

Neue Bilder für neue Heilige.

Eine postmortem Fotografie von Francesco De Federicis als
Rechtsobjekt und Märtyrerikone

Spätestens seit Walter Benjamin dem Medium der Fotografie ein tendenzielles Fehlen von *Aura* bescheinigte, waren die modernen Geisteswissenschaften von der Vorstellung geprägt, dass Fotografien sich aufgrund ihres unbegrenzten Vervielfältigungspotenzials einer Vereinnahmung als Objekte der religiösen Kontemplation entziehen. Der vermeintliche Mangel an Einzigartigkeit und der damit verbundene Verlust von Werten wie Authentizität und Originalität wies der Fotografie auch in der Kunstgeschichtsschreibung einen Platz abseits der klassischen Bildkünste zu, die ihre Wirkmächtigkeit und Autorität aus dem Nimbus des göttlich inspirierten Künstlers bezogen und sich traditionell eines höher bewerteten Status' erfreuten. Vor diesem Hintergrund erfuhren Fotografien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zuge von Neubestimmungen des künstlerischen Kanons zwar eine späte Aufwertung, ihre sozialen Eigenschaften als multiple Originale mit einer individuellen Materialität, Biografie und *agency* wurden von der Forschung allerdings erst in den letzten drei Jahrzehnten verstärkt in den Blick genommen.¹ Zu den wichtigsten Ergebnissen dieser neuen Ansätze aus der Anthropologie und den *material culture studies* zählt die Erkenntnis, dass sich Fotografien nicht ausschließlich auf ihre visuellen Qualitäten reduzieren lassen: Als haptisch und sensorisch erfahrbare Objekte erschließen sie sich dem menschlichen Wahrnehmungsapparat auf unterschiedlichste Weise, sind in soziale Handlungen eingebunden und können z. B. geküsst, aber auch verkauft, gesammelt und archiviert werden. Dieser methodische Neuzugriff auf ein Medium, das lange Zeit nur als einseitige Flachware etikettiert wurde, erlaubt es heute, den vielseitigen Funktionsweisen von Fotografien als Objekten religiöser Kontingenzerfahrung aus einer neuen Perspektive nachzugehen. Dies soll im Folgenden am Beispiel von Aufnahmen der Heiligen Agostina Pietrantoni (1864–1894) versuchsweise geleistet werden. Unmittelbar nach ihrem gewaltsamen Tod entstanden und anschließend in unterschiedlichen Formaten und Medien reproduziert, lassen sich anhand ihrer Herstellung und Zirkulation verschiedene Gebrauchszusammenhänge rekonstruieren, in die religiös konnotierte Fotografien im Rom des ausgehenden 19. Jahrhunderts eingebunden waren. Zugleich sind sie Zeugnis dafür, wie eine durch Säkularisierungs- und Rationalisierungsprozesse im Wandel begriffene Gesellschaft neue Formen der medialen Vermittlung von Religion und Religiosität ausbildet, in der christliche Bildtraditionen und modernste Technologie pragmatisch Hand in Hand gehen.

Von der Landarbeiterin zur Lokalheiligen

Bevor die Ordensschwester Agostina am frühen Nachmittag des 13. November 1894 in Rom ermordet wurde, deutete nichts auf ihren zukünftigen Ruhm als Heilige hin. Wie viele ihrer Mitschwester, die im Ospedale di Santo Spirito in Sassia Kran-

ke und Bedürftige pflegten, kümmerte sie sich pflichtbewusst um ihre Schutzbefohlenen auf der Tuberkulosestation und führte im Übrigen ein frommes Leben in Übereinstimmung mit den Regeln ihrer Kongregation. Diese selbstlose Existenz im Dienst der *Suore della Carità* di Giovanna Antida Thouret endete abrupt im Alter von 30 Jahren, als Giuseppe Romanelli, ein ehemaliger Patient, der des Hauses aufgrund seiner Streitlust kurz zuvor verwiesen worden war, sie in einem Flur des Spitals abpasste und unter den Augen eines Zeugen mit sieben Messerstichen tötete. Das tragische Verbrechen, das der rachsüchtige Täter in Unkenntnis der wahren Sachlage verübt hatte (nicht Agostina, sondern ein Krankenpfleger hatte ihn bei der Hospitalsleitung angezeigt), entriss Agostina der Anonymität des Ordenslebens und machte sie umgehend zu einer Person des öffentlichen Interesses, die vom Ruch der Heiligkeit umweht war. Während ihr Leichnam am 15. November unter großer Anteilnahme der römischen Bevölkerung zum Cimitero del Verano geleitet wurde, bestimmten Nachrichten über ihren Tod und den Prozess gegen ihren Mörder noch über Wochen hinaus die Titelseiten der nationalen Presse. Aus Livia Pietrantonì, am 27. März 1864 in der kleinen Ortschaft Pozzaglia in eine arme Familie von Landarbeitern geboren, wurde *Suor Agostina, la martire della carità*.²

