwischen 1861 und 1862 entstanden sein. Zur präziseren 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.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 Pferdefuhrwerken hinüber zu dem Monument gelenkt.⁴¹³ Die Fontaine St. Michel wurde am 15. August 1860 eingeweiht, war aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig fertig gestellt.⁴¹⁴ Bei den Wasserspeiern zu beiden Seiten

⁴¹¹ Die Verfasserin dankt Denis Pellerin für diesen Hinweis.

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.

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 rechteckig. 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.

⁴¹⁴ Es wurde eine Medaille zum Gedenken an dieses Ereignis herausgegeben (siehe Denis Pellerin Collection).

handelte es sich zu diesem Zeitpunkt noch um aus Gips gefertigte Provisorien. Diese wurden im Januar 1861 entfernt und später durch die Bronzevarianten ersetzt. Auf der Stereofotografie von William England sind weder die Gips- noch die Bronzewasserspeier zu erkennen, das Monument wirkt aber abgesehen davon vollendet. Dies spricht dafür, dass diese Fotografie nach Januar 1861 entstanden sein muss.⁴¹⁵ Die Straßenbauarbeiten, die auf der Fotografie deutlich zu erkennen sind, tragen zur weiteren Eingrenzung bei: Sie dienten der Erweiterung des Abwassernetzes und wurden im Juni 1861 durchgeführt.⁴¹⁶

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

Dass 1861 die Wahl auf Paris als Ziel für William Englands fotografische Reise fiel, dürfte mehrere Gründe haben: Der naheliegendste ist der Umstand, dass William England mit einer Französin verheiratet war, die ihn auf seiner Reise begleitete und mit der Sprache und den Gepflogenheiten des Landes vertraut war. Gleichzeitig spielen auch politische und wirtschaftliche Faktoren eine wichtige Rolle: Es herrschte Frieden und die Einreisebestimmungen waren gelockert; seit 1860 war es nicht länger erforderlich, dass britische Staatsbürger zur Einreise nach Frankreich einen Pass benötigten.⁴¹⁷ Gleichzeitig war Paris so groß wie nie zuvor: Die Stadt hatte sich durch die Einbeziehung von Nachbargemeinden massiv ausgedehnt und war seit 1860 in 20 arrondissements

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).

(Stadtbezirke) untergliedert. Aus Sicht der London Stereoscopic Company, in deren Auftrag William England nach Paris reiste, bot die französische Metropole großes Motivpotenzial, nicht zuletzt durch den florierenden Tourismus und das allgemeine Interesse an Reise-Stereofotografien.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts war Paris eine Stadt im Umbruch.⁴¹⁸ 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.”⁴¹⁹ 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.⁴²⁰

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.⁴²¹ 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.⁴²² 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).

⁴²⁰ The Discovery of Paris. Watercolours by early nineteenth-century British artists, at the Wallace Collection (Ausst.-Kat.), London 2013, S. 9 (im Folgenden zit. als: The Discovery of Paris 2013).

⁴²¹ The Discovery of Paris 2013, S. 9. Die Revolutionen in den Jahren 1830 sowie 1848–51 markierten die nächsten Unruhen im Land.

⁴²² Ebenda.

1820.⁴²³ Wesentlichen Anteil an der touristischen Erschließung hatte Thomas Cook: Im Jahr 1855 organisierte er seine erste Reise auf dem Kontinent. Unter seiner Führung reisten zwei Gruppen von Harwich nach Antwerpen, von dort weiter nach Brüssel, Köln, Mainz, Mannheim, Heidelberg, Straßburg und schließlich nach Paris zur Weltausstellung.⁴²⁴ Erst sechs Jahre später organisierte Cook die nächste Reise auf die andere Seite des Kanals.⁴²⁵ 1.673 Personen buchten den Sechs-Tage-Trip über Pfingsten nach Paris, 200 von ihnen waren Arbeiter einer Textilfabrik in Bradford.⁴²⁶

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 Gobelins 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.“⁴²⁷

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

⁴²³ Vgl. Parsons 2007, S. 219.

⁴²⁴ Vgl. Brendon 1991, S. 65 f. Die Rundreise begeisterte die Teilnehmer, wie unveröffentlichte Tagebücher deutlich machen, allerdings war Cook mit den Rahmenbedingungen nicht zufrieden; so konnte er beispielsweise die französischen bzw. belgischen Eisenbahngesellschaften nicht überzeugen, ihm Sonderkonditionen einzuräumen (ebenda).

⁴²⁵ Joseph Paxton, Präsident eines Arbeiterkomitees, das im Sommer 1861 eine Demonstration in Paris plante, war an Cook mit der Bitte herangetreten, die Reise zu organisieren. Mit Paxtons Unterstützung gelang es Cook, die bis dato günstigsten Fahrpreise auszuhandeln: Eine Hin- und Rückfahrkarte von London nach Paris in der dritten Klasse inklusive 28 lb Gepäck war für ein britisches Pfund erhältlich (vgl. Brendon 1991, S. 73).

⁴²⁶ Vgl. Brendon 1991, S. 73.

⁴²⁷ Cook's Excursionist, 5 June 1861, zit. nach: Brendon 1991, S. 74 f.

Reiseführern der Zeit beschrieben wurden.⁴²⁸ Schon bevor Cook organisierte Reisen nach Paris anbot und in seinem Magazin *Excursionist* darüber berichtete und bevor die Verlage Murray oder Baedeker Reiseführer zu diesem Ziel herausbrachten, gab es eine ganze Reihe Handbücher für Frankreichreisende. Schließlich war Paris aufgrund seiner Nähe zu England und der interessanten Sehenswürdigkeiten seit jeher ein beliebtes Reiseziel gewesen, die Stadt war zudem eine wichtige Station der Grand Tour. Im Jahr 1786, also nur wenige Jahre vor der französischen Revolution, wurden innerhalb weniger Wochen 3.760 Besucher aus London registriert.⁴²⁹ Reisende in der Tradition der Grand Tour verbrachten meist mehrere Wochen in Paris.⁴³⁰

Ein Beispiel für einen frühen Frankreich-Reiseführer ist Philip Playstowes populärer *Gentleman's Guide*, der ca. 1766 erschienen war und bis 1788 in zehn Auflagen gedruckt wurde.⁴³¹ An Paris- bzw. Frankreich-Reiseführern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist *A Guide to France; or Travellers Their Own Commissioners; Shewing the Cheapest and Most Expeditious System of Travelling with Hints on How to Obtain Their Own Passport* hervorzuheben. Er wurde 1828 von Francis Coghlan herausgegeben und erschien in 16 Auflagen. Coghlan soll noch vor Thomas Cook als Reisevermittler tätig gewesen sein.⁴³²

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

⁴²⁸ Im Mai 1863 bereiste Cook Paris erneut und zeigte sich erstaunt, wie stark sich die französische Hauptstadt durch die Baumaßnahmen Haussmanns verändert hatte. Es gelang ihm, mit einer französischen Eisenbahngesellschaft Sonderkonditionen auf der Route von Newhaven-Dieppe nach Paris auszuhandeln. Innerhalb von fünf Jahren soll Cook 70.000 Touristen auf dieser Strecke nach Paris gebracht haben. Cook betonte, dass es nun möglich war, genauso schnell von London nach Paris zu gelangen wie von London nach Edinburgh, und das auch noch zum halben Preis (vgl. Brendon 1991, S. 78 f.).

⁴²⁹ Vgl. *The Daily Universal Register*, 29 August 1786, zit. nach: Parsons 2007, S. 221.

⁴³⁰ Withey 1998, S. 15.

⁴³¹ Parsons 2007, S. 218. Playstowe gibt dem Leser Ratschläge an die Hand, wie er im Land seines „natural enemy“ kostengünstig reist. Darüber hinaus umfasst der „Gentleman's Guide“ praktische Tipps zu Reiserouten, Hotels und Restaurants. Die späteren Ausgaben informieren zudem beispielsweise über Plätze, an denen sich Engländer bevorzugt aufhalten und wo Londoner Zeitungen erhältlich sind (vgl. Parsons 2007, S. 146).

⁴³² Vgl. Parsons 2007, S. 219.

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.“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.⁴³⁴

Edward Plantas Reiseführer *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.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.“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.“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.⁴³⁸

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

⁴³³ Ebenda, S. 220.

⁴³⁴ Ebenda.

⁴³⁵ Ebenda, vgl. S. 221.

⁴³⁶ Edward Planta: *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).

⁴³⁷ Ebenda, S. 222.

⁴³⁸ Ebenda, vgl. S. 200 f.

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 Travellers 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.*

Der Murray-Reiseführer bewertet die einzelnen Sehenswürdigkeiten mit einem bis drei Sternen, beispielsweise die Place de la Concorde mit drei und die Place Vendome mit einem. Er schlägt eine Besichtigungsrouten vor, die auf 12 Tage ausgelegt ist.⁴⁴⁰ Baedeker hatte bereits 1855 den deutschsprachigen Reiseführer *Paris und Umgebung* herausgebracht.⁴⁴¹ Die englische Version erschien 1865 unter dem Titel *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.* Auch Baedeker weist auf besonders sehenswerte Stätten mit einem oder zwei Sternen hin. Wie gezeigt wurde, orientiert sich William England bei der Motivwahl – wenn auch nicht ausschließlich – an den populären und in Reiseführern empfohlenen Sehenswürdigkeiten.

⁴³⁹ Ebenda, S. 221 f.

⁴⁴⁰ Murray 1864, S. 36 ff.

⁴⁴¹ Es ist das letzte Werk von Karl Baedeker, der die Stadt seit 1847 mehrfach besucht und den Großteil des Manuskripts verfasst hatte. (Vgl. Baedeker 1998, S. 34). Als praktischen Tipp gibt er dem Reisenden im Vorwort Folgendes auf den Weg: „Zum Reisen gehört in erster, zweiter und dritter Linie Geld“, und er empfiehlt, die verfügbaren Mittel sinnvoll einzusetzen (vgl. Baedeker 1998, S. 79).

Vues instantanées – die Visualisierung und Fixierung des Augenblicks

Zahlreiche Stereokarten der Paris-Serie tragen im Titel den Zusatz „vue instantanée“. Besonders häufig ist dies bei Ansichten der Rue de Rivoli und anderer Boulevards der Fall. Direkt übersetzt bedeutet der Begriff, der im englischen „instantaneous views“ lautet, Augenblicks- oder Momentaufnahme. Er wird im Allgemeinen mit Eadward Muybridges Bewegungsstudien von Menschen und Tieren in Verbindung gebracht, die in den 1870er Jahren entstanden.

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“.⁴⁴² 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'.“⁴⁴³ Oliver Wendell Holmes schreibt 23 Jahre später in seinem Artikel *Doings of the Sunbeam* über die Paris-Serie der LSC: „Die London Stereoscopic Company bietet auch Ansichten von Paris, viele davon Momentaufnahmen, die den früheren Ansichten Pariser Ursprungs weit überlegen sind. Unsere geliebte kleine Kirche St. Etienne du Mont zum Beispiel, mit ihrer filigranen steinernen Wendeltreppe und der ebenso filigranen Lettnerempore, der geschnitzten eichenen Kanzel auf den Schultern eines geschnitzten eichenen Samson [...]. Einige der Momentaufnahmen sind äußerst perfekt und versetzen uns ebenso

⁴⁴² W. H. F. Talbot's Account of the Art of Photogenic Drawing, in: London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science 14 (March 1839), S. 196–211, hier S. 201 (vgl. Prodger 2003, S. 34).

⁴⁴³ Prodger 2003, S. 34 f., er zit.: Jean-Baptiste Dumas: Observations sur le procédé de M. Daguerre, in: Macédoine Melloni: Rapport sur le daguerréotype (Paris 1840), S. 67, zit. nach: Gunther 1999, S. 81. Siehe die umfassende Dissertation von André Gunther: La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841–1895), Paris 1999 sowie auch Sue Zemkas Überlegungen zum „instantaneous image“ in: diesselbe: Time and the Moment in Victorian Literature and Society, Cambridge 2012, S. 56 ff.

schön auf die Boulevards, wie Mr. Anthony uns auf den Broadway versetzt.“⁴⁴⁴

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

Interessant ist, dass Dumas von Belichtungszeiten von zwölf bis 15 Minuten spricht und dass auch für die von Holmes genannten Innenaufnahmen von St. Etienne du Mont lange Belichtungszeiten erforderlich waren. Die realistische Darstellung von Bewegung spielt hier keine Rolle. Aaron Scharf weist zu Recht auf den unpräzisen und relativen Charakter des Begriffes „instantaneous“ hin.⁴⁴⁵

Eines der frühesten erfolgreichen Experimente im Bereich instantaneous photography führte Fox Talbot im Jahr 1851 durch. Ihm gelang es, eine auf eine schnell rotierende Scheibe montierte Ausgabe von *The Times* so zu fotografieren, dass die Schrift problemlos zu lesen war.⁴⁴⁶ Der Waliser John Dillwyn Llewelyn (1810–1882) gilt als einer der ersten Fotografen, die Aufnahmen mit dem Label „instantaneous“ öffentlich ausstellten. Im Jahr 1854 präsentierte er vor der Photographic Society zwei Momentaufnahmen von Küstenlandschaften, vier weitere wurden 1855 anlässlich der Pariser Weltausstellung gezeigt.⁴⁴⁷ Als früheste stereoskopische instantaneous views sieht die Forschung die des schottischen Fotografen George Washington Wilson. Roger Taylor beschreibt, dass Wilson bereits 1859/1860 mit stereoskopischen Momentaufnahmen experimentierte.⁴⁴⁸ Ebenfalls 1859 fertigten die Gebrüder Anthony Momentaufnahmen des New Yorker Broadways an.⁴⁴⁹ Ein Beispiel ist die Stereokarte mit folgenden aufgedruckten

⁴⁴⁴ Holmes 1863, S. 83.

⁴⁴⁵ Aaron Scharf: *Art and Photography*, London 1983 (1968), S. 181. (Im Folgenden zit. als: Scharf 1983). Scharf zieht einen Vergleich mit den ersten Eisenbahnen, denen man eine rasende Geschwindigkeit attestierte, auch wenn sie gerade einmal zehn bis 15 Meilen pro Stunde erreichten (Vgl. S. 354). In der Fotografiegeschichtsforschung befasst sich unter anderem Josef Maria Eder in seinem 1888 erschienenen Buch „*La photographie instantanée: son application aux arts et aux sciences*“ mit dem Phänomen der Momentfotografie. Helmut Gernsheim widmet dieser Technik in „*The Rise of Photography, 1850–1880: The Age of Collodion*“ (London 1988) ein eigenes Kapitel (S. 73–83; vgl. Prodger 2003, S. 31). Siehe auch: Ian Jeffrey: *Photography. A Concise History*, London 1981, Kapitel 2.

⁴⁴⁶ Vgl. Scharf 1983, S. 181.

⁴⁴⁷ Vgl. Prodger 2003, S. 76.

⁴⁴⁸ Vgl. Taylor 1981, S. 72 ff; siehe auch Prodger 2003, S. 86 f.

⁴⁴⁹ Taylor 1981, S. 72 f.

Informationen: „Anthony’s Instantaneous Views, No. 198. New York Bay Scenes. Schooner, sloop, and ferry boat, with Brooklyn in the distance. 1859” (Abb. 75). Es handelt sich demnach um eine Serie von Momentaufnahmen, die gezielt durch den Zusatz „instantaneous“ vermarktet wurde.

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.”⁴⁵⁰

Im selben Artikel hatte Herschel derartige Aufnahmen, die bewegte Szenen zeigen, als „snap-shot“ beschrieben.⁴⁵¹ Dies scheint der erste Nachweis des noch heute gebräuchlichen Begriffs snapshot/Schnappschuss zu sein.

⁴⁵⁰ „Instantaneous Photography. By Sir J. F. W. Herschel”, in: *The Photographic News*, Vol. IV, No. 88, May 11, 1860, S. 13.

⁴⁵¹ Ebenda. Vgl. Prodger 2003, S. 36.

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 Montmartre 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 – *Boulevard Montmartre, à Paris. Vue instantanéé (Abb. 76)*. Die beiden

⁴⁵² „Instantaneous Views in Paris, and Interiors of Public Buildings in Paris, taken by Mr. England for the London Stereoscopic Company“, in: *The Photographic News*, Vol. 7, No. 118, Feb. 15, 1862, S. 372 f., hier S. 373.

⁴⁵³ „Critical Notices. Stereoscopic Views of Paris. London Stereoscopic Company, Cheapside“, in: *The Photographic News*, Vol. VI, No. 180, February 14, 1862, S. 78 f., hier S. 78.

⁴⁵⁴ „Instantaneous Views of Paris. London: The Stereoscopic Company“, in: *The Photographic News*, Vol. V, October 18, 1861, S. 495 (vgl. Scharf, 1986, S. 182).

⁴⁵⁵ Ebenda.

beschriebenen Szenen finden sich hier wieder (*Abb. 77*): der im Fallen begriffene Junge (*Abb. 78*) und die elegant gekleideten Herren, die nicht im Gleichschritt gehen (*Abb. 79*).⁴⁵⁶ Es überrascht, dass aus heutiger Sicht banale und unwichtig erscheinende Beobachtungen, wie die, dass die beiden Herren nicht im Gleichschritt gehen, hervorgehoben werden. Zudem bleibt es nicht bei einer Beobachtung, der Fotografie wird darüber hinaus eine Rolle als Beweismittel, als „unimpeachable evidence“ zugesprochen. Der Aspekt des Bezeugungscharakters von Fotografie klingt hier an.⁴⁵⁷

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.“⁴⁵⁸ 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.

⁴⁵⁷ Vgl. Roland Barthes „Noema der Photographie“: „Es-ist-so-gewesen“ (Roland Barthes: Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a. M. 1989 (La chambre claire, 1980), S. 87.

⁴⁵⁸ *Le Follet*, Vol. 8, 1836, S. 413 (vgl. Pellerin/May 2014, S. 18).

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 vergrößert (*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 „unusual, even revolutionary“⁴⁶².

Handelte es sich bei William England und anderen frühen Fotografen von *instantaneous views* noch um die zufällige Darstellung von Menschen und Tieren in Bewegung im Kontext von Städteaufnahmen, so fokussierte sich Eadward Muybridge rund zehn Jahre später auf gezielte Bewegungsstudien. Anhand von Versuchsreihen und unmittelbar nacheinander auslösenden Kameras gelang es ihm, die einzelnen Phasen von Bewegungsabläufen sichtbar zu machen, Bewegung förmlich zu sezieren.

⁴⁵⁹ Oliver Wendell Holmes: „The Human Wheel, Its Spokes and Felloes”, in: *Soundings from the Atlantic*, Boston 1864, S. 282–327, hier S. 284 (im Folgenden zit. als: Holmes 1864). Holmes’ Interesse an dem Sichtbarmachen von menschlichen Bewegungsabläufen rührt auch daher, dass er sich als Arzt zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs mit der Anpassung künstlicher Gliedmaßen für Kriegsversehrte beschäftigte. Auch darum geht es in diesem Artikel.

⁴⁶⁰ Holmes 1864, S. 294.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 295.

⁴⁶² Rice 1997, S. 67.

Dynamik und Stillstand. Fotografie versus Malerei

Widersprüchlich erscheint die Beobachtung, dass William Englands Pariser Stereofotografien dem Betrachter das Gefühl von Dynamik vermitteln, wo sie doch gerade Stillstand und angehaltene Bewegung zeigen. Die Aufnahmen sind „without the slightest appearance of movement“, wie es in dem bereits zitierten Artikel in *The Photographic News* von Oktober 1861 heißt.⁴⁶³ Es ist ja gerade ihre Detailgenauigkeit und Schärfe – und die dadurch bedingte Statik – die sie gegenüber früheren Aufnahmen anderer Fotografen überlegen machen; deren unscharfe und verschwommene Aufnahmen galten als misslungen. Wie gelingt es also den stereoskopischen Momentaufnahmen, in denen die Zeit stillzustehen scheint, den Eindruck von Bewegung zu simulieren?

Heute sind die viktorianischen Sehgewohnheiten und -erfahrungen kaum nachvollziehbar. Grundsätzlich kann aber vorausgesetzt werden, dass aus wahrnehmungspsychologischer Sicht der Betrachter das Gefühl von Bewegung vermittelt bekommt, da er Objekte auf einer belebten Straße sieht und aufgrund seiner Seherfahrungen weiß, dass sich diese bewegen. Vereinfacht gesagt: Wir sehen das Bild einer belebten Straße und erwarten deshalb Bewegung. Bezogen auf das Medium Stereofotografie wird die Illusion von Bewegung zudem durch kompositorische Mittel und das stereoskopische Prinzip erzeugt: Diagonale Bildstrukturen und der Blick von oben verstärken nicht nur die Tiefenwirkung und das Gefühl des Betrachters, in die Szene hineingezogen zu werden, sie vermitteln auch Dynamik. Die unterschiedlich schnellen Verkehrsteilnehmer und deren ungeordnet und zufällig wirkende Position im Raum unterstützen zusätzlich den Eindruck von Bewegung. Die im Stereoskop erzeugte Körperlichkeit der Bildelemente vermag diesen Effekt noch zu verstärken, allerdings ist dieser Effekt im Vergleich zu anderen Motiven, die aus näherer Distanz aufgenommen wurden und eine bessere Staffelung der Ebenen aufweisen, hier nicht sehr ausgeprägt.

⁴⁶³ „Instantaneous Views of Paris. London: The Stereoscopic Company“, in: *The Photographic News*, Vol. V, October 18, 1861, S. 495 (vgl. Scharf 1983, S. 182).

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*.“⁴⁶⁴ Und auch an der Schwelle zum 20. Jahrhundert ähnelt Camille Pissaros Darstellungsmodus von Fußgängern und Fuhrwerken in seinem Gemälde *Place du theatre fran ais* (1898; Abb. 83) den frühen, unscharfen Fotografien.⁴⁶⁵

Fran oise 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.“⁴⁶⁶ 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,

⁴⁶⁴ Ernest Chesneau 1874, zit. nach: Scharf 1986, S. 170. Zum Thema Monet und instantaneous photography siehe auch Rosenblum 1984, S. 259.

⁴⁶⁵ Pissaro fertigte mehrere Ansichten dieses Platzes zu unterschiedlichen Tageszeiten und Wetterbedingungen an. Zu diesem Modus siehe auch S. 156.

⁴⁶⁶ Françoise Heilbrun: „Impressionism and photography“, in: *History of Photography*, 33:1, 2009, S. 18–25.

photographs.”⁴⁶⁷ Auf den Einfluss von Stereofotografie auf die Malerei und vice versa wurde bereits im vorangegangenen Kapitel zur Nordamerika-Serie hingewiesen. Wie dort gezeigt wurde, entstanden Gemälde der Hudson River School und Stereofotografien weitestgehend parallel. Bezogen auf die impressionistischen Gemälde, die den Blick von oben auf einen belebten Boulevard zeigen, besteht diese zeitliche Kongruenz nicht. Zwar sind Motivwahl, Perspektive, Momentcharakter und scheinbare Zufälligkeit der Komposition sehr ähnlich, die impressionistischen Künstler bedienten sich aber einer Darstellungsweise, die vielmehr mit der Frühzeit der Fotografie korreliert: der Darstellung von Bewegung durch Unschärfe und Verschwommenheit. Sie zeigen Bewegung so, wie das menschliche Auge sie wahrnimmt. Während also die impressionistischen Künstler den Eindruck von Bewegung und eine bestimmte Atmosphäre auf die Leinwand bringen, wird in den instantaneous stereoviews jegliche Bewegung angehalten, eingefroren und so ein Sezieren von Bewegungsabläufen ermöglicht; die Zeit scheint stillzustehen. Eine dokumentarische, Analyse erlaubende Qualität von Fotografie wird deutlich.

Rückblick: Der scheinbar leere Boulevard

Indem William England im Jahr 1861 die neuen Boulevards, zum Teil bereits fertiggestellt, zum Teil noch während der Bauarbeiten, fotografiert, thematisiert er eine Stadt in Bewegung und im Umbruch. Gleichzeitig steht er in einer langen Tradition der (künstlerischen) Auseinandersetzung mit dem Motiv Pariser Boulevard in Malerei und Fotografie.⁴⁶⁸

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.

⁴⁶⁸ So ist etwa der Reiseführer „Paris and its Environs“ von 1859 mit einigen Stichen illustriert, unter anderem der Rue de Rivoli (Thomas Forester (Hg.): Paris and its Environs. An illustrated Handbook, London 1859, ohne S. (nach S. 46). Im Folgenden zit. als: Forester 1859).

Platz für das gewaltige Bauprogramm im Second Empire zu schaffen.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“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.“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).“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).⁴⁷³ Die Aufnahme gilt als erste Fotografie, auf der Menschen zu sehen sind, denn bei genauerem

⁴⁶⁹ Vgl. Paris in 3-D: From Stereoscapy to Virtual Reality 1850–2000 (Ausst.-Kat.) hrsg. v. Françoise Reynaud et. al., London 2000, S. 103 (im Folgenden zit. als: Paris in 3-D 2000).

⁴⁷⁰ Marshall Berman: *All That Is Solid Melts Into Air*, London 1988 (1982), S. 150 (im Folgenden zit. als: Berman 1988); vgl. Rice 1997, S. 40.

⁴⁷¹ Ebenda.

⁴⁷² Forester 1859, S. 45.

⁴⁷³ „Jeder wollte den Blick aus seinem Fenster festhalten“, bemerkte Marc-Antoine Gaudin (1804–1880), einer der ersten Daguerreotypisten. (zit. nach: Milan Chlumsky, in: Gustave Caillebotte. Ein Impressionist und die Fotografie, (Ausst.-Kat.), hrsg. v. Karin Sagner u. Max Hollein in Zusammenarb. mit Ulrich Pohlmann, Frankfurt a. M. 2012, S. 36; Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: Gustave Caillebotte 2012). Diese Beobachtung trifft nicht nur auf Daguerre zu, sondern auch auf weitere Erfinder der Fotografie. Die als erste Fotografie der Welt geltende Aufnahme von Niépce zeigt einen Blick aus seinem Arbeitszimmer, William Henry Fox Talbot fotografierte einen Blick aus seinem Zimmer auf seinem Anwesen Lacock Abbey und Hippolyte Bayard bestieg in Paris das Dach seiner Arbeitsstelle. Auch die Brüder Bisson fertigten zahlreiche derartiger Aufnahmen, und Felix Nadar fotografierte aus der Vogelperspektive aus einem Heißluftballon.

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.⁴⁷⁴

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.⁴⁷⁵ Bewegte Objekte entkamen der Kamera, da Momentaufnahmen noch nicht möglich waren.

William Henry Fox Talbot fotografierte den Pariser Boulevard des Capucines ebenfalls von einem oberen Stockwerk aus (*Abb. 85*), im Mai oder Juni des Jahres 1843.⁴⁷⁶ Diese Aufnahme, die in Talbots berühmtem Werk *The Pencil of Nature* (1844) enthalten ist, trägt den allgemeinen Titel „Ansichten der Boulevards von Paris“ (View of the Boulevards at Paris). Timm Starl weist darauf hin, dass die übrigen Fototafeln in *The Pencil of Nature* sehr präzise Titel tragen, z.B. „Das Eingangstor zum Queen’s College in Oxford“ (Queen’s College, Oxford, Entrance Gateway) und dass die Verallgemeinerung von Talbot gewollt sei und er dadurch eine bildliche Prototypisierung eines Pariser Boulevards zum Ausdruck bringe.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Vgl. Rice 1997, S. 6.

⁴⁷⁵ Von Daguerres „Boulevard du Temple“ liegt eine Variante ohne Schuhputzer vor.

⁴⁷⁶ Es wird hier der Datierung gefolgt in: William Henry Fox Talbot. Dawn of the Photograph, at Media Space, Science Museum, London 2016, curated by Greg Hobson and Russell Roberts, plate 50.

⁴⁷⁷ Vgl. Timm Starl: „Sicht und Ansicht. Zu den Aufnahmen Pariser Boulevards“, in: Camera Austria 24, Graz 1978, S. 81–86, hier S. 85. Ganz ähnlich geht im Übrigen William Turner rund zehn Jahre zuvor vor: Eines seiner Aquarelle trägt den allgemeinen Titel „Boulevard, Paris“ (ca. 1833). Turner geht es hier anscheinend nicht um die topographisch genaue Darstellung eines bestimmten Paris Boulevards, vielmehr scheint das Aquarell eine repräsentative Synthese aller Pariser Boulevards zu sein (vgl. The Discovery of Paris 2013, S. 112.) Turner reiste zwischen 1802 und 1832 mindestens sieben Mal nach Paris. Er fertigte zahlreiche Skizzen an. Unter anderem hat sich sein Skizzenbuch „Paris and Environs“ aus dem Jahr 1832 erhalten (vgl. The Discovery of Paris 2013, S. 106). Es gilt als gesichert, dass sich die 1828er Ausgabe des populären Reiseführers „Information and Directions for Travellers on the Continent“ von Mariana Starke in Turners Besitz befand. Über die Pariser Boulevards schreibt Starke: „But what especially charms the eye of strangers, in the French Capital, is a beautiful Belt, called the Boulevards, which encircles the town; and consists of drives and walks, bordered with forest-trees; and owing to an immense number of shops, and a profusion of flowers, has a peculiar air of gaiety during winter; and possesses during summer, a salubrious coolness, rarely met with in a metropolis.“ (The Discovery of Paris 2013, S. 112.

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.“⁴⁷⁸

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.“⁴⁷⁹ 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*).⁴⁸⁰ 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

Dort wird zit.: Mariana Starke: *Information and Directions for Travellers on the Continent*, sixth ed., London 1828, S. 7.) Diese Beschreibung macht deutlich, dass die Pariser Boulevards auch vor der Haussmann'schen Umgestaltung der Metropole eine wichtige Rolle spielten. Auf die weitere künstlerische Befassung durch Turner und sein Umfeld kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

⁴⁷⁸ Kommentar von Talbot zu Tafel 14 in *The Pencil of Nature*, 1844–1846, zit. nach: Wiegand 1981, S. 74, siehe auch Ulrich Pohlmann: „Alles wie durch einen Zauberschlag gebannt“. Zur Darstellung des Straßenlebens in Fotografien des 19. Jahrhunderts“, in: Gustave Caillebotte 2012, S. 138–151, hier S. 140 (im Folgenden zit. als: Pohlmann 2012).

⁴⁷⁹ Scharf 1983, S. 169.

⁴⁸⁰ Vgl. André Gunthert: *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841–1895)*, Dissertation, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 1999, S. 88.

beiden Halbbilder so sequenziell gefertigt werden. Momentaufnahmen, beispielsweise einer belebten Straßenszene, in der die Objekte schnell ihre Position verändern, gelingen dagegen nicht. So kommt es mitunter zu skurrilen Besonderheiten: *Abb. 87* zeigt eine Stereofotografie des Hotel de Cluny, entstanden 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 ungehindert weiter. Bei der Betrachtung im Stereoskop resultiert aus diesem Konflikt ein 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 Stereokamera, also eine Kamera mit zwei Objektiven, verwendet hat, betrug die Belichtungszeit für diese Aufnahme vermutlich mehrere Sekunden. Es ist davon auszugehen, dass die Kutsche für die Aufnahme angehalten wurde und die Personen Instruktionen vom Fotografen erhielten. Stacy hätte eine Perspektive wählen können, die auch das Pferdegespann zeigt – dann wäre allerdings deutlich 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 gegenüberstehende 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 geradeaus und lehnen ihre Oberkörper leicht nach hinten, um den Thronfolger und den Duke nicht zu verdecken.⁴⁸¹ Die Schaulustigen am Straßenrand und

⁴⁸¹ Identifizierung der Personen nach: Keith B.C. Brady u. Jean Stacy Gore: „George Stacy“, in: *Stereo World*, Vol. 40, No. 5, March/April 2015, S. 10–21 u. 36 f., hier S. 11.

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 bezeichnete hatte, anzufertigen. Hierzu sind sowohl eine spezielle Kameraausrüstung 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 [...]“⁴⁸² 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; [...]“⁴⁸³ Der 1851 von Frederick Scott Archer entwickelte wet-collodion process (Nasses-Kollodium-Verfahren) hatte die Belichtungszeit der lichtempfindlichen Platte bereits erheblich verkürzt. Um die

⁴⁸² „Instantaneous Photography“, in: The Photographic News Almanac or The Yearbook of Photography for 1863, edited by G. Wharton Simpson, S. 55. Prodder 2003 fasst im Kapitel „How to make an instantaneous photograph“ (S. 65–73) die Faktoren für eine gelungene Momentaufnahme wie folgt zusammen, wobei es hier um Mono-Fotografien und keine stereoskopischen geht: chemistry, light, conditions, optical quality, focal length, aperture, shutter, distance, perspective, panning, „fake it“ (retouching).

⁴⁸³ Paris in 3-D 2000, S. 68.

Belichtungszeit noch weiter zu reduzieren, ist ein schneller Kameraverschluss erforderlich. William England wird in diesem Zusammenhang die Erfindung des focal plane shutters, der in einigen Quellen auch als „guillotine shutter“ bezeichnet wird, zugeschrieben. Eine Patentanmeldung ließ sich zwar nicht recherchieren, stattdessen informieren aber Beiträge und Kommentare in viktorianischen Journalen über diesen speziellen Verschluss. In *The Photographic Journal* vom 15. April 1862 wird das Prinzip wie folgt beschrieben:

„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.“⁴⁸⁴ Mit der Entwicklung dieses Schlitzverschlusses 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 successful specimens we have already seen, we may expect the same contrivance, or some modification of it, to be generally adopted.“⁴⁸⁵

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.

⁴⁸⁵ George Dawson: „Notes on Instantaneous Shutters“ (Read at a meeting of the North London Photographic Association, Nov. 19th, 1862), in: *The British Journal of Photography*, No. 179, Vol. IX, December 1, 1862, S. 445–446, hier S. 446 (vgl. Prodder 2003, S. 89).

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?

Das große Interesse an Momentaufnahmen belebter Straßen liegt unter anderem in der Faszination der, so Ulrich Pohlmann, „Sichtbarmachung des Ephemeren und des für das Auge Unsichtbaren“⁴⁸⁸ begründet. Für Paul Liesegang erschienen Anfang der 1860er Jahre diese Aufnahmen „[...] wie durch einen Zauberschlag gebannt und das interessanteste Studium zulassend, den Charakter des öffentlichen Lebens in den geringsten Details wiedergebend.“⁴⁸⁹ Die frühen Augenblicksfotografien lösten allerdings auch Bedenken aus, wie folgende Äußerung des preußischen Abgeordneten Julius Faucher aus dem Jahr 1862 verdeutlicht: „Wir haben jetzt Momentbilder. Durch dieses Verfahren können die Portraits gestohlen werden, und man wird sich vielleicht

⁴⁸⁶ The Photographic Journal, Vol. 8, No. 119, March 15, 1862, S. 5.

⁴⁸⁷ Z.B. Baier 1964, S. 318.

⁴⁸⁸ Vgl. Pohlmann 2012, S. 142.

⁴⁸⁹ Paul E. Liesegang: Illustriertes Handbuch der Photographie, Berlin 1864, zit. nach: Wolfgang Baier: Geschichte der Fotografie, München 1980, S. 169, zit. nach: Pohlmann, 2012, S. 141 f.

dagegen verwahren müssen durch die außerordentlichsten Vorsichtsmaßnahmen. Vielleicht wird man zuletzt eine Maske anlegen müssen.“⁴⁹⁰ Diese Kritik erinnert stark an heutige Diskussionen zum Recht am eigenen Bild, wie sie zu Google Streetview, Facebook oder der Nutzung von Bildern aus Überwachungskamera geführt werden. Indem William England seine Kamera auf die Pariser Boulevards richtet und somit auf anonyme Individuen, die sich in einem öffentlichen Raum bewegen, wird dieser Debatte bereits mit der Serie von 1861 vorgegriffen. Deshalb sind Englands stereoskopische Momentaufnahmen Pariser Boulevards auch im Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit zu sehen.

Bei der Stereokarte Nr. 41 – *Boulevard 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 [...]“⁴⁹¹

Die stereoskopischen Momentaufnahmen von William England brechen mit dieser Übereinkunft, indem sie den unsichtbaren Schild des sich unbeobachtet fühlenden Passanten durchdringen und eine Abbildung seines Verhaltens ohne dessen Wissen oder Zustimmung auf die fotografische Platte bannen. Die Befürchtung, dass unbewusstes Verhalten unfreiwillig Rückschlüsse auf den

⁴⁹⁰ Julius Faucher: Photographische Mittheilungen, 3. Jg., 1867, S. 68, zit. nach: Pohlmann 2012, S. 142 f.

⁴⁹¹ Richard Sennett: *The Fall of Public Man*, Cambridge/London/Melbourne 1977, S. 27. Phrenologie und Physiognomik waren populäre Disziplinen im viktorianischen Zeitalter. Die Befürchtung, dass Aussehen, Gestik und Mimik, Rückschlüsse auf den Charakter geben könnten, spiegelt sich auch darin wider, dass heute kaum private Porträt-Stereokarten in Sammlungen nachzuweisen sind. Auch wenn Unternehmen wie die London Stereoscopic Company Stereo-Porträts anboten und die Nachfrage groß war, blieben diese Aufnahmen privat und kamen selten in den Umlauf bzw. sind heute kaum in Sammlungen nachzuweisen.

Charakter offenbaren könnte, klingt in der Beschreibung zu William Englands Stereokarte Nr. 41 – *Boulevard Montmartre, à Paris. Vue instantanée* (Abb. 76) – an; denn in der *Photographic News* hatte der Verfasser die Beobachtung, dass die beiden Herren nicht im Gleichschritt gehen – was sehr wahrscheinlich ein unbewusstes Verhalten darstellt – als „unimpeachable evidence“ bezeichnet. Eine Bewertung dieser Verhaltensweise bleibt in der Beschreibung allerdings aus.

William Englands Blick auf den urbanen Raum und seine Passanten illustriert Charles Baudelaires Bild des Flaneurs, wie er es in *Le peintre de la vie moderne* (1863) entwirft: „Die Menge ist sein Bereich, [...]. Seine Leidenschaft und sein Beruf ist es, *sich mit der Menge zu vermählen*. Für den vollendeten Flaneur, den leidenschaftlichen Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, Aufenthalt zu nehmen in der Vielzahl, in dem Wogenden, in der Bewegung, in dem Flüchtigen und Unendlichen. [...]; die Welt zu sehen, mitten in der Welt zu sein, und doch von der Welt verborgen zu bleiben. [Hervorhebung im Original].“⁴⁹² Baudelaire thematisiert hier die sich wandelnde Großstadt des 19. Jahrhunderts mit ihrer Dynamik und den fließenden Menschenströmen, die die Anonymität des Individuums verheißen.

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

⁴⁹² Charles Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, in: Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 5 u. 6, München/Wien 1989, S. 222. Siehe auch Walter Benjamins Überlegungen hierzu in: Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Exposés, Kapitel V. Baudelaire oder die Straßen von Paris, in: Gesammelte Schriften, V.I, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991, S. 54–56, hier S. 54 (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: Benjamin 1991).

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

Durch den erhöhten Standpunkt erhält der Betrachter einen Eindruck von der Topographie der Metropole und von einem der vier großen Pariser Boulevards. Die Aufnahme betont den gradlinigen Verlauf der Prachtstraße, deren Fahrbahn durch Laubbäume von dem breiten Fußweg abgegrenzt ist. Der Fotograf befand sich vermutlich auf einem Balkon im ersten Stock eines Gebäudes am Boulevard Montmartre; darauf lässt die Perspektive schließen, zudem verläuft links im Bild eine Brüstung. Marlene Schnelle-Schneyder weist darauf hin, dass die ersten Momentaufnahmen von belebten Straßen stets durch einen erhöhten Aufnahmestandpunkt charakterisiert sind, „der die Perspektive zwar leicht zurücknimmt aber gleichzeitig die Überschneidungen reduziert“⁴⁹⁴. Der erhöhte Standpunkt ist die geeignetste Perspektive, um sich einen Überblick zu verschaffen. Zugleich ist es aber auch eine überlegene Position, da sich die Fotografierten der Anwesenheit des Fotografen in den wenigsten Fällen bewusst sind. Nr. 33 – *La Station du Chemin de fer de Strasbourg, à Paris. Vue Instantanée* – ist ein weiteres Beispiel (Abb. 89). Vermutlich aus dem ersten Stock eines Gebäudes aufgenommen, zeigt die Stereofotografie den Blick auf einen Boulevard und den im Hintergrund befindlichen Bahnhof. Am linken Bildrand befindet sich ein Fenstersims bzw. die Umfassungsmauer eines Balkons. Dieses Element, das zugleich die vorderste Bildebene markiert, lenkt den Blick des Betrachters auf einen Mann im linken vorderen Bildbereich, der nach links blickt, während er eine Straße überquert. Im Weiteren erfasst der Betrachter die Gesamtszene, ein geschäftiges Treiben mit Passanten und Kutschen und dem Bahnhof im Hintergrund. Der angeschnittene Sims im Vordergrund verdeutlicht die geschützte Position des Fotografen, sein Zurücktreten, sein

⁴⁹³ „Photographs of Paris”, in: Oxford Journal, Saturday, 26 October 1861, S. 3.

⁴⁹⁴ Marlene Schnelle-Schneyder: *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, Marburg 1990, S. 57 (im Folgenden zit. als: Schnelle-Schneyder 1990). Siehe dort auch ihre umfassenden Analysen zu Bewegungsdarstellungen, die sie unter anderem am Beispiel einer Stereofotografie – „E. Anthony: Ein regnerischer Tag in New York, 1859” – führt (dort S. 60 ff.). Eine Analyse dieser Fotografie findet sich auch in Flukinger 2010, S. 136.

Selbst-nicht-gesehen-werden. Diese Perspektive verschmilzt mit dem Betrachterblick. Der Betrachter wird zum Komplizen des Fotografen, zum Voyeur.

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.⁴⁹⁵ 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.“⁴⁹⁶ 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.⁴⁹⁷ 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

⁴⁹⁵ Vgl. Jeffrey, Revisions 1999, S. 39.

⁴⁹⁶ Henry Mayhew: Street Photography, in: London Labour and the London Poor, The London Street-Folk, London 1861, Vol. III, S. 204.

⁴⁹⁷ Colin Westerbeck u. Joel Meyerowitz: Bystander: A History of Street Photography. With a New Afterword on Street Photography Since the 1970s, Boston/New York/London 2001, S. 73 (im Folgenden zit. als: Westerbeck/Meyerowitz 2001).

the street.”⁴⁹⁸ Diese Charakteristika treffen auf die Pariser Momentaufnahmen William Englands zu.

Zwischenergebnis

Die große Anzahl an instantaneous views stellt eine Besonderheit von William Englands Paris-Ansichten dar. Zwar finden sich instantaneous views auch in weiteren Serien, beispielsweise vereinzelt bereits bei seiner Nordamerika-Serie (z.B. Nr. 15 – *Wall Street, New York, As it appeared on the morning of the Atlantic Telegraph Jubilee; ohne Abb.*) und bei seinen späteren Alpenansichten, aber in deutlich geringerem Umfang als bei seiner Paris-Serie. Dies spricht einerseits für das ausgiebige Experimentieren und ein Ausreifen der Technik anlässlich seiner Frankreich-Reise, andererseits auch dafür, dass gerade die Pariser Boulevards ein ideales Motiv für stereoskopische Momentaufnahmen boten, denn „das Kennzeichnende des Pariser Boulevards war die Bewegung, die Kultur des Fließens.“⁴⁹⁹ Die Kombination aus Dynamik, Details und diagonalen Kompositionsstrukturen ist für die Betrachtung im Stereoskop ideal.

William Englands instantaneous views des New Yorker Broadways können als Vorstufe seiner Pariser Momentaufnahmen gesehen werden. Wirken seine Stereofotografien des Broadway noch recht unscharf und erscheint ihre Einbettung in die Gesamtserie wie zufällig, so zeichnet sich bei der Paris-Serie eine strukturiertere Vorgehensweise ab. Durch den neu entwickelten „focal plane shutter“ sind die technischen Voraussetzungen gegeben. William England konnte in Paris das umsetzen, womit er in Nordamerika experimentiert hatte.

