

Das öffentliche Bild des Thonet

Fotografien 1850-1900

Sarah Kindermann

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2025.

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009499>

Donau-Universität Krems

Department für Bildwissenschaften

Berufsbegleitender Studiengang im Fachbereich Bildwissenschaften

Sarah Kindermann

Das öffentliche Bild des Thonet

Fotografien 1850-1900

vorgelegt von Sarah Kindermann
15.2.2021

Abstract

Thema: Das öffentliche Bild des Thonet

Name Autor: Sarah Kindermann

Inhalt:

Das Forschungsinteresse dieser Masterarbeit besteht in Fotografien mit Entstehungszeitraum 1850 - 1900, die ein Sitzmöbel von Thonet aufweisen. Die Erfindung der Fotografie beginnt zwar vor der Entstehung der ersten Bugholzmöbel der Firma Thonet, die visuelle Verbreitung von Bildträgern in Form von Carte de Visite und Stereofotografien geht jedoch mit der Verbreitung der Möbel einher. Obwohl seitens der Gebrüder Thonet die Möglichkeit bestand, das neue Medium Fotografie in ihre Werbestrategie mit einzubeziehen, wurde davon abgesehen. Daher stellt sich die Frage, inwieweit diese Tatsache ein Entschluss ist, der auf der Überzeugung beruht, dass die Fotografie sein eigentlicher Werbeträger sein würde. Michael Thonet, der als Katholik mit der christlichen Bildwelt vertraut war, wusste um die Stärke von Bildern und erschuf Möbel im Dienst seines Glaubensbekenntnisses und dessen politischer Würdenträger. Um diese These zu bekräftigen, wurden Illustrationen in Anzeigen der Firma Thonet und Fotografien aus der Zeit von 1850 bis 1900 untersucht. Die Illustrationen in frühen Zeitungsartikeln und Anzeigen deuten auf einen christlichen Bezug hin. Die Illustrationen von Thonet N° 8 und 14 Modellen zum Beispiel verweisen mit ihrer Rückenlehne auf den Heiligenschein frühchristlicher Ikonografie. Die Analyse von ausgewählten fotografischen Bildbeispielen ergab, dass bei Fotografien, die im Auftrag des Staates und seiner Repräsentanten entstanden, eine Produktplatzierung vorgenommen wurde und daher einer politischen Motivation unterlag. Die Bewerbung des Produkts konnte bei diesen Aufnahmen nur über den Umweg des Repräsentanten verlaufen. Das Produkt ist hier stiller Teilhaber, der auf die Namensnennung und im ersten Moment auch auf seine Wahrnehmung verzichtet, doch genau in diesem suggestiven Akt besteht das Geheimnis der Massenmanipulation.

Abstract

Subject: The public image of Thonet

Author name: Sarah Kindermann

Content:

The Master Thesis „Das öffentliche Bild des Thonet. Fotografien 1850-1900“¹ deals with the function of Thonet furniture in photographs and the context of Christian expansion with the associated colonialism of the 19th century, the introduction of a commodity as a representative of a religious affiliation and its visual implementation in the collective memory. In a second step I opened the project. The research interest of this master's thesis consists in photographs with a date of origin of 1850 - 1900, which show a furniture by the Thonet company. Although the invention of photography begins before the creation of the first bentwood furniture by the Thonet company, the visual dissemination of image carriers in the form of carte de visite and stereophotographs goes hand in hand with the spread of the furniture. Although the Thonet brothers had the opportunity to include the new medium of photography in their advertising strategy, they refrained from doing so. Therefore, the question arises to what extent this fact is a decision based on the conviction that photography would be his real advertising medium. Michael Thonet, who as a Catholic was familiar with Christian imagery, knew the power of images and created furniture in the service of his creed and its political dignitaries. To reinforce this thesis, illustrations in advertisements of the Thonet company and photographs from the period 1850 to 1900 were examined. The illustrations in early newspaper articles and advertisements point to a Christian reference. The illustrations of Thonet N° 8 and 14 models, for example, refer to the halo of early Christian iconography with their backrest. The analysis of selected photographic image examples revealed that in photographs commissioned by the state and its representatives, product placement was undertaken and therefore subject to a political motivation. In these photographs, the product could only be advertised via the diversions of the representative. Here, the product is a silent partner who refrains from being named and, at first, from being perceived, but it is precisely in this suggestive act that the secret of mass manipulation lies.

¹ <http://webthesis.donau-uni.ac.at/thesen/201427.pdf>

Donau-Universität Krems

Department für Bildwissenschaften

Dr. Karl-Dorrek-Str. 30, A-3500 Krems

www.donau-uni.ac.at

Eidesstattliche Erklärung:

Ich, Sarah Elena Kindermann

geboren am: 08.06.1982 in Reutlingen

erkläre,

1. Dass ich meine Master These selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,
2. Dass ich meine Master These bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form publiziert und/oder als Prüfungsarbeit vorgelegt habe,
3. dass ich falls die Arbeit meinen Arbeitgeber oder einen anderen externen Kooperationspartner betrifft, diesen über Titel, Form und Inhalt der Master-These unterrichtet und sein Einverständnis eingeholt habe, erhobene Daten und Informationen in die schriftliche Arbeit einfließen zu lassen.

Ort, Datum : 14.02.2021

Unterschrift: _____

Inhaltsverzeichnis

1. Inhaltsverzeichnis.....	i
2. Abbildungsverzeichnis	ii
3. Einleitung	1
3.1. Forschungsstand	4
3.2. Angestrebtes Ziel des Forschungsvorhabens	6
3.3. Methode.....	10
4. Reproduktionsverfahren.....	12
5. Illustrationen in Zeitungen und Zeitschriften	17
5.1. Österreichische Illustrierte Zeitung	17
5.2. Waldheims Illustrierte Zeitung.....	19
5.3. Le Charivari.....	20
5.4. L'Europe Politique, scientifique, commerciale, industrielle et littéraire	21
5.5. L'Exposition populaire Illustrée.....	22
6. Daguerreotypien, Bilder des Zweifels	24
7. Frühe Fotografien	27
7.1. Franz Antoine	27
8. Carte de Visite	36
8.1. André Adolphe-Eugène Disdéri	37
8.2. Rafael Areñas Miret und Narcis Nobas Ballbé	40
8.3. Rafael Rocafull y Montfort	44
9. Stereofotografie.....	53
9.1. Au Bon Marché, Maison Aristide Boucicaut 1863 – 1875.....	56
9.2. Leon & Levy, Exposition Universelle, Paris 1867.....	60
10. Industrie und Weltausstellungen.....	65
10.1. Erste allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung, in München	65
10.2. Jean Bisson Exposition Universelle, Paris 1867.....	67
10.3. Josef Löwy, Weltausstellung Wien, 1873.....	70
10.4. Brasilianischer Pavillion, Pariser Weltausstellung 1889.....	74
11. Innenarchitektur	79
11.1. Restaurant.....	79
11.2. Bar	82
11.3. Hotel.....	85
11.4. Reise	88
12. Fazit.....	91
13. Anhang	95
14. Literaturverzeichnis	97

15. Abbildungsnachweis	105
16. Abkürzungsverzeichnis.....	107

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Jarvis, C. N., Picture Stand, Printed on border: "Michael Thonet, Austria." 1851. The Miriam and Ira D. Wallach Division Picture Collection, New York Public Library.	14
Abbildung 2: The Art Journal illustrated catalogue: The industry of all nations London, 1851, S 296, Universitätsbibliothek Heidelberg.....	14
Abbildung 3: Österreichische Illustrierte Zeitung Band II, N° 73, 1852, S 581. Österreichische Nationalbibliothek.....	18
Abbildung 4: Waldheims Illustrierte Zeitung, N° 16, 1862, S.12, Österreichische Nationalbibliothek.	19
Abbildung 5: Anzeige des Verkaufsbüro, Boulevard Sébastopol 92, Paris. Le Charivari n°78-753, 1863.	20
Abbildung 6: L'Europe Politique, scientifique, commerciale, industrielle et littéraire, Jahrgang LXXIII, N° 198, 1865, Bibliothèque National de France.....	21
Abbildung 7: L'Exposition populaire Illustrée 1867, S.6, Bibliothèque Nationale de France.....	22
Abbildung 8: Meade Brothers, Emma Buckingham Beach, ca. 1855, Daguerreotype, 8.26 x 6.99 cm, the Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City.	24
Abbildung 9: Franz Antoine, Freunde und die Gattin von Franz Antoine, Marie, vor einem Pavillon, um 1859, Albumin Papier, 28,3 x 20,8 cm, Albertina, Wien.	29
Abbildung 10: Franz Antoine: Portrait of Three Women and Men in a Garden, 1850-1860, Albumen Silver print from glass negative, 23.8 x 19.0 cm, The MET, New York	29
Abbildung 11: Illustrierte Zeitung, Band XIX, No. 475. Leipzig, 07. August 1852, S 92, Österreichische Nationalbibliothek.....	31
Abbildung 12: Der Zwischen-Akt, 10. Juni 1862, 5. Jahrgang, Nr.150, S4. Österreichische Nationalbibliothek.	32
Abbildung 13: Franz Antoine; Group Portrait of the Antoine and Häusermann Families, 1850-1860, Albumen silver print from glass negative, Format 28.0 x 32.3 cm, The Met Museum, New York.	33
Abbildung 14: André-Adolphe-Eugène Disdéri: Portrait du Eugène Louis Napoléon, prince impérial, vers l'âge de 8 ans, Format: 13.8 cm x 10.2 cm, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.	39
Abbildung 15: Le Figaro, 31.05.1863, Jahrgang X, Nr. 865, S7, Bibliothèque Nationale de France.. .	39
Abbildung 16: Rafael Areñas Miret: Porträt des Schauspielers Lleó Fontova (1836-1890) charakterisiert in der Rolle des Vincens im Stück „Ein gebratenes Huhn“ von Josep Maria Arnau, aufgeführt am 22. Juli 1865 im Variedades Theatre. Archivo Nacional de Catalunya, Inv.-Nr: ANC1-1078-N-5.....	41
Abbildung 17: Rafael Rocafull, La Peruzzi, um 1858-73, Albumin Abzug, Biblioteca Nacional de Espana.....	44
Abbildung 18: Rafael Rocafull y Montfort, Retrato de niño sin identificar, entre 1858 y 1873, Biblioteca National Espana.	48
Abbildung 19: Rafael Rocafull y Montfort, Retrat d'home amb barret de copa a la mà, 2nd XIX, Museu Frederic Marès.	48
Abbildung 20: Rafael Rocafull y Montfort, Religiós amb una creu ortodoxa al pit, 2nd XIX, Museu Frederic Marès. Foto: Veraicon.	48
Abbildung 21: Anonyme: L'impératrice Eugénie appuyant sa tête sur celle du Prince impérial, ca. 1862, positif monochrome sur support, 30,2x25 cm. RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne) / Franck Raux.	49
Abbildung 22: Jules Duboscq: no. 29 from 'Parisian Set' of 40 geometrical perspective shapes, 1852, stereo-lithograph made from a stereo-daguerreotype, the Howarth-Loomes Collection at National Museums Scotland.	54
Abbildung 23: Anonym: La dinette, zwischen 1863-1875, Albumin Papier, 88 mm x 176 mm. Verleger Adolphe Block, AU BON MARCHE/ Maison ARTISTIDE BOUCICAUT – PARIS. Rijksmuseum, Netherlands.....	57

Abbildung 24: Ausschnitt aus Abb. 24. Anonym: La dinette, zwischen 1863-1875, Albumin Papier, 88 mm × 176 mm. Verleger Adolphe Block, AU BON MARCHE/ Maison ARTISTIDE BOUCICAUT – PARIS. Rijksmuseum, Netherlands.	58
Abbildung 25: M. Léon & J. Lévy: Exposition universelle de 1867, Paris. Porcelaines Section autrichienne N° 356. Archives Nationale de France.	60
Abbildung 26: Skizze der Autorin zu Abb. 25. Léon & Lévy, Exposition universelle de 1867, Paris. Section autrichienne, Porcelaines, N° 356. Archives Nationale de France.	61
Abbildung 27: Léon & Lévy, Exposition Universelle, 1867, Paris. Galerie autrichienne, Lustres et cristaux, Albumen silver photograph 7.7 × 14.2 cm, Support 8.3 × 17.2 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. The Dr Robert Wilson Collection. Gift of Dr Robert Wilson, 2014, Inv-n°: 2014.1106.	62
Abbildung 28: Übereinandergelegte Abbildungen: Abb. 28 und Abb.22.	63
Abbildung 29: Ausschnitt aus: Franz Hanfstaengl, Zur Erinnerung an die allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung in München 1854, 48,7x38,8 cm, Album mit 16 Fotografien auf Karton, Technisches Museum Wien, Inv.-nr: BPA-006937-11.	65
Abbildung 30: Auguste-Rosalie Bisson: Exposition universelle. 1867. Paris. Chalets ou isbas, tentes, devant l'entrée de la section Autriche-Suisse, page 60, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.	67
Abbildung 31: Exposants et abonnés: album de portraits photographiques, page 3. Archives Nationales de France, Inv.-nr: (F/12/11869).	69
Abbildung 32: Josef Löwy, Industriepalast, Mittelgruppe, 1873, 19 x 25 cm, Albumin-Abzug, auf Papier montiert. In: Welt-Ausstellung in Wien 1873. ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Fotograf: Löwy, Josef / Ans_05458-002-AL-FL.	71
Abbildung 33: Michael Frankenstein: Schwarzwälderhaus (Nr. 678), 1873, Lichtdruck, 45x34,4 cm, Technisches Museum Wien.	73
Abbildung 34: Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Sala do Comitê, rua Lafayette, 1889, 21 X 17 cm em álbum de 39 X 28 cm, Albumina, Archivo Nacional Brasil.	75
Abbildung 35: Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Térreo. Estudo de perspectiva da sala do concelho, 1889, 21 X 17 cm em álbum de 39 X 28 cm, Albumina, Archivo Nacional Brasil.	76
Abbildung 36: Oscar Kramer; Bahnhof Tetschen, innere Ansicht des Restaurationssaales II. Classe. Enthalten in Oesterr. Nord-West-Bahn, 1869-1874., ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv.	79
Abbildung 37: Das Lokal Torino am Passeig de Gracia in Barcelona, Album Salon 01.01.1904, S.62, Biblioteca Nacional de Espana.	82
Abbildung 38: Jelfy Gyula: Hotel Queen of England, Budapest. Zimmer von Ferenc Deák, Aufnahme datum unbekannt, Papierabzug 16,8x23 cm. Ungarisches Nationalmuseum, Inv.-Nr: 6617/1957 fk.	85
Abbildung 39: H. Délié and E. Bchard; D. Pedro II, D. Teresa Cristina Maria e comitiva junto às pirâmides, 1871, Biblioteca Nacional Brasil.	88

Einleitung

Mit gerade einmal 23 Jahren eröffnete der aus Boppard am Rhein stammende Tischler Michael Thonet im Jahre 1819 in seinem Geburtsort seinen eigenen Geschäftsbetrieb als Bau- und Möbeltischler. Seine Erzeugnisse verkaufte er an Kunden der umliegenden Städte am Rhein und der Mosel-Gegend, wo sie sich großer Beliebtheit erfreuten. Dabei lag Michael Thonet vor allem daran, seinen Kunden ein technisch vollkommenes und künstlerisches Möbel zu liefern. Um 1830 begann er Experimente mit Schichtverleimungen an Holzfurnieren von Möbeln durchzuführen, jedoch mit mäßigem Erfolg, da diese noch nicht die notwendige Standhaftigkeit aufwiesen. Erst um 1840 hatte er sein Schichtholzverfahren so weit entwickelt, dass er ein Patent zu beantragen vermochte. Am 5. Juli 1841 wurde ihm endlich mit Unterstützung des Geschäftsmannes Johann Walther van Meerten bei der Pariser Präfektur de la Seine ein Patent zur Schichtholzverleimung mit einer Geltungsdauer von 15 Jahren eingeräumt (Ottillinger 2018, 150). Im folgenden Monat zeigte Michael Thonet auf der Ausstellung des Kunstvereins Koblenz Arbeiten aus seiner Möbeltischlerei, die die Aufmerksamkeit des österreichischen Staatskanzlers Clemens Fürst von Metternich hervorriefen. Dieser war von den Möbelstücken Michael Thonets sehr angetan und lud ihn ein, ihn in Schloss Johannisberg zu besuchen, um ihm das Verfahren detaillierter zu erläutern. Im Anschluss an diesen Besuch machte er Michael Thonet den Vorschlag ihn nach Wien zu begleiten, um die Möbel dem Kaiser und das neue Verfahren der kaiserlich-königlichen Hofkammer vorzustellen. So kam es, dass Johann Walter van Meerten und Michael Thonet im Mai 1842 nach Wien reisten.² Wenige Tage nach der Ankunft beantragten sie bei der allgemeinen Hofkammer ein Privileg, um „jede, auch die sprödeste Gattung von Holz auf chemisch-mechanischem Wege in beliebige Formen und Schweifungen zu bringen“. Daneben betraute Clemens Fürst von Metternich den Hofrat Clemens Wenzel von Hügel damit, Michael Thonet bei den Verhandlungen für das Patentgesuch in Österreich zu unterstützen. Das Privileg wurde ihm am 16. Juli 1842 zugestanden (Hoffmannová 1989, 136-137).³ Jedoch hatte das Patent einen Nachteil, denn es erlaubte nur die Herstellung zweidimensionaler Bauteile. Unglückliche Umstände, die in Verbindung mit den zu beantragenden Patenten und den damit verbundenen Kosten standen, brachten Michael Thonets Familie in Boppard während seiner Abwesenheit in

² Natascha Lara und Wolfgang Thillmann verweisen auf Johann Walter van Meerten als Thonets Financier aus Boppard, welcher wohl mit ihm 1842 nach Wien reiste und wenige Tage nach deren Ankunft ein Privileg beantragten, welches ihnen zwei Monate später von der kaiserlich-königlich. allgemeinen Hofkammer zugesprochen wurde (Lara und Thillmann 2008, 57).

³ Patente wurden damals unter dem Titel eines Privilegs vergeben.

finanzielle Bedrängnis und führten zur Auflösung des Familienbesitzes und dessen Werkstatt. Nachdem Existenz und Vermögen in Boppard verloren waren, entschied sich Michael Thonet in Wien zu bleiben, um dort erneut ein Geschäft zu gründen. Im Herbst des Jahres 1842 ließ er seine Familie nach Wien kommen. Noch im selben Jahr konnte er über Franz List Inhaber einer Möbelfabrik in der Mariahilfer Straße, die Produktion und den Vertrieb einfacher Bugholzstühle beginnen.⁴ Franz List, empfahl Michael Thonet dem englischen Architekten Hupert Peter Desvignes,⁵ der für den Umbau und die Ausstattung des Liechtensteinischen Majoratshaus in Wien zuständig war. Michael Thonet führte Desvignes seine Sitzmöbel vor, allerdings hatte der Architekt bereits die Tischlerwerkstatt von Carl Leistler mit den Holzarbeiten betraut. Es musste eine vertragliche Einigung erzielt werden, nach der Michael Thonet mit seinen Söhnen gegen eine fixe Entlohnung in gesonderten Räumen der Fabrik von Carl Leistler, Arbeiten für das Majoratshaus herstellen durfte. Im Gegenzug sollten die von den Thonets hergestellten Arbeiten unter dem Namen Carl Leistlers in das Majoratshaus geliefert werden. Peter Hubert Desvignes nahm entscheidenden Einfluss auf die Formgebung und Gestaltung der Sitzmöbel, denn er entwarf die gesamte von Carl Leistler ausgeführte Innendekoration und Möblierung des Majoratshauses (Van Ham 2018, 8). Peter Hubert Desvignes hatte damit nicht nur Einfluss auf Michael Thonet und seine späteren Sesselmodelle, er formte auch die Wünsche seines vornehmen Kundenstammes, was die Ausstattung ihrer Innenräume betraf, und nahm dadurch Einfluss auf die gesellschaftlichen und persönlichen Haltungen derer, die sich auf dem Möbel niederließen. Die Zusammenarbeit von Michael Thonet mit Carl Leistler währte mit mehreren Vertragsänderungen, welche nach Beendigung der Arbeiten am Majoratshaus ausgehandelt wurden, von 1843 bis zum Frühjahr 1849.⁶ Peter Hubert Desvignes unterstützte zudem seinen Schützling Michael Thonet finanziell dabei, sich selbstständig zu machen. Jedoch verließ er Ende des Jahres 1849 Wien wegen einen in Aussicht gestellten Auftrag in England, womit auch seine finanzielle Unterstützung wegfiel. Von den Kontakten, die Peter Hubert Desvignes zur adeligen Oberschicht hatte, profitierte die Familie Thonet dennoch weiter.⁷ 1850 stellte Michael Thonet das Sesselmuster N°4 auf einer Ausstellung des Niederösterreichischen Gewerbevereins aus, welches die Grundlage für ein arbeitsteiliges Verfahren und eine serielle Fertigung bot. Bei diesem Sessel waren die Rückenlehne aus vier und der Sitzrahmen

⁴ Vgl. Heller, Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie 1920, 15-16.

⁵ Peter Hubert Desvignes war ein in Konstantinopel geborener Architekt, dessen Vater mit Diamanten handelte. Seine Jugend verbrachte er in London, wo er auch seine Ausbildung genoss. Er schaffte bis auf den Umbau des Liechtensteinischen Majoratshaus, der zwölf Jahre in Anspruch nahm, nur das Palmenhaus in Schloss Eisgrub. Weitere Tätigkeiten als Architekt nach seiner Rückkehr nach England 1849 sind nicht bekannt. Er verstarb jedoch erst 1883 überlebte Michael Thonet also um volle zwölf Jahre (Wentworth-Stanley und Scheidl 2012).

⁶ Vgl. Heller, Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie 1920, 17.

⁷ Es folgte ein Auftrag des Fürsten von Schwarzenberg sowie des Fürsten Alois von und zu Liechtenstein.

aus fünf gebogenen Holzstücken gefertigt. Das Verfahren war hierbei folgendes: Die aus Mahagoniholz bestehenden Holzteile wurden in siedendes Wasser gelegt, damit das Material flexibel wurde. Danach wurde es in Formen gebogen und getrocknet. Anschließend wurden die einzelnen Furniere zu vollständigen Sesselteilen zusammengeleimt.⁸ Beim Besuch der Ausstellung wurde Anna Daum, die Besitzerin eines bekannten Wiener Caféhauses, auf den Stuhl aufmerksam und bestellte das neue Modell N°4 für ihr Lokal, das sie mit neuen Möbeln ausstatten wollte (Stiftung Deutsches Design Museum 2008).⁹ Das von ihr bestellte Mobiliar blieb bis 1876 in Verwendung. Danach wurde es durch neue, ebenfalls von den Gebrüdern Thonet hergestellte Sessel ersetzt. Der Auftrag stellt neben einer zeitnahen Bestellung von 400 Sesseln für das Hotel „Zur Königin von England“ in Pest (Bangert 1979, 21) die Einführung der Thonetschen Möbelstücke in eine öffentliche Begegnungsstätte dar. Im Spätsommer des Jahres 1850 begann Michael Thonet mit seinen Söhnen die Möbel für die im folgenden Jahr stattfindende Weltausstellung in London herzustellen, welche ihm die Etablierung auf dem internationalen Markt für Einrichtungsgegenstände aus Holz eröffnen sollte. Die Einführung der Sitzmöbel war rechtlich begünstigt durch das am 28. Juli 1852 von Michael Thonet auf die Namen seiner Söhne Franz, Michael, August, Josef und Jakob Thonet in Österreich aufgenommene Patent für die Erfindung: „Dem Holze durch Schneiden und wieder Zusammenleimen jede beliebige Biegung und Form in verschiedener Richtung zu geben“, das bis 28. Juli 1864 verlängert wurde.¹⁰ ¹¹ Ende 1865 übertrug Michael Thonet die Geschäftsführung durch die Gründung der Firma Gebrüder Thonet auf seine fünf Söhne, wobei er sich letzte Entscheidungsvollmachten vorbehielt. Das Patent verschaffte der Familie Thonet einen wesentlichen Vorsprung bei der Weiterentwicklung ihrer Produkte sowie Produktions- und Vertriebsstandorte, die ihnen eine Vorherrschaft auf dem internationalen Markt sicherten und vom Königreich Österreich-Ungarn durch Clemens Fürst von Metternich als Staatskanzler protegiert wurde. Der schnelle Aufstieg von einem familiengeführten Manufakturgewerbe zu einem industrialisierten Betrieb mit mehreren Fabriken, wurde durch den Abbau von Zollschranken, der Liberalisierung des Handels und den Ausbau des Verkehrswesens begünstigt (Mang, Trumler und Schaumberger 1982, 78). Dies betrifft neben der Schifffahrt besonders den Ausbau des Eisenbahnverkehrs. Dies macht sich besonders in der Wahl der Standorte für Fabriken und Filialen bemerkbar: Der Ausbau des Schienenverkehrs ermöglichte es der Familie Thonet, Produktionsstandorte in waldreichen Gebieten zu gründen, wohingegen die Verkaufsfilialen sich

⁸ Vgl. Heller, Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie 1920, 20.

⁹ Nach Albrecht Bangert hatte Frau Daum bereits 1849 Stühle bei Thonet für ihr Café am Kohlmarkt in Wien bestellt. 1876 wurde die Bestuhlung von Typ Nr. 4 aus Mahagoni ausgewechselt gegen den Typ Nr. 14. (Bangert 1979, 21).

¹⁰ Vgl. Heller, Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie 1920, 21.

¹¹ Patente wurden unter dem Namen des Privilegs eines Staatsoberhauptes ausgestellt und ermöglichten dem Erfinder die Herstellung, Vertrieb und den Gebrauch seiner Idee.

meist in Handelszentren mit Anbindung zu Fluss oder Hafen befinden, die den zeitgleichen Im- und Export von Holz als Rohware und dem Endprodukt ermöglichten. Gleichzeitig trug Michael Thonet in Zeiten der Industrialisierung und der aufkommenden sozialen Frage seinen eigenen Beitrag zum Ausgleich zwischen dem Ungleichgewicht der Klassen bei. Denn er war auch auf das Wohl seiner Arbeiter bedacht, was die Gründung von Kranken- und Unfallkassen, eigenen Kindergärten, Schulen, Büchereien und den Bau von Arbeiterwohnungen beweist.¹²

Forschungsstand

Bücher über die Firma Thonet gibt es viele, sie beschäftigen sich zumeist mit der Geschichte der Möbelherstellung und der Firmen- und Erfolgsgeschichte des Herstellers. Natürlich werden in diesen Publikationen auch Fotos und andere Dokumente zur Veranschaulichung der Firmengeschichte und deren Produktvielfalt gezeigt, jedoch gibt es keine, die sich explizit mit der fotografischen Verbreitung der Möbel auseinandersetzt. Die Aufarbeitung der grafischen Gestaltung des Unternehmens hat jüngst Lilo Schäfer publiziert (Schäfer 2019). Die Publikation stand im Zusammenhang mit dem OForschungsprojekt „Die Marke Thonet“. Darin werden die Visualisierung der Unternehmensidentität und die Entwicklung des Grafikdesigns parallel zum Möbeldesign und der Ästhetik der damaligen Zeit untersucht. Neben der genannten Publikation hat Lilo Schäfer, eigentlich Grafikdesignerin, in Kooperation mit der Thonet GmbH ein Onlinearchiv für die interessierte Öffentlichkeit gestaltet.¹³ Geroges Candilis und A. Blomstedt haben 1997 einen deutsch-französisch-englischen Katalog verfasst, an dessen Layout sich später auch Natascha Lara und Wolfgang Thilmann orientieren. Candilis und Blomstedt stützen sich, im Gegensatz zu Lilo Schäfer, die besonders grafische Druckerzeugnisse nach 1900 aufgearbeitet hat, zur Rekonstruktion der Bugholzmöbelindustrie auf die erschienenen Verkaufskataloge der Firma Thonet von 1859, 1873, 1884 und den Katalogen von 1911-15. Ein guter Einstieg in die Firmengeschichte ist Hermann Hellers Publikation „Michael Thonet, der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel“ von 1920, die wertvolle Informationen über den frühen Export nach Südamerika enthält, aber auch der Verlagsort Brünn gibt Aufschluss über die Nähe zu einem der Filialstandorte der Firma Thonet. Karl Mangs (Mang, Trumler und Schaumberger 1982) Publikation „Thonet Bugholzmöbel“ umreißt dagegen die Firmengeschichte und ästhetische Rezeption in seinem geschichtlichen Zusammenhang von Beginn bis in die die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. Dabei verweist er auf Beispiele, in denen das Sitzmöbel in der Malerei, im Theater und Theaterstücken sowie im Film auftaucht. Der Ausstellungskatalog „Sitzgelegenheiten. Bugholz- und Stahlrohrmöbel von Thonet“ umreißt dagegen in kurzen Beiträgen die Wirk- und Industriegeschichte der Möbel und ihren

¹² Vgl. Heller, Michael Thonet. Der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie 1920, 47.

¹³ Lilo Schäfer. Die Marke Thonet. Grafik Archiv, 2019 ff., <http://thonetarchiv.de>, zuletzt aufgerufen am 20.07.2020.

Einfluss auf andere Möbelhersteller. Dabei ist besonders der Beitrag von Eva Ottillinger „Thonet als Vorbild - Vorbilder für Thonet“ aufschlussreich, da er darlegt, an welchen Vorbildern sich Michael Thonet orientierte und welchen Einfluss er und andere Möbelhersteller wie Franz List auf die Stahlrohrmöbel des 20. Jahrhunderts hatten. Denn entgegen der allgemeinen Darstellung sind weder der Schaukelstuhl von Michael Thonet noch die im 20. Jahrhundert populär gewordenen Freischwinger neue Innovationen. Der von Michael Thonet entwickelte Schaukelstuhl orientiert sich nach Ottillinger an einem aus Nussbaumholz hergestellten Massivholzschaukelstuhl, der aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt und dem Biedermeier zugeordnet wird. Franz List hatte bereits 1854 im „Wiener Möbel Journal“ Entwürfe für hölzerne Freischwinger publiziert, deren Stil dem damals in Mode herrschenden Neorokoko zugeordnet werden kann (Ottillinger, Thonet als Vorbild - Vorbilder für Thonet 1989, 55-56). Auch verweist Ottillinger darauf, dass Holzbiegeverfahren bereits im 17. Jahrhundert praktiziert wurden, und nennt als Beispiele die gebogenen Rückenlehnen des Windsor Stuhls, Werke des belgischen Kunsttischler Jean-Joseph Chapuis und die durch den Engländer Isaak Sargent ab 1839 hergestellten Treppengeländer (Ottillinger, Thonet als Vorbild - Vorbilder für Thonet 1989,13). Ein vielversprechender zeitgenössischer Beitrag kommt zudem von Juana Adrisano, die sich mit dem pekuniären Wert im Wandel der Zeit in Zusammenhang mit den Möbeln auseinandersetzt. Der pekuniäre Wert wird in einem wirtschaftlichen System als Indikatorwert genutzt, der den Wert von Dingen innerhalb eines Marktes und der Gesellschaft abbilden. Er schwankt ständig, je nach Nachfrage und Angebot, aber auch durch die Vorlieben einer Gesellschaft. Der Markt generiert diese Werte und ist zugleich Ort des Wertaustausches. Er trägt insofern zum sozialen Geschehen bei, als dass über den Handel, Vernetzung, Kommunikation und Kooperation Werte generiert, festgelegt und ausgetauscht werden (Andrisano 2014, 72). Ein zeitgenössischer Katalog, der die Geschichte der Firma aus Anlass des 200-jährigen Jubiläums betrachtet, ist „Thonet et Design“, herausgegeben von Angelika Nollert und der Neuen Sammlung, The Design Museum in München und spiegelt den aktuellen Forschungsstand wieder. So ist der Publikation zu entnehmen, dass Michael Thonet und seine Söhne per Dekret der niederösterreichischen Statthalterei vom 17.06.1856 unter der Nummer Z 25.295 die österreichische Staatsbürgerschaft erhielten und der Vertrieb in Brünn ab dem 09. Juli 1858 durch den Kaufmann Esvel Rosenfeld übernommen wurde (Stiftung Deutsches Design Museum 2008, 68-72). Im gleichen Jahr wurde über die Firma Weber, Lührs & Co. der Export in südamerikanische Länder eingeleitet. Ein entscheidender Beitrag stammt von Hans Ottomeyer, der anlässlich der 2008 gezeigten Ausstellung „Gründerzeit 1848-1871: Industrie & Lebensräume zwischen Vormärz und Kaiserreich“ des Deutschen Historischen Museums in Berlin die Frage beantwortet, warum die Möbel - obwohl sie nicht der vorherrschenden Mode entsprachen - so viel Popularität erlangten. Hans

Ottomeyer datiert den Beginn der Gründerzeit auf die Jahre ab 1850 und erklärt sie als Folge der politischen Ernüchterung, die mit dem Ausgang der bürgerlichen Revolution 1848/49 einherging. Die Dekaden 1850-1870 entsprechen genau den Jahren, in denen die Weiterentwicklung der Thonet'schen Produkte sowie Produktions- und Vertriebsstandorte, geschützt durch Patente und staatliches Protektorat stattfanden. In dieser vom technologischen Fortschritt gekennzeichneten Aufbruchsstimmung standen die neuartigen Möbel in den Augen ihrer Besitzer stellvertretend für den Beginn einer Zeitenwende (Stiftung Deutsches Design Museum 2008, 64). Es gibt also Literatur, die sich entweder technisch in Bezug auf Bugholzmöbel, vertriebstechnisch in Bezug auf Marketing, designtechnisch in Bezug auf Möbel und Firmenidentitätsstiftung, der Aneignung von Objekten oder der Erfahrungstheorie beschäftigt, die um diese Möbel kreist. Dabei wird natürlich immer versucht, die Möbel in ihren politischen und sozialhistorischen Kontext zu bringen, wofür zur Bebilderung gern auch Fotografien genutzt werden. Leider scheint mir jedoch keine Publikation geeignet, meine Fragen zu beantworten, die sich mit der Abbildung und visuellen Aneignung dieser Möbelstücke beschäftigen; welchen Einfluss die Fotografie (neben der Illustration) für die Etablierung der Möbelstücke in das allgemeine Gedächtnis und wie es die Gesellschaft geformt hat.

Angestrebtes Ziel des Forschungsvorhabens

Mich interessiert jedoch weniger das Möbel an sich oder die Herausarbeitung der einzelnen Möbeltypen, sondern seine Rezeptionsgeschichte im Zusammenhang mit der Verbreitung von Fotografien in der Zeit von 1850-1900. Die Erfindung der Fotografie beginnt zwar vor der Produktion der ersten Bugholzmöbel der Firma Thonet, die visuelle Verbreitung von Bildträgern in Form der Carte de Visite jedoch geht mit der Verbreitung der Möbel einher. Dabei stellen sich Fragen der Aneignung von Objekten und Fotografien in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen, historischen und sozialen Kontext. Zur Aneignung von Objekten haben Gerd Selle und Jutta Boehe 1986 ein Buch unter dem Titel „Leben mit den schönen Dingen: Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens über Wohnkultur und ästhetische Aneignung“ herausgebracht, in dem vier Paare zu ihrer Wohnraumgestaltung interviewt werden. Anhand der verschiedenen Wohnraumgestaltungen werden soziale und verhaltenspsychologische Muster der Geschichte von Aneignungsprozessen am Beispiel von Wohnmöbeln dargelegt. Die Frühzeit der Fotografie zeigt uns bewusst oder unbewusst Objekte auf, die wir uns visuell aneignen. Anhand der Objekte können wir Abbildungen in Epochen, Stand und gesellschaftliche Verflechtungen sowie bestenfalls persönliche Beziehungen zu dem Objekt ausmachen. Wie man mit einem Sitzmöbel umgeht und für welche Tätigkeiten man es nutzt, ist eine durch persönliches Lernen, Bedürfnisse und Neigungen hergestellte Alltagshandlung. Gleichzeitig ist die Gewohnheit des Sitzens ein Teil der generellen Zivilisationsgeschichte (Selle und Boehe, Jutta 1986, 10). Im Sitzen nimmt jeder

eine für ihn angemessene bequeme Haltung ein. Es ist damit jedoch eine unbemerkt gesellschaftliche Haltung verbunden. Bei einem Sitzmöbel handelt es sich um ein Sozialprodukt und sozialisierendes Produkt einer inneren und äußeren Lerngeschichte, die sich schleichend, aber zwangsläufig vollzieht. Es bringt den auf ihm ruhenden Körper in eine kulturelle Position, er zwingt ihn zu seiner vorbestimmten und übergeordneten Haltung wie ein Korsett. Während wir auf einem Stuhl sitzen modelliert dieses Sitzinstrument unseren Körper als einen gesellschaftlichen (Selle und Boehe, Jutta 1986, 21). Gebrauchstradition entsteht, wenn Gebrauchsgegenstände nicht nur zweckgebundene Funktionen erfüllen, sondern zu gesellschaftlichen Gebrauchserfahrungen führen, die außerhalb der materiellen Welt der Gegenstände liegen. Der Schweizer Architekturhistoriker Siegfried Giedion hat auf das Paradox aufmerksam gemacht, dass es gerade die „äußerlich bescheidenen Dinge“ sind,¹⁴ die das Leben nach der Produktionsgeschichte formen, indem sie den Menschen unbemerkte aber bestimmte Vorschläge zu ihrem Gebrauch machen (Giedion 1982, 19). Das Erkenntnisinteresse Siegfried Giedions gilt der beschleunigten Veränderung der Lebenswerkzeuge durch den Übergang der handwerklichen zur maschinellen Produktion. Giedion geht davon aus, dass Werkzeuge und Gegenstände Ausdruck von grundlegenden Einstellungen widerspiegeln und dass diese Einstellungen die Richtung, in der zukünftig gedacht und gehandelt werden soll, beeinflussen (Giedion 1982, 20). Die Fotografien von Handwerkern und Bürgerlichen besitzen bestimmte Bildformeln im Aufbau und den mit dargestellten Dingen. So erzählen die Dinge im Bild vom Verhältnis der Menschen zu den Dingen. Man kann den Dingen Eigenschaften zusprechen, die über die Momente der persönlichen Berührung und des sozialen Handelns hinausgehen. Denn im „Be-greifen“ der Dinge meldet sich der Stand der gesellschaftlichen Produktionsweise zu Wort, auf deren Grundlage sich die historischen Bedürfnisse, Verhaltensweisen, Gesten prozesshaft entwickeln und verändern. Gegenstände zum Gebrauch sind daher ein anthropologischer Entwurf, nicht bloß funktionale, ästhetische, soziale und persönliche Bedeutungsträger, sondern Instrumente in einem langfristigen Formungsprozess, bei dem sich Produktionsgeschichte der inneren und äußeren Natur des Menschen bemächtigt. Der Begriff der „ästhetischen Sozialisation“ meint unter anderem den Vorgang, der als sinnliche Überformung durch die produzierten Dinge und die Bedingungen ihrer Produktion alle Menschen körperlich und in ihrem inneren Gerichtet sein des Wahrnehmens und Ausdrückens erfasst. Das Bild der Dinge, das Bild ihres Gebrauchs und ein Menschenbild sind ineinander historisch fixiert oder im Wandel zugewandt (Selle und Boehe, Jutta 1986, 16). So können wir uns ein Objekt aneignen, indem wir es real erfahren, im Falle von Thonet also die Gelegenheit bekommen, auf einem der Sitzmöbel Platz zu nehmen und uns

¹⁴ Giedion, Siegfried. *Die Herrschaft der Mechanisierung: ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1982, S 19 (Giedion 1982, 19).

unsere Meinung über die Gemütlichkeit oder Ungemütlichkeit des Möbels zu bilden. Oder wir eignen uns die Objekte visuell an, was bedeutet, wir können sie in der Realität betrachten wie im Museum, Schaufenster oder durch einen Stellvertreter - zum Beispiel eine Fotografie. Denn was wir sehen, nehmen wir wahr, wir verleiben es in uns ein und es bleibt uns im Gedächtnis, wenn nicht bewusst, so doch im Unterbewusstsein. So schafft die Abbildung eine Begierde zu dem Objekt, welches wir im Bild betrachten und genau dadurch später in der Wirklichkeit „be-sitzen“ zu wollen.