Vorbedingung für diese Verwandlung einer gewöhnlichen Sterblichen in eine christliche Märtyrerin³ waren die politischen Verhältnisse in der Tiberstadt, die am 20. September 1870 von italienischen Truppen eingenommen und im Jahr darauf zur Hauptstadt des vereinigten Königreichs Italien erklärt worden war. Die Eroberung Roms bedeutete nicht nur das Ende des Kirchenstaats und der weltlichen Macht des Papstes, der sich verbittert auf das Gebiet des Vatikan zurückziehen musste, sondern auch die systematische Fortsetzung einer antiklerikalen Politik, mit der die liberale Regierung des Einheitsstaats den Einfluss der Kirche auf Staat und Gesellschaft in den folgenden Jahren empfindlich beschränkte: Kirchenbesitz wurde in großem Umfang eingezogen, die Arbeit von Orden erschwert oder verboten, der Religionsunterricht an Schulen und Universitäten behindert.⁴ In diesem Klima des andauernden Antagonismus von katholischer Tradition und laizistischer Moderne musste die Kirche neue Strategien im Kampf um die kulturelle Deutungshoheit entwickeln. Nachdem sich Teile der Oberschicht im Zuge der Einheitsbewegung von der Kirche distanziert hatten, richtete sie sich mit der Ausweitung karitativer Tätigkeiten, der Einführung neuer Marienkulte und der Kanonisierung volkstümlicher Heiliger dabei insbesondere an die einfache Bevölkerung, die als politisches Bollwerk gegen den mehrheitlich bürgerlich-aristokratisch geprägten Staatsapparat in Stellung gebracht werden sollte.⁵

Vor diesem Hintergrund erfüllte Agostina ideale Voraussetzungen, um das Mitgefühl der römischen Bevölkerung hervorzurufen und von der papsttreuen Publizistik zu einer volkstümlichen Identifikationsfigur aufgebaut zu werden. Dazu wurde sie in zahllosen Zeitungsartikeln, Gedenkmessen, Nekrologen und Gedichten als weibliches Idealbild christlicher Tugenden ausgedeutet und zum Opfer der neuen Gesetzgebung stilisiert, die religiöse Symbole und aktive Glaubensarbeit im Hospital von Santo Spirito verbot.⁶ Gleichzeitig wurde ihr Mörder als moralisch verkommenes Subjekt charakterisiert, das als Produkt der neuen sozialen Verhältnisse durch die Abschaffung der Todesstrafe, die Einführung der Pressefreiheit und die Unterdrückung religiöser Institutionen entstanden sei.⁷ Nach Lesart des *Osservatore Cattolico* war damit nicht Giuseppe Romanelli, sondern die liberale Regierung für den Mord an Agostina verantwortlich.⁸ In der Wahrnehmung der katholischen Öffentlichkeit entwickelte sie sich daher noch vor ihrer offiziellen Heiligsprechung

im Jahre 1999 zu einer Lokalheiligen, die unerschütterlich für ihre Glaubensüberzeugungen einstand und ihr Leben wie die frühchristlichen Märtyrer Roms in einer glaubensfeindlichen Umwelt verloren hatte.⁹

Eine Fotografie als Rechtsobjekt

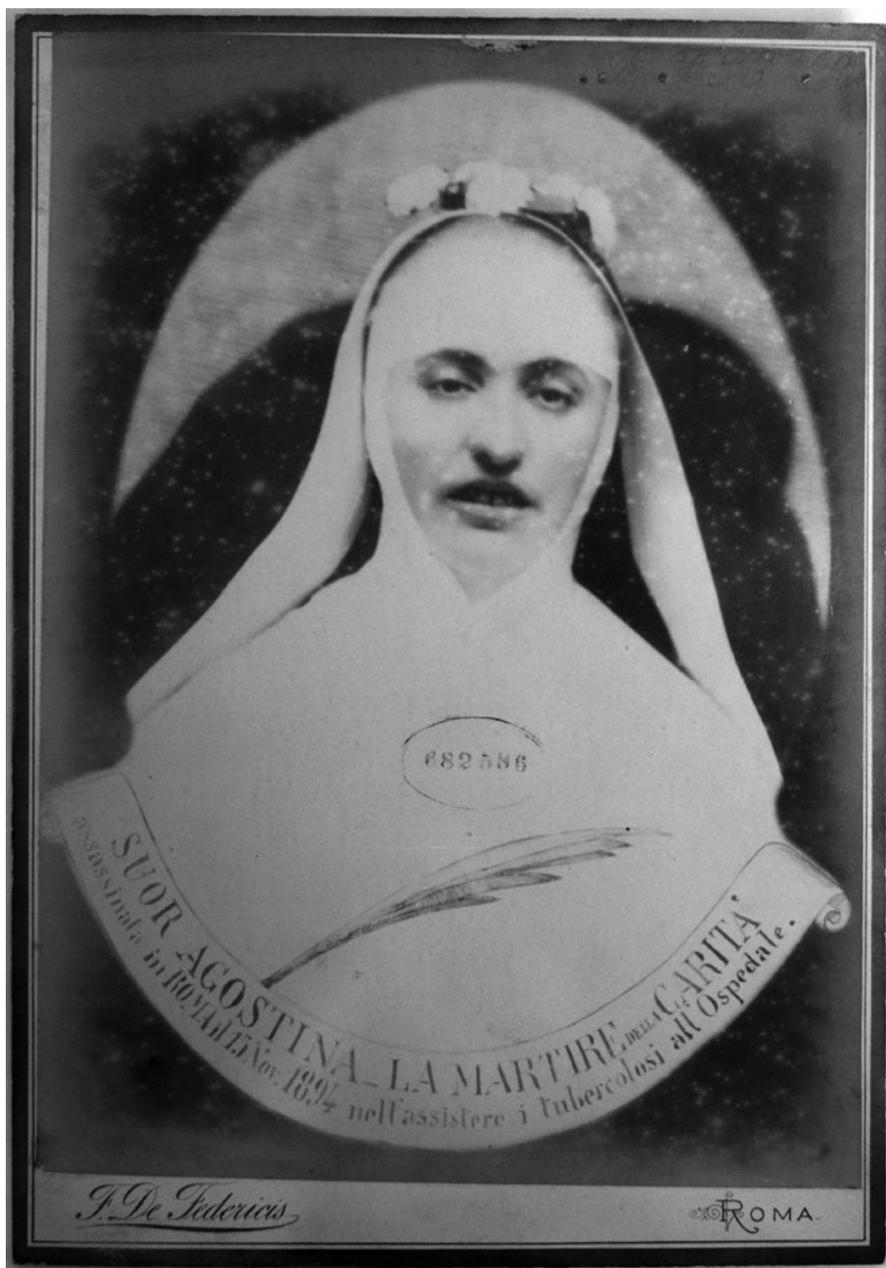
Sichtbarer Ausdruck der graduell zunehmenden Sakralisierung Agostinas waren mehrere Porträtfotografien, die in den Tagen, Wochen und Monaten nach ihrem Tod in der Stadt zirkulierten. Von diesen Bildnissen, die in unterschiedlichen Formaten und Bearbeitungsversionen reproduziert wurden, möchte ich im Folgenden eine Aufnahme von Francesco De Federicis herausgreifen, die heute in der Nationalbibliothek in Rom verwahrt wird und sich für eine differenzierende Objektanalyse besonders eignet.