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.

⁴⁹⁹ Karin Sagner: „Gustave Caillebotte. Ein Impressionist und die Fotografie“, in: Gustave Caillebotte 2012, S. 16–33, hier S. 24 (im Folgenden zit. als: Sagner 2012).

instantané“ 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.“⁵⁰⁰ 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 Momentaufnahmen wie die auf S. 143 ff. vorgestellte Ansicht von Stacy.)

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

⁵⁰⁰ Prodger 2003, S. 46.

William Englands dar. Trotzdem gelang es dem Fotografen, größtmögliche Kontrolle über das Bildmotiv zu übernehmen. So fällt bei der Analyse von William Englands Paris-Serie nämlich auf, dass einige Varianten vorliegen, die in der Titelbezeichnung nicht als solche gekennzeichnet sind. Die Nummer der entsprechenden Stereokarte bezeichnet demnach eher den Standpunkt des Fotografen als das Motiv. Vom selben Standpunkt aus fertigte William England mehrere Aufnahmen, die die London Stereoscopic Company dann unter einer Nummer vertrieb. Ein Beispiel ist die Stereokarte Nr. 46 – *Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 3)*. Die in Klammern gesetzte Zahl weist bereits daraufhin, dass die Serie mindestens zwei weitere Momentaufnahmen der Rue de Rivoli unter der Nummer 46 umfasst, die denselben Titel tragen sowie den Zusatz *No. 1* und *No. 2*. Tatsächlich liegen aber von *No. 3* mindestens fünf Varianten vor (*Abb. 90, Abb. 91, Abb. 92, Abb. 93* und *Abb. 94*). Das Motiv ist in allen Fällen ein Blick auf die Rue de Rivoli, wie beim Boulevard Montmartre vom Balkon oder aus einem Fenster eines angrenzenden Gebäudes aufgenommen. Vergleicht man die fünf Karten mit identischem Titel miteinander, so fällt auf, dass sie den gleichen Ausschnitt zeigen: Einen Fixpunkt bildet das Gebäude am linken Bildrand, das durch ein eisernes Balkongitter und einen geöffneten Fensterladen in der darunter liegenden Etage charakterisiert ist. Als Begrenzung am unteren Bildrand fungiert eine Straßenlaterne. Durch diese wiederkehrenden Koordinaten wird deutlich, dass die Kamera an derselben Stelle platziert war, auch wenn es minimale Abweichungen gibt, z.B. in Bezug auf die Position der Laterne. Wie in einem imaginären Fadenkreuz erscheinen die wechselnden Szenerien, die sich innerhalb dieses Rahmens abspielen: auf dem Trottoir flanierende Passanten, über die Rue eilende Personen, vorbeifahrende Kutschen und Fuhrwerke auf der Fahrbahn. Eine der Varianten von Nr. 46 – *Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 3)* zeigt sogar eine

Militärparade (Abb. 94).⁵⁰¹ 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.“⁵⁰² Diese Eigenschaften zeigen sich insbesondere an William Englands Varianten der Stereokarte Nr. 46 (No. 3).

Hippolyte Jouvin ging wenige Jahre nach William England ganz ähnlich vor und fertigte vom selben Standpunkt aus innerhalb kurzer zeitlicher Intervalle mehrere Aufnahmen der Place de la Concorde, dem größten Platz von Paris. Die nähere Betrachtung von William Englands Nr. 102 der Paris-Serie – *Place de la Concorde, à Paris. Vue instantanée* (Abb. 95) – und Jouvins Stereokarte desselben Platzes (Abb. 96) macht die Ähnlichkeiten deutlich.

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

⁵⁰¹ William Englands Zeitgenosse und Konkurrent Valentine Blanchard kannte diese Aufnahme vermutlich, denn in einem Artikel in *The Photographic News Almanac* lobt er Englands Paris-Ansichten und bemerkt: „[...] the beautiful reproductions by England, of the street-life of Paris, with all its whirls of gaiety, bustle and military pageants; [...]“ („On some of the difficulties of instantaneous photography by Valentine Blanchard“, in: *The Photographic News Almanac or The Yearbook of Photography for 1863*, S. 56–58, hier S. 56). Möglicherweise bezieht sich Blanchard hier aber auch auf Nr. 91. der LSC-Paris-Serie — „Palais des Tuileries à Paris – vue instantanée (2“) –, die ebenfalls in mehreren Varianten vorliegt und auch einen Militärumszug zeigt. Blanchard selbst verfolgte einen innovativen Ansatz bei seinen eigenen instantaneous views bzw. bei der instantaneous street photography: Er baute ein Pferdefuhrwerk in eine mobile Dunkelkammer um, befestigte Stativ und Kamera auf dem Dach der Kutsche und fuhr damit durch London, um an interessanten Stellen anzuhalten und Aufnahmen zu machen (ein Vorläufer der heutigen Google Streetview-Fotografen). Die belichtete Platte konnte er dann direkt weiterbearbeiten (vgl. Prodger 2003, S. 91 ff. Siehe auch „Stereographs. Instantaneous Views of London, &c., photographed by Valentine Blanchard“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. IX, No. 159, Feb. 1, 1862, S. 46 f.).

⁵⁰² Schnelle-Schneyder 1990, S. 57.

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 Eben dieses geschäftige Treiben fangen die Stereoaufnahmen – wenn auch aus einiger Entfernung – ein. Neben den Brückenpfeilern bildet der Obelisk das zentrale vertikale Bildelement der Komposition. Die diagonale Achse verläuft weiter zwischen den beiden Gebäuden hindurch bis hin zur Kirche Madeleine.

Der Reiz dieser Stereofotografien liegt in mehreren Ebenen begründet: Zunächst einmal bieten die Aufnahmen – bedingt durch den erhöhten Standpunkt – einen guten Überblick über einen der berühmtesten Plätze in Paris. Neben dem Kontrast aus horizontalen, vertikalen und diagonalen Bildelementen stellen auch die Menschen und Verkehrsmittel einen interessanten Kontrast zu den unbewegten Gebäuden dar. Im Unterschied zu Jouvin fotografierte William England allerdings nicht nur Fußgänger und Kutschen, sondern auch zwei Flusskähne. Er passte genau den Moment ab, bevor die Kähne den Pont de la Concorde unterquerten – hier kann wieder die von Cartier Bresson geprägte Wendung vom „moment décisif“ Anwendung finden. Durch die Flusskähne entsteht eine weitere Blickachse, die diagonal vom linken unteren Bildrand zu einer enormen Kuppel am rechten oberen Bildrand verläuft. Jouvins Aufnahme

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.“⁵⁰⁴ 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.

Bemerkenswert ist, dass Camille Pissaro rund 36 Jahre nach William Englands Paris-Stereofotografien in seinen Gemälden einen ähnlichen Ansatz verfolgt: Wie England und Jouvin lieferte er unterschiedliche Varianten desselben Motivs, wie seine Ansichten des „Boulevard Montmartre“ (*Abb. 97 a–b*) aus dem Jahr 1897 verdeutlichen. Pissaro fertigte insgesamt 14 Gemälde des Boulevard Montmartre an, die die Prachtstraße zu unterschiedlichen Jahreszeiten zeigen; Standpunkt und Bildausschnitt sind stets vergleichbar. Es kann angenommen werden, dass sich Pissaro durch Stereofotografie und insbesondere stereoskopische Reihen, wie William Englands Varianten der Nr. 46, inspirieren ließ. Es ging dem Maler vermutlich darum, unterschiedliche Lichteindrücke und Stimmungen einzufangen. Die Variabilität in der Farbpalette stellt dabei einen signifikanten Unterschied im Vergleich zu den monochromen Stereofotografien dar.

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.

⁵⁰⁴ Pohlmann 2012, S. 142, Abbildung 108, S. 145 (Münchner Stadtmuseum/Sammlung Fotografie, Inv. Nr. FM 65/134a-c).

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.”⁵⁰⁵ 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*

Die Umgestaltung und Neukonzeption des Bois de Boulognes zählt zu den symbolträchtigsten der von Haussmann umgesetzten Projekte, da hier die Umwandlung eines königlichen Jagdgebiets in einen öffentlichen Park vollzogen wurde.⁵⁰⁶ Der neue Bois de Boulogne wurde im Jahr 1854 eröffnet, die Arbeiten dauerten allerdings noch fort. Schon im frühen 18. Jahrhundert war er ein beliebtes Ausflugsziel der Pariser Oberschicht gewesen. Nach der französischen Revolution wurde der Wald fast vollständig zerstört. 1848 übernahm ihn der Staat und übertrug ihn 1852 der Stadt Paris. Im Zuge der Umgestaltung von Paris unter Napoléon III. durch Georges-Eugène Haussmann wurde das Gelände in einen bewaldeten Park umgewandelt. Es entstanden Wege, künstliche Seen, Wasserfälle, Chalets, Pavillons und Restaurants.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ *Photographic News*, Vol. VI, Nr. 180, February 14, 1862, S. 78 f.

⁵⁰⁶ Peter Barberie: „Marville in the Bois de Boulogne”, in: Charles Marville. *Photographer of Paris*, (Ausst.-Kat.) Washington 2013, S. 170-187, hier S. 179. Er weist in Anm. 18 auf S. 239 hin auf: „The two best primary accounts of the transformation of the Bois de Boulogne may be found in Adolphe Alphand, *Les Promenades de Paris* (Paris, 1867–1873), and Georges-Eugène Haussmann, *Mémoires* (Paris, 2000 [1890])”.

⁵⁰⁷ Vgl. Jean-Michel Derex: *Histoire du Bois de Boulogne. Le Bois du roi et la promenade mondaine de Paris*, Paris 1997, S. 172 (im Folgenden zit. als: Derex 1997).

Der Wandel des Bois de Boulogne spiegelt sich in den zeitgenössischen Reiseführern 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 environs*: „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 Attraktionen, 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 Personen zu sehen: eine Frau, ein Mann und ein Junge, in unterschiedlichen Konstellationen, 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 namentlich 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 entdecken 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 künstliche 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. Vgl. Patrice de Moncan: *Les jardins du Baron Haussmann*, Paris 2009, S. 59 (im Folgenden zitiert als: Moncan 2009).

und die nähere Umgebung (*Abb. 98*). Der Felsvorsprung am oberen Bildrand, von dem Rankpflanzen hinabwachsen, korrespondiert mit der Bogenform der Fotografie und bildet zugleich die vorderste Ebene der Stereofotografie. Die mittlere Bildebene bilden drei, zum Teil bewachsene, künstliche Felsen in einem der Seen. Der zentrale Fels trägt einen eingeritzten Schriftzug, der als „Sapy“ und „Allain“ identifiziert werden könnte. Hierbei handelt es sich wohl um Besucher, die sich im Fels verewigt haben. Im mittleren Bereich des rechten Bilddrittels sind drei Personen – vermutlich Rosalie, Louis William und ihre männliche Begleitung – gerade noch zu erkennen. Mit Nr. 66 folgt eine Innenaufnahme der Grotte (*Abb. 99*). Aufgrund der Licht-Schatten-Effekte, des bootsartigen Gebildes und des Mangels an Personen wirkt diese Aufnahme abstrakt; gleiches gilt für Nr. 67 (*ohne Abb.*). Bei Nr. 68 (*Abb. 100*) platzierte William England die Personen geschickt in der mittleren und hinteren Bildebene. Dadurch verdeutlicht er die Ausmaße der Grotte. Wieder fasst ein Rahmen aus Felsen die Aufnahme ein und stellt zugleich die vorderste Bildebene dar. Eine Blickachse verläuft von einer Felsstruktur am linken unteren Bildrand über die beiden Personen Rosalie und Sohn zu einem tunnelartigen Durchgang, in dem die dritte Person platziert ist. Die räumliche Wirkung wird durch starke Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt.

In der Nähe der Grotte befindet sich eine Felsbrücke, die die LSC als Nr. 73 — *Pont du Rocher, dans le Bois de Boulogne, à Paris* – der Paris-Serie herausbrachte. *Abb. 101* zeigt die klassische Stereokarte, *Abb. 102* eine seltene kolorierte Variante. Wie zuvor bei der Grotte ist auch hier ein Durchblick das zentrale Bildmotiv – in diesem Fall durch den Bogen der künstlichen Felsbrücke hindurch auf das von Bäumen gesäumte Seeufer. In der kolorierten Variante wird die illusionistische Qualität der Stereofotografie durch den präzise ausgeführten und naturalistisch wirkenden Farbauftrag deutlich verstärkt. Besser zu erkennen ist in der Farbvariante auch eine Person, die auf den Felsbogen geklettert ist und sich am oberen rechten Bildrand befindet und von der nur Kopf und Oberkörper zu erkennen sind. Die charakteristische Mütze weist darauf hin, dass es sich wieder um Louis William England handelt. Besonders gut ist er auf der Stereokarte mit der Nr. 70 – *Cascade de Longchamps dans le Bois de*

Boulogne, à Paris (1)(Abb. 103) – zu erkennen. Platzierte der Fotograf Personen sonst im Mittel- oder Hintergrund, befindet sich der Junge bei dieser Aufnahme in der vordersten Bildebene. Er hockt an einen Felsen gelehnt und hat seinen Blick auf einen Wasserfall gerichtet.

In Nr. 71 – *Cascade de Longchamps dans le Bois de Boulogne, à Paris (2)* (Abb. 104) – wählt der Fotograf eine Ansicht auf den Wasserfall von der gegenüberliegenden Seite des Sees. Wie sonst üblich, platziert er eine Person, wohl seinen Sohn, in der mittleren Bildebene. Er ist schwer zu erkennen und hebt sich kaum von den ihn umgebenden Felsen ab. Die Szene wirkt malerisch; nur eine Absperrung im Uferbereich erinnert daran, dass es sich nicht um einen Wasserfall in unberührter Natur handelt, sondern um eine künstlich angelegte Attraktion in einem stark frequentierten Pariser Park.

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 Englands

⁵¹² Forester 1859, S. 246. Die künstlichen Seen Lac Supérieur und Lac Inférieur waren aus der Not geboren, denn die durch den Architekten Jacques Hittorff initiierten Planungen eines künstlichen kleinen Flusses berücksichtigen nicht die Höhenunterschiede im Areal. Haussmann selbst nahm sich der Sache an: Er plante zwei Seen, verbunden durch einen höher gelegenen Weg, und einen Wasserfall, der die Verbindung zwischen den beiden Seen schuf (vgl. George-Eugène Haussmann: *Les Mémoires*, Paris 1891, zit. nach: Moncan, S. 24 f. Siehe auch: Derex 1997, S. 168).

⁵¹³ Vgl. Moncan 2009, S. 70 f.

Aufnahme zeugen zwei Kutschen, die vor dem Eingang des Pavillons vorgefahren sind, von der Bedeutung als beliebtes Ausflugsziel. Wieder platzierte der Fotograf das bereits bekannte Personen-Trio im Vorder- bzw. Mittelgrund. So auch bei Nr. 69 – *Vue dans le Bois de Boulogne, à Paris (Abb. 107)*. Die Stereokarte zeigt die Gruppe bei der Rast am Ufer eines kleinen Flusses.

Nr. 72 – *Panorama, prise de la Cascade dans le Bois de Boulogne (Abb. 108)* – zeigt vermutlich den Blick von einer der beiden künstlich angelegten Inseln im Lac Inferieur. Die Weite der Parkanlage, die idyllische, wenn auch domestizierte und zum Teil künstlich angelegte Pflanzenwelt werden thematisiert. Aus Sicht des wissenden Betrachters ist es möglicherweise gerade diese Illusion, die perfekte Täuschung, die diese Aufnahmen so reizvoll macht. Gleichzeitig sind Motive wie Wasserfälle, Felsstrukturen und Panorama-Blicke für das Medium Stereofotografie prädestiniert.⁵¹⁴ Für den aus England stammenden Betrachter sind gerade die Aufnahmen des Pariser Bois de Boulogne besonders interessant, da er Vergleiche zum Londoner Hyde Park, der als Vorbild diente, anstellen kann. Die Parallelen zu den Beschreibungen in Reiseführern machen deutlich, dass William England bzw. die London Stereoscopic Company Motive eines populären und neuartigen Ausflugsziels in die Serie integrierte.

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 Reiseeindrucks wird so verstärkt.

⁵¹⁴ Pierre-Marc Richard hält es für auffällig, dass die großen Pariser Fotografen der 1850er Jahre wie Le Gray oder Bisson Frères häufig Panorama-Ansichten fertigten. Er sieht einen Anstoß für die Nutzung dieser neuen Perspektive in Victor Hugos 1831 erschienenem Roman „Der Glöckner von Notre-Dame“ begründet (vgl. Richard 1998, S. 174).

„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

Anhand dieser Beschreibung wird die Vielseitigkeit der Serie deutlich. Wie auch bei den von der LSC herausgegebenen Nordamerika-Stereokarten findet sich bei der Paris-Serie keine stringente Reihenfolge der Motive, etwa eine festgelegte Besichtigungsrouten aus einem Reiseführer. Es gibt – abgesehen von der Reihe Nr. 65 bis Nr. 78 zum Bois de Boulogne – Sprünge. Die Frage, wie sich William England der Metropole nähert, kann somit nicht beantwortet werden. Das erste Motiv, mit der aufgedruckten Nr. 1 vor dem Motivtitel, ist eine

⁵¹⁵ „Exhibition of a beautiful series of Views of the Public Buildings, and Streets, illustrating Paris, as it Was and Is. By J. L. King, Esq. (The Photographs kindly supplied by the London Stereoscopic Company, of Regent Street and Cheapside.)“ (Vgl. Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien, München 1999, S. 186 (im Folgenden zit. als: Hick 1999).

⁵¹⁶ Darrah 1977, S. 113.

⁵¹⁷ „Photographs of Paris“, in: *Oxford Journal*, Saturday, 26 October 1861, S. 3.

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.“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 dreien.⁵¹⁹ Im Reiseführer *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.“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.“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 *The Photographic Journal*.⁵²² *The Journal of the Photographic Society of London* bemerkt zu den schwierigen Aufnahmeumständen: „The interiors of churches in Paris were so dimly

⁵¹⁸ Forester 1859, S. 120.

⁵¹⁹ Karl Baedeker: Paris, Rouen, Havre, Dieppe, Boulogne und die drei Eisenbahn-Strassen von Rhein bis Paris. Handbuch für Reisende, fünfte verbesserte Auflage, Coblenz 1864, S. 80 und John Murray: A Handbook for Visitors to Paris, third edition, carefully revised, London 1867, S. 37.

⁵²⁰ Forester 1859, S. 178.

⁵²¹ Ebenda, S. 179.

⁵²² „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, Nr. 118, Feb. 15, 1862, S. 372 f., hier S. 373.

lighted as to require five and six minutes' exposure [...]."⁵²³ *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.“⁵²⁴ Dass Oliver Wendell Holmes diese statischen Innenaufnahmen als instantaneous views bezeichnete, fand bereits Erwähnung.

Die Stereokarte Nr. 53 liegt in mindestens zwei Varianten vor, die beide den Titel *Interieur de l'Eglise St. Etienne-du-Mont* [...] (1) tragen. William England fotografierte von einem erhöhten Standpunkt aus Chor und Lettner, für die die Kirche berühmt ist (*Abb. 109* zeigt Variante (a), *Abb. 110* Variante (b)). *Paris and its environs* liefert zu diesem Motiv folgende Beschreibung: „Separating the choir from the nave is a magnificent screen, having round the pillars of entrance two spiral staircases of exquisite lightness, with balustrades of pierced stone-work of unequalled beauty.“⁵²⁵ Rechts im Bild ist die mit aufwändigen Schnitzereien versehene Kanzel gut zu erkennen. In Version a) (*Abb. 109*) bildet die Kanzel mit den Säulen auf der gegenüberliegenden Seite zugleich den Vordergrund und die erste räumliche Ebene der Stereofotografie. Der Blick wird durch diese Elemente gerahmt und über den Lettner mit seiner Doppelwendeltreppe zum Kreuz und zur Apsis gelenkt. Die Kirche scheint menschenleer, die Stuhlreihen im Chor sind unbesetzt. Anders in Version b) (*Abb. 110*). Die Aufnahme erfolgte vermutlich vom selben Standpunkt aus, allerdings veränderte der Fotograf den Neigungswinkel seiner Kamera, so dass im oberen Bildbereich das Kreuzrippengewölbe nicht mehr zu sehen ist, im unteren allerdings mehr vom Chor. Es findet gerade ein Gottesdienst statt, der Bereich hinter dem Lettner ist teilweise verhüllt. Diese Aufnahme entstand somit mit zeitlichem Abstand zu Version a); beide gab die LSC unter demselben Titel heraus.

⁵²³ The Journal of the Photographic Society of London, Vol. 8, No. 1991, Mar 15, 1862, S. 5.

⁵²⁴ „Critical Notices. Stereoscopic Views of Paris. London Stereoscopic Company, Cheapside“, in: *Photographic News*, Vol. VI, Nr. 180, February 14, 1862, S. 78 f., hier S. 79.

⁵²⁵ Forester 1859, S. 178 f.

Die Innenansicht Nr. 54 – *Interieur de l’Eglise St. Etienne-du-Mont* [...] (2) (Abb. 111) – vereint aus Sicht des Reisenden im Lehnstuhl alle Vorzüge einer gelungenen Stereofotografie: Die Komposition lenkt den Blick des Betrachters durch ein Portal hindurch. Eine Gruppe gerade noch zu erkennender Personen bildet den Fluchtpunkt. Architektonische Details und unterschiedliche Oberflächen wie die Ornamentik des Portals oder die Wendeltreppen des Lettners aus weißem Marmor bilden reizvolle Kontraste. Belebt wird die Aufnahme im Mittelgrund der rechten Bildhälfte durch eine Frau und einen Jungen – vermutlich Rosalie und Louis William – die in ein Gebet versunken zu sein scheinen. In weiteren Innenaufnahmen, die in der Kirche entstanden, richtet William England sein Augenmerk auf architektonische und skulpturale Besonderheiten: Nr. 55 – *Chaire dans l’Eglise de St. Etienne-du-Mont à Paris* (Abb. 112) – zeigt die Kanzel in Nahaufnahme. Auf die besonderen Herausforderungen bei der Aufnahme weist die *Photographic News* hin: „The magnificently carved pulpit, which, though nearly black and dimly lighted, is here secured with the most perfect definition, detail, and gradation.“⁵²⁶

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.“⁵²⁷ Die Stereokarte zeigt den Reliquienschrein der heiligen Genoveva, der Schutzpatronin von 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

⁵²⁶ „Critical Notices. Stereoscopic Views of Paris. London Stereoscopic Company, Cheapside“, in: *Photographic News*, Vol. VI, Nr. 180, February 14, 1862, S. 78 f.

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.“⁵²⁸

Bemerkenswerterweise erwies sich Daguerres Doppeleffekt-Diorama von St. Etienne-du-Mont, das nicht weit entfernt von der Kirche selbst in Paris zu sehen 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.“⁵²⁹ 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.⁵³⁰ Dort sind neben in Paris ansässigen Fotografen für Porträtaufnahmen auch Bezugsquellen für Fotografien von Landschaften und Monumenten sowie für Stereokarten gelistet. „Pour les vues stéréoscopiques: MM. Baldus, Tournier et H. de la

⁵²⁸ Ebenda.

⁵²⁹ Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980, S. 65 (im Folgenden zit. als: Oettermann 1980). Oettermann beschreibt dort weiter, wie der Doppeleffekt durch Auflicht und Durchlicht auf eine von beiden Seiten bemalte Leinwand erzielt wird. Diese Technik findet sich in miniature auch bei „tissue stereoviews“ oder „surprise stereoviews“. Ein Beispiel hierfür sind die „Diableries“ (siehe hierzu May/Pellerin/Fleming 2014). Auch bei *Abb. 96* dieser Arbeit (Jouvin) handelt es sich um eine Tissue-Stereokarte.

⁵³⁰ Françoise Reynaud, Catherine Tambrun u. Kim Timby: „Paris and 3-D photography“, in: *Paris in 3-D 2000*, S. 13–15, hier S. 15.

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

Hierbei handelt es sich bereits um die Aufstellung der wichtigsten, in Paris um 1860 tätigen Stereofotografen. Zu ergänzen sind außerdem A. Houssin, Ernest Lamy, Adolphe Braun, Alexis Gaudin sowie der bereits vorgestellte Hippolyte Jouvin. Letzterer hatte im Jahr 1863 das Copyright für eine Serie „vues instantanées“ beantragt. Sie umfasst ausschließlich Ansichten des Neuen Paris, beispielsweise von Monumenten und Militärparaden. Von Jouvin ist ein Verkaufskatalog der Aufnahmen erhalten, die die Nummern 1 bis 197 tragen.⁵³²

Mit seinen Aufnahmen reiht sich William England einerseits in die Riege der in Paris tätigen kommerziellen Fotografen ein, zugleich wird aber auch seine Nähe zu den Fotografen deutlich, die im Auftrag der französischen Regierung die Verwandlung der Stadt im Bild fest hielten. Gemeint ist hier vorrangig die „Mission héliographique“. Dabei handelt es sich um eine wissenschaftlich angelegte Inventarisierungskampagne, die von der „Commission des monuments historiques“ im Jahr 1851 in Auftrag gegeben wurde. Fünf Fotografen – Edouard-Denis Baldus, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray und Olivier Mestral – hatten die Aufgabe, eine Reihe von bedeutenden historischen Monumenten in Frankreich zu fotografieren. Aus unbekannten Gründen wurde das Projekt nicht fortgeführt, und es haben sich nur rund 300 Papiernegative erhalten.⁵³³

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

⁵³¹ Adolphe Joanne: *Le Guide Parisien*, Hachette, Paris, 1863, S. 39. Eine Übersicht der in Paris in der Mitte des 19. Jahrhunderts tätigen Stereofotografen findet sich bei Darrah 1977, S. 113 ff. Er stellt neben William England besonders die bekannten Namen Ferrier, Soulier und Braun heraus. Die Bedeutung der fotografischen Studios in Paris verdeutlicht Elizabeth Anne McCauley anhand folgender Zahlen: Waren 1848 nur 13 Studios in commercial directories gelistet, waren es 1868 bereits rund 365. (Vgl. Elizabeth Ann McCauley: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven/London 1994, S. 1).

⁵³² Vgl. Paris in 3-D 2000, S. 68.

⁵³³ Vgl. Rice 1997, S. 52.

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 Nouveau – 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

Die London Stereoscopic Company wurde während der International Exhibition, die im Jahr 1862 in London stattfand, für ihre Paris-Serie ausgezeichnet, konkret „for great excellence in photographic views, and especially a series of stereoscopic pictures of Paris“⁵³⁵. Auf welche Motive sich diese Bewertung im Einzelnen bezieht, ist nicht bekannt. Die Vielzahl an innovativen Momentaufnahmen innerhalb der Serie dürfte aber ein wichtiges Kriterium für die Juroren gewesen sein.

William Englands Momentaufnahmen von Passanten auf Pariser Boulevards sind deshalb von so großer Relevanz, weil er einer der ersten Fotografen war, die derartige Aufnahmen anfertigten. Auch wenn zeitlich vor ihm beispielsweise die Gebrüder Anthony in New York oder George Washington Wilson in Edinburgh instantaneous views belebter Straßen herausbrachten, so hatte es bis dato keine vergleichbare Serie zu Paris gegeben.

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.

⁵³⁴ Rice 1997, S. 86 ff. „Le vieux Paris n'est plus“ – „Das alte Paris gibt es nicht mehr“, bemerkte Charles Baudelaire bereits 1857 (zit. nach: Karin Sagner: Gustave Caillebotte. Neue Perspektiven des Impressionismus, München 2009, S. 21).

⁵³⁵ „Juror's Awards in the Photographic Department of the International Exhibition“, in: The British Journal of Photography, Vol. IX, No. 170, August 1, 1862, S. 290.

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.

Es wurde deutlich, dass sich sowohl wirtschaftliche, politische und persönliche Gründe anführen lassen, um die Frage zu klären, warum William England 1861 nach Paris reiste bzw. warum ihn die London Stereoscopic Company mit einer Serie beauftragte. Der Fotograf steht einerseits in einer langen künstlerischen Tradition in der Auseinandersetzung mit Paris, gleichzeitig nimmt er eine Pionierstellung ein, der Fotografen wie Jouvin folgten.

Der Reiz für den Betrachter besteht darin, Bekanntes wiederzuerkennen – wie die berühmten Wahrzeichen der Stadt – und gleichzeitig Neues zu entdecken, wie die neu entstehenden Gebäude oder umgestalteten Parks. Die LSC schafft in ihrer Paris-Serie die Verbindung zwischen altem und neuem Paris. Die berühmten Wahrzeichen der Stadt und historischen Monumente werden „[...] mit der Dynamik des zeitgenössischen Lebens verknüpft.“⁵³⁶

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

⁵³⁶ Sagner 2012, S. 21.

William England – ein Rheinromantiker? Die Serie „Views of the Rhine and its Vicinity“ (ca. 1867/68)

Das fotografische Material

Der Verbleib der Negative der Rhein-Serie ist ungeklärt, auch Verkaufslisten ließen sich nicht recherchieren. Ein Album mit 72 nicht-stereoskopischen Rhein-Ansichten von William England befindet sich im Bestand des Fürstlich-Wiedischen Archivs. Die folgende Untersuchung stützt sich auf das in Sammlungen vorhandene fotografische Material sowie auf schriftliche Quellen.

Stereokarten der Serie tragen sowohl den englischen Titel *Views of the Rhine and its Vicinity* als auch den deutschen *Der Rhein und seine Umgebungen*. Die Serie umfasst insgesamt 80 Stereofotografien (Katalog im Anhang, Anlage 8). Varianten sind nicht bekannt. Die Aufnahmen entstanden entlang des Rheins von Köln nach Mainz sowie an der Lahn und der Nahe. Wie schon bei den zuvor vorgestellten Serien – Nordamerika und Paris – ist unklar, ob die Nummerierung der publizierten Motive der Aufnahmereihenfolge und somit der Reiseroute entspricht. Im Vergleich zu den anderen Serien gibt es hier in der Abfolge allerdings weniger Sprünge.

Eine typische Stereokarte aus William Englands Rheinland-Serie weist spezielle Charakteristika auf (Abb. 116). Gezeigt wird hier Nr. 64 – *Rheingrafenstein près de Kreuznach*: Die Beschriftung neben dem linken Halbbild ist gestürzt, zur Fotografie zeigend. Die aufgedruckte Titelbezeichnung lautet: *Views of the Rhine and its Vicinity. Photographed by W. England (registered)* (Abb. 117). Die Großbuchstaben V [=View], R [=Rhine], V [=Vicinity] sind dabei mit Ranken verziert. Auf der rechten Seite steht: *Der Rhein und seine Umgebungen. Photographirt [sic] von W. England* in einer fantasievollen Schrifttype (Abb. 118). Unterhalb des rechten Halbbildes steht der mit der laufenden Nummerierung von 1 bis 80 versehene Motivtitel (Abb. 119). Interessanterweise handelt es sich hierbei stets um französische Titel, so dass jede Karte Aufdrucke in drei Sprachen aufweist: den Serientitel auf Englisch und

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.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.⁵³⁸ Die Rückseiten weisen keinerlei Erklärungstexte oder andere Aufdrucke auf. Bei einigen Karten sind die Rückseiten mit geometrischen Mustern verziert.

Entstehungsjahr

William England verließ die London Stereoscopic Company, nachdem unter seiner Mitwirkung die kommerziell sehr erfolgreichen Stereokarten der International Exhibition von 1862 entstanden waren. Im Folgenden baute William England sein eigenes Unternehmen auf und gab Fotografien fortan unter seinem, auf die Karten aufgedruckten Namen heraus. Wichtig ist die Beobachtung, dass sich Stereokarten der Rheinland-Serie nachweisen lassen, die auf der Rückseite einen Aufkleber der London Stereoscopic Company tragen. Dies spricht dafür, dass William England zum Zeitpunkt der Veröffentlichung mit der LSC kooperierte, auch wenn er selbstständig tätig und nicht mehr bei der Company angestellt war.

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

⁵³⁷ Zu den Copyrights von William Englands Alpenansichten siehe S. 203 f. Fotografie wurde in Großbritannien im Jahr 1862 in den „copyright act“ integriert (vgl. Tagg 2002, S. 253).

⁵³⁸ So befinden sich beispielsweise in der Sammlung von Hartmut Wettmann zwei kolorierte Raubkopien der Firma „J. Ward & Son. Publishers 125 Washington St. Boston Mass“. Es handelt sich dabei um die Motivnummern 49 und 55 der Rheinland-Serie von William England.

⁵³⁹ Siehe z.B. Jeffrey 1999, S. 100 sowie Wettmann 2002.

vorangegangenen Schweizreise William Engels entstanden sein könnten: „Die topographische Baugeschichte von Bad Ems ließe die Datierung seiner photographischen Ansichten bereits in das Jahr 1865 zu.“⁵⁴⁰ 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

Anders als bei z.B. der Paris-Serie, in der zahlreiche Motive eindeutig datierbare städtebauliche Veränderungen thematisieren, fällt eine Datierung der Rheinland-Ansichten insgesamt schwer. Die Aufnahmen wirken nahezu zeitlos. Einen vagen Hinweis auf die Datierung liefert die Stereokarte Nr. 53 – *Statue de Schiller à Mayence* – denn der Sockel des abgebildeten Denkmals trägt die Inschrift „Schiller 1862“ (*Abb. 120*). Aufschlussreicher ist die Stereokarte Nr. 52 – *Statue de Gutenberg à Mainz (Abb. 121)*. Sie zeigt das Gutenberg-Denkmal in Mainz, das 1837 eingeweiht wurde. Zur Linken und Rechten des Denkmals sind im Hintergrund auf zwei Gebäuden folgende Schriftzüge lesbar: „[...] Waaren-Lager von J. Bing & Comp“ und „Holz-Steinkohlen-Handlung von A. F. Seeger“. Bei letzterem handelt es sich um das Unternehmen von Achilles Friedrich Seeger, das in einer Aufnahme von Bernhard Erdmann, einem in Mainz ansässigen Fotografen, ebenfalls zu sehen ist (*Abb. 122*). Die Fotografie wurde im Gutenberg-Album von Friedrich Wilhelm Ruland reproduziert, welches im Jahr 1868 erschien. Lückenlose Informationen, von wann bis wann Seegers Holz- und Steinkohlengeschäft bestand, ließen sich zwar nicht recherchieren, dennoch geben die zeitgenössischen Adressbücher wertvolle Hinweise: Im Verzeichnis von 1865 taucht Seeger lediglich als „Holzhändler“ auf, für die Jahre 1866 und 1867 haben sich leider keine Verzeichnisse erhalten; für 1868 lautet die Bezeichnung „Holz- und Steinkohlehändler“, das Geschäft befand sich zu diesem Zeitpunkt allerdings in der Kleinen Weißgasse 4. Für die Folgejahre liegen abermals keine

⁵⁴⁰ Brigitte Schlüter: „Auf Motivsuche mit der Kamera“, in: *Vom Zauber des Rheins ergriffen... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft*, hrsg. v. Klaus Honnef et al., München 1992, S. 261–270, hier S. 266 (im Folgenden zit. als: Schlüter 1992).

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

Bernhard Erdmanns Fotografie des Gutenberg-Denkmal, die im Hintergrund Seegers Geschäft zeigt, wird um 1868 datiert (*Abb. 122*). William Englands Stereofotografie (*Abb. 121*) – auch wenn sie aus einer anderen Perspektive aufgenommen wurde und weniger Details des Geschäfts zeigt – weist große Übereinstimmung mit Erdmanns Fotografie auf. Eine wesentliche Diskrepanz offenbart sich allerdings beim Vergleich der Werbeschilder von Seegers Unternehmen: Ist auf der Fotografie von William England „Holz-Steinkohlen-Handlung von A. F. Seeger“ zu lesen, so trägt das Schild in Erdmanns Fotografie die Aufschrift „Ruhrkohlen [...]“. Diese Unstimmigkeit ist den unterschiedlichen Aufnahmestandorten geschuldet. Eine Postkarte im Bestand des Stadtarchivs Mainz zeigt das Gutenberg-Denkmal mit beiden Schildern im Hintergrund (*Abb. 122 a*). Insofern ist anzunehmen, dass sowohl William Englands Aufnahme als auch Erdmanns Fotografie um 1868 entstand.

Zu dieser zeitlichen Eingrenzung trägt auch folgende Notiz „Aus den Verhandlungen des deutschen Photographen-Vereins, Sitzung des Berliner Bezirks-Vereins“ vom 1. Mai 1868 bei. Darin heißt es: „Der Vorsitzende legt eine Collection Rheinansichten von Mr. England, die Hr. Moser sen. dem Verein gütigst zur Disposition gestellt hat, zur Ansicht aus.“⁵⁴³ Hieraus geht zwar nicht hervor, um welches Format es sich bei den Rheinansichten handelt – ob um Stereo-, Carte de Visite- oder Cabinet-Karten –, trotzdem kann gefolgert werden, dass die Negative vor dem 1. Mai 1868 entstanden sein müssen. Dafür spricht auch die Beobachtung, dass eine Fotografie der Rhein-Serie William

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-Denkmal und für die Recherche zu Seegers Holz- und Steinkohlehandel.

⁵⁴³ Aus den Verhandlungen des deutschen Photographen-Vereins. Sitzung des Berliner Bezirks-Vereins vom 1. Mai 1868, in: Photographische Nachrichten 1868, S. 93.

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

Beruhet dieser Bericht auf einer wahren Begebenheit und hielt sich William England im Jahr 1870 tatsächlich im Rheinland auf, könnte dies dafür sprechen, dass er mehrere Reisen in die Region unternahm – 1867/68 und in den Folgejahren. Dafür spricht auch folgende Selbstaussage aus dem Jahr 1871: „Wer trockene Platten von sehr grosser Empfindlichkeit zu präparieren wünscht, möge sich des essigsaueren Morphins bedienen. [...] Ich habe das Verfahren im letzten Sommer öfters angewendet, und keine Abänderung für nöthig befunden. Ich beabsichtige, es am Rhein in Gemeinschaft mit dem feuchten Verfahren zu verwenden, habe auch dort einige sehr gute Platten erhalten. Leider hat mich der Krieg daran gehindert, meine Tour zu vollenden.“⁵⁴⁶

Im Folgenden wird von 1867/68 als Entstehungszeitraum von *Views of the Rhine and its Vicinity* ausgegangen, auch wenn William England vermutlich auch noch in den Folgejahren in der Region tätig war. Der in der Forschungsliteratur verbreiteten Datierung wird somit im Kern gefolgt.

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.

⁵⁴⁶ William England: Morphin-Trockenverfahren (aus: *Simpson's Yearbook* 1871), in: *Photographisches Archiv*, Nr. 219 u. 200, 1871, S. 39 f., hier S. 39.

Besonderheit: keine instantaneous views

Hartmut Wettmann weist darauf hin, dass der Schwerpunkt der Serie auf großen Städten liegt und von der Mosel keine Motive vorliegen. Als einen möglichen Grund hierfür sieht er den Umstand, dass es an der Mosel zu jener Zeit noch keine Eisenbahnverbindung gab.⁵⁴⁷ Eine Quelle aus dem 19. Jahrhundert liefert eine weitere mögliche Erklärung für das Fehlen bestimmter Motive: „Auffällig sei, dass in der Rheinbildcollection von Mr. England verschiedene beliebte Parteen [sic], wie z.B. das Siebengebirge mit Umgebungen, fehlen. Es sei constatirt [sic], dass Mr. England diese Punkte [sic] besucht habe, und scheine es, als hätten die Trockenplatten an den betreffenden Orten ihren Dienst versagt [...]“⁵⁴⁸ Diese Aussage ist insofern unzutreffend, als William England Burg Drachenfels im Siebengebirge fotografierte (*Abb. 126*).

Falls William England am Rhein tatsächlich ausschließlich die langsamen Trockenplatten – den dry plate process – einsetzte, könnte dies auch der Grund dafür sein, dass seine Serie keine instantaneous views umfasst. Insgesamt wirken die Aufnahmen statisch. Dynamik, durch die sich beispielsweise die Fotografien der Pariser Boulevards auszeichnen, spielt keine Rolle.⁵⁴⁹ In einer Kritik zu William Englands wohl im Trockenplattenverfahren entstandenen Rheinansichten aus dem Jahr 1868 heißt es: „In der Qualität geben sie nassen Platten nur sehr wenig nach. Die Bilder zeigen allerdings Unschärfen am Rande, woraus zu vermuthen, daß Mr. England wegen der geringen Empfindlichkeit der Platten mit großen Blenden gearbeitet hat.“⁵⁵⁰ *The Photographic News*

⁵⁴⁷ Vgl. Wettmann 2002, S. 9.

⁵⁴⁸ Aus den Verhandlungen des deutschen Photographen-Vereins. Sitzung des Berliner Bezirks-Vereins vom 1. Mai 1868, in: Photographische Nachrichten 1868, S. 93 (vgl. Wettmann 2002, S. 8 f.).

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.

⁵⁵⁰ Aus den Verhandlungen des deutschen Photographen-Vereins. Sitzung des Berliner Bezirks-Vereins vom 1. Mai 1868, in: Photographische Nachrichten 1868, S. 93 (vgl. Wettmann 2002, S. 8).

vom April 1868 spricht von „[...] Mr. England’s charming Rhine pictures taken on dry plates [...],“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.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 bestrebt, die Produktionskosten so gering wie möglich zu halten.

Werden bei der Paris-Serie auch vorbeieilende Passanten im Bild festgehalten, sind die Personen bei den Rhein-Motiven größtenteils unbewegt und gezielt platziert. Auf 48 der 80 Stereoansichten finden sich Menschen. Wie bei den bereits vorgestellten Serien zu Nordamerika und Paris inszenierte William England auch hier vermutlich Familienmitglieder sowie weitere Personen als Staffagefiguren. So treten höchstwahrscheinlich seine Ehefrau Rosalie und sein rund 16-jähriger Sohn Louis William in 24 der Aufnahmen in Erscheinung. Personengruppen finden sich nur bei zwei Motiven: Die Stereokarte mit der Nr. 9 – *Porche [sic] de l’hôtel de ville de Cologne* – zeigt den Blick durch einen

⁵⁵¹ „Proceeding of Societies. South London Photographic Association“, in: The Photographic News, Vol. XII, No. 502, April 17, 1868, S. 189.

⁵⁵² Vgl. Karl Baedeker: A Handbook For Travellers on The Rhine, from Holland to Switzerland, second edition, revised and augmented, Coblenz/London/Edinburgh 1864, S. 29 (im Folgenden zit. als: Baedeker 1864).

Torbogen auf die Kölner Rathauslaube (*Abb. 123*). William England platzierte sieben Personen vor dem Eingang, in der Bildmitte im unteren Bildbereich. Die Personen wirken unscharf und verschwommen, ganz anders als bei den Pariser Momentaufnahmen. Bei Nr. 23 – *Vue à Coblenz* – bildet die im Mittelgrund positionierte männliche Person die zentrale Figur der Komposition (*Abb. 124*). Vermutlich erst auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter fünf weitere Personen – bzw. nur deren Köpfe und Oberkörper – die auf der Brücke stehen. Interessant im Hinblick auf die Darstellung von Personen ist auch Nr. 53 – *Statue de Schiller à Mayence* (*Abb. 120*). Bei dieser Aufnahme platzierte der Fotograf keine Staffagefiguren, nur zufällig hielt er Passanten im Bild fest. Die Vergrößerung eines Ausschnitts im rechten unteren Drittel zeigt zwei unscharfe Personen, eine davon wirkt schemenhaft und seltsam durchsichtig; die schattenartige Person (rechts) steht in einer lässig anmutenden Pose mit einem Bein auf der Kette zwischen zwei Pollern (*Abb. 125*). Dieser „ghost effect“ ist dem fotografischen Verfahren mit langsamen Trockenplatten geschuldet.