Obwohl die Gebrüder Thonet die Möglichkeit hatten, das neue Medium Fotografie in ihre Werbestrategie mit einzubeziehen, wurde davon abgesehen. Daher stellt sich die Frage, inwieweit diese Tatsache ein Entschluss ist, der auf dem Bewusstsein beruht, dass die Fotografie sein eigentlicher Werbeträger sein würde. Denn Fotografien wie die Carte de Visite wurden an Angehörige und Freunde verschickt, in Alben gesammelt und gern von den Menschen betrachtet. Durch die Abbildung einer Person neben einem Stuhl der Firma Thonet wurde er in das allgemeine Bildgedächtnis überführt und weckte unterbewusst die Begierde, gleiches besitzen zu wollen. Natürlich muss im historischen Kontext berücksichtigt werden, dass zu Beginn des zunehmenden Verkaufs von Thonet Möbeln die Reproduktionstechnik, was die Abbildung von Fotografien in Zeitungen betraf, noch beschränkt war und Holzstiche zur Demonstration dienten.¹⁵ Der Vorteil einer auf Illustration beruhenden Darstellung beruht auf seiner Einfachheit und Reduktion auf die Form und lässt dadurch im Unterschied zur Fotografie Raum für Imagination, weil keine Vorgabe gemacht wird, wie der Raum um das zu bewerbende Produkt gestaltet und ausgestattet sein soll. Eine Illustration ist zudem eine reduzierte Zeichenform, die Symbolcharakter haben kann und sich auch an Symbolen beziehungsweise geometrischen Grundformen orientiert. Welche Symbole für das Design als Basis für bestimmte Modelle dienten, scheint mir in den bisherigen Forschungen nicht ausreichend erforscht. Aber Tageszeitungen, illustrierte Wochen- und Anzeigenblätter besitzen einen ephemeren Charakter, sie verfügen demnach nur über eine kurzweilige Repräsentanz mit eingeschränkter territorialer Verbreitung. Die Fotografie dagegen wird in Alben, Schachteln und Rahmen bewahrt, im Falle von Familienfotos sogar über mehrere Generationen, und bildet damit einen Teil unserer privaten visuellen Erinnerungskultur. Ihre territoriale Verbreitung ist uneingeschränkt und wurde über den Postweg, aber auch über Migration verbreitet. Daher ist es lohnenswert, nicht nur in europäischen Archiven und Museen nach Bildmaterial zu suchen, sondern auch die damaligen Kolonien der europäischen Großmächte mitein-

¹⁵ Holzstiche auch Xylographien genannt, konnten nach Fotografien als Illustration für den Druckstock von spezialisiertem Druckereipersonal hergestellt werden. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine Eins zu Eins Wiedergabe, da die Fotografie auf ein anderes Material übertragen werden musste und die Abbildung vom gestalterischen Können des Bearbeiters beeinflusst wurde.

zubeziehen. Leider ist wenig über das Denken von Michael Thonet und seiner Kinder über die Fotografie bekannt. Meines Wissens gibt es auch kaum fotografisches Überlieferungs-material aus der Familie, das gegebenenfalls Aufschluss über deren eigene Praxis zum Medium verraten könnte. Der Grund dafür sind mehrere Großbrände, die sich im Laufe der Firmengeschichte ereignet haben. Diese führten dazu, dass nicht nur die Wohnräume der Familie Thonet dem Feuer zum Opfer fielen, sondern auch ein Großteil des Firmenarchivs. In der Nacht zum 11. Mai 1870 ereignete sich ein Brand in der Fabrik in Koritschan, dabei brannte das große Fabrikgebäude innerhalb von vier Stunden fast vollkommen aus, darunter teure Maschinen zur Herstellung der Bugholzmöbel sowie Vorräte von raren und wertvollen Holzarten. Aus den Magazinen, wo mehrere tausend Möbelstücke in Stroh verpackt zur Versendung gelagert wurden, konnte nur ein Bruchteil gerettet werden (Die Neue Zeit: Olmüzer politische Zeitung 1870, 2). Ein Jahr später starb Michael Thonet. Seine Söhne, die bereits 1852 in das Familienunternehmen einbezogen wurden, führten es bis zu ihrem Lebensende weiter. Ein weiterer Brand ereignete sich 1873, bei dem die Fabrik in Bystritz zerstört wurde.¹⁶ Auch während des Zweiten Weltkriegs blieben die Niederlassungen nicht vor der Zerstörung des Krieges bewahrt, weshalb sich heute nur ein Bruchteil der Firmenhistorie erhalten hat.¹⁷ Gerd Selle und Jutta Boehe sowie Sigfried Giedion gehen zwar auf die Aneignungsprozesse im Gebrauchs- und Erfahrungsbereich ein und wie dieser sich im Laufe der Zeit entwickelt, jedoch wird nur an einzelnen Stellen auf die visuelle Aneignung von Objekten eingegangen. Dabei spielt die visuelle Aneignung eine bedeutende Rolle, was die Geschmacksfindung und dessen Etablierung im kollektiven Gedächtnis angeht, also dem, was wir bis heute als schön oder gut verstehen. Denn einer der prägendsten Sinne neben dem Berühren, also dem täglichen Umgang mit einem Objekt, bildet das Sehen. Denn das Auge ist direkt mit unserem Gehirn unserem Erinnerungsspeicher verbunden. Für das Gehirn spielt es keine Rolle, ob das Objekt in echt im Raum angesehen, nur flüchtig betrachtet oder ein Abbild dessen betrachtet wird. Es wird immer als wahr angenommen, und je öfter wir etwas sehen, desto eher bleibt es im Gedächtnis. Es geht mir darum, den suggestiven Charakter, den die Fotografien auf den Betrachter ausübten, in den Fokus zu rücken. Denn noch bevor die Aneignung des Objekts erlebend erfolgt, wurde die Aneignung visuell provoziert. Wenig im Fokus der Forschungen um die Firma Thonet ist bisher auch der Umstand, dass Michael Thonet Katholik war. Das Glaubensbekenntnis zu einer bestimmten Konfession, in diesem Fall dem Katholizismus, hat einen enormen Einfluss auf die Ethik, also die moralischen Werte, die Weltanschauung und das soziale Gebaren seiner Glaubensanhänger. Die Säkularisierung und die

¹⁶ Auf Deutsch *Bistrzitz*, früher *Bystritz*. Nach dem Zusammenbruch der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, wurde nahe des Ortes die Grenze zwischen Polen und der Tschechoslowakei gezogen.

¹⁷ Die Villa Thonet entstand im Jahre 1873 als Reaktion auf den zweiten Großbrand der Möbelfabrik, bei welchem auch die von der Familie Thonet genutzten Wohnräume vollständig ausbrannten, <https://www.ton.eu/de/die-villa-thonet/>, zuletzt aufgerufen am 21.08.2020.

gesellschaftlichen Umwälzungen, die mit der Februarrevolution 1848 in Frankreich und danach einhergingen, stürzten den Katholizismus in eine tiefe Krise. So sah sich die katholische Kirche beziehungsweise Papst Pius IX., seit 1852 das Kirchenoberhaupt der katholischen Kirche gefordert, ihre Bestandserhaltung und Macht mit allen verfügbaren Mitteln und Instrumenten zu verteidigen. Die gesellschaftlichen, theologischen und politischen Umwälzungen, die sich zwischen 1850 und dem Tod Michael Thonets 1871 abspielten, ließen ihn sicher nicht unberührt. Abhängig von der Protektion und der Gunst des österreichischen Staats durch Fürst Clemens von Metternich, die Michael Thonet den Aufbau seiner Möbelindustrie ermöglichte, war er sicher gezwungen, auch eine Gegenleistung zu erbringen. Ob diese Gegenleistung darin bestand, ein Sitzmöbel in den Dienst der Machterhaltung und Expansion der katholischen Kirche zu stellen, soll Teil des Diskurses in dieser Arbeit sein. Die Idee, dass ein Sitzmöbel Werkzeug der Propaganda der katholischen Kirche und dessen Expansion in die Kolonien der damaligen Großmächte sein könnte, ist deshalb nicht von der Hand zu weisen, da die Möbel von Thonet bereits seit 1855 nach Südamerika verschifft wurden.

Methode

Für diese Arbeit wurden die Onlinesammlungen europäischer Nationalarchive (des österreichischen Nationalarchivs, der Bibliothèque nationale de France, Biblioteca Nacional de España, des Arxiu fotogràfic de Catalunya sowie frühe auf Fotografie spezialisierte Museumssammlungen wie die des Musée d'Orsay, des Rijksmuseum und der Albertina) durchsucht. Da die Möbel auf den Fotografien nicht als Stichwort ausgewiesen werden, bedarf es eines gewissen Querdenkens, welche Stichwörter zu Ergebnissen führen können. Es handelt sich dabei um eine detektivische Arbeit, die einer genauen Betrachtung bedarf, weil das Objekt in den Fotografien in den Datensätzen nicht als Stichwort vermerkt ist. Die Stärke dieser Arbeit bezieht sich bezüglich der Stichwörter auf der multilingualen Ebene. So wurden neben den mir verständlichen Sprachen Englisch, Französisch, Spanisch und Deutsch mitunter mit Hilfe eines Sprachübersetzungsprogramms Tschechisch, Ungarisch und Kroatisch hinzugezogen. Da ich letzterer drei Sprachen nicht mächtig bin und die Datenbanken meist keine weiteren Sprachangebote machen, lag hier eine gewisse Herausforderung vor. Das gefundene Bildmaterial wurde daraufhin in Kategorien aufgeteilt, die einerseits den Entstehungszeitraum des Fotos berücksichtigen, andererseits die Nutzung des Sitzmöbels in seinem Umfeld. Daraus ergaben sich für mich folgende Kategorien:

Illustrationen in Katalogen und in Zeitungen in Form von Anzeigen, welche in Kapitel 4 behandelt werden; repräsentative Aufnahmen, also Aufnahmen, bei denen es um die Darstellung und

Repräsentation von Personen geht, in Kapitel 5, 6, und 7. Ausstellungen, wobei hier nicht nur Kunstgewerbe-, Industrie- und Weltausstellungen berücksichtigt wurden, sondern auch Ausstellungen der Kunst- und Agrarwirtschaft, die in Kapitel 8 und 9 erörtert werden. Innenarchitektur, wobei die Räume in öffentliche und private Räume differenziert wurden, da die Wahrnehmung des Sitzmöbels entweder unbeschränkt im Sinne öffentlich zugänglicher Orte oder, beschränkt auf einen kleinen Kreis, im Sinne privater Räume reduziert ist und in Kapitel 10 Berücksichtigung finden. Anthropologische Aufnahmen, Bilder, die während einer Reise entstanden sind und meist die lokale Bevölkerung auf dem Sitzmöbel zeigt, die hier nicht tiefer behandelt werden, da sie zumeist nach 1900 entstanden sind. Als Beispiel soll jedoch das Foto von Kaiser Pedro II. von Brasilien dienen, das zum Abschluss der Arbeit in Kapitel 10. behandelt wird.

Reproduktionsverfahren

Ein frühes Beispiel einer Lithografie von 1851 stammt aus einem Katalog der Londoner Weltausstellung von 1851 (Abb. 1).¹⁸ Es ist ein bestimmendes Bild, mit dem ich gern den Diskurs eröffnen möchte, denn es zeigt zu Anfang nicht Möbel von Thonet, sondern ein Kunstgewerbestück, einen Bilderständer. In ihm hat sein Entwerfer den Nutzen von Bildnissen in seiner sozialen Funktion eingearbeitet. Sie sollte der Darstellung des Menschen, insbesondere der Familie, dienen. Dies zeigt sich in der vereinfachten Skizze von Mann mit Kind und Frau in den beidseitigen Rahmen. Warum das Kind beim männlichen Teil untergebracht ist, ist wohl auf den Umstand zurückzuführen, dass in der westlichen Tradition nur der männliche Part in der Familie den Familiennamen weitertragen bzw. weitergeben kann. Um die Bedeutung der Familie im Leben und ihren Status in der Menschheitsgeschichte darzustellen, verweist Michael Thonet als Katholik auf Genesis 3 in der Bibel und die Geschichte Fortpflanzung, die in Form einer phallischen Ranke/ Schlange zum Ausdruck kommt. In der phallischen Ranke/Schlange befinden sich zwei Tritonen/Capriden, welche die schöpferische Kraft darstellen sollen. Das Ei, das sich zwischen ihnen befindet, kann demnach als Fruchtbarkeitssymbol der Frau gedeutet werden. An der oberen Wölbung der phallischen Ranke/Schlange befinden sich zwei kleine Knaben, die auf die Spitze des Bilderständers weisen, welcher die Form einer kleinen Flamme mit Loch hat. Die beiden Knaben wirken wie zwei Cupidos ohne Flügel und können in Verbindung mit der Flamme somit als Metapher für die Liebe gelten. Nach dem großen Kunstlexikon von P.W. Hartmann steht der Cupido lateinisch für das Wort "Verlangen" und wird in der römischen Mythologie mit Amor, dem Gott der Liebe, in Verbindung gebracht beziehungsweise mit dem Umstand des „Sich-Verliebens“ (Hartmann 2005). Im Sockel des Bilderständers befinden sich zwei bekrönte, sich windende Schlangen. Henrike Frey-Anthes verweist in *Wibilex* in Bezug auf die Ikonografie der Schlange darauf, dass in altsyrischer Zeit die Schlange in Verbindung mit der Göttin Qudschu, aufgrund ihrer phallischen Form Lebens- und Heilkraft sowie Vitalität symbolisieren kann.¹⁹ ²⁰ Möglicherweise stehen auch die Kultständer mit Schlangen- und Taubenapplikationen im Zusammenhang mit der Göttin (Frey-Anthes 2008, 4-5).²¹ Weiter führt Frey-Anthes aus, dass das Handeln der Schlange in Genesis 3 des Alten Testaments die Menschen einerseits das Paradies verlieren, andererseits das Wissen um

¹⁸ Le Palais de Cristal: Album de l'exposition: journal illustré de l'exposition de 1851 et des progrès de l'industrie universelle, Paris, 1851, S. 328.

¹⁹ *Wibilex* ist das wissenschaftliche Bibellexikon der deutschen Bibelgesellschaft im Internet.

²⁰ Frey-Anthes bezieht sich im Text auf eine Abbildung der Göttin Qudschu mit einer nackten Göttin mit Schlangen und Capriden über einem Löwe stehend (Mīnet el-Bēdā ; Spätbronze I/IIA). Aus: O. Keel, Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder (OBO 122), Freiburg (Schweiz) /Göttingen 1992, 246, Abb. 218; Stiftung BIBEL+ORIENT, Freiburg / Schweiz.

²¹ Frey-Anthes bezieht sich dabei auf einen Kultständer mit Schlangenapplikation (Bet-Schean Stratum V; ca. 1075-950). Aus: Keel, 1992, 237, Abb. 194; © Stiftung BIBEL+ORIENT, Freiburg / Schweiz.

ihre Menschlichkeit gewinnen lässt. Die Rolle der Schlange in Genesis 3 spiegelt demnach verschiedene Aspekte des Bedeutungsspektrums der Schlangen im Alten Orient wider. Sie ist einerseits mit Gefahr verbunden, andererseits mit der Frage nach dem ewigen Leben, dem Wissen um Weisheit und schließlich auch mit Sexualität, die im Alten Testament mit dem Verb „(sich) erkennen“ (נָדַדְתָּ) umschrieben wird. Der Bilderständer ist in dem damals üblichen neobarocken Stil gehalten und soll sich, der damaligen Mode angepasst, an ein (dem katholischen/christlichen Glauben zugewandtes) Publikum der Oberschicht wenden. Dies entspricht dem Kundenkreis, der sich Daguerreotypien und Kalotypien leisten konnte. Da Michael Thonet Tischler war und zudem mit dem renommierten Möbelhersteller Carl Leistler den Palais Liechtenstein mit neuen Möbeln beliefert hatte, war ihm die bevorzugte Formensprache der Oberschicht vertraut. Interessanterweise wird der Bilderständer im Katalog auch nicht unter Sektion 641 bei Thonet, sondern unter Sektion 633 bei Carl Leistler unter dem Begriff „revolving picture stand“ aufgeführt. Am Ende des Artikels gibt es einen kleinen Verweis auf die Abbildungen: „The following articles in this furniture are illustrated in the accompanying plates 54. The material of much of this furniture is a beautiful zebra wood. The carving is extremely rich, bold and massive. Much of the ornament is elaborated to a high degree, and of this the illustrations will assist to convey an idea.“²² Auch in „The Art Journal illustrated catalogue“ wird der Bilderständer Carl Leistler zugeordnet, jedoch weist die Abbildung (Abb.2) erhebliche Unterschiede auf.²³ So werden anstatt drei nur zwei Bilderrahmen abgebildet. Daneben weist die Abbildung drei anstatt zwei eindeutig als Tritonen mit Schwanzflosse erkennbare Figuren auf. Die in Abb.1 so phallisch wirkende Ranke weicht der Form einer Blütenkapsel. Im oberen Bereich weichen die an die Spitze weisenden Knaben/Cupidos drei die Spitze umtanzenden Figuren. Das Modell scheint wesentlich filigraner gearbeitet. Seltsam daran ist, dass der Autor schreibt:

²² Great Exhibition. 1851. *Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Pt. 4*, London: Spicer Brothers, 1039, <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015016486089>, zuletzt aufgerufen am 13.02.2021.

²³ Im Gegensatz zum Katalog, der bei Spicer Brothers im Auftrag der Royal Commission erschienen ist, wurde The Art illustrated catalogue bei Bradbury and Evans in Verbindung mit dem Art-Journal veröffentlicht die mit Genehmigung seiner königlichen Hoheit, Prinz Alpert gewidmet ist, vgl: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weltausstellung1851c>, zuletzt aufgerufen am 27.12.2020.



Abbildung 1: Jarvis, C. N., Picture Stand, Printed on border: "Michael Thonet, Austria." 1851. The Miriam and Ira D. Walch Division Picture Collection, [New York Public Library](https://www.nypl.org/).



Abbildung 2: The Art Journal illustrated catalogue: The industry of all nations London, 1851, S 296, Universitätsbibliothek Heidelberg.

„We occupy this page with works by M. Leistler, who may be, with justice, considered the most important Austrian manufacturer... A very graceful novelty is represented in our first cut; it is an Ornamental Stand, of a fanciful and original design, the large framed boards of rosewood being intended for the exhibition of small miniatures, and other objects of art, which may this be conveniently and elegantly arranged over the surface. The figures who hold them, the fanciful foliage and the equally fanciful group of horned serpents forming the base, are all remarkable for the vigor and delicacy with which they are carved”.²⁴

Dem Text nach ist der Bilderständer also für die Ausstellung kleiner Miniaturen und „anderer Kunstgegenstände“ gedacht. Die Prinzipien von Sukzession und Tradition garantieren demnach eine unver-

²⁴ The Art Journal Illustrated Catalogue: The Industry of All Nations 1851, London: Virtue, 262, doi:10.11588/diglit.1330, zuletzt aufgerufen am 13.02.2021.

fälschte Weitergabe der christlichen Wahrheit, also eine ungebrochene und unangefochtene Kontinuität der katholischen Kirche von Jesus Christus bis heute. Die Illustration „Picture Stand“ von C.N. Jarvis (Abb.1) findet sich in unveränderter Form auch in „Le Palais de cristal. Journal illustré de l'exposition de 1851“.²⁵ Der Artikel gibt Auskunft darüber, dass sich der Bilderständer im Salon der Ausstellungsräume von Carl Leistler befand, in dem neben Tischen in verschiedenen Formen auch diverse Sitzmöbel und komfortable Stühle ausgestellt waren. Beschrieben wird er wie folgt:

„C'est meuble est aussi ingénieux dans son but que remarquable dans ses détails: il a trois supports sur lesquels on peut donner la position, le jour que l'on désire. Le bois est de palissandre, et tous les détails sculptés que le dessin traduit avec la plus scrupuleuse exactitude sont d'un fini très remarquable, et font le plus grand honneur au talent d'artiste“.²⁶

Der Stecher der Zeichnung ist hier mit Hildibrand angegeben, womöglich ist der Name aber Hildebrand. Der Bilderständer macht deutlich, dass Michael Thonet sich mit der Bedeutung von Bildern auseinandergesetzt hat und um die Bedeutung des Mediums der Fotografie, nicht nur im Zusammenhang mit ihrer technischen Erfindung, sondern besonders um ihren sozialen und historischen Wert wusste. Als Kunstgewerbestück entspricht der Bilderständer einem Manufakturgegenstand, dem eine Handwerkstradition zugrunde liegt. Ausgestellt auf der ersten Weltausstellung in London 1851, wird es als Ware zu einem Produkt der Massenware. In ihm spiegeln sich der Kampf der Traditionen und die Erfindung von Nationen im Zeitalter der Industrialisierung wider. Mit dem Konzils Dogma von 1870 sollte auch die Überlieferungstradition, dass katholische Kaiser und Könige in Europa als Regenten von Gottes Gnaden auserwählt waren, über die Bevölkerung zu herrschen, durchgesetzt werden. Das protestantische Bürgertum und von ihm dominierte Staaten wurden infolgedessen bekämpft. In einer Aktualisierung der Tradition die heiligen Ursprünge zu beschwören, gehört zu jeder Erfindung von Tradition (Wolf 2020, 6). Michael Thonets Bewusstsein dafür, dass Gebrauchsgegenstände Träger von Traditionen sind, halfen ihm ein Produkt zu schaffen, das in Hinblick auf allgemein-

²⁵ Laya, Alexandre: Le Palais de Cristal: journal illustré de l'exposition de 1851, Paris. Erscheinungsdatum 1851-09-27.

²⁶ Le Palais de Cristal: album de l'exposition; journal illustré de l'exposition de 1851 et des progrès de l'industrie universelle. 1851. Weltausstellungen im 19. Jahrhundert,328, Paris: Administration du Journal. doi:10.11588/diglit.1329, zuletzt aufgerufen am 13.02.2021: „Dieses Möbelstück ist in seinem Zweck so raffiniert wie bemerkenswert in seinen Details: Es hat drei Haltevorrichtungen, die je nach Belieben eingestellt werden können. Das Holz ist aus Palisander und alle geschnitzten Details sind mit einer gewissenhaften Genauigkeit umgesetzt und von bemerkenswerter Ausführung, welche dem Talent des Künstlers alle Ehre erweist“ (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

gültige Werte und der gleichwohl sich möglichen Veränderung dieser Werte seine Langlebigkeit beibehalten würde. Denn Bilderrahmen, die aufgestellt werden, gibt es noch heute. Doch welcher Typ Katholik war er, ein gemäßigter oder radikaler katholischer Aufklärer?

Zur Zeit der Aufklärung positionierte sich die katholische Kirche abwehrend gegen die auf Rendite ausgelegten und individualistischen Entwicklungen der Moderne. Damit in Zusammenhang stand die Durchsetzung der vom Papst in Rom propagierten radikalen Einstellung, die seit den 1830er Jahren erfolgte. Einzelne, eher konservativ eingestellte theologische Fakultäten und Priesterschulen unterstützten daher eine Abschottung von der Moderne. Im sogenannten Syllabus Errorum („Verzeichnis der Irrtümer“) von 1864 legte Papst Pius IX. eine Liste der zu verdammenen „Irrtümer“ der modernen Kultur vor. Zu ihnen zählte er neben Sozialismus und Liberalismus auch die Idee des Fortschritts und der säkularen Menschenrechte. Schließlich setzte Papst Pius IX. auf dem Ersten Vatikanischen Konzil 1870 gegen den erbitterten Widerstand besonders deutscher Bischöfe das Dogma der Infallibilität (Unfehlbarkeit) mit dem Satz durch „La tradizione sono io“ („Die Tradition bin ich“). Damit setzte er sich mit der Tradition gleich (Ziemann 2016). „Das Universale Jurisdiktionsprimat, die höchste Rechtsgewalt des Pontifex, ermöglichte es dem Papst dadurch in jede Diözese hineinzuregieren. Mit dieser Entscheidung stand die Frage im Raum, ob es möglich war, etwas bis zum 18. Juli 1870 für unwahr und ab dann für wahr zu halten?“. So beschrieb Daniel Bonifatius von Haneberg, der Abt des Benediktinerklosters Sankt Bonifaz in München, die Glaubensfrage, welche die 535 Kardinäle und Bischöfe für sich theologisch und moralisch zu klären hatten. Denn die Konsequenz dieser Entscheidung bedeutete, dass man als Katholik jetzt etwas glauben sollte, was vorher als falsch gegolten hatte. Denn bis dahin hatte der Papst ohne Rückbindung an den einmütigen Konsens der Bischöfe und die Glaubensüberzeugung der ganzen Kirche nicht das Recht, unfehlbare Entscheidungen zu fällen. Zu einem verpflichtenden Glaubenssatz konnte nach katholischer Überzeugung nur erhoben werden, was „immer, überall und von allen“ geglaubt wurde, wie es Vinzenz von Lérins im fünften Jahrhundert formuliert hatte. Das Konzil von Trient hatte im 16. Jahrhundert die Bezeugungsinstanzen Heilige Schrift und Tradition als einzige Erkenntnisquellen für Glauben und Kirche definiert. Nun sollte an diese Stelle Papst Pius IX. treten (Wolf 2020, 2). Die Prinzipien von Sukzession und Tradition garantieren demnach eine unverfälschte Weitergabe der christlichen Wahrheit: also eine ungebrochene und unangefochtene Kontinuität der katholischen Kirche von Jesus Christus bis heute. Nach der Französischen Revolution hatten die katholischen Gläubigen in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, verschieden auf die Wandlungen zu reagieren: Sie konnten die Ansichten der Revolutionäre und Aufklärer im Sinne einer Assimilation mehr oder weniger übernehmen oder sich einfach in die gute alte Zeit

zurück wünschen. All diese Wege wurden nach 1789 tatsächlich beschritten. Die Folge war ein äußerst pluriformer Katholizismus. Manche suchten ihr Heil in engerer Anlehnung an Rom, andere wollten genau das vermeiden. Nach seinem Umzug nach Wien und der Eröffnung der eigenen Möbelwerkstatt kann Michael Thonet in seinem expansiven Geschäftsgebaren als äußerst liberal angesehen werden. Sein Bemühen für bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen seiner Arbeiter in den später errichteten Fabriken ist jedoch sicher auch mit seiner Konfession zu begründen. Er kann meines Erachtens also als gemäßigter katholischer Aufklärer gelten. Die Gunst, die Michael Thonet durch den österreichischen Hof zugutekam, hatte jedoch sicher auch Bedingungen. Der österreichische Hof war, wie die meisten anderen europäischen Herrscherfamilien auch, vom Erhalt der katholischen Vorherrschaft in der Gesellschaft abhängig. Nur durch die katholische Kirche legitimierte der Adel seinen gesellschaftlichen Status.

Illustrationen in Zeitungen und Zeitschriften

Österreichische Illustrierte Zeitung

Die Firma Thonet legte Wert auf die Verbreitung seiner Möbel durch Anzeigen in regionalen und internationalen Zeitungen und Zeitschriften. Da Mitte des 19. Jahrhunderts die Drucktechnik für die Presse noch nicht so weit entwickelt war, um Fotografien abdrucken zu können, wurden für die Wiedergabe Illustrationen verwendet. Als Vorlage für die Wiedergabe von Bildern in Zeitungen diente der Holzstich, der von einem Holzstecher hergestellt wurde. Der Transformationsprozess bedurfte also eines Übersetzers in ein anderes Medium, ein Medium, an dessen visuelle Bildsprache die Menschen bereits gewöhnt waren. Sie beinhalten die Handschrift von zwei Autoren, jenem, der die Vorlage erstellte und jenem, der den Holzstich von der Vorlage herstellte. Das robuste und widerstandsfähige Material, das für die Erstellung der Druckstöcke genutzt wurde, ermöglichte eine hohe Anzahl an Reproduktionen, womit eine weite Verbreitung und breite öffentliche Wahrnehmung möglich war. Zwar gab es auch weitere Druckverfahren wie die Lithografie, diese hat aber limitierte Auflagen und war auch nur einem kleinen Anteil an Rezipienten vorbehalten. So veröffentlichte bereits 1852 die „Österreichische Illustrierte Zeitung“ einen illustrierten Artikel im Zusammenhang mit den bei der Weltausstellung 1851 in London gezeigten Möbeln (Abb. 02.), der die Leichtigkeit der Sitzmöbel hervorhebt: „Auf Grundlage dieses Prinzips gestützt, findet man bei den Herren Thonet eine reiche Auswahl aller nur möglichen Möbelformen, namentlich äußerst zierliche, leichte Sessel, gegen welche die, die wir bisher benützten, wahre Bärenhäuter sind“ (Österreichische Illustrierte Zeitung 1852, 581).

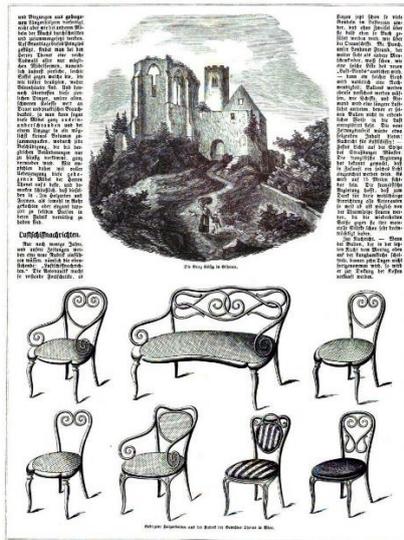


Abbildung 3: Österreichische Illustrierte Zeitung Band II, N° 73, 1852, S 581. Österreichische Nationalbibliothek.

Die eine halbe Seite einnehmende Illustration nimmt neben einer weiteren den Großteil der Seite ein. Der Artikel, der auf der vorangehenden Seite beginnt und ein dreispaltiges Layout aufweist, wechselt auf dieser Seite in ein zweiseitiges, wovon die rechte Spalte den Artikel zu den Möbeln von Thonet einnimmt. Ihm folgt ein Artikel zur Aeronautik mit der Überschrift „Luftschiffnachrichten“. Damit werden die Möbel den Fortschrittsinnovationen vorangestellt. Die Holzschritte stammen aus der xylografischen Anstalt der Zeitung (Österreichische Illustrierte Zeitung 1852, 584). Es wurde versucht, die Möbel in einer klaren reduzierten Form mit einzelnen starken Tiefen an den rechten Seiten der Illustrationen zu versehen und durch kleine Schatten an den Füßen so wirken zu lassen, als würden sie von links vorne beleuchtet. Die kleinen Schatten verleihen den Zeichnungen Räumlichkeit und geben den abgebildeten Modellen dadurch etwas Lebendiges. Die Illustrationen weisen weiterhin Sitzmöbel mit und ohne Polsterung auf, womit die Imaginationskraft des Betrachters animiert und Kaufwünsche angeregt werden sollten, je nach Klasse und Vermögen.

Die
f. f. a. pr.

einzigste
Fabrik von

Möbeln aus gebogenem Holze
der
Gebrüder Thonet in Wien,
Leopoldstadt Nr. 586, an der Ferdinandsbrücke,
empfecht ihr reichhaltiges Lager von
Sitz-Möbeln aller Arten.

Indem wir auf unsere bestkürzierten Schwungstühle von vorzüglicher Façon aufmerksam machen, erlauben wir uns zugleich anzuzeigen, daß seit 15. August 1861 eine bedeutende Preidermässigung in allen unseren Erzeugnissen eingetreten ist.

Central-Depot für Mähren: in **Brünn** bei **C. Rosenfeld,**
im **Hapel'schen Hause, großen Platz Nr. 83.**

Nr. 4. fl. 6. 25 Nr. 8. fl. 8. Nr. 11. fl. 11. Nr. 14. fl. 8. Nr. 5. fl. 6. 50.

Abbildung 4: Waldheims Illustrierte Zeitung, N° 16, 1862, S.12, Österreichische Nationalbibliothek.

In „Waldheims Illustrierte Zeitung“ vom 19. April 1862 befindet sich eine weitere illustrierte Anzeige der Firma Thonet (Abb. 04). Diese ist bereits mit den Medaillen der Deutschen Industrieausstellung in München sowie der Medaillen der Weltausstellungen in London und Paris ausgestattet. Da es sich um eine österreichische Zeitung handelt, wird hier eventuell nur auf die Verkaufsdepots in Wien und Brünn aufmerksam gemacht. In Brünn wurden die Möbel jedoch nicht in einer eigenen Verkaufsfiliale angeboten, sondern ab 9. Juli 1858 über den Möbelhändler Esvel Rosenfeld (P. Ellenberg 2019, 72). Esvel Rosenfeld war ein Wiener Kaufmann, der neben Möbeln auch mit weiteren Einrichtungsgegenständen wie Lampen und Porzellan handelte. Im „Fremden-Blatt“ vom 20. Juli 1863 gibt es zudem eine Annonce zur Anwerbung eines Tischlers für die Möbelfabrik des Esvel Rosenfeld in Brünn. Im gleichen Jahr finden sich Anzeigen zu Filialen auch in französischen Zeitungen. In London eröffnete die Firma Thonet im Zuge der Londoner Weltausstellung 1862 eine Filiale und im Jahr darauf die französische Filiale in Paris (Lara und Thillmann 2008, 105). Nach Gerd Selle ist Design nie „zeitlos“, sondern ein Entwurf einer Kultur oder es handelt sich um ein Retro-Design, das an bestimmte Momente der Kulturgeschichte erinnern soll (G. Selle 2007, 81). In dieser Anzeige wurde meiner Meinung nach im Falle der Thonet Modelle N° 8 und 14 Bezug auf die die Symbolik von Heiligenscheinen genommen. In der christlichen Kunstgeschichte ist der Heiligenschein bei Heiligendarstellungen, Herrschern und anderen göttlichen Figuren in einer meist gelben Kreisform um den Kopf dargestellt. Die beiden Bogen in der Rückenlehne gleichen jenen, die sich um den Kopf von Personen-

darstellungen von Heiligen findet.²⁷ Dabei bildet der obere Bogen den äußeren Rand des Heiligenscheins und der untere Bogen die Abgrenzung zum dargestellten Haupt. Da es sich um eine sehr abstrakte Ansicht handelt, ist das, was ich als Heiligenschein bezeichne, in der Anzeige von „Waldheims Illustrierter Zeitung“ (Abb. 4) gelb hervorgehoben. Bis zur Erfindung der Zentralperspektive waren Darstellungen flächig und zweidimensional, was auch die Illustrationen in den Anzeigen sind. Daher wendet sich die Anzeige in ihrer Bildsprache an ein Publikum, die in dieser Form der Rezeption von Bildern geschult war.

Le Charivari



Abbildung 5: Anzeige des Verkaufsbüro, Boulevard Sébastopol 92, Paris. *Le Charivari* n°78-753, 1863.

„Le Charivari“ war eine von Charles Philipon herausgegebene französische Satirezeitung, die sich gesellschaftlich-sozialen und kulturellen Ereignissen widmete. Philipon war ein französischer Karikaturist, Lithograf und Journalist, der neben „Le Charivari“ auch „La Caricature“ herausbrachte. Er wurde wegen seiner bissigen Karikaturen mehrfach vor Gericht geladen und hatte hohe Geldstrafen dafür zu bezahlen (Staatsgalerie Stuttgart 2016). Die Zeitung bestand aus drei Textseiten und einer ganzseitigen Karikatur und erschien bis August 1937. In der Ausgabe vom 20. Juli 1863 befindet sich eine Anzeige (Abb. 5) mit Illustrationen des Stuhls N° 16 und des Schaukelstuhls N° 1 für die Verkaufsfiliale auf dem Boulevard Sébastopol 92 in Paris (*Le Charivari* 1863, 6). Alle drei Sitzmöbel werden in einer leicht gedrehten Ansicht abgebildet. Die Schattierungen wurden unterhalb der Sitzmöbel angebracht mit einer Tendenz nach rechts. Das Modell N° 16 wurde bereits 1862 auf der Weltausstellung in London vorgestellt und nimmt mit seinen hohen Rundbögen Bezug auf die Rundbögen der Fenster des Kristallpalastes, dem Austragungsort der Londoner Weltausstellung von 1862 (Candilis und Blomstedt 1997, 54). Die Filiale von Thonet befand sich der Anzeige nach auf der gegen-

²⁷ Zum Beispiel in Werken von Giotto di Bondone.

überliegenden Seite des Geschäftshauses von Felix Potin, welcher seine Waren unter der Hausnummer 103 anbot. Felix Potin war ein Geschäftsmann, dessen Geschäftsmodell darauf beruhte, die Herstellung und den Vertrieb von Haushaltswaren wie Seifen, Genuss- und Lebensmitteln durch die Eröffnung eigener Fabriken und mit eigens dafür hergestellten Verpackungen mit Schutzmarken zu vertreiben (Lauzac 1868-1872, 411-414). Michael Thonet und Felix Potin eint, dass sie bereits früh das Potenzial der Eisenbahn für Ihre Produktionsstandorte nutzen. So wie Michael Thonet die Produktion von Wien in die waldreichen Gebiete nach Koritschan verlegte, um die Weiterverarbeitung der Rohstoffe an Ort und Stelle vorzunehmen, hatte Felix Potin seine Fabrik nach Vilette verlegt, um die Rohstoffe seiner Produkte direkt vom Produzenten im Umland ohne Zwischenhändler zu erwerben. Diese vertikale Integration ermöglichte es Großhändler zu umgehen, Vermittler zu eliminieren und deren kommerziellen Margen zu umgehen (Marrey 1979, 262). Die Idee zur Schutzmarke könnte Michael Thonet sich also von Felix Potin abgeschaut haben, denn bisher ist kein durch Dokumente belegter Nachweis über den Zeitpunkt der Registrierung der Schutzmarke bekannt. Die Idee zur Schutzmarke könnte Michael Thonet sich also von Felix Potin abgeschaut haben, denn bisher ist kein durch Dokumente belegter Nachweis über den Zeitpunkt der Registrierung der Schutzmarke bekannt. Diese vertikale Integration ermöglichte es Großhändler zu umgehen, Vermittler zu eliminieren und deren kommerziellen Margen zu umgehen (P. W. Ellenberg 1989, 130).

L'Europe Politique, scientifique, commerciale, industrielle et littéraire

SEULE FABRIQUE DE MEUBLES
en bois massif courbé à la mécanique
des frères Thonet à Vienne.

Ces meubles, par la commodité de leur emploi dans l'aménagement des maisons même les plus élégantes, des hôtels, salons d'hôtel et établissements publics, ont trouvé dans tous les pays le plus favorable accueil et l'emportent en durée sur tous les meubles à siège connus, qu'ils égalent en légèreté, élasticité, élégance et modicité du prix. (Chaises depuis deux thalers $\frac{1}{6}$ et au-dessus.) On envoie gratis dessins et prix courants.

DEPOTS :

Berlin, Leipzigerstrasse, 91;	Munich, Max Pfeiffer jeune;	Paris, 92, boulevard Sébastopol;
Hambourg, Neuerwall, 78;	ologne, Schade, Kistemann & Cie, Schildergasse, 48;	Londres, 47, Ludgate-hill;
Stuttgart, ébénistes de la Cour, F. Wirth & fils;	Bruxelles, Loursont, rue de l'Ényer;	Petersbourg, J. A. Kumberg, Grande Morskaja, maison Jaquot. [1795]
Genève, Grandquai, 8;	Elberfeld, Bässler & Cie;	
Breseau, Joseph Bruck;		

Imprimerie d'AUGUSTE OST...

Abbildung 6: L'Europe Politique, scientifique, commerciale, industrielle et littéraire, Jahrgang LXXIII, N° 198, 1865, Bibliothèque Nationale de France.

In der Zeitung „L'Europe Politique, Scientifique, Commerciale, Industrielle et Littéraire“ (Abb. 6) des 27. Juli 1865 gibt es eine weitere Anzeige mit Darstellungen des Schaukelstuhls N° 1 und des Caféhaus Sessels N° 4 „Daum“. Der Schaukelstuhl wird von der Seite gezeigt und verfügt kaum über einen Schattenwurf, wohingegen der Caféhaus Sessel N° 4 in seiner nach rechts gerichteten Dreiviertelansicht eine Tiefe Schattierung unterhalb der Sitzfläche aufweist. In der Anzeige werden auf die seit 1862 entstandenen Verkaufsdepots und deren Adressen verwiesen sowie darauf, dass auf Anfrage Zeichnungen und Verkaufspreise zugesandt werden können. Der Text spricht die Gemütlichkeit, Eleganz und Flexibilität der Möbel, die sowohl für den Gebrauch zu Hause als auch für Hotels, Sommergarten und andere öffentlichen Einrichtungen hergestellt wird, an:

„Ces meubles, par la commodité de leur emploi dans l'ameublement des maisons même les plus élégantes, des hôtels, salons d'été et établissements publics, ont trouvé dans tous les pays le plus favorable accueil et l'emportent en durée sur tous les meubles à siège connus, qu'ils égalent en légèreté, élasticité, élégance et modicité du prix (Chaises depuis deux Thalers 1/6 et au-dessus) On envoie gratis dessins et prix courants“ (L'Europe Politique, Scientifique, Commerciale, Industrielle et Littéraire 1865, 6).

L'Exposition populaire Illustrée

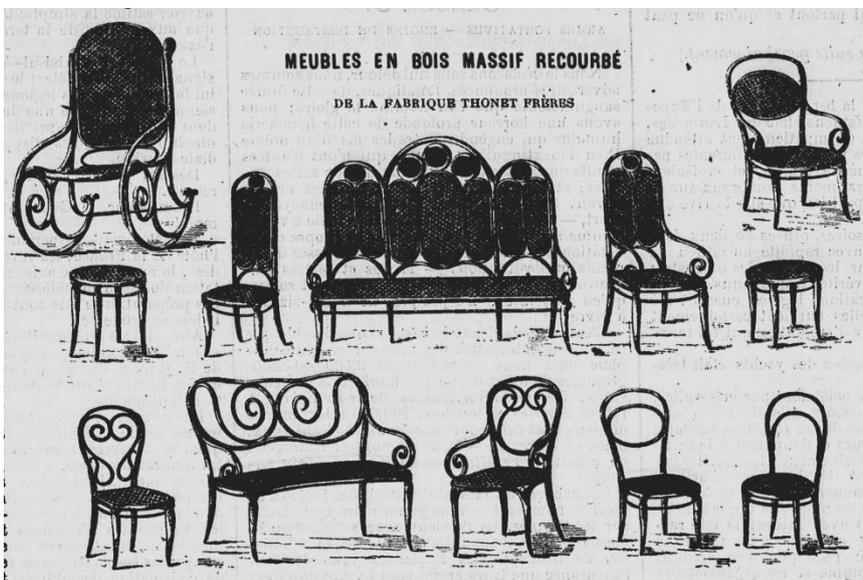


Abbildung 7: L'Exposition populaire Illustrée 1867, S.6, Bibliothèque Nationale de France.