Die hochrechteckige Fotografie zeigt Agostina in einer hieratischen Frontalan­sicht als ovales Brustbild, das sich vor einem dunklen Hintergrund absetzt (Abb. 1): In ein helles Habit aus Haube, Schleier und Brusttuch gekleidet, blickt sie mit halb­geöffneten Augen in Richtung des Betrachters, während ein Blumenkranz ihr Haupt und ein Palmzweig ihren Oberkörper schmücken. Ein einbelichteter Titulus, der das Bildnis am unteren Rand umfasst, weist die Dargestellte als «Suor Agostina, la martire della carità» aus und nennt Datum und Umstände ihres Todes: «assassinata in Roma il 13. Nov. 1894 nell'assistere i tubercolosi all'Ospedale.» Montiert ist der mittlerweile stockfleckige und verblichene Albuminabzug (22,6 x 16,5 cm) auf einen goldumrandeten Trägerkarton (24,6 x 17,4 cm), der mit «F. De Federicis Roma» Namen und Standort des Fotografen ausweist. Zusätzlich wurde er oben rechts mit einem undeutlichen Prägestempel markiert, der wahrscheinlich die Initialen des Fotografen wiedergibt.

Während die Vorderseite der Fotografie das äußere Extrem eines menschlichen Lebens beschreibt, lässt sich anhand ihrer Rückseite die Biografie der Fotografie nachvollziehen (Abb. 2). Neben dem gedruckten Signet des Fotostudios, das Francesco De Federicis eindrucksvoll als päpstlichen Hoffotografen inszeniert, der unter dem Wappen des Heiligen Stuhls an der Piazza San Pietro residiert, weist sie mehrere Stempel und Handschriften auf, die das Resultat eines bürokratischen Vorgangs sind, mit dem De Federicis sich das Urheberrecht an der Fotografie bestätigen ließ.

Die wesentlichen Details dieses Vorgangs lassen sich mit der Hilfe eines Gesetzestextes zu den *diritti d'autore* rekonstruieren, auf den der schwer leserliche Stempel des Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio rechts neben dem Fotografensignet hinweist. Mit dem 1865 verabschiedeten und 1882 überarbeiteten Gesetz zum Schutz der Autorenrechte wurde erstmals seit Gründung des vereinigten Königreichs ein einheitliches Urheberrecht geschaffen, das Künstler, Schriftsteller und Komponisten vor der unrechtmäßigen Reproduktion ihrer Werke schützen sollte. Um sich dieses Rechtsanspruchs zu versichern, sah das Gesetz unter Artikel 21 die Abgabe von Belegexemplaren vor, die bei der jeweils zuständigen Provinzialpräfektur vorgelegt und gegen Zahlung einer Gebühr von zwei Lire registriert werden mussten. Zudem oblag es dem Autor, einen genauen Titel und Entstehungszeitpunkt seines Werks anzugeben, damit diese Angaben gemeinsam mit seinem Namen in der *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, dem offiziellen Amtsblatt der Regierung, veröffentlicht werden konnten.¹⁰

Obwohl das Gesetz nicht zum Schutz von Fotografien ausgelegt war, denen juristisch noch kein schöpferischer Eigenwert als *opera dell'ingegno* zugeschrieben



1 Francesco De Federicis, *Porträt der Agostina Pietrantoni als Märtyrerin der Barmherzigkeit*, Vorderseite, 1894, Albuminabzug, (22,6 x 16,5 cm) auf Trägerkarton (24,6 x 17,4 cm).

wurde, zeigen uns die Informationen auf der Rückseite, dass Francesco De Federicis dieses aufwendige und kostspielige Verfahren wählte, um sein Porträt vor der grasierenden Piraterie fotografischer Bilder zu schützen.¹¹ Ausweislich der typografischen und skriptografischen Spuren geschah dies durch einen Beamten des Comitato Forestale della Provincia di Roma, der den Trägerkarton am 21. November 1894

15

Francesco De Federicis



Uff. Ufficiale di Roma
F. De Federicis



Editore della
GERARCHIA CATTOLICA
ILLUSTRATA.

ROMA
PIAZZA S. PIETRO N° 37
NEL GIARDINO CON INGRESSO CARROZZABILE.

Si conservano i negativi.