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 befuhren

⁵⁵³ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 69.

mehr als 100 Dampfschiffe den Rhein, über eine Million Reisende wurden pro Jahr befördert.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.⁵⁵⁵

Durch den Ausbau des Schienennetzes und den Einsatz von Dampfschiffen seit dem Jahr 1827 wurden Rheinreisen auch für Angehörige der englischen Mittelschicht möglich.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 ermöglichten.“⁵⁵⁷ Mit dem Zustrom an Reisenden veränderte sich auch der Reisezweck: „Das Rheinland war nicht mehr nur Teil einer längeren ‚Bildungsreise‘ durch

⁵⁵⁴ Vgl. Baedeker 1864, S. XIV.

⁵⁵⁵ Zur Geschichte der Rheinreise siehe u.a. Withey 1998, S. 60 ff.

⁵⁵⁶ Vgl. Koshar 2000, S. 24 f. und Bock 2010, S. 80 f. Der Verkehr auf dem Rhein nahm ständig zu: 1827 hatten die beiden Kölner Dampfschiffe 129 Fahrten zwischen Köln und Mainz unternommen und insgesamt 33.352 Reisende befördert. 1829 hatte sich die Zahl der Reisenden seit der Einrichtung der regelmäßigen Dampfschiffahrt London–Mainz verzehnfacht. Die Hälfte aller Passagiere waren Engländer (vgl. Horst Johannes Tümmers: *Der Rhein: Ein europäischer Fluß und seine Geschichte*, München 1994, S. 232 (im Folgenden zit. als: Tümmers 1994)). Er zit.: Eberhard Gothein: *Geschichtliche Entwicklung der Rheinschiffahrt im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903 (*Die Schiffahrt der deutschen Ströme*. 2.), S. 197.

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 Königspaares 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.

Thomas Cook hatte den Mittelrhein erstmal 1855 in sein Programm aufgenommen. Dabei handelte es sich um die beiden Rundreisen von Harwich über Antwerpen, Brüssel und weitere Stationen, die auch den Rhein umfassten, nach Paris, auf die bereits im Paris-Kapitel eingegangen wurde. Da diese Touren für das Unternehmen ein Verlustgeschäft bedeuteten, führte Cook bis 1861 allerdings keine weiteren Kontinentalreisen durch.⁵⁶⁰ Seit 1868 – zur Zeit von William Englands Fotoreise – bot der Reiseveranstalter wieder regelmäßig Touren in die Niederlande, nach Belgien und an den Rhein an.⁵⁶¹

Um das Geschäft mit seinen Rhein- und Schweizreisen auszubauen, eröffnete John Mason Cook, Thomas Cooks Sohn, 1869 Büros in Brüssel und Köln.⁵⁶² Das Unternehmen warb mit dem eigenen Magazin *The Excursionist* sowie mit Broschüren und Zeitungsanzeigen für sein Programm. Im August 1872 konnten Cook-Kunden beispielsweise zweimal pro Woche von London aus an einer geführten Reise an den Rhein teilnehmen.⁵⁶³ Den Ansturm der Engländer auf das Festland und das Rheingebiet bezeichnete Thomas Hood nach 1814 als „geographical panic“⁵⁶⁴. Mullen und Munson bezeichnen die Reise den Rhein

⁵⁵⁸ Bock 2010, S. 185.

⁵⁵⁹ Siehe z.B. „The Queen in Germany“ in: *The Illustrated London News*, 23 August 1845, S. 113 ff. sowie Mullen/Munson 2010, S. 69.

⁵⁶⁰ Vgl. Bock 2010, S. 325 sowie Mullen/Munson 2010, S. 69.

⁵⁶¹ Vgl. Bock 2010, S. 367.

⁵⁶² Ebenda, vgl. S. 332.

⁵⁶³ Ebenda, vgl. S. 409.

⁵⁶⁴ „The Schoolmistress Abroad. An Extravaganza“, in: Thomas Hood: *Whimsicalities. A Periodical Gathering*, Vol. 1, London 1844, S. 3–72, hier S. 20 (vgl. Tümmers 1994, S. 200).

hinauf als „the single most popular British holiday of the nineteenth century“⁵⁶⁵.

Reiseliteratur für das Rheinland

Bei der folgenden Analyse und Bewertung von William Englands Rhein-Fotografien wird vorrangig auf Karl Baedekers *A Handbook for Travellers on the Rhine, from Holland to Switzerland. With 15 maps and 13 plans of the towns. Second edition, revised and augmented* aus dem Jahr 1864 zurückgegriffen. Der Titel verdeutlicht die Tradition, in der das Rheinland stand, nämlich als Durchgangsgebiet auf dem Weg in die Schweiz. Seinen ersten englischsprachigen Reiseführer für dieses Gebiet hatte Karl Baedeker im Jahr 1861 auf den Markt gebracht. Daran zeigt sich, dass ein wichtiger Absatzmarkt für englischsprachige Rhein-Reiseführer existierte und der Verlag mit dieser Publikation der Nachfrage entsprach.⁵⁶⁶

Insgesamt liegt eine unüberschaubare Menge an Reiseliteratur für das Rheinland vor. Bock bemerkt, dass sich unzählige englischsprachige Reiseberichte und -führer über das Rheinland des 18. und 19. Jahrhunderts in Bibliotheken und Archiven in Großbritannien und in den USA befinden und bis heute noch keine abschließende Bibliografie vorliegt.⁵⁶⁷ Auf individuelle Reiseberichte folgten bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spezialisierte Rhein-Reiseführer.⁵⁶⁸ Haberland weist darauf hin, dass zwischen 1816 und den frühen 1830er Jahren fast jährlich ein neuer Rheinreiseführer in England

⁵⁶⁵ Mullen/Munson 2010, S. 68.

⁵⁶⁶ Vgl. Bock 2010, S. 286 und Tabelle auf S. 421.

⁵⁶⁷ Bock 2010, S. 23. Zur Geschichte der Reiseliteratur im Rheinland siehe z.B. Bock 2010, S. 98 ff.

⁵⁶⁸ Vgl. Bock 2010, S. 127.

herausgebracht wurde.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.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 1836.⁵⁷¹ 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'.”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.⁵⁷³ Es ist davon auszugehen, dass die französischen Titelbezeichnungen auf den

⁵⁶⁹ Irene Haberland: „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. Kunst und Natur, hrsg. v. Peter Forster in Zusammenarb. mit Irene Haberland u. Gerhard Kölsch, Museum Wiesbaden 2013, S. 393–399, hier S. 397 (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: Rheinromantik 2013; dieser Artikel im Folgenden zit. als: Haberland, Rhine 2013).

⁵⁷⁰ Vgl. Koshar 2000, S. 3.

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

⁵⁷² J. Bayard Taylor: *Views A-Foot; or Europe seen with Knapsack and Staff*. With a Preface by N. P. Willis, Part I, New York 1846, S. 54 (vgl. Koshar 2000, S. 1). Interessanterweise findet sich diese Passage nicht in späteren, redigierten Ausgaben von Taylors Werk. *Murray's Handbooks* werden in zahlreichen viktorianischen Quellen parodiert, z.B. bei Thackeray, der beschreibt, wie die englische Reisende mit dem Dampfschiff fahren, *Murray's Handbook* in der Hand haltend und ein Auge auf ihrem Gepäck (vgl. Dischner 1972, S. 143).

⁵⁷³ Vgl. Bock 2010, S. 87 und Koshar 2000, S. 26.

Stereokarten von William England der verstärkten Reisetätigkeit der Franzosen und ihrer Bedeutung als wichtige Zielgruppe geschuldet sind.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.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.⁵⁷⁶

Abschließend ist anzumerken, dass, während die Rhein-Reiseführer von Baedeker, Murray und anderen Autoren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf prägnante, sachliche und praktische Informationen setzen, die Reiseberichte im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch umfangreiche Landschaftsbeschreibungen geprägt sind.⁵⁷⁷ Bei ihnen steht die poetische Beschreibung eines romantischen Naturerlebnisses im Vordergrund – das der Rheinromantik.

Zum Hintergrund: Die Rheinromantik in Literatur und Kunst

Bemerkenswert ist, dass die Rheinromantik in England aufkam, bevor es sie überhaupt im Rheinland selbst gab. In Deutschland gilt das Jahr 1802 als Beginn der Rheinromantik: Zu dieser Zeit unternahmen Clemens Brentano und Achim von Arnim ihre Rheinwanderungen, und Friederich Schlegel verfasste seine Bemerkungen über den Rhein. Die englische Rheinromantik hingegen

⁵⁷⁴ Zu Zielgruppen und Vermarktungsstrategien siehe u.a. auch S. 32 f.

⁵⁷⁵ Michael Schmitt: Die illustrierten Rhein-Beschreibungen. Dokumentation der Werke und Ansichten von der Romantik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, Köln et. al. 1996, S. XXIII und XXVII, zit. nach: Bock 2010, S. 114.

⁵⁷⁶ Vgl. Bock 2010, S. 256.

⁵⁷⁷ Ebenda, vgl. S. 400.

hatte bereits mehr als ein Jahrzehnt zuvor begonnen.⁵⁷⁸ Im 18. Jahrhundert hatte man in England die wilde Natur als pittoreske Landschaft entdeckt; sie stellte das Gegenteil zu den streng geometrischen und eingefriedeten Gartenanlagen des Barock dar. Auf ihrer continental tour, die privilegierte Engländer Ende des 18. Jahrhunderts an den Rhein führte, fanden sie ebendiese wilde und romantische Landschaft mit ihren Festungen, Burgen und Ruinen vor.⁵⁷⁹ Der Kontrast aus lieblich und wild, aus „beauty, horror and immensity“, den das Rheinland bot, machte die Region populär.⁵⁸⁰

Gisela Dischner betont, dass die Romantisierung von Landschaften in Schottland, Wales, dem englischen Lake District und am Rhein zur selben Zeit einsetzte. Sie sieht die Ursprünge der Rheinromantik daher nicht in der Ausweitung des Tourismus, der unter anderem durch die Aufhebung der Kontinental-sperre bedingt war, sondern im „gothic revival“ und der Entdeckung der wilden Landschaften in Großbritannien.⁵⁸¹ Dischner weist mehrere literarische und außerliterarische Impulse nach. Dazu zählt neben der Wiederentdeckung der „gotischen“ Dichter wie Shakespeare, Milton und Spenser unter anderem auch die englische Ruinenpoesie von Dichtern wie Chatterton oder Keats und englischen Schauerromantikern wie Walpole oder Radcliffe. Entscheidende außerliterarische Impulse sieht Dischner unter anderem im Einfluss der italienischen Landschaftsmalerei auf den englischen Landschaftsgarten, die damit verbundene Entdeckung der wilden Natur, des Pittoresken und in der Ruinen-ästhetik.⁵⁸²

Zu den bedeutendsten englischsprachigen Rheinromantikern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zählen neben den oben genannten Dichtern der Schauerromantik und Ruinenpoesie auch William Beckford, der 1782 an den Rhein

⁵⁷⁸ Vgl. Gisela Dischner: Ursprünge der Rheinromantik in England: zur Geschichte der romantischen Ästhetik, Frankfurt a. M. 1972, S. 3 (im Folgenden zit. als: Dischner 1972).

⁵⁷⁹ Vgl. Bock 2010, S. 398.

⁵⁸⁰ Dischner 1972, S. 41.

⁵⁸¹ Vgl. Dischner 1972, S. 67 u. S. 100. Der Lake District war schon seit den 1770er Jahren als Reiseziel beliebt. 1778 brachte Thomas West die erste Auflage seines Reiseführers für das Seengebiet heraus, 1799 erschien bereits die siebte Auflage (vgl. Dischner 1972, S. 88).

⁵⁸² Vgl. Dischner 1972, S. 201 ff. Als Beginn der Schauerromantik gilt Walpoles 1764 erschienenen Werk „Castle of Otranto“. „Schauerrequisiten“ wie Ruinen, undurchdringliche Wälder und düstere Friedhöfe kreieren eine ganz besondere Stimmung. (Dischner 1972, S. 52).

reiste, Ann Radcliffe, die die Region 1794 besuchte und Lord Byron, der im Jahr 1816 eine Rheinreise unternahm. Byron romantisiert die Rheinlandschaft im Dritten Gesang von *Childe Harold's Pilgrimage*.⁵⁸³ Dieses Werk sollte in den kommenden Jahrzehnten im Gepäck zahlreicher Rheinreisender zu finden sein.

Im selben Jahr von Byrons Rheinreise – 1816 – begann Mary Shelley ihren Roman *Frankenstein*. Die Geschichte spielt nicht nur in den Alpen, sondern auch am Rhein. Dischner gibt zu bedenken, dass Shelley einerseits in der Tradition der englischen Schauerromantik des 18. Jahrhunderts stand, sie andererseits von zwei englischen Rheinromantikern des 19. Jahrhunderts beeinflusst wurde: von ihrem Mann, dem Dichter Percy B. Shelley, und ihrem gemeinsamen Freund Lord Byron.⁵⁸⁴ In der hier beschriebenen Abhängigkeit klingen das viktorianische Rollenverständnis und die untergeordnete Rolle der Frau an. Inwieweit sich diese Bewertung auf Mary Shelleys Werk anwenden lässt, bleibt zu untersuchen.

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*.⁵⁸⁵

Zu den Wechselwirkungen zwischen Literatur, die den Rhein romantisiert und dem verstärkten Aufkommen 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

⁵⁸³ William Beckford: *Dreams, Waking, Thoughts and Incidents; in a Series of Letters*, London 1783. Ann Radcliffe: *A Journey, made in the summer of 1794 Through Holland and the Western Frontier of Germany with a Return down the Rhine*, Dublin 1795 (im Folgenden zitiert als: Radcliffe 1795) und „The Works of the Right Honourable Lord Byron“, Vol. VII, *Childe Harold's Pilgrimage*, Cantos III and IV, London 1819.

⁵⁸⁴ Vgl. Dischner 1972, S. 168.

⁵⁸⁵ Ebenda, vgl. S. 186.

Ausbau des Mittelrheins zu einem gefragten Ziel des europäischen Tourismus.“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.“⁵⁸⁷ Diese Feststellung Dischners lässt sich nicht nur auf literarische, sondern auch auf Werke der bildenden Kunst anwenden.

Bereits im 18. Jahrhundert lag ein Kanon für Rheinmotive vor: Um 1700 erschien in Amsterdam das Rheinbuch von Petrus Schenck *Admirandorum quadruplex spectaculum [...] Conspectus amoenissimi ad Rhenum* mit Rheinansichten von Jan van Call. Die dort gezeigte Motivauswahl wurde – zum Teil leicht variiert – bis ins späte 19. Jahrhundert beibehalten.⁵⁸⁸

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.⁵⁸⁹ Der Frankfurter Baron Johann Isaak von Gerning gab 1820 eine Beschreibung des Rheins in England heraus.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

⁵⁸⁶ Bock 2010, S. 185.

⁵⁸⁷ Dischner 1972, S. 266.

⁵⁸⁸ Vgl. Irene Haberland: „Quod vidi pinxi“. Das Bild vom Rhein, eine Einführung“, in: Rheinromantik 2013, S. 157–174, hier S. 166 (im Folgenden zit. als: Haberland, Quod 2013).

⁵⁸⁹ Vgl. Dischner 1972, S. 266 sowie Tümmers 1994, S. 196.

⁵⁹⁰ Haberland, Rhine 2013, S. 393. Siehe auch: Timothy Clayton: „Rudolph Ackermann und seine verlegerische Zusammenarbeit mit Johann Isaak von Gerning in England“, in: Rheinromantik 2013, S. 85–98.

Verbreitung der Rheinansichten von Schütz das englische Bild der Rheinlandschaft stärker geprägt wurde als durch die illustrierten Reiseführer der Zeit.⁵⁹¹

Entscheidenden Anteil an der Vorstellung vom Rhein hatte auch William Turner (1775–1851). Er hielt sich von 1817 bis 1844 vermutlich elfmal am Rhein auf. Auf diesen Reisen entstanden 22 Bleistiftskizzenbücher, etwa 120 Aquarelle, zwei Ölbilder und einige Stiche.⁵⁹² Agnes von der Borch kommt zu dem Schluss, dass „[...] Turner sich bei seiner ersten Rheinreise zwar generell dem ‚picturesque‘ verpflichtet weiß, aber in Einzelheiten eine Auslese unter den ‚picturesquen‘ Elementen trifft. Außerdem liegt Turners Hauptinteresse bei den Veduten, in denen die Landschaft dominiert und nicht bei der Architektur.“⁵⁹³ Bei der exemplarischen Vorstellung der Rhein-Motive von William England wird auf S. 193 noch auf Turner eingegangen werden.

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.“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“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

⁵⁹¹ Haberland, Rhine 2013, S. 393 f.

⁵⁹² Vgl. Agnes von der Borch: Studien zu Joseph Mallord William Turners Rheinreisen (1817–1844), Inaugural-Dissertation, Bonn 1978, S. 16. (Im Folgenden zit. als: von der Borch 1978). Von der Borch präzisiert: „Als gesicherte Reisen gelten die in den Jahren 1817, 1825, 1826, 1834, 1840, 1841, 1842, 1844; als vermutliche 1833, 1835, 1836.“ (ebenda S. 57) und: „Von den elf Reisen, bei denen Turner den Rhein besuchte, sind nur drei durch schriftliche Nachrichten Turners datierbar: 1817, 1826, 1842. Die Daten der übrigen wurden aufgrund verschiedener Indizien ermittelt. [...] Bei keiner dieser Reisen war das Rheinland das alleinige Ziel und nur einmal, 1817, kann es als Hauptziel angesehen werden.“ (ebenda S. 73).

⁵⁹³ Von der Borch 1978, S. 83.

⁵⁹⁴ Haberland, Rhine 2013, S. 395 f.

⁵⁹⁵ Ebenda, S. 394.

Eindrücke.“⁵⁹⁶ Die Vermittlung einer bestimmten Atmosphäre und das Appellieren an Gefühle stehen im Vordergrund.

Das „Ende der wirklichen Rheinromantik“⁵⁹⁷ 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.“⁵⁹⁸ Bereits um 1840 hatte Karl Simrock bemerkt: „Reisebücher, Karten, Panoramen, malerische und plastische Darstellungen einzelner Gegenden 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.“⁵⁹⁹

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

Frühe Fotografen am Rhein

William England zählt nicht zur ersten Generation der Rhein-Fotografen. Als früheste Fotografien gelten die zwischen 1851 und 1853 entstandenen Aufnahmen von Charles Marville. Sie wurden 1853 von Louis-Désiré

⁵⁹⁶ Irene Haberland: „Gedanken zu den Landschaftsbildern in der Sammlung RheinRomantik“, in: *Der Rhein. Strom der Romantik. Gemälde aus der Sammlung RheinRomantik*, hrsg. v. Karsten Keune, bearb. v. Irene Haberland u. Karsten Keune, Petersberg 2011, S. 15–19, hier S. 17.

⁵⁹⁷ Bock 2010, S. 100.

⁵⁹⁸ Ebenda.

⁵⁹⁹ Karl Simrock: *Das malerische und romantische Rheinland. Mit 60 Stahlstichen*, Leipzig ca. 1840, S. 7 f. (vgl. Haberland, Quod 2013, S. 157).

Blanquart-Évrard als Mappenwerk *Les bords du Rhin* herausgegeben.⁶⁰⁰ Das Album umfasst 28 Rheinansichten entlang der bekannten Route von Köln über Heidelberg nach Strassburg. Bei den in *Les bords du Rhin* publizierten Fotografien handelt es sich um Kalotypien. Zu ihrer besonderen Charakteristik bemerkt Esther Ruelfs: „Diese frühen Salzpapierphotographien erzeugen durch die Übertragung der Maserung der Negative eine leichte Unschärfe und wirken geradezu malerisch. Die warme Qualität der Abbildungen erinnert dabei an Mezzotinto-Drucke. Diese Wirkung knüpft an die romantische Tradition der Darstellung der Rheinlandschaft an. Auch in der Präsentation orientieren sich die Mappen mit Photographien an den Gepflogenheiten der Graphik: Die Abzüge sind auf weißen Kartonblättern aufgezogen und mit graviertem Titel versehen, es handelt sich um Einzelblätter, die der Käufer selbst zusammenstellen kann.“⁶⁰¹

Die besondere Stellung von Marvilles und Blanquart-Évrards Werk wird deutlich: Auf der einen Seite steht das Mappenwerk in Motivwahl und technischer Ausführung ganz in der künstlerischen Tradition der Rheinromantiker. Auf der anderen Seite bietet es einen Vorgriff auf die später in großer Auflage produzierten Stereofotografien, die ebenfalls mit Titeln versehen sind und den Käufern animieren, mehrere Karten einer Serie zu erwerben.

Auch die von Francis Frith stammenden Fotografien, die er zur Illustration seines 1864 erschienen 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

⁶⁰⁰ Vgl. Esther Ruelfs: „Spätromantiker oder der Wahrheit verpflichtet? Die Rheinreisen von Charles Marville, Francis Frith, und Cundall & Fleming“, in: *Zwischen Biedermeier und Gründerzeit. Deutschland in frühen Photographien 1840–1890* aus der Sammlung Siegert, (Ausst.-Kat.), hrsg. v. Ulrich Pohlmann u. Dietmar Siegert, München 2012, S. 192–195, hier S. 192 (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: *Zwischen Biedermeier und Gründerzeit* 2012; dieser Aufsatz im Folgenden zit. als: Ruelfs 2012). Siehe auch: Isabelle Jammes: *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités*, Genf/Paris 1981. Der vollständige Titel des Albums lautet: „Bords du Rhin et souvenirs des Pyrénées“. Die Fotografien sind einzusehen unter: http://numerique.bibliotheque.bm-lille.fr/sdx/num/album_S-2_7/ (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

⁶⁰¹ Ruelfs 2012, S. 192.

beliebtes Motiv der Rheinromantiker waren, als auch die fortschreitende Industrialisierung der Region, indem er unter anderem Eisenbahnbrücken ablichtete.⁶⁰²

Neben Francis Frith, der in den 1860er und 1870er Jahren einer der größten Anbieter von Reisefotografien – auch stereoskopischen war – seien hier beispielhaft die Gebrüder Schönscheidt (Johann Heinrich und Theodor Wilhelm), Theodor Creifelds, Sophus Williams und Adolphe Braun genannt – und nicht zuletzt William England.

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“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.⁶⁰⁴

⁶⁰² Vgl. Ruelfs 2012, S. 194.

⁶⁰³ Bock 2010, S. 81.

⁶⁰⁴ Zit. nach: Dischner 1972, S. 48.

Byrons Drachenfels-Gedicht wurde unter anderem im Baedeker abgedruckt.⁶⁰⁵ 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.“⁶⁰⁶ 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.⁶⁰⁷

William Englands Rheinland-Serie zeigt die Burg Drachenfels mit einer Aufnahme: Nr. 12 – *Les ruines du Drachenfels* (Abb. 126). Er fotografierte nicht den im Baedeker als besonders sehenswert beschriebenen Blick von der Ruine, sondern auf die Ruine selbst von einem Standpunkt fast auf gleicher Höhe der Burg.

Mit der Thematisierung der Burgruine steht William England in der Tradition vorangegangener Künstlergenerationen, wie beispielsweise William Tombleson (1795 bis ca. 1846). Dieser zeigt in seinem ca. 1840 publizierten Stahlstich den Blick auf die Burg von einem am Fuße des Berges befindlichen Obelisk aus gesehen (Abb. 127). William Turner wählt für sein im Jahr 1817 entstandenes Aquarell einen Standpunkt in noch größerer Distanz zur Burgruine (Abb. 128).

Neben der Stereofotografie von Burg Drachenfels als Teil der Rhein-Serie gab William England zudem eine Carte de Visite-Variante heraus (Abb. 129). Sein Konkurrent Adolphe Braun brachte ungefähr zur gleichen Zeit eine fast identische Carte de Visite auf den Markt (*ohne Abbildung*) sowie eine Stereokarte, die der von William England stark ähnelt (Abb. 130). Auch rund 30 Jahre später stellt die Burgruine weiterhin ein beliebtes Motiv dar, wie eine Stereofotokarte des Herausgebers Underwood & Underwood verdeutlicht (Abb. 131). Wieder wird der Blick auf die Burgruine gezeigt, anders als bei William England und Adolphe Braun thematisiert Underwood & Underwood aber auch

⁶⁰⁵ Baedeker 1864, S. 50.

⁶⁰⁶ Ebenda.

⁶⁰⁷ 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 geschichtsträchtigen Burgen der Region (Abb. 132).

Burg Rheinstein – auch „Vautsburg“ oder „Voigtsburg“ genannt – deren Ursprünge im späten 13. oder frühen 14. Jahrhundert liegen und die vorwiegend Wehrcharakter hatte, war seit dem 16. Jahrhundert unbewohnt.⁶⁰⁸ Bei seiner Rheinreise 1816 fiel dem preußischen Baumeister Karl Friedrich Schinkel die Burgruine auf und er fertigte drei Skizzen an. Ein Jahr zuvor war die Rheinprovinz Preußen unterstellt worden. In der Folge erwarb 1823 Prinz Friedrich von Preußen die Burg. Mit dem Ausbau wurde zunächst 1825 Johann Claudius von Lassaulx beauftragt und in seiner Nachfolge 1827 Wilhelm Kuhn. Rheinstein war somit die erste Burgruine am Rhein, die wieder aufgebaut wurde.⁶⁰⁹

William England fotografierte die Burg von Süden aus. Sie zeichnet sich vor der Kulisse der Berge auf der gegenüberliegenden Rheinseite ab. Scheinbar unerreichbar und uneinnehmbar thront die Burg auf einem hohen Felsen. Am rechten unteren Bildrand sind allerdings am Ufer verlaufende Eisenbahnschienen auszumachen, die von der fortschreitenden Industrialisierung und Erreichbarkeit der Burg zeugen. Die Tiefenwirkung im Stereoskop ist exzellent.

⁶⁰⁸ Vgl. Bock 2010, S. 91.

⁶⁰⁹ Zur ausführlichen Baugeschichte sowie zu Ausstattung und Gebrauch siehe: Ursula Rathke: Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823–1860), München 1979, S. 12-45 (im Folgenden zit. als: Rathke 1979.) Siehe auch Bock 2010, S. 91. Die Bauinschrift besagt: „Friedrich Ludwig Prinz von Preußen, Markgraf von Brandenburg etc. ließ die Burg Rheinstein in den Jahren 1825 bis 1829 wiederaufbauen durch den Baumeister Wilhelm Kuhn.“ (zit. nach: Rathke 1979, S. 29).

Der in den 1860er Jahren in Köln ansässige Fotograf J. H. Schönscheidt fertigte seine Stereoaufnahme von einem ähnlichen Standpunkt aus (*Abb. 133*). Er zeigt dieselbe Ansicht der Burg, allerdings wirkt seine Aufnahme wie heranzoomt. Er befindet sich entweder in geringerer Entfernung zur Burg, an einem etwas tiefer gelegenen Standpunkt oder hat eine andere Brennweite gewählt. Zudem ist Schönscheidt etwas nach rechts geschwenkt, so dass am unteren Bildrand mehr von den Eisenbahnschienen zu sehen ist. Noch etwas fällt bei näherer Betrachtung auf: Der Bildbereich des bewachsenen Hangs wirkt seltsam verwischt und dadurch unscharf. Unter der Lupe wird deutlich, dass er mit Fingerabdrücken übersät ist. In dem vergleichbaren Bildbereich finden sich in William Englands Aufnahme die Überreste einer Mauer mit drei Zinnen. Es handelt sich wohl um die Reste eines südlichen Torhauses.⁶¹⁰ Bei Schönscheidt fehlt diese Mauer. Ob der Bildbereich retuschiert wurde oder die Mauer zum Zeitpunkt der Aufnahme einfach nur überwuchert war, lässt sich nicht ermitteln.

Die von William England und J. H. Schönscheidt gewählte Ansicht von Süden stellt die Hauptansicht der Burg dar.⁶¹¹ Frühere Künstlergenerationen wählten oft denselben Standpunkt für ihre Aquarelle, Gemälde und Stiche. Ein frühes Beispiel ist eine Gouache von Georg Schneider aus dem Jahr 1799 (*Abb. 134*). Sie zeigt die Südansicht der Burg und ihre nähere Umgebung vor einem dramatischen Himmel.

Der Stahlstich *Castle of Rheinstein* von William Tombleson, der um 1840 entstand, zeigt ebenfalls die Südansicht (*Abb. 135*).⁶¹² Tombleson wählte allerdings die Perspektive vom Fuße der Burg. Wo zu William Englands und Schönscheidts und auch zur heutigen Zeit Bahnschienen verlaufen, befand sich damals ein breiter Weg. In Tomblesons Darstellung wird er von Passanten und Reitern frequentiert.

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“.

Auch William Turner setzte sich künstlerisch mit der Burg Rheinstein auseinander. Seine Skizzenbücher, die anlässlich seiner ersten Rheinreise entstanden, umfassen auch eine Bleistiftskizze von Burg Rheinstein.⁶¹³ Eine Atelierausführung als Aquarell liegt ebenfalls vor (*Abb. 136*). Das Aquarell entstand 1817, also sechs Jahre bevor Prinz Friedrich von Preußen die Burg erwarb und mit dem Wiederaufbau begann.

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.“⁶¹⁴ William Turner gab durch seinen Darstellungsmodus der Rheinromantik und damit dem Rheintourismus wichtige Impulse.

Die große Popularität der Burg Rheinstein und ihre Bedeutung als Wahrzeichen für die Region offenbart sich auch noch über 20 Jahre nach William Englands Fotografien: Der Broschürentitel von *The Rhine & Switzerland 1891. Cook's Conducted Tours* zeigt in einer gezeichneten Collage unter anderem diese Burg.⁶¹⁵

Auch Reisende des 21. Jahrhunderts erhoffen sich, Rheinromantik zu erleben. Im 2013 eröffneten „Romanticum“ in Koblenz steht hier allerdings nicht das reale Erleben, sondern die virtuelle Qualität im Vordergrund. So kann der Besucher beispielsweise als Passagier eines imaginären Schiffes das Mittelrheintal bereisen.⁶¹⁶ Wie bei der Betrachtung von Stereofotografien im 19. Jahrhundert taucht der Romanticum-Besucher aus sicherer Warte in eine virtuelle, interaktive Erlebniswelt ein.

⁶¹³ Vgl. von der Borch 1978, S. 74 f.

⁶¹⁴ Märker/Wagner 1981, S. 12.

⁶¹⁵ Siehe Bock 2010, S. 374.

⁶¹⁶ www.romanticum.de (Seite zuletzt aufgerufen am 05.05.16)

Abseits der Rheinromantik: Städte, Technik, Industrialisierung

Wie exemplarisch anhand der Burgen Drachenfels und Rheinstein gezeigt wurde, bediente sich William England Motiven aus dem Kanon der Rheinromantiker. Darüber hinaus liegt ein weiterer Fokus der Rheinland-Serie auf Städten und Kurorten, also den üblichen touristischen Interessen.

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.“⁶¹⁷ Die Stereokarten Nr. 2 (*ohne Abb.*) und Nr. 3 (*Abb. 138*) zeigen das Portal der südlichen Querhausfassade bzw. die Apsis.⁶¹⁸ 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 fortdauernden 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.⁶¹⁹ 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.

Exemplarisch wurden zwei Motive in Köln vorgestellt: der Dom sowie eine erst wenige Jahre zuvor eröffnete, moderne Brückenkonstruktion. Insgesamt umfasst die Serie von William England elf Aufnahmen der Rhein-Metropole, Nr. 1 bis Nr. 11. Die Veröffentlichungsreihenfolge könnte durchaus mit der Aufnahmereihenfolge übereinstimmen.

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

Eine weitere Stadt, die ebenfalls mit mehreren Motiven in der Rheinland-Serie vertreten ist, ist Wiesbaden. Sieben aufeinander folgende Karten – Nr. 54 bis 60 – entstanden dort. Die Kur- und Casinostadt wurde unter anderem von Johann Wolfgang von Goethe, Richard Wagner und Fjodor Dostojewski

⁶¹⁹ Baedeker 1864, S. 28.

besucht, und sie inspirierte letzteren zu seinem 1866 erschienenen Roman *Der Spieler*.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.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 Linderung ihrer Gicht- oder Rheumabeschwerden. Zudem war der Kurort bei denjenigen beliebt, die ein „general bracing up“ wünschten.⁶²² So thematisieren William Englands Stereofotografien denn auch die große Bedeutung von Wiesbaden als beschaulichem Kurort: Nr. 54 – *Avenue à Wiesbaden* – zeigt eine Allee, wahrscheinlich aus Platanen (*Abb. 141*). Die Aufnahme ist durch Hell-Dunkel-Kontraste charakterisiert. Durch das Blattwerk der Bäume bricht die Sonne hindurch und erzeugt auf dem Gehweg ein Muster aus beleuchteten und schattigen Zonen. Der Fotograf arrangierte die Staffagefiguren – ein Paar – an der linken Baumreihe.

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].“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-grounds, much frequented in the afternoon as a promenade. [...] In the midst of a

⁶²⁰ Vgl. Detlef Hoffmann: „Deutschland als Reiseland“, in: Zwischen Biedermeier und Gründerzeit 2012, S. 114-121, hier S. 119. Zu Goethe siehe: Johann Wolfgang von Goethe: Reise an den Rhein, Main und Neckar 25.7.-27.10.1814, in: Johann Wolfgang von Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bd., II. Abteilung, Bd.7, hrsg. v. Rose Unterberger, Frankfurt a. M. 1994, S. 358–361 u. S. 370 (vgl. Bock 2010, S. 115)

⁶²¹ Vgl. Baedeker 1864, S. 151.

⁶²² Koshar 2000, S. 60. Für Kurorte gab es spezielle Reiseführer wie „The Spas of Germany“, der 1837 erschien (vgl. Parsons 2007, S. 225). „Spa craze“ bezeichnet in diesem Zusammenhang einen weiteren viktorianischen craze (vgl. Jonathan Keates: *The Portable Paradise*. Baedeker, Murray, and the Victorian Guidebook, London 2011, S. 76).

⁶²³ Baedeker 1864, S. 151.

fish-pond of considerable size a fountain throws a jet of water upwards of 100 ft.”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].”⁶²⁵ Die hier genannte katholische Kirche zeigt William England in Nr. 59 – *L’église catholique de Wiesbaden* (Abb. 145).

Der Einsatz von Staffagefiguren, die als wiederkehrendes Element innerhalb der Wiesbaden-Reihe auftreten, macht Parallelen zu den Ansichten des Bois de Boulogne innerhalb der Paris-Serie deutlich. In beiden Fällen fungieren die Personen als Mittel der Narrativität und Kontinuität.

⁶²⁴ Ebenda.

⁶²⁵ Baedeker 1864, S. 151 f.

Geschmackswandel: Nachfrage nach unterschiedlichen Fotografie-Formaten

Bei der Verbreitung seiner Motive beschränkte sich William England nicht auf stereoskopische Bilder. Er entsprach der Kundennachfrage und bot außerdem Fotografien im Carte de Visite-, Cabinet- und Album-Format an. Ein Beispiel für eine Carte de Visite wurde auf S. 190 kurz angesprochen (*Abb. 129*). Dieses Format weist Kartonmaße von ca. 6,5 x 10,5 cm auf und wurde bereits Anfang der 1850er Jahre von André Disdéri entwickelt.⁶²⁶ Mit dem Abebben des stereo craze kam es zur „cartomania“. Cartes de Visite berühmter Persönlichkeiten waren als Sammel- und Tauschobjekte besonders populär, die Auswahl an Motiven umfasste aber auch Karikaturen, Reproduktionen von Gemälden, Stilleben, Stadtansichten, Landschaftsaufnahmen etc. Darüber hinaus bot das Format eine preiswerte Möglichkeit, individuelle Porträts anfertigen zu lassen. Disdéri's Erfindung hatte somit entscheidenden Anteil an der Demokratisierung der Porträtfotografie, die nun für fast jedermann erschwinglich war. In viktorianischen Journalen finden sich zahlreiche Kommentare zum „Niedergang“ der Stereofotografie. So ist z.B. in *The British Journal of Photography*, No. 231, vom 14. Oktober 1864 von „reasons of the modern decline of the stereoscope in public favour“ die Rede.⁶²⁷

Cabinet bezeichnet ein Format mit den Maßen 6 3/4 in. x 4 1/2 in.⁶²⁸ (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*

⁶²⁶ Disdéri ließ das von ihm entwickelte Carte de Visite-Format im Jahr 1854 patentieren. Siehe dazu u.a.: Henisch 1994, S. 150 f., Briggs 1988, S. 133 sowie Freund 1968, S. 69 ff.

⁶²⁷ „Correspondence. Stereoscopic Reform. To the editors“ [Leserbrief von C. P. S. aus Edinburgh], in: *The British Journal of Photography*, No. 231, October 14, 1864, S. 406 f., hier S. 406.

⁶²⁸ George Washington Wilson brachte als erster Fotograf in Zusammenarbeit mit dem Londoner Verleger Marion Fotografien in dem neuen Format heraus. Bei den im Mai 1862 erhältlichen Cabinet-Fotografien handelt es sich um Landschaftsaufnahmen. Siehe dazu: Taylor 1981, S. 85 f.

its Vicinity mit 72 Panorama-Ansichten von William England.⁶²⁹

Zwei Rhein-Ansichten wurden zudem als Woodburytypen in dem 1875 erschienenen Buch *Treasure Spots of the World* veröffentlicht.⁶³⁰ Die Publikation umfasst insgesamt 28 Fotografien, von William England stammen Nr. 6 *Ruins of Schoenburg, Rhine* (Abb. 146) und Nr. 22 *Andernach, on the Rhine* (Abb. 147). Ein Vergleich mit den Stereokarten der Rhein-Serie zeigt Übereinstimmungen mit Nr. 43 – *Les ruines de Schoenberg à Oberwesel* (Abb. 148) bzw. Nr. 15 – *Vue générale d'Andernach* (Abb. 149). Der direkte Vergleich macht deutlich, dass es sich zweifelsohne um die identischen Motive, aufgenommen von vergleichbaren Standpunkten, handelt, allerdings bietet das Querformat der Woodburytypen einen größeren Bildausschnitt als die quadratischen Stereofotografien. Diese Beobachtung legt den Schluss nahe, dass William England mit unterschiedlichen Kameras oder austauschbaren Linsen arbeitete.

Zusammenfassung

William Englands Stereofotografien der Rhein-Burgen und -Ruinen sind insofern in der Tradition der Rheinromantiker zu sehen, als der Fotograf auf tradierte und bewährte Motive und Perspektiven rekurriert. Die exemplarische Vorstellung der Fotografien von Drachenfels und Rheinstein hat gezeigt, dass William England sich Motiven des Rheinkanons bediente, die durch Literatur und Kunst bereits im kulturellen Erfahrungsschatz des viktorianischen Betrachters verankert waren.

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

⁶²⁹ Vgl. Schlüter 1992, S. 265 f. sowie persönliche Mitteilung aus dem Fürstlich-Wiedischen Archiv am 12.05.16.

⁶³⁰ *Treasure Spots of the World*. Twenty-eight splendid photographs edited by Walter Woodbury, London 1875. Zur familiären Verbindung zwischen William England und Walter Woodbury siehe S. 19 dieser Arbeit.

Ansichten vorliegen. Dies könnte aus fotografischer Sicht einem Mangel an interessanten alternativen Blickpunkten zugeschrieben werden oder aber der Einschätzung des Fotografen und Herausgebers der Serie, dass eine Einzelaufnahme das prominente Motiv ausreichend repräsentiert, da der Betrachter bereits zahlreiche ähnliche Illustrationen oder Fotografien davon gesehen hat. Es sind Motive mit hoher Wiedererkennbarkeit. Eine wichtige Parallele besteht darin, dass die beiden Burgen und der Kölner Dom prominente Wahrzeichen für die Region darstellen. Während die Stereokarten vom Kölner Dom den Bauprozess und somit eine gewisse Dynamik oder gar Vergänglichkeit thematisieren, wirken die von Drachenfels und Rheinstein statisch, zeitlos und solitär.

Bezogen auf die gesamte Serie erscheinen William Englands Rheinaufnahmen in ihrer Darstellungsweise schematisch und gleichförmig, ja geradezu stereotyp. Die Szenerien wirken ruhig, idyllisch und fast malerisch, den Erwartungen der Käufer entsprechend ansprechend. Die Fotografien zeichnen sich durch einen strikt komponierten Bildaufbau aus. Personen werden meist gezielt im Mittelgrund positioniert, experimentelle Perspektiven und *instantaneous views*, wie sie in der Nordamerika- und Paris-Serie anzutreffen sind, fehlen.

Im Aufnahmejahr 1867/68 war der Massentourismus am Rhein bereits in vollem Gange. Interessanterweise finden sich in William Englands Rheinaufnahmen davon kaum Spuren. Es werden weder Hotels oder Ausflugslokale noch Touristengruppen vor einer Sehenswürdigkeit gezeigt, wie beispielsweise in der um die Jahrhundertwende erschienenen Stereokarte der Burg Drachenfels von Underwood & Underwood oder auch in einigen von William Englands Ansichten der Niagarafälle. Durch den Verzicht auf die Darstellung des Massentourismus am Rhein wird dem Reisenden im Lehnstuhl eine privilegierte Rolle suggeriert: Er alleine kann, ohne durch andere Besucher bedrängt oder eingeschränkt zu werden, einen exklusiven Blick auf die Sehenswürdigkeiten erleben.

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 angeschnittene Zug in Nr. 28 (*Abb. 140*). Die Domestizierung der einst wilden Rheinlandschaft wird hier zum Thema.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich bei den von William England gewählten Sujets zum Teil um etablierte Motive der Romantik handelt und er insofern als später Rheinromantiker bezeichnet werden könnte. Andererseits kann die Thematisierung von Industrialisierung und einer sich wandelnden Kulturlandschaft nicht mit dieser Tradition in Einklang gebracht werden. Werner Neite beschreibt einen Geschmackswandel, der sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts bei weiten Teilen des Bildungsbürgertums zeigt. Das Interesse gilt nun verstärkt „unmalerischen Sujets“, Baudenkmalern und einer „nüchternen Darstellung“.⁶³¹ Diese Kriterien lassen sich auch auf William Englands Rhein-Stereofotografien anwenden, allerdings nicht auf alle. In einigen Motiven finden sich eine fast malerische Stimmung (z.B. Nr. 64; *Abb. 116*) und ein romantisierender Blick auf die Landschaft. Hier werden Parallelen zur Nordamerika-Serie deutlich: Dort steht William England einerseits in der künstlerischen Tradition der Hudson River School, andererseits zeigt er aber auch die Neue Welt mit ihren wachsenden Städten, beeindruckenden Bauwerken und fortschreitender Technisierung (z.B. Nr. 15 der Rheinland-Serie; *Abb. 149*).

⁶³¹ Ruelfs 2012, S. 193; sie zit.: Werner Neite: „Bemerkenswerte Ansichtswerke vom Rhein. Mit Fotografien von 1853 bis 1872, Illustrationen von Büchern mit Originalfotografien“, in: Ulrich Löber, Hans-Peter Gorschlüter (Hg.): Spurensuche. Frühe Fotografien am Mittelrhein, (Ausst.-Kat.), Landesmuseum Koblenz, Neuwied 1989, S. 33–44, hier S. 35.

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

Serien, Entstehungszeitraum und Material

Bereits zeitlich vor der im vorangegangenen Kapitel diskutierten Rhein-Serie war William England als selbstständiger Reisefotograf und Herausgeber („publisher“) von Fotografien tätig. Seine Aufnahmen, die auf Reisen in die Alpenregion entstanden, markieren den Beginn seiner Freiberuflichkeit, nachdem er die London Stereoscopic Company im Jahr 1862 verlassen hatte. Auf eine weiterhin bestehende Kooperation mit der LSC weisen alpine Stereokarten von William England hin, die neben seinem Namen auch einen Aufkleber der Company tragen.⁶³² Ähnliches wurde bereits für die Rheinland-Serie beschrieben.