Die Zeitung „L'Exposition populaire Illustrée“ widmet der Firma Thonet 1867 einen ganzseitigen illustrierten Artikel (Abb.07). Darin werden die große Nachfrage und die damit verbundenen enormen Holzmengen hervorgehoben, die für die Produktion der Möbel benötigt wurden. Das Holz stammte

aus den umgebenden Wäldern der 1856 und 1861 errichteten Fabriken in Koritschan und Bistritz²⁸. Die große Nachfrage ließ die Waldbestände, welche sich um die Fabriken der Firma Thonet befanden, so sehr erschöpfen, dass sich die Firma gezwungen sah, 1865 eine dritte Fabrik in Ungarn zu errichten. Dort wurden nur Holzelemente gebogen, die Montage erfolgte in Mähren (Le Gérant 1867, 88). 1867 erhielt Thonet auf der Pariser Weltausstellung die Goldmedaille und erhöhte im daraufhin seine Produktion auf 1.000 Möbelstücke täglich. Sie waren besonders für den Export nach Übersee vorgesehen.

Die Abbildungen in Ausstellungskatalogen, Anzeigen und Artikeln basieren bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf Illustrationen. Sie beschränken sich darauf, das wesentliche des Produkts, in diesem Fall die Form oder nur das Firmensignet, darzustellen. Erst die Rasterung einer Fotografie im Halbtonverfahren, sogenannte Autotypien, welche um 1884 aufkamen, ermöglichte den preiswerten Druck von Fotografien in der Presse (Jäger 2009, 54). Dies bedeutet aber nicht, dass nicht mit fotografischen Material geworben wurde. Denn in der Albertina Wien befinden sich fünf Werbeanzeigen, die von einer fotografischen Abbildung auf Albuminpapier begleitet werden, welche der Fotograf Oskar Kramer um 1878 herstellte (Kramer 1878). Lilo Schäfer erwähnt in „The Lilo Schäfer erwähnt in „The Thonet Brand – a look at his graphic design history“, dass im 1908 publizierten „Sessel Album“ Lichtdrucke als Vorlagen genutzt wurden. Es zeigte alle bis 1907 geschaffenen Sesseltypen in normaler Ausführung nach Modellnummer geordnet. Es war nur für den internen Gebrauch bestimmt und diente der Belegschaft dazu, sich über die Form eines bestimmten Sesseltyps zu informieren (Schäfer 2019, 50).

²⁸ Die Datumsangaben der Errichtung der Fabriken sind aus Hermann Heller: Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie, 1920.

Daguerreotypien, Bilder des Zweifels



Abbildung 7: Meade Brothers, Emma Buckingham Beach, ca. 1855, Daguerreotypie, 8.26 x 6.99 cm, the Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City.

Warum Fotografien mit Möbeln der Firma Thonet vor der Carte de Visite schwer auszumachen sind, hängt einerseits mit der Form der Aufnahme, andererseits mit den vorhandenen technischen Schwächen zusammen. Anfangs wurden Porträts in einem kleinen Bildausschnitt hergestellt, so dass kaum Raum für die Abbildung eines Möbelstücks gegeben war. Wurde der Bildausschnitt, etwa bei Gruppenaufnahmen, doch weiter gewählt, so hatte man das Problem, dass die Personen auf dem Sitzmöbel Platz genommen hatten, wodurch es verdeckt und somit für den Betrachter unsichtbar wird. Später wurden den Modellen Hilfsmittel wie Stühle, kleine Stehtische oder künstliche Balustraden zur Hand gegeben, an denen sie sich während der Aufnahme festhalten oder abstützen konnten, um möglichst still zu verharren, da die Belichtungszeiten mehrere Minuten betragen konnten. Die Verbreitung durch Reproduktionen auf Papier steckte noch in den Kinderschuhen. Die Verbreitung und Etablierung von Daguerreotypien und die serielle Herstellung von Bugholzmöbeln findet aber relativ zeitgleich statt (vgl. Zeitleiste). Allerdings ließen sich Daguerreotypien schlecht teilen und waren ein Medium, welches zwar weitergereicht und durch Zurschaustellung in Schaufenstern, Ausstellungen und Galerien einem limitierten Personenkreis und der Öffentlichkeit zugänglich war, darüber

hinaus jedoch keine breitere Verbreitung und Rezeption erfahren konnte. Das Problem des Einzelstücks überwand man zuerst in Paris ab 1841, als Druckgrafiken nach Daguerreotypen hergestellt wurden (Gröning und Faber 2006, 115). Durch die notwendige Zuhilfenahme der Druckgrafik zur Verbreitung von Abbildungen von Daguerreotypen konnte die Daguerreotypie ihrer wichtigsten Aufgabe, nämlich die Druckgrafik durch ein authentischeres und preiswertes Medium zu ersetzen, nicht gerecht werden (Gröning und Faber 2006, 115). Doch die Detailtreue und der Umstand, dass Daguerreotypen spiegelverkehrt sind, faszinierte die bürgerliche und adelige Kundschaft, die sich Daguerreotypen leisten konnte und deren Rezeption von Bildern an Malerei und Graphik geschult war. Da Daguerreotypen spiegelverkehrt sind, ist das, was wir sehen, ein Hineinversetzen in die Person. Denn die rechte Hand von Emma Buckingham Beach auf dem von den Meade Brothers hergestellten Porträt (Abb.8) ist tatsächlich ihre rechte Hand. Sie ist in ein aus schimmernden Stoff bestehendes Kleid gekleidet. Der Hintergrund ist monochrom gehalten, der Raum deutet sich nur im unteren linken Bereich an. Sie stützt ihren rechten Arm an der Rückenlehne des neben ihr befindlichen Sitzmöbels und den Kopf mit der Hand so ab, dass ihr rechtes Ohr nicht zu sehen ist. Das Gesicht ist dem Betrachter zugewendet und es blickt mit ernster Miene in die Kamera. An der linken Seite hängt das Kleid an der Schulter etwas herab, weil der linke Arm herabhängt und die Stellung des Armes rechts den Ausschnitt nach links verschiebt. Da es sich um eine Inszenierung handelt, hätte diese Darstellung sicher im Vorfeld behoben werden können, wurde aber unterlassen. Die Borten an dem Kleid sind rot eingefärbt und sollen wahrscheinlich den Anschein von rotem Samt verstärken. Das neben ihr befindliche Sitzmöbel weist eine gebogene Lehne, in die fünf tropfenförmige Bögen eingesetzt sind, auf. Die Bögen laufen im unteren Lehnbereich in ein mit Ranken verziertes, beide Außenbogen und die Sitzfläche verbindendes Element. Die Sitzfläche wurde mit einem Polster mit gestreiften Stoff versehen. Die vorderen Beine des Sitzmöbels verlaufen in geschwungener, dreieckiger Form in die Sitzfläche über. Diese Konstruktionsform findet sich auch bei den frühen Sitzmöbeln, die Michael Thonet für den Palais de Liechtenstein hergestellt hat.²⁹ Bei der Porträtierten handelt es sich um Emma Buckingham Beach (1849-1924), die die als eine von drei Töchtern des Mitinhabers der Zeitung „The Sun“, Moses Sperry Beach und seiner Frau Chloe Buckingham, in New York geboren wurde.³⁰ Am 8. Juni 1867 ging Emma Buckingham Beach mit ihrem Vater mit dem Dampfschiff „Quaker City“ auf eine fünfmonatigen „Vergnügungsausflug“ und eine Pilgerreise nach Europa und Jerusalem. Auf dieser Reise scheint sie mit Mark Twain Bekanntschaft gemacht zu haben, der sich als Korrespondent für die aus San Francisco stammende Zeitung „Alta California“ auf dem Schiff aufhielt (Highland 2016).

²⁹ Eine Abbildung findet sich in (Lara und Thillmann 2008, 61).

³⁰ The Brooklyn Daily Eagle: Death of Moses S. Beach, Brooklyn/New York 1892. (The Brooklyn Daily Eagle 1892, 16).

Die Reiseroute umfasste Gibraltar, Rom, Athen, Konstantinopel, Beirut, Jerusalem, Kairo sowie Paris, wo die Exposition Universelle 1867 besucht wurde (Highland 2016). Um 1891 wurde sie die zweite Ehefrau des Malers Abott Anderson Thayer,³¹ der als Begründer der Tarnfarbentechnik beim Militär gilt. Emma Buckingham Beach entstammt also einer wohlhabenden Familie, die durch das Verlegen einer Zeitung großen Einfluss auf die gesellschaftliche Meinungsbildung hatte. Es beweist zudem das Interesse der Familie an dem neu aufgekommenen Medium. Die Daguerreotypie von Emma Buckingham Beach wurde von einem der frühen führenden Daguerreotypie-Studios in New York, das von den Gebrüdern Charles und Henry Meade geleitet wurde, hergestellt (Taylor and Francis 1997, 348). Das Sitzmöbel findet sich auch in einer Illustration des Studios, die 1853 in „Gleason’s Pictorial Drawing Room Companion“ erschien. Darin beschreibt der Autor die Vorzüge, die das Verfahren den damaligen Bildproduzenten lieferte, indem die Abbildungen ihnen als Vorlagen für ihre Gemälde, Skulpturen und Drucke dienten:

„[...]we find that the most eminent artists in America are executing works from daguerreotypes taken in these galleries. Portrait and miniature painters, sculptors, engravers on steel and wood, lithographers, die-cutters, etc., here obtain that aid which they cannot procure from any other sources“ (Gleason 1853, 96).

Gleichzeitig wurde deutlich gemacht, woran das Medium litt: dass es für seine Vervielfältigung weiterer Bildautoren bedurfte, um die Bildnisse der öffentliche und privaten Wahrnehmung zur Verfügung zu stellen. Zu verschiedenen Zeiten zwischen 1848 und 1854 reiste Charles Meade nach Europa. Die dort hergestellten Fotografien stellte er nach seiner Rückkehr in der dem Studio angeschlossenen Galerie zur Schau.

³¹ Abott Anderson Thayers Forschungen zu Tarnfarben in der Tier- und Pflanzenwelt führten im 1. Weltkrieg zur Nutzung von Tarnfarben im Militär (Loreck 2011, 161).

Frühe Fotografien

Franz Antoine

Will man den visuellen Entwicklungsverlauf der Verbreitung von Möbeln der Firma Thonet betrachten, ist es notwendig, einen Blick auf die Geschichte der Fotografie und die Gewerbeprozesse anderer Hersteller - zum Beispiel von Eisenmöbeln in Österreich - zu richten. Denn neben Bugholzmöbeln gab es auch Möbel aus gebogenem Eisenrohr. Zu den Pionieren, die sich um 1840 mit der neuen Methode der Bildherstellung in Österreich auseinandersetzen, gehörte ein Zusammenschluss von Personen aus den Bereichen Chemie, Physik, Optik, Pharmazie, Kunsthandwerk und Kunsthandel, die als sogenannte Fürstenhofrunde Eingang in die Geschichte gefunden haben.³² Sie trafen sich im Fürstenhof, einem Zinshaus in der Wiener Vorstadt, in der sich die Wohnung des Berliner Naturforschers Carl Schuh befand. Erste Experimentalporträts entstanden etwa 1840, welche die forschenden Fotografen von ihren Kollegen und Angehörigen anfertigten. 1841 konnte Henry Fox Talbot in England sein Kalotypie-Verfahren patentieren. Dieses Verfahren erlaubte erstmalig die Herstellung eines transparenten Negativs auf Papier. Die Transparenz entstand durch das Tränken des Papiers in heißem Wachs. Von diesem Negativ konnten dann durch Kontaktabzüge beliebig viele Reproduktionen hergestellt werden (Baatz 1997, 22-23). Die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Menschen durch Fotografien brachte aber zu Beginn auch Kritik hervor, so wurde in reaktionären Kreisen die Fotografie aus religiösen Gründen abgelehnt (Gernsheim, Die Fotografie 1971, 23). Der „Leipziger Stadtanzeiger“ schrieb in einem 1841 veröffentlichten Aufsatz, „Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, ist nicht bloß ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung“ (Gernsheim, Die Fotografie 1971, 23). Der Nachteil des Kalotypie-Verfahrens, dass bis 1850 zwar so weit ausgereift war, dass die Belichtungszeiten erheblich verkürzt werden konnten, blieb die Papierstruktur des Negativs, welche beim Kopierverfahren auf die Albumin-Positiv-Papiere mit übertragen wurde. Dieses Problem konnte erst 1851 mit der Erfindung des nassen Kollodium-Verfahrens durch Frederic Scott Archer und der Nutzung des Trägermaterials Glas als Negativ überwunden werden. Ein Nachteil an dem Verfahren war jedoch, dass die Glasplatte vor der Aufnahme bei Dunkelheit mit dem nassen Kollodium beschichtet, im noch feuchten Zustand belichtet und anschließend entwickelt werden musste. Wollte der Fotograf also außerhalb seines Studios Fotografien herstellen, benötigte er dazu ein Dunkelkammerzelt,

³² Der „Fürstenhofrunde“ gehörten unter anderem an: Joseph Berres, Andreas Ritter von Ettingshausen, Franz Kratochwilla, Franz Strezek, Anton Georg Martin, Johann und Joseph Natterer, Joseph Petzval und Peter Friedrich Voigtländer (Gröning und Faber 2006).

das er neben seiner Fotoausrüstung mit sich führen musste. Obwohl komplizierter in der Handhabung, übernahmen Berufsfotografen in rascher Folge nach Bekanntgabe des nassen Kollodium-Verfahrens 1851 die Technik, die damit das Ende der Daguerreotypie in Österreich einleiteten (Gröning und Faber 2006, 119).

Frühe Fotografien im nassen Kollodium-Verfahren stammen von dem österreichischen Fotografen Franz Antoine (1815–1886). Antoine war eigentlich Gärtner an der Hofburg in Wien. Von 1836 bis 1838 wurde ihm vom Kaiserhaus eine gärtnerische Bildungsreise durch Deutschland, Frankreich, England, die Niederlande und Belgien finanziert. 1847 übertrug man ihm das Amt des Hofgärtners im Hofburggarten, später des Ersten kaiserlichen Hofgärtners und 1865 wurde er Hofgartendirektor. Als Gärtner international bekannt wurde er 1852 mit seinem Werk „Der Wintergarten in der kaiserlichen königlichen Hofburg zu Wien“³³. Als Mitglied der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Wien erwarb er sich als Amateurfotograf große Anerkennung, indem er überwiegend großformatige Pflanzenstudien anfertigte. 1861 war er Mitbegründer der „Photographischen Gesellschaft in Wien“ (Martz 2011).³⁴ Die Photographische Gesellschaft kann als weiterführender Zusammenschluss der Anfangs genannten Fürstehofrunde angesehen werden und hatte sich zum Ziel gemacht, das Medium Fotografie in der Öffentlichkeit zu fördern, Versuche der Mitglieder zur Verbesserung der bildgebenden Verfahren zu unterstützen und eine Bibliothek zum Thema Fotografie anzulegen. Von 1864 bis 1871 brachte der Verein zu diesem Zweck die Zeitung „Photographische Korrespondenz“ heraus. Bei der Plenarversammlung am 4. Februar 1862 stellte Franz Antoine mit Mathias Häusermann Stereofotografien aus (Fremden-Blatt 1862, 5). Bekannt ist auch, dass er Stillleben und Ansichten von Wien auf drei Ausstellungen in Paris (1867) und in Wien (1864 und 1873) präsentierte (Martz 2011).³⁵ Die hier folgenden Fotografien von Franz Antoine (Abb. 9 und 10.) sind weder Pflanzenstudien noch Stadtansichten, sie zeigen einen engen Kreis von Angehörigen des Wiener Hofes bei einem informellen Zusammensein. Die beiden Fotografien sind Positivabzüge von ein- und derselben Glasplatte, die im nassen Kollodium-Verfahren hergestellt wurde.

³³ Antoine, Franz, 1815-1886. Der Wintergarten in der kaiserlichen königlichen Hofburg zu Wien. Wien: Gedruckt bei den P.P. Mechitharisten, und in der lithografischen Anstalt des Johann Rauh, 1852. RARE RBR G ROLLER 1-2 ANT. Dumbarton Oaks Research Library, Washington, D.C. Einzusehen unter: <https://www.doaks.org/resources/rare-books/der-wintergarten-in-der-kaiserlichen-koniglichen-hofburg-zu-wien>, zuletzt aufgerufen am 11.01.2021.

³⁴ Zu den Gründungsmitgliedern gehörten unter anderem Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer, Ludwig Angerer, Franz Antoine, Johann Bauer, Karl Josef Kreutzer, Anton Georg Martin, Achilles Melingo und Joseph Petzval.

³⁵ Photographische Correspondenz 1864: „Auch die Herren Antoine und Häusermann haben excellente Stereoscopbilder auf Glas aus Wiens Umgebung ausgestellt“ (Photographische Correspondenz 1864, 29).



Abbildung 8: Franz Antoine, Freunde und die Gattin von Franz Antoine, Marie, vor einem Pavillon, um 1859, Albumin Papier, 28,3 x 20,8cm, Albertina, Wien.



Abbildung 9: Franz Antoine: Portrait of Three Women and Men in a Garden, 1850-1860, Albumen Silver print from glass negative, 23.8 x 19.0 cm, The MET, New York

Auf „Franz Antoine, Freunde und die Gattin von Franz Antoine, Marie, vor einem Pavillon“ (Abb. 9), sind deutlich die Ränder der Glasplatte und die schwarze Umrandung des belichteten Papiers zu sehen. Das Foto hat einen leicht rötlichen Stich. Die Personenbeschriftung findet sich auf der Rückseite. Die Aufnahme „Portrait of Three Women and Men in a Garden“ (Abb. 10) dagegen ist beschnitten, wurde auf Karton gezogen, mit den Namen der abgebildeten Personen versehen und signiert. Auch kippt es ein wenig nach rechts. Nur an der unteren linken Ecke ist noch ein kleines schwarzes Dreieck zu erkennen. Der Beschriftung entnehmen wir, dass sich von links nach rechts in der ersten Reihe sitzend, Elise Häusermann, Hofrat Joseph Raymond, Josefine Raymond und Marie Antoine, geborene Wöss, befinden. Elise Häusermann in einem dunklen Krinolenkleid mit Blättermotiven und Spitzenkragen sitzt wie Josefine Raymond im schwarzen Krinolenkleid mit Strickzeug in der Hand vor dem Pavillon.^{36 37} Stricken war damals in höheren Kreisen nicht unüblich, im Gegenteil wurden sogar mitgebrachte Handarbeiten bei gesellschaftlichen Zusammenkünften als Ausweis weiblicher Tugend und Fleiß angesehen (Ehrmann-Köpke 2010, 40). Denn in Adelskreisen und Klöstern war es

³⁶ Wien war zu jenem Zeitpunkt einer der größten Textilproduzenten mit zahlreichen Spinnereien und Webmanufakturen (Sandgruber 2017).

³⁷ Bei Krinolinen handelt es sich um Reifröcke, die aus Rosshaar, Fischbein, Bambus oder Rattan bestanden. Ab 1856 setzte sich eine englische Konstruktion aus Federstahlbändern durch, die sich besser in die gewünschte Form bringen ließ. Diese Kleidungsform blieb zwischen 1850 bis 1870 in Mode und wurde von allen Gesellschaftsschichten adaptiert (Bootz 2009, 15,23).

schon seit dem Mittelalter für Frauen üblich, sich mit kunstvollen Nadelarbeiten zu beschäftigen. Daher gehörten zur standesgemäßen Ausbildung einer höheren Dame auch Kenntnisse in Handarbeiten (Schnatmeyer 2016). Marie Antoine, in einem weißen gepunkteten Kleid, einer Handtasche im Schoß und den Blick nach rechts außerhalb des Bildes gewendet, bildet den Abschluss des sitzenden Quartetts. Bei den beiden Männern in der zweiten Reihe handelt es sich von links nach rechts um Burghauptmann Ludwig Montoyer, der sich am Rahmen des Pavillons anlehnt und eine Uniform trägt. Dabei hält etwas in der Hand, dem er sich widmet. Neben ihm steht, die rechte Hand in den Kopf gestützt und sich ebenfalls am Rahmen des Pavillons anlehnend, Mathias Häusermann,³⁸ der Ehemann von Elise Häusermann. Die linke Hand hat Mathias Häusermann in die Hüfte gestemmt, wobei er einen Hut und einen Schirm festhält. Zusammen bildet die Gruppe ein Dreieck. Zwischen Hofrat Joseph Raymond und Josefine Raymond befindet sich ein Stuhl, auf dem Joseph Raymond seinen Unterarm abgelegt hat, wobei die Hand locker herab hängt. Dieses Sitzmöbel stammt nicht von Michael Thonet, sondern von dem Eisenwarenfabrikanten August Kitschelt und soll im Verlauf dieser Arbeit als Vergleichs- und Gegenstück zu den Möbeln der Firma Thonet dienen. Denn neben Bugholzmöbeln gab es auch Möbel aus gebogenem Eisenrohr, die gern als Gartenmöbel genutzt wurden. Ein derartiges Modell befindet sich auch im Wiener MAK und wird dort als anonym aufgeführt.³⁹ Das Palais Liechtenstein in Wien verfügt jedoch über ein sehr ähnliches Modell,⁴⁰ welches aus der Eisenwarenfabrik von August Kitschelt stammt. 1835 gründete August Kitschelt in Wien die „Eisenguss und Bronze – Galanterie Waaren-Fabrik“ (Kronsteiner 2012). Zunächst wurden nur kleinere Objekte wie Briefbeschwerer, Kerzenleuchter und Beschläge produziert. 1844 erhielt August Kitschelt von der allgemeinen Hofkammer das Privileg auf „die Erfindung, alle Gattungen Meubles von Eisen herzustellen“,⁴¹ also anderthalb Jahre, nachdem Michael Thonet sein Patent für den Werkstoff Holz erhalten hatte. August Kitschelt und Michael Thonet waren Zeitgenossen und kannten sich, beide waren am Umbau des liechtensteinischen Majoratshaus beteiligt gewesen, für das August Kitschelt neben Metallrohren für die Dampfheizung (*Ottillinger, Thonet als Vorbild - Vorbilder für Thonet 1989, 54*) auch Beschläge und andere Dekorationselemente wie Beleuchtungskörper und Metalltreppen

³⁸ Mathias Häusermann war Maler am Hof.

³⁹ Gartensessel. Ausführung: Anonym, Österreich, um 1870: https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-186785, zuletzt aufgerufen am 30.08.2020.

⁴⁰ Gartensessel. Eisenguss- und Bronze-Galanterie Waaren-Fabrik August Kitschelt (gegr. 1835), um 1840-50: http://www.scalarchives.com/web/dettaglio_immagine_adv.asp?numImmagini=2025&posizione=1396&prmsset=on&SC_PROV=COLL&IdCollection=87874&SC_Lang=eng&Sort=9, zuletzt aufgerufen am 21.01.2021.

⁴¹ Mährisch Städtische Brünner Zeitung, Amtsblatt, Nr. 101 vom 18. Dezember 1844. Österreichische Nationalbibliothek: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bru&datum=18441218&seite=9&zoom=33&query=%22br%C3%BCnner%22%2B%22Zeitung%22&ref=anno-search>, zuletzt aufgerufen am 14.02.2021.

(Kronsteiner 2012) geliefert hatte. Da beide unter der Leitung von Peter Peter Hubert gearbeitet hatten, ist nicht auszuschließen, dass Peter Hubert Desvignes auch Einfluss auf das Möbeldesign von August Kitschelt genommen hat. Zu den Besonderheiten der Produktpalette August Kitschelts gehörten neben Dekorationsgegenständen auch Eisenmöbel mit üppiger Polsterung für Innenräume, darunter auch Entwürfe von Architekten, etwa von Rudolf Bernt oder Josef Strock, die über Niederlassungen in Prag, Brünn, Bukarest, Triest oder Konstantinopel vertrieben wurden (Kronsteiner 2012). In der „Illustrierten Zeitung“ vom 7. August 1852 findet sich eine Illustration des fürstlich künstlerischen Architekten Herrn Stache,⁴² die eine Vase, ein eisernes Kreuz und zwei Altarleuchter von August Kitschelt zeigt, die auf der Weltausstellung 1851 in London ausgezeichnet wurden. Auch diese Gegenstände sind in ihrer Formensprache im Neorokoko-Stil gehalten und weisen einen christlichen Bezug auf, womit sich weitere Berührungspunkte zwischen August Kitschelt und Michael Thonet finden.

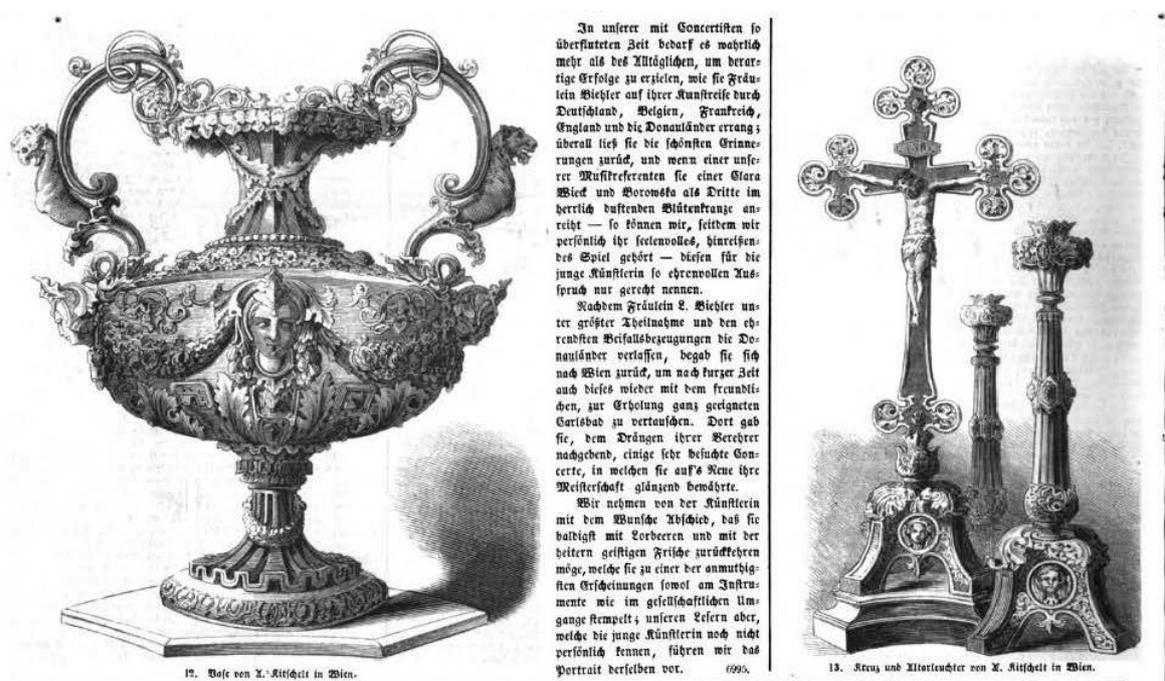


Abbildung 10: Illustrierte Zeitung, Band XIX, No. 475. Leipzig, 07. August 1852, S 92, Österreichische Nationalbibliothek.

Auch August Kitschelt bewarb seine Eisenmöbel in Zeitungen. In der österreichischen Zeitung „Der Zwischen-Akt“ vom 10. Juni 1862 befindet sich eine Anzeige von August Kitschelt, in der er „Eiserne Garten-Möbel, Zelte und Bassin Aufsätze, sowie alle anderen eleganten Formen von Reise – und Salon-Möbeln“ anbietet. Die Querstreben im Rückenbogen in der Fotografie von Franz Antoine deuten demnach auf Gusseisenmöbel von August Kitschelt hin. 1872 wurde er zum kaiserlich und

⁴² Der Zeitung entnehmen wir, dass die Zeichnung zu den vorliegenden Gegenständen von Hrn. Stache, fürstlich Künstlerischen Architekten, hergestellt wurde (Illustrierte Zeitung 1852, 92).

königlichen Hoflieferanten ernannt und belieferte fortan exklusiv den Wiener Hof. Sowohl in den königlichen Residenzen in Bad Ischgl als auch im ungarischen Gödöllő waren Gartengarnituren von August Kutschelt in Verwendung (Kronsteiner 2012).

Eiserne Garten-Möbel, Zelle und Bassin-Aufsätze,
sowie alle anderen eleganten Formen von
Reise- und Salon-Möbeln.

Niederlage: Stadt, Börsen-Bazar.
Eisen-Möbelfabrik und Metallgiesserei von **August Kutschelt,**
Alservorstadt, Herrngasse Nr. 98.

Uebergewöhnung lebt, den Anforderungen der Zeit um so mehr entgegen zu kommen, da kein ähnliches bis jetzt vorhanden ist. Labet er zur freundlichen Theilnahme ein. Auf dem Subscriptionswege kostet das Exemplar 1 fl. 50 kr. oder 1 Thaler pr. Stk. **G. A. Sachse.**

J. L. WALLNER'S
neu eröffnet
Photografie-Glas-Salon
an der Gföbelbrücke, Café Kitz, ist Freunden einer wahrhaft ausgezeichneten und überraschend billigen Photographie täglich, ohne Unterbrechung der Witterung, von 9 Uhr Morgens bis 6 Uhr Abends geöffnet.
Porträts in Oel, Aquarell und Schwarz (ohne Retouch) werden unter Garantie vollkommener Nähnlichkeit in allen beliebigen Größen angefertigt.
Lithographien neuer Art von unübertroffener Reinheit, Schärfe und Eleganz, das Duzend, in zwei verschiedenen Stellungen, nur 6 fl. ost. W.
Nur für solche Gegenstände, die nach dem Urtheile der verehrten Besteller wirklich gelungen, wird das mäßige Honorar bezahlt.
Panoramen (Bilder auf Steinwand, Glas u. s. w.), besonders geeignet zur Aufnahme von Kinder-Porträts, von 1 fl. anwärts.
Der Gelehrte, selbst Maler und seit 10 Jahren sich mit Lust und Fleiß der Photographie widmend, hat in letzter Zeit bedeutende Reisen nur zu dem Zwecke unternommen, um die ersten Meisters Europas und deren vorzüglichste Leistungen zu studiren, und somit kost' derselbe selbst den Anforderungen eines streng kritischen Publikums genügen zu können.
Aufträge aus den Provinzen für Kopirungen u. s. w. effectuirt reell, prompt und billig.
J. L. Wallner, Maler und Fotograf.

Eigenthümer und Redakteur J. B. Wallishausser. Druck und Verlag von J. B. Wallishausser.

Abbildung 11: Der Zwischen-Akt, 10. Juni 1862, 5. Jahrgang, Nr.150, S4. Österreichische Nationalbibliothek.

Gemeinsam haben Michael Thonet und August Kutschelt, dass sie Architekten hinzuzogen,⁴³ um ihre Sitzmöbel zu gestalten. Beide hatten zudem einen erheblichen Anteil an der gesamten Möbelproduktion im 19. Jahrhundert und beeinflussten dadurch die Lebensform und die Geschmacksbildung der Gesellschaft. Gegenüber dem Bugholz hatte der Werkstoff Eisen den Vorzug, in der Verwertung weitaus breiter aufgestellt zu sein, wie die Anzeige (Abb.12) veranschaulicht. Auch scheint das Material zeitbeständiger und robuster als Bugholz. Doch es ist schwerer und zudem ein kaltes Material, dass ohne Polster hart und ungemütlich ist, wohingegen Bugholz leicht und das Material Holz als weich und warm bezeichnet werden kann. Im Gegensatz zu Michael Thonets Möbeln haben aber nur wenige Gusseisenmöbel die Zeit überdauert, da sie durch die Witterung rostig und damit brüchig wurden. Ein Möbel, das der Witterung ausgesetzt ist, überdauert die Zeit demnach kürzer. Der Vermutung, dass die Thonet und Kutschelt von Anfang an klar die Absatzmärkte aufgeteilt haben könnten, wer welche Räume bedient, kann nach Prüfung des Textes in den Anzeigen von 1865 nicht bestätigt werden. So bietet Thonet 1862 Gartensessel und Sessel für Gast- und Caféhausgärten,

⁴³ Neben Hupert Peter Desvignes arbeiteten später beide mit namenhaften Architekten wie Adolf Loos und Josef Hoffmann zusammen. Auch dieser Umstand kann sich als Tradition in einer Firmengeschichte manifestieren.

in Frankreich 1865 „meubles pour salons d’été“ sowie „bains de mer“ an.⁴⁴ August Kirschelt dagegen preist 1865 seine Möbel besonders zur Nutzung in Gärten an, gleichwohl bietet er Reise-, Salon- und Zimmermöbel sowie Blumentische zum Verkauf. Zu unterscheiden ist daher im weiteren Verlauf die Nutzung in öffentlichen Einrichtungen, ob diese überdacht waren und ob das Mobiliar bei Feierabend oder schlechten Witterungsverhältnissen zusammen geräumt wurde.



Abbildung 12: Franz Antoine; Group Portrait of the Antoine and Häusermann Families, 1850-1860, Albumen silver print from glass negative, Format 28.0 x 32.3 cm, The Met Museum, New York.

In einer weiteren Aufnahme von Franz Antoine „Group Portrait of the Antoine and Häusermann Families“ (Abb. 13) befindet sich dagegen ein Bugholzmöbel. Es kann nicht sicher Michael Thonet zugeschrieben werden, verweist aber darauf, dass sich bereits zu dieser Zeit auch Bugholzmöbel im privaten Gebrauch am Wiener Hof etabliert hatten. Es zeigt die Gruppe wahrscheinlich vor einer Veranda mit geschlossener Außenseite, deren innere Wand bemalt ist. Davor ist eine Markise

⁴⁴ „Salons d’été“ bedeutet übersetzt Sommergärten, was wahrscheinlich dem deutschen Biergarten nahe kommt. „Bain de mer“ entspricht dem deutschen Seebad.

gespannt. Von links nach rechts sehen wir im Anzug Mathias Häusermann, der seitlich mit überschlagenen Beinen auf dem Sitzmöbel Platz genommen hat. Seinen Unterarm auf der Lehne abstützend hält er mit der Hand seinen Kopf. Neben ihm sitzt auf einem kleinen Hocker und im gepunkteten Kleid Marie Antoine. Darauf folgt, einen Schritt nach hinten versetzt, Hermine Antoine. Sie scheint an einer körperlichen Beeinträchtigung gelitten zu haben. In der Bildmitte steht ein bärtiger Mann im Anzug mit Hut Bart und Fliege, in dessen Westentasche eine Taschenuhr steckt. Er hat die Lehne eines gekippten Sitzmöbels aus Bugholz in der Hand und hält sie so, dass die geschwungenen Teile der Lehne und die gewebte Unterseite der Sitzfläche gut zu sehen sind. Er ist mit „Petzval“ und einem Fragezeichen am unteren Bildrand notiert.⁴⁵ Die Beschriftung scheint von seinem Sohn zu stammen, zumindest lässt ein Meldezettel vom 5. November 1929 darauf schließen.⁴⁶ Neben ihm sitzt Elise Häusermann. Sie trägt ein gestreiftes Kleid und hat die Sitzlehne unter ihren rechten Arm geklemmt, die linke Hand verweilt auf ihrem Bauch. Es folgt Marie Antoine, die Hände im Schoß leicht übereinander gelegt. Am rechten Bildrand auf der Veranda stehend, lehnt an einem der Markisenpfeiler Franz Antoine. Er hat den linken Arm um den Pfeiler geschlungen und verschränkt die Hände vor sich, wobei er in der rechten Hand eine Mütze hält. Ob es sich bei der Person in der Bildmitte, welche den Bugholzstuhl an der Lehne hält, tatsächlich um Joseph Maximilian Petzval handelt, ist nicht belegt. Belegt ist, dass die beiden sich kannten, da beide Gründungsmitglieder der Photographischen Gesellschaft waren und der Wiener Aristokratie angehörten. Da die Photographische Gesellschaft jedoch 1861 gegründet wurde und laut Albertina das Foto um 1859 entstanden ist, würde es zumindest belegen, dass die beiden sich bereits vorher kannten. Da Franz Antoines Interesse vor allem in der Botanik lag, benötigte er für seine Aufnahmen auch spezielle Linsen.⁴⁷ Daher ist es wahrscheinlich, dass Franz Antoine durch eine freundschaftliche Beziehung zu Joseph Maximilian Petzval auch Objektive des Herstellers für seine Pflanzenforschung genutzt hat. Da beide Abzüge (Abb. 9 und 10) eine Signatur aufweisen, kann davon ausgegangen werden, dass die Fotografie im Zuge der Gründung der Photographischen Gesellschaft 1861 und den Bestrebungen, es auf Ausstellungen zu präsentieren, entstand. Daher fällt es für mich in die Kategorie Public Relations. Es ist keine Werbung, sollte aber suggestive Wirkung auf die Ausstellungsbesucher haben. Interessant ist weiter die Frage, wie die Bilder

⁴⁵ Zwischen 1839–57 berechnete Joseph Maximilian Petzval zwei Objektiv Arten: ein lichtstarkes Porträtobjektiv und ein Landschafts- und Reproduktionsobjektiv. Er entwickelte auch die Linsensysteme von Fernrohren und Mikroskopen, einen Projektionsapparat und mit Hohlspiegel und Bikonvex Linsen ausgerüstete Scheinwerfer (Durstmüller 1979, 17). Petzval Objektive blieben fast 25 Jahre lang die meistgenutzten Objektive (Kemp 2001, 277-278).

⁴⁶ Der Meldezettel kann digital unter http://wais.wien.gv.at//archive.xhtml?id=Akt+++++e8f425ee-55e9-4b41-a2f1-07076c66ecb7VERA#Akt____e8f425ee-55e9-4b41-a2f1-07076c66ecb7VERA , zuletzt aufgerufen am 02.02.2021, eingesehen werden.

⁴⁷ Photographische Correspondenz 1864: „[...] Herr Antoine veröffentlichte schon früher, dass er zu diesen Aufnahmen das concentrierte Licht einer Sammellinse anwende, um das Object möglichst günstig zu beleuchten“ (Photographische Correspondenz 1864, 30).

aus dem Metropolitan Museum of Art in die USA gelangten. Das Museum gibt in der Provenienz zu dem Konvolut zwei Namen an. Als ersten Besitzer Franz Antoine III., Sohn des Fotografen, und darauf folgend Heinrich Schwarz 1935 sowie den David Hunter McAlpin Fund 1948. Heinrich Schwarz war ein österreichischer Kunsthistoriker, der in den 1920er Jahren für die Albertina in Wien und später als Kurator der Galerie Belvedere arbeitete und sich mit der Fotografie des 19. Jahrhunderts auseinandersetzte. 1935 erwarb er aus erster Hand von Franz Antoine III ein Konvolut von 44 Fotografien. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten und dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938 verlor Schwarz seine Anstellung, da er nach den Nürnberger "Rassengesetzen" als Jude katholischen Glaubens angesehen wurde. Er emigrierte daraufhin in die Vereinigten Staaten von Amerika (Walker-Oakes, Gibbs und Leddy 2011). 1948 erwarb das Metropolitan Museum of Art von Heinrich Schwarz, der damals als Kurator am Kunstmuseum der Rhode Island School of Design arbeitete, das Konvolut von Franz Antoine. Der Umstand, dass Heinrich Schwarz die Fotografien 1935 wahrscheinlich vor dem Anschluss Österreichs 1938 von Franz Antoines Erben erhalten hat, ist ein Zeichen dafür, dass sie in sichere Hände gelangen mussten. Da zu jenem Zeitpunkt die Nürnberger Rassengesetze eingeführt wurden und Franz Antoines Tochter Hermine eine körperliche Deformation hatte, wollte man mit Sicherheit dafür sorgen, dass dies nicht in Kenntnis der Nationalsozialisten kommt. Dabei spielt es formal zunächst keine Rolle, ob dies aus Angst vor der Vernichtung einer Abbildung, die ein behindertes Kind zeigt, im Sinne der entarteten Kunst geschah, oder um degenerative Erbeigenschaften zu vertuschen.