REG. AL N° 34934
DEPOSITATA IL 21. Novembre 1894
ALLA PREFETTURA DI Roma

227

2 Francesco De Federicis, *Porträt der Agostina Pietrantonì als Märtyrerin der Barmherzigkeit*, Rückseite, 1894, Albuminabzug (22,6 x 16,5 cm) auf Trägerkarton (24,6 x 17,4 cm).

stempelte, mit der amtlichen Registernummer 34934 versah und diesen Rechtsvorgang ebenso wie De Federicis mit einer Unterschrift auf der oberen Kartenhälfte bestätigte. Wie vom Gesetzgeber zugesichert, wurde dieser administrative Akt wenig später in der *Gazzetta Ufficiale* mit den zusätzlichen Angaben, die Francesco De Federicis in der Präfektur übergeben hatte, publik gemacht. Als einzige Fotografie

taucht das Porträt von Agostina in der Ausgabe vom 4. Januar 1895 unter der identischen Registernummer in einer langen Liste von urheberrechtlich geschützten Romanen, Musikkompositionen und Theaterstücken auf, in der mit dem 14. November 1894 nun auch das Entstehungsdatum der Aufnahme angegeben ist.¹²

Dass sie in einem anschließenden Lebensabschnitt schließlich in den Bestand der römischen Nationalbibliothek gelangte, verdankt sich wiederum einer Initiative des Bildungsministers Michele Coppino (1822–1901). In Verhandlungen mit dem Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio setzte er sich dafür ein, die in den zahlreichen Präfekturen Italiens eingehenden Belegexemplare zur Bestandserweiterung der 1876 als Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II gegründeten Nationalbibliothek zu verwenden.¹³ Seit dem Sommer 1879 wurden daher in regelmäßigen Abständen sowohl Bücher als auch Fotografien in den Bestand der Bibliothek integriert, von denen letztere den Kernbestand des heutigen Archivio Fotografico Vittorio Emanuele mit mehr als 3.500 Einzelaufnahmen bilden.¹⁴ Innerhalb dieses anpassungsfähigen Ökosystems, das durch unterschiedliche Akteure geformt wurde, und in den letzten Jahrhunderten mehrfach Umschichtungen und Neusedimentierungen erlebte, war die Fotografie Francesco De Federicis' weiteren Handlungen und Klassifizierungen ausgesetzt¹⁵, zu denen zunächst der ovale Stempel mit der Inventarnummer 682586 aus dem Jahr 1895 auf der Vorderseite zählte. Während einer Neuordnung des visuell und materiell äußerst heterogenen Bestands, die wahrscheinlich nach 1975 erfolgte, wurde sie zudem Teil der Sachgruppe *Vita e costumi*, die 345 Aufnahmen unterschiedlichster Sujets (z. B. Kultbilder, Kreuzfahrtschiffe und Jagdszenen) umfasst und sich auf fünf Archivbehälter verteilt. Bei dieser Gelegenheit erhielt Agostinas Porträt vermutlich die aktuelle Inventarnummer 227, die sorgsam mit Bleistift unten rechts auf der Rückseite vermerkt wurde und die ältere, noch mit Kugelschreiber am oberen Rand notierte Kennzahl 15 ersetzte.¹⁶

Moderne Märtyrerikonen

Geben uns die institutionellen Spuren auf der Rückseite der Fotografie darüber Auskunft, was *nach* ihrer Abgabe in der Präfektur passierte, lässt sich auf der Grundlage zeitgenössischer Zeitungsberichte und Zeugenaussagen rekonstruieren, was *vor* ihrer Abgabe geschah.

Als Francesco De Federicis seine Fotografie am 21. November 1894 vorlegte, besaß er bereits ein umfangreiches Wissen um die fotografischen Geschäftspraktiken und Vorlieben in der Ewigen Stadt. Zunächst als Buch- und Schreibwarenhändler tätig, hatte er sich 1878 als Fotograf selbständig gemacht und war 1885 als Herausgeber der *Gerarchia cattolica illustrata* bekannt geworden, einer aufwendig gestalteten Porträtsammlung von Vertretern der Kirchenhierarchie, für deren Herstellung er teilweise auf Abzüge konkurrierender Fotografen zurückgriff. Außerdem erhielt er 1887 nach mehreren Anläufen das Privileg, Papst Leo XIII. zu fotografieren und schmückte sich wie Giuseppe Felici und die Fratelli D'Alessandri fortan mit dem prestigeträchtigen Titel eines *fotografo pontificio*.¹⁷ Abzüge seiner Papstporträts, die mit einem päpstlichen Sündenablass verbunden waren, bot er in unterschiedlichen Preisgruppen und Formaten an und bewarb sie in einschlägigen Zeitschriften.¹⁸

Seine Erfahrung als umtriebiger Geschäftsmann und versierter Porträtfotograf, der eng mit dem Vatikan verbunden war, verschaffte ihm die notwendigen Kontakte, um Agostina nach ihrem Tod porträtieren zu können. Dies geschah am

Vorabend ihrer Bestattungsfeierlichkeiten. Nachdem Agostinas Leichnam trotz des erbitterten Widerstands ihrer Mitschwestern am Nachmittag des 14. Novembers 1894 von Gerichtsmedizinern einer Obduktion unterzogen worden war, wurde sie am frühen Abend neu eingekleidet, mit einer Krone aus weißen Rosen geschmückt und in einem Hof des Hospitals aufgebahrt, wo sie De Federicis unter schwierigen Lichtverhältnissen fotografieren konnte. Grund dieser Maßnahme war das große Interesse an Fotografien der Verstorbenen, das sich seit dem Tag ihres Todes abgezeichnet hatte. Da keine Lebendaufnahmen Agostinas existierten, hoffte man bei dieser Gelegenheit ein repräsentatives Bildnis herstellen zu können, das lebensecht wirkte und sich für eine publikumswirksame Vervielfältigung eignete. Dies war mehr als 30 Stunden nach ihrem Tod und den Auswirkungen einer invasiven Autopsie, bei der Schädelkalotte und Bauchhöhle geöffnet worden waren, jedoch kaum mehr möglich.¹⁹ Obwohl der Leichnam für die Aufnahme entsprechend präpariert wurde, indem die Augenlider geöffnet und das Kinn bandagiert wurde, blieben mit dem fehlenden Muskeltonus, dem eingetrübten Blick und den bereits aufgesprungenen Lippen deutliche Zeichen ihres Todes sichtbar.²⁰