Die Problematik bei den alpinen Stereofotografien von William England besteht darin, dass es sich nicht um eine, sondern um mehrere unterschiedliche Serien handelt, die während einer langjährigen Zeitspanne entstanden und herausgegeben wurden. Die ersten Alpen-Stereofotografieserien von William England werden in der Forschungsliteratur in den Zeitraum von 1863 bis 1865 datiert.⁶³³ In diesen Jahren unternahm er nachweislich mehrere Reisen in die Region. Für die Datierung erweist sich unter anderem das Pilgerregister des Hospiz „Grand-Saint-Bernard“ als hilfreich: Am 13. Juli 1865 hatten sich „W. England“ und „L. England“ [Louis William England, GL] mit dem Zusatz „London“ in das Buch eingetragen.⁶³⁴ William England reiste demnach mit seinem zu diesem Zeitpunkt ca. 12-jährigen Sohn Louis William.⁶³⁵ Aus den in einigen Fotografien abgebildeten Personen ist zu schließen, dass William

⁶³² Siehe z.B. Nr. 19 – Hôtel de Ville d’Aosta, Italie – der Serie „Views of Italy, Switzerland and Savoy“ in der Gwyn Nichols Collection.

⁶³³ Siehe z.B. Blair, England 2014, S. 115.

⁶³⁴ Vgl. Biselx, Jahr 2011, S. 83.

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 Einzelmotive 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

⁶³⁶ Siehe dazu auch Blair, England 2014, S. 9.

⁶³⁷ „Critical Notices. Views of Switzerland and Savoy. Photographed by Wm. England“, in: *The Photographic News*, Vol. VIII, No. 278, January 1, 1864, S. 4.

⁶³⁸ *The Photographic Journal*, Dec. 15, 1864, S. 166.

⁶³⁹ „At Home. Mr. William England at St. James’s Square, Notting Hill“, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1127, Friday, April 9, 1880, S. 171.

⁶⁴⁰ J. Pollitt: „A Plea in Favour of Silver Printing“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XXX, No. 1185, January 19, 1883, S. 29 f., hier S. 30.

einiger Alpenansichten vor (*Abb. 150*). Sie geben Aufschluss darüber, wann William England welches Motiv rechtlich schützen ließ. Die Einträge liegen in Form eines Registers in Buchform sowie den auf Mikrofilm gespeicherten Copyright-Anmeldungen vor. Es ist bemerkenswert, dass die Copyright-Anmeldungen lediglich in den Jahren 1863 bis 1865 erfolgten. Das lässt den Schluss zu, dass William England nur seine frühen Alpenansichten rechtlich schützen ließ.

Insgesamt finden sich folgende, auf die Stereo-Karten aufgedruckte unterschiedliche Serientitel⁶⁴¹:

- 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*
- 5) *A Choice Selection of Scenes in the Tyrol / Sammlung ausgewählter Ansichten in Tirol.*

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 1867.⁶⁴² 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.⁶⁴³

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

⁶⁴¹ Modifiziert nach Blair, England 2014, S. 115 ff.

⁶⁴² Ebenda sowie dort Zeitleiste auf S. 4.

⁶⁴³ Ebenda, S. 115.

Stereokarten der einzelnen Serien verfügen über verschiedenfarbige Kartons (gelb, cremefarben und grau), wobei diese Varianten auch innerhalb einer Serie auftreten. Es ist unklar, in welcher Auflage die Karten herausgebracht wurden. Der Verbleib der Negative ist ungeklärt. Im April 2016 erwarb die Brian May Collection ein aus Privatbesitz stammendes und bis dato unbekanntes – da nicht mit Titel oder Fotografennamen versehenes – sample book, das unter anderem 346 stereoskopische Halbbilder mit Alpenmotiven von William England enthält; die Liste der Titel findet sich im Anhang (*Anlage 9*).

Im französischen Journal *La Lumière* aus den Jahren 1864 und 1865 finden sich Verkaufslisten von William Englands Alpenmotiven. In der Ausgabe vom 30. November 1864 sowie vom 15. Dezember 1864 werden 130 „Vues de Suisse et de Savoy. Photographiées par W. England“ beworben. Es wird zudem auf den Alleinvertrieb in Frankreich durch Alexis und Charles Gaudin hingewiesen.⁶⁴⁴ In den Ausgaben vom 30. Dezember 1864 und 15. Juni 1865 werden unter der Überschrift „Nouvelle série, faisant suite à la première collection. Vues de Suisse et de Savoy. Photographiées par W. England“ weitere Motive mit den Nummern 131 bis 262 aufgeführt.⁶⁴⁵

Die folgende Untersuchung stützt sich auf Stereokarten sowie Fotografien anderer Formate, die sich in privaten und öffentlichen Sammlungen und Archiven nachweisen lassen. Die Literaturlage bezogen auf Sekundärquellen ist gut: Die Publikationen von Peter Blair, Gerard Bourgarel und Rémie Fontaine haben wichtige Grundlagen geschaffen.⁶⁴⁶ Ein umfassendes Werksverzeichnis liegt in Form von *William England's Views of Switzerland. A collector's guide* (2014) von Peter Blair vor. Die Aufstellung an kürzlich publizierter Literatur spricht für ein derzeitiges Forschungsinteresse an alpinen Themen im Allgemeinen – so bezeichnet Paul Hugger etwa die Alpen als „wissenschaftliches

⁶⁴⁴ *La Lumière*. Revue de la photographie, 30 November 1864, S. 88. Eine Rezension der Serie findet sich auf S. 85. Sowie: *La Lumière*. Revue de la photographie, 15 December 1864, S. 92. Die Fortsetzung der Rezension findet sich auf S. 89.

⁶⁴⁵ *La Lumière*. Revue de la photographie, 30 December 1864, S. 96. Eine Kritik der Serie findet sich dort auf S. 93f. Sowie: *La Lumière*. Revue de la photographie, 15 Juni 1865, S. 44.

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

Modethema⁶⁴⁷ – sowie an stereoskopischer alpiner Fotografie im Speziellen, einschließlich derer von William England.

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

In der Mitte des 19. Jahrhunderts steckten Alpinismus und Bergtourismus noch in den Kinderschuhen; der plakative Titel dieses Kapitels – „Die Domestizierung der Berge“ – soll aber eine Genese deutlich machen: Die Alpenregion vollzog den Wandel von einer wilden, furchteinflößenden Landschaft zu einem beliebten Reiseziel, zum „playground of the English“.⁶⁴⁸

Die Überwindung der Alpen – der Barriere zwischen Mittel- und Südeuropa – war für Pilger, Händler und in Kriegszeiten unvermeidbar.⁶⁴⁹ Wenn die Route es unbedingt erforderlich machte, passierte man die Region per Kutsche unwillig und mit zugezogenen Vorhängen. Dieses Verhalten ist beispielsweise von Johann Joachim Winckelmann anlässlich einer Reise nach Italien im Jahr 1760 überliefert.⁶⁵⁰ Monika Faber spricht in diesem Zusammenhang von einer „Wahrnehmungsverweigerung“⁶⁵¹. 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

⁶⁴⁷ Paul Hugger: „Die Gebrüder Wehrli. Pioniere der Alpin-Fotografie und weit mehr“, in: Gebrüder Wehrli. Pioniere der Alpin-Fotografie, hrsg. v. Paul Hugger, Zürich 2015, S. 7–10, hier S. 7.

⁶⁴⁸ C. Roche: „Women Climbers 1850–1900: A Challenge to Male Hegemony?“, in: Sport in History (2013), S. 10 (im Folgenden zit. als: Roche 2013). Download-Artikel: <http://www.bbk.ac.uk/history/news/documents/sport%20in%20history%20paper.pdf> (Link zuletzt abgerufen 14.05.16).

⁶⁴⁹ Vgl. Jim Ring: How the English made the Alps, London 2000, S. 10 (im Folgenden zit. als: Ring 2000).

⁶⁵⁰ Vgl. Philipp Felsch: Laborlandschaften. Physiologische Alpenreisen im 19. Jahrhundert, Göttingen 2007, S. 134.

⁶⁵¹ Faber 2008, S. 9.

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.“⁶⁵²

Die Alpen galten zudem als „unfruchtbare, mit Erbsünde beladene Welt“⁶⁵³. Der Mönch John de Bremble, der als einer der frühesten englischen Reisenden den Sankt-Bernhard-Pass überwand, schrieb um 1700: „Lord restore me to my brethren, that I may tell them not to come to this place of torment.“⁶⁵⁴ Die unwirtliche Region mit ihren unerklärlichen Phänomenen wie schlagartigen Wetterwechseln, Lawinen und sich verändernden Gletschern, bot Anlass zu Furcht und Aberglaube. So liefert etwa der Züricher Gelehrte Johann Jacob Scheuchzer im Jahr 1723 eine detaillierte Beschreibung alpiner Drachen, inklusive Augenzeugenbericht und Sichtungskarte.⁶⁵⁵ Allerdings finden sich bereits Ende des 17. Jahrhunderts auch „poetisierende Elemente“⁶⁵⁶ in Alpen-Schilderungen. John Dennis spricht in seinen *Letters describing his crossing the Alps* (1682) von „delightful horror“, vom angenehmen Grauen.⁶⁵⁷ (Auf den vergleichbaren Begriff des „terrible sublime“ wurde bereits im Nordamerika-Kapitel im Zusammenhang mit den Niagarafällen hingewiesen).

Der Wandel ins Positive in Dichtung und Literatur schreitet in den folgenden Jahrzehnten weiter voran. Der Schweizer Naturwissenschaftler Albert von Haller beispielweise veröffentlichte im Jahr 1729 den Gedichtzyklus *Die Alpen*. Darin beschreibt er die Region als erforschungswürdige und schöne Landschaft. In den folgenden Jahren erschienen insgesamt elf Ausgaben von

⁶⁵² Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Bd. 2. Stuttgart u.a. 1847, S. 24 f.; vgl. Ralph Köhnen: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, München 2009, S. 75 f. (im Folgenden zit. als: Köhnen 2009).

⁶⁵³ Köhnen 2009, S. 214.

⁶⁵⁴ Ring 2000, S. 9.

⁶⁵⁵ Ebenda, vgl. S. 10.

⁶⁵⁶ Köhnen 2009, S. 218.

⁶⁵⁷ John Dennis: *Critical Works* Bd. II, S. 380, zit. nach: Köhnen 2009, S. 216.

Die Alpen und Übersetzungen in mehreren Sprachen.⁶⁵⁸ 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.“⁶⁵⁹ Auch George Keate romantisiert in seinem 1763 erschienenem Gedicht *The Alps* die wilde Alpenlandschaft. Er spricht von „in this scene of nature’s true sublime“⁶⁶⁰. 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.“⁶⁶¹

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“⁶⁶². 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.

Gleichzeitig bestand auch ein naturwissenschaftliches Interesse an der Erkundung von Bergregionen – unter anderem bedingt durch John Tyndalls im Jahr 1860 erschienenenes Werk *The Glaciers of the Alps*. Tyndall publizierte im Folgejahr *Mountaineering in 1861*. Dies leitet zu einer weiteren Interessengruppe über: Bergsteiger. Unter ihnen fanden sich einige mit der Ambition, die Erstbesteigung bis dato unbezwungener Gipfel für sich – und die englische Krone – verzeichnen zu können. Jim Ring beschreibt, auf welche Regionen

⁶⁵⁸ Ring 2000, S. 14 f.

⁶⁵⁹ Ebenda, S. 15.

⁶⁶⁰ Vgl. Dischner 1972, S. 192.

⁶⁶¹ The Complete Poetical Works of William Wordsworth: Together with a description of the Country of the lakes in the North of England, edited by Henry Reed, Philadelphia/Boston 1837, S. 46.

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

Die erste von Thomas Cook geführte Reise in die Schweiz fand vom 26. Juni bis 15. Juli 1863 statt.⁶⁶⁵ Es nahmen 62 Personen teil, aufgrund der Popularität folgten weitere Rundreisen.⁶⁶⁶ Wie zuvor bei der Analyse der Nordamerika-

⁶⁶³ Ring 2000, S. 100 f.

⁶⁶⁴ K. Baedeker: 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, S. III.

⁶⁶⁵ Siehe dazu Jemima Morrells Reisebericht: Miss Jemima's Swiss Journal. The first Conducted Tour of Switzerland. 1863. Written for private circulation by "Miss Jemima", first published by Putnam & Co London 1963 (im Folgenden zit. als: Morrell 1863).

⁶⁶⁶ Vgl. Bock 2010, S. 329.

Paris- und Rhein-Serien wird die zeitliche Parallelität zwischen dem Erscheinen von William Englands Fotografien und der Etablierung von Thomas Cooks Reisen deutlich. Die Wechselwirkungen und enge Verzahnung zwischen der touristischen Erschließung der Region und der Verbreitung von in hoher Auflage produzierter Fotografien kann kein Zufall sein.

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 Jahreseinkommen von £300 möglich.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.⁶⁶⁸

Alpenreisende suchten die Idylle und Ruhe in den Bergen, die in den Städten aufgrund der fortschreitenden Industrialisierung immer weiter verloren gingen. Sie wollten dem Smog, Lärm und Verkehr entkommen und versprachen sich Heilung oder Vorbeugung von Krankheiten.⁶⁶⁹ Durch die Experimente von Louis Pasteur (1822–1895) und andere wurden die Menschen des viktorianischen Zeitalters über Keime und die Verbreitung von Krankheitserregern aufgeklärt. Die Städter erhofften sich gesunde, reine Luft in den Bergen. Alpenreisende versprachen sich zudem, eine Landschaft vorzufinden, wie es sie in ihrer Heimat nicht mehr gab. Allerdings machte die Industrialisierung auch vor der Alpenregion nicht halt; hierfür ist die Einführung von Zahnradbahnen ab den 1870er Jahren ein Beispiel. Vermutlich war es die Mischung aus Idylle auf der

⁶⁶⁷ Vgl. Ring 2000, S. 93.

⁶⁶⁸ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 75 u. S. 69.

⁶⁶⁹ Siehe u.a. Susan Barton: *Healthy Living in the Alps. The Origins of Winter Tourism in Switzerland*, Manchester 2008.

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“.

Eine grundlegende Publikation war seit Ende der 1820er Jahre William Brockedons mehrbändiges Werk *Illustrations of the Passes of the Alps*.⁶⁷³ Als Vorläufer der modernen Murray- und Baedeker-Reiseführer für die Region gilt Gottfried Ebels *Anleitung, auf die nützlichste und genußvollste Art die Schweiz zu bereisen*, Zürich 1793, die in mehreren Auflagen auch noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts erschien.⁶⁷⁴ Die Konkurrenzsituation zwischen den Verlags-häusern Murray und Baedeker spiegelt sich auch in den Publikationen zur Alpenregion: John Murray brachte erstmals im Jahr 1838 einen Reiseführer *Switzerland* auf den Markt. Baedeker veröffentlichte 1844 den Titel *Schweiz*.

⁶⁷⁰ Vgl. Ring 2000, S. 92.

⁶⁷¹ Morrell 1863.

⁶⁷² Ebenda, S. XIII.

⁶⁷³ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 186.

⁶⁷⁴ Vgl. Koshar 2000, S. 58.

Murrays französische Publikation *Suisse* erschien 1849, Baedeker zog 1852 mit *Suisse* und 1862 mit *Switzerland* nach.⁶⁷⁵ Murray veröffentlichte im Jahr 1862 einen deutschsprachigen Reiseführer *Schweiz*. Zuvor hatte bereits Baedeker mit einem London-Reiseführer in Murrays Markt eingegriffen.⁶⁷⁶

Speziell auf die Bedürfnisse ambitionierter Bergsteiger und Alpinisten zugeschnitten war *The Alpine Guide*, der zwischen 1863 und 1868 herausgegeben wurde.⁶⁷⁷ Neben Reiseführern waren zudem Bergrundsichten ein wichtiges Medium, das sich besonders an Bergtouristen richtete. Dabei handelte es sich um Rundsichten, die in den Jahren 1850 bis 1910 populär waren und den Vereinszeitschriften der Alpenvereine beigelegt waren.⁶⁷⁸

Die hier kurz skizzierte Entwicklung macht die Popularität der Alpenregion für den Reiseführermarkt deutlich. Für die Vorbereitung der ersten Alpenreise von William England im Jahr 1863 waren somit zahlreiche Werke erhältlich, auf die er zurückgreifen konnte.

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 beispielweise 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.“⁶⁷⁹

⁶⁷⁵ Baedeker 1998, S. 33 f. und Baedeker 1998, S. 39.

⁶⁷⁶ Ebenda, S. 39.

⁶⁷⁷ Ring 2000, S. 37.

⁶⁷⁸ Vgl. Oettermann 1980, S. 32.

⁶⁷⁹ *The Times*, Sat., Oct. 18, 1856, issue 22502, col. A, S. 4. Derartige Stereokarten lassen sich in Sammlungen nachweisen: Eine Personengruppe ließ sich vor einer Kulisse des Reiselandes fotografieren. Die idealtypische Umgebung wird nachgestellt, das Reiseerlebnis nacherlebt. Die Formulierung in der Anzeige ist insofern bemerkenswert, als von Heimkehrenden berichtet wird. Aus heutiger Sicht erscheint es doch naheliegend, dass sich jeder – unabhängig davon, ob er die Schweiz schon bereist hat oder nicht – vor der Alpenkulisse ablichten lassen kann.

Eine perfekte Simulation und Illusion des Alpenerlebnisses bot das „moving panorama“ mit dem Titel *The Ascent of Mont Blanc*.⁶⁸⁰ Dessen Betreiber, Albert Smith, hatte den Mont Blanc im Jahr 1851 bestiegen und es sich zum Ziel gesetzt, die englische Mittelschicht mit den Alpen vertraut zu machen. Im selben Jahr 1851 mietete Albert Smith die Egyptian Hall in Piccadilly, London, an, um dort seine Show vorzuführen (Abb. 151). Thematisch war es die Besteigung des Mont Blanc bei gleichzeitiger Romantisierung des Alpenlebens. Die Illusion wurde perfekt durch den Aufbau eines Schweizer Chalet im „faux terrain“; diese Zone bildet einen Übergang von dreidimensionalen Elementen zur zweidimensionalen Fläche der illusionistischen Malerei im Hintergrund. Zusätzlich kamen in Smiths Panorama Bernhardiner Hunde, junge Frauen in Berner Trachten sowie ein Erzähler zum Einsatz. Die Show war ein großer Erfolg und lief bis 1858 mit insgesamt 2.000 Vorführungen.⁶⁸¹ Albert Smith präsentierte sein moving panorama sogar in Windsor Castle vor Queen Victoria. Richard D. Altick bezeichnet *The Ascent of Mont Blanc* als „one of the biggest hits of the whole Victorian era“⁶⁸². Als Gründe für den großen Erfolg von Smiths Unternehmung führt Ring unter anderem Romantisierung, Smiths Vorliebe für das Melodrama und die Klaustrophobie der neuen städtischen Gesellschaft an. Desweiteren koinzidierte Smiths Show mit der Erreichbarkeit der Alpenregion durch die Eisenbahn.⁶⁸³ Diese Kombination löste einen Anstieg des Tourismus aus, der dafür sorgte, dass in der Schweiz innerhalb der

⁶⁸⁰ Sein Buch mit gleichlautendem Titel „The Ascent of Mont Blanc“ brachte Smith im Jahr 1853 heraus. Zu Definition, Kontext und Entwicklungsgeschichte des Panoramas sowie der Bedeutung des panoramatischen Sehens für die Stereofotografie siehe S. 256–265 dieser Arbeit.

⁶⁸¹ Vgl. Ring 2000, S. 48 u. Hick 1999, S. 256. Siehe auch: Raymond Fitzsimons: *The Baron of Piccadilly. The Travels and Entertainments of Albert Smith, 1810–1860*, London 1967, bes. S. 123–151 sowie Richard D. Altick: *The Shows of London*, Cambridge/Mass. u. London 1978, bes. S. 473–478 (im Folgenden zit. als: Altick 1978). Zur Rolle des Sprechers: Ralph Hyde: „Excursions. Das Moving Panorama zwischen Kunst und Schaustellung“, in: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts (Ausst.-Kat.)*, Basel/Frankfurt a. M. 1993, S. 84–93, hier S. 87. Siehe dort auch Anm. 14 auf S. 92 für weitere Literatur (Gesamtpublikation im Folgenden zit. als: *Sehsucht* 1993; dieser Aufsatz im Folgenden zit. als: Hyde 1993). Siehe zudem: Peter H. Hansen: „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 (im Folgenden zit. als Hansen 1995).

⁶⁸² Altick 1978, S. 475.

⁶⁸³ Ring 2000, S. 49.

zehn Jahre nach Beginn von Smiths Show die Hotelpreise um ein Drittel anstiegen.⁶⁸⁴

Ein Vorläufer von Albert Smiths moving panorama des Mont Blancs war Daguerres Diorama *Das Tal von Chamounix*, 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 Zuschauer-raum installieren lassen, das er mit Bäumen und Tieren umgab. Der Einsatz von Almhörnern und Gesang verstärkte die Alpen-Illusion.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.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.

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; *Abb. 173*). Aufnahmen von Menschengruppen sind ebenfalls zu finden (z.B. Eissäger; *Abb. 160*). Den größten

⁶⁸⁴ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 82. Die Autoren beziehen sich auf: The Times, 6. Dezember 1853.

⁶⁸⁵ Vgl. Barry Daniels: „Daguerre – Theatermaler, Dioramist, Photograph“, in: Sehsucht 1993, S. 36–41, hier S. 39 (im Folgenden zit. als: Daniels 1993) sowie Oettermann 1980, S. 64.

⁶⁸⁶ Vgl. Oettermann 1980, S. 110 f.

Anteil haben Landschaftsaufnahmen, die Berge, Täler, Schluchten und Gewässer zeigen. Indem William England auch Sehenswürdigkeiten in Italien fotografierte – für die Serie *Views of Switzerland, Savoy and Italy* – steht er ganz in der Tradition des Grand Tourist, der die Alpen auf dem Weg nach Italien, dem eigentlichen Ziel seiner Reise, überquerte. So zeigt die Stereokarte Nr. 445 dieser Serie den *Ancien Arc Romain à Susa, Italy* (Abb. 152), in der Nähe von Turin. William England platzierte zwei männliche Personen, um die beeindruckenden Dimensionen des Triumphbogens zu verdeutlichen.

William England zeigt sowohl die Motivvielfalt, die die Alpenregion bietet, als auch sein Können. Er ist zum Zeitpunkt seiner Reisen ein etablierter und erfahrener Fotograf. Gérard Bourgarel zeichnet in *William England (1816–1896): dès 1863, son exploration photographique de la Suisse* nach, dass William England höchstwahrscheinlich den aus dem Baedeker bekannten Routen gefolgt ist. Es handelte sich demnach um klassische, bei Touristen und Wandernern beliebte Strecken.⁶⁸⁷ Bourgarel weist am Beispiel von William Englands Ansichten der Stadt Fribourg nach, dass der Fotograf den im Baedeker aufgeführten Besichtigungsvorschlägen „à la lettre“, also wörtlich, folgte.⁶⁸⁸ So erklimmte William England, wie empfohlen, unter anderem den Glockenturm der Kathedrale, um von dort den Blick über die Stadt einzufangen – Nr. 129 – *Panorama de Fribourg pris de la Cathédrale, Suisse* – und wählte als Motiv für die Stereokarte Nr. 126 – *Le Pont du Gotteron à Fribourg, Suisse* – eine Sehenswürdigkeit, auf die der Baedeker ebenfalls hinweist.⁶⁸⁹

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

⁶⁸⁷ Vgl. Bourgarel 2005.

⁶⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 58. Bourgarel bezieht sich hier auf die französische Ausgabe „La Suisse – Manuel du voyageur par C. Baedeker. Traduit de l’allemand sur la 4e édition par C. F. Girard. Coblenz, C. Baedeker, éditeur. 1852“.

⁶⁸⁹ Vgl. Bourgarel 2005, S. 58.

⁶⁹⁰ Vgl. Blair, England 2014, S. 9.

Aufnahmereihenfolge entsprechen könnte, mit Ausnahme von Abweichungen in Bezug auf die Stationen Genève und Lausanne.⁶⁹¹

Weitere Alpen-Stereofotografen

Als frühe Stereofotografen, die in den Alpen bereits in den 1850er Jahren aktiv waren, sind unter anderem Claude-Marie Ferrier und Alfred Villeneuve zu erwähnen.⁶⁹² Auf die Konkurrenzsituation, in der William England sich in der Mitte der 1860er Jahre befand, gibt folgende Notiz zur Sitzung der London Photographic Society Auskunft: „Mr. ENGLAND laid on the table an extensive addition to his well-known series of views in Switzerland and Alpine scenery, dedicated by permission to the Alpine Club. Mr. STEPHEN THOMPSON and Mr. FRITH also exhibited some excellent views of the same localities. [Hervorhebungen im Original].“⁶⁹³ Somit war William England nicht der einzige kommerzielle Fotograf, der die Alpen bereiste. Stephen Thompson war ungefähr im gleichen Alter wie England und hatte mit ihm zuvor bereits bei der fotografischen Dokumentation der International Exhibition im Jahr 1862 zusammengearbeitet. Zu Thompsons Alpenreisen sind kaum Informationen überliefert. Ausnahmen sind einige von ihm verfasste Artikel in Fotografiejournalen, zum Beispiel: „Photography amongst the Alpine passes of Switzerland and Italy“ aus dem Jahr 1864.⁶⁹⁴ Auch lassen sich Stephen Thompsons alpine Stereokarten heute nur vereinzelt und in geringem Umfang in Sammlungen nachweisen. Ein Beispiel – *No. 1. Panorama de Lucerne. Suisse* – seiner Serie *Views of Switzerland, Italy and the Tyrol* – findet sich als *Abb. 153*. Die Aufnahme ähnelt in Hinblick auf Bildaufbau, Staffellung der

⁶⁹¹ Ebenda.

⁶⁹² Vgl. Fontaine 2015, S. 12.

⁶⁹³ „London Photographic Society. Ordinary General Meeting. King’s College, London. Tuesday, November 14, 1865“, in: *The Photographic Journal*, No. 163, November 16, 1865, S. 182 f., hier S. 183.

⁶⁹⁴ „Photography amongst the Alpine passes of Switzerland and Italy. Read at a meeting of the North London Photographic Society“, Nov. 23, 1864. Stephen Thompson, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XI, No. 239, December 2, 1864, S. 485 ff.

Ebenen, Betonung der Diagonalen und Einsatz von Personen im Mittelgrund stark den alpinen Stereofotografien William Englands.

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 Longfellow's Roman *Hyperion*.⁶⁹⁵ Auch wenn Frith im Laufe seiner langjährigen Schaffenszeit eine große Anzahl an Stereofotografien herausbrachte, konnte bei seinen Alpenansichten dieses Format nicht nachgewiesen werden.

Stephen Thompson und Francis Frith sind somit im Bereich alpine Stereofotografie als ernstzunehmende Konkurrenten William Englands zu vernachlässigen. Sein größter Konkurrent war vielmehr Adolphe Braun.⁶⁹⁶ Adolphe Braun (1812–1877), bzw. sein Sohn Gaston, brachte zwischen 1858 und 1872 rund 7.000 Stereokarten heraus – viele der Motive waren Alpenansichten.⁶⁹⁷

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.”⁶⁹⁸ 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

⁶⁹⁵ Vgl. Henisch 1994, S. 321.

⁶⁹⁶ Zu Adolphe Braun siehe u.a. Maureen C. O'Brien u. Mary Bergstein (Hg.): *Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun*, London 2000 (im Folgenden zit. als: O'Brien/Bergstein 2000).

⁶⁹⁷ Zu Leben und Werk von Adolphe Braun und seiner Familienmitglieder siehe u.a.: Christian Kempf: „Adolphe Braun's Photographic Enterprise“, in: O'Brien/Bergstein 2000, S. 9–29.

⁶⁹⁸ *The Alpine Journal*, Volume 2, 1866, S. 48.

picturesque than his French rival; [...]”⁶⁹⁹ 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.”⁷⁰⁰

Aus der Beschreibung in *The Alpine Club Journal* wird deutlich, welche unterschiedlichen Interessen beide Fotografen – Adolphe Braun und William England – bedienten und dass es sich bei der Zielgruppe von William Englands Fotografien in erster Linie um Touristen gehandelt haben muss, die die Stereokarten als Souvenir oder zur Reisevorbereitung erwarben, und nicht um Bergsteiger, die an topographischen Details interessiert waren.

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 technician, so his views are generally still found unfaded and in a good condition of preservation today.”⁷⁰¹ Die Qualität seiner Abzüge ist durchgehend überragend, was der heutige Erhaltungszustand deutlich macht.

⁶⁹⁹ Ebenda.

⁷⁰⁰ Roy Flukinger: *The Gernsheim Collection, Harry Ransom Center Photography Series*, Austin/Texas 2010, S. 163 (im Folgenden zit. als: Flukinger 2010).

⁷⁰¹ Blair, England 2014, S. 5.

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

Ein Teil von William Englands alpinen Stereokarten trägt den Aufdruck „Under the Patronage of the Alpine Club“ bzw. „By Permission, dedicated to the Alpine Club“. Dies scheint auf eine enge Verbindung von William England mit dem Alpine Club hinzuweisen. Im Folgenden wird daher von der Alpine Club-Serie gesprochen.

Der Alpine Club wurde 1857 in London gegründet. Eines der Gründungsmitglieder war Albert Smith, Besteiger des Mont Blanc und erfolgreicher Betreiber des Mont Blanc moving panoramas in London.⁷⁰² Ein Gründungszweck lautete: „to facilitate association among those who possess a similarity of taste“⁷⁰³. Die Alpine Club Register geben Auskunft über die 823 Männer, die dem Verein zwischen 1857 und 1890 beitraten. Voraussetzung waren Klettererfahrung in den Alpen oder literarische bzw. künstlerische Leistungen mit Alpenbezug.⁷⁰⁴ So wurde John Ruskin 1869 aufgrund seiner literarischen Werke in den Alpine Club aufgenommen; ein Bergsteiger war er nie.⁷⁰⁵ Mitglieder stammten vorwiegend aus der middle class und hatten „genteel professions“ inne – damit sind Berufe wie „bankers, barristers, civil servants“ oder „country gentlemen“ gemeint.⁷⁰⁶

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.

⁷⁰³ D. F. O. Dangar u. T. S. Blakeney: „The Rise of Modern Mountaineering and the Formation of the Alpine Club“, in: *Alpine Journal* 62 (1957), S. 26; sowie *Alpine Club Archives*, London, F7, B27 und B65. Zit. nach: Hansen 1995, S. 309.

⁷⁰⁴ Vgl. Hansen 1995, S. 309 f. Er bezieht sich u.a. auf Arnold Louis Mumm: *The Alpine Club Register, 1857–1890*, 3 Vols. (London, 1923–28).

⁷⁰⁵ Vgl. Peter Mallalieu: *The Artists of the Alpine Club: A Biographical Dictionary*. New edition with Addendum, London 2011 (2007), S. 158 (im Folgenden zit. als: Mallalieu 2011).

⁷⁰⁶ Hansen 1995, S. 310.

before us, consists of the latter, 130 in number, issued under the special patronage of the Alpine Club.”⁷⁰⁷

Diese Zeitungsnotiz ist aus mehreren Gründen aufschlussreich: Sie gibt Auskunft 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 bestand.

Die genauen Umstände der Beziehung William Englands zum Alpine Club sind unklar, im Archiv des noch heute in London ansässigen Alpine Club finden sich aber wertvolle Hinweise. So gehört ein Album von William England zum 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.⁷⁰⁸

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 Original].“⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ „Critical Notices. Views of Switzerland and Savoy. Photographed by Wm. England“, in: *The Photographic News*, Vol. VIII, No. 278, January 1, 1864, S. 4.

⁷⁰⁸ Vgl. Blair, England 2014, S. 11.

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.“⁷¹⁰

Aus diesen Protokollnotizen geht hervor, dass William England offenbar ohne Einverständnis des Alpine Club den Zusatz „Under the Special Patronage of the Alpine Club“ auf seine Stereokarten aufdrucken ließ. Weitere Informationen zu einer Patronage liegen ebenfalls nicht vor, das heißt, ob der Alpine Club William Englands Reisen förderte oder ob eine anderweitige Kooperation bestand, ist unklar. Peter Blair vermutet allerdings, dass der in der ersten Protokollnotiz genannte William Longman, der einer Verlegerfamilie angehörte, William Englands Reise teilweise unterstützte.⁷¹¹

Die Recherche hat keine Stereokarten-Serie eines anderen Fotografen mit einem vergleichbaren Aufdruck des Alpine Club ergeben. William England hob sich damit von seinen Konkurrenten ab und schuf ein Alleinstellungsmerkmal. Er suggerierte durch die Assoziation mit der renommierten Gesellschaft ein Qualitätsmerkmal – ein Prädikat, über das die Stereokarten anderer Fotografen nicht verfügen. Dieser Wettbewerbsvorteil könnte aus unserem heutigen Rechtsverständnis als unlauterer Wettbewerb bezeichnet werden.

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

⁷¹⁰ Ebenda.

⁷¹¹ Vgl. Blair, England 2014, S. 11. Zu William Longmans Zusammenarbeit mit Edward Whymper siehe u.a. Hansen 1995, S. 318 f.

Matterhorns im Jahr 1865 ums Lebens gekommen waren.⁷¹² Diesem Umstand verdankt wohl auch Edward Whympers *Scrambles Amongst the Alps* (1871) seinen Ruf als populärstes Bergsteiger-Buch.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.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

⁷¹² Vgl. Blair, England, 2014, S. 11.

⁷¹³ Vgl. Mullen/Munson 2010, S. 82 f.

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.”⁷¹⁵

So ist beispielsweise in *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.”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.”⁷¹⁷

Ein Beispiel hierfür zeigt William Englands Aufnahme Nr. 68 – *Le Lyskam pris du Görner Gratt, Zermatt, Suisse* (Abb. 156). Hier ist die für Bergwanderungen gänzlich unpassende Bekleidung besonders gut zu erkennen. Die abgebildete Dame, bei der es sich möglicherweise sogar um Rosalie England handelt, trägt wohl eine Krinoline und hält einen Sonnenschirm in der Hand.

Die kletternde Dame im langen Rock, die William England in Abb. 154 und Abb. 155 zeigt – eventuell ebenfalls seine Ehefrau –, ist ein ungewohnter Anblick sowohl für die Mitglieder des Alpine Club, aber auch für den durchschnittlichen viktorianischen Betrachter. Eine sozialgeschichtlich kritische Dimension im Werk von William England wird hier deutlich. Interessanterweise liegt William Englands Stereokarte Nr. 38 – *La Mer de Glace, Chamounix, Savoie* – in zwei Versionen vor: Version A zeigt die beiden männlichen Bergsteiger und die Dame (Abb. 154 bzw. 155); in Version B sind nur zwei

⁷¹⁵ Ring 2000, S. 104. Bergwandernde bzw. kletternde Frauen waren untypisch und vermutlich verpönt, dennoch folgten sie ihren männlichen Kollegen auf dem Fuße. Roche weist darauf hin, dass bis ca. 1875 eine Frau auf den meisten Alpengipfeln gestanden hatte. Sie datiert das „female ‚Golden Age‘ of mountaineering“ in den Zeitraum von 1854 bis 1880. (Vgl. Roche 2013, S. 16 ff.).

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.).

⁷¹⁷ Ebenda.

Männer zu sehen (Abb. 157).⁷¹⁸ Welche Version in welcher Auflage erschien, ist nicht überliefert.

Andere Fotografen thematisierten ebenfalls Frauen in den Alpen. Zwei Beispiele von Adolphe Braun sind *Glacier de Rosenloui* (Abb. 158) sowie *Monte Rosa* (Abb. 159). Sie entstanden einige Jahre vor den Aufnahmen von William England. Die Motivwahl beider Fotografen spricht für ein gemeinsames Interesse an diesem ungewöhnlichen Sujet und für den Wunsch, dem Betrachter etwas noch nie Gesehenes, vielleicht sogar Skandalöses, anzubieten. Die Darstellung einer kletternden Dame bedient bestehende Klischees und Rollenvorstellungen, indem verbildlicht wird, wie ungeeignet die viktorianische Damenmode für eine Gletschertour ist. Zudem wird die Hilfsbedürftigkeit der Frau deutlich – nur mit Hilfe des männlichen Begleiters gelingt ihr der Aufstieg. Gleichzeitig thematisiert die Darstellung aber auch, wie Frauen in Männerdomänen vordringen und sich nicht durch einen geltenden Verhaltenskodex beschränken lassen.

Alpinismus und Alpentourismus in William Englands Fotografien

William Englands alpine Ansichten sind Zeugnis des frühen Alpinismus – schließlich war Bergsteigen in den 1860er Jahren etwas Neues und der englische Alpine Club erst 1857 gegründet worden. Stereokarten von Menschen im Gebirge – besonders in Aktion beim Klettern – waren ein ungewohnter und somit faszinierender Anblick für den viktorianischen Betrachter. Eindrucksvoll waren für diesen auch Ansichten wie Nr. 92 – *Coupant la glace pour l'exportation à Grindelwald. Suisse* (Abb. 160). Das „Ernten“ von Gletschereis für Kühlzwecke war ein Motiv, das der viktorianische Reisende im Lehnstuhl vermutlich noch nie zuvor gesehen hatte. Bei der vorliegenden Stereokarte handelt es sich um eine kolorierte Variante, wodurch der Kontrast zwischen den Bildinhalten verstärkt und der Realitätseffekt der Aufnahme gesteigert wird.

⁷¹⁸ Vgl. Blair, England 2014, S. 2.

Gleichzeitig thematisiert William England auch die fortschreitende touristische Erschließung der Region. In Nr. 111 – *Le Glacier de Rosenloui, Suisse* (Abb. 161) – ist eine Gruppe Bergwanderer vor einer Almhütte zu sehen. Interessant ist hier ein Vergleich mit dem Gemälde *Glacier of Rosenloui* von John Brett (1856; Abb. 162).⁷¹⁹ Es entstand rund zehn Jahre vor William Englands Stereofotografie und weist deutliche Parallelen, aber auch signifikante Unterschiede auf. Der Kompositionsmodus des Gemäldes unterliegt ganz dem stereoskopischen Prinzip: Die Bildebenen sind gestaffelt, Diagonalen strukturieren den Raum und die Objekte im Vordergrund erscheinen durch ihre realistische Darstellungsweise zum Greifen nah. Wie bei einer gelungenen Stereofotografie fühlt sich der Betrachter in das Bild hineingezogen.⁷²⁰ Auf der anderen Seite steht für Brett hier die Darstellung geologischer Formationen und Oberflächenstrukturen im Zentrum – ein Ansatz, der sich auch bei John Ruskin nachweisen lässt. Zentral für William Englands Stereofotografie *Le Glacier de Rosenloui* ist hingegen die Verdeutlichung der Dimensionen des Gletschers sowie seine touristische Nutzung.

Diese thematisiert er auch, indem er beispielweise Außenansichten von Hotels zeigt, wie in Nr. 49 – *Hotel d'Angleterre, Chamounix, Savoie* – hier soll Lord Byron sein Werk *The Prisoner of Chillon* geschrieben haben.⁷²¹ In weiteren Aufnahmen (Abb. 163) dokumentiert William England den Ausbau des alpinen Verkehrsnetzes: Nr. 154 – *Tunel sur la Nouvelle route du St. Gothard, Suisse* – zeigt den im Bau befindlichen St. Gothard-Tunnel, der nach rund langjähriger Bauzeit im Juni 1882 eröffnet wurde.⁷²² Wie in anderen Aufnahmen auch, setzt der Fotograf hier Personen als Mittel der Belebung und zur Verdeutlichung der Dimensionen ein.

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.⁷²³

Bewährte Dispositive: Erwartete Romantik in den Alpenmotiven von William England

Neben dem ungewohnten Motiv von bergsteigenden Männern und Frauen sowie Ansichten, die den voranschreitenden Tourismus und den Ausbau des Schienennetzes thematisieren, umfassen William Englands alpine Serien überwiegend Motive, die die Idylle der Alpen hervorheben: „La Suisse apparaît elle comme un mythe: un catalogue d’images romantiques, aux villages hors du temps au sein de paysages intacts, [...]”⁷²⁴ William Englands Nr. 294 – *L’Eglise de Lauterbrunnen, et le Staubach, Suisse (Abb. 164)* – illustriert diese Beschreibung. Die Stereofotografie zeigt einen Ort in den Bergen, in dem die Zeit scheinbar stillsteht. Spuren von Industrialisierung oder technischem Fortschritt sucht der Betrachter vergebens. Stattdessen wird sein Blick durch die diagonalen Bildstrukturen in eine idyllische Alpenszene hineingezogen und auf die Frau und den Mann im Mittelgrund gelenkt. Sie beleben die Komposition, die von Kirche und Häusern sowie dem Felsmassiv mit Wasserfall im Hintergrund dominiert werden. Der Stereoeffekt der Aufnahme ist exzellent, bedingt durch die Staffelung der Ebenen und die gekonnte Bildregie, die diagonale, horizontale und vertikale Strukturen berücksichtigt.

Ein ähnlicher Kompositionsmodus findet sich in Nr. 151 – *Le Bristenstock et le Lac d’Uri, Fluelen, Suisse (Abb. 165)* – sowie Nr. 263 – *L’Eglise d’Interlaken, Suisse (Abb. 166)*. Diesen Aufnahmen ist zudem das zentrale Bildthema gemein: eine in eine Gebirgslandschaft eingebettete Siedlung und deren Besucher. Die Geometrie und Harmonie im Bildaufbau unterstützen die Ruhe und Beschaulichkeit, die die Fotografien auf den Betrachter ausstrahlen.

⁷²³ Ebenda.

⁷²⁴ Bourgarel 2005, S. 11.

Neben Motiven, deren zentrale Aspekte Idylle und Zeitlosigkeit sind, wählte William England aus Kunst und Literatur populäre Sujets. Es folgen drei Beispiele.

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,

⁷²⁵ Zur (Stereo)Fotografie des Mer de Glace zwischen 1849 und 1869 siehe z.B. Fontaine 2015, S. 73–93.

⁷²⁶ Thomas Watkins: *Travels through Swisserland [sic] Italy, Sicily, the Greek Islands, to Constantinople*. In *a Series of Letters, In the Years 1787, 1788, 1789* (2 vols., Vol. I, London 1792), zit. nach u. vgl. Dischner 1972, S. 242.

die er in Kooperation mit Frederick Crawley anfertigte.⁷²⁷ Um 1854 datiert eine Daguerreotypie des Mer de Glace (*Abb. 168*). Das gewaltige Ausmaß des Eismees 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.“⁷²⁸ So manifestiert sich in Ruskins Daguerreotypie des Eismees 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)*).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 Eismeerregion 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 Beattie, MD*, das in

⁷²⁷ Zu Ruskins Leben und Werk und seinen erst kürzlich lokalisierten und identifizierten Daguerreotypen siehe Ken u. Jenny Jacobson: *Carrying Off the Palaces. John Ruskin’s Lost Daguerreotypes*, London 2015. Jacobson berücksichtigen in ihrer Untersuchung auch William England, siehe S. 89 u. 91. Siehe auch Wolfgang Kemp: *The Desire of My Eyes: The Life and Work of John Ruskin*, London 1991, insbes. S. 32 ff. zu Ruskins Alpenreisen.

⁷²⁸ W. G. Collingwood: *The Life and Work of John Ruskin*, London 1900, S. 205 (vgl. Mallalieu 2011, S. 160).

⁷²⁹ Tate Britain, Referenz: D04614, Turner Bequest LXXV 22. William Turners erste Alpenreise fand im Jahr 1802 statt; 1819 folgte eine Reise nach Italien sowie weitere Alpenbesuche in den frühen 1840er Jahren. Turner fertigte zahlreiche Skizzen und Aquarelle an. Darüber hinaus erstellte er auch Illustrationen für Gedichte, so beispielsweise für Samuel Rogers „Italy“; vgl. Mullen/Munson 2010, S. 131.