Carte de Visite

Bei der Betrachtung von Carte de Visite-Fotografien fragen wir uns, sobald wir das Abbild einer Person sehen, „Wer ist das“? Damit einher geht im wissenschaftlichen Kontext die Frage, welche Zielsetzungen die Abbildungen verfolgten. 1854 revolutionierte André Adolphe-Eugène Disdéri mit der Einführung der Carte de Visite die bis dahin beschränkten Akzessionsfähigkeiten des Mediums Fotografie. Damit setzte eine Explosion und Demokratisierung der Bilderwelt ein (Holzer, Rückblick auf goldene Zeiten 2011). In Österreich sorgte der Fotograf Ludwig Angerer ab 1857 für die Einführung des neuen Bildformats (Eder 1932, 489). In Frankreich half Napoleon III. 1859 vor dem Aufbruch zum Feldzug gegen Italien für die öffentliche Wahrnehmung des neuen Bildformats, indem er sich von André Adolphe-Eugène Disdéri fotografieren ließ (Gernsheim, Die Fotografie 1971, 116-117). Gleichzeitig sorgten in England Königin Victoria und Prinz Albert mit ihrer allgemeinen Passion für die Fotografie dafür, dass die Carte de Visite Jahre in Mode kam. 1860 bestellten sie bei John Jabez Edwin Mayall Fotografien der königlichen Familie. Diese Aufnahmen wurden einige Monate später durch Jabez Edwin Mayall kommerziell in Form eines Albums vertrieben und sorgten damit beim Bürgertum für Begehrlichkeiten nach dem Format (Gernsheim, Die Fotografie 1971, 116). Die Carte de Visite wurde genutzt, um sich gegenüber einer anderen Person vorzustellen, sie wurde aber auch als Andenken verschickt und von ihren Empfängern gesammelt. Repräsentative Persönlichkeiten aus Kultur und Politik ließen sich für diese Zwecke ablichten, während die Abbildungen vom Fotografen kommerziell vertrieben wurden. Der Preis der Carte de Visite war nach Gernsheim immer abhängig vom Bekanntheitsgrad des Dargestellten.⁴⁸ Die politischen Herrscher nutzten es als mediales Kommunikationsinstrument, um ihren Status gegenüber der Bevölkerung zu legitimieren. Denn Carte die Visite-Aufnahmen, die in privaten Alben gesammelt wurden, umfassten neben den eigenen Familienangehörigen auch die Porträts der Herrscher sowie anderer verehrter Persönlichkeiten. Für das Bürgertum stellten diese Alben die Ahnengalerien des Ihnen vorausgegangenen Adels dar. Neben Elementen der Herrschaftsikonographie und der traditionellen Bildnismalerei wurden in den Ateliers der Berufsfotografen für die Inszenierung der Kunden verschiedene Szenen erschaffen, je nach Anlass der Aufnahme.⁴⁹ Ateliermöbel wie Beistelltische, Säulen und Balustraden halfen den Modellen, sich bei den mehrere Sekunden andauernden Aufnahmeprozessen festzuhalten. Die Hintergrundgestaltung

⁴⁸ Helmut Gernsheim: Geschichte der Photographie: die ersten hundert Jahre. 1983, Berlin, Propyläen, 357 .

⁴⁹ Bei Anlässen wie Höflichkeitsbesuchen sollte der Besucher demnach mit Handschuhen abgebildet sein, den Kopf zum Gruß leicht geneigt. Bei Abschiedsbesuchen wurde ein Portrait in Reisekleidung überreicht (Gernsheim, Geschichte der Photographie: die ersten hundert Jahre. 1983, 355).

versetzte die abzubildenden Personen in Räume, die keiner zeitgenössischen Wohneinrichtung entsprachen, dafür aber den zeitgenössischen Dekorationsvorstellungen. Die in Abbildungen oft vorzufindenden bemalten Hintergründe haben ihren Ursprung in den Bühnenbildern des Theaters (Jäger 2009, 59). Sie deuten mitunter auf bekannte Landschaftsszenen der Umgebung der vor Ort ansässigen Fotografen hin und sind somit Bestandteil der Erfindung von Nationalstaaten. Dadurch, dass visuell Bezug genommen wurde auf die Herkunft, also die Heimat und vielleicht herausstechende Merkmale ihrer Geographie, implementierte sich beim Rezipienten ein Heimatgefühl. Andere Genres wie die Architektur- und Reisefotografie trugen ebenfalls zur Bildung eines Nationalbewusstseins bei. Was die Carte de Visite aber besonders erreichte, war die Eitelkeit des Menschen zu provozieren, sich darzustellen zu wollen. In einem äußerst humoristisch gehaltenen Aufsatz zeigt der Journalist Henry d'Audigier die Ambivalenz dieses Geschäfts mit den Worten auf:

„Die menschliche Eitelkeit ist eine der einträglichsten und sichersten Schwächen der Menschen. Als man die Visitenkarten-Porträts erfand, hatte man eine Goldgrube gefunden. Alle Jene, welche den Geist leer und die Börse voll haben, alle die jungen Leute und die schönen Koketten, welche außer ihrer eigenen Figur nichts so sehr lieben als das Bild derselben, [...]die Exemplare ihrer Person zu vervielfältigen. Bald verfiel man auf die Idee, seine Freunde und Bekannten in einem Album zu vereinen“,

und in Bezug auf die nicht kontrollierbare Rezeption, die durch den Verkauf und das Sammeln von Fotografien entstand: „Sie werden sonst von diesen Gesichter- Jägern aufgeschnappt und zu einem elenden Preis verkauft und wer weiß, in welche Gesellschaft Sie gerathen!“ (Heinlein 1864, 359). Die Carte de Visite ist neben der Stereofotografie ein frühes Massenmedium, welches enormen Einfluss auf die Willensbildung einer Gesellschaft hatte. Da über die Zeitung nur begrenzt visuell Einfluss auf die Gesellschaft ausgeübt werden konnte, bediente man sich anderer Methoden, auf die Bedürfnisgestaltung der Menschen Einfluss zu nehmen. Dies geschah in Form von Produktplatzierungen, die einen suggestiven Einfluss auf die Betrachter ausübten.

[André Adolphe-Eugène Disdéri](#)

1854 ließ André Adolphe-Eugène Disdéri ein verkleinertes Fotografie-Format, welches er als „Carte de visite“ bezeichnete, als Patent eintragen. Ein Jahr später veröffentlicht er im Zuge der Weltausstellung 1855 in Paris in „Le Panthéon de L'Industrie“ eine Empfehlung an die Aussteller, die Fotografie als unterstützendes Werbeinstrument für ihre Produkte zu nutzen:

„Le fabricant récompensé par le jury international de ses efforts et de ses travaux, n'est-il pas désireux de propager les modèles qui lui valent une honorable récompense? [...] La propagation du modèle d'un meuble apprécié par tous les visiteurs de l'Exposition ne peut-elle pas attirer au fabricant des commandes nombreuses? Celle d'une machine à tisser, à coudre, à peigner ou des instruments aratoires n'amènera-t-elle pas un semblable résultat“.⁵⁰

Um das Jahr 1859 hatte er das Verfahren so weit perfektioniert, dass er ein Kameragehäuse mit acht Kammern konstruiert hatte, die jeweils einen Teil der zu belichtenden Glasplatte erfassten. Die als Negativ dienende Glasplatte wurden im nassen Kollodium-Verfahren behandelt und dessen Positive durch Kontaktabzüge auf Albuminpapier hergestellt.⁵¹ Da sich auf dem Kontaktabzug beziehungsweise dem Albumin-Papierbogen acht Abbildungen befanden, wurde der Bogen im Anschluss zerschnitten.⁵² Eine Retusche war bei dem kleinen Abbildungsformat zudem nicht nötig. Dadurch konnte er die Kosten der Herstellung verringern und das Material optimal ausnutzen. Die vergleichsweise preiswerten Fotografien hatten den Vorteil, dass sie die Zugänglichmachung von Fotografien für die Masse ermöglichten und ihren Besitz demokratisierten. Durch die steigende Beliebtheit und die durch Tausch und Versand erhöhte Verbreitung der Bilder trug das Bildformat auch zur visuellen Verbreitung der Thonet-Stühle bei. Die französische Zeitung „Le Figaro“ erwähnt 1863 beide Gewerbetreibenden in zwei aufeinanderfolgenden Artikeln auf einer Seite (Abb. 15). Darin findet sich ein kurzer Artikel zu André Adolphe-Eugène Disdéri: „Disdéri, photographe de S. M. l'Empereur, a été appelé lundi dernier au palais des Tuileries pour faire différents portraits de son Altesse le Prince impérial“ (Figaro 1863, 7). Die Fotografie zum erwähnten Artikel wird heute im Musée de Carnavalet Paris bewahrt (Abb. 14).

⁵⁰ „Ist der Fabrikant, der von der internationalen Jury für seine Bemühungen und seine Arbeiten ausgezeichnet wird, nicht in dem Wunsch, seine Modelle zu bewerben, die ihm einen ehrenvollen Lohn einbringen? [...] Kann die Verbreitung des Modells eines Möbelstücks, das von allen Besuchern der Ausstellung geschätzt wird, nicht zahlreiche Aufträge an den Hersteller anziehen? Eine Webmaschine, eine Nähmaschine, eine Kämmaschine oder landwirtschaftliche Geräte können nicht zu einem ähnlichen Ergebnis führen“ (Disdéri 1855, 4) (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

⁵¹ Albumin Papier wurde bereits 1852 entwickelt, wobei Eiweiß als Träger- und Bindestoff des lichtempfindlichen Silbernitrats genutzt wurde (McCauley 1994, 3).

⁵² Das Größe der Glasplatte, die als Trägermaterial für das Negativ diente, hatte die ungefähren Maße 20,3 × 24,5 cm. Der Kontaktabzug auf Albumin Papier entsprach der gleichen Größe und wurde dann in acht Teile von 6 × 9 cm zerschnitten. Da sich Albumin Papier beim Trocknen rollt, wurden die Fotografien auf Karton von ungefähr 6,5 x 10,5 cm Größe aufgezogen.



Abbildung 13: André-Adolphe-Eugène Disdéri: Portrait du Eugène Louis Napoléon, prince impérial, vers l'âge de 8 ans. Format: 13.8 cm x 10.2 cm, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.



Abbildung 14: Le Figaro, 31.05.1863, Jahrgang X, Nr. 865, 57, Bibliothèque Nationale de France.

Im direkt darauf folgenden Artikel werden die Möbel des Hauses Thonet beworben:

„Nous recommandons à nos lecteurs la maison Thonet frères, boulevard Sébastopol 92, qui ont établi depuis douze ans en Moravie, au milieu d'une forêt, deux manufactures de meubles en bois courbe, d'une solidité et d'une élégance sans pareille. Leur qualité précieuse n'empêche en rien de leur donner toutes les délicatesses et tous les enjolivements de l'art et de la sculpture. Très connus en Europe et en Amérique, les meubles de MM. Thonet sont l'ornement des résidences les plus aristocratiques; en Allemagne on les rencontre dans les palais, dans les châteaux et dans les habitations de luxe. Des distinctions de toute nature ont consacré un succès si mérité; MM. Thonet ont obtenu des médailles d'honneur: en 1851, à Londres; en 1862' à Londres et à Vienne; en 1855, à Paris; en 1854, à Munich; et en 1863, à Vienne; enfin, l'empereur d'Autriche a décerné la croix d'officier de ses ordres au chef de la maison Thonet. Plus de 100,000 chaises, et grand nombre de canapés, fauteuils, etc., sont sortis l'année dernière de leur vaste établissement“ (Figaro 1863, 7).⁵³

⁵³ „Wir empfehlen unseren Lesern das stolze Haus Thonet Boulevard Sébastopol 92, welche seit zwölf Jahren in Mähren inmitten eines Waldes zwei Fabriken von gebogenen Holzmöbeln, von beispielloser Robustheit und Eleganz betreiben. Ihre gute Qualität hindert sie nicht daran, ihnen die ganze Zartheit und alle Verzierungen der Kunst und Skulptur zu verleihen. In Europa und Amerika sind die Möbel von MM. Thonet, die der Ausstattung aristokratischster Residenzen dient; sehr bekannt. In Deutschland sind sie in Palästen, in Schlössern und in Luxuswohnungen zu finden. Auszeichnungen aller Art haben den verdienten Erfolg gebracht, MM. Thonet erhielt Ehrenmedaillen: 1851 in London, 1862 in London und

In der oberen rechten Ecke der Zeitung weist zudem eine kleine Anzeige auf die Verbreitung der Fotografien von André Adolphe-Eugène Disdéri per Post hin:

„En envoyant 1 fr. 40 c. en timbres-poste, à I. M. Disdéri, photographe de S.M. l'Empereur, 8, boulevard des Italiens à Paris, on recevra franco, j par le retour du courrier, le portrait-carte de 321 célébrités contemporaines“ (Figaro 1863, 7).⁵⁴

Die große Verbreitung der Carte de Visite ist demnach auf die niedrigen Postgebühren zurück zu führen. Die Post und auch die Eisenbahn sorgten dafür, dass die Bilder sich im Rezipientenkreis des Empfängers verbreiteten. Im Gegensatz zu den vorhergehenden fotografischen Verfahren war es mit der Carte de Visite möglich, hohe Auflagen von einem Motiv in Umlauf zu bringen. Napoleon III. und Königin Victoria sowie die meisten anderen Herrscherfamilien Europas bedienten sich dieses Mediums zur Kommunikation unter ihresgleichen sowie als Herrschaftsinstrument gegenüber der Bevölkerung. Leider ging André Adolphe-Eugène Disdéri mit seinem Geld äußerst verschwenderisch um, was ihn 1877 dazu zwang, sein Geschäft mit samt dem Firmennamen an Hippolyte Delié zu verkaufen. Ein Großteil des Negativbestandes von Disdéri war zu jenem Zeitpunkt bereits an den Fotografen Cyrus Anatole Pougnet veräußert worden (Gernsheim, 1983, S. 359).⁵⁵

Rafael Areñas Miret und Narcis Nobas Ballbé

Ausgehend von seiner Produktionsstätte fand das Möbelunternehmen Thonet mit seinen Produkten schnell Anklang in den europäischen Zentren wie Paris, Barcelona, Valencia und Marseille. Die Hafenstädte stehen neben den Kanarischen Inseln, die im 17. Und 18. Jahrhundert ein Umschlagplatz für Waren und Auswanderer waren, als Ankerpunkte für die in Übersee befindlichen Kolonien der europäischen Großmächte. Dadurch wurde mit den Menschen auch handwerkliches Wissen sowie Techniken über Materialien nicht nur aus Spanien, sondern aus verschiedenen europäischen Ländern in die Kolonien überführt. Nach Ablauf aller Patente im Jahr 1869 entstehen zahlreiche Konkurrenzfirmen in Österreich und anderen Ländern (Candilis und Blomstedt 1997, 24).⁵⁶ Luis Suay, der sich

Wien, 1855 in Paris, 1854 in München und 1863 in Wien; Schließlich verlieh der österreichische Kaiser dem Oberhaupt des Hauses Thonet, das Offizierskreuz. Mehr als 100.000 Stühle und eine große Anzahl von Sofas, Sesseln usw. haben im vergangenen Jahr ihre riesige Einrichtung verlassen“(deutsche Übersetzung der Verfasserin).

⁵⁴ Durch Einsendung von 1 fr. 40 c. in Briefmarken, an M. Disdéri, Fotograf seiner Majestät dem Kaiser, 8, boulevard des Italiens in Paris, erhalten Sie postwendend, die Porträtkarte von 321 zeitgenössischen Berühmtheiten“(deutsche Übersetzung der Verfasserin).

⁵⁵ Cyrus Anatole Pougnet war ebenfalls Fotograf, jedoch auf Stereofotografien spezialisiert und hatte sein Atelier bis 1878 am Boulevard Sébastopol in Paris 61 (Firmin-Didot und Hyacinthe 1877).

⁵⁶ Da Michael Thonet in verschiedenen Ländern Patente hielt, liefen diese je nachdem, wann er sie beantragt und erhalten hatte zu unterschiedlichen Zeitpunkten aus.

1860 in Valencia niederließ, war der erste Hersteller von Bugholzmöbeln in Spanien. Er nutzte Maschinen französischer Herkunft und verarbeitete Holz, das auf dem Seeweg aus Österreich-Ungarn importiert wurde. Dieser Transportweg war billiger, als es von anderen Regionen in Spanien an den Produktionsort transportieren zu lassen. Daher ist davon auszugehen, dass sich mit dem Holzimport auch Fachkräfte aus dem böhmischen Ländern in Valencia angesiedelt haben (Chillida, Salvador Albar, *un mueblista Valenciano en Barcelona 2015*, 115). Zeitgleich wurden in anderen europäischen Gewerbezentren auch Möbel der Firma Thonet aus Wien eingeführt, wie es das Beispiel in Le Charivari belegt.⁵⁷ Salvador Albar war ein weiterer Möbelhersteller, der mit den oben genannten in Konkurrenz um den Absatz von Bugholzmöbeln stand. Zu Beginn ein angestellter Tischler, benötigte er mehrere Jahre dafür, sein eigenes Geschäft zu eröffnen (Rubio und Garcia Monerris 2000, 242). Daneben gibt es noch die Firma Trobat sowie die Firma Ventura Feliu. Während Luis Suay und Salvador Albar bereits in den 1860er in Valencia ansässig waren, scheinen Ventura Feliu und Joaquin Lleó aus Barcelona zu stammen (Rubio und Garcia Monerris 2000, 242).



Abbildung 15: Rafael Areñas Miret: Porträt des Schauspielers Lleó Fontova (1836-1890) charakterisiert in der Rolle des Vincens im Stück „Ein gebratenes Huhn“ von Josep Maria Arnau, aufgeführt am 22. Juli 1865 im Variedades Theatre. Archivo Nacional de Catalunya, Inv.-Nr: ANC1-1078-N-5.

Barcelona war wie bereits erwähnt, ein bedeutendes Handelszentrum. Es verfügte über mehrere Theater, darunter auch das „Teatro de Variedades“ das sich zwischen der calle Sardurni 13 und calle del Robador 32 befand. Das „Teatro de Variedades“ und das Fotostudio von Rafael Areñas Miret lagen

⁵⁷ Die erste Filiale der Gebrüder Thonet wurde jedoch erst 1889 in Barcelona eröffnet (Chillida, *muebledeviena 2018*).

nur einige Gehminuten voneinander entfernt. 1865 ließ sich der aus Barcelona stammende Schauspieler und Dramaturg Lleó Fontova von Rafael Areñas Miret mit dem Thonet Modell Nr. 14 ablichten (Abb 16). Die Carte de Visite zeigt einen Mann in kariertem Hausrock mit ergrauten Schopfer, einen Stuhl in der rechten Hand haltend, in einem Fotoatelier mit undekoriertem Hintergrund steht. Der linke Arm verweist auf den Stuhl. Der Blick des Mannes richtet sich auf einen Punkt links ausserhalb des Bildraums und scheint zu fragen: Und auf diesen Stuhl soll ich mich nun setzen? Dabei wurde Lleó Fontova in erster Linie der Stuhl nur als Hilfsmittel zur Verfügung gestellt, damit er eine ruhige Haltung einnehmen konnte. Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass neben der Person das Sitzmöbel im Zentrum der Aufnahme steht. Lleó Fontova begann seine Karriere am Theater unter dem Pseudonym Fontseca (Sagrera 2014, 4). Mit Joaquim Dimas gründete er 1864 die Theaterkompanie „La Gata“ und später die Kompanie „Teatre Català“. Die meisten seiner Stücke wurden zuerst im Teatre Odeón und dann im Teatre Romea aufgeführt, wo er 23 Jahre lang arbeitete. 1890 schied er aus seiner aktiven Theatertätigkeit aus und verstarb kurze Zeit später (Montadi 1995, 112). Zwei seiner Töchter, Catalina und Amalia Fontova i Planes, folgten seinem Beruf und wurden bekannte Schauspielerinnen in Argentinien. Catalina Fontova i Planes (1866-1924) wanderte 1896 mit ihrer Familie nach Buenos Aires aus.

Rafael Areñas Miret (Barcelona, 1846 -1891) war ein Fotograf,⁵⁸ der seine Tätigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausübte. Sein Fotostudio befand sich in Barcelona in la calle Hospital 27-29 und wurde später von seinem Sohn Rafael Areñas Tona weitergeführt. Ein Teil des Fotostudio-Archives befindet sich in im Nationalarchiv von Katalonien, wo es 2013 als Depositum aufgenommen wurde. 2012 erwarb es 195 Glasnegative bei einer öffentlichen Auktion im Haus Soler i Llach in Barcelona. Die meisten von ihnen zeigen Rollenporträts der Schauspieler Iscle Soler und Lleó Fontova,⁵⁹ der Rest zeigt andere Persönlichkeiten der katalanischen Theaterszene. 98 Glasnegative und ein Abzug werden in der Sammlung des Nationalarchives verwahrt, sie entsprechen den Aufnahmen des Schauspielers Iscle Soler, welche Rafael Areñas von ihm für das Teatre Català erstellt hat. Die restlichen 97 Aufnahmen mit Aufnahmen des Schauspielers Lleó Fontova befinden sich in der Sammlung Narcís Nobas Ballbé (Barcelona, 1840-1893). Narcís Nobas Ballbé war der Bruder des renommierten Bildhauers Rossend Nobas Ballbé. Für ihn porträtierte er oft seine Skulpturen und das Atelier

⁵⁸ Der zweite Nachname „Miret“ taucht auf der Carte de Viste nicht auf, da in Spanien Kinder die beiden ersten Nachnamen der Eltern beibehalten. Zuerst kommt der Erste Nachname des Vaters, dann der Erste Nachname der Mutter, der dem ihres Vaters entspricht. Im Alltag wird gewöhnlich wird nur der Erste Nachname, also der des Vaters genutzt, daher steht auf der Carte de Visite auch nur der Nachname des Vaters „Areñas“.

⁵⁹ Es handelt sich um zwei verschiedene Schauspieler, die Serien beziehen sich aber aufeinander, weil beide Schauspieler im gleichen Theaterstück aufgetreten sind.

(Sagrera 2014, 8). Eine Aufnahme aus dem Atelier seines Bruders wurde 1876 auf der Weltausstellung in Philadelphia ausgestellt. Zwei Jahre später erhielt er auf der Pariser Weltausstellung von 1878 die Bronzemedaille für seine Fontova-Serie (Sagrera 2014, 9). Einem Manuskript vom 4. Juni 1888 nach überließ Narcís Nobas Ballbé die von ihm erstellten Negative von Lleó Fontova seinem Freund und Kollegen Rafael Areñas Miret. Durch den ausdrücklichen Willen von Narcís Nobas erhielt Rafael Areñas die Genehmigung, die Bilder zu verwerten. Die Rechte sowie die Fotografien verblieben bei ihm bis zu seinem Tod. Obwohl Narcís Nobas seinen Freund Rafael Areñas um weitere drei Jahre überlebte, sah er keinen Grund, die Negative wieder zurück zu fordern (Sagrera 2014, 3-4) - wahrscheinlich, da zu jenem Zeitpunkt bereits klar war, dass der Sohn von Rafael Areñas, Rafael Areñas Tona,⁶⁰ das Geschäft seines Vaters weiter betreiben und der Familie Ballbé weiterhin verbunden bleiben würde. Das Fehlen von Narcís Nobas Ballbés Autorschaft auf der Carte de Visite von Lleó Fontova ist wohl zum großen Teil auf seine diskrete Persönlichkeit zurückzuführen. Auch ist wenig darüber überliefert, dass Narcís Nobas Ballbé die für einen Fotografen zu dieser Zeit zur Verfügung stehenden Werbemedien, darunter die Presse und Fotokarten, nutzte (Sagrera 2014, 8). Gerade deshalb erscheint es mir evident, dass er bewusst Einfluss auf die Betrachter nahm und dass diese Diskretion auch darin bestand, seinen Namen nicht unter eine Fotografie zu setzen, in der er eine Produktplatzierung zur suggestiven Bewerbung eines Möbelstücks vorgenommen hatte.⁶¹ Die Bilder der von Lleó Fontova und Iscle Soler geschaffenen Typen sind das Ergebnis zweier Fotografen und zweier Schauspieler, um das Vergängliche zu sichern, welches beim Betreten der Bühnen und beim Verlassen entsteht. Die Fotografie ermöglichte es, das Theatergedächtnis zu bewahren und das Theater mit fotografischen Studien seiner Schauspieler zu versorgen, gleichzeitig bot das Medium dem Fotografen und dem Theater die Möglichkeit, die Fotografien als Werbemittel einzusetzen, da Porträts bei vielen Bürgern begehrt waren, die sie in Ihre Alben aufnahmen (Sagrera 2014, 4). Damit wurde Einfluss auf die Geschmacksbildung jener genommen, die sich die Carte de Visite erwarben oder erhielten. Ob diese verkaufsfördernde Maßnahme gegenüber dem Modell und dem Fotografen honoriert wurde, entzieht sich meiner Kenntnis aber anhand der historischen Daten wird deutlich, dass die Sitzmöbel von Thonet bereits lange vor Eröffnung der Filiale in Barcelona dort im Umlauf waren.⁶²

⁶⁰ Rafael Areñas Miret heiratet Maria Tona Tarruell, daher trägt der Sohn den Namen Rafael Areñas Tona.

⁶¹ Bis heute werden Webefotografien ohne Autor publiziert. Bei Werbeaufnahmen tritt der Autor sämtliche Rechte an seinem Werk an seine Auftraggeber ab.

⁶² Die erste Filiale der Firma Thonet in Barcelona wurde von Florencio Castelltort nach der Weltausstellung 1889 eröffnet (Chillida, muebledeviana 2018).



Abbildung 16: Rafael Rocafull, *La Peruzzi*, um 1858-73, Albumin Abzug, Biblioteca Nacional de España.

Eine Frau mit gewellter Frisur sitzt in einem für diese Zeit typischen Krinolinenkleid auf einem Thonet-Stuhl, dessen Lehne gerade noch erkennbar ist, weil sie ihren Oberkörper leicht nach links verschoben hat. Sie stützt ihren linken Ellenbogen auf einem Tischchen und mit der linken Hand den Kopf ab, wobei ihr Zeigefinger an der Wange liegt. An ihrem Handgelenk befindet sich ein Armband mit großen, runden Perlen. Der rechte Arm liegt auf dem Schoß. Aufgenommen in einer klassischen Dreiviertelansicht, führt ihr abgelenkter Blick aus dem Bild heraus. Kopf, Tisch und Stuhllehne bilden ein Dreieck, während das Kleid das Bildzentrum einnimmt. Der Hintergrund ist gemalt und verweist auf das Vorbild gemalter Herrschaftsporträts. An diesen orientierten sich die Kulissenmaler der Theater, wenn sie Hintergründe für Fotografen herstellten. Die Aufnahme (Abb. 17) zeigt Sofia Peruzzi, eine Sopranistin und Opernsängerin, die mit dem italienischen Sänger Antonio Selva verheiratet war. Sie konnte in Spanien unter der Führung von Pedro Enrich und dem „Circulo Filarmonico de Sevilla“ große Erfolge mit ihrer Aufführung in Verdis Oper „La Traviata“ feiern (Moreno Mengíbar 1998, 205). In „El Mundo Pintoresco“ vom 28. Mai 1859 erschien ein längerer Artikel, der über ihre Person und ihre Erfolgsgeschichte als Opernsängerin Auskunft gibt:

„En Valencia vá á cantarse la ópera italiana durante el mes de junio, y los artistas que figuran en primer termino son el tenor Lantli y la primadonna Sofia Peruzzi. Segun los datos que tenemos, esta cantane nació en Liorna el año 1833. y su padre fué el distingido maestro José Peruzzi, que comenzó

a educarla desde la niñez en la música, mas como adorno indispensable en una joven para lucir en sociedad, que como arte que andando el tiempo debía crearle una reputación; pero la voz de la joven estaba tan bella, y tanto el ahinco con que estudiaba el arte del canto, que todos cuantos la oían opinaban que había nacido para la escena.... Después del brillante triunfo que consiguió en el teatro de la Pergola, Sofía Peruzzi fué solicitada por muchos empresarios que á porfía le ofrecieron contratos; entre los cuales aceptó uno para Venecia. En esta ciudad agradó todavía mas que en Florencia, y desde allí se trasladó á Palermo donde fué recibida con mucho aplauso. Cantó después con el mismo éxito en Trento, Cesena, Lugo y Mantua, y después de ir mas de una temporada á Pádua, se decidió á salir de Italia y trasladarse á España. Vino contratada para Barcelona, donde cantó dos años con aplauso y volvió á su patria para cantar en el teatro de San Carlos de Nápoles. De allí pasó á Sevilla, donde ha permanecido hasta el momento de trasladarse á Valencia. Entre las óperas que han creado la reputación artística de la Peruzzi, citaremos la Saffo, Lucrecia Borgia, Traviata, Gemma y la Vestale” (Fidelio 1859, 9).⁶³

Am 2. April 1865 informierte die „Gaceta Musical barcelonesa“ die Öffentlichkeit über das Engagement von Sofia Peruzzi für die Sommerspielzeit im Teatro Principal in Cádiz durch die Agentur Verger in Union mit der Agentur Rizzoli:

„La agencia Verger en union con la de Rizzoli ha escriturado para la temporada de verano en Cádiz y en el teatro Principal la compania de opera italiana compuesta de los siguientes [...].Tiples: la célebre Ana de la Grange y Sofia Peruzzi“ (Budó 1865, 3) .⁶⁴

⁶³ „In Valencia wird die italienische Oper im Juni gesungen und die Künstler, die im ersten Stück auftreten, sind der Tenor Lantli und die Primadonna Sofia Peruzzi. Nach den uns vorliegenden Daten wurde die Sängerin im Jahr 1833 in Liorna geboren. Ihr Vater war der angesehene Lehrer José Peruzzi, der sie von Kindheit an in Musik unterrichtete, als unverzichtbares Schmuckstück für eine junge Frau, um in der Gesellschaft ansehen zu erhalten, nicht so sehr als eigenständige Kunst, die ihr aber im Laufe der Zeit einen guten Ruf schaffen sollte. Denn die Stimme der jungen Frau war so schön und so sehr von Eifer durchdrungen, mit der sie die Kunst des Singens studierte, dass jeder, der sie hörte, glaubte, sie sei für die Oper geboren.... Nach dem glänzenden Triumph, den sie im Pergola-Theater errungen hatte, wurde Sofia Peruzzi von vielen Geschäftsleuten angefragt, die ihr Verträge aufgrund o.g. Tatsache anboten, unter denen sie einen für Venedig akzeptierte. Dort würdigte man sie noch mehr als in Florenz und von Venedig zog sie nach Palermo, wo man sie mit viel Applaus empfing. Später sang sie mit dem gleichen Erfolg in Cesena, Lugo und Mantua. Nachdem sie mehr als eine Saison in Padua verbracht hatte, beschloss sie, Italien zu verlassen und nach Spanien zu ziehen. Sie wurde in Barcelona engagiert, wo sie zwei Jahre lang mit Erfolg sang und danach in ihre Heimat zurückkehrte, um am Theater San Carlos in Neapel zu singen. Von dort ging sie nach Sevilla, wo sie bis zu ihrem Umzug nach Valencia geblieben ist. Unter den Opern, die den künstlerischen Ruf des Peruzzi geschaffen haben, zitieren wir den Saffo, Lucrecia Borgia, Traviata, Gemma und den Vestale“ (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

⁶⁴ „Die Agentur Verger hat in Zusammenarbeit mit der Agentur Rizzoli für die Sommersaison in Cádiz und am Teatro Principal das italienische Opernensemble, welches sich aus folgenden [...] Personen zusammensetzt unter Vertrag genommen: die berühmte Ana de la Grange und Sofia Peruzzi [...]“ (Budó 1865, 3). (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

Der Fotograf Rafael Rocafull y Montfort (1824 -1903) war, wie damals nicht unüblich, eigentlich Maler und hatte bereits um 1856 ein Geschäft in der Calle Ancha 16, in dem er Gemälde, die er zum Kauf anbot und in Auftrag nahm, auch ausstellte. Daneben vertrieb er in dem Geschäft Leinwände und Malutensilien. Kurz darauf soll er in den Räumlichkeiten eine Abteilung für fotografische Porträts eingerichtet haben. Um 1860 übernahm er das Atelier von Ramón Andrey. Neben den umfangreichen Porträtarbeiten im Atelier nahm Rafael Rocafull auch an der Kommerzialisierung von Reproduktionen von Kunstwerken und Stadtansichten teil. Das Atelier war schon zu dieser Zeit für einen großen Betrieb im Stil der Fotografenateliers von Paris und London ausgerichtet gewesen: "Se halla a estilo de los de Paris y Londres montado en grande escala para hacer toda clase de trabajos de fotografia; su direccion a cargo del profesor de pintura don Rafael Rocafull" (FOTOGRAFIA QUIJANO 2013).⁶⁵ Der kommerzielle Erfolg des Ateliers und Rafael Rocafulls trugen dazu bei, dass der Fotograf von 1863 bis 1865 und von 1870 bis 1872 zum Mitglied des Stadtrats von Cádiz ernannt wurde (Sánchez 1994, 103-116). So war es ihm möglich, den Umgang mit bedeutenden Persönlichkeiten und der Bourgeoisie in Cádiz zu pflegen. Aus seinem Atelier stammen weitere Aufnahmen, die einen Thonet-Stuhl zeigen (Abb. 18, 19, 20), so dass davon auszugehen ist, dass dieser zum Inventar des Studios gehörte; darauf verweist zumindest der Hintergrund in Abb. 18 und 19. In der „Biblioteca Nacional de Espana“ befinden sich fünf Porträtfotografien von Rafael Rocafull y Monfort, darunter die Abbildungen 17 und 18, die sich als Ganzkörperporträts hervorheben, die anderen drei weisen einen angeschnittenen Körper auf.

In dem nun folgenden Beispiel möchte ich einer Vermutung nachgehen. Es handelt sich dabei um eine reine Hypothese, aber auch sie mag einen Denkanstoß wert sein, Dinge anders zu sehen. Zum Vergleich habe ich zwei weitere Fotografien von Rafael Rocafull hinzugezogen, die ein Sitzmöbel von Thonet zeigen und sich im Museum Frederic Marès in Barcelona befinden. In der fotografischen Sammlung des Museum befinden sich 27 Fotografien von Rafael Rocafull y Monfort, davon 13 Visitenkartenporträts, die sich wiederum in sieben Ganzkörperporträts und sechs Brustbilder differenzieren lassen. Von den Ganzkörperporträts gibt es zwei Abbildungen (Abb. 19, 20.) die Bugholzmöbel aufweisen. Die restlichen 14 Aufnahmen zeigen Reproduktionen von Gemälden. Im Vergleich ergab sich, dass die Abbildung des unbekanntes Kindes zwischen zwei Stühlen (Abb. 18), das sich in der Biblioteca Nacional de Espana befindet, den gleichen Stuhl, Hintergrund und dieselbe Balustrade wie die Aufnahme eines stehenden Mannes mit Zylinder aus dem Museum Frederic Marès

⁶⁵ „Es wurde im Stil großer Pariser und Londoner Fotografenateliers eingerichtet, um alle Arten von Fotoarbeiten zu erledigen die unter der Leitung des Malers Don Rafael Rocafull hergestellt werden“ (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

in Barcelona aufweist (Abb. 19). Die Aufnahme mit dem Titel „Religiós amb una creu ortodoxa al pit“ (Abb. 20) dagegen weist ein anderes Bugholz-Modell mit Armlehnen auf. Die Abbildung zeigt dem Titel nach ein orthodoxes Kirchenmitglied. Der Mann, der mit einem zurückhaltenden Lächeln in die Kamera blickt, trägt die liturgische Kleidung eines Bischofs und ein Kreuz auf der Brust. Auf einer mit einem blumenverzierten Stoff abgedeckten Fläche neben dem Mann befindet sich ein Kruzifix, während der Mann eine zusammengeklappte Bibel in der Hand hält. Es scheint, als hätte er seinen Finger bei einem bestimmten Kapitel zwischen die Seiten gesteckt. Doch welches Kapitel genau erschließt sich dem Betrachter nicht. Die Aufnahme „Retrato de niño sin identificar“ (Abb.18.) von Rafael Rocafull, die zwischen 1851 und 1873 entstand, zeigt ein Kind im Alter von ca. vier bis fünf Jahren. Es ist in ein gestreiftes Sommerkostüm gekleidet, welches an der Frontseite einen Tellerrand mit Rüschen und Zickzackmuster aufweist. Das Kind steht zwischen zwei Sitzmöbeln, an denen es sich festhält, und blickt in die Kamera. Zwischen Hintergrund und dem Kind befindet sich eine weiße Balustrade. Über dem rechten Sitzmöbel, das man wohl eher als Sessel oder Fauteuil bezeichnen könnte und das geschnitzte Verzierungen im Bereich der Rückenlehne und vorderen Stuhlbeine aufweist sowie mit samtigen Polstern versehen ist, hängt ein Vorhang bzw. Draperie. Beim dem in der Abbildung linken Sitzmöbel handelt es sich eindeutig um ein Thonet-Modell, von dem nur der Rückenteil mit Hinterfüßen zu sehen ist. An diesem Sitzmöbel hält sich das Kind mit seiner rechten Hand am unteren Bogen fest. Mit der linken Hand versucht es den Kopf abzustützen. Neben dem hochwertigen Kostüm trägt das Kind Spitzenunterwäsche sowie weiße Söckchen bis zu den Waden und Lederschuhe. Auf der rechten Schuhspitze befindet sich ein Schaden, der unsauber retuschiert wurde. Im Gegensatz zum Gesicht des Kindes, das ein wenig unscharf wirkt, sind die beiden Sitzmöbel scharf abgebildet. Da die westliche Leserichtung von rechts nach links verläuft, ist unser Wahrnehmungsprozess darauf geschult, das Sitzmöbel von Thonet als erstes wahrzunehmen. Gleichzeitig erlaubt die Abbildung von zwei Möbelstücken dem Betrachter, einen Vergleich neuer und alter Produktionsformen von Sitzmöbeln vorzunehmen.



Abbildung 17: Rafael Rocafull y Montfort, Retrato de niño sin identificar, entre 1858 y 1873, Biblioteca Nacional Espana.



Abbildung 18: Rafael Rocafull y Montfort, Retrat d'home amb barret de copa a la mà, 2nd XIX, Museu Frederic Marès.



Abbildung 19: Rafael Rocafull y Montfort, Religiós amb una creu ortodoxa al pit, 2nd XIX, Museu Frederic Marès. Foto: Veraicon.

Die Physiognomie des Kindes weist eine gewisse Ähnlichkeit mit der in Folge dargestellten Aufnahme „L'impératrice Eugénie appuyant sa tête sur celle du Prince impérial“ von 1862 (Abb. 21), auf. früher entstanden sein, da Kinderkleidung zur Mitte des 19. Jahrhunderts von Jungen und Mädchen erst ab dem sechsten Lebensjahr unterschieden wurde (Hofmockel 2008). Ich möchte betonen, dass es sich hier um eine völlig subjektive Einschätzung handelt, vor allem weil das Bild aus der üblichen Inszenierungsform von Herrscherbildnissen herausfällt. Doch der Blick des Kindes, die Ähnlichkeit der Augenbrauen mit denen der Kaiserin Eugénie und die gesammelten Dokumente mögen der Vermutung seine Daseinsberechtigung zukommen lassen. Die Aufnahme

„L'impératrice Eugénie appuyant sa tête sur celle du Prince impérial“ (Abb. 21) zeigt Kaiserin Eugénie mit Eugène Louis Napoléon. Während er steht und in die Kamera blickt, legt Kaiserin Eugénie ihre rechte Hand auf seinen Kopf. Ihr Sohn schmiegt den Kopf an ihre Schulter und legt seinen Handrücken in ihre Hand, während der andere Arm locker herabhängt. Die drei Hände bilden in dem in dunklen Tönen gehaltenen Bild ein Dreieck. Beide blicken in die Kamera und auf den Betrachter herab. Der Blick Beider wirkt etwas melancholisch. Pose und Ausdruck entstammen der Malerei, hängen aber auch mit den langen Belichtungszeiten zusammen, die für die Erstellung von Fotografien zu jener Zeit notwendig waren. Auf dieser Aufnahme ist Eugène Louis Napoléon sechs Jahre alt und dem Alter von Kinderkleidung bereits entwachsen, deshalb ist er eindeutig als Junge gekleidet.



Abbildung 20: Anonyme: *L'impératrice Eugénie appuyant sa tête sur celle du Prince impérial*, ca. 1862, positif monochrome sur support, 30,2x25 cm. RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne) / Franck Raux.

Meine Vermutung ist, dass es sich bei dem Kind auf Abb. 18 um Eugène Louis Napoléon Bonaparte, kurz Napoléon IV. im Alter von ca. drei bis fünf Jahren handelt. Napoleon IV. wurde am 16. März 1856 geboren, das Foto müsste also zwischen 1859 und 1861 entstanden sein. Die Vermutung ist nicht ganz

abwegig, denn seine Mutter Kaiserin Eugénie,⁶⁶ Tochter von William Kirkpatrick, einem schottischen Weinhändler aus Málaga, der später Graf von Montijo werden sollte, kam ursprünglich aus Spanien und verbrachte einen Teil ihrer Jugend in Granada (Ballesteros und Fernández Rivero 2018). Das französische Volk empfing sie nach der Heirat mit Luis Napoleon III. mit Argwohn, denn Napoléon III. wurde von der Bourgeoisie wenig geschätzt, da er sich 1851 durch einen Staatsstreich an die Macht geputscht hatte. In Paris kursierten zu jener Zeit alle Arten von Hinterlist, Verleumdung und Klatsch gegenüber dem Monarchen (Blánquez 2020). Auch in der spanischen Gesellschaft war Eugénie wegen ihrer Heirat mit Napoléon III. nicht sonderlich angesehen. Die Glaubensfragen der damaligen Epoche und die radikale Ausrichtung des Papstes bestimmten auch die durch Heirat bestehenden monarchischen Bündnisse der europäischen Königshäuser. Jedoch wünschte sich das französische Volk als Regentin eine katholisch Gläubige. Eugénie stand dem Glaubenspraktiken Pius IX. nahe und fungierte damit als passendes Pendant, um glaubenspolitische Interessen durchzusetzen. Aufenthalte der kaiserlichen Familie in Spanien im Zeitraum zwischen 1859 und 1863 sind spärlich dokumentiert. 1860 findet sich in einem Artikel der Zeitung „La Corona“ ein Verweis auf ihren Aufenthalt in Spanien:

„La emperatriz pasará durante su viaje el título de marquesa de Pierrefonds, pues viaja de incógnito. Se supone que estará ausente unas seis semanas. El Monitor no ha anunciado su partida. Antes de volver á Francia pasará por Espana“ (La Corona 1860, 2).⁶⁷

Auch die Zeitung „El Pensamiento Español“ weist auf diese Reise hin:

„A las anteriores observaciones podemos anadir y recomendar a los diarios ministeriales, las siguientes que encontramos en „la Independencia Belga“ llegada por el correo de hoy: „La Emperatriz usara durante su viaje el título de marquesa de Pierrefonds, pues viaja de incognito. Se supone que estara ausente unas seis semanas. El Monitor no ha anunciado su partida. Antes de volver a Francia pasara por Espana“ (El Pensamiento Español 1860, 3).⁶⁸

⁶⁶ María Eugenia Ignacia Agustina de Palafox y Kirkpatrick auch Eugenia de Montijo genannt, besaß vor Ihrer Heirat mit Napolen III den Titel Condesa de Teba und war die letzte französische Kaiserin.