Nachdem er seine Arbeit im Hospital beendet hatte, stellte De Federicis in seinem nahegelegenen Fotoatelier wahrscheinlich noch am selben Abend erste Abzüge von einem Glasplattennegativ her, die ihren Weg in verschiedene Zeitschriftenredaktionen fanden.²¹ Anschließend muss er mit der Arbeit an einer weiteren Porträtfassung begonnen haben. Dazu schuf er mit Hilfe einer Vignette eine Negativvorlage, die es ihm erlaubte, seine Aufnahme gemeinsam mit einem eingezeichneten Palmzweig, der ikonografisch auf ihren Märtyrerstatus verwies, und einem fingierten Spruchband, auf dem Namen, Ehrentitel und Todesumstände Agostinas notiert waren, zu kopieren. Resultat war das oben beschriebene Porträt, das typologisch auf Bildtraditionen wie die Märtyrerikone, das Andachtsbild und das bürgerliche Porträt zurückgriff, aber auch auf Schausarkophage römischer Heiliger rekurrierte. Durch seine Aufschrift und die tiefdunkle Rahmung besaß es einen expliziten Memorialcharakter und eignete sich – vermutlich in unterschiedlichen Formaten reproduziert – für den Verkauf in seinen Geschäftsräumen, bei Gedenkmessen und Trauerfeierlichkeiten.

Tatsächlich lässt sich den Quellen entnehmen, dass postmortem Fotografien Agostinas in den Tagen nach ihrem Tod in beachtlichem Umfang zirkulierten. In der ersten hagiografieähnlichen Schilderung ihres Lebens, verfasst von dem Jesuitenpater Francesco Saverio Rondina (1827–1897), wird im Kontext ihres Begräbnisses berichtet, dass ihre Fotografien tausendfach vervielfältigt und von allen sozialen Schichten nachgefragt worden seien.²² Außerdem wissen wir aus einem Artikel des *Osservatore Romano*, dass Teilnehmer einer imposanten Memorialmesse in der Mutterkirche der Jesuiten fotomechanische Reproduktionen ihres Porträts mit einer Aufschrift des Präsidenten der *Unione Cattolica Italiana* erhielten.²³ In diesem zeremoniellen Rahmen wirkte ihre Fotografie als mobiler und persönlicher Erinnerungsträger, der sich berühren und transportieren ließ, und diente der Visualisierung ihres unsichtbaren Körpers, dessen direkter Anblick nur einer kleinen Gruppe ausgewählter Personen vorbehalten worden war. Sowohl während ihrer Begräbnisprozession, bei dem Agostinas Leichnam in einem Zinksarg vor den Blicken des Publikums verborgen blieb, als auch während der zahlreichen Trauergottesdienste, bei denen Scheinkatafalke ihren Körper symbolisch repräsentierten, bestand ihre Anwesenheit aus einer imaginierten Präsenz, der erst durch Fotografien ein takti-

les, affektives und visuelles Gewicht verliehen wurde.²⁴ In die semantische Leerstelle, die aus ihrer leibhaftigen Abwesenheit gebildet wurde, trat auch die Fotografie Francesco De Federicis. Dabei waren es gerade die ästhetischen Defizite, die seiner Aufnahme ihren besonderen Reiz verliehen: Als unverstelltes und ungeschöntes Abbild, das zwischen Leben und Tod oszillierte, präsentierte sich ihre Fotografie als unwiderlegbares Zeugnis ihrer Existenz, die sich im Blickaustausch mit dem Betrachter vergegenwärtigte.

Urte Krass hat in ihrer Studie zur Inszenierung des Heiligenleichnams in der Renaissance herausgearbeitet, dass vergleichbare Funktionen erstmals im Quattrocento von mechanisch reproduzierbaren Bildmedien wie Totenmasken und Porträtmedaillen geleistet wurden.²⁵ Als veristische Stellvertreter ihrer körperlichen Nähe schließen die Fotografien Agostinas an diese Strategien der Distanzverringering zwischen Heiligen und Gläubigen an und wurden durch den zeitgenössischen Fotografiediskurs mit einer nahezu unhinterfragbaren Authentizität ausgestattet. Um 1900 wurden Fotografien nicht nur als Resultat der optischen Domestizierung und chemischen Fixierung der sichtbaren Welt verstanden, sondern auch als spontaner Selbstabdruck der Natur interpretiert, in der sich die facettenreiche Wirklichkeit ganz ohne die interpretierende Hand eines Künstlers objektiv zu erkennen gab.²⁶ Der vorgeblich höhere Wahrheitsgehalt dieser *acheiropoietischen* Bilder wurde zusätzlich durch Theorien aus dem Bereich der optischen Physik unterstützt, in denen Lichtstrahlen als feine Emanationen aufgefasst wurden, die Lebewesen und Gegenstände aussandten. Fotografien konservierten diesen Vorstellungen zufolge einen Teil der tatsächlichen Substanz des Referenten und konnte sie zu wirkmächtigen Berührungsreliquien machen.²⁷ Gegenüber echten Reliquien, die nach der Ausgrabung frühchristlicher Katakomben im Rom des 19. Jahrhunderts eine Hochzeit erlebten, besaßen sie nach dieser Rhetorik zudem den Authentizitätsvorsprung, dass visuelles Abbild und materielles Substrat in ihnen zusammenfielen. Dies mag der Grund dafür gewesen sein, dass sich ein Priester aus Agostinas Heimatdorf anstatt einer Reliquie der Verstorbenen ihre Fotografie von der Generalvikarin der Suore della Carità erbat: «Wenn es Ihnen nicht ungeziem erscheint, hätte ich gerne eine Fotografie von Schwester Agostina, oder wenigstens irgendeine Reliquie, damit ich sie immer in süßer Erinnerung behalte.»²⁸