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“ and „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

Chamounix spielt seit den Anfängen des englischen Alpinismus eine wichtige Rolle: Pococke und Windham hatten von diesem Tal aus im frühen 18. Jahrhundert als erste den Mont Blanc, den höchsten Alpengipfel, entdeckt.⁷³¹ Wie oben beschrieben sorgte Albert Smith mit seiner Besteigung des Mont Blanc im Jahr 1851 und seinem darauf basierenden moving panorama in London für Furore. Der Murray-Reiseführer empfiehlt als krönenden Abschluss einer

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.

⁷³¹ Vgl. Dischner 1972, S. 179.

Alpenreise den Mont Blanc und das Eismeer.⁷³²

William Englands alpine Serien umfassen mehrere Mont Blanc-Motive: z.B. Nr. 35 – *Mont Blanc et le Village de Chamounix, Savoie (1) (Abb. 171)* – oder als späte Veröffentlichung mit der Nr. 1064 – *Mont Blanc pris du Belacha*. Zudem zeigt er den Berg von der italienischen Seite aus, in der Serie *Views of Italy, Switzerland and Savoy*: Nr. 9 – *L’Ermitage et le mont Blanc, coté Italie*. In allen Aufnahmen richtete der Fotograf seine Kamera aus dem Tal auf den Mont Blanc, eine Perspektive, wie sie auch den Touristen erwartete. Er wählte somit einen weit weniger gewagten Standpunkt als seine Konkurrenten, die Bisson Frères. Diese hatten den Mont Blanc als erste Fotografen im Jahr 1861 bestiegen. Blair gibt an, dass 25 Bergführer und Träger rund 250 kg an fotografischer Ausrüstung auf den Gipfel trugen.⁷³³ Es existieren keine Gipfelaufnahmen, da die Chemikalien vermutlich eingefroren waren.⁷³⁴ Eine fotografische Expedition von Joseph Tairraz im selben Jahr war erfolgreicher: Seine Stereofotografie-Serie *Ascension au Mont-Blanc* umfasst auch Ansichten vom Gipfel.⁷³⁵

William Englands Ansichten von Chamounix datiert Rémi Fontaine in die Jahre 1863, 1865 und 1867.⁷³⁶

⁷³² Monika Wagner: „Die Alpen: Faszination unwirtlicher Gegenden“, in: *Mit dem Auge des Touristen* 1981, S. 67–79, hier S. 67 (im Folgenden zit. als: Wagner 1981); dort wird zit.: John Murray: *A hand-book for travellers in Switzerland and the alps of Savoy and Piedmont*, London 1836 (Reprint Leicester 1970), S. XXVII (Übersetzung durch Wagner).

⁷³³ Vgl. Blair, *Chamonix* 2014, S. 8. Eine Zeitleiste zu den Ereignissen in Chamounix/Mont Blanc von 1091 bis 1999 findet sich dort auf S. 10 f. Zu Leben und Werk der Bisson Frères siehe unter anderem: *Die Brüder Bisson. Aufstieg und Fall eines Fotografieunternehmens im 19. Jahrhundert (Ausst.-Kat.)*, Essen/Paris 1999 sowie Sylviane de Decker Heftler: *Die Eroberung des Montblanc durch die Fotografie*, in: *Montblanc. Die Eroberung durch die Fotografie*, Köln 2003, S. 16–33 (Hinweis in Faber 2008, S. 23, Anm. 9).

⁷³⁴ Vgl. Blair, *England* 2014, S. 13.

⁷³⁵ Siehe Abbildungen in Fontaine 2015, S. 68. Die Entstehung der Serie „*Ascension au Mont-Blanc*“ wird dort ausführlich beschrieben auf S. 161 ff.

⁷³⁶ 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.

Berühmtheit erlangte das Chateau Chillon durch Lord Byron und sein Gedicht *The Prisoner of Chillon*, das im Jahr 1816 erschien. Angeblich schrieb Byron das Gedicht im *Hotel d'Angleterre*, das William Englands Stereofotografie mit der Nr. 49 – *Hôtel d'Angleterre Chamounix. Savoie* – zeigt (Abb. 172).

Byron hatte die Burg Chillon 1816 anlässlich einer gemeinsamen Reise mit Percy Shelley, Mary Shelleys Ehemann, besucht und sich von der Geschichte von François Bonivard inspirieren lassen, einem Genfer Mönch, der dort von 1532 bis 1536 inhaftiert war.⁷³⁷ Nach dem Besuch des Chateau Chillon und beeindruckt vom Anblick der Umgebung – „rocks – pines – torrents – glaciers [...] and summits of eternal snow“ – erregte eine englische Reisegruppe Byrons Missfallen: „an English party in a carriage – a lady in it fast asleep! [...] in the most anti-narcotic spot in the world.“⁷³⁸

William England zeigt mehrere Ansichten des Chateau Chillon, dabei handelt es sich sowohl um Innen- als auch um Außenansichten.⁷³⁹ *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.“⁷⁴⁰

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

⁷³⁷ Siehe u.a. *Chroniques de Genève*, par François Bonivard, prieur de Saint-Victor, publiées par Gustave Revilliod, Genève 1867.

⁷³⁸ Byron zit. nach: Mullen/Munson 2010, S. 4.

⁷³⁹ Nr. 11 bis Nr. 15 der Alpine Club-Serie. Siehe Blair, England 2014, S. 17 f.

⁷⁴⁰ „Critical Notices. Views of Switzerland and Savoy. Photographed by Wm. England“, in: *The Photographic News*, Vol. VIII, No. 278, January 1, 1864, S. 4. Jean Jacques Rousseaus erstmals 1761 erschienener Briefroman „Julie ou la Nouvelle Héloïse“ spielt sich unter anderem vor der Kulisse des Chateau Chillon ab.

höchstwahrscheinlich um den Fotografen selbst (*Abb. 173*). Der Bezug zu Byrons Gedicht wird deutlich: William England wählte als Ort für das Selbstporträt den Raum, in dem einst der Genfer Mönch einsaß. Eine weitere Innenaussicht – Nr. 15 – *Entree du Chateau de Chillon* – (*Abb. 174*) zeigt den Eingangsbereich des Schlosses, wo Besucher unter anderem Fotografien der Sehenswürdigkeit kaufen konnten (*Abb. 175*). Die Bedeutung des Chateau Chillon für den Tourismus und als fotografisches Motiv manifestiert sich in diesem Detail.

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*).⁷⁴¹ 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].“⁷⁴² 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

⁷⁴¹ Vgl. Erika Billeter (Hg.): *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*, Zürich 1977, S. 12 sowie Scharf 1983, S. 135 f.

⁷⁴² Scharf 1983, S. 135. Die Datierung der Fotografie von Braun in das Jahr 1867 erscheint relativ spät; Maureen C. O’Brien datiert sie ca. 1862 (vgl. O’Brien: „The Influence of Contemporary French Painting“, in: O’Brien/Bergstein 2000, S. 67–91, hier S. 69).

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. [...]“⁷⁴⁴ 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.“⁷⁴⁵

Ein Beispiel für ein Motiv William Englands, das in unterschiedlichen Formaten veröffentlicht wurde, ist *Chateau d’Ober-Ofen sur le Lac de Thun, Suisse*. Es liegt als Stereokarte mit der Nr. 121 der Alpine Club-Serie vor (*Abb. 178*). Das identische Motiv wurde als Teil der Serie „Panoramic Views of Switzerland, Savoy and Italy“ im Cabinet-Format herausgegeben (*Abb. 179*). Hierbei handelt es sich um eine Fotografie im Querformat mit den heutigen Maßen 16,5 x 9 cm, die auf einem 23,5 x 17 cm großen Trägerkarton befestigt wurde. Neben dem Serientitel lautet der weitere Aufdruck: „Photographed by William England. Messrs. Marion. Son & Co. 22 & 23. Soho Square. London. W.“ Bei Marion handelt es sich um einen in London ansässigen Verlag, der die

⁷⁴⁴ „Annals of Photography for 1864“, in: *The Photographic News Almanac, or The Yearbook of Photography for 1865*, edited by G. Wharton Simpson, S. 18–22, hier S. 21.

⁷⁴⁵ „Critical Notices. Views of Switzerland and Savoy. Photographed by Wm. England“, in: *The Photographic News*, Vol. VIII, No. 278, January 1, 1864, S. 4.

Ansichten ca. 1865 herausbrachte.⁷⁴⁶ 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.⁷⁴⁷

Beim Vergleich der Motive in den beiden unterschiedlichen Formaten zeigt sich, dass der Standpunkt identisch ist. William England verwendete dieselbe Kamera, aber unterschiedliche Linsen. Die Linse für die nicht-stereoskopischen Aufnahmen wird in einem viktorianischen Artikel als „Dallmeyer’s wide-angle view lens“ beschrieben.⁷⁴⁸ Diese technische Ausstattung ermöglichte es William England, mit nur einer Kamera zu reisen, um Fotografien sowohl im stereoskopischen als auch im Cabinet-Format anzufertigen.⁷⁴⁹ Dies war ein großer Vorteil, da jedes weitere Stück an Ausrüstung eine zusätzliche Belastung bedeutete.⁷⁵⁰

Alpine Fotografien im Carte de Visite-Format finden sich ebenfalls im Werk von William England. Cartes de Visite der Serie *Views of Switzerland, Savoy & Italy by W. England* tragen einen aufschlussreichen Aufdruck auf der Rückseite. Aus diesem geht hervor, dass die Serie mit einer „Dublin Exhibition Medal“ (1865) sowie Silbermedaillen bei der Paris Exhibition 1867 und von der London Photographic Society ausgezeichnet wurde (*Abb. 180*). Desweiteren heißt es, dass die vorliegende Serie auch als „Cabinet Series“ und „Panorama Series“ (im Format 6 ½ x 3 ½ in.) zum Preis von 1 shilling je Fotografie erhältlich sind. Stereokarten und Carte de Visite liegen mit fast 500 Motiven aus

⁷⁴⁶ Für diese Datierung spricht ein Hinweis in „Our weekly gossip“, in: *The Athenaeum*, No. 1944, Jan. 28, 1865, S. 128. Dort heißt es: „Mr. England is about to publish a series of large photographic views in Switzerland.“

⁷⁴⁷ Gernsheim Collection, University of Texas, Accession No: 964:0350:0001-0077; sowie Korrespondenz der Verfasserin mit Roy Flukinger im März 2014. Eine der Aufnahmen – *Vue prise de la Flegere, Suisse* – veröffentlichte Flukinger in seinem Buch über die Gernsheim Collection (siehe Flukinger 2010, S. 163).

⁷⁴⁸ „South London Photographic Society“, in: *The Photographic News*, March 16, 1866, S. 129.

⁷⁴⁹ George Washington Wilson arbeitete als erster mit diesem Kamera- und Linsentyp. Siehe Taylor 1981, S. 85 f. Cartes de Visite können aus vorliegenden Stereofotografie-Negativen hergestellt werden.

⁷⁵⁰ Zu William Englands Ausrüstung siehe auch S. 57 dieser Arbeit.

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

Darüber hinaus haben sich Souvenir-Fotobüchlein erhalten: *Vues Photographiques de la Suisse et Savoie par W. England* enthält zwölf Ansichten von Chamounix.⁷⁵³ Indem William England Fotografien in unterschiedlichen Formaten anbot, entsprach er der Kundennachfrage bzw. schaffte zusätzliches Interesse durch neue Produkte.

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

⁷⁵¹ Dieses Format wurde ebenfalls von George Washington Wilson eingeführt. Er veröffentlichte seine ersten „album prints“ im Herbst 1863. Dafür war weder eine spezielle Kamera noch eine besondere Linse nötig, da es nur erforderlich war, ein vorliegendes stereoskopisches Bilderpaar in die entsprechende Größe zu bringen. (siehe dazu: Taylor 1981, S. 86). Da über William Englands alpine album views in der Fachpresse bereits im Januar 1864 berichtet wird, zeigt sich, dass er das neue Format sehr schnell von Wilson übernahm.

⁷⁵² Siehe z.B. Blair, England 2014, S. 122.

⁷⁵³ Siehe ebenda, Abbildung auf S. 123.

⁷⁵⁴ „Our weekly gossip“, in: *The Athenaeum*, No. 1944, Jan. 28, 1865, S. 128.

⁷⁵⁵ Werge 1890, S. 295.

⁷⁵⁶ *The Forty-Six Annual Report of the Royal Cornwall Polytechnic Society 1878*, S. 32.

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.”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.”⁷⁵⁸

Eine der umfangreichsten – und aus heutiger Sicht überschwänglichsten – Kritiken ist folgende Rezension in *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 *La Mer de Glace* rendered with perfect texture, without an approach to chalkiness. Here are *Mont Blanc*, with a view of the *Chemin de la Tete* [sic] *Noire*, and a view of the *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

⁷⁵⁷ „Exhibition of the London Photographic Society”, in: *The Art-Student*, June 1, 1865, S. 401 f., hier S. 401.

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.”⁷⁵⁹

Diese Rezension wurde hier fast vollständig wiedergegeben, um deutlich zu machen, welche Kriterien bei der Bewertung Anwendung fanden: Dies sind sowohl technische Gesichtspunkte („skilful manipulation“ und „rare fulness and gradation of tone“), als auch kompositorische Merkmale („judicious choice of point of view“, „foliage and figures in the foreground“ sowie „harmony“). Darüber hinaus wird auf den Abwechslungsreichtum der Serie hingewiesen („snow-clad peak“, „pine forests“, „more animated scenes“) und es fallen Schlagwörter, die dem ästhetischen Empfinden der Zeit entsprechen: „beautiful“, „pictorial“ and „picturesque“. Das Gesamturteil des unbekanntem Rezensenten – „the most charming pictures, and of the most perfect photographic studies“ fasst zugleich William Englands Können zusammen: gelungene Motivwahl und Komposition auf der einen Seite und exzellente technische Ausführung auf der anderen. Neben dem künstlerischen Wert ist die technische Brillanz ein zentraler Aspekt bei der Beurteilung von William Englands Werk.

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 –

⁷⁵⁹ „Critical Notices. Views of Switzerland and Savoy. Photographed by Wm. England“, in: *The Photographic News*, Vol. VIII, No. 278, January 1, 1864, S. 4.

broad, yet exquisite in detail.”⁷⁶⁰ Auf die auf den Rückseiten seiner Cartes de Visite aufgeführten Medaillen, die William England für seine Alpenmotive gewann, wurde bereits hingewiesen.

Zusammenfassung

William England unternahm über einen mehrjährigen Zeitraum immer wieder Reisen in die Alpen und baute so sein Sortiment an alpinen Fotografien kontinuierlich aus. Die Wahl seines Reiseziels steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Alpenbegeisterung der Engländer, die die Region als Idyll- und Erholungssuchende, Bergwanderer oder Bergsteiger mit Gipfelambitionen besuchten. Ihnen waren die Alpen durch Literatur und Kunst, aber auch durch das moving panorama bereits bekannt. Die vormals als unwirtlich und furchterregend geltende Region hatte längst ihren Schrecken verloren und verkörperte vielmehr eine idealtypische Landschaft, die in Großbritannien im Zuge der Industrialisierung mehr und mehr verloren ging. Neugier, Entdecken-Wollen, aber auch die Suche nach dem „sublime and picturesque“ sind wichtige Motive für das Reisen. Das Aufkommen des Pauschalismus durch Thomas Cook und der Ausbau des Schienennetzes machten die Alpen bequemer, schneller und günstiger erreichbar. William Englands erste Alpentour fand in demselben Jahr statt wie Thomas Cooks erste geführte Reise in die Region. Möglicherweise galt für William England, was Jemima Morrell als Motivation für ihre Reise beschrieb: „The International Exhibition had tired us all of London.“ Schließlich hatte sein vermutlich letzter Auftrag für die London Stereoscopic Company in der fotografischen Dokumentation der International Exhibition bestanden.

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

⁷⁶⁰ „Royal Cornwall Polytechnic Society. Photographic Department. – Judges' Report. By Thos. Hart“, in: *The British Journal of Photography*, September 6, 1878, S. 426. Um welches Motiv es sich bei Nr. 666 handelt, ließ sich bislang nicht recherchieren. Eine Stereo- oder Monofotografie mit dieser Nummer konnte bis dato in Sammlungen nicht nachgewiesen werden.

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.

Die Darstellung einer kletternden Dame im Mer de Glace war für die Zeit ungewöhnlich, vermutlich sogar skandalös. Dieses Motiv findet sich sowohl bei William England (*Abb. 154* u. *Abb. 155*) als auch in ähnlicher Form bei Adolphe Braun (*Abb. 158* u. *Abb. 159*).

Mit dem Aufdruck „Under the patronage of the Alpine Club“ auf seinen Stereokarten schuf William England ein Alleinstellungsmerkmal, das ihn vom Wettbewerb abhob und einen Kaufanreiz bot. Dieses Vorgehen, das jedoch wohl nicht in Absprache mit dem Alpine Club erfolgte, stieß beim Verein auf Ablehnung.

Eine weitere Besonderheit William Englands alpiner Motive sind die unterschiedlichen Formate, in denen seine Fotografien erhältlich waren. Neben Stereokarten stieg die Nachfrage nach den neuen Formaten wie Cabinet, Carte de Visite und album views, für deren Betrachtung kein Stereoskop mehr erforderlich war. Wie gezeigt wurde, reagierte William England umgehend auf die Veränderungen des Marktes und passte seine Ausrüstung entsprechend an. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass er seine Alpenreisen nicht im Auftrag der London Stereoscopic Company unternahm, sondern als selbstständiger Fotograf. Vermutlich mehr denn je war er wirtschaftlichen Zwängen unterworfen. Er bot Fotografien in unterschiedlichen Formaten an, die abwechslungsreiche Motive in perfekter technischer Ausführung zeigen. Die Alpen-Serien sind daher als Kulmination seines Schaffens anzusehen.

Der englische Alpenreisende im viktorianischen Zeitalter war an Stereoansichten als Souvenir interessiert. Dies wird in einem Artikel in *The Photographic News* vom 9. April 1880 deutlich, in dem über William Englands Fotografie-Unternehmen berichtet wird. Der Artikel beginnt mit dem wohl fiktiven

Bericht über einen Touristen namens Brown, der sich in Genf auf die Suche nach Stereokarten macht. Konkret möchte er Karten vom Mer de Glace erwerben.⁷⁶¹ An diesem Detail zeigt sich die große Bedeutung und Popularität dieses Motives. Und nicht nur das – der Bericht veranschaulicht auch William Englands Renommee. Denn der Interessent wird schließlich in einem „stationer’s shop“ fündig: „[...] 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, [...]“⁷⁶²

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.

⁷⁶¹ Vgl. *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1127, April 9, 1880, S. 171.

⁷⁶² „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.

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

Das beschriebene Monopol und die Ausmaße seiner Fotografieproduktion verdeutlichen William Englands Stellung. So ist in einem Artikel von 1865 unter anderem die Rede davon, dass seine Produktionsstätte mehrere Gebäude umfasste und seine Mitarbeiter pro Tag bis zu 4.800 Stereokarten anfertigten.⁷⁶⁴ Aus dieser Beschreibung wird deutlich, dass William England massenhaft Stereokarten (sowie später auch andere Formate) produzierte. Doch wie brachte er diese an den Käufer? Die wesentliche Voraussetzung liegt in der allgemeinen Begeisterung für 3-D – dem stereo craze – und der damit verbundenen großen Nachfrage. Darüber hinaus erfüllte William England bestehende Bilderwartungen und schuf neue. Diese zentralen Aspekte sollen im Folgenden herausgestellt und die Leitgedanken aus den vorangegangenen Kapiteln abgebildet werden. Zudem wird der Bogen zu heutigen technischen Entwicklungen wie Virtual-Reality-Technik und 3D-Druck gespannt.

Erfüllung und Schaffung von Bilderwartungen

Wie die Analyse von vier reisefotografischen Serien William Englands im Hauptteil dieser Arbeit deutlich gemacht hat, orientierte sich William England weitgehend an etablierten Routen sowie an den durch den parallel aufkommenden Pauschal Tourismus populär gewordenen Destinationen wie Paris, Rheinland sowie der Alpenregion. Es wurde gezeigt, dass sich das

⁷⁶³ „At Home. Mr. Francis Bedford at Camden Road“, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1129, April 23, 1880, S. 194 f., hier S. 194.

⁷⁶⁴ „A London Photographic Establishment“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XII, No. 246, January 20, 1865, S. 28 f.

viktorianische Reiseverhalten in Kontinentaleuropa in William Englands Œuvre 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 Besichtigungsrouten. Durch das Anbieten von Motiven, die durch Kunst, Literatur und auch durch eigene Reiseerfahrung den Käufern bekannt waren, entsprach der Fotograf den vorherrschenden Bilderwartungen.

Auf der anderen Seite schuf William England auch neue Bilderwartungen, indem er unbekannte, mitunter überraschende Motive – wie beispielsweise die kletternde Dame – lieferte und immer wieder auch den Wandel thematisierte. Darüber hinaus lassen sich übergreifende Charakteristika sowie Kompositionsmodi und Themen als rekurrerendes Moment nachweisen. Von zentraler Bedeutung ist aber die Frage, worin der Reiz von Stereofotografie besteht.

⁷⁶⁵ Michel Frizot: „Verkehr – Die Stadt und ihre fließenden Elemente“, in: Bilder einer Metropole. Die Impressionisten in Paris, Folkwang Museum, (Ausst.-Kat.), Göttingen 2010, S. 171–177, hier S. 173.

⁷⁶⁶ Neite 1989, S. 555.

⁷⁶⁷ Vgl. Rice 1997, S. 105.

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 dünnen 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.“⁷⁶⁹

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.“⁷⁷⁰

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 ungesehen 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.“⁷⁷¹ Anne M. Lyden spricht von einer Detailversessenheit des viktorianischen Betrachters – „the obsessive preoccupation with detail“⁷⁷² – 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.“⁷⁷³ 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.“⁷⁷⁴ 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 Bild-details 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.

Mit der illusionistischen Qualität und Detailfülle geht die Vorstellung von einer objektiven und wahrheitsgetreuen Fotografie einher. Holmes: „Ein weiterer Punkt, in dem die Stereographie sich von allen anderen bildlichen Darstellungen unterscheidet, ist ihre Wirklichkeitstreue. Eine einfache Photographie lässt sich leicht manipulieren. Gelegentlich verlässt das Portrait einer Dame das Atelier des Photographen zehn Jahre jünger, als die Kamera sie aufgenommen hatte. Versuchen Sie dasselbe einmal bei einer Stereographie, und Sie werden den Unterschied rasch bemerken. [...] Die Unfähigkeit der Stereographie, falsches Zeugnis abzulegen, ist eine sonderbare Illustration für das

⁷⁷¹ Holmes 1859, S. 22 f.

⁷⁷² Lyden 2014, S. 16.

⁷⁷³ E. Delacroix: *Journal*, hrsg. v. A. Joubin, Paris 1960, Bd. 3, S. 83, zit. nach: Kemp 1980, S. 14.

⁷⁷⁴ Kemp 1980, S. 14.

Gesetz der Zeugenschaft.⁷⁷⁵ John Taylor führt im 20. Jahrhundert aus:
„Photographs confused the difference between reality and reflections, and this was the source of their authority.“⁷⁷⁶

Die Diskussion um den Wahrheitsanspruch von Fotografie wird seit ihrer Erfindung geführt, denn, wie Jonathan Crary konstatiert: „Keine andere Repräsentationsform des 19. Jahrhunderts hatte eine so starke Übereinstimmung zwischen dem Realen und dem Optischen hergestellt.“⁷⁷⁷ Als einen Grund für die „Nichtanerkennung der Fotografien als Kunstprodukte“ sieht der viktorianische Fotograf Francis Frith in der Mitte des 19. Jahrhunderts gerade: „[...] daß die Fotografie zu wahrheitsgetreu ist.“⁷⁷⁸

Interessanterweise wird der Stereofotografie in der modernen Forschungsliteratur oft ein hyperrealer Charakter attestiert. So beschreibt Pierre-Marc Richard: „Das [...] dreidimensionale Bild erscheint uns heute, hundert Jahre später, eher übertrieben, als würde vor unseren Augen eine Pappkulisserie aufgebaut.“⁷⁷⁹ Stiegler formuliert eine ähnliche Wahrnehmung: „Wenn wir heute Stereoskopien betrachten, werden wir mit der Fremdheit eines anderen Blicks auf die Ordnung der Dinge konfrontiert. Die Bilder erscheinen uns keineswegs als Simulakren der Wirklichkeit, sondern als Kulissen und Staffagen eines Theaterraums mit Tiefe, aber ohne Körperlichkeit, als ausgeschnittene, flächige Figuren, die im Bildraum arrangiert sind. Die einzelnen Gegenstände sind wie ausgeschnitten und ohne Volumen. Der stereoskopische Raum ist die dreidimensionale Illusion von arrangierten und gestaffelten Oberflächen.“⁷⁸⁰ Maren

⁷⁷⁵ „Lichtbild und Lichtplastik. Mit einer stereoskopischen Reise über den Atlantik“ (1861) [„Sun-Painting and Sun-Sculpture; with a Stereoscopic Trip across the Atlantic“, in: *Atlantic Monthly* 8 (July 1861)], in: Frank/Stiegler 2011, S. 33–70, hier S. 36 f. (im Folgenden zit. als: Holmes 1861).

⁷⁷⁶ Taylor 1994, S. 19.

⁷⁷⁷ Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996 (*Techniques of the Observer*, 1990), S. 128 (im Folgenden zit. als: Crary 1996), vgl. Pohlmann 2012, S. 143. Zum dokumentarischen Charakter und zur scheinbaren Objektivität von Fotografie siehe unter anderem auch Freund 1968, S. 16 f. sowie Wiegand 1981.

⁷⁷⁸ Francis Frith: *Die Kunst der Fotografie* (1859), zit. nach Kemp 1980, S. 101. Insbesondere zur „realistischen Qualität des Bildes“ siehe auch Joel Snyder: „Das Bild des Sehens“, in: Wolf, 2002, S. 23–59.

⁷⁷⁹ Richard 1998, S. 175.

⁷⁸⁰ Stiegler 2001, S. 65 f.

Gröning wundert sich über den Erfolg von Stereofotografie im 19. Jahrhundert und beschreibt die „Künstlichkeit einer fast penetrant plastisch wirkenden Erscheinungswelt“⁷⁸¹.

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 vermitteln, 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.⁷⁸² 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 hintritt, nicht mehr den Eindruck eines unbekanntes oder nur halbbekanntes 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.“⁷⁸³ An anderer Stelle führt von Helmholtz noch deutlicher aus: „Jetzt weiss ich, dass ich vor mir an der betreffenden Stelle kein wirkliches Object habe. Aber ich habe doch denselben sinnlichen Eindruck, als ob dort eines wäre, und diesen Eindruck kann ich weder mir selbst noch Anderen anders bezeichnen und charakterisieren, als dadurch, dass es der Eindruck ist, der bei normaler Beobachtungsweise entstehen würde, wenn dort ein Object wäre.“⁷⁸⁴ Auch John Murray, der Verleger von Brewsters *The Stereoscope*, beschreibt einen ähnlichen Seheindruck: „Sir David Brewster

⁷⁸¹ Maren Gröning: „Friedrich Würthle und Adolphe Braun – Hochgebirgsfotografien als touristisches Medium im 19. Jahrhundert“, in: Die Weite des Eises 2008, S. 34 f., hier S. 35.

⁷⁸² Die Unterscheidung zwischen „vision stéréoscopique“ als einer „vision artificielle“ und der „vision naturelle“ wird erst bei Donnadieu im Jahr 1892 gemacht. (Marie Louis Adolphe Donnadieu: *Traité de photographie stéréoscopique*, S. 22 f., zit. nach: Stiegler 2001, S. 63).

⁷⁸³ Hermann von Helmholtz: *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig 1867 (1. Teil 1856, 2. Teil 1860, 3. Teil 1866) S. 641, zit. nach: Stiegler 2001, S. 66.

⁷⁸⁴ Hermann von Helmholtz: *Der optische Apparat des Auges*, in: ders.: *Populäre Wissenschaftliche Vorträge*, Zweites Heft, Braunschweig 1871, S. 3–98, hier: S. 94 f., zit. nach: Stiegler 2001, S. 79.

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

Stiegler konstatiert: „Das Sprechen über Photographie ist zugleich eines über den eigenen Blick. Über Photographien zu schreiben, bedeutet, den eigenen Blick zum Gegenstand zu machen.“⁷⁸⁶ Zudem macht er „die Abhängigkeit des stereoskopischen Effekts von der menschlichen Wahrnehmung“⁷⁸⁷ deutlich. Dieser Gedanke lässt sich noch weiter zuspitzen: Das Seherlebnis von Stereofotografie ist eine subjektive Erfahrung und somit von der individuellen Wahrnehmung abhängig. Hier spielen sowohl anatomische Gegebenheiten, wie der persönliche Augenabstand, als auch der eigene historisch-kulturelle Kontext und Erfahrungshorizont eine Rolle; außerdem eingeübte und unbewusste Vorstellungsmuster und Assoziationsmodelle. Hinzu kommen für den illusionistischen Effekt die optischen Eigenschaften der Aufnahme- und Wiedergabegeräte.

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

⁷⁸⁵ „Reviews of New Books. John Murray: The Stereoscope, its History, Theory, and Construction, by Sir David Brewster“, in: Photographic Notes, No. 9, August 17, 1856, S. 139–142, hier S. 140 (vgl. Stiegler 2001, S. 66).

⁷⁸⁶ Stiegler 2001, S. 30.

⁷⁸⁷ Ebenda, S. 60.

⁷⁸⁸ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977 (1963), S. 14 (im Folgenden zit. als: Benjamin 1977); vgl. auch Nic Leonhardt: Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899), Bielefeld 2007, S. 34.

Sehen‘ glaubhaft macht.“⁷⁸⁹ Es wäre daher eine interessante Forschungsaufgabe festzustellen, wie eine Stereofotografie auf einen Betrachter des 21. Jahrhunderts wirkt, der eine derartige Aufnahme noch nie zuvor gesehen hat und in einem Umfeld aufgewachsen ist, das sich mit dem viktorianischen England vergleichen ließe.

Die Betrachtung von Stereofotografien ist ein immersives und isoliertes Seherlebnis, kann aber gleichzeitig auch kommunikativ sein. Man betrachtete die Aufnahmen im Familien- oder Freundeskreis, reichte das Stereoskop herum und tauschte sich über das Gesehene aus (*Abb. 181*). Mit besonders spektakulären Ansichten konnte man beeindrucken, umso mehr, wenn das dargestellte Motiv zuvor selbst besichtigt worden war. Auch die Erfindung des „double stereoscopes“, mit dessen Hilfe zwei Personen gleichzeitig dieselbe Stereokarte betrachten konnten, deuten auf den kommunikativen Charakter des Mediums hin (*Abb. 182*).⁷⁹⁰

Virtuelle Realität und kognitive Dissonanz

In Bezug auf den Guckkasten beschreibt Ulrike Hick den „Effekt des Hineingezogenwerdens in das Universum der vom Guckkasten offerierten Bildwelt“⁷⁹¹. Weiter führt sie aus: „Der Apparat verschleißt den Betrachter über das Guckloch mit dem Dargestellten und schließt damit visuell die empirische Wirklichkeit aus.“⁷⁹² Auch der Blick in die kastenförmige Apparatur des Brewster-Stereoskops, das In-das-Bild-hineingezogen-werden, schottet den Betrachter von der Außenwelt ab. Hier werden Parallelen zu einem weiteren, zeitlich späteren visuellen Medium deutlich: „Die Phänomenologie des Stereoskops produziert eine Situation, die der des Zuschauers im Kino nicht unähnlich ist. Beide implizieren die Isolation des Betrachters mit seinem Bild, aus der die Störungen der Umgebung ausgeblendet sind. In beiden transportiert

⁷⁸⁹ Crary 1996, S. 128.

⁷⁹⁰ Hier werden Parallelen zum Diskussionsmikroskop deutlich, mit dessen Hilfe zwei Personen gleichzeitig dasselbe Präparat betrachten können.

⁷⁹¹ Hick 1999, S. 229.

⁷⁹² Ebenda.

das Bild den Betrachter auf optische Weise, während sein Körper unbewegt bleibt.“⁷⁹³ Wie beim Blick durch das Schlüsseloch sieht sich der Betrachter einer unbekanntem, geheimnisvollen, vielleicht sogar verbotenen Szene gegenüber. Alan Sekula spricht von einer „totalen visuellen Erfahrung“⁷⁹⁴. 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.

Guckkasten, Stereoskop und andere immersive Medien erschaffen eine virtuelle Realität; die Grenzen zwischen Betrachter und betrachteter Szene verschwimmen. Stiegler formuliert es folgendermaßen: „Die Simulation des menschlichen Blicks im Stereoskop wird zur Simulation des Lebens als Inszenierung, bei dem Subjekt und Objekt der Betrachtung, Zuschauer und Schauspieler identisch geworden sind.“⁷⁹⁵ Kröger spricht von einem „Verschleifen“ der „[...] Differenzen zwischen dem Bildeindruck einerseits und dem mentalen Sehbild andererseits [...]“.⁷⁹⁶ Der Abbildungsmodus bleibt für den Betrachter unsichtbar, denn: „Die höchst illusionistische Bildwahrnehmung gibt sich als solche nicht zu erkennen – sie wird bruchlos in die kontinuierliche Homogenität des psycho-physischen Wahrnehmungsstromes überführt.“⁷⁹⁷

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

⁷⁹³ Rosalind Krauss: *Das Fotografische – eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 47.

⁷⁹⁴ Allan Sekula: „Der Handel mit Fotografien“, in: Wolf 2002, S. 255–290, hier S. 286.

⁷⁹⁵ Stiegler 2001, S. 240.

⁷⁹⁶ Kröger 1983, S. 21.

⁷⁹⁷ Ebenda.

seltsame Szene nach der anderen zu schweben scheinen. [Hervorhebung im Original].“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.“⁷⁹⁹

Virginia Heffernan berichtet hier nicht von ihren Erfahrungen mit einem Stereoskop des 19. Jahrhunderts, sondern mit Facebooks Virtual-Reality-Headset „Oculus Rift“. Und doch werden entscheidende Parallelen zwischen ihrer Beschreibung und der von Holmes deutlich: das Versunkensein in eine andere Welt und das scheinbar körperlose Schweben. Auch das von Heffernan erlebte Sicherheitsgefühl trotz des riskanten „Flugs“ lässt sich auf das Stereoskop übertragen. Dieses ermöglicht die Betrachtung eines illusionistisch-realen bedrohlich erscheinenden Objekts aus sicherer Distanz. Die Objekte lassen sich scheinbar berühren, während der Betrachter körperlos ein Teil des Bildes zu werden scheint.

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 Lehnstuhl befand. Dieser Konflikt zwischen widersprüchlichen Sinneseindrücken wird im englischsprachigen Sprachraum als „cognitive dissonance“ bezeichnet. Er findet dort verstärkt Erwähnung im Bereich Virtual

⁷⁹⁸ Holmes 1861, S. 35 f.

⁷⁹⁹ Virginia Heffernan: Virtual Reality Fails Its Way to Success, in: *The New York Times Magazine*, Nov. 14, 2014, Online-Version: <http://nyti.ms/1sMLW93> (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

Reality.⁸⁰⁰ Der entsprechende deutsche Terminus „kognitive Dissonanz“ wird dagegen vorrangig im Bereich Marketing und Verkaufspsychologie angewendet, zum Beispiel, wenn es um Pro und Contra bei einer Kaufentscheidung geht;⁸⁰¹ bezogen auf Virtual Reality fällt der Begriff dagegen kaum. Im Folgenden wird kognitive Dissonanz im Sinne des englischen Begriffs gebraucht. „Virtual-reality sickness“ ist eine körperliche Folgeerscheinung der kognitiven Dissonanz.⁸⁰² Typische Symptome sind Schwindel und Übelkeit, die einige Benutzer von Virtual-Reality-Brillen überkommen können und die als Hauptgrund dafür angesehen werden, dass die Virtual-Reality-Technik bisher noch nicht ihren großen Durchbruch hatte. Entsprechend wird Facebooks „Oculus Rift“ mit dem Qualitätsmerkmal „non-nauseating“, also nicht-übelkeitserregend, beworben.⁸⁰³

Interessanterweise finden sich bereits um die Wende zum 19. Jahrhundert zahlreiche Berichte über Schwindel und Seekrankheit.⁸⁰⁴ Und auch noch Mitte des 19. Jahrhunderts spricht etwa Charles Dickens in seiner Beschreibung des kanadischen Quebec von „Its giddy heights; its citadel suspended, as it were, in the air [...]. [Hervorhebung GL].“⁸⁰⁵ Bemerkenswerterweise taucht der Begriff giddy (schwindelig), den Charles Dickens hier verwendet, auch im Zusammenhang mit der Betrachtung von Stereofotografien auf. So heißt es beispielsweise zu einer Ansicht William Englands, die die Niagarafälle zeigt, in *The Photographic Journal* vom 15. April 1861: „The effect of viewing this little

⁸⁰⁰ Siehe z.B. Peter Brusilovsky, Piet Kommers u. Norbert Streitz (Hg.): *Multimedia, Hypermedia, and Virtual Reality. Models, Systems, and Applications, Lecture Notes in Computer Science 1077*, Berlin u.a. 1994.

⁸⁰¹ Siehe z.B. die Diplomarbeit von Nicholas Eckl: *Kognitive Dissonanz bei viralen Werbespots*, München 2008.

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.

⁸⁰⁴ Vgl. Oettermann 1980, S. 12.

⁸⁰⁵ Jeffrey 1999, S. 28.

photograph in the stereoscope is to make one giddy. [Hervorhebung GL].”⁸⁰⁶

Die Betrachtung dieser Schwindel erregenden und damit auch Emotionen erzeugenden Szenerie im Stereoskop verstärkt die illusionistische Wirkung noch einmal und macht den Seheindruck noch spektakulärer. Gleichzeitig ist der Hinweis auf die Schwindel erregende Wirkung ein Indiz dafür, dass virtual-reality sickness bereits für ein Medium des 19. Jahrhunderts – die Stereoskopie – beschrieben wurde und kein Phänomen des 21. Jahrhunderts ist.

Der Serienaspekt

William Englands Stereofotografien wurden stets als Serien herausgegeben. In einem Nachruf in *The Photographic Times* heißt es sogar: „He was one of the first to put series of views of popular places on the market.“⁸⁰⁷ Die London Stereoscopic Company und andere Herausgeber von Stereofotografien konzentrierten sich ebenfalls hauptsächlich auf Serien, die sie teilweise als „boxed sets“ verkauften.⁸⁰⁸ In der Regel waren die Stereokarten-Sets im Dutzend erhältlich und eine vollständige Serie umfasste entsprechend zumeist eine durch zwölf teilbare Gesamtanzahl an Karten. Jens Ruchatz bemerkt zur Verbreitung von fotografischen Serien im 19. Jahrhundert: „In den Katalogen werden die Fotografien regelmäßig als ‚Serien‘ kategorisiert und innerhalb der Serie durchnummeriert. Solch eine Serie muß weder einer inneren Logik gehorchen noch vom selben Fotografen stammen, ja, sie kann sogar entgegen der eigentlichen Seriendefinition offen sein und durch immer neue Fotografien ergänzt werden.“⁸⁰⁹ Dieses Vorgehen lässt sich auch bei den behandelten Serien der LSC bzw. William England nachweisen. Wie dargelegt wurde, ist der

⁸⁰⁶ „American Scenery. Published by the London Stereoscopic Company”, in: *The Photographic Journal*, Vol. 7, No. 108, April 15, 1861, S. 167. Die Beschreibung bezieht sich vermutlich auf Nr. 54, Horseshoe Fall, Niagara, der LSC-Nordamerika-Serie auf violetterm Karton (Brian May Collection).

⁸⁰⁷ *The Photographic Times*, Oct. 1896, Vol. 28, No. 10, S. 496.

⁸⁰⁸ Siehe z.B. T. R. Williams „Scenes in Our Village“, bestehend aus 59 veröffentlichten Motiven sowie Varianten und „related views“, insgesamt rund 80 Motive; vgl. May/Vidal 2009, S. 17).

⁸⁰⁹ Jens Ruchatz: „Ein Foto kommt selten allein. Serielle Aspekte der Fotografie im 19. Jahrhundert“, in: *Fotogeschichte*, Heft 68/69, Marburg 1998, S. 31–46, hier S. 34.

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.

Weiter wurde gezeigt, dass beispielsweise bei der Nordamerika-Serie nicht nachvollziehbar ist, ob Motive von anderen Fotografen hinzugekauft wurden. In Bezug auf eine Stilistik fällt es schwer, Unterschiede zwischen den Fotografien, die William England im Auftrag für die LSC fertigte und denen, die im Rahmen seiner Selbstständigkeit entstanden, festzustellen. Während seine Nordamerika-Aufnahmen auch ungewöhnliche Motive wie die Orgelspieler oder die Perlenstickerinnen (siehe S. 272 ff.) umfassen, wirken die zeitlich danach entstandenen Serien – besonders die Rhein- und Alpenfotografien – in ihrer Gesamtheit gleichförmiger, schematisierter und weniger experimentell.

Im stereofotografischen Werk William Englands und auch in seinen späteren Carte de Visite-Arbeiten sind keine Einzelmotive bekannt; die Fotografien wurden stets als Teil einer Serie herausgebracht. Dies hat zur Folge, dass die Zuordnung einzelner Motive zu einer bestimmten Serie teilweise merkwürdig anmutet. Ein Beispiel sind die Aufnahmen von so genannten „skeleton leaves“ – im viktorianischen England populären, kunstvollen floralen Arrangements aus skelettierten Blättern –, die William England als Teil einer Skulpturen-Serie (*Gems of Statuary*) veröffentlichte.⁸¹⁰

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“.

⁸¹¹ Vgl. Jeffrey England 1999, S. 17.

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.”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.“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

⁸¹² Ebenda.

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.“⁸¹⁴ 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 anzuspielden.

Aus Sicht der Herausgeber ließen sich Serien vermutlich besser bewerben und vermarkten. Man bedenke, dass schon William Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature*, das als frühestes fotografisch illustriertes Buch gilt, nicht als Gesamtwerk, sondern über zwei Jahre – zwischen 1844 und 1846 – in Form von sechs Einzellieferungen herausgebracht wurde.⁸¹⁵ Aus Sicht der Käufer und Betrachter üben stereofotografische Serien aus mehreren Gründen einen besonderen Reiz aus: Man möchte die komplette Serie besitzen (Sammelleidenschaft). Ruchatz spricht in diesem Zusammenhang vom „Fantasma der Vollständigkeit“⁸¹⁶. Für Susan Sontag gilt: „Fotografieren sammeln heißt die Welt sammeln.“⁸¹⁷ Zudem lassen sich mitunter narrative Zusammenhänge innerhalb einer Serie feststellen – der Betrachter folgt einer Geschichte.

Darüber hinaus sind die einzelnen Stereokarten teilweise mit Informationen oder sogar umfangreichen Texten auf der Rückseite versehen. Sie unterhalten, bilden und animieren zum Betrachten weiterer Karten (Wissensdurst). Gerade bei reisefotografischen Motiven folgte der Reisende im Lehnstuhl bevorzugt der durch die Nummerierung vorgegebenen Route und studierte – sofern vorhanden – die Beschreibungen oder eine beiliegende Landkarte. Bereits 1858 gab die London Stereoscopic Company ein Set bestehend aus Buch, Landkarte und 90 Stereokarten unter dem Titel *Narrative of a walking tour in Brittany* von John Mounteney Jephson heraus.⁸¹⁸

⁸¹⁴ Holmes 1859, S. 29.

⁸¹⁵ Vgl. Ruchatz 1998, S. 36.

⁸¹⁶ Ruchatz 1998, S. 35.

⁸¹⁷ Sontag 2003, S. 9.

⁸¹⁸ Die Verfasserin dankt Denis Pellerin für diesen Hinweis.