⁶⁷ „Die Kaiserin wird auf Ihrer Reise den Titel der Marquise de Pierrefonds annehmen, da sie inkognito reist. Es wird vermutet, dass sie ungefähr für sechs Wochen abwesend sein wird. Der Monitor hat ihre Abreise nicht bestätigt. Bevor Sie nach Frankreich zurückkehrt, wird Sie Spanien durchqueren“ (La Corona 1860, 2) (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

⁶⁸ „Den vorhergehenden Bemerkungen nach können wir die ministeriellen Zeitungen empfehlen, der wir in „La Independencia Belga“ die folgende Nachricht entnehmen können, die heute mit der Post eingetroffen ist: „Die Kaiserin wird während ihrer Reise den Titel Marquise de Pierrefonds verwenden, da sie inkognito reist. Sie soll für etwa sechs Wochen abwesend sein. Der Monitor/Beobachter hat ihre Abreise nicht angekündigt. Vor ihrer Rückkehr nach Frankreich wird sie Spanien durchqueren“ (El Pensamiento Español 1860, 3) (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

Die Zeitung „La Correspondencia Español“ wird bezüglich der Umstände ihrer Abreise deutlicher:

“No hay la menor indiscreción en atribuir gran parte de los disgustos que separañ momentáneamente al menos á los dos esposos, á la profunda amargura que en el ánimo de la emperatriz ha desrramado la política que su marido sigue respecto al Papa. Esto disgusto unido á la dolorosísimá Impresion que la muérte de la duquesa de Alba ha causado en el ánimo de su hermana, han afectado el reposo y la salud de esta, hasta el estremo que se ha creído conveniente un cambio de clima y una ausencia de algunas semanas. La emperatriz salió de París de incognito con el título de condesa de Pierrefonds, únicamente acompañada de su caballerizo el marqués de la Grange y de dos damas de honor” (La Correspondencia de Espana 1860, 1).⁶⁹

Sollte das Foto im Zuge dessen entstanden sein, so wäre Napoléon IV. zu diesem Zeitpunkt knappe vier Jahre alt. Ein Alter, in welchem eine Mutter zwar ihr Kind allein lassen kann, die Bindung jedoch noch sehr groß ist. Warum dieses Bild nicht Eingang in die öffentliche Wahrnehmung fand? Einerseits, da Disdéri als Hoffotograf sicherlich Vorzüge bezüglich der Verbreitung von Fotografien der kaiserlichen Familie besaß, aber auch, weil die Abbildung nicht als repräsentativ angesehen werden kann. Da mir keine weitere Verbreitung bekannt ist, war diese Aufnahme demnach nicht zur breiten Publikation gedacht, sondern wohl eher für ein Album und wurde wahrscheinlich von der Reise an jemanden per Post versendet. 1863 befindet sich im “Correo de la Moda” ein weiterer Hinweis auf einen Besuch in Cadiz: „Concluida la temporada de baños SS. MM. IL han visitado Pasages y S. Sebastian. La Emperatriz echa embarcado enseguida para Lisboa, y desde allí pasará á Alicante, Málaga, Cádiz, y otros puertos del Mediterraneo”.⁷⁰ Sollte das Foto im Zuge dessen entstanden sein, so wäre Napoléon IV. zu diesem Zeitpunkt sieben Jahre alt. Diese Reise ist fotografisch wie dokumentarisch belegt, so haben Juan A. Fernández Rivero und Teresa García Ballesteros in dem Blog „cfrivero“ unter dem Titel „El fugaz viaje de la Emperatriz Eugenia a Madrid en 1863“ einen kleinen Aufsatz zu diesem Aufenthalt verfasst,⁷¹

⁶⁹ „Es gibt keine Indiskretion bei der offensichtlichen Unzufriedenheit, die die Eheleute vorübergehend trennt. Eine tiefe Bitterkeit hat das Gemüt der Kaiserin getrübt, da ihr Ehemann immer noch der Linie des Papstes folgt. Diese Unmut gepaart mit schmerzlichem Umstand des Todes der Herzogin von Alba, ihrer Schwester, verursacht ihr in der Seele derartigen Schmerz, dass es ihre Gesundheit beeinträchtigt und es als besser befunden wird sie einem Klimawandel zu unterziehen mit einigen Wochen Auszeit. Die Kaiserin verließ Paris inkognito mit dem Titel Gräfin de Pierrefonds, nur in Begleitung ihres Stallburschen, dem Marquis de la Grange und zwei Hofdamen“ (La Correspondencia de Espana 1860, 1) (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

⁷⁰ „Zusammenfassend haben SS. MM. während der Badesaison Pasages und S. Sebsastian besucht. Die Kaiserin schiffte sich im Anschluss sofort nach Lissabon ein und wird von dort aus nach Alicante, Malaga, Cádiz und anderen Mittelmeerhäfen weiterfahren“ (Lafolie, Revista de Paris 1863, 1) (deutsche Übersetzung der Verfasserin).

⁷¹ <https://cfrivero.blog>: “El fugaz viaje de la Emperatriz Eugenia a Madrid en 1863” (Rivero und Garcia Ballestros 2018), zuletzt aufgerufen am 13.02.2021.

in dem sie rare Stereofotografien aus der Sammlung Juan Antonio Fernández Rivero zeigen und auf einen Artikel aus der Zeitung „El Clamor Público“ verweisen. Die Einladung von Isabel II. zu einem Besuch in Madrid macht ihre Reise nach ihrer Ankunft in Valencia zu einer offiziellen Reise, womit eine heimliche Weiterfahrt unmöglich wurde. Von San Sebastian aus, wohin der Kaiser seine Ehefrau begleitete, segelte Eugénie mit der Yacht l'Aigle und machte am 7. Oktober in Lissabon halt, am 9. Oktober ist sie in Sevilla und wohnt im Hotel Londres, und am 10. Oktober fährt sie mit dem Handelsdampfer "San Telmo" nach Coto de Doñana, wo sie vom Herzog von Villafranca zu einer Wildschweinjagd eingeladen wurde. Auf ihrer weiteren Reise war es wegen eines Sturms nicht möglich, den Fluss Guadalquivir zu passieren, daher entschied sich Eugénie, von El Puerto de Santa María aus mit der Eisenbahn nach Cádiz zu fahren. Angesichts der Persönlichkeit und des Einflusses, den Kaiserin Eugénie am Pariser Hof ausübte, wurde damals viel über die möglichen politischen Intentionen ihres Spanienbesuchs im Oktober 1863 gesprochen, insbesondere im Zusammenhang mit der Besetzung von Erzherzog Ferdinand Maximilians von Bayern auf den mexikanischen Thron (Ballesteros und Fernández Rivero 2018). Dieser außenpolitische Schachzug stellte den grotesken Versuch Frankreichs dar, die Vereinigten Staaten zu schwächen, indem versucht wurde, Erzherzog Ferdinand Maximilian als Erben des österreichischen Königshauses als Kaiser von Mexiko einzusetzen. Viele Interventionen von Napoléon III. waren auch Entscheidungen von Kaiserin Eugénie und dienten dem Machterhalt von Klerus und Adel. Die Vermarktung von Fotografien der kaiserlichen Familie diente, wie die anderen Genres, zur Implementierung eines Nationalbewusstseins.⁷²

⁷² Die Frage, wie sich Gemeinschaften in Identitätskrisen stabilisieren, beantwortet die Geschichtswissenschaft häufig mit dem Konzept der „Invention of tradition“. Der britische Historiker Eric Hobsbawm entwickelte dieses Modell ursprünglich mit Blick auf die Entstehung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert. Inzwischen ist es vielfach modifiziert worden. Grundsätzlich geht es um die Konstruktion von Traditionen zu Zwecken der jeweiligen Gegenwart (Wolf 2020, 3).

Stereofotografie

Der Name Stereoskop leitet sich aus dem Griechischen „Massiv“ und „Ich brachte“ ab (Gernsheim, Geschichte der Photographie: die ersten hundert Jahre. 1983, 304). Um 1851 erschuf David Brewster mit Jules Dubosq einen kleinen handlichen Apparat, der in der Lage war, alle Formen von Bildträgern, die damals auf dem Markt kamen, wiederzugeben.⁷³ Zur Betrachtung der Stereofotografien musste der Betrachter nach Brewster wie folgt vorgehen:

„In using the stereoscope the viewer should always be seated and it is very convenient to have the instrument mounted like a telescope upon a stand. If the portraits or other pictures are upon opaque paper or silver plate, the stereoscope, which is usually hold in the left hand, must be inclined so as to allow the light of sky or any other light, to illuminate every part of the picture. If the pictures are on transparent paper or glass, we must shut the lit on, and hold the stereoscope towards the sky or any other artificial light, for which purpose the bottom of the instrument is made of glass...” (Brewster 1856, 68).

1851 stellten David Brewster und Jules Dubosq den Stereobetrachter auf der Londoner Weltausstellung der englischen Königin Viktoria vor, die von dem Gerät begeistert war, womit der kommerzielle Erfolg der Erfindung gesichert sein konnte. Dieser Umstand verhalf dem Medium zu großer Beliebtheit bei der Bevölkerung. Sie selbst setzte es später als Instrument zur Legitimation ihrer Herrschaft ein, indem sie nicht nur wie Napoléon III. hunderttausende Carte de Visite von sich, sondern auch Stereoansichten des königlichen Palastes verbreiten ließ. Ein Jahr nach der Weltausstellung druckten David Brewster und Jules Dubosq einen Satz von 40 Stereoansichten mit geometrischen Mustern unter dem Namen „Parisian Set“, die den stereografischen Effekt demonstrierten (Abb. 22). N° 29 des „Parisian Set“ ist deswegen interessant, weil es die Zentralperspektive, die an sich schon eine räumliche Wirkung auf den Betrachter hat, durch den stereografischen Effekt in einen dreidimensionalen Raum überführt. Die Zentralperspektive wird anhand eines Diagramms mit romanischen Rundbögen dargestellt. In der Architektur finden sich die romanischen Rundbögen vielerorts zum Beispiel Kirchen, Schlössern, Kreuzgängen von Klöstern und anderer repräsentativer Bauten. Die Stereoansicht mit seinem schwarzen Untergrund diente vermutlich als Hilfsmittel, um Bildausschnitte festzulegen.

⁷³ Damit meine ich Stereodaguerreotypen und Stereofotografien, die auf Albumin Papier abgezogen wurden, sowie Laterna Magica Bilder auf Glas.

Da sich das Format bei gleichbleibender Kameratechnik nicht änderte und damals noch keine Vergrößerungen vorgenommen werden konnten, ist das Bildformat immer gleich groß.

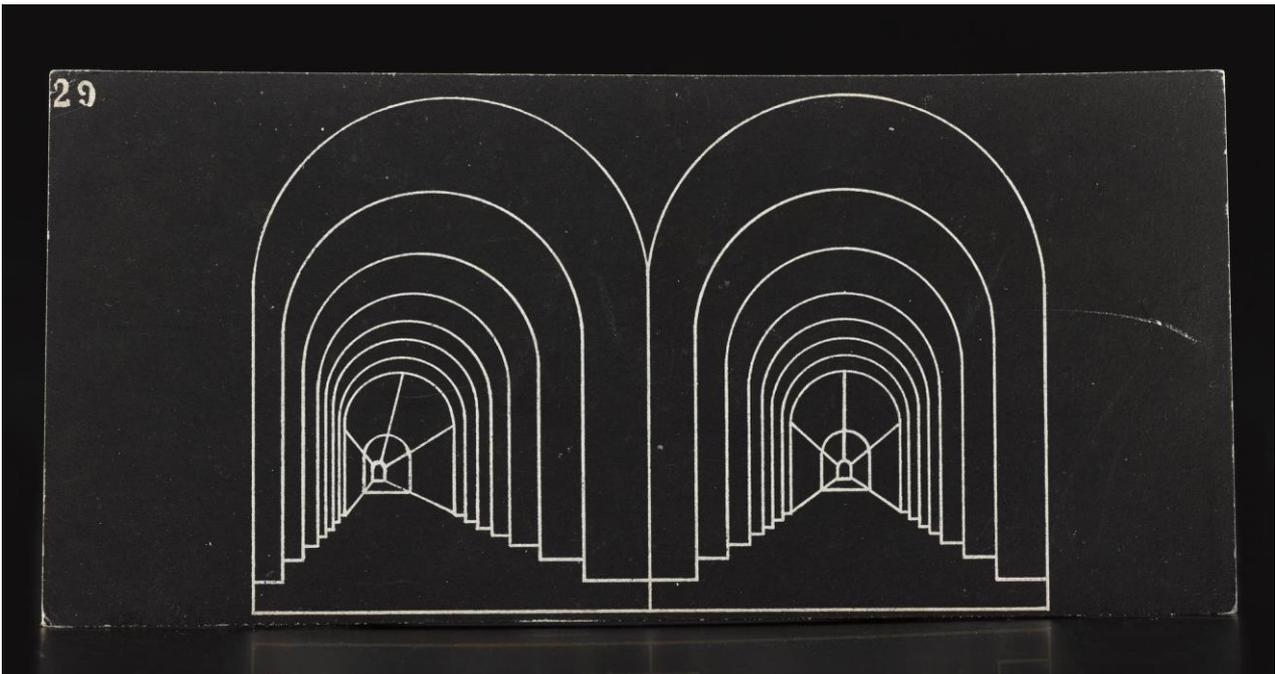


Abbildung 21: Jules Duboscq; no. 29 from 'Parisian Set' of 40 geometrical perspective shapes, 1852, stereo-lithograph made from a stereo-daguerreotype, the Howarth-Loomes Collection at National Museums Scotland.

Die Maske (in Abb.23, 25, 27 in Gelb dargestellt) ist immer etwas kleiner als die Stereoaufnahme an sich, womit ein wenig Spiel im Ausschnitt besteht. Hält man ein dünnes Papier über die Stereoaufnahme mit schwarzem Untergrund und beide gegen das Licht, kann der Ausschnitt festgelegt werden und im Anschluss die Aufnahme beschnitten werden.⁷⁴ Zwischen 1851 und 1855 wurden die stereoskopischen Daguerreotypen nach und nach durch das Trägermaterial Albuminpapier, das auf Karton aufgezogen wurde, ersetzt (J. A. Rivero 2009, 4). Mit der Erfindung des Kollodiumverfahrens wandelte sich auch das Trägermaterial von Stereofotografien im Negativprozess von Papier zu Glas. 1856 entwickelte John Benjamin Dancer eine Kamera mit zwei Objektiven, die entsprechend dem menschlichen Augenabstand von 65-70 mm montiert waren. Betrachtete man die leicht abweichenden Einzelbilder, die bei der Aufnahme entstanden, später durch ein Stereoskop, so verschmolzen sie zu einem plastischen Gesamtbild (Mißelbeck 2002, 266). Mit den Stereokameras wurde es erstmalig möglich, Momentaufnahmen zu erstellen, da sie entgegen der großen Plattenkameras mit kurzen Brennweiten funktionierten (Wiegand 2004). Da der schnelle Verschluss von der kurzen Brennweite abhängig ist, lag die Einbuße qualitativ im kleinen Bildformat, ermöglichte aber auch neue Ansichten in Form

⁷⁴ Dieses Verfahren ist in der Bildkaschierung auch heute noch üblich. Bildträger und Fotoabzug werden auf einem Leuchttisch gelegt und der Ausschnitt festgelegt, bevor es durch den Rollenlaminator endgültig mit dem Bildträgermaterial z.B. Alu Dibond oder säurefreier Museumskarton verbunden wird. Im Anschluss wird das überschüssige Fotopapier mit einem Skalpell abgeschnitten.

von Schnappschüssen, von belebten Szenen und ephemeren Ereignissen. Mit der Entstehung der Fotografie und deren Aufnahme in das Druckwesen entstanden zur gleichen Zeit fotografische Verlage wie z. B. Negretti & Zambra oder die London Stereoscopic Company in England, Underwood & Underwood in den USA oder auch der Verlag von C. Eckenrath, August Fuhrmanns Kaiserpanorama und im 20. Jahrhundert der Raumbildverlag Otto Schönstein in Deutschland, während in Frankreich Adolphe Block und Goupil & Cie besonders hervortreten.⁷⁵ Verlage also, die sich auf Wissenschaft, Reisen, Kunst und Archäologie spezialisiert hatten und erfolgreich Fotografien in ihren Publikationen verwendeten (Renié 2007). Neben Alben brachten die Verlage auch thematische Stereofotografien im Satz von zwölf Stück heraus. Die Stereofotografie hat ihre Hochzeit von 1860 bis nach dem Zweiten Weltkrieg, umfasst also fast ein Jahrhundert von Populärfotografie. Das Wort populär möchte ich hier benutzen, da der Bildbetrachter in verschiedenen europäischen Gesellschaften Eingang in den Alltagsgebrauch der Menschen gefunden und zur Verbreitung von nationalen Wahrzeichen und einem Nationalbewusstsein beigetragen hat. Damit verbunden sollte die Pracht von Gebäuden, Interieurs und Landschaften aus aller Welt vermittelt werden und den Rezipienten ganz demokratisch als erlebende Person mit einbeziehen. Wenn der Betrachter also in die vom Stereoskop vermittelte Welt eintauchte, so tauchte er in einen Kulturraum ein, den er sich über das Betrachten aneignen wollte (Stiegler 2015, 7). Die Betrachtung diente der Einübung kultureller Wertesysteme, die fotografisch vermittelt wurden. Was man in seinem Stereobetrachter in Augenschein nahm, war was als Kulturgut geschätzt, also von der Allgemeinheit als bedeutend angesehen wurde (Stiegler 2015, 12). Der Drei-D-Effekt verändert die Wahrnehmung vom inaktiven Betrachten eines Bildes zum aktiven Erleben, das durch Empfindungen geleitet wird. Die Distanz zum Objekt verschwindet. Was abgebildet wird, erscheint dem Betrachter real. Diese vermeintliche Nähe findet sich im auch Theater, wo der Betrachter beim Verfolgen eines Theaterstücks in die Narration eintaucht. Das Thema, egal ob auf der Stereofotografie oder im Theaterstück, kann realen Gegebenheiten entspringen, doch fügt der Betrachter beidem seine eigenen Vorstellungen hinzu. Natürlich passiert dies auch beim Betrachten anderer Abbildungen, doch ist das Erlebnis im Falle des Theaters und der Stereofotografie wesentlich stärker, weil der Betrachter sich aktiv bemühen muss, dem Stück zu folgen und im Falle der Stereofotografie aktiv seinen Sehsinn trainieren muss, um den Drei-D-Effekt zu erzielen. Durch das besondere Wahrnehmungserlebnis erreichen Stereofotografien ein hohes Maß an manipulativer Kraft, die sehr subtil

⁷⁵ Die von Goupil et cie erfundene Phototypie ermöglichte den gleichzeitigen Druck von Fotografien und Text und damit die Veröffentlichung von fotografisch illustrierten Büchern und Zeitschriften. Goupil et cie eröffneten neben ihrem Verlag 1860 ein Fotostudio und übernahmen 1867 das Woodbury Verfahren zur Erstellung von Reproduktionen. 1869 eröffneten sie in Asnières eine Fabrik, die alle technischen Produktionsschritte unter einem Dach vereinte und mit Dampf bzw. ab 1874 mit Elektrizität betrieben wurde.

eingesetzt werden kann. Daher eignen sie sich besonders als Werbeerzeugnisse, ohne sich als diese auszuweisen. Eine weitere Nutzung und visuelle Verbreitung fand die Stereofotografie in der erotischen Fotografie, diese soll hier aber nur angeschnitten werden. Wir möchten uns hier aber besonders der visuellen Vermittlung der Innenarchitektur von Wohn- und Ausstellungsräumen widmen.

Au Bon Marché, Maison Aristide Boucicaut 1863 – 1875

Le Bon Marché war eines der ersten großen Warenhäuser Frankreichs und wurde 1838 von den Gebrüdern Videau gegründet. 1848 wurde das Ehepaar Boucicaut Teilhaber des Warenhauses und unter der Leitung von Aristide Boucicaut mit einem breiten und vielfältigen Sortiment mit festen Preisen ausgestattet. Dazu betrieb das Warenhaus eine intensive Werbestrategie, welche neben Sammelbildern auch Bilderbögen zum Basteln von Dioramen und Theatern sowie Stereofotografien und Postkarten umfasste.⁷⁶ Für die Herstellung dieser Werbeträger engagierte Aristide Boucicaut renommierte Künstler. Die Sammel-bilder waren z.B. hochwertige, chromolithografische Karten, die mit einer Abbildung auf der Vorder- und einer Werbebotschaft auf der Rückseite versehen waren. Sie sollten ein Angebot für die Kinder, die ihre Eltern in das Warenhaus begleiteten, darstellen. Das Motiv wurde wöchentlich gewechselt, so dass einerseits eine Kundenbindung hergestellt und gleichzeitig immer wechselnde Waren angepriesen werden konnten. Diese Karten wurden dann mit Freunden ausgetauscht, gesammelt oder in Alben geklebt. Die Popularität der Sammelkarten erreichte um 1890 ihren Höhepunkt und verblasste gegen Ende des Jahrhunderts, als andere Formen der Werbung die Sammelkarten als Mittel zur Bewerbung für Produkte ablösten (Hobbytime 2020). Darüber hinaus verfügte das Warenhaus über eine Versandabteilung, die Bon Marché-Produkte in alle Teile der Welt lieferte (Bon Marche Department Store 1896, 4). Neben Felix Potin, der sein Warenhaus in unmittelbarer Nähe der Verkaufsfiliale Thonets am Boulevard Sébastopol hatte und seine Produkte mit eigenen Etiketten versah, so hatte auch Aristide Boucicaut als mehrwert-stiftendes Element visuelle Verkaufsträger für die Distribution seiner Produkte genutzt.

⁷⁶ Auf diesen Sammelbildern finden sich auch hin und wieder Sitzmöbel von Thonet vgl: https://hobbytime.org/bmimg/0340_2.jpg, https://hobbytime.org/bmimg/0340_7.jpg, zuletzt aufgerufen am 24.01.2021. Zudem vertrieb das Warenhaus Postkarten mit Ansichten der Speisesäle für die Angestellten, die mit Thonet Sitzmöbeln ausgestattet waren, vgl: https://www.zvab.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30261993778&searchurl=hl%3Don%26sortby%3D20%26tn%3Dau%2Bbon%2Bmarch%25E9&cm_sp=snippet-_srp1-_image22#&gid=1&pid=1, zuletzt aufgerufen am 24.01.2021. Die Postkarte befindet sich im Privat Besitz der Verfasserin.

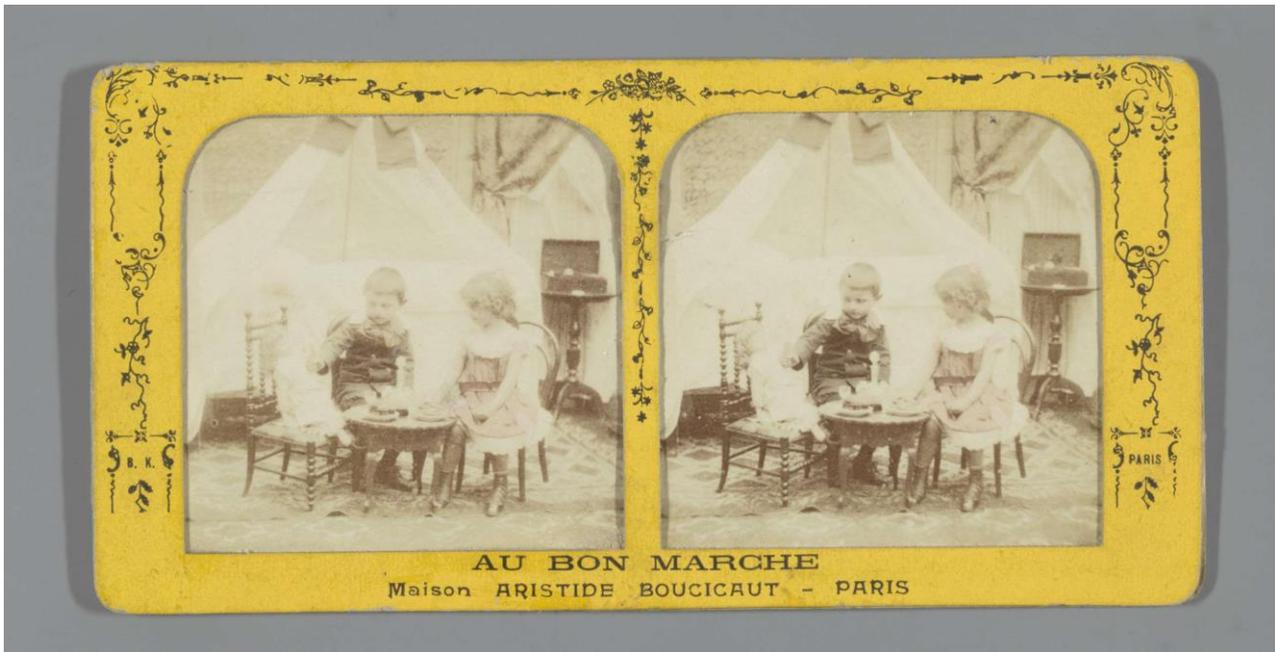


Abbildung 22: Anonym: *La dinette*, zwischen 1863-1875, Albumin Papier, 88 mm × 176 mm. Verleger Adolphe Block, AU BON MARCHÉ/ Maison ARTISTIDE BOUCICAUT – PARIS. Rijksmuseum, Netherlands.

Die Stereofotografie mit dem Titel „La Dinette“ (die Essecke) (Abb. 23) entstand zwischen 1863 und 1875 und stellt offensichtlich ein weiteres Werbeinstrument von Le Bon Marché dar. Als Herausgeber gilt Adolphe Block, ob er der Fotograf ist, ist unbekannt. Adolphe Block (1829-1918) war eigentlich Atelierfotograf, trat aber ab 1863 auch als Herausgeber von stereoskopischen Ansichten hervor, die er mit den Initialen B.K. signierte. Als Verleger verbreitete Adolphe Block eine große Anzahl von stereoskopischen Fotografien, die er selbst produziert oder für die er Reproduktionsrechte ausgehandelt hatte. Die Fotografien wurden auf Karton aufgezogen und oft mit handkolorierten, transparenten Papieren versehen, welche die ursprünglich schwarz-weißen Fotografien in eine farbige Abbildungen verwandelten, sogenannte French Tissue, mit denen sehr gern auch Tag- und Nachtsituationen dargestellt wurden. Die Themen, denen sich Adolphe Block widmete und die er verlegte, sind vielfältig und reichten von Länder-, Orts- und Landschaftsansichten über Denkmäler, gesellschaftliche Ereignisse bis zu Theater- und Genreszenen mit moralischen Botschaften (Carponsin Martin 2020). Ab 1868 verfügte er über ein Atelier auf dem Boulevard Sébastopol 91 in Paris.⁷⁷ Dies ist insofern interessant, weil wie wir bereits in Kapitel 4.3 erfahren haben, das seit 1863 die Firma Thonet ihre Pariser Filiale unter der Nummer 92 führte. Auf der Stereofotografie „La Dinette“ (Abb. 23) sehen wir ein kleines Mädchen und einen kleinen Jungen auf Kindermobiliar sitzend an einem Tisch. Neben dem Jungen befindet sich ein weiteres Sitzmöbel, auf dem eine Puppe sitzt. Ihr hält der Junge einen Löffel

⁷⁷ Elizabeth Anne McCauley stellt in ihrem Buch „Industrial Madness“ ausführlich die Fotoindustrie des 2nd Empire anhand ausgewählter Fotografen und ihrer Zulieferer dar. Im Anhang werden alle in Paris tätigen Fotografen zwischen 1848 und 1871 aufgelistet (McCauley 1994, Appendix).

und etwas nicht Erkennbares auf Brusthöhe der Puppe hin. Das Sitzmöbel, auf dem die Puppe verweilt, ist mit gedrechselten Rundhölzern verziert und wirkt etwas mittelalterlich. Auf dem im Biedermeierstil gehaltenen Tisch sind Speisen und ein Kristallservice arrangiert, dessen Karaffe mit Glasstößel eine phallische Form aufweist. Schaut man auf das Mädchen, das ein rosa koloriertes Spitzenkleidchen trägt, ist die runde Form der Rückenlehne eines Thonet-Sitzmöbels sichtbar. Im ersten Moment wirkt es, als habe das Mädchen die Hände im Schoß gefaltet. Bei genauerer Betrachtung ist jedoch ersichtlich, dass aufgrund der langen Belichtungszeit das Mädchen den rechten Arm bewegt hat und dieser seitlich unter der dem Tisch verschwindet, genauso wie die linke Hand des Jungen. Sie wendet dem Jungen den Kopf zu. Etwas Ambivalentes hat das Foto dadurch, dass das rechte Bein des Mädchens, obwohl mit Strumpfhose bekleidet, bis zum Unterschenkel sichtbar ist, weil das Kleid dort im Sitzen herauf gerutscht ist (Abb.24).



Abbildung 23: Ausschnitt aus Abb. 24. Anonym: *La dinette*, zwischen 1863-1875, Albumin Papier, 88 mm × 176 mm. Verleger Adolphe Block, AU BON MARCHÉ/ Maison ARTISTIDE BOUCICAUT – PARIS. Rijksmuseum, Netherlands.

Im Hintergrund hinter dem Mädchen befindet sich ein Stehtisch und hinter beiden Kindern ein Bett mit geöffneten Baldachin, das aussieht wie ein großes weißes Zelt. Die Summe der Anspielungen lässt an „Doktorspiele“ denken, die Kinder im Kleinkindalter spielen. Bei „Doktorspielen“ handelt es sich um frühkindliche sexuelle Handlungen, die der Erkundung des Körpers dienen und Teil der kindlichen Entwicklung sind. Vielleicht ist es der französischen Erotik geschuldet, dass das Bild in der Form zugelassen wurde. Dagegen spricht jedoch die katholische Ausrichtung Frankreichs unter Napoleon III. und Kaiserin Eugenie. Wie bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel erwähnt, wurde die Stereofotografie

wegen ihres realitätsnahen Charakters auch für erotische Aufnahmen genutzt. Die Differenzierung dessen, was anstößig und damit der Zensur unterworfen wurde, war nach Elizabeth McCauley eine Frage dessen, ob auf den Abbildungen eindeutig einladende Posen oder pornografische Handlungen erkennbar waren und wie das Bild beschrieben wurde.⁷⁸ Da hier aber weder nackte Kinder noch eindeutige Posen oder Handlungen vollzogen wurden, konnte es formal gesehen auch nicht unter die Zensur fallen. Aristide Boucicaut hatte seine Werbeträger primär auf Kinder ausgerichtet, daher liegt es nahe, dass die Stereofotografie eine Kinderszene aufweist. Stereofotografien wurden zum Freizeitvergnügen der gesamten Familie eingesetzt, deshalb musste die Gestaltung auch für alle Altersgruppen tauglich sein. Weil Aristide Boucicaut ein Warenhaus betrieb, wollte er auch die Produkte, die er in seinem Warenhaus vertrieb, indirekt bewerben, daher dürfte es sich bei den Einrichtungsgegenständen auf der Stereofotografie um Produkte handeln, die er auch anbot. Dies erklärt auch die seltsame Zusammenstellung der verschiedenen Stilformen der Einrichtungsgegenstände, mit denen der Betrachter suggestiv zum Kauf beeinflusst werden sollte. Wie bei der Carte de Visite von Rafael Rocafull „Retrato de niño sin identificar“ (Abb.18) werden in „La Dinette“ (Abb. 23) zwei Möbeltypen einander gegenübergestellt, die auf alte und neue Produktionsweisen hindeuten. Das Sitzmöbel, auf dem die Puppe sitzt, benötigt noch Verstrebungen zwischen den Stuhlbeinen und weist gedrechselte Bestandteile auf. Das Thonet- Sitzmöbel, auf welchem das Mädchen sitzt, stellt dagegen die neue Produktionsweise der Bugholztechnik dar. So werden moderne und konservative Geschmäcker gegenübergestellt und bieten jedem Typ von Rezipient den bevorzugten Stil an. Geht man vom frühesten Entstehungszeitraum 1863 aus, so könnte die Stereofotografie ein Jahr nach Eröffnung der Pariser Verkaufsfiliale der Gebrüder Thonet im Jahr 1862 entstanden sein. Sollte sie später entstanden sein, kann die Eröffnung des Ateliers von Adolphe Block auf dem Boulevard Sébastopol 91 in Paris im Jahr 1868 als Anhaltspunkt gewertet werden. Fotografische Werbung folgt, wie in diesem Kapitel ersichtlich, also anderen Kriterien als heutigen. Hier werden beliebte Produkte diverser Hersteller (Thonet), der Name des Vertriebspartners (Au Bon Marché) und der bekannte Name des Verlegers (B.K. als Initialen des Verlegers Adolphe Block) noch in einen Topf geworfen, um verkaufsfördernde Wirkung zu erzielen, während heute Produkte, meist mit einem Leitspruch und Firmensignet ohne Angaben des Verlegers, des Fotografen und der Vertriebspartner, veröffentlicht werden. Auch wenn die fotografische Werbung von heute auf all das verzichtet, funktioniert sie dennoch immer noch gleich. Wir können heute Werbebilder und deren Intention nur deshalb unterscheiden, weil wir bereits visuell mit dem Produkt vertraut sind und es deshalb als Werbung erkennen.

⁷⁸ Vgl. Elizabeth Anne McCauley's Kapitel: Braquehais and the nude (McCauley 1994, 149-194).

Leon & Levy, Exposition Universelle, Paris 1867

Weltausstellungen und große Industrieausstellungen spielten neben der Etablierung von großen Warenhäusern im 19. Jahrhundert eine herausragende Rolle bei der Vermarktung von Waren. Für Fotografen waren sie eine günstige Gelegenheit, ihre Bilder einem internationalen Publikum vorzustellen. Die Weltausstellung von 1867 fand in Paris vom 1. April 1867 bis zum 3. November 1867 auf dem „Champ de Mars“ statt. An ihr beteiligten sich 32 Länder mit insgesamt 52.200 Ausstellern auf einer Fläche von 66,8 Hektar. Zum offiziellen Fotografen wurde Pierre Petit ernannt, jedoch erhielt das Pariser Familienunternehmen Léon & Lévy die Konzession, Stereofotografien von der Weltausstellung anzufertigen. Moysse Léon & Georges Lévy hatten im Vorfeld für die Verleger Claude Marie und Jacques Alexandre Ferrier gearbeitet, deren Verlag sie 1867 übernahmen. Von 1866 bis 1900 fungierten sie als Verleger von Fotobüchern und Stereofotografien (Pellerin 1995, 108). Auf der Ausstellung fanden die Möbelstücke der Gebrüder Thonet beim Publikum großen Anklang und wurden bei Abschluss der Ausstellung von Napoleon III. mit der Goldmedaille ausgezeichnet.

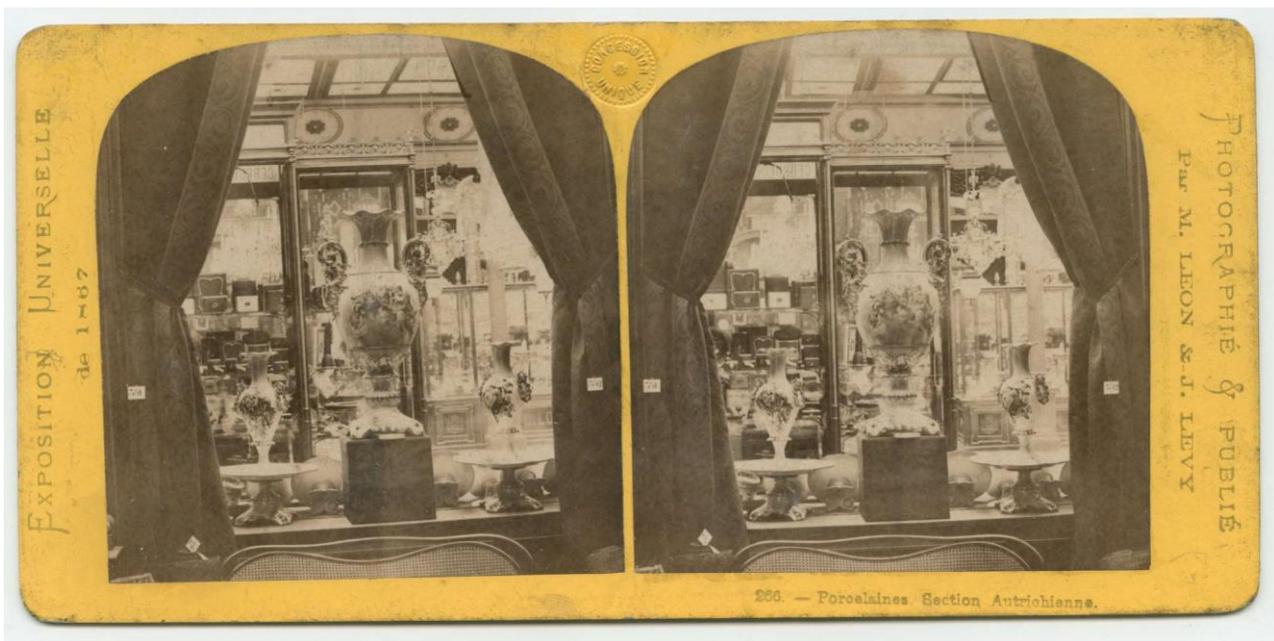


Abbildung 24: M. Léon & J. Lévy: Exposition universelle de 1867, Paris. Porcelaines Section autrichienne N° 356. Archives Nationale de France.

Die von M. Léon & J. Lévy hergestellte Stereoaufnahme „Porcelaines Section Autrichienne“ (Abb. 25) zeigt die österreichische Porzellanabteilung auf der Weltausstellung von 1867. Hinter einem Schaufenster, das von beiden Seiten mit zusammengebundenen Vorhängen gesäumt ist, befindet sich im Bildzentrum eine große Vase auf einem schwarzen Sockel, die von zwei kleineren Sockeln, auf denen Obstschalen stehen, gesäumt wird. Vom Stil her sind sie dem Neo-Rokoko zuzuordnen. Im Bildzentrum im unteren Bildbereich befindet sich - ganz unscheinbar - die Rückenlehne eines Thonet-

Zweisitzer Möbels. Im Hintergrund des Ausstellungsraumes hinter den drei Vasen befinden sich diverse Vitrinen. Auf der linken Seite, hinter der kleinen Vase, befinden sich im Hintergrund in einer Vitrine Exponate für Bilderrahmen. Die rechte Seite ist überbelichtet und es ist nicht erkenntlich, was genau sich dort befindet. Im oberen zentralen Bildbereich sind zwei große Runde Teller mit zwei dünnen Kreisen am Tellerrand. In der Mitte der Teller befindet sich ein achteckiges sternförmiges Muster mit einem kleinen hellen Punkt in der Mitte. Dieses sternförmige Muster findet sich als Stereolithografie N° 15. und 16. auch in Jules Duboscq „Parisian Set“ von 1852.⁷⁹ Der Aufbau des Bildes mit seinen Fenstervorhängen ist wie eine Theaterbühne aufgebaut, dessen Protagonisten die Vasen im Schaufenster sind und auf der die Vitrinen den Hintergrund bilden. Der angeschnittene Thonet-Zweisitzer wirkt wie die vom Publikum abgetrennte Orchesterloge. Doch wenn wir uns in den dreidimensionalen Raum bewegen, passiert mit den Bildern etwas Unerwartetes. Wir können auf abstrakter Ebene ein Gesicht erkennen, wobei die Vorhänge, die herabhängenden schwarzen Haare bilden, die Teller die Augen, die große Vase die Nase und der Thonet- Zweisitzer die Oberlippe eines Mundes (vgl. Skizze Abb. 26).



Abbildung 25: Skizze der Autorin zu Abb. 25. Léon & Lévy, Exposition universelle de 1867, Paris. Section autrichienne, Porcelaines, N° 356. Archives Nationale de France.