Epilog

Die vorliegende Fallstudie hat am Beispiel einer Fotografie der Heiligen Agostina gezeigt, dass ein materieller Forschungsansatz neue Perspektiven für die Analyse religiös konnotierter Fotografie eröffnen kann. In unterschiedlichen Formaten reproduziert und anschließend in unterschiedlichen Gebrauchszusammenhängen rezipiert und verwaltet, entwickelte Francesco De Federicis' Aufnahme eine Vielzahl unterschiedlicher Biografien, die durch ihren Doppelcharakter als flaches Bild und dreidimensionales Objekt bestimmt waren.²⁹ Agostinas Fotografien wurden nicht nur betrachtet, sondern waren als Gegenstand religiöser, sozialer und ökonomischer Austauschbeziehungen in rituelle Handlungen eingebunden, die aus den massenhaft vervielfältigten Abzügen wieder individuelle Unikate mit einer jeweils eigenen Performanz machten. Das wird besonders an dem Exemplar aus der Nationalbibliothek deutlich. Mit ihren Stempeln, Registernummern und Schriftzeichen ist Francesco De Federicis' Fotografie Ausdruck des hohen Stellenwerts, den Agostina in der katholischen Frömmigkeitskultur einnahm, und zugleich medien-

archäologisches Zeugnis für das wachsende Sozialprestige der Fotografie selbst: Als Kunstgattung, die ihren Platz an der Seite der traditionellen Künste selbstbewusst einfordert und dieselben unveräußerlichen Rechte wie diese beansprucht. Gleichzeitig bleibt ihre Fotografie für neue Bedeutungszuschreibungen offen: Indem sie innerhalb bestehender Ordnungssysteme neu klassifiziert wird oder – wie durch die Kanonisierung Agostinas durch Papst Johannes Paul II. am 18. April 1999 auf dem Petersplatz geschehen – eine plötzliche Statusaufwertung als Fotografie einer Heiligen erfährt. Damit zählt Agostina Pietrantoni zu den ersten neuen Heiligen des 19. Jahrhunderts, deren Kult sich nicht mehr ausschließlich über Malerei, Skulptur und Druckgrafik, sondern auch über das technische Medium Fotografie und die mit ihm verbundenen Authentizitätsdiskurse anschaulich vermitteln ließ.

Anmerkungen

* Für Literaturhinweise und Anregungen danke ich ganz herzlich Marta Binazzi (De Montfort University Leicester), Moritz Buchner (Forum Transregionale Studien Berlin), Costanza Caraffa (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut) und Franziska Lampe (Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg). Außerdem gilt mein Dank Concetta Baldassarro und Saveria Rito (beide Biblioteca Nazionale Centrale Roma), die mir bei der Sichtung des *Archivio fotografico Vittorio Emanuele* helfend zur Seite standen.

1 Exemplarisch sei hier nur auf folgende Publikationen verwiesen: Christopher Pinney, *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, London 1997; *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, hg. v. Joan M. Schwartz / James R. Ryan, London 2003; *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, hg. v. Elizabeth Edwards / Janice Hart, London 2004; Geoffrey Batchen, *Forget Me Not. Photography and Remembrance*, New York 2004; *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, hg. v. Costanza Caraffa, München 2011; Margaret Olin, *Touching Photographs*, Chicago 2012; Costanza Caraffa, *Photographic Itineraries in Time and Space. Photographs as Material Objects*, in: *Handbook of Photography Studies*, hg. v. Gil Pasternak, für 2019 in Druckvorbereitung.

2 Die Wiedergabe der Ereignisse stützt sich auf teilweise widersprüchliche Zeitungsberichte. Trotz ihrer hagiografischen Rhetorik sind auch die ersten Biografien Agostinas als Quellen aufschlussreich: Francesco Saverio Rondina, *Vita e morte di suor Maria Agostina (Livia Pietrantoni). Religiosa del Ven. Istituto delle Suore della Carità di S. Vincenzo de' Paoli, martire della carità e del dovere*, Rom 1895/1896; Mario Vanti, *Suor Agostina (Livia Pietrantoni). Religiosa delle Suore della carità di Santa Giovanna Antida*, Rom 1943.

3 Zum Begriff des Märtyrers, der im Ottocento eine Neubewertung erfuhr und auch vom

Bürgertum strategisch adaptiert wurde, vgl. Lucy Riall, «I martiri nostri non tutti risorti!» Garibaldi, i garibaldini e il culto della morte eroica nel Risorgimento, in: *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, hg. v. Lutz Klinkhammer / Oliver Janz, Rom 2008, S. 23–44.

4 Manuel Borutta, *Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe*, Göttingen 2011, S. 326–351; Annibale Zambarbieri, *Fede e religiosità fra tendenze laiche e modernismo cattolico*, in: *Storia dell'Italia religiosa. L'età contemporanea*, hg. v. Gabriele De Rosa, Rom 1995, S. 143–188; Guido Verucci, *L'Italia laica prima e dopo l'Unità, 1848–1876. Anticlericalismo, libero pensiero e ateismo nella società italiana*, Rom 1981.

5 Donatella Fioretti, *Chiesa, società e vita religiosa nell'Italia dell'Ottocento*, in: *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, 2007–2008, 2011, Jg. XL–XLI, S. 281–314; Jean Evenou, *Liturgia e culto dei santi 1815–1915*, in: *Santi, culti, simboli nell'età della secolarizzazione (1815–1915)*, hg. v. Emma Fattorini, Turin 1997, S. 43–65.