Wie dargelegt wurde, veröffentlichte die LSC die Serien zu Nordamerika und Paris ohne Begleitbroschüre oder Kartenmaterial. Während die nordamerikanischen Ansichten einen beschreibenden Text oder ein Gedicht auf der Rückseite tragen, wird bei der Paris-Serie darauf verzichtet. Gleiches gilt für die von William England herausgegebenen Rheinland- und Alpen-Serien. Daraus lässt sich schließen, dass diese Reiseziele hinlänglich bekannt und alle Informationen in zahlreichen Reiseführern nachschlagbar waren. Vermutlich ließen sich Stereokarten mit einer blanko Rückseite zudem schneller und in einer größeren Stückzahl produzieren, sie waren sicherlich auch deutlich kostengünstiger. Ein allgemeiner, auf die Vorderseite aufgedruckter Titel *wie No. 46 - Rue de Rivoli, à Paris* ermöglichte es dem Herausgeber, unter diesem Titel ein beliebiges Motiv der Rue de Rivoli zu veröffentlichen.

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

In den vorangegangenen Kapiteln wurde bereits kurz auf das Panorama – unter anderem in Bezug auf Albert Smiths Mont Blanc-Panorama – sowie das panoramatische Sehen im Hinblick auf einen erhöhten Fotografenstandpunkt eingegangen. Diese Perspektive und panoramatische Qualität spielt im reisefotografischen Werk von William England insgesamt eine zentrale Rolle. So finden sich in jeder Serie Aufnahmen, die von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommen wurden und zum Teil auch den Begriff Panorama im Titel tragen. Beispiele sind Nr. 14 – *Notre Dame, et Panorama de Paris pris à [sic] la Tour St. Jacques* (*Abb. 184*) – aus der Paris-Serie sowie Nr. 116 – *Panorama de Thun pris du Pavillon, Suisse* (*Abb. 185*) – aus der Alpen-Serie. Bedingt durch das ihm zur Verfügung stehende kleine, quadratische Format war William England gezwungen, einen Aufnahmestandpunkt zu finden, der

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 Bühnenunabdingbar.

Beim Begriff „Panorama“ handelt es sich um ein Kunstwort, das sich aus „pan“ (griechisch: alles) und „horama“ (griechisch: sehen) zusammensetzt. Dieser terminus technicus bedeutet demnach Allansicht und bezeichnete ursprünglich ein landschaftliches Gemälde, das einen 360°-Ausblick wiedergab. Diese Gemäldeform entstand um 1787 durch mehrere, unabhängig voneinander arbeitende Maler.⁸¹⁹ Das Panorama rekurriert auf das britische Bühnenbild und Theaterdesign sowie die topographische Malerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts.⁸²⁰ Robert Barker schuf mit seinem Rundgemälde von London, das er 1787 patentieren ließ, eines der ersten Panoramen. Es trug den Titel *Nature at a Glance*.⁸²¹

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

⁸¹⁹ Vgl. Oettermann 1980, S. 7.

⁸²⁰ Vgl. Scott Wilcox: „Erfindung und Entwicklung des Panoramas in Großbritannien“, in: Sehsucht 1993, S. 28–35, hier S. 29 (im Folgenden zit. als: Wilcox 1993). Zu Vorläufern und Entwicklungsgeschichte des Panoramas siehe auch Bruno Weber: „La nature à coup d’œil. Wie der panoramatische Blick antizipiert worden ist“, in: Sehsucht 1993, S. 20–27 sowie Oettermann 1980, S. 20 ff.

⁸²¹ Vgl. Rice 1997, S. 127. Zur Beschreibung von Barkers Panorama und Patent siehe u.a. Hick 1999, S. 236 f.

⁸²² Vgl. Marie-Louise von Plessen: „Der gebannte Augenblick. Die Abbildung von Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts“, in: Sehsucht 1993, S. 12–19, hier S. 14 (im Folgenden zit. als: von Plessen 1993).

Hinausschauen über den bis dahin engen Horizont.“⁸²³ So sieht denn Oettermann das Panorama auch als „Reaktion der Kunst auf die Entdeckung des Horizonts.“⁸²⁴ Hier wird im geschützten und gefahrlosen Raum die neue Horizont-Erfahrung ermöglicht, dabei ist das Panorama „mehr als nur ästhetisches Pendant einer Naturerfahrung, es ist ein optischer Simulator, in dem diese Naturerfahrung geübt werden kann: eine Lernmaschine und ein Surrogat.“⁸²⁵ In der Malerei des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts wird der Horizont zum Bildthema. Ein Beispiel ist Caspar David Friedrichs *Mondaufgang über dem Meer* (1821), in dem die Horizontlinie zur mittigen Trennlinie innerhalb der Komposition wird.⁸²⁶

Oettermann beschreibt, wie in der weiteren Entwicklung der Begriff Panorama sowohl Anwendung in der Landschafts- und Stadtbetrachtung für die Bezeichnung der Perspektive von einem erhöhten Standpunkt aus fand, als auch im übertragenen Sinne – in der Kunst, Literatur und Geschichte.⁸²⁷ Für Oettermann wird das Panorama „zum Muster, nach dem sich Seherfahrungen organisieren.“⁸²⁸

Das Rundgemälde war im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts populär, allerdings fehlte ihm eine entscheidende Qualität: Dynamik. So vollzog sich die Weiterentwicklung des Panoramas hin zum Diorama. Es brachte Bewegung auf eine zweidimensionale Fläche. Es bewegten sich allerdings nicht die Gemälde selbst, sondern der Raum. Das Diorama zeigte interessante Blickpunkte und Ausschnitte pittoresker Landschaften oder historischer Ereignisse. Der Zuschauersaal, der rund 300 Besucher aufnehmen konnte, war um die Mittelachse horizontal drehbar. So konnten die Besucher nach ungefähr 15 Minuten ein anderes Gemälde sehen.⁸²⁹ Für Oettermann machen die Bequemlichkeit sowie, der „Realismus der Darstellung, der auf nichts mehr verweist“, das Diorama zu

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.

einem „[...] Bild“, das „[...] mühelos konsumierbar [...]“ ist.⁸³⁰ Die Vorstellung eines mühelos konsumierbaren Bildes und eines passiven Betrachters klingt bereits im Titel von Barkers Diorama an: *Nature at a Glance*, also die Natur auf einen Blick.

Beim moving panorama handelte es sich um einen langen Leinwandstreifen, auf den eine Abfolge von Szenen gemalt war. Der Leinwandstreifen wurde mittels eines versteckten Mechanismus‘ von einem Zylinder auf den anderen gewickelt. Die neue dynamische Schaubühne löste das statische Panorama als Publikumsmagnet ab.⁸³¹ Es war ab ca. 1845 zunächst in den USA und dann auch in England besonders populär.⁸³² Albert Smiths moving panorama des Mont Blanc wurde bereits vorgestellt (*Abb. 151*).

Oettermann weist darauf hin, dass das moving panorama „[...] die Distanzverkürzung, die später die Eisenbahnen zur Realität werden lassen sollten, künstlerisch vorwegnahm.“⁸³³ Er präzisiert weiter: „Die ‚moving panoramas‘ nahmen den Blick aus dem Coupé vorweg.“⁸³⁴

Die Schaubühnen bieten dem Zuschauer eine „geordnete, gerichtete, [...] beruhigende Mobilität“⁸³⁵, 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 Abteufenster

⁸³⁰ Oettermann 1980, S. 63.

⁸³¹ Vgl. Hyde 1993, S. 84 sowie Wilcox 1993, S. 33 f. Zum moving panorama und Panorama im Allgemeinen siehe auch Erkki Huhtamo: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge/Mass., London 2013.

⁸³² Vgl. Hick 1999, S. 253.

⁸³³ Oettermann 1980, S. 258.

⁸³⁴ Ebenda, S. 259. Zum Kontext der Industrialisierung siehe auch Hick 1999, S. 251. Zu den Wechselwirkungen zwischen Fotografie und Eisenbahnreise sowie der damit verbundenen Wahrnehmungstheorie siehe unter anderem: Anne M. Lyden: *Railroad Vision. Photography, Travel, and Perception*, Los Angeles 2003.

⁸³⁵ Ulrich Giersch: „Im fensterlosen Raum – das Medium als Weltbildapparat“, in: *Sehsucht* 1993, S. 94–104, hier S. 96.

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

Im *Journal des Débats* vom 13. Mai 1804 bemerkt ein Besucher des Pariser Panoramas *Die Stadt Rom und ihre Umgebungen* von Pierre Prévost: „Nach fünf Minuten sieht man kein ‚Gemälde‘ mehr; die Natur selbst entsteht vor dem Auge. Ich zweifle nicht daran, daß die Panoramen die Grenzen der Malerei durch die Erweiterung der Illusionskraft überwunden haben.“⁸³⁷ Des Weiteren geht der Autor, der seinen Beitrag mit „un curieux“ unterzeichnet, auf die Vorzüge des Panoramas als kostenfreie Reisemöglichkeit ein, die zudem keine Unterkunft erfordert, und bittet die Betreiber des Panoramas, auch „Reisen“ nach Constantinopel, Venedig, Bordeaux, Spanien und in die Schweiz anzubieten.⁸³⁸

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

⁸³⁶ Bock 2010, S. 406.

⁸³⁷ „Variétés. Panorama de Rome. Au Rédacteur“, in *Journal des Débats*, 13. Mai 1804, ohne S. (vgl. von Plessen 1993, S. 13).

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.“⁸⁴¹ Für den Betrachter verschmelzen Bild und Wirklichkeit; er sieht sich vielleicht sogar in seine Wunschvorstellung eingebunden.

Das Substituieren einer realen Erfahrung durch ein virtuelles Erlebnis bringt Walter Benjamin in folgenden Kontext: „Die Panoramen, die eine Umwälzung im Verhältnis der Kunst zur Technik ankündigen, sind zugleich Ausdruck eines neuen Lebensgefühls. Der Städter, dessen politische Überlegenheit über das Land im Laufe des Jahrhunderts vielfach zum Ausdruck kommt, macht den Versuch, das Land in die Stadt einzubringen. Die Stadt weitet sich in den Panoramen zur Landschaft aus wie sie es auf subtilere Art später für den Flanierenden tut.“⁸⁴²

Auch Ulrike Hick weist in Bezug auf das Panorama auf das „Amalgamieren“ von „Kunst und Technik“ im 19. Jahrhundert hin.⁸⁴³ 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.⁸⁴⁴

Eine wichtige Gemeinsamkeit von Panorama und Stereofotografie besteht in deren illusionären und immersiven Kräften. Michael Kröger führt aus: „Bei beiden Blicken soll der Betrachter so weit wie möglich störungsfrei die reale Illusion des Bildeindrucks als Realität eigener Art genießen können. Die diesen beiden Sehweisen eigentümlichen Abbildungsmodi bleiben jedoch für den Betrachterblick ‚unsichtbar‘, bzw. sollen gerade nicht durchschaut werden.“⁸⁴⁵ Bei beiden Visualisierungstechniken wird zudem der Blick durch einen Rahmen

⁸⁴¹ Oettermann 1980, S. 64.

⁸⁴² Walter Benjamin: Daguerre oder die Panoramen, in: Benjamin 1991, S. 48 f., hier S. 48.

⁸⁴³ Hick 1999, S. 238.

⁸⁴⁴ Wer die Technik des „free viewing“ beherrscht, kann Stereokarten allerdings auch ohne Stereoskop dreidimensional sehen.

⁸⁴⁵ Kröger 1983, S. 21.

begrenzt. Dem Betrachter wird die Möglichkeit versagt, „[...] Gemaltes mit Realem [zu] vergleichen.“⁸⁴⁶

Die Schaubühnen schaffen ein Seherlebnis im geschützten, wenn auch öffentlichen Raum. Das Stereoskop wird bevorzugt zuhause verwendet, es wird zum „Panorama bzw. Diorama en miniature“ für den individuellen Heimgebrauch; der Betrachter zieht sich ganz in den privaten Raum zurück. Allerdings bietet das Stereoskop größere Autonomie: Der Betrachter bestimmt selbst die Motivauswahl und -reihenfolge – sofern er nicht der auf die Karten aufgedruckten Nummerierung folgt – und muss vor dem Seherlebnis die Karten in das Stereoskop einlegen. Anders als beim Konsumieren der zweidimensionalen Panorama- oder Diorama-Gemälde ist für das Betrachten der Stereokarten das Einlassen auf das Bild erforderlich. Der Blick in das Stereoskop muss mitunter geübt werden. Kröger weist auf eine spiegelbildliche Blickstruktur der Stereofotografie hin: „Das Spiegelbild ist u.a. auch temporal strukturiert – es existiert nur solange wie der außerbildliche Betrachterblick die Anwesenheit des Bildes garantiert.“⁸⁴⁷ Die 3D-Wirkung entsteht erst im Betrachter. Sie ist ephemere.

Stereofotografien versetzen den Betrachter in eine scheinbar reale Szene. Die Panoramen mit ihrer Trompe-l'œil-Malerei haben eine ähnliche perspektivische Wirkung, indem sie dem Zuschauer die Illusion einer realen Szenerie bieten. Zugleich ist er „nur“ Zuschauer, die Szene entzieht sich ihm gewissermaßen trotz aller Realitätsnähe. Der Aspekt der Unberührbarkeit des Panoramas manifestiert sich in einem Zitat aus dem Jahr 1799: „... man hat das Ganze, so fein und nahe, daß man zugreifen möchte und – es bleiben lassen muß.“⁸⁴⁸ Diese Äußerung erinnert stark an Oliver Wendell Holmes' Beschreibung des Seherlebnisses einer Stereofotografie: „Der Blick tastet sich bis in die Tiefe des Bildes hinein.“⁸⁴⁹ Die Illusionskraft und gleichzeitig der Aspekt „noli me tangere“

⁸⁴⁶ Oettermann 1980, S. 43.

⁸⁴⁷ Kröger 1983, S. 23. Er bezieht sich auf: Wladimir Weidlé: Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren – Bildsemantik; zuerst erschienen in: H. Bauer u.a.: Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen, Berlin 1966; Wiederdruck in: Filmkritik, Nr. 299/300, München 1981, S. 557 ff.

⁸⁴⁸ Oettermann 1980, S. 39, er zit.: Privilegierte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg, 25.9.1799.

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.

Gipfelerlebnis und Blick von oben

In Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1817) stellt der Künstler gleichzeitig ein Panorama und seinen Besucher (in der Rückenfigur des Wanderers) dar (Abb. 186).⁸⁵⁰ Dies gilt auch für William Englands panoramatische, insbesondere alpine Stereofotografien. Sie bieten dem Betrachter eine neue Seherfahrung: Er sieht ein Naturpanorama und gleichzeitig dessen Betrachter in den abgebildeten Personen, in deren Rolle er sich durch die illusionäre Qualität des Mediums selbst hineinversetzt fühlt. Caspar David Friedrich thematisiert in seinem Gemälde nicht nur den Panorama-Blick, sondern auch das Gipfelerlebnis – eine weitere Parallele zu William England.

William England zeigt einen neuen Blick, der mit dem „Erlebnissehen“ eines Bergsteigers oder -wanderers korreliert. Beispiele sind Nr. 216 – *Grandes Pyramides sur la Mer de Glace, Chamounix, Savoie* (Abb. 187) sowie Nr. 278 – *La Jungfrau vue sur la route de Mürren, Suisse*) (Abb. 188).

Das Motiv des Berges bzw. Bergganges hat sowohl eine säkulare Komponente – Moses erhält die Gesetzestafeln am Berge Sinai – als auch eine militärische Tradition. So beschreibt beispielsweise Livius, wie der Makedonierkönig Philipp den Berg Haemus besteigt, in der Annahme, von dem erhobenen Standpunkt aus das Adriatische und Schwarze Meer sehen zu können.⁸⁵¹ Der Blick von oben bietet einen Überblick über das „große Ganze“, er vermittelt zugleich das Gefühl, „über den Dingen zu stehen“ und eine überlegene Perspektive einzunehmen.

⁸⁵⁰ Vgl. Oettermann 1980, S. 39.

⁸⁵¹ Vgl. Köhnen 2009, S. 75.

Das Gipfelerlebnis, das ein zentrales Thema der Schaubühnen ist, spielt auch in zahlreichen Stereokarten von William England eine wichtige Rolle. Hierbei gilt es zu bedenken, dass ein Engländer in der Mitte des 19. Jahrhunderts keine nennenswerte reale Höhenerfahrung hatte. Im viktorianischen London konnte er allenfalls durch das Erklimmen der 61 Meter hohen Säule „The Monument to the Great Fire of London“ eine gewisse Höhenerfahrung sammeln. Die Möglichkeit, den höchsten Berg Großbritanniens, den Ben Nevis (1.344 Meter), zu besteigen, hatten aufgrund seiner schwer erreichbaren Lage in den schottischen Highlands die wenigsten. Das eigene und unmittelbare Erleben von Höhe war eine ungewohnte Erfahrung.

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.

⁸⁵² „Briefe aus der Schweiz. Erste Abtheilung“, in: J. W. v. Goethe's Sämmtliche Werke. Wohlfeile Volksausgabe, vollständig in zwölf Bänden, achter Band, 1837, S. 20 (vgl. Ottermann 1980, S. 12). Bezogen auf die Malerei wird Landschaft bis ins 14. Jahrhundert im Allgemeinen von unten nach oben betrachtet, vergleichbar mit der Himmelsbetrachtung. Ein Wandel vollzieht sich um 1430, nachvollziehbar beispielsweise anhand Jan van Eycks Madonna des Kanzlers Rolin (um 1435); das Gemälde gibt im Hintergrund den Fensterblick auf eine tiefer gelegene Landschaft frei (vgl. Köhnen 2009, S. 89).

⁸⁵³ Vgl. Köhnen 2009, S. 221.

William England empfindet den Blick des Bergwanderers nach. Der Betrachter einer idealen alpinen Stereofotografie ist bedingt durch deren Komposition allerdings keinem ungeschützten oder gar senkrecht in die Tiefe gehenden Blick in den Abgrund ausgeliefert. Da die Bildebenen gestaffelt sind, findet sich stets eine vordere Bildebene, wie Zweige oder ähnliches. Diese Bildebene bietet für den Betrachter eine Art Geländer und Haltepunkt. Die panoramaartigen Stereofotografien schaffen die Illusion eines Höhererlebnisses – einer Seherfahrung, die der viktorianische Betrachter in der Realität selbst kaum hatte und die ganz seiner gespannten Seh-Erwartungshaltung entsprach oder diese sogar noch übertraf.

John Dennis Wendung vom „delightful horror“⁸⁵⁴, der sich möglicherweise in Kombination mit einem leichten Schwindel beim viktorianischen Betrachter einstellt, lässt sich auf William Englands alpine Stereofotografien anwenden. Es ist die Illusion einer spektakulären Szene, der der Betrachter ganz gefahrlos beiwohnen kann und dabei dennoch einen gewissen Nervenkitzel verspürt. Die Qualität der „virtuellen Sublimität“ kommt hier zum Tragen.

Das Konzept des beautiful, picturesque and sublime

William England fotografierte zahlreiche Orte, die Künstler und Schriftsteller vor ihm bereits als „beautiful“, „picturesque“ oder „sublime“ beschrieben hatten. Im Kapitel zur Nordamerika-Serie wurde im Zusammenhang mit den Werken der Hudson River School, insbesondere die des Motivs Niagarafälle, dieses Konzept untersucht. In den Analysen zu William Englands Alpen- und Rheinansichten wurde ebenfalls darauf hingewiesen.

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:

⁸⁵⁴ John Dennis: *Critical Works* Bd. II, S. 380, zit. nach: Köhnen 2009, S. 216.

„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.”⁸⁵⁵

Auf den Spuren des beautiful, picturesque and sublime bereisten Touristen seit dem 18. Jahrhundert insbesondere die Alpenregionen in Europa.⁸⁵⁶ Waren sie mit einer Kutsche unterwegs, dann befanden sich die bevorzugten Sitze der „admirer of the sublime and beautiful“⁸⁵⁷ neben dem Fahrer. Außer der bestmöglichen Sicht boten sie – ausdrücklich erwünschtes – unmittelbares Naturerleben, denn dieser Teil der Kutsche war nicht vor der Witterung geschützt.⁸⁵⁸

Reiseführer boten Sehanleitungen an, und stellte sich das erwartete Gefühl beim Anblick einer als „sublime“ bezeichneten Landschaft nicht ein, folgte Enttäuschung. Dies ähnelt durchaus der Erwartungshaltung asiatischer Touristen im 21. Jahrhundert, die nach Paris reisen, um „Romantik“ zu erleben und dort mit einer nicht ihrer Vorstellung entsprechenden Realität konfrontiert werden.

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]“.⁸⁵⁹ 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.

⁸⁵⁶ Vgl. Hansen 1995, S. 301. Siehe auch Taylor 1994, S. 17 ff., das Kapitel: „England and the picturesque“. Zu Typologie, Symbolismus und Bildcodes siehe: Mike Weaver: „Roger Fenton. Landscape and Still Life“, in: ders.: *British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition*, Cambridge 1989, S. 103–120.

⁸⁵⁷ Mullen/Munson 2010, S. 183.

⁸⁵⁸ Vgl. Ebenda.

⁸⁵⁹ *The Times*, Monday Oct. 13, 1856, issue 22497, col A, S. 3.

In der im Zusammenhang mit dem Aspekt des Schwindels bereits herangezogenen 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 GL].⁸⁶⁰ „Awful“ – im Sinne von Ehrfurcht gebietend – ist hier dem Vokabular des Sublimen entnommen. Die enormen Wassermassen der Niagarafälle stürzen ohne Vorwarnung in die Tiefe. Dieser überwältigende Anblick versetzt den Betrachter in Erstaunen und Ehrfurcht und konfrontiert ihn vermutlich mit seiner eigenen Vergänglichkeit.

Auch Charles Dickens hatte sich vom Anblick dieses spektakulären Naturerlebnisses 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.”⁸⁶¹

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.”⁸⁶²

Gerade spektakuläre Ansichten wie die beeindruckenden Niagarafälle oder imposante Alpengipfel lösen im Betrachter Gefühlsregungen aus, wie die Ehrfurcht, 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 Photographic Journal, Vol. 7, No. 108, April 15, 1861, S. 167. Die Beschreibung bezieht sich vermutlich auf Nummer 54, Horseshoe Fall, Niagara, der LSC-Nordamerika-Serie auf violetterem Karton (Brian May Collection).

⁸⁶¹ Dickens 1842, S. 242 f. Siehe auch Adamson 1985, S. 65.

⁸⁶² Zit. nach: Mullen/Munson 2010, S. 81.

Genießens. [Hervorhebung im Original].⁸⁶³ 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.⁸⁶⁴ Erst die Gefahr verleihe einer Landschaft oder auch einem wilden Tier eine sublimen Qualität.⁸⁶⁵ Der Betrachter erlebt die „katharsische Wirkung des Schrecks“⁸⁶⁶. Im Stereoskop erfährt er diese ganz gefahrlos und ohne Folgen.

Interesse wecken durch Human Interest

William England bediente mit seinen Fotografien nicht nur bestehende Bilderwartungen, er schuf darüber hinaus auch neue bzw. überraschte seine Käufer mit ungewöhnlichen Motiven. Ein wesentliches Element macht seine Stereokarten besonders: der Einsatz von Personen.

William England war kein Porträtfotograf und dennoch ist die Darstellung von Personen in seinem Werk von Bedeutung. In seinen Stereoaufnahmen finden sich immer wieder Menschen, die ihm unter anderem als Staffage- oder Repoussoirfiguren dienen. Dieses Gestaltungsmittel spielt eine wichtige Rolle für die Komposition von Stereoaufnahmen, um einen Vorder- oder Mittelgrund für den Stereoeffekt zu schaffen bzw. um Größenverhältnisse zu verdeutlichen. Auf die Bedeutung weist auch Faber hin: „[...]“: Ein Repoussoirmotiv, das den Vordergrund markiert und von dem aus sich der Bildraum weit nach hinten zu erstrecken scheint.“⁸⁶⁷ Dieser Kompositionsmodus findet sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch in der englischen Malerei. Ein Beispiel ist Ford Madox Browns *An English Autumn Afternoon* (Abb. 189). Der Einsatz des Paares im Vordergrund, die panoramatische Bildstruktur, die Naturtreue der Darstellung

⁸⁶³ Wagner 1981, S. 71,

⁸⁶⁴ Charles Hay Cameron: *Two Essays. On the Sublime and Beautiful. And on Duelling*, 1835.

⁸⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 35.

⁸⁶⁶ Faber 2008, S. 19; sie zit.: Franz Loquai (Hg.), in: *Die Alpen. Ein Lesebuch*, 2000, S. 449.

⁸⁶⁷ Ebenda, S. 22.

und Detailgenauigkeit, all diese Merkmale in Browns Gemälde machen den Bezug zur Stereofotografie deutlich.

William England setzte in seinen Fotografien bevorzugt Familienmitglieder wie seine Ehefrau Rosalie und seinen Sohn ein, worauf in den vorangegangenen Kapiteln bereits hingewiesen wurde. Die Figuren machen die Stereofotografie interessanter und bewirken als wiederkehrendes Bildmotiv Kontinuität, z.B. in der Paris-Serie die Personengruppe im Bois de Boulogne oder in der Alpen-Serie das Paar auf einer Wiese vor einer Mauer (*Abb. 166*).

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.”⁸⁶⁸ 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.

⁸⁶⁸ Wilson Flag: *Woods and By-Ways of New England*, Boston 1872, S. 133, vgl. Jensen 2013, S. 14.

⁸⁶⁹ Barbara Novak: *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825–1875*, Oxford 2007, S. 165.

⁸⁷⁰ Ebenda. Novak zit.: *North American Review* 81 (1855).

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

Im Zentrum der Stereokarte der Alpine Club-Serie mit dem Titel 244 – *Les Frères du Grand St. Bernard, et l’Hospice. Suisse* – stehen zwölf Brüder des St. Bernhardiner Ordens in der Schweiz (*Abb. 190*).⁸⁷¹ William England, der sich am 13. Juli 1865 gemeinsam mit seinem Sohn Louis in das Pilgerregister des Hospiz eingetragen hatte, arrangierte die Personengruppe vor der Kulisse des Hospiz.⁸⁷² Dieses Kartenmotiv war anscheinend so populär und lukrativ, dass Raubkopien in den Handel kamen. *Abb. 191* zeigt eine derartige „pirated version“, die als Teil einer Serie *European Scenery* in den Handel kam. Der schlechte Erhaltungszustand, insbesondere im direkten Vergleich mit der Fotografie von William England spricht für ein minderwertiges Herstellungsverfahren.

Das Hospiz auf dem Großen Sankt Bernhard stellte ein wichtiges Etappenziel für den viktorianischen Alpenreisenden dar. Bekannt gemacht wurde es unter anderem durch Edwin Landseers Gemälde der berühmten Bernhardiner-Hunde, das im Jahr 1820 zum ersten Mal ausgestellt wurde (*Abb. 192*).⁸⁷³ Zahlreiche Stiche verbreiteten fortan Ansichten des Klosters und der Hunde (*Abb. 193*). Neben der Gruppe der Ordensbrüder fotografierte William England auch die Hunde als Nr. 245 – *Les Chiens de l’Hospice du Grand St. Bernard* (*Abb. 194*). Die Aufnahme zeigt vier Bernhardiner und vier männliche Personen. Mit dieser Aufnahme bediente der

⁸⁷¹ Die Stereokarte wurde als Teil der Serie „Views of Switzerland. By Permission: Dedicated to The Alpine Club“ als Nr. 244 – *Les Frères du Grand St. Bernard, et l’hospice. Suisse* – herausgegeben. Sie liegt zudem in einer Variante vor, in der die Personen anders positioniert sind.

⁸⁷² Siehe S. 202 dieser Arbeit. Vgl. Biselx 2011, S. 83.

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

Die LSC-Stereokarte der Nordamerika-Serie mit der Nr. 137 zeigt Jean-François Gravelet, genannt Blondin, wie er mit einer Balancestange in den Händen über ein Drahtseil schreitet und im Begriff ist, die Niagarafälle zu überqueren (*Abb. 195*). Dies gelang ihm mehrfach in den Jahren 1859 und 1860.⁸⁷⁵ Auf der Rückseite der Stereokarte ist ein Auszug aus der *New York Daily Tribune* abgedruckt, in dem als Datum des dargestellten Drahtseilakts der 30. Juni 1859 genannt wird.⁸⁷⁶ Blondins Auftritte wurden immer spektakulärer, indem er die Niagarafälle zum Beispiel mit dem Fahrrad oder im Dunkeln überquerte. Besonders waghalsig war der Drahtseilakt, den Blondin in Anwesenheit des Prince of Wales im September 1860 aufführte: Er überquerte die Schlucht, während er einen Mann, Monsieur Calcourt, huckepack trug. Den Rückweg meisterte Blondin auf Stelzen. In einem Brief an seine Mutter, Queen Victoria, beschreibt Albert Edward diese Vorführung als „the most wonderful feat of all“⁸⁷⁷.

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

⁸⁷⁴ Charles Dickens: *Little Dorrit* (Book II. i), 1855–1857, vgl. Mullen/Munson 2010, S. 186. Auch Albert Smith setzt in seinem Mont Blanc Panorama die berühmten Hunde ein (siehe S. 213 dieser Arbeit).

⁸⁷⁵ Als viktorianische Biografie zu Blondin siehe u.a.: G. Linnaeus Banks: *Blondin: His Life and Performances*, London 1862. Blondin wurde – wie William England – auf dem Kensal Green Cemetery in London begraben. Beide Gräber liegen nur wenige Meter voneinander entfernt.

⁸⁷⁶ Nr. 151 derselben Serie zeigt eine Zuschauergruppe, die vom sicheren Ufer aus Blondins halsbrecherische Vorstellung beobachtet.

⁸⁷⁷ Vgl. Radforth 2004, S. 302 f.

⁸⁷⁸ Vgl. Jeffrey, England 1999, Umschlag.

er sich im Sommer 1859 überhaupt an den Niagarafällen aufhielt. Möglicherweise hat die LSC die Aufnahmen von Blondins Niagara-Überquerung von einem lokalen Fotografen erworben und in die eigene Serie integriert. Eine eingehende Untersuchung des Negativs und ein Vergleich mit anderen Negativen dieser Serie lieferte darauf keinen Hinweis. Hier sollten weitere Forschungsvorhaben ansetzen.

Auch Edward Anthony fotografierte Blondin. So zeigt beispielsweise „Anthony’s Instantaneous Views No. 125“ den Akrobaten, wie er auf dem Seil sitzt.⁸⁷⁹ Da Anthony’s Stereokarten höchstwahrscheinlich in Europa nicht erhältlich waren, verbreitete die London Stereoscopic Company dort als einziger Anbieter das Motiv des Drahtseilkünstlers. Der Faktor Human Interest steht hier für das Interesse an einer prominenten Persönlichkeit bei der Ausübung einer spektakulären Tätigkeit in einem noch weitgehend unbekanntem Land. Auch die Faktoren Höhe und Gefahr sowie die damit verbundene virtuelle Sublimität spielen eine Rolle.

A Wayside Scene, Canada

Eine außergewöhnliche Stereokarte stellt Nr. 182 der Nordamerika-Serie mit dem Titel *A Wayside Scene, Canada* dar (Abb. 196).⁸⁸⁰ Wo genau in Kanada die Aufnahme entstand, ob z.B. auf der kanadischen Seite der Niagarafälle, ist nicht überliefert. Die Fotografie wirkt wie im Vorbeigehen und in Eile aufgenommen. Der Fotograf steht nicht frontal zum Motiv, sondern etwas seitlich zur Musikantengruppe. Der Mann in der Mitte ist dunkelhäutig. Im Hintergrund befindet sich ein hoher Holzzaun oder die Wand eines Gebäudes. Die Charakteristika und die ausgewogene Komposition einer wohl durchdachten Stereofotografie fehlen. Die drei Orgelspieler sind sich des Fotografiertwerdens bewusst, sie sehen den Fotografen an. Durch die Bewegungsunschärfe

⁸⁷⁹ Vgl. Niagara 1985, S. 109; Stereofotografie im Bestand aus Local History Department, Niagara Falls, New York, Public Library.

⁸⁸⁰ Die Fotografie ist auch reproduziert in Jeffrey, England 1999, S. 27 sowie Ken Appollo: *Humble Work & Mad Wanderings. Street Life in the Machine Age*, Nevada City 1997, ohne S., allerdings in beiden Fällen als Halbbild.

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

⁸⁸¹ Ian Jeffrey sieht in dieser Aufnahme einen Vorläufer der Dokumentarfotografie (vgl. Jeffrey, England 1999, S. 20). Auch Gail Buckland attestiert William Englands Aufnahmen – in diesem Fall seinen instantaneous views aus Paris – eine dokumentarfotografische Qualität und nimmt sie in das Buch „Reality Recorded. Early Documentary Photography“ aus dem Jahr 1974 auf (vgl. dort S. 51). Es fällt schwer, den Begriff Dokumentarfotografie auf William England und somit auf einen Fotografen der Mitte des 19. Jahrhunderts anzuwenden, zumal Jeffrey und Buckland hierzu keine Kriterien aufstellen.

⁸⁸² Der im Text genannte Titel lautet, leicht abweichend, „Lines to an Organ Boy.“ Robert Montgomery: „The Organ Boy“, in: *The Omnipresence of the Deity. A Poem, thirteenth edition, revised and enlarged*, London 1834.

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 Handwerkserzeugnissen 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.⁸⁸⁵ 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.“⁸⁸⁶ „Indians“ galten als „symbol of the New World“⁸⁸⁷ 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

William Englands Aufnahme ist insofern bemerkenswert, als sie als früheste bekannte Fotografie von indigenen Perlenstickerinnen gilt. Die Frauen wurden als Angehörige der Haudenosaunee identifiziert, die einem der drei Seneca-Reservate im Staat New York angehörten.⁸⁸⁹

Die Aufnahme hat somit auch den Tourismus zum Thema, denn die Frauen produzieren Souvenirs für Touristen. Auf diese Souvenirs geht auch der ausführliche Text auf der Kartenrückseite ein (*Abb. 199*). Die Frauen aus dem Seneca-Reservat stehen insofern nicht außerhalb des modernen Lebens, sondern sind Akteure der Tourismusindustrie. Wie der Fotograf, produzieren sie ein Erinnerungsstück.

⁸⁸⁵ Vgl. Berton 1997, S. 130.

⁸⁸⁶ McKinsey 1985, S. 85.

⁸⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸⁸ Patricia Jasen: *Wild Things: Nature, Culture, and Tourism in Ontario, 1790–1914*, Toronto 1995, S. 17, zit. nach: Radforth 1994, S. 236.

⁸⁸⁹ Vgl. Dolores Elliott: „Iroquois Beadwork: A Haudenosaunee Tradition and Art“, in: *Preserving Tradition and Understanding the Past: Papers from the Conference on Iroquois Research, 2001–2005*, edited by Christine Sternberg Patrick, New York 2010, S. 35–48, hier S. 45 f. Vergleichbare Aufnahmen entstanden deutlich später, siehe z.B. „Indian Women with Wares on Luna Island“ von George Barker (ca. 1868).

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 unbekanntem 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.

Die beiden vorgestellten Nordamerika-Aufnahmen William Englands – *A wayside scene* sowie *Women at Beadwork* – sprechen für eine große Spontaneität des Fotografen und sein Gespür für nicht-alltägliche Motive. Er zeigt Menschen verschiedener Bevölkerungsgruppen und Herkunft bei einer charakteristischen Tätigkeit. Anders als bei den Repousoir- oder Staffage-Figuren zoomt er hier näher an die Menschen heran, bis diese im Mittelpunkt stehen und das eigentliche Bildmotiv darstellen. Er platziert die Personen nicht wie bei anderen Fotografien als kompositorisches Mittel. Gleichzeitig sind es keine Porträts, da es sich um Gruppenaufnahmen handelt und er die Personen bei der Ausübung einer Tätigkeit und nicht als Individuen darstellt.

Kommerzielle Aspekte und Zielsetzung der Auftraggeber dürfen nicht außer Acht gelassen werden. Für den europäischen Markt waren diese Motive aufgrund ihrer Exotik und der ethnographischen Komponente vermutlich besonders interessant. Der Fotograf wird zum Entdecker, dessen Blick mit dem des Betrachters der Stereofotografie verschmilzt. Den Reisenden im Lehnstuhl faszinieren besonders Stereofotografien, auf denen fremdländische Menschen

⁸⁹⁰ The Crayon, Vol. 6, No. 9 (Sep. 1859), S. 287 (vgl. Linnquist-Cock 1977, S. 74).

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.

Wie erfolgreich diese Motive als Stereokarten waren, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Die Stereokarte mit den indigenen Frauen ist zumindest im Verkaufskatalog der London Stereoscopic Company von 1860 aufgeführt. Die Tatsache, dass insbesondere dieses Motiv und das der Orgelspieler heutzutage extrem selten zu finden sind, könnte dafür sprechen, dass sie in einer geringen Stückzahl produziert wurden und andere – heute häufig vorkommende Motive – im viktorianischen Zeitalter populärer waren. Möglicherweise sind sie aber auch in Sammlerbeständen verschwunden und nicht zugänglich.

Ausblick

Auf den stereo craze folgte die cartomania – eine neue Form der Sammelleidenschaft, die sich auf Cartes de Visite richtete. Was William England vermutlich jedoch noch in seinen letzten Lebensjahren miterlebt haben dürfte, war ein wieder gestiegenes Interesse an Stereofotografie: Ab den 1890er Jahren brachten 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

einfach zu bedienende Stereokameras erhältlich waren, Comics mit Anaglyphen erschienen und es Neuerungen in der 3D-Kinotechnik gab. Nachdem auch dieser Boom wieder abgeebbt war, erleben wir seit Beginn des 21. Jahrhunderts ein erneutes 3D-Revival durch Kinofilme wie „Avatar“, eine große Auswahl an erschwinglichen 3D-Fernsehgeräten und eine verbesserte Technik für Virtual-Reality-Headsets.⁸⁹¹ Filme können heute mittels computer-generated imagery (CGI) sogar komplett digital erzeugt werden, und durch moderne 3D-Druckverfahren lassen sich beispielsweise originalgetreue Miniatur-Ganzkörper-Figuren herstellen.⁸⁹²

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

⁸⁹¹ Vgl. May/Vidal 2009, S. 13.

⁸⁹² Siehe z.B. das Angebot der Firma www.3dgeneration.com (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

⁸⁹³ Holmes 1859, S. 30 f.

In Holmes' radikaler Forderung klingen fototheoretische Grundgedanken an, wie sie später unter anderem Walter Benjamin in seinen Thesen zum Auraverlust und den technischen Möglichkeiten der Reproduktion formulieren sollte.⁸⁹⁴ Zugleich steht Holmes' Vision ganz im Zeichen einer von Fortschritts- und Technikglauben geprägten Zeit, dem viktorianischen Zeitalter. Fortschritts- und Technikglauben gelten weiterhin auch für das 21. Jahrhundert. Unsere moderne Welt ist hochtechnisiert. Fast jeder nutzt die komplexe Technik, aber kaum einer versteht sie und viele misstrauen ihr; man denke an die Diskussionen zur „Datenkrake Google“ oder den NSA-Skandal um Edward Snowden. Arthur C. Clarkes Ausspruch: „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic“⁸⁹⁵ galt damals wie heute.

Resümee

William England vollzog eine Karriere vom „bootmaker“ zum „photographer“ und schließlich „photographic publisher“, was aus seinen Berufsbezeichnungen in den census returns hervorgeht.⁸⁹⁶ Vom vermutlich wichtigsten Mitarbeiter der London Stereoscopic Company wandelte er sich zu einem etablierten und erfolgreichen Fotografen und Herausgeber mit eigenem Unternehmen. Aufbauend auf den Erfahrungen, die er während seiner LSC-Zeit gesammelt hatte, richtete sich sein reisefotografisches Werk in der Folge vorrangig auf die Alpenregion.

William England folgte bekannten Routen, die durch Reiseführer oder -beschreibungen etabliert waren und unter anderem in der Tradition der Grand Tour in Europa oder der American Grand Tour standen und zudem durch royale Reisen populär wurden. Die Interaktionen zwischen dem Massenmedium Stereofotografie und dem Pauschaltourismus wurden herausgearbeitet. Die

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.

⁸⁹⁶ Siehe eine ähnliche Entwicklung bei George Washington Wilson, vgl. Taylor 1981, S. 63.

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.

Es wurde gezeigt, dass sich der panoramatische Kompositionsmodus in allen Serien findet sowie ein für die Betrachtung im Stereoskop optimierter Bildaufbau: mit Personen im Vorder- oder Mittelgrund, einer Staffelung der Ebenen und dem Einsatz von Diagonalen. In diesem Modus scheint William England sein Erfolgsrezept gefunden zu haben, das sich später auch für andere nicht-stereoskopische Bildformate als geeignet erwies. Sein Vorgehen ist im Vergleich mit anderen Fotografen nicht einzigartig, aber herausragend.

William England bediente mit seinen Fotografien einerseits bestehende Bilderwartungen, wie beispielweise von Motiven, die Assoziationen mit dem Sublimen ermöglichten, andererseits schuf er auch neue Bilderwartungen und überraschte seine Käufer mit ungewöhnlichen Motiven. Dies war auch erforderlich, um sich von der Konkurrenz abzusetzen. Wie erörtert wurde, weisen seine stereoskopischen Reisefotografieserien Alleinstellungsmerkmale auf, indem er z.B. die ersten in Europa erhältlichen Stereofotografien von Nordamerika anfertigte, neuartige instantaneous views von Paris schuf oder seine Alpenmotive mit Alpine Club-Aufdruck vertrieb. Auch durch das Experimentieren mit neuen fotografischen Verfahren oder die Entwicklung des focal plane shutters erwies sich William England als Innovator. Er verstand es wie kaum ein anderer, allen Ansprüchen seiner Zeit gerecht zu werden. So ist es zu erklären, dass er trotz des Verzichts auf einträgliche Porträtfotografie oder Werbemaßnahmen einer der erfolgreichsten viktorianischen Fotografen war. Er kann zurecht als „probably the largest Continental publisher of European views“ bezeichnet werden.

William Englands Werk ist am Anfang einer Entwicklung zu sehen – der Frühzeit der Stereofotografie, aber auch der Reisefotografie und des Pauschal Tourismus. 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)⁸⁹⁷

⁸⁹⁷ George Eliot: *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, New York 1873, S. 9 (vgl. Walter E. Houghton: *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven/London 1985 (1957), preface).

Verwendete und zitierte Literatur

Literatur

- Adam**, Hans Christian: Reiseerinnerungen von damals. Bilder von der Grand Tour des 19. Jahrhunderts, Dortmund 1985.
- Ders.:** „Architektur-, Landschafts- und Reisefotografie. Anmerkungen zur Bildwelt des 19. Jahrhunderts“, in: Fotogeschichte, 9, 1983, S. 57–78.
- Adamson**, Jeremy Elwell: „Nature’s Grandest Scene in Art“, in: Niagara 1985, S. 11–81.
- Altick**, Richard D.: The Shows of London, Cambridge/Mass u. London 1978.
- Andrews**, Malcolm: The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800, Stanford 1989.
- Appollo**, Ken: Humble Work & Mad Wanderings. Street Life in the Machine Age, Nevada City 1997.
- 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.
- Avery**, Kevin J.: „A Historiography of the Hudson River School“, in: American Paradise 1987, S. 3–20.
- Baedeker: Ein Name wird zur Weltmarke.** Baedeker Allianz Reiseführer. Die Geschichte des Verlages, hrsg. v. Verlag Karl Baedeker, Ostfildern 1998.
- Baier**, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, Halle (Saale) 1964.
- Bajac**, Quentin: The Invention of Photography. The First Fifty Years, London 2002.
- Barberie**, Peter: „Marville in the Bois de Boulogne“, in: Charles Marville. Photographer of Paris, National Gallery of Art (Ausst.-Kat.), Washington 2013, S. 170–187.
- Barger**, Susan M. u. William B. White: The Daguerreotype. Nineteenth-Century Technology and Modern Science, Washington/London 1991.
- Barthes**, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a. M. 1989 (La chambre claire. Note sur la photographie, 1980¹).
- Barton**, Susan: Healthy Living in the Alps. The Origins of Winter Tourism in Switzerland, Manchester 2008.

¹ Hier und im Folgenden Jahr der Ersterscheinung in Klammern.