Warenhäuser, Schaufenster, Theater und Ausstellungen haben gemein, dass sie als Bühne für etwas fungieren beziehungsweise agieren und dem Sehen und Zeigen dienen. Sie beziehen den Betrachter

⁷⁹ Die Fotografie befindet sich in der Privatsammlung von Patrick Montgomery, online abzurufen unter: <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/albums/72157649490948613/> zuletzt aufgerufen am 25.01.2021. Ein Teil der geometrischen Figuren kann dort eingesehen werden. Sie entstanden 1851 und wurden von Brewster in seiner 1856 erschienenen Veröffentlichung „The Stereoscope“ mit dem Namen „Parisian Set“ bezeichnet.

und seine Vorstellung mit ein, in dem sie ihm eine Illusion vermitteln. Weltausstellungen, Theaterbühnen sowie das Kaufhaus boten den Rezipienten ungewöhnliche und ungewohnte Erfahrungen. Dem Kunden wurde eine neue Wahrnehmung der Welt antrainiert, eine Wahrnehmung, die von einem Übermaß von Sinnesreizungen provoziert wird, so dass sich der Besucher wie in Trance befand. Dieses Übermaß der visuellen Erfahrungsangebote, auf die die Besucher bei Weltausstellungen trafen war so groß, dass sie bei den Betrachtern in der Erinnerung zu einem Einigen kulminierten. Im Kaufhaus und den Welt- und Industrieausstellungen wurde die Wahrnehmungserweiterung erstmals nicht dem Erfahrungshunger auf in der Fremde liegende Orte, sondern dem Konsumanreiz unterworfen. Gleichfalls hoben die Stereofotografien deren Architektur hervor, welches zuvor Kirchen und Denkmälern vorbehalten war. Die Trance hatte dort nicht der Erfahrung zu dienen, sondern hatte die Enttömmung zum Ziel, die Menschen in ihrem Kaufverhalten zu beeinflussen. Die Warenpaläste sind als medialer Ersatz des Theaters zu verstehen, in denen man Protagonist seiner eigenen Inszenierung sein konnte. Die Produkte prägten den ästhetischen Charakter der Rezipienten und überschwemmten ihn visuell mit einer Vielfalt von Formen und Farben. Genau diese Trance und Verblendung kann man in den sternförmigen Mustern in den beiden Tellern, welche die Augen des Gesichts bilden, gesehen werden.



Abbildung 26: Léon & Lévy, Exposition Universelle, 1867, Paris. Galerie autrichienne, Lustres et cristaux, Albumen silver photograph 7.7 × 14.2 cm, Support 8.3 × 17.2 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne. The Dr Robert Wilson Collection. Gift of Dr Robert Wilson, 2014, Inv-n°: 2014.1106.

Das zweite Bild „Galerie Autrichienne Lustres & Cristaux“ (Abb. 27) aus der Serie von M. Léon & J. Lévy hebt mehr den architektonischen Charakter hervor. Auch haben sich die beiden Verleger wohl

an der von Jules Dubosq 1852 erschienenen Stereolithografie (Abb.22) orientiert. Um diesen Umstand visuell nachvollziehbar zu machen, wurden die beiden Aufnahmen per Photoshop übereinandergelegt (Abb. 27).



Abbildung 27: Übereinandergelegte Abbildungen: Abb. 28 und Abb.22.

Diese Aufnahme ist in Bezug auf Thonet und die Produktplatzierung wesentlich aufschlussreicher, befinden sich doch auf der rechten Raumseite an jeder Säule ein Klappstuhl und ganz vorne auch ein Plakat, welches die verschiedenen Modelltypen aufführt. Auf der linken Raumseite an den Säulen stehend, befinden sich verschiedene andere Sitzmöbel der Firma Thonet wie das Modell, das Anna Daum für ihr Café bestellte. Die Stereofotografie hat eine starke Zentralperspektive, und der Fluchtpunkt endet an der Schauvitrine von August Klein. Einen großen Schwerpunkt nehmen auch die kristallinen Kronleuchter ein. Jedoch springt das Auge besonders zwischen dem Plakat und dem Thonet-Stuhl im mittleren Bildfeld auf der linken Seite hin und her, bevor er sich in der Schauvitrine am Ende des Gangs verliert. Wenn die beiden Stereofotografien durch einen Stereobetrachter angesehen würden, würde der Raum in dreidimensionaler Form vor dem Betrachter erscheinen, also eine Tiefen- und Realitätswirkung erhalten. Dies geschieht dann auch mit den Dingen, die darauf abgebildet werden, sie erhalten etwas Plastisches. Diese Stereofotografien sollten einerseits das Erlebnis eines Ausstellungsaufenthalts hautnah vermitteln, gleichzeitig sollten im Sinne der Produktplatzierung subtil Begierden geweckt werden. Wie die Besucher, die sich während des Besuchs der Ausstellung auf diesen Stühlen niedergelassen hatten, um auszuruhen und dadurch Gelegenheit hatten, sich das Produkt erlebend anzueignen, so wird der Betrachter hier dazu eingeladen, sich das Produkt bzw. Objekt visuell anzueignen, indem er sich vorstellt, sich darauf zu setzen. Dadurch, dass die Sitzmöbel

gestaffelt an jeder Säule postiert wurden, besitzen sie auch etwas Repetitives. Gebetsmühlenartig wie die Grundgebete in der Kirche werden sie dem Betrachter visuell ins Gedächtnis eingebettet. Zudem wird deutlich, dass mit der Zentralperspektive auch der Kirchenschiffcharakter visuell implementiert werden sollte. Der Satz "Der Zweck heiligt die Mittel" wird dem Universalgelehrten Niccolò di Bernardo dei Machiavelli zugeschrieben. Mit diesem Ausspruch beschrieb er das Verhalten der Mächtigen und deren Sicherung der Macht in der Renaissance. Wenn der Zweck die Mittel heiligt, so heiligen diese Stereofotografien als Mittel zur Verbreitung des Glaubens den Zweck des Sitzens und verweisen damit auf die Haltung, welche beim Gebet in der Kirche auf der Bank eingenommen wird.

Industrie und Weltausstellungen

Erste allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung, in München

Gewerbe-, Welt- und Industrieausstellungen waren für die Firma Thonet ein wichtiges Instrument, sich und seine Produkte einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Michael Thonets Intention der Ausstellung seiner Sitzmöbel auf der Weltausstellung 1851 und den darauf folgenden Teilnahmen an Messen war darauf ausgerichtet, dem dortigen Publikum seine neuen Modelle vorzuführen, die in österreichischen Wohnräumen und öffentlichen Lokale bereits Eingang gefunden hatten und damit ihre Massentauglichkeit bewiesen hatten. Im Jahre 1854 erhielt Michael Thonet in München die Preismedaille der Deutschen Industrieausstellung.⁸⁰ Das Signet der Preismedaille nutzte die Firma Thonet ab ca. 1860 zu Werbezwecken auf den Covern ihrer Verkaufskataloge, in Anzeigen und auf Werbeplakaten (Lara und Thillmann 2008, 110ff.). Franz Hanfstengl erstellte dazu eine Dokumentation über den Glaspalast und die Eröffnung der Deutschen Industrieausstellung (Mißelbeck, Prestel-Lexikon der Fotografen: von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart. 2002, 111).



Abbildung 28: Ausschnitt aus: Franz Hanfstengl, Zur Erinnerung an die allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung in München 1854, 48,7x38,8 cm, Album mit 16 Fotografien auf Karton, Technisches Museum Wien, Inv.-nr: BPA-006937-11.

In der Publikation „Zur Erinnerung an die allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung in München 1854“ befinden sich 21 Aufnahmen des Fotografen Franz Hanfstengl.⁸¹ Gleich im ersten Bild, einer

⁸⁰ Vgl. Heller, Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie 1920, 23.

⁸¹ Kann über die Bayerische Staatsbibliothek und das Österreichische Technikmuseum online abgerufen werden, vgl. <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0013/bsb00130666/images/> zuletzt aufgerufen am 25.01.2021.

Innenansicht des Ausstellungsgebäudes (Abb. 29), versteckt sich im unteren Bereich zwischen Wasserfontäne und Statue eine Caféhaus-Sitzgruppe mit den Modellen des Sessel Nr.4 und dem Modell, das bereits auf der Weltausstellung in London 1851 gezeigt wurde. Interessant an der Fotografie sind neben den dargestellten Möbeln die darauf befindlichen Personen. Die anderen stehen im Halbkreis hinter ihm. Einer hat ein Buch in der Hand und scheint etwas (vor)zu lesen. Während auf der Weltausstellung in London 1851 noch Luxusmöbel für das gehobene Klientel ausgestellt waren, so wurde auf der Allgemeinen Deutschen Industrieausstellung und anschließend auf der Weltausstellung in Paris 1855 das „Gebrauchsmöbel“ präsentiert (Lara und Thillmann 2008, 107). Franz Hanfstengl (1804-1877) ging bereits mit 12 Jahren auf die Polytechnische Schule. Sein Zeichenprofessor verhalf ihm im Anschluss daran, die Aufnahme an die Akademie der Künste zu erhalten, die er nach sechsjähriger Ausbildung 1824 abschloss. Daneben erlernte er an der Münchner Feiertagsschule das Handwerk der Steindruckerei. Sich den neuen bildgebenden Verfahren und Wünschen seiner Kunden anpassend, ging er zur Porträtlithografie über. Ab 1825 entstand sein Hauptwerk „Corpus Imaginum“, das Porträt führender Persönlichkeiten der Epoche enthält. 1849 versuchte er, eine Genehmigung für die Berufsausübung als Fotograf zu erhalten, diese wurde ihm aber erst 1852 durch ein königliches Privileg zugesprochen. Ab 1853 gab er aufgrund der Erfindung des nassen Kollodiumverfahrens die Lithografie auf. Franz Hanfstengls Atelier befand sich im Gegensatz zu den üblicherweise im Dachgeschoss befindlichen Ateliers im Hof. Da er neben Porträts besonders in der Gemäldereproduktion Bekanntheit erlangt hatte, ist es logisch, dass schwere Bilder, Büsten und andere Kunstgewerbestücke nicht unnötig der Gefahr ausgesetzt werden sollten, in ein Obergeschoss transportiert zu werden. Die Porträts wurden in zwei Formaten 18 x 24 und 24 x 30 cm hergestellt, wobei die Drucke durch den Beschnitt immer einige Zentimeter kleiner ausfielen als das Glasplattenformat. 1853 erschienen auch die seine ersten Arbeiten im photographischen Verfahren. Da er sich ständig mit den Möglichkeiten der Reproduktionstechnik auseinandersetzte, übernahm er bereits 1866 das von Sir Joseph Wilson Swan eingeführte Pigmentverfahren und sicherte sich die Lizenzrechte zur Nutzung dieses Verfahrens. Das Pigmentverfahren bzw. der Kohleindruck hatte im Gegensatz zu den Silberpapieren den Vorteil, nicht zu bleichen, und es bestand die Möglichkeit, der Emulsionsschicht Farbpigmente beizumischen (Diener und Fulton-Smith 1975). 1866 beschloss Hanfstengl, sich auf die Reproduktion von Zeichnungen zu reduzieren. Im gleichen Jahr, nach dem Tod seiner Frau Anna und seiner einzigen Tochter, übernahm sein Sohn Edgar (1864- 1910) die Firma und machte aus ihr einen der führenden Reproduktionsanstalten unter dem Namen „Photographischer Kunstverlag“. Der Kunstverlag fiel während des zweiten Weltkriegs einem Bombenangriff zum Opfer und damit fast sämtliche Dokumente und Restbestände der von ihm erstellten Fotografien.



Abbildung 29: *Auguste-Rosalie Bisson: Exposition universelle. 1867. Paris. Chalets ou isbas, tentes, devant l'entrée de la section Autriche-Suisse, page 60, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.*

Neben den schon erwähnten Stereofotografien von M. León & J. Lévy wurde Pierre Petit zum offiziellen Fotograf der Weltausstellung ernannt. Er brachte mit Auguste-Rosalie (Jeune) Bisson und Charles-Louis Michelez ein Album mit 100 Fotografien der Weltausstellung heraus,⁸² das sich heute in der „Bibliothèque Historique de la Ville“ in Paris befindet. Daneben besitzt das Getty Research Institute ein weiteres Album mit 30 Fotografien der Weltausstellung von Auguste Rosalie Bisson und Charles Michelez. Zwischen 1841 und 1864 betrieb Auguste-Rosalie Bisson zusammen mit seinem älteren Bruder Louis-Auguste das Pariser Fotostudio Bisson frères. Charles-Louis Michelez war ein französischer Fotograf, der von 1874 bis 1884 ein Studio in Paris hatte und sich auf das Fotografieren von Kunstwerken spezialisiert hatte. Pierre Petit war ebenfalls ein französischer Fotograf und hatte

⁸² Das Album ist unter <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001816227/v0035.simple.selectedTab=record> , einsehbar und wurde am 25.06.2020 zuletzt aufgerufen.

sein Handwerk im Fotostudio von André-Adolphe-Eugène Disdéri erlernt und eröffnete 1862 sein eigenes Studio in Paris. Napoleon III. verlieh Pierre Petit die Exklusivrechte für das Fotografieren auf der Weltausstellung 1867 in Paris. Andere französische Fotografen lehnten diese Bevorzugung vehement ab und erhielten schließlich das Recht, auch auf der Ausstellung zu fotografieren, was Petit einige Einbußen kostete. Die Weltausstellung war die erste Ausstellung, bei der einzelne Länder ihre eigenen Nationalpavillons außerhalb der Hauptausstellungshalle bauten (Guynn 2020). Guynn schreibt weiterhin, dass, obwohl Petit auf den Passepartouts vermerkt ist, er keine der Aufnahmen in dem Album des Getty Research Institute gemacht hat.⁸³ Sie stammen allesamt von Auguste-Rosalie (Jeune) Bisson und Charles-Louis Michelez. Im Vergleich der beiden Alben zeigt sich, dass im Album der Bibliothèque Historique de la Ville de Paris von 100 Fotografien, neun Fotografien Sitzmöbel im Außenbereich der Pavillons aufweisen und bis auf eines von Auguste Rosalie Bisson stammen. Die Sitzmöbel befinden sich nicht nur in der Sektion Österreich-Schweiz, sondern auch im Garten der Sektion Großbritanniens, Irlands und Frankreichs, dem chinesischen Pavillon, dem Pavillon der preußischen und süddeutschen Staaten, welcher an den der österreich-schweizerischen Sektion angeschlossen war, sowie mit dem Pavillon von Ägypten im Hintergrund. Im Album des Getty Research Institute weisen von 30 Fotografien neun Sitzmöbel auf. Auch hier stammen alle bis auf eine von Auguste-Rosalie Bisson. Gemein haben die beiden Alben Abb. 30 sowie die Außenaufnahme des chinesischen Pavillons. Die Aufnahme des ägyptischen Pavillons dagegen gibt es mit und ohne Sitzmöbel im Vordergrund. In Kapitel 5.1 und 7.2 wurde bereits auf die Eisenmöbel von August Kitchelt hingewiesen, dessen internationales Vertriebsnetz dem der Firma Thonet in nichts nachstand. 1863 übernahm Rudolf Kitchelt das Möbelunternehmen und führte es unter dem Namen „August Kitchelt’s Erben“ weiter. Das Unternehmen verfügte über mehrere Verkaufsfilialen in europäischen Metropolen und wurde 1866 zum Kaiserlich mexikanischen Hoflieferanten ernannt (Neue Olmüzer Zeitung 1866, 1). Nach Eva B. Ottillinger stammt das Design der Ausstellungsstücke des Möbelunternehmens August Kitchelt’s Erben auf der Weltausstellung 1867 von dem Architekten Josef von Storck und ist entgegen der allgemeinen Annahme für Innenräume konzipiert worden. Während die Ausstellungsstücke des Möbelunternehmens August Kitchelt’s Erben von einem Architekten stammen, galten die Möbel der Firma Thonet als anonymes Industriedesign und wurden daher nicht als qualifiziertes Kunsthandwerk angesehen (Ottillinger und Simon, August Kitchelt’s metal furniture factory and viennese metal furniture industry in the nineteenth century 1989, 235-249). Dennoch

⁸³Bisson Auguste-Rosalie, Michelez, C. and Petit, Pierre. *Exposition Universelle De Paris 1867*, 1 album (30 photographic prints): albumen print, cardboard 43.7 x 55.3 cm, photographs 19 x 26 cm, vgl: <http://hdl.handle.net/10020/2002r11>, zuletzt aufgerufen am 12.11.2020.

wurden die Muster der Firma Thonet auf der Ausstellung in der Gruppe III. für Wandteppiche, Möbelstücke und Dekorartikel in Klasse 14 und 15 mit der Goldmedaille ausgezeichnet (Ducuing 1868, 319), während sich das Möbelunternehmen August Kitschelt's Erben mit der Silbermedaille begnügen musste. Anhand der Zeitungsanzeige von August Kitschelt von 1862 (Abb.12) ist jedoch davon auszugehen, dass die sich auf den Außenaufnahmen von Auguste-Rosalie (Jeune) Bisson befindlichen Sitzmöbel dem Möbelunternehmen August Kitschelt's Erben zuzuordnen sind. Es ist gut vorstellbar, dass die beiden Möbelunternehmen sich im Vorfeld geeinigt hatten, wer den Außenbereich und wer die Innenräume bespielt. Auf der Weltausstellung 1867 wurde zudem der Versuch gestartet, von allen Ausstellern ein Porträt zu machen, das dazugehörige Album befindet sich heute im Nationalarchiv von Frankreich.⁸⁴



Abbildung 30: Exposants et abonnés: album de portraits photographiques, page 3. Archives Nationales de France, Inv.-nr: (F/12/11869).

⁸⁴ Das Album kann unter der Inventarnummer F/12/11869 digital abgerufen werden, vgl: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/FRAN_IR_052901, zuletzt aufgerufen am 25.01.2021.

Die Fotografien sind von 1 bis 1989 nummeriert und wurden im Zuge der Erstellung von Eintrittskarten vor dem 25. März 1867 aufgenommen. Das Album besitzt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und weist in Namen, Adress- und Klassenangabe Fehler auf, dennoch konnte unter Einbeziehung des Generalkatalogs der Weltausstellung das Porträt von Michael Thonet entdeckt werden.⁸⁵ Es befindet sich auf Seite drei des Albums und ist nicht mit seinem Namen bezeichnet. Unter dem Porträt steht die Nummer 36. Die Klassenangabe ist hier zwar falsch vermerkt, denn im Generalkatalog wird die Firma Thonet in der Klasse 14 unter der Nummer 35 aufgeführt, die äußere Erscheinung des Abgebildeten lässt dennoch kaum Zweifel aufkommen. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, gibt es vom Firmengründer nicht besonders viele fotografische Dokumente, die zum Vergleich hinzugezogen werden können, daher möchte ich hier nur auf das Porträt in Hermann Hellers Biografie verweisen.⁸⁶ Es ist vielleicht das letzte öffentlich überlieferte Bild des 1871 verstorbenen Michael Thonet, das die Zeit überdauert hat.

Josef Löwy, Weltausstellung Wien, 1873

Vom 1. Mai bis zum 2. November 1873 wurde die Weltausstellung in Wien abgehalten. Dies geschah wohl unter einigem Druck, da man sich bereits zwei Mal zuvor als Austragungsort für die Weltausstellung beworben hatte. An der Ausstellung nahmen 35 Staaten sowie über 50.000 Aussteller auf einer Gesamtausstellungsfläche von 11,6 Hektar teil. Austragungsort war das Gelände auf und um den Wiener Prater. Um die Medien mit Informationen zu beliefern, zugleich aber auch um die Berichterstattung unter Kontrolle zu halten,⁸⁷ ließ der Generaldirektor Wilhelm Freiherr von Schwarz-Senborn ab August 1871 die „Weltausstellungs-Correspondenz“ herausgeben. Die Zeitung fungierte über einen Zeitraum von zwei Jahren als eine Art amtliche Nachrichtenagentur der Wiener Weltausstellung (Bernád 2013). Daneben wurde anlässlich der Ausstellung die Wiener Photographen-Association gegründet, welche die Konzession zur Produktion von Bildaufnahmen auf dem Ausstellungsgelände erhielt und deren Mitglied u.a. der Fotograf und Verleger Josef Löwy war, von dem die hier zu besprechende Aufnahme (Abb.32) stammt. Die anderen Mitglieder waren Michael Frankenstein, Oscar Kra-

⁸⁵ Exposition universelle de 1867 à Paris: catalogue général (2e édition, revue et corrigée) / publié par la commission impériale, 1867, Paris, 385, vgl. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33384909h>, zuletzt aufgerufen am 25.01.2021.

⁸⁶ Das allseits bekannte Familienportrait, stammt wahrscheinlich von Fritz Luckhardt (Heller, Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie 1920, 40).

⁸⁷ Es gab viel Kritik an dem Generaldirektor und den persönlichen Dissonanzen weiterer Kommissionsmitglieder zu den Vorbereitungen der Weltausstellung.

mer und György Klösz. Die vier Fotografen und ihre Assistenten erstellten eine umfangreiche Dokumentation der Länder- und Firmenpavillons, der Ausstellungshallen und ihrer dazugehörigen Restaurants.



Abbildung 31: Josef Löwy, Industriepalast, Mittelgruppe, 1873, 19 x 25 cm, Albumin-Abzug, auf Papier montiert. In: Welt-Ausstellung in Wien 1873. ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Fotograf: Löwy, Josef / Ans_05458-002-AL-FL..

Josef Löwy war zum Zeitpunkt der Ausstellung schon gut 20 Jahre im Geschäft der Reproduktionskunst tätig und hatte sich im Bereich der Reproduktionstechnik kontinuierlich weiterentwickelt. Zuerst als Lithograf tätig, erlernte er später die Techniken der Heliogravüre und des Lichtdrucks. Als Fotograf und Verleger von Kunstreproduktionen sowie Stereoaufnahmen war er einer der Ersten in Österreich-Ungarn, der eine Schnellpresse für Lichtdruck aufstellte.⁸⁸ Er bediente ähnlich wie Adolphe Block in Frankreich alle Genres. Von der Kunstreproduktion über Porträts sowie Stadt- und Landschaftsansichten. Mit der visuellen Verbreitung dessen was kulturell Wert geschätzt werden sollte, hatte Löwy wie viele andere Fotografen und Verleger seiner Epoche Einfluss auf die Bildung eines Nationalbewusstseins beim Betrachter genommen. Denn durch das Betrachten der Fremde wird auch

⁸⁸ Photographische Correspondenz, 1880, (Hornig 1880, 99). Angaben zu Josef Löwy wurden der Bio-Bibliografie der Albertina entnommen.

eine Beziehung zur eigenen Herkunft geschaffen. Gleichzeitig wird mit der Darstellung der die eigenen Wahrzeichen, ein eigenes Selbstbewusstsein geschaffen. Formal gesehen wurde erneut das Prinzip angewendet, die Sitzmöbel (es handelt sich um unterschiedliche Modelle) im Außenbereich in repetitiver Form zu postieren. Mit der Aufreihung der Sitzmöbel wurde deren Serienfabrikation betont. Die Fotografie zeigt den Platz mit der großen Rotunde auf dessen breitem Wegesrand, der zur Rotunde mit der Fontäne führt, die Sitzmöbel aufgestellt sind. Im vorderen Drittel des Bildes stellt ein Mann seinen Fuß auf eines der Sitzmöbel, die Hand auf dem Schenkel abgestützt, den anderen Arm stemmt er in die Hüfte. Hinter ihm befindet sich die große Rotunde, die von Bäumen gesäumt wird und in dessen Mitte die Fontäne Wasser speit, dahinter das Gebäude des Industriepalasts. Der Mann ist sehr klein und steht in dieser prächtigen Parkanlage, hinter der sich der Industriepalast erhebt. Bei der Betrachtung merkt sich unser Gehirn folgende Begriffe: Mensch, Wasser, Bäume, Gebäude, Himmel. Das Bild eröffnet uns dadurch einen breiten Interpretationsrahmen, basierend auf fünf Begriffen. Die Interpretation kann also heißen: Der Mensch kann wundervolle Dinge erschaffen, aber er braucht dafür mitunter Ressourcen, die von den Bäumen stammen, die wiederum nur wachsen und gedeihen, wenn sie Sonne und Wasser erhalten. Aufgebaut wie eine Landschaftsansicht teilt sich das Bild auf in Himmel und Erde. Klein und repetitiv finden sich die leeren Sitzmöbel darin und ziehen entlang des Weges nach links und rechts geschwungene Linien. Wie Armeen stehen sich die Sitzmöbel getrennt durch den Weg gegenüber, dazwischen ein Mensch. Daher kann die Aufnahme auch für die soziale und in ihren Anschauungen gesplittete Gesellschaft im Zeitalter der Industrialisierung und für die politischen Dissonanzen zwischen den europäischen Großmächten und den neuen Grenzverläufen stehen. Es ist bei diesem wie bei den anderen Fotografien, die im Zuge der Weltausstellungen erstellt wurden, zu hinterfragen, ob es sich um eine Inszenierung für die Aufnahme (ephemer) handelt oder ob die Sitzmöbel Teil der allgemeinen Ausstellungsinszenierung (temporär) waren. Sollte letzteres der Fall sein, wurde es durch diese Form der Produktplatzierung allen Besuchern ermöglicht, sich die verschiedenen Sesseltypen visuell und erlebend anzueignen. Für die weitere visuelle Implementierung des Produkts in das kollektive Gedächtnis diente das von der Wiener Photographen-Association erstellte Bildmaterial, das weltweite Verbreitung fand und als Referenzmaterial bis heute seine Gültigkeit behält. Im ersten Moment mögen die Sitzmöbel zwar wie jene der Firma Thonet wirken, doch stellte die Firma Thonet ihre Produkte in der österreichisch-ungarischen Sektion I. in der Gruppe VIII. „Holzindustrie“ unter der Nummer 148 aus, die sich in der nördlichen Quer-galerie des Industriepalastes befand. Dass es sich auf der Fotografie um Eisenmöbel des Möbelfabrikanten August Kischelt's Erben handelt, zeigen die Modelle links vorne im Bild sowie die Tatsache, dass eines ein Klappstuhl-

modell ist und ein weiteres Modell im Beinbereich einen Bogen aufweisen, um die Stabilität und Solidität zu verbessern. Zum Vergleich und zur Bekräftigung der Annahme, dass sich die Firma Thonet und der Möbelfabrikant August Kitschelt's Erben die Wahrnehmungsräume aufgeteilt hatten, soll hier die Aufnahme „Schwarzwälderhaus“ von Michael Frankenstein (Abb. 33) aus einer Kasette zur Weltausstellung 1873 des Technischen Museum Wien dienen.



Abbildung 32: Michael Frankenstein: Schwarzwälderhaus (Nr. 678), 1873, Lichtdruck, 45x34,4 cm, Technisches Museum Wien.

Die Kasette enthält eine umfassende Dokumentation des Baugeschehens zwischen Sommer 1872 und Mai 1873, die im Lichtdruckverfahren von Johann Baptist Obernetter angefertigt wurden. Der Fotograf Michael Frankenstein war Landschaftsfotograf für Oscar Kramer sowie den Verlag von Ludwig Angerer und Mitglied der Wiener Photographen Association. In der „Wiener Weltausstellungs-Correspondenz“ wird das Bildmotiv wie folgt beschrieben: „In der andern Ecke steht das aus Karlsruhe hierher gebrachte hölzerne Schwarzwaldhaus von Professor Ratzel, in dem derselbe die Ausstellung der Schwarzwälder Uhren Industrie eingerichtet hat, und zwar sowohl eine historische von der ersten über 200 Jahre alten Schwarzwalduhr an, die aus einer Sammlung in Furtwangen stammt, wie eine Darstellung der gegenwärtigen Uhr Industrie“ (Wiener Weltausstellungs-Blatt 1873, 10). Die getreue Nachbildung einer bäuerlichen Wohnstätte, die aus dem gleichen Rohstoff wie die Sitzmöbel hergestellt ist sowie die Verbindung zu einem zur Manufaktur und Tradition tendierendem

Wirtschaftszweig stellen daher eine perfekte Produktplatzierung dar. Im Vergleich zu Josef Löwy's „Industriepalast“ (Abb. 31) sind die Sitzmöbel hier massiver und man erkennt die nach innen gewölbten Stuhlbeine. Ob die Firma Thonet damals auch Holz aus dem Schwarzwald zur Verarbeitung für ihre Sitzmöbel genutzt hat, ist mir nicht bekannt. Heute jedoch stammen die Stahlrohre für die Sitzmöbel der Firma Thonet aus dem Schwarzwald (Thonet GmbH 2020).

Brasilianischer Pavillion, Pariser Weltausstellung 1889

Vom 6. Mai bis 31. Oktober 1889 fand in Paris erneut eine Weltausstellung statt, an der 61.722 Aussteller teilnahmen, mehr als die Hälfte davon aus Frankreich. Sie kostete 41.500.000 Francs und schloss mit einem Gewinn von 8 Millionen Francs. Mit ihr sollte auch die Revolution von 1789 gewürdigt werden, jedoch, ohne dass sie vordergründig damit in Zusammenhang gebracht werden sollte. Seit 1862 nahm das Kaiserreich Brasilien (1822-1889) an den internationalen Ausstellungen, die in Europa, Nord- und Lateinamerika organisiert wurden, teil. Während dieser Zeit nutzte das Kaiserreich die Ausstellungen, um im Ausland ein zivilisiertes Bild der Nation zu vermitteln und seine wirtschaftliche Stärke in einem sich zunehmend globalisierenden Markt zu beweisen (Rezende 2016, 259). Die Internationale Ausstellung warb gemeinsam mit den Ausstellern für das Modell einer industrialisierten und "zivilisierten" Gesellschaft (Rezende 2016, 261). Brasilien, vormals portugiesische Kolonie mit einer durch die Kolonialisierung und den Import von Sklaven sehr gemischte Gesellschaft,⁸⁹ war durch die Kolonisation katholisch geprägt. Durch seine reichen Ressourcen, besonders tropische Hölzer, aber auch durch den Anbau und Handel von Zucker und Kaffee hatte eine europäisch-katholisch geprägte Oberschicht zu Wohlstand gefunden. Die Basis dieses Wohlstands basierte jedoch auf der Sklavenhaltung,⁹⁰ welchen Prinzessin Isabella im Namen ihres Vaters Pedro II. gegen den Willen der Großgrundbesitzer ein Jahr vor Beginn der Weltausstellung abschaffte. Damit sollte der Erhalt der Monarchie gefestigt werden, brachte jedoch genau das Gegenteil. Viele Großgrundbesitzer schlossen sich den republikanischen Kräften an, die am 15. November 1889 unter Manuel Deodoro Fonseca einen Staatsstreich gegen den Kaiser einleiteten, der die Abschaffung der Monarchie, die Trennung von

⁸⁹ 1822 erklärte sich, im Einverständnis von König Joao VI. von Portugal, Brasilien als eigenes Kaiserreich unter seinem Sohn Pedro I. unabhängig.

⁹⁰ Brasilien hatte 1810 im Allianzvertrag Großbritannien zugesichert keine Sklaven mehr nördlich des Äquators zu kaufen. 1831 verabschiedeten die Brasilianer ein Gesetz, das jeder Afrikaner, der von diesem Tag an das Land betrat, als frei galt. 1850 wurde auf Druck Großbritanniens die Abschaffung des Sklavenhandels durch das brasilianische Parlament durchgesetzt. Jedoch bedeutet die Aufgabe des Sklavenhandels nicht die Aufgabe der Sklavenhaltung. Pedro II sprach den Sklaven zwar nach und nach immer mehr Freiheiten zu, Sklavenhaltung blieb aber bis 1888 zulässig.

Staat und Kirche sowie die Ausrufung der föderativen Republik Brasilien zur Folge hatte. Wegen seiner politischen Nähe zu den Großgrundbesitzern wurde Fonseca zwei Jahre später des Amtes enthoben. Der amtsmüde Kaiser ging nach dem Staatsstreich nach Frankreich ins Exil, wo er zwei Jahre später verstarb (Marti 2014).



Abbildung 33: *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Sala do Comitê, rua Lafayette, 1889, 21 X 17 cm em álbum de 39 X 28 cm, Albumina, [Arquivo Nacional Brasil](#).*

Das Album „Exposição Universal de Paris 1889 - Exposição Brasileira“, das im Nationalarchiv von Brasilien aufbewahrt wird, besteht aus einundsechzig Fotografien und ist der Teilnahme des Landes an der Veranstaltung gewidmet. Es umfasst die Außenbereiche des brasilianischen Pavillons, wobei ein Teil des öffentlichen Verkehrs zu sehen ist, Kioske und den Eiffelturm. Dazu kommen einige Fassaden anderer lateinamerikanischer Pavillons wie Mexiko und Argentinien. Weiter finden sich Ansichten der drei Stockwerke und der Innenräume des Gebäudes, die durch den Garten, den See, das Gewächshaus und die Verbindungsgalerien miteinander verbunden sind (Heynemann 2018). In „Sala do Comitê, rua Lafayette“ (Abb.34) sitzen im Salon in der Rue Lafayette fünf Mitglieder des brasilianischen Komitees am Tisch versammelt, während ein Dienstmädchen an der Tür steht. Vor ihr steht

eines der Sitzmöbel der Firma Thonet, auf welchem sich ein Stapel Papier befindet. Die Mitglieder der brasilianischen Kommission haben auf den Sitzmöbeln Platz genommen und widmen sich diversen Dokumenten, die auf dem Tisch ausgebreitet sind. Auf der rechten Seite befindet sich ein dunkles Ledersofa und darüber hängt ein Gemälde. Die Sitzmöbel wurden schon seit Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts nach Südamerika exportiert und fanden dort einen regen Absatz. Für Brasilien mit seinen reichen Holzvorkommen stellten die Stühle nicht nur ein Produkt dar, für den es den Rohstoff lieferte; mit ihnen ist auch die ästhetische Aneignung der europäischen Formensprache in den Kolonien verbunden. Kleidung und Dekoration, Schränke und Schaufenster sind Zeichen einer Zivilisation und des ästhetischen Bewusstseins, an welches sich die brasilianische herrschende Klasse anpassen wollte (Heynemann 2018).



Abbildung 34: *Exposição Universal de Paris: exposição brasileira. Térreo. Estudo de perspectiva da sala do concelho, 1889, 21 X 17 cm em álbum de 39 X 28 cm, Albumina, [Arquivo Nacional Brasil](#).*

Die Aufnahme „Térreo. Estudo de perspectiva da sala do concelho“ (Abb. 35) zeigt den Ratssaal des brasilianischen Pavillons. Auch hier sehen wir einen Tisch mit silbernen Gedeck. Um ihn herum und auf beiden Seiten des Raumes befinden sich die Sitzmöbel der Firma Thonet. Der Blick ist auf die geschlossene Tür auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes gerichtet, über dem ein Porträt von Pedro II. angebracht ist. Auch an den Wänden neben der Tür sind weitere Gemälde zu sehen. Im

Vordergrund auf Blickachse mit dem Gemälde hängt eine Lampe. Mit dem Wissen, dass der Niedergang des Kaiserreichs eingeleitet war, bietet dieses Bild interessante Interpretationen. Die Lampe und das Porträt von Pedro II. auf einer Ebene verweisen einerseits auf seine Gelehrsamkeit, andererseits hatte Pedro II. den Ausbau der Infrastruktur und des Elektrizitätsnetzes vorangetrieben und sich für den Fortschritt des Landes eingesetzt. Der Standpunkt der Dinge zeigt die Wertschätzung, die man dem Kaiser und seinen Verdiensten entgegenbrachte. Unter dem Porträt steht die verschlossene Tür als Ende eines Kapitels der Nationalgeschichte Brasiliens, dessen Zukunft dem Betrachter verwehrt bleibt. Der untere Bereich mit seinen leeren Sitzmöbeln zeugt von Absenz. Diese Absenz rückt den Blick auf die Basis, das Sitzmöbel und für wofür er steht -in diesem Falle für die Ausweitung der österreichischen Monarchie und den mit ihr hegemonial verbreiteten Katholizismus.⁹¹ Denn die Abschaffung des Kaisertums führte gleichzeitig zum Niedergang der katholischen Glaubensvorherrschaft im Land.⁹² Die Fotografien könnten aus der Hand des Fotografen Hippolyte Blancard oder Napoleon Dufeu (N.D. Phot.) stammen. Die Bibliothèque Nationale de France, Abteilung Drucke und Fotografien, bewahrt eine Reihe historischer Architekturaufnahmen der Pariser Weltausstellung von Hippolyte Blancard in seiner Sammlung auf. Diese besitzen das ungefähre Format 16 x 22,5 cm und verfügen unterhalb der Aufnahme über eine handschriftliche Beschriftung in französischer Sprache. Die sich in der Nationalbibliothek von Brasilien befindlichen, hier aufgeführten Aufnahmen besitzen das Format 17 x 21 cm und verfügen ebenfalls über eine handschriftliche Beschriftung unterhalb des Bildes in französischer Sprache. Der Autor wird als Unbekannt angegeben, jedoch wählte, wie bereits im Kapitel zur Stereofotografie erwähnt, die Kommission meist einen oder mehrere offizielle Fotografen aus, die die Konzession erhielten, Fotografien von der Weltausstellung anzufertigen. Da Positivabzüge zu jener Zeit noch im Kontaktverfahren hergestellt wurden, kommt das kleinere Bildformat durch den beschnitt des Positivabzugs zustande, zum Beispiel weil der belichtete schwarze Rand entfernt wurde (siehe Kapitel 6.1). Für Napoleon Dufeu dagegen spricht, dass er die Fotografien auf Karton aufgezo- gen und in Alben präsentiert hat, wie es beim Album des Nationalarchivs von Brasilien der Fall ist. In Bezug auf die Weltausstellungen lässt sich zusammenfassen, dass die visuelle Präsenz des Sitzmöbels in seiner Präsentationform und Produktplatzierung immer weiter ausgebaut wurde, wobei das Produkt aber nie im Vordergrund steht. Auch macht der Vergleich der Fotografien deutlich, dass man bei

⁹¹ Der Katholizismus dominierte das politisch und gesellschaftliche wirken der Habsburgermonarchie bis zu deren Ende 1918. Denn nur durch die Glaubensvorherrschaft konnte die Monarchie ihre Macht legitimieren.

⁹² Der katholische Glaube galt bis zur Ausrufung der Republik 1889 als Staatsreligion. Pedro II. war in seinem Weltbild dem Freimaurertum zugetan und versuchte, die Macht der katholischen Kirche mit dem Instrument des Patronats und der entsprechenden Gesetzgebung während seiner Amtszeit zu begrenzen. Er duldet zudem die stille Religionsaus- übung deutscher protestantischer Auswanderer in seinem Land.

der Beurteilung vorsichtig sein muss, denn viele Stücke, die als Sitzmöbel der Firma Thonet erscheinen, haben sich als solche von August Kischelt's Erben herausgestellt. Deutlich ist zudem geworden, dass die metallenen Sitzmöbel von August Kischelt's Erben öffentlichkeitswirksam in den Außenbereichen postiert wurden,⁹³ wohingegen jene der Firma Thonet meist in Innenräumen vorzufinden sind. Die Sitzmöbel von Thonet wurden auch im Außenbereich aufgestellt, standen aber entweder überdacht oder wurden nach Feierabend oder bei Regen zusammengeräumt. Ausstellungen stellen weiterhin eine zeitlich begrenztes, also ein ephemeres Ereignis dar, an dem neben den lokal Ansässigen auch Reisende und Geschäftsleute aus aller Welt teilnahmen. Bei einem wechselnden Publikum mit hohem internationalen Verbreitungsgrad bot es den Besuchern die Möglichkeit, die Sitzmöbel beider Hersteller wahrzunehmen und sich kurzfristig anzueignen.

⁹³ Bei den Fotografien in Kapitel 9.2 und 9.3 handelt es sich um Mobiliar von August Kischelt's Erben, die im Außenbereich der Pavillions aufgestellt wurden, nicht um solche der Firma Thonet.

Innenarchitektur

Restaurant



Abbildung 35: Oscar Kramer; Bahnhof Tetschen, innere Ansicht des Restaurationssaales II. Classe. Enthalten in Oesterr. Nord-West-Bahn, 1869-1874., ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv.