6 Vgl. *La Civiltà Cattolica*, 1. Dezember 1894, Quaderno 1067, S. 615–620. Für eine Auswahl epideiktischer Gedichte, die sie u. a. als bereits im Himmelreich weilende Jungfrau beschreiben, vgl. Rondina 1895 (wie Anm. 2), S. 148–158. Zu den Motiven der zunehmenden Feminisierung des religiösen Lebens im Ottocento vgl. Lucetta Scaraffia, «Il Cristianesimo l'ha fatta libera, collocandola nella famiglia accanto all'uomo». Dal 1850 alla «Mulieris Dignitatem», in: *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, hg. v. dies. / Gabriella Zari, Rom 1994, S. 441–493, zur katholischen Presse nach der Eroberung Roms vgl. Francesco Malgeri, *La stampa cattolica a Roma dal 1870 al 1915*, Brescia 1965.

7 *La vera Roma*, 15. November 1894, S. 1: «Il Romanelli ha 30 anni; è dunque un prodotto

dell'attuale cambiamento sociale. Ora noi domandiamo ai reggitori della pubblica cosa, alle classi dirigenti, agl'istitutori (...) se davanti agli atroci prodotti di questo ambiente, divenuti piccchè quotidiani, non credono giunto il supremo momento di tornare indietro, cioè allo Stato religioso, all'amministrazione cristiana, alla scuola credente, ai freni per la stampa, alla giustizia sommaria ed esemplare, al patibolo per le belve.»

8 *L'osservatore cattolico*, 16.–17. November 1894, S. 1: «Dio ha castigato [gli uomini del governo] in vari modi, e li ha voluti castigare anche ieri, costringendoli a prendere parte ai funerali d'una suora, cioè d'un membro di quegli Ordini religiosi che essi hanno con barbara mano soppressi (...), cioè ai funerali d'una loro vittima. Sì, d'una loro vittima, perché il governo, proprio il governo, va considerato come l'assassino di suor Agostina.»

9 Nachdem sich ihre Kongregation zunächst auf die Kanonisierung der Gründerin Johanna Antida Thouret (1765–1826) konzentrierte, die am 14. Januar 1934 erfolgte, wurde Agostinas Heiligsprechungsprozess 1935 eingeleitet und erreichte mit ihrer Seligsprechung 1973 einen ersten Höhepunkt. Vgl. Agostino della Vergine, *Articoli di prova testimoniale nella causa di beatificazione e canonizzazione della serva di dio Agostina Pietrantoni*, Rom 1935.

10 Für den Gesetzestext siehe *Raccolta ufficiale delle leggi e decreti del Regno d'Italia*, Bd. 65, Rom 1882, S. 3832–3857 und *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 6. Oktober 1882, S. 4346–4349.

11 Zu dieser Problematik, die erst 1925 mit der Anerkennung der Fotografie als *opera artistica* einen vorläufigen Abschluss fand, vgl. Italo Zanier, *La fotografia come tecnica e come arte nel diritto d'autore*, in: *La fotografia. Dall'immagine all'illecito nel diritto d'autore*, hg. v. ders./Niccolò Rositani, Mailand 2005, S. 11–41. Für eine zeitgenössische Diskussion des Gesetzestextes vgl. Carlo Brogi, *In proposito della protezione legale sulle fotografie*, Florenz 1885. Brogi, der zu den bedeutendsten Fotografen des 19. Jahrhunderts zählt, macht insbesondere auf das Problem aufmerksam, dass unrechtmäßige Kopien von Fotografien im Gegensatz zu komplexen Druckerzeugnissen wie Büchern viel leichter herzustellen seien, und fordert neben der Anerkennung der Fotografie als Urheberrechtlich und ästhetisch eigenständiger Kunstform auch eine drastische Vereinfachung des im Gesetz beschriebenen Registrierungsvorgangs.

12 *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 4. Januar 1895, S. 34–35: «[Numero d'ordine del registro generale] 34934 [Nome dell'autore dell'opera] De Federicis Francesco [Titolo] Suora Agostina, la martire della carità, trucidata in Roma il 13 novembre nell'assistere i tubercolosi all'ospedale di S. Spirito (Ritratto in fotografia) [Stabilimento dal quale fu eseguita la pubblicazione e data di questa] Fotog. De Federicis,

Roma, 14 novembre 1894 [Nome di chi ha fatto la presentazione] De Federicis Francesco (Fotografo) [Ministero o Prefettura cui fu presentata la dichiarazione] Roma [Data della presentazione] 21 novembre 1894 [Tassa pagata Lire] 2.»

13 Zur Geschichte der Bibliothek vgl. Franca Arduini/Rino Pizzi/Prentiss Moore, *The Two National Central Libraries of Florence and Rome*, in: *Libraries & Culture*, 1990, Jg. 25, Nr. 3, S. 383–405, und Enzo Esposito, *Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II*, Rom 1974.

14 Zur Entstehungsgeschichte des Bestands vgl. Simonetta Butto, *Il fondo fotografico Vittorio Emanuele*, in: *Castel Sant'Angelo. La memoria fotografica 1850–1904*, hg. v. Marica Mercalli, Rom 1993, S. 106–107, Ausst.-Kat., Rom, Castel Sant'Angelo, 1993.

15 Zur Metapher des Archivs als Ökosystem vgl. Elizabeth Edwards und Sigrid Lien, *Museums and the Work of Photographs*, in: *Uncertain Images. Museums and the Work of Photographs*, hg. v. dies., London 2014, S. 3–17; Joan M. Schwartz, *The Archival Garden. Photographic Plantings, Interpretative Choices, and Alternative Narratives*, in: *Controlling the Past. Documenting Society and Institutions*, hg. v. Terry G. Cook, Chicago 2011, S. 69–110.

16 Die vollständige Signatur der Fotografie lautet: Biblioteca Nazionale di Roma, Archivio Fotografico Vittorio Emanuele, F 14.3 (Vita e costumi), Nr. 227. Bis heute existiert nur ein provisorischer Zettelkatalog des Bestands, der in der *Sala delle collezioni speciali* aufgestellt ist.

17 Zur bislang kaum erforschten Tätigkeit Francesco De Federicis' vgl. Piero Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Rom 1983, S. 297 und *Fotografie del Risorgimento Italiano*, hg. v. Marco Pizzo, Rom 2004, S. 404.

18 Vgl. *La Vergine Immacolata (Periodico sacro romano)*, 28. März 1891, S. 145: «Francesco De Federicis fotografo di S.S. il Papa Leone XIII, Roma, Piazza di S. Pietro 37, Roma, offre le seguenti fotografie di S.S. (...) Il più bello e più vero ritratto in fotografia di S.S. il Papa Leone XIII. Carta visita cent. 20; Gabinetto cent. 50; Boudoir L.1; Salon L. 2; Normale con dimanda di benedizione in articolo mortis per una famiglia fino alla terza generazione, compresa la grazia da ottenersi per rescritto Pontificio L. 4.»

19 Diese Details lassen sich aus Zeitungsartikeln, Augenzeugenberichten und den Akten rekonstruieren, die beim Prozess gegen Giuseppe Romanelli angelegt wurden. Vgl. *La vera Roma*, 18. November 1894, S. 1–3, *Rondina* 1896 (wie Anm. 2), S. 144–145, *Vanti* 1943 (wie Anm. 2), S. 222, und *Archivio di Stato di Roma, Tribunale civile e penale*, Busta Nr. 5443, Faszikel Nr. 57257.

20 Zur Praxis der Anfertigung von postmortem Fotografien vgl. Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie*, 2 Bde., München 2009–2015, Bd. 1, S. 131–146. Speziell zur Tradition der Toten-

fotografie in Italien vgl. Gian Marco Vidor, *La photographie post-mortem dans l'Italie du XIX et XX siècles. Une introduction*, in: *La mort à l'oeuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*, hg. v. Anne Carol/Isabelle Renaudet, Aix-en-Provence 2013, S. 247–267.

21 Fotomechanische Reproduktionen nach ersten Abzügen seines Porträts erschienen u. a. in *La vera Roma*, 18. November 1894 und in *La tribuna illustrata*, 25. November 1894. Idealisierende Porträts von Agostina nach De Federicis' Vorlage u. a. in Rondina 1895 und 1896 (wie Anm. 2), Frontispize, und in *L'illustrazione Italiana*, 25. November 1894, S. 348.

22 Rondina 1895 (wie Anm. 2), S. 67: «Aveva [suor Agostina] appena chiuso gli occhi, quando accorsero solleciti all'Ospedale i fotografi per ritrarne le sembianze; e quel ritratto, benchè senza vita, fu a migliaia di copie riprodotte e ricercato a gara da ogni classe di persone.»

23 *Osservatore Romano*, 23. November 1894, S. 2: «Agli intervenuti [della messa] è stata distribuita una bellissima fototipia della Suora defunta con iscrizioni del prof. Tolli.»

24 Zum Verhältnis von Präsenz, Taktilität und Gefühl vgl. *Reasserting Presence, Reclamation and Desire*, Special Issue of *Photographies*, 2015, Jg. 8, Heft 3, hg. v. Haidy Geismar/Christopher Morton; Gian Marco Vidor, *Fotografia e approcci storiografici alle emozioni*, in: *Rivista Storica Italiana*, 2016, Jg. 128, Heft 2, S. 677–693; Elizabeth Edwards, *Objects of Affect. Photography Beyond the Image*, in: *Annual Review of Anthropology*, 2012, Bd. 41, S. 221–234.

25 Urte Krass, *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, Berlin 2012.

26 Vgl. Lorraine Daston und Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007, S. 133–145, und Jennifer Tucker, *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore 2013. Am Beispiel des Turiner Grabtuchs hat Peter Geimer nachgewiesen, dass aufgrund dieser Eigenschaften gerade die Fotografie die angebliche Evidenz Christi bezeugen konnte. Vgl. Peter Geimer, «Nicht von Menschenhand». Zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin, in: *Homo pictor*, hg. v. Gottfried Boehm, München 2001, S. 156–172.

27 Zu diesen Metaphern der Ablösung und Konservierung vgl. Sykora 2009–2015 (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 37–53. Zum Thema der Realpräsenz des Referenten vgl. auch Bernhard Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 115–130 und Steffen Siegel, *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn 2014.

28 Brief des Erzpriesters Don Giuseppe Morgante aus Pozzaglia vom 19. November 1894 an die Generalvikarin Irene Buzio, zit. n. Rondina 1896 (wie Anm. 2), S. 140: «Se non fossi indiscreto, chiederei a V.M. una fotografia di Suor Agostina, od almeno qualche reliquia per averne sempre dolce memoria.» Morgante bezieht sich hier wahrscheinlich auf einfache Sekundärreliquien bzw. Objekte aus ihrem Besitz. Daneben existierten aber auch Blutreliquien Agostinas, die am Tag ihres Todes durch ergriffene Gläubige hergestellt worden waren, indem sie ihr Blut mit kleinen Stofftüchern aufnahmen. Vgl. Vanti 1943 (wie Anm. 2), S. 218.

29 Vgl. Caraffa 2019 (wie Anm. 1).