- Bello**, Patrizia di: „'Multiplying Statues by Machinery': Stereoscopic Photographs of Sculptures at the 1862 International Exhibition“, in: *History of Photography*, Vol. 37, No. 4, November 2013, S. 412-420.
- Benjamin**, Walter: *Das Passagen-Werk. Exposés, Kapitel V. Baudelaire oder die Straßen von Paris*, in: *Gesammelte Schriften, V.I.*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991, S. 54–56.
- Ders.:** *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1974.
- Ders.:** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977 (1963).
- Berger**, John: *Sehen*, Reinbek/Hamburg 1972.
- Berghoff**, Hartmut et al. (Hg.): *The Making of Modern Tourism. The Cultural History of British Experience, 1600-2000*, Houndsmills 2002.
- Berman**, Marshall: *All That Is Solid Melts Into Air*, London 1988 (1982).
- Berton**, Pierre: *Niagara: A History of the Falls*, New York 1997.
- Billeter**, Erika (Hg.): *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*, Zürich 1977.
- Biselx**, Yves: *William England: Vues stéréoscopiques du Valais de 1863 et 1865*, Association Valaisanne d'Images Anciennes 2011.
- Blair**, Peter: *Chamonix Mont-Blanc in 3D. A journey through the stereoscope from the 1850s to today*, Pontarlier 2014
- Ders.:** *William England's Views of Switzerland. A Collector's Guide*, ohne Ort 2014.
- Blunck**, Lars: „Zugleich körperlich und bewegt“. Antoine Claudet, Jules Duboscq und die Anfänge der stroboskopischen Stereofotografie“, in: *Fotogeschichte* 109 (2008), S. 5–7.
- Bock**, Benedikt: *Baedeker & Cook – Tourismus am Mittelrhein 1756 bis ca. 1914*, Mainzer Studien zur Neueren Geschichte, Band 26, Frankfurt a. M. u.a. 2010.
- Boni**, Albert: *Photographic Literature*, New York 1963.
- Borch**, Agnes von der: *Studien zu Joseph Mallord William Turners Rheinreisen (1817–1844)*, Inaugural-Dissertation, Bonn 1978.
- 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.
- Bourgarel**, Gérard: *William England. 1863, exploration photographique de la Suisse*, Pro Fribourg 149, Trimestriel 2005-IV, 2005.
- Boyer**, M. Christine: „La Mission Héliographique: Architectural Photography, Collective Memory and the Patrimony of France, 1851“, in: Joan M. Schwartz u. James R. Ryan (Hg.): *Picturing place. Photography and the geographical imagination*, London u.a. 2003, S. 21–54.
- Brady**, Keith B.C. u. Jean Stacy Gore: „George Stacy“, in: *Stereo World*, Vol. 40, No. 5, March/April 2015, S. 10–21 u. 36 f.

- Brendon**, Piers: Thomas Cook. 150 Years of Popular Tourism, London 1991.
- Briggs**, Asa: Victorian Things, London 1988.
- Brusilovsky**, Peter, Piet Kommers u. Norbert Streitz (Hg.): Multimedia, Hypermedia, and Virtual Reality. Models, Systems, and Applications, Lecture Notes in Computer Science 1077, Berlin u.a. 1994.
- Buckland**, Gail: Reality Recorded, Early Documentary Photography, New York 1974.
- Buddemeier**, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, München 1970.
- Burke**, Peter: Augenzeugenschaft: Bilder als historische Quellen, Berlin 2003.
- Busch**, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, Frankfurt a. M. 1995 (1989).
- Butson**, Matthew: „England, William (1816–1896)“, in: John Hannavy (Hg.): Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, New York 2008, S. 488–490.
- Ders.:** „Stereo surround“, in: black&white (5), Dec./Jan. 2002, S. 94 f.
- Cannon**, Susan Faye: Science in Culture: The Early Victorian Period, New York 1978.
- Carpenter**, Humphrey: The Seven Lives of John Murray. The Story of a Publishing Dynasty; 1768–2002, London 2008.
- Clayton**, Timothy: „Rudolph Ackermann und seine verlegerische Zusammenarbeit mit Johann Isaak von Gerning in England“, in: Rheinromantik 2013, S. 85–98.
- Coe**, Brian: The Birth of Photography. The Story of the Formative Years. 1800–1900, London 1989 (1976).
- Collingwood**, W. G.: The Life and Work of John Ruskin, London 1900.
- Conron**, John: American Picturesque, University Park/Pennsylvania 2000.
- Cormack**, Bill: The History of Tourism. Thomas Cook and Origins of Leisure Travel, Volume 4: A History of Holidays, 1812–1990, London 1999 (1998).
- Crary**, Jonathan: Die Modernisierung des Sehens, in: Wolf 2002, S. 67–81.
- Ders.:** Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996 (Techniques of the Observer, 1990).
- Damisch**, Hubert: Der Ursprung der Perspektive, Zürich 2010.
- Ders.:** The Magic of 3-D, in: Paris in 3-D 2000, S. 37–39.
- Daniels**, Barry: „Daguerre – Theaternaler, Dioramist, Photograph“, in: Sehnsucht 1993, S. 36–41.
- Darra**, William C.: The World of Stereographs, Gettysburg 1977.
- Ders.:** Stereo Views: A History of Stereographs in America and Their Collection, Gettysburg 1964.

- Darrigol**, Oliver: A History of Optics: From Greek Antiquity to the Nineteenth Century, Oxford 2012
- Derex**, Jean-Michel: Histoire du Bois de Boulogne. Le Bois du roi et la promenade mondaine de Paris, Paris 1997.
- Dimond**, Frances u. Roger Taylor: Crown and Camera: The Royal Family and Photography, London 1987.
- Dischner**, Gisela: Ursprünge der Rheinromantik in England: zur Geschichte der romantischen Ästhetik, Frankfurt a. M. 1972.
- Doré**, Gustave: Le Nouveau Paris. Histoire de ses vingt arrondissements en 1860, Sacelp-Paris 1986.
- Drude**, Christian: „Pittoresker Positivismus. Architekturphotographien von 1850 bis 1870 im Spiegel der Denkmalpflege und Stadtentwicklung“, in: Zwischen Biedermeier und Gründerzeit 2012, S. 248–253.
- Eberle**, Matthias: Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei, Gießen 1980.
- Eckl**, Nicholas: Kognitive Dissonanz bei viralen Werbespots, Diplomarbeit, München 2008.
- Elliott**, Dolores: „Iroquois Beadwork: A Haudenosaunee Tradition and Art“, in: Preserving Tradition and Understanding the Past: Papers from the Conference on Iroquois Research, 2001–2005, edited by Christine Sternberg Patrick, New York 2010, S. 35–48.
- Fabb**, John: Royal Tours of the British Empire 1860–1927, London 1989.
- Faber**, Monika: „Die Weite des Eises – Zur fotografischen Wahrnehmung von Alpen und Arktis seit 1863“, in: Die Weite des Eises 2008, S. 9–23.
- Felsch**, Philipp: Laborlandschaften. Physiologische Alpenreisen im 19. Jahrhundert, Göttingen 2007.
- Fitzsimons**, Raymond: The Baron of Piccadilly. The Travels and Entertainments of Albert Smith, 1810–1860, London 1967.
- Flint**, Kate: The Victorians and the Visual Imagination, Cambridge 2000.
- Fluck**, Winfried: „Theatralität und Exzess. Ein europäischer Blick auf die Hudson River School“, in: Neue Welt 2007, S. 90–102.
- Flukinger**, Roy: The Gernsheim Collection, Harry Ransom Center Photography Series, Austin/Texas 2010.
- Fontaine**, Rémi: Chamonix et ses glaciers. Les premières images sous l’oeuil des photographes 1849–1869, ohne Ort 2015.
- Frank**, Michael C. u. Bernd Stiegler (Hg.): Oliver Wendell Holmes. Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie mit weiteren Dokumenten, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort von Michael C. Frank u. Bernd Stiegler, München 2011.
- Freund**, Gisèle: Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie, München 1968.

Frizot, Michel: „Verkehr – Die Stadt und ihre fließenden Elemente“, in: Bilder einer Metropole. Die Impressionisten in Paris, Folkwang Museum, (Ausst.-Kat.), Göttingen 2010, S. 171–177.

Ders. (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie (Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994), Köln 1998.

Gassan, Richard H.: The Birth of American tourism: New York, the Hudson Valley, and American Culture, 1790–1830, Amherst 2008.

Gernsheim, Helmut: The Rise of Photography, 1850–1880: The Age of Collodion, London 1988.

Ders.: Incunabula of British Photographic Literature. A Bibliography of British Photographic literature 1839–75 and British Books Illustrated with Original Photographs, London and Berkeley in Association with Derbyshire College of Higher Education 1984.

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

Ders.: Creative Photography. Aesthetic Trends 1839–1960, New York 1991 (1962).

Ders.: The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era, London 1969 (first publ. in 1955; revised and enlarged edition).

Giersch, Ulrich: „Im fensterlosen Raum – das Medium als Weltbildapparat“, in: Sehnsucht 1993, S. 94–104.

Greenhill, Ralph: Early Photography in Canada, Toronto Oxford University Press 1965.

Griffiths, Alison: Shivers Down your Spine. Cinema, Museums, and the Immersive View, New York 2008.

Gröning, Maren: „Friedrich Würthle und Adolphe Braun – Hochgebirgsfotografien als touristisches Medium im 19. Jahrhundert“, in: Die Weite des Eises 2008, S. 34 f.

Grupp, Peter: Faszination Berg. Die Geschichte des Alpinismus, Köln/Weimar/Wien 2008.

Gunthert, André: La conquête de l’instantané. Archéologie de l’imaginaire photographique en France (1841–1895), Dissertation, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 1999.

Haberland, Irene: „„Quod vidi pinxi“. Das Bild vom Rhein, eine Einführung“, in: Rheinromantik 2013, S. 157–174.

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.

Dies.: „Gedanken zu den Landschaftsbildern in der Sammlung RheinRomantik“, in: Der Rhein. Strom der Romantik. Gemälde aus der Sammlung RheinRomantik, hrsg. v. Karsten Keune, bearb. v. Irene Haberland u. Karsten Keune, Petersberg 2011, S. 15–19.

Hackl, Wolfgang: Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert, Tübingen 2004.

Halwani, Miriam: Geschichte der Fotogeschichte 1839–1939, Berlin 2012.

- Hannavy**, John (Hg.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008.
- Ders.:** „Photography as a Profession“, in: ders. (Hg.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008, S. 1100-1102.
- Ders.:** *Great Photographic Journeys: In the Footsteps of 19th Century British Photographers*, Stockport 2007.
- 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.
- Häuser**, Helmut: *Ansichten vom Rhein: Stahlstichbücher des 19. Jahrhunderts. Darstellung und Bibliographie*, Köln 1963.
- 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.
- Heilbrun**, Françoise: „Impressionism and photography“, in: *History of Photography*, 33:1, 2009, S.18–25.
- Dies.:** „Die Reise um die Welt. Forscher und Touristen“, in: *Frizot* 1998, S. 149–173.
- Henisch**, Heinz K. u. Bridget A.: *The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes*, Pennsylvania 1994.
- Hentschel**, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001.
- Hershkowitz**, Robert: *The British Photographer Abroad – the First Thirty Years*, London 1997.
- Hick**, Ulrike: *Geschichte der optischen Medien*, München 1999.
- Hochreiter**, Otto: *Im Zeichen des Janus: Portale, Türen und Tore in der Architekturfotografie 1840–1980*, Wien 1986.
- Ders.:** *Bauten, Blicke. Europäische Architekturfotografie in österreichischen Sammlungen*, (Ausst.-Kat.), Österreichisches Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst Wien 1988.
- 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.
- Hörisch**, Jochen u. Michael Wetzel (Hg.): *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870–1920*, München 1990.
- Houghton**, Walter E.: *The Victorian Frame of Mind, 1830–1870*, New Haven u. London 1985 (1957).
- Hugger**, Paul: „Die Gebrüder Wehrli. Pioniere der Alpin-Fotografie und weit mehr“, in: *Gebrüder Wehrli. Pioniere der Alpin-Fotografie*, hrsg. v. Paul Hugger, Zürich 2015, S. 7–10.

- Huhtamo**, Erkki: *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge/Mass., London 2013.
- Huntington**, David C.: *The Landscapes of Frederic Edwin Church. Vision of an American Era*, New York 1966.
- Hyde**, Ralph: „Excursions. Das Moving Panorama zwischen Kunst und Schaustellung“, in: *Sehsucht* 1993, S. 84-93.
- Jacobson**, Ken u. Jenny: *Carrying Off the Palaces. John Ruskin’s Lost Daguerreotypes*, London 2015.
- Jäger**, Jens: *Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839–1860*, Dissertation, Hamburg 1995.
- Jammes**, Isabelle: *Blanquard-Évrard et les origines de l’édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités*, Genf/Paris 1981.
- Jay**, Bill: „Valentine Blanchard 1831–1901. A once-famous but now forgotten Victorian photographer“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. 129, 19 and 26 February 1982, S. 192–195 sowie S. 216.
- Jeffrey**, Ian: *An American Journey. The Photography of William England*, München/London/New York 1999.
- Ders.**: *Revisions: An Alternative History of Photography* hrsg. v. National Museum of Photography, Film & Television, England, Bradford 1999.
- Ders.**: *Photography. A Concise History*, London 1981.
- Johnson**, William S: *Nineteenth-Century Photography: An Annotated Bibliography 1839–1879*, London 1990.
- Jones**, John: *Wonders of the Stereoscope*, London 1976.
- Judge**, Arthur W.: *Stereoscopic Photography: Its application to science, industry and education*, third edition revised London 1950 (1935).
- Keates**, Jonathan: *The Portable Paradise. Baedeker, Murray, and the Victorian Guidebook*, London 2011.
- Keenlyside**, Francis: *Peaks and Pioneers: The Story of Mountaineering*, London 1975.
- Kemp**, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.
- Ders.**: *The Desire of My Eyes: The Life and Work of John Ruskin*, London 1991.
- Ders.**: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
- Ders.**: *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*, München 1980.
- Ders.**: „Perspektive als Problem der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, hrsg. v. Werner Busch et al., Berlin 1978, S. 405–416.

- Kempf**, Christian: „Adolphe Braun’s Photographic Enterprise“, in: Maureen C. O’Brien u. Mary Bergstein (Hg.): *Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun*, London 2000, S. 9–29.
- Knudsen**, Daniel C. et al. (Hg.): *Landscape, Tourism, and Meaning*, Aldershot/Hampshire, Burlington/USA 2008.
- Köhnen**, Ralph: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, München 2009.
- Koschatzky**, Walter: *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Salzburg/Wien 1993.
- Koshar**, Rudy: *German Travel Cultures*, Oxford/New York 2000.
- Krauss**, Rosalind: *Das Fotografische – eine Theorie der Abstände*, München 1998.
- Kröger**, Michael: „Begrenzter Raum, erfahrene Zeit: Der stereoskopische Blick im 19. Jahrhundert“, in: *Fotogeschichte*, Heft 7, 1983, S. 19–24.
- Lenman**, Robin (Hrsg.): *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford 2005.
- Leonhardt**, Nic: *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869–1899)*, Bielefeld 2007.
- Dies.**: „... in die Tiefe des Bildes hineingezogen“. *Die Stereofotografie als visuelles Massenmedium des 19. Jahrhunderts*“, in: Christopher Balme u. Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater, Film, Fotografie, Neue Medien*, München 2004, S. 99–108.
- Lindquist-Cock**, Elizabeth: *The Influence of Photography on American Landscape Painting, 1839–1880*, New York/London 1977.
- Lindberg**, David C.: *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt a. M. 1987 (1976).
- Lorch**, Gerlind-Anicia: „William England. Much Esteemed, Mostly Forgotten“, in: *3D Imaging*, Vol. 197, Winter 2012, S. 22f.
- Dies.**: „William England. Much Esteemed, Mostly Forgotten“, in: *Stereo World*, Vol. 38, No. 2, Sep./Oct. 2012, S. 30–33 sowie S. 27.
- Lyden**, Anne M.: *Railroad Vision. Photography, Travel, and Perception*, Los Angeles 2003.
- Mallalieu**, Peter: *The Artists of the Alpine Club: A Biographical Dictionary. New edition with Addendum*, London 2011 (2007).
- Mankin Kornhauser**, Elizabeth: „’All Nature Here Is New to Art’. Die amerikanische Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert“, in: *Neue Welt* 2007, S. 14–25.
- Dies.**: „Daniel Wadsworth und Elizabeth Hart Jarvis Colt. Zwei Sammler amerikanischer Landschaftskunst im 19. Jahrhundert“, in: *Neue Welt* 2007, S. 26–39.
- Marder**, William u. Estelle: *Anthony, the Man, the Company, the Cameras; an American Photographic Pioneer; 140 Years History of a Company from Anthony to Ansco to GAT*, hrsg. v. Robert G. Duncan, mit einem Vorwort v. Beaumont Newhall, Plantation, FL 1982.

- Märker**, Peter u. Monika Wagner: „Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reise und Sehen“, in: *Mit dem Auge des Touristen* 1981, S. 7–18.
- Mason**, Robert G. u. Norman Snyder (Hg.): *The Camera. Life Library of Photography*, New York 1970.
- May**, Brian u. Denis Pellerin: *A Poor Man's Picture Gallery*, London 2014.
- May**, Brian, Denis Pellerin u. Paula Fleming: *Diableries. Stereoscopic Adventures in Hell*, London 2013.
- May**, Brian u. Elena Vidal: *A Village Lost and Found*, London 2009.
- Dies.:** „The London Stereoscopic Company reborn!“, in: *Stereo World*, Vol. 33, No. 5, March/April 2008, S. 4–10, 13 u. 28.
- McCauley**, Elizabeth Ann: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven/London 1994.
- McDonald**, Sarah: „London Stereoscopic Company (c. 1854–1922)“, in: John Hannavy (Hg.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008, S. 870–872.
- McKinsey**, Elizabeth: „An American Icon“, in: *Niagara* 1985, S. 83–101.
- Merleau-Ponty**, Maurice: „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1995 (1994), S. 39–59.
- Moncan**, Patrice de: *Les jardins du Baron Haussmann*, Paris 2009.
- Morrison-Low**, A. D.: *Photography. A Victorian Sensation*, Edinburgh 2015.
- Mullen**, Richard u. James Munson: *The Smell of the Continent. The British Discover Europe*, London 2010.
- Myers**, Kenneth: *The Catskills. Painters, Writers and Tourists in the Mountains 1820–1895*, Yonkers/New York 1987.
- Neite**, Werner: „Bemerkenswerte Ansichtswerke vom Rhein. Mit Fotografien von 1853 bis 1872, Illustrationen von Büchern mit Originalfotografien“, in: Ulrich Löber, Hans-Peter Gorschlüter (Hg.): *Spurensuche. Frühe Fotografien am Mittelrhein, (Ausst.-Kat.)*, Landesmuseum Koblenz, Neuwied 1989, S. 33–44.
- Ders.:** „Der Verkauf photographischer Bilder in den frühen Jahren der Photographie. Beispiel: Köln“, in: *Silber und Salz: Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860, (Ausst.-Kat.)*, hrsg. v. Bodo v. Dewitz u. Reinhard Matz, Köln /Heidelberg 1989, S. 548–573.
- Newhall**, Beaumont: *Geschichte der Fotografie (History of photography, 1982)*, München 1998 (1989).
- Nickel**, Douglas R.: *Francis Frith in Egypt and Palestine: A Victorian Photographer Abroad*, Princeton 2004.
- Norgate**, Martin, assisted by Judith Blades and Pamela Slocombe: *Photographers in Wiltshire, England, Wiltshire Library and Museum Service* 1985.

- Novak**, Barbara: Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825–1875, Oxford 2007.
- O’Brien**, Maureen C. u. Mary Bergstein (Hg.): Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun, London 2000.
- O’Brien**, Maureen C.: „The Influence of Contemporary French Painting”, in: O’Brien/Bergstein 2000, S. 67–91.
- Oettermann**, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a. M. 1980.
- Osborne**, Albert F.: The Stereograph and The Stereoscope with Special Maps and Books forming a Travel System, Underwood & Underwood, New York 1909.
- Palmowski**, Jan: Travels with Baedeker. The Guidebook and the Middle Classes in Victorian and Edwardian England, in: Rudy Koshar (Hg.): Histories of Leisure, Oxford 2002.
- Parry**, Pamela Jeffcott: Photography Index: A Guide to Reproductions, Westport, Conn. 1979.
- Parsons**, Nicholas T.: Worth the Detour. A History of the Guidebook, Stroud/Gloucestershire 2007.
- Pellerin**, Denis u. Brian May: Crinoline. Fashion’s Most Magnificent Disaster, London 2016.
- Pellerin**, Denis: The Origins and Development of Stereoscopy, in: Paris in 3-D 2000, S. 43–48.
- Pietsch**, Werner: Stereofotografie: die theoretischen Grundlagen der Stereoskopie, Einführung in die Fototechnik und praktische Ratschläge für die Aufnahme, Halle (Saale) 1959.
- Plessen**, Marie-Louise von: „Der gebannte Augenblick. Die Abbildung von Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts“, in: Sehnsucht 1993, S. 12–19.
- Pohlmann**, Ulrich: „„Alles wie durch einen Zauberschlag gebannt“. Zur Darstellung des Straßenlebens in Fotografien des 19. Jahrhunderts“, in: Gustave Caillebotte 2012, S. 138–151.
- Ders.:** „Naturwunder und Territorium. Anmerkungen zur Landschaftsfotografie im 19. Jahrhundert“, in: Fotogeschichte, Heft 120, 2011, S. 5–20.
- Ders.:** Viktorianische Photographie. 1840–1890, München 1993.
- Pritchard**, Michael: A Directory of London Photographers 1841–1908, Watford, Hertfordshire 1994 (1986).
- Ders.:** „Commercial Photographers in Nineteenth-Century Britain“, in: History of Photography, Vol. 11, No. 3 (July/September 1987), S. 213–215.
- Prodger**, Phillip: Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement, Oxford 2003.
- Radforth**, Ian: Royal Spectacle: The 1860 Visit of the Prince of Wales to Canada and the United States, Toronto/Buffalo/London 2004.
- Rathke**, Ursula: Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823–1860), München 1979.

- Reynaud**, Françoise, Catherine Tambrun u. Kim Timby: „Paris and 3-D photography“, in: Paris in 3-D 2000, S. 13–15.
- Rice**, Shelley: Parisian Views, Cambridge/Mass. 1997.
- Richard**, Pierre-Marc: „Das Leben als Relief: Der Reiz der Stereoskope“, in: Frizot 1998, S. 174–183.
- Ries**, Linda A.: „Lochman Located“, in: Peter E. Palmquist (Hg.): Photographers: A Sourcebook for Historical Research. Featuring Richard Rudisill’s Directories of Photographers, Nevada City 2000 (1991), S. 13–19.
- Ring**, Jim: How the English made the Alps, London 2000.
- Rohr**, Moritz von: Die binokularen Instrumente, Berlin 1920 (1910).
- Roque**, Oswaldo Rodriguez: „The Exaltation of American Landscape Painting“, in: American Paradise 1987, S. 21–48.
- Rosenblum**, Naomi: A World History of Photography, New York/London/Paris 1984.
- Rouillé**, André: La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie. 1816–1871, Paris 1989.
- Ruchatz**, Jens: „Ein Foto kommt selten allein. Serielle Aspekte der Fotografie im 19. Jahrhundert“, in: Fotogeschichte, Heft 68/69, Marburg 1998, S. 31–46.
- Ruelfs**, Esther: „Spätromantiker oder der Wahrheit verpflichtet? Die Rheinreisen von Charles Marville, Francis Frith, und Cundall & Fleming“, in: Zwischen Biedermeier und Gründerzeit 2012, S. 192–195.
- Sagner**, Karin: „Gustave Caillebotte. Ein Impressionist und die Fotografie“, in: Gustave Caillebotte 2012, S. 16–33.
- Dies.:** Gustave Caillebotte. Neue Perspektiven des Impressionismus, München 2009.
- Sandweiss**, Martha (Hg.): Photography in Nineteenth-Century America, New York 1991.
- Schaaf**, Larry J.: Out of the Shadows: Herschel, Talbot & the Invention of Photography, New Haven/London 1992.
- Scharf**, Aaron: Art and Photography, London 1983 (1968).
- Scheurer**, Hans J.: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks, Köln 1987.
- Schivelbusch**, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2000 (1977).
- Schlüter**, Brigitte: „Auf Motivsuche mit der Kamera“, in: Vom Zauber des Rheins ergriffen... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft, hrsg. v. Klaus Honnef, Klaus Weschenfelder u. Irene Haberland, München 1992, S. 261–270.
- Schmeiser**, Leonhard: Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft, München 2002.

- Schnelle-Schneyder**, Marlene: *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, Marburg 1990.
- Schröter**, Jens: *3D: Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes* München 2009.
- Sears**, John F.: *Sacred Places. American Tourist Attractions in the Nineteenth Century*, New York/Oxford 1989.
- Ders.**: „Doing Niagara Falls in the Nineteenth Century“, in: *Niagara* 1985, S. 103–115.
- Sekula**, Allan: „Der Handel mit Fotografien“, in: *Wolf* 2002, S. 255–290.
- Sennett**, Richard: *The Fall of Public Man*, Cambridge/London/Melbourne 1977.
- Sillitoe**, Alan: *Leading the Blind. A Century of Guidebook Travel 1815–1914*, London 2004 (1995).
- Snyder**, Joel: „Das Bild des Sehens“, in: *Wolf* 2002, S. 23–59.
- Sontag**, Susan: *Über Fotografie (On photography, 1977)*, Frankfurt a. M. 2003 (1978).
- Starl**, Tim: *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1991.
- Stewart Howe**, Kathleen: „Francis Frith“, in *Hannavy* 2008, S. 560–562.
- Ders.**: „Sammelfotos und Bildserien. Geschäft, Technik, Vertrieb“, in: *Fotogeschichte*, Jahrgang 3, 1983, Heft 9, S. 3–20.
- Ders.**: „Sicht und Ansicht. Zu den Aufnahmen Pariser Boulevards von Daguerre und Talbot“, in: *Camera Austria* 24, Graz 1987, S. 81–86.
- Stiegler**, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006.
- Ders.**: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.
- Szarkowski**, John: *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, New York 1973.
- Taft**, Robert: *Photography and the American Scene, A Social History, 1839–1890*, New York 1938.
- Tagg**, John: „Eine Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz“, in: *Wolf* 2002, S. 239–254.
- Tauer**, Holger: *Stereo 3D. Grundlagen, Technik und Bildgestaltung*, Berlin 2010.
- Taylor**, John: *A Dream of England: Landscape, photography and the tourist's imagination*, Manchester/New York 1994.
- Taylor**, Roger: *George Washington Wilson: Artist and Photographer 1823–1893*, Aberdeen 1981.
- Tongue**, Michael: *3D Expo 1862 – A magic journey to Victorian England*, Täby, Schweden 2006.

- Travels of a Victorian Photographer.** The photographs of Francis Frith. With texts by various writers, selected by Roger Hudson, London, The Folio Society 2001.
- Tümmers**, Horst Johannes: Der Rhein: Ein europäischer Fluß und seine Geschichte, München 1994.
- Vierling**, Otto: Die Stereoskopie in der Photographie und Kinematographie, Stuttgart 1965.
- Wade**, Nicholas J. (Hg.): Brewster and Wheatstone on Vision, London u.a. 1983.
- Wagner**, Monika: „Die Alpen: Faszination unwirtlicher Gegenden“, in: Mit dem Auge des Touristen 1981, S. 67–79.
- Wallach**, Alan: „Die Künstler der Hudson River School und das Panorama“, in: Neue Welt 2007, S. 78–89.
- Weaver**, Mike: „Roger Fenton. Landscape and Still Life“, in: ders. (Hg.): British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition, Cambridge 1989, S. 103–120.
- Weber**, Bruno: „La nature à coup d’œil. Wie der panoramatische Blick antizipiert worden ist“, in: Sehnsucht 1993, S. 20–27.
- Westerbeck**, Colin u. Joel Meyerowitz: Bystander: A History of Street Photography. With a New Afterword on Street Photography Since the 1970s, Boston/New York/London 2001.
- Westheider**, Ortrud: „Kunst und Wissenschaft. Die Hudson River School und die deutsche Romantik“, in: Neue Welt 2007, S. 67–77.
- Wettmann**, Hartmut: Rheinland in 3-D. Historische Stereofotos entlang des Rheins, Gudesberg-Gleichen 2010.
- Ders.:** „William England’s 1867 Rhine Journey“, in: Stereo World, Vol. 29, No. 1 (2002), S. 4–9 sowie S. 13.
- Whittingham**, Sarah: The Victorian Fern Craze, Oxford 2009.
- Wiegand**, Wilfried (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M. 1981.
- Wilcox**, Scott: „Erfindung und Entwicklung des Panoramas in Großbritannien“, in: Sehnsucht 1993, S. 28–35.
- Wiles**, Richard C.: „The Commerce of Art in Nineteenth Century Hudson Valley“, in: The Hudson Valley Regional Review, March 1988, Vol. 5, No. 1, S. 1–16.
- Wilson**, Angus: The World of Charles Dickens, Harmondsworth 1972 (1970).
- Wing**, Paul: Stereoscopes. The First One Hundred Years, New Hampshire 1996.
- Withey**, Lynne: Grand Tours and Cook’s Tours. A History of Leisure Travel, 1750 to 1915, London 1998 (1997).
- Wolf**, Herta (Hg.): Paradigma der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band I, Frankfurt a. M. 2002.
- Dies.:** „Das Denkmälerarchiv Fotografie“, in: Wolf 2002, S. 349–375.

Wood, Graham: Photography at the 1862 International Exhibition in London. With particular reference to the series of stereoviews of the exhibition by the London Stereoscopic Company (dissertation for the M.A. in photographic history and practice at DMU Leicester), 2011.

Zannier, Italo: Le Grand Tour in the Photographs of Travelers of 19th Century, Venedig/Paris 1997.

Zemka, Sue: Time and the Moment in Victorian Literature and Society, Cambridge University Press, Cambridge u.a. 2012.

Ausstellungskataloge

Alles Wahrheit! Alles Lüge!: Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck, eine Ausstellung des Agfa-Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Köln, hrsg. v. Bodo von Dewitz, Amsterdam u.a. 1996.

American Paradise. The world of the Hudson River School, The Metropolitan Museum of Art, New York from 4 Oct. 1987 until 3 Jan. 1988, introduction by John K. Howat, The Metropolitan Museum of Art, New York 1987.

Ansichten der Ferne. Reisefotographie 1850 – heute, hrsg. v. Klaus Pohl, Ausstellungskatalog Darmstadt, Gießen 1983.

Charles Marville. Photographer of Paris, National Gallery of Art, Washington 2013.

Davis, Keith F.: The Origins of American Photography. 1839–1885. From Daguerreotype to Dry-Plate, New Haven/London 2007.

Die Brüder Bisson. Aufstieg und Fall eines Fotografenunternehmens im 19. Jahrhundert. (Museum Folkwang, Essen, 7.2. - 28.3.1999; Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, 11.4. - 30.5.1999; Bibliothèque Nationale de France, Paris, 15.6. - 15.8.1999), Konzeption, Ausstellung u. Katalog Milan Chlumsky, Ute Eskildsen, Bernard Marbot, Essen/Paris 1999.

Die Weite des Eises. Arktis und Alpen 1860 bis heute, hrsg. v. Monika Faber, Ostfildern 2008.

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

Gustave Caillebotte. Ein Impressionist und die Fotografie: Katalogbuch zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt a. M. vom 18.10.2012 –20.1.2013, hrsg. v. Karin Sagner u. Max Hollein in Zusammenarbeit mit Ulrich Pohlmann, Frankfurt a. M. 2012.

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.

Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun, hrsg. v. Maureen C. O'Brien u. Mary Bergstein, (first published on the occasion of the exhibition "Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun", Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, 4th February – 22nd April 200; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 18th June – 27th August 2000), London 2000.

Lyden, Anne M.: A Royal Passion. Queen Victoria and Photography, Los Angeles 2014.

Mit dem Auge des Touristen: Zur Geschichte des Reisebildes; eine Ausstellung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Tübingen in der Kunsthalle Tübingen vom 22. Aug. – 20. Sept. 1981, Tübingen 1981.

Neue Welt: Die Erfindung der amerikanischen Malerei. (Anlässlich der Ausstellung „Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei; Bucerius-Kunst-Forum, 24. Februar bis 28. Mai 2007, Staatsgalerie Stuttgart, 21. Juli bis 21. Oktober 2007); Ausstellung u. Katalog: Elizabeth Mankin Kornhauser in Zusammenarbeit mit Ortrud Westheider u. Karsten Müller. Mit Beitr. von Winfried Fluck et al., München 2007.

Niagara. Two Centuries of Changing Attitudes, 1697–1901, Jeremy Elwell Adamson, with essays by Elizabeth McKinsey, Alfred Runte u. John F. Sears, The Corcoran Gallery of Art, Washington 1985.

Paris in 3-D: From Stereoscapy to Virtual Reality 1850 – 2000. In association with the Musée Carnavalet, Museum of the History of Paris, hrsg. v. Françoise Reynaud, Catherine Tambrun u. Kim Timby, London 2000.

Rheinromantik. Kunst und Natur. Hrsg. v. Peter Forster in Zusammenarb. mit Irene Haberland u. Gerhard Kölsch, Museum Wiesbaden 2013.

Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Göttingen 1995.

Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 28. Mai bis 10. Oktober 1993 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn), Basel/Frankfurt a. M. 1993.

The Discovery of Paris. Watercolours by early nineteenth-century British artists, at the Wallace Collection, London 20 June – 15 September 2013, London 2013.

Von der Camera Obscura zum Film. Eine Ausstellung zur Vorgeschichte des Films mit Objekten der Sammlung Nekes vom 11.4. bis 11.10.1992 im Broicher Wasserturm und im Ringlokschuppen in Mühlheim an der Ruhr, Mühlheim a. d. Ruhr 1992.

William Henry Fox Talbot. Dawn of the Photograph, at Media Space, Science Museum, London 2016, curated by Greg Hobson and Russell Roberts.

Zwischen Biedermeier und Gründerzeit. Deutschland in frühen Photographien 1840–1890 aus der Sammlung Siegert, hrsg. v. Ulrich Pohlmann u. Dietmar Siegert, Münchner Stadtmuseum, München 2012.

Internetquellen²

Belisle, Brooke: Picturing Networks: Railroads and Photographs, in: Amodern, 2: Network archaeology, 2013.
<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.

Heffernan, Virginia: Virtual Reality Fails Its Way to Success, in: The New York Times Magazine, Nov. 14, 2014.
<http://nyti.ms/1sMLW93> (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

Jensen, Kirsten M.: „Seeing in Stereo: Albert Bierstadt and the Stereoscopic Landscape”, in: Nineteenth-Century Art Worldwide, Vol. 12, No. 2 (Autumn 2013).
<http://www.19thc-artworldwide.org/autumn13/jensen-on-albert-bierstadt-and-the-stereographic-landscape> (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

Roche, C.: „Women Climbers 1850–1900: A Challenge to Male Hegemony?“, in: Sport in History (2013).
<http://www.bbk.ac.uk/history/news/documents/sport%20in%20history%20paper.pdf> (Link zuletzt abgerufen am 14.05.16).

Unpubliziert

Treadwell, T. K.: The Stereoviews of Europe and England by William England, The Institute for Photographic Research, View List Series 5, 8th Edition, May 2002.

Ders.: The Series of Views of Paris by William England, The Institute for Photographic Research, View List # 36, February 2001.

Ders.: The London Stereoscopic Company’s ‘North American Series’ of Stereoviews, The Institute for Photographic Research, Monograph Series, #1, 8th edition, July 2000.

Quellen³

American Scenery: Or, Land, Lake, and River Illustrations of Transatlantic Nature. From Drawings by W. H. Bartlett engraved in the First Style of the Art, by R. Wallis, J. Cousen, Willmore et al., London 1840.

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.

Baedeker, Karl: Paris, Rouen, Havre, Dieppe, Boulogne und die drei Eisenbahn-Strassen von Rhein bis Paris. Handbuch für Reisende, fünfte verbesserte Auflage, Coblenz 1864.

Ders.: A Handbook For Travellers on The Rhine, from Holland to Switzerland, second edition, revised and augmented, Coblenz/London/Edinburgh 1864.

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.

Banks, G. Linnaeus: *Blondin: His Life and Performances*. London 1862.

Bartlett's Classic Illustrations of American Scenery, 1840: All 121 Engravings from *American Scenery*, 1840, Mineola/New York 2000.

Baudelaire, Charles: *Der Maler des modernen Lebens*, in: *Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 5 u. 6, München/Wien 1989.

Ders.: *Briefe an den Herrn Direktor der Revue française über den Salon 1859. Das moderne Publikum und die Photographie*, in: *Sämtliche Werke, Briefe*, Bd. 5, Hg. Friedhelm Kemp, Claude Pichois, München/Wien 1989.

Beckford, William: *Dreams, Waking, Thoughts and Incidents; in a Series of Letters*, London 1783.

Book of Labels & Directions for Scientific and Amusing Novelties for Christmas 1870–71, London Stereoscopic and Photographic Company, 54 Cheapside and 110 & 108 Regent Str.

Brewster, Sir David: *The Stereoscope. Its History, Theory and Construction*, London 1856.

Burke, Edmund: *A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. With an introductory discourse concerning taste, and several other additions, a new edition*, 1792.

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

Catalogue of Stereoscopic Views and Instruments, Imported and Manufactured by the London Stereoscopic Company, 594 Broadway, New York. Paul & Curtis, Agents. New York, G. A. Whitehorne, Book and Job Printer, 42 Ann Street, 1860.

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

Claudet, Antoine: *Rede über die Fotografie (1865)*, in: Kemp 1980, S. 122–125.

Cole, H. W.: *A Lady's Tour Round Monte Rosa; with Visits to the Italian Valleys*, London 1859.

Cole, Thomas: *Essay on American Scenery*, in: *The American Monthly Magazine*, Boston/New York, January, 1836, S. 1–12.

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

Cox, Frederick: *The Photographic Tourist. Containing full and concise directions for the production of landscapes & stereoscopic views by the albumenized collodion process, [...]*, London 1857.

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

Dickens, Charles: *Little Dorrit. In two Volumes*, Boston/London 1867 (1855–1857).

Ders.: *The Stereoscope*, in: *Household Words*, 8:181 (Sept. 1853), S. 37.

Ders.: *American Notes. For General Circulation*, edited and with an introduction by John S. Whitley and Arnold Goldman, London 1989 (first published 1842).

- Eder**, Josef Maria: History of Photography, Columbia Press University 1978 (renewed 1972, unabridged and unaltered republication of 1945).
- Ders.:** Ausführliches Handbuch der Photographie, Band II, 2. Teil, Die Photographie mit dem Kollodiumverfahren, Halle/Saale 1927.
- Ders.:** La photographie instantanée: son application aux arts et aux sciences, Paris 1888.
- Eliot**, George: Middlemarch: A Study of Provincial Life, New York 1873.
- Flagg**, Wilson: Woods and By-Ways of New England, Boston 1872.
- Forester**, Thomas (Hg.): Paris and its Environs. An illustrated handbook (based upon Mrs. Gore's Paris), London 1859.
- Frith**, Francis: The Gossiping Photographer on the Rhine, London 1864 (reprint).
- Gilpin**, William: Remarks on Forest Scenery; and other Woodland Views, Vol. II, London 1791.
- Goodrich**, A. T. (Hg.): North American Tourist, New York 1839.
- Goethe**, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bd., II. Abteilung, Bd.7, hrsg. v. Rose Unterberger, Frankfurt a. M. 1994.
Siehe auch unter: J. W. v. Goethe
- Hackstaff's New Guide of Niagara Falls**, published by W. E. Tunis & Co., 1853.
- Hennepin**, Louis: Beschreibung von Louisiana. Der Bericht des Franziskaner-Paters Louis Hennepin über seinen Aufenthalt und seine Erlebnisse in Nordamerika, in: Gerhard E. Sollbach: Durch die Wildnis zum Mississippi. Die Erkundung des nordamerikanischen Mittleren Westens und des großen Stroms durch französische Kundschafter und Abenteurer im 17. Jahrhundert, Hamburg 2003, S. 39–135.
- Holmes**, Oliver Wendell: „The Human Wheel, Its Spokes and Felloes“, in: Soundings from the Atlantic, Boston 1864, S. 282–327.
- Ders.:** „Doings of the Sunbeam“; in: Atlantic Monthly 12 (July 1863). S. 1–15.
- Ders.:** „Was Sonnenstrahlen so bewirken“ (1863) [„Doings of the Sunbeam“, in: Atlantic Monthly 12 (July 1863), S. 1–15], in: Frank/Stiegler 2011, S. 71–96.
- Ders.:** „Lichtbild und Lichtplastik. Mit einer stereoskopischen Reise über den Atlantik“ (1861) [„Sun-Painting and Sun-Sculpture; with a Stereoscopic Trip across the Atlantic“, in: Atlantic Monthly 8 (July 1861)], in: Frank/Stiegler 2011, S. 33–70.
- Ders.:** „Stereoskop und Stereographie“ (1859), [„The Stereoscope and the Stereograph“, in: Atlantic Monthly 3 (June 1859), S. 738-748], in: Frank/Stiegler 2011, S. 11–32.
- Hood**, Thomas: Whimsicalities. A Periodical Gathering, Vol. 1, London 1844.
- Humboldt**, Alexander von: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Bd. 2. Stuttgart u.a. 1847.
- Hunter**, W. S.: Hunter's Panoramic Guide from Niagara to Quebec, Boston and Cleveland/Ohio 1857.

Jameson, Anna Brownell: *Winter Studies and Summer Rambles in Canada*, Toronto 1990 (unabridged reprint of the first edition published in London, England, by Saunders and Otley 1838).

Janin, Jules: *Der Daguerreotyp* (1839), in: Kemp 1980, S. 46–51.

Joanne, Adolphe: *Le Guide Parisien*, Hachette, Paris, 1863.

J. W. v. Goethe's Sämmtliche Werke. Wohlfeile Volksausgabe, vollständig in zwölf Bänden, achter Band, 1837.

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.

London Stereoscopic Company: *Practical Hints on Making Photographic Enlargements*, London 1893.

Lyell, Sir Charles: *Travels in North America, Canada, and Nova Scotia: with geological observations*, in two volumes – vol. 1, second edition, London 1855.

Mayhew, Henry: *The Shops and Companies of London and the Trades and Manufactories [sic] of Great Britain*, Vol. I, London 1865.

Ders.: *London Labour and the London Poor, The London Street-Folk*, London 1861.

Miss Jemima's Swiss Journal. The first Conducted Tour of Switzerland. 1863. Written for private circulation by "Miss Jemima", first published by Putnam & Co., London 1963.

Montgomery, Robert: *The Omnipresence of the Deity. A Poem*, thirteenth edition, revised and enlarged, London 1834.

Murray, John: *A Handbook for Visitors to Paris*, third edition, carefully revised, London 1867.

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 in Switzerland, and the Alps of Savoy and Piedmont*, third edition, corrected and augmented, London 1863.

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.

Planta, Edward: *A New Picture of Paris; or, the Stranger's Guide to the French Metropolis [...]*; new edition, enlarged and approved, London 1816.

Pritchard, H. Baden: *The Photographic Studios of Europe*, London 1882.

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.

Ruskin, John: Praeterita, Vol. 1, London 1907.

Schorn, Ludwig u. Eduard Kolloff: Der Daguerreotyp (1839), in: Kemp 1980, S. 56–59.

Simrock, Karl: Das malerische und romantische Rheinland. Mit 60 Stahlstichen, Leipzig o.J., ca. 1840.

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

Talbot, William Henry Fox: Sun Pictures in Scotland, London 1845.

Ders.: The Pencil of Nature, London 1844.

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.

The Complete Poetical Works of William Wordsworth: Together with a description of the Country of the lakes in the North of England, edited by Henry Reed, Philadelphia/Boston 1837.

The Works of the Right Honourable Lord Byron, Vol. VII, Childe Harold's Pilgrimage, London 1819.

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

Treasure Spots of the World. Twenty-eight splendid photographs edited by Walter Woodbury, London 1875.

Veaux, de S.: The Falls of Niagara or Tourist's Guide to the Wonder of Nature, Buffalo 1839.

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.

Wheatstone, Sir Charles: Contributions to the physiology of vision – Part the first. On some remarkable, and hitherto unobserved, phenomena on binocular vision; ursprünglich veröffentlicht in: Philosophical Transactions of the Royal Society, 1838, S. 371–394; in dieser Arbeit verwendete Edition: Nicholas J. Wade: Brewster and Wheatstone on Vision, London u.a. 1983, S. 65–93.

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.

Woods, Nathaniel Augustus: The Prince of Wales in Canada and the United States, London 1861.

Artikel in viktorianischen Journalen (zu Fotografie und Kunst)⁴

British Journal Photographic Almanac and Photographer's Daily Companion:

„Cleaning and Copying Daguerreotypes. By William England“, in: British Journal of Photographic Almanac, and Photographer's Daily Companion 1873, S. 116 f.

„Talc as a Protection to Negatives. By William England“, in: British Journal Photographic Almanac, and Photographer's Daily Companion 1872, S. 52 f.

„How to Make a Negative Nitrate Bath. By William England“, in: British Journal Photographic Almanac, 1871, S. 81 f.

The Art-Journal:

„The Stereographs of the Stereoscopic Company“, in: The Art-Journal, Nov. 1, 1862, S. 223.

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

„The 'Heart of the Andes'“, in: The Art-Journal, October 1859, S. 297 f.

The British Journal of Photography:

„Metropolitan Industries. The Ateliers of Messrs. England Brothers“, in: The British Journal of Photography, Oct. 7, 1887, S. 636.

[Anzeige für England's Dry Plates], The British Journal of Photography, No. 1203, Vol. XXX, May 25, 1883, S. viii.

J. Pollitt: „A Plea in Favour of Silver Printing“, in: The British Journal of Photography, Vol. XXX, No. 1185, January 19, 1883, S. 29 f.

„Royal Cornwall Polytechnic Society. Photographic Department. – Judges' Report. By Thos. Hart“, in: The British Journal of Photography, September 6, 1878, S. 426.

„A London Photographic Establishment“, in: The British Journal of Photography, Vol. XII, No. 246, January 20, 1865, S. 28 f.

„Our Editorial Table. Views of Switzerland and Savoy – New Series. Photographed by W. England, and dedicated, by permission, to the Alpine Club“, in: The British Journal of Photography, Vol. XII, No. 245, January 13, 1865, S. 18 f.

„Photography amongst the Alpine passes of Switzerland and Italy. Read at a meeting of the North London Photographic Society“, Nov. 23, 1864. Stephen Thompson, in: The British Journal of Photography, Vol. XI, No. 239, December 2, 1864, S. 485 ff.

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

⁴ Innerhalb der Abschnitte absteigend chronologisch geordnet.

„On the Use of the Stereoscope”, in: *The British Journal of Photography*, Vol. XI, No. 220, July 22, 1864, S. 234 f.

George Dawson: „Notes on Instantaneous Shutters” (Read at a meeting of the North London Photographic Association, Nov. 19th, 1862), in: *The British Journal of Photography*, No. 179, Vol. IX, December 1, 1862, S. 445–446.

Stephen Thompson: „The Commercial Aspects of Photography”, in: *The British Journal of Photography*, Vol. IX, November 1, 1862 S. 407 f.

„Juror’s Awards in the Photographic Department of the International Exhibition”, in: *The British Journal of Photography*, Vol. IX, No. 170, August 1, 1862, S. 290.

Stephen Thompson: „The Opening of the Great International Exhibition of 1862, from a photographic point of view”, in: *The British Journal of Photography*, Vol. IX, No. 166, May 15, 1862, S. 185 f.

„On a Rapid Dry Process, Printing Transparencies, and Remarks on ‘Instantaneous’ Photography. By William England”, in: *The British Journal of Photography*, Vol. IX, No. 164, April 15, 1862, S. 143 f.

„Stereographs. Instantaneous Views of London, &c., photographed by Valentine Blanchard“, in: *The British Journal of Photography*, Vol. IX, No. 159, Feb. 1, 1862, S. 46 f.

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

„London Photographic Society. Ordinary General Meeting. King’s College, London. Tuesday, November 14, 1865”, in: *The Photographic Journal*, No. 163, November 16, 1865, S. 182 f.

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

„The Sandringham Series of Photographs”, in: *The Photographic Journal*, Vol. 8, No. 134, June 15, 1863, S. 306 f.

„On a Simple Method of Choosing Glass Suited for the Operating-room. To the editor of the *Photographic Journal*” [Leserbrief von William England], in: *The Photographic Journal*, Vol. 8, No. 130, Feb. 16, 1863, S. 222.

„Instantaneous Dry Plates”, in: *The Photographic Journal*, Vol. 8, No. 121, May 15, 1862, S. 54.

„Photography at the International Exhibition”, in: *The Photographic Journal*, Vol. 8, No. 121, May 15, 1862, S. 47 ff.

William England: „On a Method of producing Photographic Transparencies and Instantaneous Negatives”, in: *The Photographic Journal*, Vol. 8, No. 120, April 15, 1862, S. 24–26.

[Bericht über Treffen der South London Photographic Society], *The Photographic Journal*, Vol. 8, No. 119, March 15, 1862, S. 4 f.

„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.

[Leserbrief von George Swan Nottage], *The Photographic Journal*, Vol. 7, No. 108, May 15, 1861 S. 194.

„American Scenery. Published by the London Stereoscopic Company”, in: *The Photographic Journal*, Vol. 7, No. 108, April 15, 1861, S. 167–169.

Antoine Claudet: „Photography in its relation to the Fine Arts”, in: *The Photographic Journal*, June 15, 1860, S. 259–267.

The Photographic News und The Photographic News Almanac:

„At Home. Mr. Walter Woodbury at Manour House, South Norwood, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1160, Friday, November 26, 1880, S. 565–567.

„The England Drying Box”, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1129, April 23, 1880, S. 201.

„At Home. Mr. Francis Bedford at Camden Road“, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1129, April 23, 1880, S. 194 f.

„At Home. Mr. William England at St. James’s Square, Notting Hill”, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1127, Friday, April 9, 1880, S. 171–173.

„At Home. The Woodbury Permanent Printing Company at Kent Gardens, Ealing, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1125, Thursday, March 25, 1880, S. 146–148.

„At Home. Mr. Valentine Blanchard in Regent Street”, in: *The Photographic News*, Vol. XXIV, No. 1124, Friday, March 19, 1880, S. 137.

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.

„Correspondence. Mr. England’s Process.” in: *The Photographic News*, Vol. XII, No. 507, Friday, May 22, 1868, S. 250.

„Visits to Noteworthy Studios. Mr. England’s Establishment at Notting Hill”, in: *The Photographic News*, Vol. XII, April 17, 1868, S. 184 f.

„Proceeding of Societies. South London Photographic Association”, in: *The Photographic News*, Vol. XII, No. 502, April 17, 1868, S. 189.

William England: „Hints to Photographic Tourists”, in: *The Photographic News Almanac or The Yearbook of Photography for 1866*, edited by G. Wharton Simpson, S. 48–50.

„South London Photographic Society”, in: *The Photographic News*, March 16, 1866, S. 129.

„Annuals of Photography for 1864“, in: *The Photographic News Almanac, or The Yearbook of Photography for 1865*, edited by G. Wharton Simpson, S. 18–22.

„Critical Notices. Views of Switzerland and Savoy. Photographed by Wm. England”, in: *The Photographic News*, Vol. VIII. No. 278, January 1, 1864, S. 4.

„Instantaneous Photography”, in: *The Photographic News Almanac or The Yearbook of Photography for 1863*, edited by G. Wharton Simpson, S. 55.

„On some of the difficulties of instantaneous photography by Valentine Blanchard”, in: *The Photographic News Almanac or The Yearbook of Photography for 1863*, S. 56–58.

„Recovery of Gold and Silver from Waste Photographic Material. By William England“ (Read at a meeting of the London Photographic Society [...]), in: *The Photographic News*, Vol. VII, No. 245, May 15, 1863, S. 234 f.

William England: „Photographic Notes and Queries. Working Hours of Photographers.”, in: *The Photographic News*, Vol. VII, No. 237, March 20, 1863, S. 143.

„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 Contract for Photographing in the International Exhibition of 1862, in: *The Photographic News*, Vol. VI, No. 187, April 4, 1862, S. 158 f.

„Critical Notices. Stereoscopic Views of Paris. London Stereoscopic Company, Cheapside”, in: *The Photographic News*, Vol. VI, No. 180, February 14, 1862, S. 78 f.

„Instantaneous Views of Paris. London: The Stereoscopic Company”, in: *The Photographic News*, Vol. V, October 18, 1861, S. 495.

„Instantaneous Photography. By Sir J. F. W. Herschel”, in: *The Photographic News*, Vol. IV, No. 88, May 11, 1860, S. 13.

The Photographic Times:

The Photographic Times, Oct. 1896, Vol. 28, No. 10, S. 496.

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

„Cold Weather and Photography”, in: *Photographic Times*, Vol 5, No. 50, Feb. 1875, S. 37.

Diverse⁵:

Jabez Hughes: „Photography as an Industrial Occupation for Women“, in: **Anthony's Photographic Bulletin**, Vol. 4, 1873, S. 162–166.

„Variétés. Panorama de Rome. Au Rédacteur“, in: **Journal des Débats**, 13. Mai 1804, ohne S.

The Alpine Journal, Volume 2, 1866, S. 48.

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

„Our Weekly Gossip“, in: **The Athenæum**, No. 1944, Jan. 28, 1865, S. 128.

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

⁵ Alphabetisch nach Journaltitel sortiert.

„Photographic Wanderings. The Rhine“, in: **The Illustrated Photographer**, May 29, 1868, S. 203.

„Gossip from Florence. A letter addressed to the Editor of the 'New Monthly Magazine'", in: **The New Monthly Magazine and Literary Journal**, Dec. 1853, S. 442–450.

„On the Preservation, Restoration and Perfection of Negatives. By William England“ (Read before the London Photographic Society, Jan. 8, 1867), in: **The Philadelphia Photographer**, Vol. 4, No. 40, April 1867, S. 108–110.

„Reviews of New Books. John Murray: The Stereoscope, its History, Theory, and Construction, by Sir David Brewster“, in: **Photographic Notes**, No. 9, August 17, 1856, S. 139–142.

„Current Topics“, in: **The Photogram**, Vol. 3, No. 34, October 1896, S. 253 f.

„Personal“, in: **The Practical Photographer**, October 1896, Vol. VII, No. 82, S. 273 f.

The Forty-Six Annual **Report of the Royal Cornwall Polytechnic Society** 1878, S. 32.

Artikel in viktorianischen Tages- u. Wochenzeitungen

The Illustrated London News:

[Illustration nach LSC-Fotografie], in: The Illustrated London News, Saturday, August 25, 1860, No. 1046, supplement S. 190.

„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 Prince of Wales in Canada“, in: The Morning Post, Monday, 20 August 1860, S. 6.

The Times:

[obituary Howard John Kennard], in: The Times, Aug. 13, 1896, issue 34968, col. D, cat. Obituaries, S. 3

„The case of Parminter v. the London Stereoscopic Company“, in: The Times, Jan 14, 1893, issue 33848, col. D, S. 9.

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

„Education and the Stereoscope“, in: The Times, December 25, 1858, S. 2.

[Anzeige LSC], The Times, Sat., Oct. 18, 1856, issue 22502, col. C, S. 4.

[Anzeige LSC], The Times, Sat., Oct. 18, 1856, issue 22502, col. A, S. 4.

[Anzeige LSC], The Times, Monday Oct. 13, 1856, issue 22497, col. A, S. 3.

[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.

„Stereoscopic Views of Paris“, in: **London City Press**, Saturday, 7 December 1861, S. 10.

„Photographs of Paris“, in: **Oxford Journal**, Saturday, 26 October 1861, S. 3.

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

Deutsche und französische Artikel (19. Jahrhundert)

Photographisches Archiv:

„W. England's tragbares Laboratorium“, in: Photographisches Archiv, Nr. 309, 1875, S. 54.

„William England: Morphin-Trockenverfahren“ (aus: Simpson's Yearbook 1871), in: Photographisches Archiv, Nr. 219 u. 200, 1871, S. 39 f.

Aus den Verhandlungen des deutschen Photographen-Vereins. Sitzung des Berliner Bezirks-Vereins vom 1. Mai 1868, in: **Photographische Nachrichten** 1868, S. 93.

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

- Gerlind-Anicia Lorch: „William England. Much Esteemed, Mostly Forgotten“, in: Stereo World [Mitgliedermagazin der National Stereoscopic Association, USA], Vol. 38, No. 2, Sep/Oct 2012, S. 30–33 sowie S. 27.
- Dies.: „William England. Much Esteemed, Mostly Forgotten“, in: 3D Imaging [Mitgliedermagazin der Stereoscopic Society, UK], Vol. 197, Winter 2012, S. 22 f.

Anlage 1

William England und seine Zeit

William England

ca. 1830 William England wird in der Nähe von Trowbridge, Wiltshire, geboren.

1841 Laut Zensus lebt William England mit Eltern u. fünf Geschwistern in Well Head, Westbury Leigh, Wiltshire.

1850 (25. Nov.) William England heiratet Rosalie Sophie Vornier in Paddington.

Fotografie und Zeitgeschehen

1757 Edmund Burke publiziert *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

1813–18 Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* erscheint.

1815 Napoleons Niederlage bei Waterloo.

1825 Thomas Cole unternimmt künstlerische Reise an amerikanische Ostküste.

1832 Sir Charles Wheatstone entwickelt Spiegel-Stereoskop.

1837 (28. Juni) Krönung von Queen Victoria.

1838 Sir Charles Wheatstone präsentiert sein Stereoskop vor Royal Society of Arts.

1839 (9. Januar) Daguerre lässt die Daguerreotypie patentieren.

(25. Januar) William Henry Fox Talbot präsentiert bereits 1834 von ihm gefertigte „photogenic drawings“ vor Royal Society of Arts.

Frédéric Goupil-Fesquet fertigt Daguerreotypen in Ägypten an.

William Henry Bartlett reist nach Amerika und publiziert im Folgejahr *American Scenery*.

1840 William Henry Fox Talbot lässt Calotypie (auch Talbotypie) patentieren.

1841 (23. März) Richard Beard eröffnet erstes Porträt-Fotostudio in Großbritannien.

Thomas Cook bietet erste organisierte Reise an.

Charles Dickens bereist die USA und veröffentlicht im Folgejahr *American Notes*.

1844–46 William Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature* erscheint.

1850 Sir David Brewster entwickelt das Lentikular-Stereoskop.

Louis-Désiré Blanquart-Evrard entwickelt Albumin-Verfahren.

- 1851 Laut Zensus leben William u. Sophie England in 14 Sherborne Place, Marylebone. Als Williams Beruf ist „shoe maker“ angegeben.
(30. Sept.) Williams u. Rosalies Sohn Louis William England wird geboren.
- 1852 (25. Jan.) Taufe von Louis William sowie Williams Schwestern Jane u. Sarah.
- ca. 1852 William u. Rosalies Tochter Marie Rosalie wird geboren.
- ca. 1854 William u. Rosalies Sohn Walter John wird geboren.
- 1854 William England tritt der London Stereoscopic Company bei.
- 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. 1861 William England erfindet „focal plane shutter“. Er reist im Auftrag der LSC nach Paris und fertigt dort u.a. „instantaneous views“ an.
- 1861 William u. Rosalies Sohn John Désiré wird geboren.
(21. April) Taufe von John Désiré in London.
- 1862 (1. Mai – 1. Nov.) William England fotografiert im Auftrag der LSC die *International Exhibition* u. verlässt das Unternehmen vermutlich im Anschluss.
- 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 (1. Mai bis 11. Okt.) *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* im Londoner Crystal Palace.
- 1851–58 Albert Smith's Mont Blanc „moving panorama“ in London.
- 1853 (20 Jan.) Gründung der Photographic Society of London. Im Mai werden Victoria u. Albert deren Schirmherren. Platt D. Babbitt eröffnet Daguerreotypien-Studio an den Niagarafällen. Godfrey Frankenstein präsentiert sein *Moving Panorama of Niagara* in New York.
- 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* [...].
- 1857 A. Marion & Co. führt Cartes de Visite in Großbritannien ein.
Gründung des Alpine Club in London.
- 1858 Charles Piazza Smythes mit Stereofotografien 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.
- 1861 Thomas Cook bietet Paris-Kurztrips an.
Beginn des amerikanischen Bürgerkriegs (bis 1865).
- 1863 Thomas Cook bietet erste Alpenreise an.

- 1866 William England ist Gründungsmitglied des Solar Club.
- 1866 Thomas Cook bietet erste Nordamerika-Rundreise an.
- ca. 1867/68 William England bereist das Rheinland.
- ab 1868 Thomas Cook bietet regelmäßige Touren ins Rheinland an.
- 1871 Laut Zensus lebt William England mit seiner Familie in 7 St. James Square, London. Als Beruf ist „photographer“ angegeben.
- 1870er Entwicklung des Silbergelatine-Verfahrens.
- 1873 Rosalie Sophie England stirbt. Sie wird am 6. Feb. auf dem Kensal Green Cemetery beigesetzt.
- Nach 1873 William England heiratet Eliza Hagar Read Reaches.
- 1878 Eadweard Muybridge fotografiert u.a. Pferde in Bewegung.
- 1881 Laut Zensus lebt William England mit seiner Familie in 7 St. James Square, London. Als Beruf ist „photo-publisher“ angegeben.
- 1885 George Eastman entwickelt den Rollfilm.
- 1888–89 William England ist president der West London Photographic Society.
- 1889 William England ist „foreman of the British section“ bei der International Exhibition in Paris.
- 1890 (31 März) Auflösung der vor 1878 von Louis William u. Walter John England gegründeten „England Brothers“.
William England heiratet Ada Grace Maud Roberts.
- 1891 Laut Zensus lebt William England mit seiner Familie in 7 St. James Square, London. Als Beruf ist „own means“ angegeben.
- 1896 (13. Aug.) William England stirbt in London. Er wird am 18. Aug. auf dem Kensal Green Cemetery beigesetzt. Testamentseröffnung am 14. Jan. 1897.

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.

Serie	Motiv	Händlerinfo (Prägestempel/Aufkleber)	Ort
Nordamerika	Nr. 7 – Floating Baths, A View in the Bay of New York.	J. Mabley	London
“	Nr. 35 – Tarry Town, On the Hudson.	The London Stereoscopic Company, 534 Broadway [Prägestempel]	New York
“	Nr. 38 – Garrison Ferry, Westpoint.	W. Mansfield	Dublin
“	Nr. 95 – Horseshoe-Fall, Canada Side. [Variante]	The London Stereoscopic Company, 54 Cheapside [Prägestempel]	London
“	Nr. 99 – Niagara, The American Fall.	Newton & Co	London
“	Nr. 129 – Terrapin Tower and Bridge.	W. H. Mason	Brighton
“	Nr. 163 – Icebergs at Niagara.	A. Bouvin	Paris
“	Nr. 162 – The Sun-Shade, Luna Island, Niagara.	Fred Jones	London
“	Nr. 165 – Spiral Staircase, Table Rock.	The London Stereoscopic Company, 54 Cheapside [Prägestempel]	London
Paris	Nr. 18 – Rue de Rivoli, à Paris.	Hill & Thrupp	Birmingham
“	Nr. 32 – Place de la Bastille à Paris – Vue instantanée.	Clifford	London
“	Nr. 41 – Boulevard Montmartre à Paris. – Vue instantanée.	Meyer & Co.	Manchester
“	Nr. 46 – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 03)	W. H. Mason	Brighton
“	Nr. 46 – Rue de Rivoli, à Paris. –Vue instantanée. – (No. 03) [Variante]	Lesage	Dublin
“	Nr. 46 – Rue de Rivoli, à Paris. – Vue instantanée. – (No. 03) [Variante]	James Cremer	Philadelphia

“	Nr. 96 – Rue de Rivoli Prise de l’Hôtel de Ville – Vue instantanée.	The London Stereoscopic Company, 54 Cheapside / London Stereoscopic Company, Warner Agt. Broadway [Prägestempel] / James Cremer	London; New York; Philadelphia
“	Nr. 102 – Place de la Concorde, à Paris. – Vue instantanée.	Em. Daty	Paris
Views of the Rhine and its Vicinity	Nr. 7 – Vue sur le Canal à Cologne – 2.	W. C. Laib	Black River Falls, Wis. [USA]
“	Nr. 16 – Grande Tour d’Andernach.	London Stereoscopic Company, 54 Cheapside, next to Bow Church. [Aufkleber]	London
“	Nr. 18 – Ehrenbreitstein côté Est.	Midwinter’s	Bristol
“	Nr. 23 – Vue à Coblenz.	Reilley	Dublin
“	Nr. 23 - Vue à Coblenz [Variante]	Franklin & Co.	Baltimore [USA]
“	Nr. 38 – Anciennes maisons à Boppard.	Wm. Senter	Portland, ME [USA]
“	Nr. 64 – Rheingrafenstein près de Kreuznach.	London Stereoscopic Company, 54 Cheapside, next to Bow Church. [Aufkleber]	London
“	Nr. 67 – Panorama d’Ems sur le Lahn.	R. H. Davis	Harrogate
“	Nr. 75 – Vue de la Cathédrale et du Pont à Limburg sur le Lahn.	S. E. Young & Co.	Laconia, N. H. (USA)
Views of Switzerland	Nr. 20 – Lausanne Capitale du Canton de Vaud. Suisse. [Variante]	F. Bruel	Genève
“	Nr. 67 – Mont Rosa pris du Görner Gratt, Zermatt. Suisse.	Baptiste Guérard	Paris
“	Nr. 73 – Le Village de St. Nicolas, Vallée de Zermatt. Suisse.	J. L. Bates	Boston [USA]
“	Nr. 76 – L’Arr à Interlaken. Suisse.	Borgadus Art Gallery, 1153 Broadway	New York
“	Nr. 103 – Chute du Staubbach, Vallée de Lauterbrunnen. Suisse.	R. H. Davis	Harrogate
“	Nr. 153 – Le Tunnel [sic] près de Fluelen, Canton d’Uri. Suisse.	Maison Martinet Hauteœur Ainé, Grand Hotel	Paris
“	Nr. 181. – Gorge de Pfäfers (1).	Cramer & Lüthi	Zürich
“	Nr. 271 – Vue à Brienz. Suisse.	James Cremer	Philadelphia (USA)

Views of Italy, Switzerland and Savoy	Nr. 13 – Château Chillon, Lac de Genève. Suisse.	W. Wedd	Jamestown [USA]
“	Nr. 77 – Panorama d’Interlaken et de la Jungfrau. Suisse.	Franklin & Co.	Baltimore [USA]
“	Nr. 208 – Le Dôme et l’Aiguille du Goûté. Chamounix. Savoie.	John S. Harrison	Hull
“	Nr. 314 – Le cloître des antiquités à Haute-Combe, Savoie.	E. H. Chamberlain	Worcester, Mass. [USA]
A Choice Selection of Scenes in the Tyrol	Nr. 18 – Monument d’Hofer [...].	Ulbricht & Kaders	Dresden
“	Nr. 34 – Le Village de Solden, Oetzthal, Tyrol.	London Stereoscopic Company, 54 Cheapside, next to Bow Church. [Aufkleber]	London

Anlage 3

Nordamerika-Stereokarten der LSC

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

(vgl. T. K. Treadwell: The London Stereoscopic Company's "North American Series" of Stereoviews, The Institute for Photographic Research, Monograph Series, #1, 8th edition, July 2000, ohne S.)

Serientitel / Beschreibung	Karton/Farbe	Motive	Vorderseite	Rückseite	Prägestempel	Datierung	Besonderheiten
numeriert; vermutlich „first series“	cremefarben; braune Schrift	div. USA & Kanada, Nummerierung von 1 bis 234		bedruckt (Titel, Beschreibungen, Zitate, Gedichte, etc.); USA-Motive mit Adler; Kanada-Motive mit britischem Wappen	z.T. vorhanden. Varianten sind: The London Stereoscopic Company; The London Stereoscopic Company, 54 Cheapside; The London Stereoscopic Company, 534, Broadway; The London Stereoscopic Company, James L. Warner, Agt. 579 Broadway, N.Y.	vor 1860 publiziert	
nicht numeriert; „second series“	cremefarben; braune Schrift	div. USA & Kanada; ca. 140 Motive ¹		s.o.	s.o.	1860 publiziert	Motive im LSC-Katalog von 1860 aufgeführt. ²

¹ 127 Titel gemäß LSC-Katalog von 1860 (siehe Anm. 2).

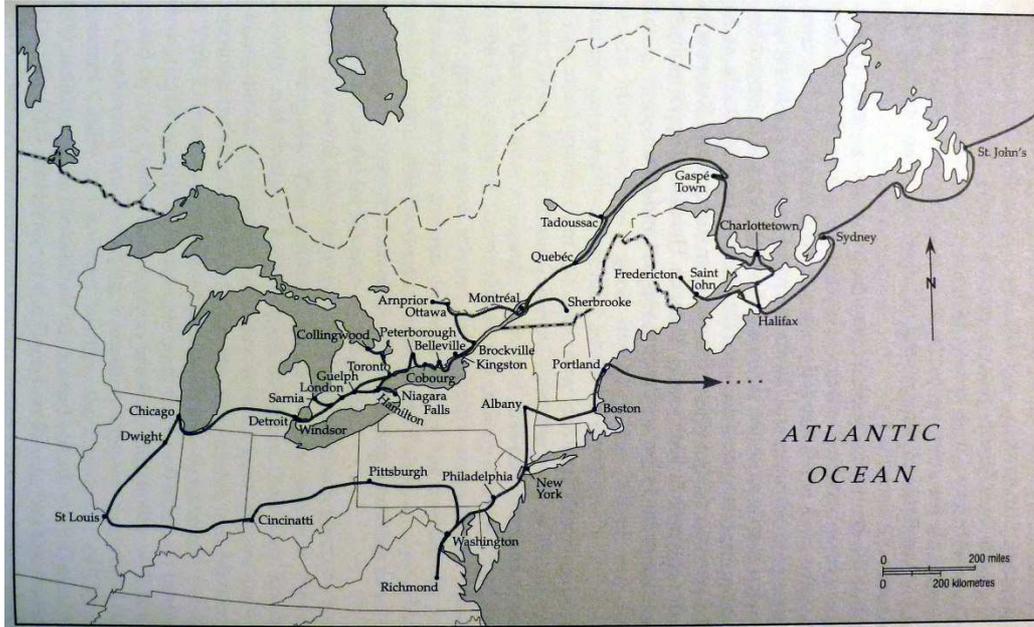
² Catalogue of Stereoscopic Views and Instruments, Imported and Manufactured by the London Stereoscopic Company, 594 Broadway, New York. Paul & Curtis, Agents. New York, G. A. Whitehorn, Book and Job Printer, 42 Ann Street, 1860.

„New York“ „Central Park“	gelber Karton; braune Schrift	Central Park, N. Y; Nummer- ierung von 1 bis 48	Nummerie- rung u. Motivtitel unter rechtem Halbbild	unbedruckt	London Stereoscopic and Photographic Company	?	
„American Views“; nummeriert	hellroter Karton; goldfarbene Schrift	27 Motive nachge- wiesen	Nummerie- rung u. Motivtitel unter rechtem Halbbild	unbedruckt	Published by the London Stereoscopic Company, 579 Broadway, N.Y.	?	vermutlich für nordamerikanischen Markt produziert
ohne Titel	dunkelviolette Vorder- u. hellblaue Rückseite; goldfarbene Schrift	Numme- rierung von 1 bis 66 nachge- wiesen			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“ ³	cremefarbener Karton	7 Motive nach- gewiesen		Wappen, Titel u. Text (ver- gleichbar mit cremefarbenen Karten s.o. „first“ und „second series“)	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

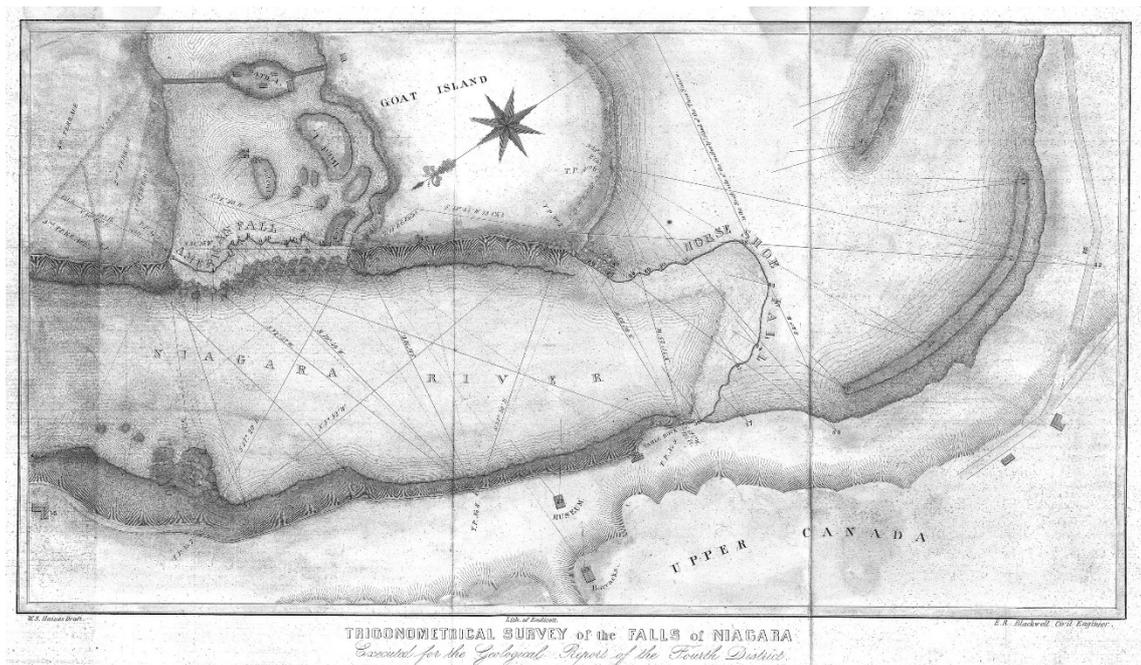
Nordamerika-Route des Prince of Wales anlässlich der royal tour 1860



(aus: Radforth 2004, ohne S.)

Anlage 5

Landkarte Niagarafälle



(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.
- 009. – Indian Glen. *Weiteres Motiv unter dieser Nr.:* The Atlantic Telegraph Jubilee – Military Procession.
- 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. – Garison 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, Coldsprings, 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 in the Kauterskill Glen, Catskill Mountains *bzw.* 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.*
108. – The White House, Washington, U.S.
109. – Washington Street, Boston, U.S.
110. – Scene on Goat Island, Niagara.
111. – Montreal, Canada: Looking up Notre Dame St.
112. – The Falls of Montmorenci, 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.
117. – Washington, US from the Capitol.
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 Montmorenci 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 Saunder's Monument, Philadelphia, U.S.
174. – View on the Delaware River – Philadelphia.
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 Mouteagle-House Hotel, Niagara.
179. – Scene of Luna Island – Niagara. [*Varianten*]
180. – The Niagara Suspension Bridge, U.S.
181. – Washington, U.S., from the Capitol.
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 Schuylkill 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.
235. – Crystal Cascade, White Mountains, New Hampshire, US.
236. – The Alhambra Cascade Trenton.
237. – Scene in the Kauterskill Gorge – Catskill Mountains.
238. – *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.
„Boulevard“ war eine gängige Schreibweise im 19. Jahrhundert.*

- 001. – Notre Dame de Paris.
- 002. – Tour St. Jacques, à Paris.
- 003. – Interieur du Pantheon.
- 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.
- 009. – Arc de Triomphe de l'Etoile, Paris.
- 010. – Place de la Bourse.
- 011. – Panorama de Paris pris du Pantheon.
- 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 Sebastopol à Paris, au sud.
- 018. – Rue de Rivoli.
- 019. – Portion de la Rue de Rivoli, à Paris. *[Varianten]*
- 020. – Pont Louis Philippe, et Panorama de Paris.
- 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. – Boulevard de Sébastopol, la Rive Gauche, à Paris. – Vue instantanée. [*Varianten*]
052. – Interieur de l'Eglise St. Germain l'Auxerrois.
053. – Interieur de l'Eglise St. Etienne-du-Mont, à Paris (1) [*Varianten*]
054. – Interieur 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. – Interieur de L'Eglise St. Leu à Paris.
059. – Interieur de l'Eglise St. Sulpice (1).
060. – Interieur de l'Eglise St. Sulpice (2).
061. – Chapelle de Ste. Geneviève, St. Etienne-du-Mont, à Paris.
062. – Tombeau de Ste. Geneviève, St. Etienne-du-Mont, à Paris.
063. – Interieur de L'Eglise St. Paul et St. Louis, à Paris (1)
064. – Interieur 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. – Boulevard 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*]
101. – Halles Centrales – vue instantanée.
102. – Place de la Concorde, à Paris. Vue Instantanée.
103. – Boulevard Sebastopol à Paris, vue instantanée. (3)
104. – Panorama du Boulevard Sébastopol, à Paris. – Vue instantanée. [*Varianten*]

105. – Place de l'Hotel de Ville à Paris, vue instantanée. (3)
106. – Rue Royale – vue instantanée.
107. – Panorama des Boulevards à Paris.
108. – Eglise de la Madeleine, à Paris. – Vue instantanée. [*Varianten*]
109. – Dome des Invalides, à Paris.
110. – Le Pantheon.
111. – Interieur 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’église 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 hilenen 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:

Die folgende Aufstellung basiert auf einem Album (sample book) mit stereoskopischen Halbbildern in der Brian May Collection. Varianten sind im Haupttext bzw. Bildteil berücksichtigt. Dort finden sich ggf. auch leicht abweichende Schreibweisen der Motivtitel.

- 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 Bonnavard.
- 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.
- 031. – Vue générale du Glacier des Bossons. Vallée de 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.
043. – Le Dôme du Gouté. Vallée de Chamounix. Savoie.
044. – L’Aiguille du Gouté. Vallée de Chamounix. Savoie.
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 Tunnel [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.
068. – Le Lyskam pris du Görner Gratt, Zermatt. Suisse.
069. – Le Breithorn pris du Görner Gratt, Zermatt. Suisse.
070. – Les Châlets de Zermatt. Suisse.
071. – Castor et Pollux. 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. – Coupant 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 Tschinghilhorn, Vallée de Lauterbrunnen. Suisse.
102. – Wengern Alpes, 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 Rosenloui. Suisse.
108. – Le Wellhorn pris des Alpes, Rosenloui. Suisse.
109. – Gorge et Chute à Rosenloui. Suisse.
110. – Vue dans la Vallée de Rosenloui. Suisse.
111. – Le Glacier de Rosenloui. Suisse.
112. – Vue près de Rosenloui. Suisse.
113. – Thun pris du Lac. Suisse.
114. – Vue à Thun. Suisse.
115. – Panorama de Thun pris du Cimetière. Suisse.
116. – Panorama de Thun pris du Pavillon. 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)
147. – Intérieur de l'Eglise des Jésuites, Lucerne. Suisse.
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 Bristenstock et le Lac d'Uri, Fluelen. Suisse.
152. – L'Eglise de Fluelen, Canton d'Uri. Suisse.
153. – Le Tunnel [sic] près de Fluelen, Canton d'Uri. Suisse.
154. – Tunnel [sic] sur la nouvelle route du St. Gothard. 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.
160. – Le Marché, Zurich. Suisse. Vue Instantanée.
161. – Panorama de Zurich et l'Eglise 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 Pfäfers. (1)
182. – Gorge de Pfäfers. (2)
183. – Gorge de Pfäfers. (3)
184. – Gorge de Pfäfers. (4)
185. – Entrée de la Gorge de Pfäfers. Suisse.
186. – Le Couvent de Pfäfers. 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.
192. – Panorama de Coire et la Vallée du Rhin. 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.
197. – Le Tunnel [sic] du trou perdu 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.
206. – Ancien Pont sur la route du St. Gothard. Suisse.
207. – Le Glacier et l'Aiguille d'Argentière. Savoie.
208. – Le Dôme et l'Aiguille du Goûté. Chamounix. Savoie. (2)
209. – Le Glacier des Bossons et le Dôme du Goûté, Chamounix. Savoie.
210. – Mont-Blanc et le Panorama de Chamounix. Savoie.
211. – L'Aiguille du Midi et le Glacier des Bossons, Chamounix. Savoie.
212. – Le Glacier et l'Aiguille du Géant. Chamounix. Savoie.
213. – L'Aiguille de Léchaud, Chamounix. Savoie.
214. – Grandes Crevasses sur la Mer de Glace, Chamounix. Savoie.
215. – Vue 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.
234. – Le Jardin Anglais. Genève.
235. – Le Pont du Mont Blanc et l'île Rousseau. Genève.
236. – Statue de Jean-Jacques Rousseau. Genève.
237. – L'Hôtel du Métropole et le Jardin Anglais. Genève.
238. – Vue de Genève prise de l'hôtel des Bergues. Genève.
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.
243. – Hospice du Grand St. Bernard et le Mont Velan. Suisse.
244. – Les Frères du Grand St. Bernard et l'Hospice. Suisse.
245. – Les Chiens de l'Hospice du Grand St. Bernard. Suisse.
246. – Le pain de sucre et le Lac au Grand St. Bernard. Suisse.
247. – La Chapelle de l'Hospice du Grand St. Bernard. Suisse.
248. – Le Mont Velan, vu de le route du Grand St. Bernard. Suisse.
249. – Le Village de Proz, route du St. Bernard. Suisse.
250. – Gorge près du Tunnel [sic]. Chemin du Grand St. Bernard. Suisse.
251. – Le Tunnel [sic]. Chemin du Grand St. Bernard. Suisse.
252. – Panorama de St. Maurice et la Dent du Midi. Suisse.
253. – Le Pont de St. Maurice. Vallée du Rhône. Suisse.
254. – Entrée de la Gorge du Trient. Vernayaz. Suisse.
255. – Cascade dans la Gorge du Trient. Vernayaz. 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.
260. – Rue d'Interlaken. Suisse. Vue Instantanée.
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)
268. – Le Châlet du Giessbach. Suisse.
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.
275. – Hôtel de la Jungfrau, Wengern-Alp. Suisse.
276. – Le Monch vu de la Wengern-Alp. Suisse.

277. – Le Monch et l'Eiger, Wengern-Alp. Suisse.
278. – La Jungfrau vue sur la route de Mürren. Suisse.
279. – Le Breithorn vu de la Wengern-Alp. Suisse.
280. – Le Gspaltenhorn vu de la Wengern-Alp. Suisse.
281. – Cascade du Pletschbach, Route de Mürren. Suisse.
282. – Hôtel du Silber-horn à Mürren. Suisse.
283. – Panorama vu de Mürren. Suisse.
284. – L'Eiger vu de Mürren. Suisse.
285. – Chute du Griffenbach sur le Chemin de Mürren. Suisse.
286. – Le Reichenbach. Chute du Milieu. Suisse.
287. – Le Wellhorn à Rosenlauri. Suisse.
288. – Le Weissbach à Rosenlauri. Suisse.
289. – Le Glacier de Rosenlauri. Suisse.
290. – Cascade dans la Gorge de Rosenlauri. Suisse.
291. – Le Monstre. Rocher à Rosenlauri. 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 Rosenlauri. 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.
317. – Le Glacier du Rhône. 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.
321. – Intérieur de 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'Eglise anglaise à Chamounix. Savoie.
330. – La source de l'Arveiron, Chamounix. Savoie.
331. – Vue sur la route de Chamounix. Savoie.
332. – Vue de l'Hôtel de Londres et du Brévent Chamounix. 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'Eglise de l'Abbaye de Haute-Combe, près d'Aix-les-Bains. Savoie (2)
- 343. – Façade de l'Eglise 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'Eglise de Haute-Combe. Savoie

Deutsche Kurzfassung

Der britische Fotograf William England (ca. 1830–1896) wurde zu Lebzeiten als „probably the largest Continental publisher of European views“ bezeichnet. Eine weitere viktorianische Quelle attestiert ihm darüber hinaus ein „monopoly in Continental pictures“. Im Laufe seiner Schaffenszeit, die von ca. 1854 bis in die 1880er Jahre reichte, fertigte William England zehntausende Fotografien an – überwiegend im Stereoformat. Als Mitarbeiter und im Auftrag der London Stereoscopic Company bereiste er zunächst Nordamerika und Paris, bevor er ab ca. 1863 selbstständig tätig war und unter anderem mehrere fotografische Reisen in das Rheinland sowie die Alpenregion unternahm. Auch wenn William England im viktorianischen Zeitalter großes Renommee genoss und ein florierendes Unternehmen leitete, ist sein Werk heute weitgehend in Vergessenheit geraten.

Die vorliegende Arbeit stellt erstmals anhand von vier signifikanten Beispielen das umfangreiche reisefotografische Schaffen William Englands in den wissenschaftlichen Fokus. Ein Hauptanliegen ist es dabei, seine Fotografien vor der Kulisse des „stereo craze“ zu beleuchten. Einher mit der großen Nachfrage nach Stereofotografien ging die Reisebegeisterung im viktorianischen Zeitalter. Durch das Erstarken der Mittelschicht, den Ausbau des europäischen Verkehrsnetzes und die Aufhebung der Kontinentalsperre wurden die Voraussetzungen für einen Reiseboom geschaffen. Die vorliegende Arbeit weist deutliche Wechselwirkungen zwischen dem Massenmedium Stereofotografie und dem aufkommenden Pauschalismus (Thomas Cook) sowie den neuen, auf praktische Sachinformation ausgerichteten Reiseführern (Baedeker, Murray) nach.

William England bediente mit seinen stereoskopischen Reisefotografien einerseits bestehende Bilderwartungen, indem er beispielsweise durch Literatur und Kunst bekannte Motive entlang der Grand Tour-Route fotografierte, die dem Bildkanon des „beautiful, picturesque und sublime“ entnommen waren. Andererseits schuf er auch neue Bilderwartungen: So waren beispielsweise seine Stereofotografien aus Nordamerika die ersten, die in Europa erhältlich waren, und mit seinen instantaneous views von Paris präsentierte er bis dato unbekannte Momentaufnahmen der belebten Pariser Boulevards. In diesem Zusammenhang erwies er sich auch als technischer Neuerer: Nur durch die Erfindung seines „focal plane shutters“ konnten ihm derartige Momentaufnahmen gelingen.

Das Betrachten von Stereofotografien diente der Bildung und Unterhaltung, aber auch zur Reisevorbereitung oder -erinnerung. Wie kaum ein anderes Medium ermöglicht das Stereoskop eine immersive Seherfahrung; es lässt den Betrachter in eine virtuelle Realität eintauchen, in der er die Bildelemente scheinbar greifen kann. Weitere zentrale Aspekte sind in diesem Zusammenhang panoramatisches Sehen, virtuelle Sublimität und kognitive Dissonanz, die in Beziehung zu William Englands Werk gesetzt und eingehend erörtert werden. Dabei wird der Bogen bis zur Virtual-Reality-Technologie des 21. Jahrhunderts gespannt.

Auch wenn William Englands Biografie große Lücken aufweist und die Quellenlage fragmentarisch ist, so kann doch nachgezeichnet werden, dass er ein erfolgreicher Fotograf und Unternehmer war. Es gelang ihm, sich durch Alleinstellungsmerkmale, eine hohe Qualität seiner Fotografien und das Anpassen seines Sortiments an aktuelle Trends von einer großen Konkurrenz abzusetzen. Die Einordnung seines Werkes in den kunst- und kulturgeschichtlichen Gesamtkontext soll auch dazu beitragen, viktorianische Stereofotografie nicht als Randnotiz der Fotografiegeschichte zu verstehen, sondern sie künftig als eigenständige Entwicklung zu bewerten.

Englische Kurzfassung / Summary

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,