Oscar Kramer war ein österreichischer Fotograf, Fotoverleger und Kunsthändler. Er war Mitbegründer der Zeitschrift die „Photographische Korrespondenz“ und kommerzieller Leiter der für die Weltausstellung 1873 gegründeten Wiener Photographen-Association. „Bahnhof Tetschen, innere Ansicht des Restaurationssaales II. Classe“ (Abb 36.) von Oscar Kramer befindet sich in dem Album der „Oesterreichischen Nord-West-Bahn“ 1869–1874 und besteht aus einer Dokumentation aus 48 Bildern, welche sich in der ETH-Bibliothek in Zürich befindet. Das Album zeigt mehrere Außenansichten des fertig gestellten Bahnhof Tetschen sowie die Bahnhofshalle und weitere Innenansichten. Daneben gibt es ein weiteres Album von Hermann Heid mit 67 Bildern, das sich der böhmischen Landschaft und dem Brückenbau entlang der Bahnstrecke widmet. Tetschen, heute Děčín, war Teil des damaligen österreichischen Herrschaftsgebiets und liegt an der Elbe gelegen im Norden von Tschechien,

nahe der Grenze zu Deutschland. Die Konzession zum Bau und Betrieb einer Eisenbahn mit der Benennung „Oesterreichische Nord-Westbahn“ erhielten 1868 Hugo Fürst Thurn und Taxis, Franz Altgraf zu Salm-Reifferscheid, Louis von Haber und Friedrich Schwarz sowie die Aktiengesellschaft der Süd-Norddeutschen Verbindungsbahn (Austria Forum 2020). Durch den Bau der Bahnstrecke sollte eine Verbindung von Wien nach Tetschen hergestellt werden, um diese mit jener nach Bodenbach auf der anderen Elbseite zu verbinden. Dafür wurde zwischen Ende 1860er Jahre und Anfang der 1870er Jahre eine Brücke über die Elbe gebaut. Der „Morgen-Post“ vom 11. Januar 1873 ist zu entnehmen, dass der Bahnhof Tetschen im Frühjahr 1874 fertiggestellt werden sollte (Morgen-Post 1873). Fluss- und Schienenverkehr sollten besonders den Güter-, aber auch den Personenverkehr zwischen Österreich-Ungarn und Deutschland vereinfachen. Der Bahnhof selbst sollte zudem als Zollabfertigung zwischen Österreich und Deutschland dienen. Als Architekt des Gebäudes gilt Carl Schlimp. Er erfand ein mehrstufiges Bausystem für die Bahngebäude, je nachdem, ob sie sich in ländlichen Gebieten befanden oder an die Stadt der Bahntrasse angegliedert waren. Diese Typenbauten für die Bahnhöfe der neuen Eisenbahnstrecken wirkten stilbildend in der gesamten Donaumonarchie (Austria Forum 2019). Als Grenzbahnhof mit hohem Güter- und Personenverkehr musste der Bahnhof Tetschen als repräsentatives Gebäude errichtet werden. In Bahnhöfen wichtiger Städte befand sich neben der Bahnhofshalle ein eigener luxuriös eingerichteter Warteraum, der Reisenden der I. und II. Wagenklasse zur Verfügung stand. Bei Stationen, die wie Tetschen einen Hauptknotenpunkt darstellten, befand sich hinter dem Wartezimmer oft noch ein Bahnhofsrestaurant, dessen Küche häufig im Kellergeschoß lag. Wartezimmer und Restaurant hatten jeweils einen Zugang zum Bahnsteig, sodass beim Verlassen nicht nochmal die Abfertigungshalle durchquert werden musste. Die von Oscar Kramer erstellte Aufnahme „Bahnhof Tetschen, innere Ansicht des Restaurationssaales II. Classe“ (Abb. 36.) zeigt einen dieser repräsentativen Speiseräume, der mit Parkett und großen Rundbogenfenstern im italienischen Renaissancestil ausgestattet ist, wobei durch die oberen drei quadratischen Fenster für eine ausreichende Raumbeleuchtung gesorgt wird. In der Mitte des Raumes verläuft schräg nach hinten eine lange eingedeckte Tafel. Um die Tafel sind mit Schnitzereien verzierte und aus gedrechselten Teilen bestehende Sitzmöbel aufgestellt. Über der Tafel hängen zwei Leuchter die durch ein langes Rohr an der Decke verankert sind, was darauf schließen lässt, dass sie mit Gas betrieben wurden. Um die lange Tafel herum stehen weitere Tische ohne Gedeck mit Sitzgelegenheiten für zumeist sechs Personen, welche denen des Modell N°3 der Firma Thonet entsprechen. Die Schattenwürfe und die leicht überstrahlenden Tischdecken der Tische auf der rechten Seite lassen darauf schließen, dass sich rechts weitere Fenster befunden haben müssen und der Raum kurz hinter den Tischen abschließt. Die Tische auf der rechten Seite sind nicht eingedeckt, wohingegen jene auf der linken Seite

der großen Tafel mit allem ausgestattet sind, was zum Verzehr eines Menüs als notwendig erachtet wurde - darunter der Teller für die Vorspeise, Essig und Öl, eine Karaffe mit Wasser sowie eine Flasche Wein. Auf halber Höhe befindet sich an der linken Seite des Raumes ein Tresen, der mit einer Holzvertäfelung ausgestattet ist und eine Deckplatte aus Marmor aufweist. Auf ihm befindet sich eine Etagere mit Obst, diverse Flaschen, Schalen und an der rechten Kopfseite einige Grünpflanzen. Hinter dem Tresen befindet sich eine Kredenz mit Spiegel und einer Uhr. Diese Uhr zeigt uns an, wie lange der Fotograf für seine Belichtung benötigt hat, denn der Minutenzeiger ist aufgrund der ablaufenden Zeit verschwommen. Für die Aufnahme wurden etwa 10 Minuten benötigt und sie entstand am Vormittag zwischen 10.35 und 10.45 Uhr. Die lichte Seite des Raumes muss also ostwärts ausgerichtet sein. Der Bruch beider Herstellungsformen wird anhand dieser Aufnahme deutlich. Denn die an der Tafel befindlichen Sitzmöbel wirken in ihrer Form etwas schwerfällig und trotz ihrer gedrechselten runden Knäufe und runden Elemente in den Lehnen am oberen Teil der Sitzlehnen kantig. Dagegen wirken die Sitzmöbel von Thonet agil, leichtfüßig und geschmeidig. Ein Mix aus verschiedenen Stilen, die zu einem harmonischen Gesamtgefüge komponiert wurden, war damals nicht unüblich. Die Raumgestaltung und die Sitzanordnung können jedoch auf ihre Bestimmung in der Nutzung verweisen. Demnach kann die Tafel für bleibende Gäste gedacht sein, während die sie umgebenden Tische mit ihren Sitzmöbeln den Gästen mit kurzfristigen Aufenthalt vorbehalten ist. Hervorzuheben ist hier der Begriff des Ephemeren, des Flüchtigen, denn der Schienenverkehr brachte der Gesellschaft eine erhöhte Mobilität von Gütern und Personen und sorgte damit auch für einen schnelleren und flüchtigeren Austausch der Menschen untereinander. Das Sitzmöbel an solch einem Ort zu postieren bedeutet also, dass viele Menschen die Möglichkeit erhielten, es wahrzunehmen und es sich kurzfristig anzueignen. Als nationale Außenstelle mit hoher Öffentlichkeitswirksamkeit ist es natürlich nachvollziehbar, ein nationales Produkt mit bereits hohem internationalem Wiedererkennungswert zu nutzen. Da der Bahnhof als Neuerung im Verkehrswesen neu erbaut wurde, bewirbt hier das Mobiliar von Thonet den Bahnhof als Verweilmoment und zeigt auf, in welcher Form er dort eingesetzt werden kann.



VISTA EXTERIOR.

Abbildung 36: Das Lokal Torino am Passeig de Gràcia in Barcelona, Album Salon 01.01.1904, S.62, Biblioteca Nacional de Espana.

Das Lokal Torino war Teil einer Hotelanlage am Passeig de Gràcia Nr. 18 in Barcelona. Das von Flaminio Mezzalama um 1902 eröffnete Lokal hatte die Aufgabe, Wermut der Hersteller Martini & Rossi in Barcelona zu verbreiten. 1893 hatte die Firma Martini & Rossi Mezzalama nach Barcelona geschickt, um dort die Einführung ihres Produktes in Spanien einzuleiten. Vier Jahre später verlieh die spanische Königin María Christina der Turiner Fabrik den Titel "Lieferant des spanischen Königshauses".⁹⁴ Daraufhin eröffnete der italienische Getränkehersteller Martini & Rossi unter der Leitung von Flaminio Mezzalama ein Import- und Abfüllzentrum in Spanien (Pinós 2019). Um 1901 wurde dann das erste Lokal namens Torino in der calle de Escudillers eröffnet,⁹⁵ um den Verbrauchern das neue Getränk näher zu bringen. Ein Jahr später eröffnete Flaminio Mezzalama dann auf eigene Kosten ein weiteres Lokal namens Torino an der Kreuzung des Paseo de Gràcia und La Granvia. Für dieses Lokal beauftragte Flaminio Mezzalama den Dekorateur Ricard de Campmany, mit der Leitung für die Innendekoration. Campmany beauftragte im Namen Flaminio Mezzalamas dafür lokale Architekten wie Antoni Gaudí, Pere Falqués und Josep Puig i Cadafalch und ließ das Lokal mit Sitzmöbeln von Thonet

⁹⁴ Maria Christina (1858–1929) war Erzherzogin von Österreich und die zweite Frau von König Alfons XII von Spanien.

⁹⁵ Die zuerst eröffnete Bar „Torino“ wurde nach Eröffnung der zweiten Bar „Petit Torino“ genannt.

und gusseisernen Tischen von Ignacio Quintana ausstatten. Das Lokal wurde dadurch schnell eine der modernsten und luxuriösesten Einrichtungen Barcelonas und erfreute sich großer Beliebtheit (Casanovas 1904, 63-66). Ab 1902 hatte Flaminio Mezzalama die Position des Generaldelegierten für die internationale Ausstellung für Wein, Oliven und Konserven in Turin inne. Von seinem Büro auf der Plaza de Catalunya aus fungierte er als Verbindungsmann und lieferte Informationen an die Unternehmen, die an der Veranstaltung teilnahmen. Darüber hinaus vertrat er spanische Produzenten nicht nur bei der Ausstellung in der Hauptstadt von Piemont, sondern auch bei den nachfolgenden Ausstellungen in Wien (1903), Athen (1904) und Lüttich (1905) (Pinós 2019). Flaminio Mezzalama beschränkte sich in seinem Geschäftsgebaren aber nicht nur auf die Verbreitung von Wermut. Er war auch Teilhaber der in Turin ansässigen Glaswarenfabrik „Il vero“ sowie Leiter der in Barcelona ansässigen Verkaufsfiliale der aus Mailand stammenden Firma Zahn, die Krawatten herstellte. Sein letzter Coup betraf die Gründung eines Unternehmens namens „Estrader, Mezzalama y Ca.“ für die Herstellung einer Schokolade namens „Torino“, für die eigens in der Calle de las Cortes eine Filiale eröffnet wurde, sowie die Einführung eines automobil betriebenen Lieferservice für die Getränke der Firma Martini & Rossi (Casanovas 1904, 63-66). Darin folgte Mezzalama den Verkaufsstrategien von Felix Potin und Aristide Boucicaut. 1911 starb Mezzalama und die Pforten der Bar wurden geschlossen. Die Räumlichkeiten wurden später von einer Kunsthandlung genutzt, während das Petit Torino bis 1916 weiter betrieben wurde. Heute befindet sich in den Räumlichkeiten die Verkaufsfiliale der Firma Tous und Rolex.

Die von Antonio Esplugas stammende Fotografie, die 1904 in der Zeitung „Album Salon“ erschien (Abb.37) zeigt die Außenansicht der Bar Torino,⁹⁶ die in ihrer Formgebung und Ästhetik ganz im Jugendstil gehalten ist. Damit das über die Gebäudeecke verlaufende Lokal in Gänze zur Geltung kommt, hatte Antonio Esplugas die Aufnahme von der gegenüberliegenden Straßenseite Dabei sieht man einen Teil des Kopfsteinpflasters, den Gehsteig und eine Straßenbeleuchtung. Auch an der Fassade sind in regelmäßigen Abständen drei kugelförmige Leuchtkörper angebracht. Sie sollten den Besuchern auch zu später Abendzeit die Möglichkeit geben, außerhalb des Lokals zu verweilen. Vor dem Lokal befinden sich neun Tische mit Sitzmöbeln der Firma Thonet. Dort, wo sich die Straßenbeleuchtung befindet, sitzen ein Mann, eine Frau und ein Kind am Tisch und blicken in Richtung des Fotografen. Zwei Tische weiter sitzt ein Herr am eingedeckten Tisch und am Tisch daneben ein Herr, der liest. An den zwei Tischen rechts vom Eingang sitzen zwei weitere Männer, dazwischen ein Ober.

⁹⁶ In „La Ilustración Artística“ vom 24.11.1902, also 2 Jahre vor der hier aufgeführten (Abb.36) gibt es einen weiteren Artikel mit einer Abbildung des Lokals. In dieser Zeitung ist kein Bildautor angegeben. Sie unterscheidet sich formal kaum bis auf den Unterschied, dass keine Gäste vor dem Lokal zu sehen sind, neben der Straßenlaterne noch weitere Tische aufgestellt wurden und nur ein Ober vor dem Lokal steht.

Im Eingang des Lokals steht ein weiterer Kellner, darauf folgt linker Hand ein weiterer Gast. In den raumhohen, mit Holzdekor verzierten Schaufenstern befinden sich Regale mit Flaschen des zu bewerbenden Getränks. Auf den Schaufensterscheiben steht „Granizados“ und „Sorbetes“. „Granizados“ ist ein auf geraspeltem Eis und Sirup basierendes Eisgetränk, das besonders im Sommer beliebt ist. Die Familie mit dem Kind ist daher ein Verweis darauf, dass in dem Lokal nicht nur Wermut angeboten wurde und die Aufnahme im Sommer entstanden sein muss. Die Sitzmöbel Thonets hatten sich in Spanien, wie in Kapitel 3.3 beschrieben, schon seit den 1860er Jahren in Spanien etabliert. Doch erst nach der Weltausstellung 1889 in Barcelona wurde in der Stadt zuerst ein Lagerhaus in der Calle Dr. Dou eingerichtet und kurz darauf eine Filiale unter der Leitung von Florencio Castellort in der Calle del Pelayo eröffnet (Chillida, muebledeviena 2018). Antonio Esplugas gehörte zu den führenden Fotografen seiner Zeit. 1852 in Barcelona geboren, war der Sohn des Malers Antoni Esplugas Gual schon früh mit der Fotografie in Kontakt gekommen. Über seine Ausbildung zum Fotografen ist nichts bekannt, doch es ist sehr wahrscheinlich, dass er von Kontakten seines Vaters⁹⁷ profitiert haben dürfte, die ihm seine Ausbildung ermöglichten. 1876 eröffnete er sein eigenes Fotostudio in der calle del Ginjol N° 1 nahe der Plaza del Teatro.⁹⁸ Die Nähe zum Theater und der frühe Kontakt zu den Künstlern haben ihn sicher stark in seiner Fähigkeit beeinflusst, Menschen perfekt in Szene zu setzen, denn 1893 eröffnete er aufgrund der hohen Nachfrage ein weiteres Fotoatelier im Paseo de Gracia. Dieses war wohl sehr geräumig, denn es wird berichtet, dass dort Aufnahmen von bis zu 30 Personen möglich waren (Corella 2017, 164). Antonio Esplugas war in seiner fotografischen Tätigkeit äußerst vielseitig, jedoch besonders für seine Porträts führender Persönlichkeiten und Mitgliedern der königlichen Familie bekannt, was ihm 1881 den Titel des Hoffotografen einbrachte. Daneben produzierte er Stadtansichten, Reproduktionen von Kunstwerken, erotische Aktaufnahmen und dokumentierte besondere Veranstaltungen wie die Weltausstellung von 1888 in Barcelona. Diese vertrieb er in Form von Postkarten und auf Karton aufgezogen sowie an die Presse. Er gilt als einer der Pioniere der frühen Form des Fotojournalismus (Arroyo und Cabrejas 2014, 196), welcher Ende des 19. Jahrhunderts mit der Einführung der Schnellpresse ermöglicht wurde. Im Falle von Mellazarma und Martini y Rossi bewirbt das Mobiliar von Thonet ein Getränk, wohingegen das Produkt an sich nur in Form vieler kaum näher zu betrachtender Flaschen besteht. Da das Trinken eine ephemere Handlung darstellt, ging es darum, einen Ort zu schaffen, an dem die Menschen verweilen möchten, um im Austausch miteinander ein Getränk zu sich zu nehmen. Ein Lokal ist wie das Bahnhofsrestaurant ein Ort mit

⁹⁷ Der Vater von Antonio Esplugas starb, als sein Sohn 10 Jahre alt war.

⁹⁸ Das Fotoatelier in der calle del Ginjol N° 1 befand sich fußläufig zum zuerst eröffneten Lokal Torino in der calle de Escudillers.

wechselndem Publikum und gibt daher vielen Menschen die Möglichkeit, die Sitzmöbel wie auch das Getränk wahrzunehmen und sich kurzfristig anzueignen. Weil es sich bei dem Lokal um eine Zweigstelle eines ausländischen Produkts handelte, musste es einen repräsentativen und öffentlichkeitswirksamen Charakter tragen, der durch die Anstellung führender Architekten gewährleistet wurde.

Hotel



Abbildung 37: Jelfy Gyula: Hotel Queen of England, Budapest. Zimmer von Ferenc Deák, Aufnahmedatum unbekannt, Papierabzug 16,8x23 cm. Ungarisches Nationalmuseum, Inv.-Nr: 6617/1957 fk.

Nachdem Thonet 1852 für das Café Daum in Wien die Bestuhlung herstellte, folgte ein weiterer Großauftrag mit 400 Stühlen aus Eschenholz für das Hotel „Zur Königin von England“ in Budapest.⁹⁹ Die bisher in der Literatur vertretene Auffassung, das Café Daum sei das erste mit Bugholzmöbeln ausgestattete öffentliche Lokal gewesen, ist nach Lara und Thilmann falsch. Sie verweisen auf einen Brief von Michael Thonet Junior vom 15. August 1851 an seinen Freund Jakob Heinrich in Boppard. Darin schreibt er, dass J. Bartl neben vier Dutzend Sesseln auch ein Dutzend Fauteuils des Modells N° 4 zur Bestuhlung des Hotels in Auftrag gegeben habe. Dies geschah circa sechs Monate vor der Bestellung

⁹⁹ Vgl. Heller, Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie 1920, 20.

von Anna Daum (Lara und Thillmann 2008, 70). „Zur Königin von England“ war eines der bekanntesten Hotels und Restaurants in Budapest und dafür berühmt, dass Ferencz Deák 15 Jahre lang dort lebte. Ferencz Deák löste 1833 seinen Bruder Antal als Gesandten im ungarischen Landtag in Pressburg ab und wurde 1855 zum Präsident der Akademie der Wissenschaften in Ungarn ernannt. Er zog 1854 in das Hotel und lebte in ansonsten bescheidener Art in zwei Zimmern im zweiten Stock des Gebäudes, allein mit seinem Goldfisch, einer Drossel und einem Kanarienvogel. Da er keine Magd anstellte, die sich um den Empfang von Gästen kümmerte, konnten Besucher eintreten, ohne sich anzumelden, aber nur, wenn der Schlüssel außerhalb des Schlosses war. Tat er es nicht, wollte Ferencz Deák keine Besucher empfangen (Hungarian Digital Archive of Pictures 2019). Als Politiker in der liberalen Opposition spielte er eine wichtige Rolle bei den Verhandlungen zur Anerkennung Ungarns als selbstständige Monarchie 1865. Er selbst beschreibt die Situation wie folgt:

„Die ganze Frage der ‘gemeinsamen Angelegenheiten’ dreht sich nur um die beiden Kleinigkeiten, dass zwar von dem König von Ungarn im Verein mit der Volksvertretung zu regieren habe, aber die Finanzbestimmung und die Militärmacht zentralisiert dem Kaiser von Österreich verbleiben müssen, absolut sogar, ohne Kontrolle“ (Deák 1868, 34-35).

Diesen Schuh wollte sich die ungarische Monarchie nicht anziehen. Um einen Ausgleich der jeweiligen Interessen zu erwirken, wurde der österreichische Kaiser Franz Joseph I. am 8. Juni 1867 zum apostolischen König von Ungarn gekrönt mit dem Zugeständnis, dass Ungarn seine Selbstständigkeit in Fiskal- und Militärangelegenheiten beibehielt. Ferencz Deák beeinflusste mit seinen liberalen Ansichten und Ideen nicht nur das politische Geschehen in Ungarn, sondern nahm auch auf die Gesetzgebungen anderer europäischer Länder Einfluss. So beruht beispielsweise die Verfassung von Irland aus dem Jahre 1937 auf den Gesetzestextentwürfen von Ferencz Deák aus dem Jahre 1867.

Die Aufnahme von Jelfy Gyula „Hotel Queen of England, Budapest“ (Abb. 38) zeigt ein Interieur, in dem von der linken Seite Licht durch ein Fenster fällt. Im Vordergrund befindet sich eine Möbelgarnitur, bestehend aus vier Sesseln, einem Sofa und einem Tisch, welche den Großteil des Vordergrunds ausfüllen und eine leichte Unschärfe aufweisen. Im Hintergrund sehen wir eine geschlossene Flügeltür, vor der sich ein kleiner Klappschemel befindet. Links daneben steht eine Garderobe aus gedrechseltem Holz mit zwei unterschiedlich langen, übereinanderliegenden Querstangen. Der obere Teil der Garderobe spiegelt sich in einem Spiegel, der über dem Sofa angebracht ist und ist ein Verweis auf

den ungarischen Reichsapfel.¹⁰⁰ Links daneben befindet sich halb verdeckt durch den Tisch und die Sitzmöbel im Vordergrund ein ordentlich gehaltener Schreibtisch, auf dem ein Bild steht. Über dem auf dem Tisch stehenden Bild befindet sich wahrscheinlich ein Lichtschalter. Vor dem Tisch befindet sich das Thonet Sitzmöbel N° 7. Die Blickachse des Betrachters und die Tiefenschärfe sind indirekt auf ihn gelegt, er bildet das Zentrum zwischen der Garderobe und deren Spiegelung. Da sich die Streitigkeiten der beiden Monarchien, welche hier durch die beiden Kreuze repräsentiert werden, auch um Fiskalpolitik drehten, dürfte das Geschehen auch die Familie Thonet, die in Ungarn mehrere Fabriken betrieb, betroffen haben. Österreich mit einer hohen Staatsverschuldung wollte sich durch Zugang zur Staatskasse der Ungarn konsolidieren. Damit verbunden sind natürlich auch die enormen Steuereinnahmen, welche die Familie Thonet an die ungarische Monarchie abführte. Ferencz Deák, der als Gesandter im ungarischen Landtag eine repräsentative Stellung einnahm, entschloss sich, in ein repräsentatives Gebäude zu ziehen, welches es ermöglichte, weitere Gäste aufzunehmen. Das Zimmer wird von einem Besucher 1865 folgendermaßen beschrieben:

„In Nr. 55 des zweiten Stockwerks hält Franz Deák Hof, dort ist sein Tuskulum, sein Audienzzimmer, dorthin wallfahrtet alles, was Ungarn an berühmten Namen besitzt, in der gemüthlichen, einfach möblirten Stube werden die neuesten, die wichtigen wie die unwichtigen Ereignisse des Tages besprochen, hierher eilen die Vertreter der öffentlichen Meinung, die Gelehrten der Akademie, die Erwählten des Volkes, um sich Rath zu erholen....Der Hausherr saß auf dem Sopha, rings um ihn herum seine Gäste, mit gespannter Aufmerksamkeit seinen Worten lauschend... Deák 's Zimmer ist, wie ich schon oben bemerkte, in der einfachsten Weise möblirt. Ein Sopha an der Rückwand, über demselben ein Spiegel, vor demselben ein Tisch, ringsherum ein Dutzend Fauteuils, die oft nicht für die Gäste ausreichen, ein paar Kasten, ein Bett, eine Büste des großen Volksmanns ans einem Tischchen im Hintergrund, zwei Tische zunächst dem Fenster mit Büchern und Nippsachen bedeckt, und neben Deák 's Platz ein Zigarrenkästchen...“ (Neues Fremden-Blatt 1865).¹⁰¹

Das Thonetsche Sitzmöbel stand in seinem Empfangszimmer, welches stets gut besucht war. Daher kann davon ausgegangen werden, dass dieser gern hinzugezogen wurde, sobald die Sessel belegt waren. Normalerweise ist ein Hotel ein Ort, an dem sich Reisende vorübergehend aufhalten. Da die Zimmerausstattung in einem Hotel zumeist uniform ist, bietet das Hotel einem sich wechselndem

¹⁰⁰ Der ungarische Reichsapfel besteht aus einer vergoldeten Kugel und einem aus Metallplatten bestehenden aufgesetzten Doppelkreuz. Im Gegensatz zum österreichischen Reichsapfel steht auf dem ungarischen Reichsapfel ein Patriarchen Kreuz anstatt eines lateinischen Kreuzes. Im Altertum hatte die Kugelform eine dreifache Bedeutung: Sie war Abbild des Kosmos wie der Erde und versinnbildlichte die Idee der Weltherrschaft. Mit dem aufgesetzten Kreuz erfuhr das Herrschaftszeichen eine Umdeutung in christlichem Sinn und steht für die Herrschaft Christi über die Erde.

Publikum die Möglichkeit, die Sitzmöbel wahrzunehmen und sich kurzfristig anzueignen. Für Ferencz Deák, der in den Räumen über 15 Jahre gelebt hat, war der Aneignungsprozess jedoch ein langer und wurde ein privater und persönlicher. Daher steht das Sitzmöbel hier für die mentale Konzentration nicht nur in Form von Besuche empfangen, sondern auch der geistigen Tätigkeiten, worauf der Schreibtisch verweist.

Reise



Abbildung 38: H. Délié and E. Bchard; D. Pedro II, D. Teresa Cristina Maria e comitiva junto às pirâmides, 1871, Biblioteca Nacional Brasil.

Auf seiner Reise nach Ägypten 1871 ließ sich der damalige Kaiser Pedro II. von Brasilien mit seiner Frau Maria Teresa Christina di Borbone delle due Sicilie in Begleitung der Ägyptologen Auguste Mariette und Heinrich Brugsch vor der Pyramide und der Sphinx in Gizeh auf einem der Sitzmöbel von Thonet ablichten (Abb.39). Der Kaiser sowie eine große Delegation unternahm zwei Reisen in die Region, die erste führte im Jahr 1871 nur nach Ägypten. Die zweite im Jahr 1876 umfasste die Türkei, den Libanon, Syrien, Palästina und erneut Ägypten. Auf diesen Reisen wurden von Fotografen wie Pascal Sebah, Hippolyte Délié und Emile Bechard, Felix Bonfils und Francis Frith rund achthundert Bilder hergestellt, die die Landschaften und Einwohner der Region sowie die kaiserliche Familie an

Orten wie der Terrasse der Pyramiden in Kairo festhalten (Sochaczewski 2007). Pedro II. gilt als einziger Sohn von Pedro I. und Maria Leopoldine von Österreich, der das Erwachsenenalter erreichte. Die Mutter Leopoldine, Tochter des Kaisers Franz I. von Österreich, starb ein Jahr nach Pedros Geburt. Nachdem sein Vater abdanken musste und mit der Familie sowie seiner zweiten Ehefrau Amélie de Beauharnais, ohne ihn nach Portugal ins Exil ging, wurde Pedro II. 1831 im Alter von fünf Jahren zum Thronfolger bestimmt. Als Vertretung wurde eine Regentschaft eingesetzt, die bis zu seiner Krönung im Jahr 1840 regierte. Mit 17 Jahren heiratete er Teresa Maria Christina di Borbone delle due Sicilie in Rio de Janeiro. Maria Christina, eine Cousine von Pedros früh verstorbener Mutter, entstammte damit auch dem österreichischen Adel. Pedros Herrschaft zeichnet sich durch eine gerade für das 19. Jahrhundert untypische Dauerhaftigkeit aus. Kein anderes lateinamerikanisches Staatsoberhaupt des 19. und 20. Jahrhunderts stand so lange an der Spitze eines Landes wie Pedro II. (Haußer 2012, 141). Ganz im Sinne des Fortschrittsoptimismus des 19. Jahrhunderts wollte er Wissen und Praxis verbunden sehen und seine Macht für den Fortschritt Brasiliens einsetzen. Der Kaiser inszenierte sich dabei bewusst als die Verkörperung dieser Verbindung. Sinnbild dieses Selbstverständnisses sind die zahlreichen Gemälde und vor allem Fotografien. Pedro war selbst ein begeisterter Amateurfotograf (Haußer 2012, 158). Daher wäre es nicht verwunderlich, wenn sich Sitzmöbel der Firma Thonet im Besitz der Familie befunden haben, jedoch gibt eine Revision der Bilder des Fotografen Henrique Revert Klumb dazu keine Bestätigung. Der kaiserliche Hoffotograf schien der Familie stark verbunden zu sein, befinden sich doch in der Sammlung viele Stereofotografien der kaiserlichen Familie sowie Innen- und Außenansichten des „Palacio imperial“ in Rio.¹⁰² Doch dieses Foto stammt wohl von den Fotografen Hippolyte Délié und Emile Béchard und wird auf das Jahr 1871 datiert. Es befindet sich auch als Eingangsbild im Album „Basse Egypte“ des Fotografen Jean Pascal Sébah.¹⁰³ Der in der Türkei geborene Sébah war sowohl in seiner Heimatregion als auch in Ägypten tätig. Zusammen mit Félix Bonfils und Antonio Beato ist er für die meisten Fotografien des Nahen Ostens in der Sammlung Teresa Cristina verantwortlich. Seine Fotos wurden weithin an Reisende verkauft und sind in den meisten Alben enthalten, die zu jener Zeit in Umlauf gebracht wurden (Sochaczewski 2007, 6). Pedro II. war ein belesener und den orientalischen Kulturen sowie den Wissenschaften zugewandte Persönlichkeit. Er war immer neugierig auf alles, was mit der Religion sowie anderen Kulturen zu tun hatte. Er studierte Arabisch, Hebräisch und Sanskrit und andere sogenannte „orientalische“ Sprachen

¹⁰² Die Sammlung befindet sich in der Biblioteca Nacional de Brasil und kann unter folgendem Link http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/discover?rpp=10&page=28&query=Klumb%2C+Revert&group_by=none&etal=0, zuletzt aufgerufen am 25.01.2021, eingesehen werden.

¹⁰³ Das Album „Basse Egypte“ des Fotografen Jean Pascal Sébah kann unter http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326231/icon326231.pdf, zuletzt aufgerufen am 25.01.2021, abgerufen werden.

(Sochaczewski 2007, 3). Archäologie und die damit verbundenen nicht mehr praktizierten Sprachen wie Hebräisch gehörten zu den vom Kaiser bevorzugten Studienfächern. Daher bot die Reise ihm Gelegenheit, diese mit seinen Begleitern Professor Karl Henning und den oben genannten Ägyptologen zu praktizieren (Sochaczewski 2007, 8). Interessanterweise beschriftet der Kaiser bei seiner Orientreise den Weg der christlichen Pilger des 19. Jahrhunderts und legte Wert darauf, Orte, die mit anderen Glaubensrichtungen verbunden waren, sowie deren Vertreter aufzusuchen (Sochaczewski 2007, 8). Im eigenen Land lag Pedro II. viel an der Einheit und der friedlichen Koexistenz der unter ihm stehenden multikulturellen Bevölkerung, daher ist der Besuch in Ägypten nicht nur als weiterbildende Reise zu verstehen, sondern auch der Versuch zur Völkerverständigung und Anerkennung anderer Kulturen. Dieser Umstand wird auch durch die Personenkonstellation auf der Fotografie bekräftigt. Während sich die Reisenden auf den mitgebrachten Sitzmöbeln befinden, umgeben sie deren ägyptische Begleiter auf der rechten Bildhälfte und hinter ihnen in stehender Haltung. Auf der linken Bildhälfte befinden sich neben dem Ägyptologen zwei hockende Beduinen. Die Sphinx hat im Laufe der Zeit Eingang in viele Kulturen gefunden und verschiedene Bedeutungsebenen erhalten, so galt sie einerseits als Schutzmacht, stand aber auch für die Apokalypse. Im 18. Jahrhundert wurde sie allgemein als Symbol der Ewigkeit, Unsterblichkeit und des Rätselhaften aufgefasst. Im Alten Testament steht die Sphinx für den Schutz des Lebens und dient der Gottheit als Thron. Im christlichen Glauben wird die Sphinx im Neuen Testament (Markus 13.) mit der Apokalypse in Verbindung gebracht, wobei die Sphinx nicht nur für den Untergang, sondern auch für die Auferstehung steht. Die Sphinx wurde über alle Epochen vielfach in der Architektur, Kunst und dem Kunstgewerbe reproduziert und hat dadurch Eingang in das kollektive Gedächtnis erhalten. Die Formen der Reproduktion hängen mit den der jeweiligen Epoche üblichen Medien zusammen, darin schließt sich Pedro II. in der Nutzung des Mediums Fotografie an. Pedro II. hatte Wert darauf gelegt, den Pilgerweg zu gehen.¹⁰⁴ Auf einer Pilgerreise nehmen die Menschen nur das Notwendigste mit, daher müssen die Sitzmöbel von Thonet eine bestimmte Bedeutung und Funktion zugestanden werden, die nicht in dem Umstand liegt, dass sie einfach zu transportieren waren. Wie die Sphinx die Gottheit trug, so trägt das Sitzmöbel von Thonet den Kaiser, der einen von Gott auserwählten weltlichen Herrscher darstellt. Das Sitzmöbel und Kaiser Pedro II. sind im Gegensatz zu der im Hintergrund abgebildeten Pyramide und Sphinx sehr klein. Folgt man dieser Ansicht, stellt Pedro II. sich hier vor eine vergangene Hochkultur, ordnet sich

¹⁰⁴ Pilgern heißt sich auf den Weg zu einem heiligen Ort zu machen, der eine größere Nähe zu Gott verspricht. Die Tradition des Pilgerns gibt es in allen Religionen. Das Wort „pilgern“ kommt vom Lateinischen „pergere“ bzw. „per agere“ und bedeutet ursprünglich „jenseits des Ackers“ oder „in der Fremde“. Pilgern bedeutet also „unterwegs sein“, „wandern“, „in der Fremde sein“. Pilgern beschreibt somit eine Grundhaltung des Menschen, denn als Menschen sind wir immer unterwegs, immer auf der Suche. In diesem Sinne ist Pilgern eine religiös motivierte Reise, auf der Reise zu sich selbst (APG - Allgemeine gemeinnützige Programmgesellschaft 2020) .

ihr aber gleichzeitig unter in Hinsicht auf den Umstand, dass die Kultur des Christentums wesentlich jünger ist. Traditionen und Kultur bilden sich zumeist aus kleinen Kreisen heraus und gewinnen ihren Wert erst über die Zeit. Daher ist ihre Bedeutung meist nur mit zeitlichem Abstand zu erkennen, worauf die Fotografie durch die Teilung in einen Hintergrund, Mittelfeld und einen Vordergrund Bezug nimmt, die als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verstanden werden können. Die Zukunft wird durch die steinige Landschaft im Vordergrund dargestellt und ist ungewiss.

Fazit

Diese Masterarbeit beruht auf zwei Fragen. Die erste lautet: Warum hat die Firma Thonet in den Jahren 1850 bis 1900 darauf verzichtet, das neue Medium Fotografie für werbliche Zwecke einzusetzen? Die zweite lautet: Beruhte Michael Thonets Entscheidung, das Medium nicht zu nutzen auf dem Bewusstsein, dass die Fotografie ganz ohne sein Zutun sein eigentlicher Werbeträger sein würde? Als Einleitung zum Thema beschäftigt sich Kapitel 2 mit den Reproduktionsverfahren und einer Illustration, die ein Kunstgewerbestück darstellt. Anhand dieses Kunstgewerbestücks soll der religiöse Bezug der damaligen Gesellschaft und Michael Thonets Vorstellungen von Tradition erklärt werden. Die phallische Ranke ist in ihrer Form an ein mit der Spitze nach oben weisendes Dreieck¹⁰⁵ angelehnt. Das Dreieck steht im Christentum für die Dreifaltigkeit, demnach Gott aus drei Personen besteht, die in ihrer Natur oder Wesensart eins, in ihrer Persönlichkeit aber durchaus verschieden sein können. Die drei Personen werden als Vater, Sohn und Heiliger Geist bezeichnet (Feldbusch, Guldan und Bauerreiß 1955, 414–447). In Kapitel 3 liegt der Fokus auf der Diffusion von Anzeigen und wie diese hergestellt werden. Dies wird anhand von österreichischen und französischen Zeitungen untersucht, in denen ab Anfang 1852 Anzeigen der Firma Thonet erschienen. Bei einzelnen Anzeigen fällt der starke Bezug zu christlichen Symbolen in Form von Kreisen als Zeichen für die Dreifaltigkeit zum Beispiel bei der Bank des Modells N° 17, welche 1862 für die Weltausstellung in London gefertigt wurde, auf. Im Falle der Bogenform bei den Thonet Modellen N°8 und 14 ist die Rückenlehne als Zeichen für den Heiligenschein anzusehen. Darauf folgt in Kapitel 4 und 5 eine Einführung zu den frühen fotografischen Reproduktionsverfahren der Daguerreotypie sowie den ab Anfang der 1850er-Jahre sich etablierenden nassen Kollodiumverfahren in Verbindung mit Albumin Papieren, die für die Herstellung der positiven Kontaktabzüge genutzt wurden. In diesem Kapitel wird auch auf den Vergleich mit anderen Möbelherstellern, die ein anderes Material, aber eine ähnliche Formgebung

¹⁰⁵ In der Kunstgeschichte kann das Dreieck mit der Spitze nach oben weisen oder auf die Spitze gestellt sein. Es kann aber auch aus Kreisen gebildet werden, die sich jeweils überschneiden (Feldbusch, Guldan und Bauerreiß 1955, 414–447).

für das Produkt nutzten, eingegangen. In Kapitel 6 wird die erhöhte Verbreitung von Fotografien durch das verkleinerte Format der Carte de Visite anhand spanischer Fotografien erörtert. Sie zeigen auf, wie bekannte Persönlichkeiten aus Theater und Oper das Medium für die Erhöhung ihres Bekanntheitsgrades nutzten. Für die private Nutzung der Carte de Visite soll die Aufnahme eines unbekanntes Kindes dienen, bei dem die Vermutung angestellt wird, es handle sich um Napoleon IV. Kapitel 7 beschäftigt sich mit dem kommerziellen Charakter von Stereofotografien zur Verbreitung von Waren über Warenhäuser und verkaufsfördernde Ereignisse wie die Weltausstellungen. In Kapitel 8 werden die Weltausstellungen in den Fokus gerückt. Durch die staatliche Vergabe, Konzessionen an einzelne Fotografen für die Dokumentation der Weltausstellungen zu vergeben, wird deutlich, dass politisch Einfluss auf die Bildproduktion genommen wurde. Im letzten Kapitel werden verschiedene öffentliche Einrichtungen vorgestellt, deren Klammer der zeitlich begrenzte Aufenthalt in ihnen darstellt. Zuletzt wurde auf das verstärkte Reiseaufkommen und die damit einhergehenden Beweggründe von Herrscherpersönlichkeiten eingegangen.

Ob Michael Thonets Entscheidung, das Medium nicht zu nutzen, darauf beruhte, dass er sich darüber bewusst war, dass die Fotografie ganz ohne sein Zutun sein eigentlicher Werbeträger sein würde, sehe ich als bestätigt an. Die persönlichen Hintergründe, besonders in Hinblick auf die Konfessionsfragen und die damit verbundenen historischen Ereignisse, die diesen Entschluss beeinflusst haben, konnte ich für mich nicht klären. Der Unterschied zur Werbung von Produkten in illustrierten Anzeigen und fotografischen Werbeaufnahmen besteht darin, dass im 19. Jahrhundert Werbung nicht nach dem heutigen Medienverständnis zu definieren ist. Während das Produkt in Illustrierten und Plakaten so klar wie möglich dargestellt und somit in den Fokus des Betrachters gestellt wurde, hat man dies bei werblichen Aufnahmen vermieden. Dies liegt daran, dass die Verbreitungskanäle nicht dieselben waren. Während Illustrationen über Holzstiche in Druckerzeugnissen, wie Zeitungen, Illustrierten, Theater- und Opernprogrammen sowie anderen Werbeblättern abgebildet werden konnten, war dies bis zum Ende des 19. Jahrhunderts für Fotografien nicht möglich. Gerasterte Fotografien, sogenannte Autotypen, kamen um 1884 erstmals zur Anwendung. Erst damit konnten Fotografien direkt in den Rotationsdruck und damit verbunden in Presseerzeugnisse übernommen werden. Daher musste die Produktwerbung in diesem Medium anderen Normen der Produktplatzierung folgen. Bilder wurden der Öffentlichkeit durch das Aushängen der Bilder vor dem Fotografenatelier und in Gemeinschaftsausstellungen zugänglich gemacht. Im privaten Raum wurden sie erworben. Im ersten Moment scheint der private Erwerb den Radius der Rezeption zu begrenzen, doch die Carte de Visite belehrt uns eines Gegenteils. Sie wurde von ihren Besitzern verschenkt, gesammelt, getauscht und per Post in Umlauf gebracht, was eine großflächige territoriale Verbreitung mit sich brachte, selbst

wenn sie nur einem begrenzten Kreis von Betrachtern zugänglich war. Man kann es heute im digitalen Zeitalter mit dem Smartphone und den sogenannten Influencern vergleichen - mit dem Unterschied, dass wir heute nur allzu bereitwillig ein Produkt erwerben, das uns als direktes Produkt präsentiert wird. Heute dreht sich im Bereich Werbung alles um die Wort-Bild-Marke, die im Corporate Design ihren Ausdruck findet. Dabei wird Wert darauf gelegt, Wiedererkennungswerte durch ein Firmensignet beim Konsumenten zu implementieren. Auch Michael Thonet hatte sich mit seinen Brandstempeln und Schutzmarken aus Papier dieses Marketingwerkzeugs bedient,¹⁰⁶ wenn auch die Beweggründe eher darin lagen, sich von seinen Konkurrenten abzuheben und um seine Produkte zu schützen. Damit war eine Wort-Bild-Marke geschaffen, die zwar in Anzeigen und anderen Druckerzeugnissen funktionierte, aber in Hinsicht auf Fotografien keinen Mehrwert lieferte, da sich diese auf der Unterseite der Sitzmöbel befanden. Seit sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Abbildung von Fotografien in Druckerzeugnissen etablierte, wird uns in der Werbung, das Produkt offenkundig aufgezeigt. Damit meine ich, das Produkt befindet sich im Bild, und um das Produkt wird eine Bildgeschichte erzählt.¹⁰⁷

Aber niemals hätte damals jemand eine Fotografie erworben, auf dem das Produkt im Mittelpunkt steht. Fotografien haben und hatten einen repräsentativen Charakter (im Sinne von Personen) oder erfüllten einen repräsentativen Zweck (im Sinne von Gebäuden, Einrichtungen und Ereignissen). Daher konnte die Bewerbung des Produkts nur über den Umweg des Repräsentanten verlaufen. Der Repräsentant wird aber nicht eine Fotografie in Auftrag geben, bei der nicht er bzw. es beworben wird. Auch der Fotograf ist nicht bereit, seine Urheberschaft gegen das Firmensignet eines Objekts innerhalb des Bildes einzutauschen. Daher musste das Produkt als stiller Teilhaber auf die Namensnennung und im ersten Moment auch auf seine Wahrnehmung verzichten. Während Repräsentant und Fotograf jeweils vom Bekanntheitsgrad des anderen profitieren, profitiert der Gegenstand von beiden. In vielen Fällen mag im Laufe der Geschichte einmal der Repräsentant, einmal der Fotograf seine Bedeutung verloren haben, weil wir heute nicht mehr wissen, wer oder was abgebildet ist oder der Fotograf Anonym ist, das Sitzmöbel jedoch hat sich Eingang in das kollektive Gedächtnis verschafft.¹⁰⁸ Dies war nur über den Umweg möglich, jenen die Aufmerksamkeit zuzusprechen, die

¹⁰⁶ Nach Peter Ellenberg wurden Brandstempel von Thonet bereits seit 1849 eingesetzt, als er in seine Werkstatt in Wien Gumpendorf gezogen ist. Die Einführung der Papiermarke wird nach Ellenberg auf die Zeit um 1862 datiert. Dies muss vor allem in Hinsicht auf die auslaufenden Patente und der damit steigenden Konkurrenz berücksichtigt werden (Germanisches Nationalmuseum 1989, 127-130).

¹⁰⁷ Ähnlich suggestiv wird bei Automobil Werbung mit herausragenden Landschaften gespielt, in die das zu bewerbende Modell implementiert wird. Dabei spielt das Produkt eine fast untergeordnete Rolle. Bei der ersten Betrachtung kann die Aufnahme oft für Reisewerbung gehalten werden, wäre da nicht das Firmensignet, das Aufschluss über die Art des Produkts gibt. Im Gegensatz zu damals wird heute der Bildautor bei Werbung nicht genannt.

¹⁰⁸ Im Sinne der Autor ist nicht bekannt, weil nicht angegeben wie teilweise in Zeitungen.

sie suchten. Womit wir beim Ephemeren sind. Alle Bilder haben gemein, dass sie Orte darstellen, an denen sich die Menschen zeitlich begrenzt aufhielten¹⁰⁹. Dies betrifft das Fotostudio genauso wie das Speise- oder Wohnzimmer, die Ausstellungsräume genauso wie das Café, Restaurant, Lokal, Theater, die Bibliothek oder die Kantine. An ihm, dem Sitzmöbel, werden ephemere Handlungen vollzogen, wird gespeist, gesprochen, gelesen, geschrieben, gelacht, geschaut. Auch die Medien, in denen die Sitzmöbel publiziert wurden, sind ephemere. In Zeitungen und Journalen, als Illustrationen, als Aushang beziehungsweise Plakat, in Theaterprogrammen sowie auf Postkarten. Auch die Stereofotografien gehören dazu, denn sie wurden zwar gesammelt und getauscht, verloren damit also nicht sofort ihren tagesaktuellen beziehungsweise ereignisbezogenen Charakter, doch die Handlung, die bei der Betrachtung einer Stereofotografie vorgenommen wird, ist eine ephemere. Die Stereofotografie wurde nach einer Weile der Betrachtung gegen eine andere ausgetauscht. Da sie als Set verkauft wurden, waren sie für eine begrenzte zeitliche Betrachtung vorgesehen. Stereofotografien können als Erweiterung des Theaters angesehen werden. Im Theater teilt sich das Stück in Akte auf, womit meist ein Szenenwechsel verbunden ist. Jeder Akt mit seinem Szenenhintergrund entspricht einer Stereoansicht. Die Einführung des Sitzmöbels, dem sogenannten „Konsumsessel“ an all diesen Orten und in diesen Medien, die ja alle nur darauf bedacht sind, den Menschen etwas konsumieren zu lassen, zeigt auf, dass die Marketingstrategie wohlbedacht umgesetzt wurde. Denn während des Konsums ist unser Bewusstsein auf das zu konsumierende Produkt fixiert, dem Einnehmen einer Mahlzeit, eines Getränks, dem Lesen einer Lektüre usw. Für all diese Handlungen möchte sich der Mensch gern setzen eine ruhende Stellung einnehmen. Daher wurde den Menschen dabei eigentlich die Handlung des Sitzens antrainiert.¹¹⁰ Sitzen ist etwas, was nicht konsumiert werden kann, es ist nur möglich, sich das Produkt erlebend anzueignen, indem man auf ihm Platz nimmt. Im Gegensatz zu den Konsumgütern, die verspeist, ausgetrunken und gelesen werden, bleibt nach dem Konsum nur der Gebrauchsgegenstand zurück, für den er bereitgestellt wurde. Mit den Bildern, die uns heute überliefert sind, sollten die Möglichkeiten ihres Gebrauchs vermittelt beziehungsweise angeboten werden. Dem kam der Mensch nur zu gern nach, indem er diesen Nutzungsanweisungen folgte, die ihm visuell angeboten wurden. Ganz unterschwellig, ohne dass wir, die Gesellschaft, uns darüber bewusst sind, hat es uns und unseren Habitus geformt.

¹⁰⁹ Auch in einem Garten hält der Mensch sich nur begrenzt auf.

¹¹⁰ Mit dem antrainieren sind natürlich auch Gewohnheiten verbunden, die eine längerfristige Aneignung möglich machen.

Anhang

Fotografische Entwicklung

- 1827 Niepce erstellt die Erste Fotografie.
- 1835 Daguerre macht das Erste haltbare Direktpositiv.
- 1838 Charles Wheatstone konstruiert den ersten Stereobetrachter basierend auf Spiegelreflexionen.
- 1839 Daguerre stellt das Daguerreotypie Verfahren der Öffentlichkeit vor.
- 1841 Henry Fox Talbot lässt den Ersten Negativ-Positiv- Prozess patentieren.
- 1846 Talbot veröffentlicht the Pencil of Nature, das Erste mit Kalotypien illustrierte Buch.
- 1848 Niepce erstellt das Erste Glasnegativ auf Basis von Albumin und Silbersalzen.
- 1849 David Brewster erfindet den Stereobetrachter.
- 1850 Blanquart-Evrard erfindet das Albuminpositivpapier.
- 1851 Frederick Scott Archer erfindet das Kollodium-Nassverfahren.
- 1853 Adolphe Alexandre Martin erfindet die Ferrotypie auch Blechfotografie genannt.
- 1854 Jean Ambrose Cutting erfindet die Ambrotypie. Im gleichen Jahr lässt André Adolphe-Eugène Disdéri die Carte-de-visite patentieren.
- 1855 Alphonse Poitevin erfindet den Pigment- bzw. Kohledruck, welcher das Drucken von Fotografien ermöglicht.
- 1861 James Clerk Maxwell stellt die Erste Farbfotografie her.
- 1865 John Trail Taylor bringt das Erste Blitzpulver auf den Markt.
- 1866 Walter E. Woodbury erfindet die Woodburytypie.

Bugholz Entwicklung

- 1830 beginnt M. Thonet mit den Ersten Schichtverleimungen aus Furnierholz.
- 1838 M. Thonet die Herstellung soweit entwickelt, dass von einer Serienanfertigung gesprochen werden kann.
- 1841 Patent in Frankreich. Reise von Michael Thonet nach Wien auf Anraten Metternichs.
- 1842 Erhalt des Privilegs/Patents zur Bugholzherstellung in Österreich.
Umzug der Familie Thonet nach Wien.
- 1844-46 Herstellung der Einrichtungsmöbel und des Parketts des Palais Liechtenstein.
- 1851 Erste Ausstellung bei der Weltausstellung in London.
- 1852 Eröffnung der Ersten Filiale im Palais Montenuovo in der Wiener Strauchgasse.
- 1853 Umzug von Werkstatt und Wohnhaus von Gumpendorf in die Mollardmühle.
- 1854 Bronzemedaille bei der Allgemeinen deutschen Industrieausstellung in München.
- 1855 Silbermedaille bei der Weltausstellung in Paris. Es folgen die ersten Exportaufträge nach Südamerika.
- 1856 Beginn des Baus der ersten Fabrik in Koritschan
- 1857 Inbetriebnahme der ersten Fabrik in Koritschan sowie der ersten Dampfmaschine.
- 1858 Umzug von der Mollardmühle in die Jägerzeile in der Leopoldstadt in Wien.
- 1862 Inbetriebnahme der zweiten Fabrik in Bistritz. Brozemedaille bei der zweiten Weltausstellung in London. Eröffnung einer Filiale in London.
- 1859 Druck des ersten Katalogflugblatts ¹¹¹

¹¹¹ Verkaufsblatt 1859, Firma TON

- 1860 Patentaufnahme für die Konstruktion von Wagenrädern.
- 1861 Beginn des Baus der zweiten Fabrik in Bistritz.
- 1868 Luis Dubosq de Hauren und Charles Cros führen den Drei-Farben-Pigmentdruck ein.
- 1870 Joseph Albert entwickelt die industrielle Nutzung des Kohleldrucks.
- 1873 Peter Mawdsley erfindet das Erste Fotopapier mit Gelatineemulsion (Hoy 2006).
- 1874 Brauneck und Maier in Mainz führen die Rotationsmaschine¹¹² zur Erzeugung von Lichtdrucken ein.
- 1876 Joseph Albert erfindet den Farbenlichtdruck.
- 1879 entwickelte Karl Klietsch daraufhin die Heliogravüre.
- 1881 Georg Meisenbach erfindet die Autotypie. Das Druckrasterverfahren ermöglichte erstmals die Herstellung von Halbtonbildern in Zeitungen.
- 1904 Einführung des Offsetdrucks.
- 1863 Eröffnung einer Filiale in Paris.
- 1865 Ankauf und Bau der dritten Fabrik in Gros-Ugrócz mit Sägewerk und Biegerei.
- Teilnahme an der internationalen Gewerbe- und Industrieausstellung in Stettin sowie an der Weltausstellung in Dublin.
- 1867 Inbetriebnahme der Dampfsäge Fabrik in Hallenkau als Teil des vierten Produktionsstandortes Vsetin.
- Teilnahme an der Weltausstellung in Paris.
- 1869 Gründung der Fabrik mit Filiale in Vsetin.
- 1870 Brand in der Fabrik in Koritschan.
- 1871 am 03. März 1871 verstirbt Michael Thonet.
- 1873 Teilnahme an der Weltausstellung in Wien
Ein Brand zerstört die Fabrik in Bistritz.
- 1876 Teilnahme an der Weltausstellung in Philadelphia und einer Ausstellung in St. Louis.
- 1876 Teilnahme an der Weltausstellung in Sydney.
- 1876 Teilnahme an der Weltausstellung in Melbourne.
- 1883 Teilnahme an der Weltausstellung in Kalkutta.
- 1883 Teilnahme an der Weltausstellung in Antwerpen.
- 1888 Teilnahme an der Weltausstellung in Barcelona.
- 1888 Teilnahme an der Weltausstellung in Paris.
- 1888 Teilnahme an der Weltausstellung in Brüssel.
(Germanisches Nationalmuseum 1989)

¹¹² Die Schnellpresse für den Zeitungsdruck wurde 1812 von Friedrich Koenig erfunden.

Literaturverzeichnis

- Allgemeines Organ für Handel und Gewerbe und damit verwandte Gegenstände. „Die Kunst Holz zu biegen.“ *Allgemeines Organ für Handel und Gewerbe und damit verwandte Gegenstände*, 07 1841.
- Andrisano, Juana. „Der Stuhl der Stühle:Der Aufstieg des Stuhl Nr. 14 der Firma Thonet – Vom Massenprodukt zum Designobjekt.“ In *Der Wert der Dinge. Eine Publikation der Master KuK Studierenden zur Untersuchung der Wertgenerierungsprozesse in der materiellen Kultur*, von Fakultät Kunst- und SportwissenschaftenInstitut für Kunst und materielle KulturSeminar für Kulturanthropologie de. Dortmund: Technische Universität Dortmund, 2014.
- APG - Allgemeine gemeinnützige Programmgesellschaft. *katholisch*. 01. 01 2020. <https://www.katholisch.de/impressum> (Zugriff am 28. 11 2020).
- Arroyo, Lorna, und Carmen Cabrejas. „Antonio Esplugas.“ In *The A-Z of Spanish photographers*, von LA FÁBRICA, Herausgeber: La Fábrica. Madrid: Alberto Anaut, 2014.
- Arxiu Nacional de Catalunya. *fotografiacatalunya*. 05. 06 2020. <https://www.fotografiacatalunya.cat/en/catalog/collections/fons-rafael-arenas-miret-arxiu-nacional-de-catalunya> (Zugriff am 05. 06 2020).
- Austria Forum. *austria-forum*. 08. 06 2019. https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Carl_Schlimp (Zugriff am 24. 11 2020).
- . *Austria-forum*. 20. 03 2020. https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/%C3%96sterreichische_Nordwestbahn (Zugriff am 25. 11 2020).
- Baatz, Wilfried. *Photography. An illustrated overview*. New York: Barron's , 1997.
- Ballesteros, Teresa García, und Juan A. Fernández Rivero. *cfrivero.blog*. 18. 09 2018. <https://cfrivero.blog/2018/09/18/el-fugaz-viaje-de-la-emperatriz-eugenia-a-madrid-en-1863/> (Zugriff am 30. 09 2020).
- Bangert, Albrecht. *Thonet-Möbel*. München: Heye Verlag, 1979.
- Bernád, Ágoston Zénó. *Wiener Weltausstellung*. 01. 01 2013. <http://www.wiener-weltausstellung.at/presse.html> (Zugriff am 16. 11 2020).
- Blánquez, Javier. „La silla del coito de Napoleon III no hizo feliz á Eugenia de mOntijo.“ *El Mundo*, 07 2020.
- Blenn, Norbert. *Entwicklung eines portablenStereo-Videoaufnahmesystems für die Präsentation auf einer Stereoprojektionswand*. Dresden, 17. 07 2007.
- Bon Marche Department Store. *Souvenir of the Bon Marche, Paris*. Paris: The Bon Marche by Imprimerie Lahure, 9 , rue de Fleures, a Paris., 1896.
- Bootz, Isabel. *Die Krinoline in derBerliner Atelierfotografie*. Herausgeber: Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin. Berlin, 01. 09 2009.
- Brewster, David. *The Stereoscope; its history, theory and construction, with its application to the fine and useful arts and to education, etc.*. London: John Murray, 1856.

- Budó, Miguel. „Variedades.“ *La Gaceta musical barcelonesa* (Narciso Ramírez?) V, Nr. 167 (04 1865).
- Candilis, Georges, und Anja Blomstedt. *Bugholzmöbel = Meubles en bois courbé = Bent wood furniture*. Stuttgart: Krämer, 1997.
- Carponsin Martin, Catherine. *imagestereoscopiques*. 20. 10 2020. <https://imagestereoscopiques.com/b/block-adolphe/> (Zugriff am 23. 10 2020).
- Casanovas, Francisco. „Album Salon.“ *Album Salon, Primera Ilustracion Espanola en Colores*, 01. 01 1904: 63-230.
- Chillida, Julio Vives. *muebledeviena*. 27. 06 2018. <https://muebledeviena.com/2018/06/27/la-tienda-de-hermanos-thonet-en-la-calle-pelayo-no-40-de-barcelona-1888-1925/> (Zugriff am 03. 02 2020).
- . *muebledeviena*. 27. 06 2018. <https://muebledeviena.com/2018/06/27/la-tienda-de-hermanos-thonet-en-la-calle-pelayo-no-40-de-barcelona-1888-1925/> (Zugriff am 18. 01 2021).
- . *muebledeviena*. 27. 06 2018. <https://muebledeviena.com/2018/06/27/la-tienda-de-hermanos-thonet-en-la-calle-pelayo-no-40-de-barcelona-1888-1925/> (Zugriff am 02. 02 2021).
- . „Salvador Albacar, un mueblista Valenciano en Barcelona.“ *Res Mobilis Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 2015.
- Corella, Francesc Quílez. „Antonio Esplugas y la fotografía en la Barcelona ochocentista.“ In *Jornadas Sobre Investigación En Historia De La Fotografía, 1839-1939: Un Siglo De Fotografía*, von José Antonio Hernández Latas. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- Deák, Ferencz. *Franz von Deák: biografische Charakter-skizze des ungrischen Staatsmannes*. Leipzig: Pardubitz, 1868.
- Die Neue Zeit: Olmüzer politische Zeitung. „Brand.“ *Die Neue Zeit: Olmüzer politische Zeitung*, 05 1870.
- Diener, Christian, und Graham Fulton-Smith. *Franz Hanfstaengl: Album der Zeitgenossen ; (Katalog zur Ausstellung: Franz Hanfstaengl - Album der Zeitgenossen)*. München : Heye, 1975.
- Disdéri, André Adolphe-Eugène. „La Photographie. Avis indispensable a messieurs les exposants.“ *Panthéon de l'industrie : revue encyclopédique des manufactures, fabriques et usines*, 1855.
- Domann, Monika. „Mit dem Fliessband zum Fortschritt? ">>M.T.C:<<: Sigfried Giedions visuelle Historiographie der Mechanisierung in den USA.“ *Zeithistorische Forschungen*, 01 2020.
- Ducuing, François. *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*. Bd. 1. 1868.
- Durstmüller, A. *Petzval, Josef*. Bd. 8, Kapitel 36 von *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*. 1979.
- Eder, Josef Maria. *Geschichte der Photographie (Band 1)*. Halle (Saale): Knapp, 1932.
- Ehrmann-Köpke, Bärbel. *"Demonstrativer Müßiggang" oder "rastlose Tätigkeit"? handarbeitende Frauen im hansestädtischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts*. Münster: Waxmann Verlag, 2010.
- El Pensamiento Español. „La Independencia Belga.“ *El Pensamiento Español* I, Nr. 274 (11 1860).
- Ellenberg, Peter. „Thonet & Design : Die Neue Sammlung - The Design.“ Herausgeber: Angelika Nollert. London: Koenig Books, 2019.

- Ellenberg, Peter W. „Schutzmarken, Etiketten und sonstige Markierungen.“ In *Sitzgelegenheiten: Bugholz- und Stahlrohrmöbel von Thonet*, von Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1989.
- exposeum. *exposeum*. 05. 10 2000.
https://site.exposeum.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=6&lang=2&s_typ=15 (Zugriff am 22. 11 2020).
- Feldbusch, Hans, Ernst Guldan, und Romulad Bauerreiß. *Dreifaltigkeit*. Bd. IV, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Herausgeber: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 414–447. München, 1955.
- Fernández Rivero, Juan Antonio. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar, 2004.
- Fidelio. „Teatros Espanoles.“ *El Mundo pintoresco*, Nr. 22 (05 1859).
- Figaro, Le, Hrsg. *Le Figaro* 10, Nr. 365 (05 1863).
- Figueiral, Javier Ortega. „Vermut italiano en la Barcelona de 1902.“ *La Vanguardia*, 02 2017.
- Firmin-Didot, Ambroise, und Firmin-Didot Hyacinthe. *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers : Firmin Didot et Bottin réunis*. Paris: Paris, 1877.
- FOTOGRAFIA QUIJANO. 01. 01 2013.
<http://www.fotografiaquijano.es/fotografos/fotografos.php#ramonandrey> (Zugriff am 03. 06 2020).
- Fremden-Blatt. „Theater und Kunst.“ Herausgeber: Gustav Heine. XVI, Nr. 33 (04 1862).
- Frey-Anthes, Henrike. „Schlange.“ *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. Herausgeber: Michaela Baucks, Klaus Koenen und Stefan Alkier. Prod. Henrike Frey-Anthes. Stuttgart, Baden Württemberg, 2008.
- Genossenschafts-Buchdruckerei. „Exursion der Mitglieder der Gruppe VIII, Holzindustrie, nach Mähren und Ungarn.“ (Genossenschafts-Buchdruckerei) III, Nr. 274 (10 1873).
- Germanisches Nationalmuseum . *Sitzgelegenheiten: Bugholz- und Stahlrohrmöbel von Thonet : Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 29. November 1989 bis 18. Februar 1990*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1989.
- Gernsheim, Helmut. *Die Fotografie*. Wien, München: Verlag Fritz Molden, 1971.
- . *Geschichte der Photographie: die ersten hundert Jahre*. Berlin: Propyläen, 1983.
- Giedion, Siegfried. *Die Herrschaft der Mechanisierung: ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1982.
- Gleason, Frederick. „Daguerrotypes galleries of Meade brothers.“ *Gleason's Pictorial Drawing-Room Companion*, 05. 02 1853.
- Gröning, Maren, und Monika Faber. *Inkunabeln einer neuen Zeit: Pioniere der Daguerreotypie in Österreich, 1839-1850*. Wien: Christian Brandstätter Verlag., 2006.
- Gynn, Beth Ann. *Online Archive of California*. 10. 11 2020.
https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c80g3phg/entire_text/ (Zugriff am 10. 11 2020).
- Hartmann, P.W. *Das grosse Kunstlexikon*. Wien: BeyArs GmbH, 2005.

- Haußer, Christian. *Auf dem Weg der Zivilisation Geschichte und Konzepte gesellschaftlicher Entwicklung in Brasilien (1808-1871)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.
- Heinlein, Heinrich. *Photographikon: Hilfsbuch auf Grund d. neuesten Entdeckungen u. Erfahrungen in allen Zweigen d. photographischen Praxis*. Leipzig: Otto Spamer, 1864.
- Heller, Hermann. *Michael Thonet: der Erfinder und Begründer der Bugholzmöbel-Industrie*. Herausgeber: Hermann Heller. Brunn: Selbstverlag, 1920.
- Heynemann, Claudia Beatriz. *brasilianafotografica*. 27. 07 2018. <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=12604> (Zugriff am 22. 11 2020).
- Highland, Margaret. *mansionmusings*. 19. 09 2016. <https://mansionmusings.wordpress.com/2016/09/19/the-girl-in-the-portrait-emma-beach-and-mark-twain/> (Zugriff am 03. 01 2020).
- Hobbytime*. 30. 10 2020. <https://www.hobbytime.org/index.php/fr/bon-marche-fr-fr> (Zugriff am 30. 10 2020).
- Hoffmannová, Jaroslava. „Chancellor Metternich and Inventor Michael Thonet.“ *East Central Europe*, 1989.
- Hofmockel, Ulrike. *lorkande*. 01. 01 2008. <http://www.lorkande.de/Allgemeines/Kinder/jungen.htm> (Zugriff am 15. 01 2021).
- Holzer, Anton. „Adolphe Braun et Cie: Fotografie als Geschäft.“ *Fotogeschichte*, 2018.
- . „Rückblick auf goldene Zeiten.“ *Fotogeschichte*, 2011.
- Hornig, E. „Protokoll der Plenarversammlung der Photographischen Gesellschaft vom 12. Mai 1880.“ *Photographische Correspondenz*, 12. 05 1880.
- Hoy, Anne H. *Enzyklopädie der Fotografie: die Geschichte, die Technik, die Kunst, die Zukunft*. Hamburg: National Geographic, 2006.
- Hülskath, Dr. Harald. *Auszug aus dem Vortrag im Eröffnungsjahr des europäischen Studienzentrums der A.B.E. 1997 unter der Schirmherrschaft der Brasilianischen Botschaft in Bonn*. Vortrag, Akademie Brasil-Europa für Kultur- und Wissenschaftswissenschaft, Bonn: Gummersbach, 1996.
- Hungarian Digital Archive of Pictures. *dka.oszk.hu*. 16. 07 2019. <https://dka.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=91356> (Zugriff am 28. 11 2020).
- Illustrierte Zeitung. „Kunstgewerbliche Muster.“ *Illustrierte Zeitung* XIX, Nr. 475 (08 1852).
- Jäger, Jens. *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt/New York: Campus, 2009.
- Kacetyl, Jiří. *140 Jahre Nordwestbahn. Vergangenheit und Zukunft der kürzesten Verkehrsverbindung Wien – Berlin*. Hollabrunn: Stadtmuseum Hollabrunn, 2013.
- Kemp, Cornelia. „Petzval, Josef.“ In *Neue Deutsche Biographie* 20. 2001.
- Kramer, Oskar. *Albertina*, Wien.
- Kronsteiner, Olga. „Witterungsbeständiges Design.“ *Der Standard*, 06 2012.
- L'Europe Politique, Scientifique, Commerciale, Industrielle et Littéraire. „Seule fabrique de meubles en bosi massif courbé á la mécanique de frères Thonet á Vienne.“ *L'Europe Politique, Scientifique, Commerciale, Industrielle et Littéraire* (Auguste Osterrieth?) LXXIII, Nr. 198 (07 1865).

- La Corona. *La Corona*, 09 1857.
- La Corona. 11 1860.
- La Correspondencia de Espana. „Primera Edicion.“ *La Correspondencia de Espana* XIII, Nr. 813 (11 1860).
- La Espana. „Partes Telegraficos.“ *La Espana* XII, Nr. 3.808 (01 1859).
- Lafolie, Joeefine. „Revista de Paris.“ *El Correo de la Moda. Album de senioritas. Periodico de Literatura, Educacion, Teatros, Labores y Moda*. XIII., Nr. 517 (1863).
- Lafolie, Joeefine. „Revista de Paris.“ *El correo de la Moda* VIII, Nr. 517 (10 1863).
- Lara, Natascha, und Wolfgang Thillmann. *Bugholzmöbel in Südamerika*. La Paz: Industrias Lara Bisch S.A., 2008.
- Lauzac, Henry. *Galerie historique et critique du dix-neuvième siècle. Volume 6*. Bd. 6. Paris: Bureau de la Galerie historique, 1868-1872.
- Le Charivari. „Muebles en bois courbé de Thonet frères de vienne.“ *Le Charivari*, 07 1863.
- Le Gérant, Montes. „Exposition Thonet Frères. Meubles en bois Courbé.“ *L'Exposition populaire illustrée*, 1867.
- Loreck, Hanne. „Mimikry, Mimese und Camouflage: Biologische, ästherische und technisch-militärische Praktiken der Tarnung um 1900.“ In *Verschleierungstaktiken, Strategien von eingeschränkter Sichtbarkeit, Tarnung und Täuschung in der Natur und Kultur.*, von Anne-Rose Meyer und Sabine Sielke, 159-184. Frankfurt am Main: u.a. Peter Lang, 2011.
- Macalik, Maria. *Der politische Katholizismus in der jüngeren Geschichte. Analysiert am Beispiel Deutschland und Österreich*. Wien: Universität Wien, 2012.
- Mährisch Städtische Brünner Zeitung. „Amtsblatt.“ *Mährisch Städtische Brünner Zeitung*, 12 1844.
- Mang, Karl, Gerhard Trumler, und Hans Schaumberger. *Thonet Bugholzmöbel: von der handwerklichen Fertigung zur industriellen Produktion*. Wien: C. Brandstätter Edition, 1982.
- Marrey, Bernard. *Les grands magasins : des origines à 1939*. Paris: Picard, 1979.
- Marti, Werner J. „Ende des Kaiserreichs Brasilien.“ *Neue Züricher Zeitung*, 11 2014.
- Martz, J. *Österreichische Biographische Lexikon ab 1815*. 01. 03 2011.
https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_A/Antoine_Franz-De-Paula_1815_1886.xml (Zugriff am 16. 09 2020).
- McCauley, Elizabeth Anne. *Industrial madness commercial photography in Paris, 1848-1871*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- MiBelbeck, Reinhold. *Prestel-Lexikon der Fotografen: von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart*. München: Prestel, 2002.
- . *Prestel-Lexikon der Fotografen: von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart*. München: Prestel, 2002.
- Montadi, Carme Morell i. *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i realitat*. Barcelona: Curial Ed. Catalanes, 1995.
- Moreno Mengíbar, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

- Morgen-Post. „Aus der Geschäftswelt.“ *Morgen-Post*, Nr. 23 (01 1873).
- Neue Olmüzer Zeitung. „Amtliches.“ *Die neue Zeit. Neue Olmüzer Zeitung*. 19, Nr. 20 (01 1866).
- Neues Fremden-Blatt. „Ein Besuch bei Franz Deak.“ *Neues Fremden-Blatt I*, Nr. 38 (06 1865).
- Österreichische Akademie der Wissenschaften. *wiener-weltausstellung*. 01. 01 2013. <http://www.wiener-weltausstellung.at/biografien.html?author=THONET%2C+Josef&id=40> (Zugriff am 25. 01 2021).
- Österreichische Illustrierte Zeitung. „Die gebogenen Holzarbeiten aus der Fabrik Gebrüder Thonet.“ *Österreichische Illustrierte Zeitung*, November 1852.
- Ottillinger, Eva B. „Thonet als Vorbild - Vorbilder für Thonet.“ In *Sitzgelegenheiten. Bugholz- und Stahlrohrmöbel von Thonet*, von Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1989.
- . *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne: Künstler, Auftraggeber, Produzenten*. Wien : Böhlau Verlag, 2018.
- Ottillinger, Eva B., und Jervis Simon. „August Kitschelt’s metal furniture factory and viennese metal furniture industry in the nineteenth century.“ *Furniture History*, 1989: 235-249.
- Pellerin, Denis. *La photographie stéréoscopique sous le second Empire*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1995.
- Photographische Correspondenz. „Bericht über die Erste Photographische Ausstellung in Wien.“ *Photographische Correspondenz*, 1864.
- Pinós, Gabriel. *ramoncasas*. 27. 01 2019. <https://www.ramoncasas.art/casas-gaudi-y-el-cafe-torino/> (Zugriff am 23. 11 2020).
- René, Pierre-Lin. „De l’imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880).“ *Études photographiques*, 01. 06 2007.
- Rezende, Livia. „Of Coffee, Nature and Exclusion: Designing Brazilian National Identity at International Exhibitions (1867 and 1904).“ In *Designing Worlds : National Design Histories in an Age of Globalization*, von Kjetil Fallan, 259-274. New York: Berghahn Books, 2016.
- Rivero, Juan A. Fernández, und Teresa Garcia Ballestros. *cfrivero.blog*. 18. 09 2018. <https://cfrivero.blog/?s=El+fugaz+viaje+de+la+Emperatriz+Eugenia+a+Madrid+en+1863> (Zugriff am 13. 02 2021).
- Rivero, Juan Antonio Fernández. „La España romántica en versión estereoscópica.“ *Cuadernos De La Alhambra /*, 2009.
- Rubio, Amparo Alvarez, und Carmen Garcia Monerris. *De l’ofici a la fàbrica. Una família industrial valenciana en el canvi de segle. La Maquinista Valenciana*. Valencia: Universitat de València, 2000.
- Sagrera, Merche Fernández. „ELS FONS DE L’ESCRITURA AMB LA LLUM DE L’ANC.“ *ANC, Butlletí de l’Arxiu Nacional de Catalunya*, 01. 02 2014.
- Sánchez, Rafael Garófano. *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*. Cádiz: Diario de Cádiz e Ingrasa editorial, 1994.
- Sandgruber, Roman. *graumann*. 17. 03 2017. <https://graumann.at/sandgruber/> (Zugriff am 19. 01 2021).
- Schäfer, Lilo. *The Thonet brand: a look at its graphic design history = Die Marke Thonet : ein Blick auf ihre grafische Geschichte*. Salenstein: Niggli, 2019.

- Scheurer, Hans J. *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie d. Industrialisierung d. Blicks*. Köln: DuMont, 1987.
- Schnatmeyer, Susane. *textilegeschichten*. 08. 03 2016. <https://textilegeschichten.net/2016/03/08/die-erfindung-der-weiblichen-handarbeiten/> (Zugriff am 13. 01 2020).
- Selle, Gerd. *Design im Alltag Vom Thonetstuhl zum Mikrochip*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2007.
- Selle, Gert, und Boehe, Jutta. *Leben mit den schönen Dingen. Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1986.
- Smith, Harriet Elinor, Richard Bucci, und Lin Salamo. *Mark Twain's letters. Volume 2*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Sochaczewski, Monique. „Fotografias do Oriente Médio na Coleção Teresa Cristina.“ *ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*. Associação Nacional de História, 2007.
- Staatsgalerie Stuttgart. *Staatsgalerie*. 01. 01 2016. <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/2A1E59EDC2204EF4AF30BB3C5058385C.html> (Zugriff am 14. 09 2020).
- Stenger, Erich. *Stereobetrachter*. 30. 03 2020. http://www.stereobetrachter.de/Stereofotografie/Geschichte_der_Stereokamera/body_geschichte_der_stereokamera.html (Zugriff am 01. 10 2020).
- Stiegler, Bernd. „Das Gesetz der Serie. Stereofotografien als Erkundung visueller Spielräume im 19. Jahrhundert.“ *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*, 2015.
- Stiftung Deutsches Design Museum. *Thonet- Geschichte einer Möbelmarke*. Frankfurt am Main, 01. 07 2008.
- Taylor and Francis. „Daguerreotype galleries of the meade brothers.“ *History of photography*, 1997.
- The Brooklyn Daily Eagle. „Dead of Moses S. Beach.“ *The Brooklyn Daily Eagle* 52, Nr. 207 (07 1892).
- The History of photography archive. *The History of photography archive*. 04. 09 2019. <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/48677284217/in/album-72157716458237041/> (Zugriff am 09. 11 2020).
- Thonet GmbH. „lifep.r.“ *lifep.r*. 04. 06 2020. <https://www.lifep.r.de/inaktiv/thonet-gmbh/Thonet-zukunftsorientiert-seit-200-Jahren/boxid/801730> (Zugriff am 20. 11 2020).
- Uni Marburg. *Phillips Universität Marburg*. 11. 11 2020. https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg/das-besonderes-bild/adolphe_braun (Zugriff am 11. 11 2020).
- Universitätsbibliothek Heidelberg. *Universitätsbibliothek Heidelberg*. 09. 09 2020. <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/charivari.html> (Zugriff am 14. 09 2020).
- Van Ham. *Sammlung Thillmann: Thonet - perfektes Design*. Köln: Van Ham, 2018.
- Voignier, Jean Marie. *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*. Chevilly-Larue: Le Pont de Pierre, 1993.
- Walker-Oakes, Vanessa, Jocelyn Gibbs, und Annette Leddy. *getty.edu*. 19. 11 2011. <http://archives2.getty.edu:8082/xtf/view?docId=ead/920033/920033.xml;chunk.id=ref8;brand=default> (Zugriff am 15. 01 2021).

Wentworth-Stanley, Christopher, und Inge Scheidl. *architektenlexikon*. 15. 06 2012.
<http://www.architektenlexikon.at/de/1034.htm> (Zugriff am 10. 11 2020).

Wiegand, Wilfried. „Das Glück des Sammlers und die Kunst der gerechten Kritik. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks.“ *Kunstforum*, Juli-August 2004.

Wiener Weltausstellungs-Blatt. „IX Das Deutsche Reich.“ *Wiener Weltausstellungsblatt, Beilage der Gemeinde Zeitung XII*, Nr. 103 (05 1873).

Wolf, Hubert. „Die Erfindung des Katholizismus.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08 2020.

Ziemann, Benjamin. *Bundeszentrale für Politische Bildung*. 13. 04 2016.
<https://www.bpb.de/izpb/224737/religion-konfession-und-saekulares-wissen> (Zugriff am 24. 09 2020).

Abbildungsnachweis

Abbildung 1: https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-fffe-a3d9-e040-e00a18064a99 , zuletzt aufgerufen am 21.07.2020	14
Abbildung 2: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weltausstellung1851c/0290?&ft_query=leistler&nixda=1&navmode=fulltextsearch , zuletzt aufgerufen am 23.07.2020	14
Abbildung 3: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rey&datum=18521115&query=%22thonet%22&ref=anno-search&seite=5 , zuletzt aufgerufen am 28.12.2020	18
Abbildung 4: Österreichische Nationalbibliothek, https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=meg&datum=18620419&seite=12&zoom=33 , zuletzt aufgerufen am 17.06.2020	19
Abbildung 5: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30593068/f4.image.r=thonet# , zuletzt aufgerufen am 28.12.2020	20
Abbildung 6: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4774285f/f4.item , zuletzt aufgerufen am 09.06.2020...	21
Abbildung 7: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62469386/f88.item , zuletzt aufgerufen am 28.12.2020	22
Abbildung 8: https://art.nelson-atkins.org/objects/50576/emma-buckingham-beach?ctx=ae8dca2a-5fad-47ad-9a44-a7a380b3f79a&idx=262 , zuletzt aufgerufen am 25.06.2020	24
Abbildung 9: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[FotoGLV2000%2f6468]&showtype=record , zuletzt aufgerufen am Samstag, 18.07.2020	29
Abbildung 10: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269251?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=franz+antoine&offset=20&rpp=20&pos=32 , zuletzt aufgerufen am 18.07.2020	29
Abbildung 11: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=izl&datum=18520807&query=&ref=anno-search , zuletzt aufgerufen am 20.09.2020	31
Abbildung 12: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zwa&datum=18620610&seite=4&zoom=33 , zuletzt aufgerufen am 16.09.2020	32
Abbildung 13: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269240 zuletzt aufgerufen am 15.06.2020	33
Abbildung 14: https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnalet/oeuvres/portrait-du-prince-imperial-eugene-louis-napoleon-1856-1879-vers-l-age-de-8 , zuletzt aufgerufen am 14.04.2020	39
Abbildung 15: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2702093?rk=18691079;2 , zuletzt aufgerufen am 29.12.2022	39
Abbildung 16: http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/ArxiusEnLinia/imatge100x100.do?reqCode=view&posIm=0&totalIm=1&pagelm=1&primera=1&codiUnitat=587033&tipusUnitat=1&codilmatge=2489227&nomlmatge=ANC_587033_379005.jpg , zuletzt aufgerufen am 17.06.2020	41
Abbildung 17: http://bdh-rd.bne.es/details.vm?o=&w=Rocafull%2C+Rafael+&f=creator&t=%2Bcreation&g=load&g=work&lang=es&view=main&s=0 , zuletzt aufgerufen am 16.09.2020	44
Abbildung 18: http://bdh-rd.bne.es/details.vm?o=&w=Rocafull%2C+Rafael+&f=creator&t=%2Bcreation&g=load&g=work&lang=es&view=main&s=1 , zuletzt aufgerufen am 17.06.2020	48
Abbildung 19: https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H303746/?lang=es&resultsetnav=5ed816f546ece , zuletzt aufgerufen am 03.06.2020	48
Abbildung 20: https://cataleg.museumares.bcn.cat/fitxa/gabinet_del_colleccionista/H303569/?lang=es&resultsetnav=5ed815c9c82fc , zuletzt aufgerufen am 02.12.2020	48
Abbildung 21: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/l-imperatrice-eugenie-appuyant-sa-tete-sur-celle-du-prince-imperial_positif-monochrome-sur-support-papier , zuletzt aufgerufen am 10.11.2020	49
Abbildung 22: https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/stereocard/20029182# , zuletzt aufgerufen am 25.01.2020	54

Abbildung 23: http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.282479 , zuletzt aufgerufen am 16.10.202	57
Abbildung 24: Ausschnitt aus Abb. 24. http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.282479 , zuletzt aufgerufen am 16.10.2020	58
Abbildung 25: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/Fran_IR_052901/c25mzjv26jps--q589kez9w6ux/FRDAFAN81_OF12v1376_L , zuletzt aufgerufen am 25.06.2020	60
Abbildung 26: Skizze der Autorin zu Abb. 26. Léon & Lévy, Exposition universelle de 1867, Paris. Section autrichienne, Porcelaines, N° 356. Archives Nationale de France.	61
Abbildung 27: https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/105113/ , zuletzt aufgerufen am 25.06.2020.....	62
Abbildung 28: Übereinandergelegte Abbildungen: Abb. 28 und Abb.23.....	63
Abbildung 29: http://data.tmw.at/object/110255517 , zuletzt aufgerufen am 16.11.2020.....	65
Abbildung 30: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/mm/media/download/FRDAFAN81_OF12v0654_L-medium.jpg , zuletzt aufgerufen am 25.06.2020.....	67
Abbildung 31: https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/mm/media/download/FRDAFAN81_OF12v0195_L-medium.jpg , zuletzt aufgerufen am 09.11.2020.....	69
Abbildung 32: http://doi.org/10.3932/ethz-a-000099162 , zuletzt aufgerufen am 15.11.2020.....	71
Abbildung 33: http://data.tmw.at/object/110005622 , zuletzt aufgerufen am 20.11.2020.....	73
Abbildung 34: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5639 , zuletzt aufgerufen am 23.11.2020.....	75
Abbildung 35: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5673 , zuletzt aufgerufen am 23.11.2020.....	76
Abbildung 36: http://doi.org/10.3932/ethz-a-000098694 , zuletzt aufgerufen am 17.06.2020.....	79
Abbildung 37: http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=torino&f=text&t=%2Bcreation&l=600&l=700&y=1902&lang=es&s=5 , zuletzt aufgerufen am 17.06.2020.	82
Abbildung 38: http://opac3.mnm.monguz.hu/en/record/-/record/MNMMUSEUM1831649 , zuletzt aufgerufen am 16.07.2020.....	85
Abbildung 39: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2943 , zuletzt aufgerufen am 17.06.2020.....	88

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
bzw.	beziehungsweise
ebd.	ebenda
EN	Englisch
etc.	et cetera
fr.	francs
Inv-n°	Inventory number (EN)
Inv-nr.	Inventarnummer
k. und k.	kaiserlich und königlich
k.k.	kaiserlich-königlich
N°	Number (EN)
Nr.	Nummer
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel