

Erna Fiorentini

Erlebnisraumbilder

Erinnerung und Erwartung zwischen Skizze und Fotografie

Landschaft ist gewiss keine bloße Umgebung, die allein anhand der Merkmale eines physikalischen Raumes charakterisierbar wäre. Kanonische theoretische Bestimmungen in der Tradition Joachim Ritters setzen viel mehr bei der wahrnehmenden Vergegenwärtigung räumlicher Verhältnisse an, die dazu beiträgt, aus Raum Landschaft werden zu lassen.¹ Über die physiologische und kognitive Wahrnehmung hinaus, allerdings, sind es die breitgefächerten individuellen Komponenten des persönlichen Erlebens, die den Raum zur Landschaft machen.

Die Eigenschaft der Landschaft als eines erlebbar und erlebten Raums zieht sich wie ein roter Faden auch durch die Geschichte des Landschaftsbildes. Wir können sie aus den Prozessen ablesen, die zu Bildern der Landschaft führen, genauso wie aus dem Erfolg, den diese Art von Bildern bis heute in Medien so verschieden wie der Skizze und der Fotografie genießt. Für diese Bilder der Landschaft möchte ich hier das Konzept des „Erlebnisraumbildes“ diskutieren.

Die Eigenschaft von Landschaft als einem individuellen Erlebnisraum zeigt sich sehr früh und erreicht dann eine spezifische Auffälligkeit in den Bildern der unzähligen venezianischen Vedutenmaler des 18. Jahrhunderts. Paradoxerweise wurde ausgerechnet den venezianischen Veduten lange nachgesagt, sie seien kaum persönliche Darstellungen, sondern das Ergebnis einer pedantischen Aufnahme von Raumformen – minutiös, genau, eins-zu-eins. Dies nicht nur wegen ihrer sicher kaum abzustreitenden realistischen Wirkung, sondern auch deswegen, weil praktisch alle Vedutenmaler – von welchen Antonio Canal, der Canaletto, Francesco Guardi oder Francesco Tironi nur wenige der bekanntesten sind – optische Zeichenhilfen benutzten, allen voran die Camera Obscura. Man hat demnach ihre Malpraktiken ‚fotografisch‘ genannt, so dass in der Konsequenz ihre Bilder lange als mechanische Schnappschüsse, weitestgehend frei von subjektiven Bezügen, abgestempelt wurden.

Die venezianischen Veduten sind auf den ersten Blick in der Tat ‚realistisch‘, zumindest naturalistisch. Allerdings variieren sie die jeweilige Aussicht in einer optisch nicht nachvollziehbaren Art und Weise. Das

kann man in vielen dieser Bilder nachvollziehen. Francesco Tironi (Abb. 1) bringt zum Beispiel die Inseln Murano und San Michele mit ihrer Zwillingsinsel San Cristoforo auf eine einzige Tiefenebene, obwohl die Inseln einen unterschiedlichen Abstand vom Aussichtspunkt haben – sie wirken also hier in ihren Proportionen so, als ob sie im Vordergrund „auf einer Perlenkette aufgezogen“² seien.



Abb. 1: Francesco Tironi, *Veduta delle Isole di Murano, di San Michele e di San Cristoforo con le Fondamenta nuove*, ca 1775, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Der Gesamteindruck der Aussicht ist sicher wiedererkennbar und auch all ihre Einzelelemente sind gut sichtbar. Aus dem im Bild vorgegebenen Blickwinkel allerdings, hätte ein menschliches Auge sie nie in der Anordnung sehen können, die das Bild zeigt; und nur umso weniger das mechanische Auge einer Camera Obscura. Die Vedutenmaler erfassten mit dieser Zeichenhilfe nämlich nicht die Gesamtaussicht, sondern hielten vor Ort jeweils einzelne Teilszenen in Skizzen fest.³ Außerdem übertrugen sie damit nicht nur Formen aufs Papier, sondern nahmen auch die optischen Fehler der Camera Obscura – wie Liniendistorsionen und Farbverschiebungen – bewusst an und mit auf. Im Atelier wurden diese ‚ungenauen‘ Skizzen unverändert und mit einigen Freiheiten zusammengesetzt. Was resultierte waren keine Nachbildungen, sondern ein Konstrukt der Szene, kein objektives, sondern ein teil-imaginäres Bild.⁴

Das optische Gerät diente also als Zeichenhilfe, aber nicht zur genauen Darstellung, sondern zur Anpassung des Umraums im Bild. Die scheinbar genaue Erscheinung der Topografie in der fertigen Vedute ist so lediglich eine Annäherung an den physischen Be-

stand. Dennoch vermittelt sie auf den ersten Blick die Ansicht, die den Besuchern der Stadt beschert wurde. Die Bildstrategie der Vedutenmaler war also viel subtiler, als nur eine getreue Darstellung zu produzieren. Dies hing stark mit der Bestimmung dieser Bilder als Erinnerungsstücke, als Souvenirs, zusammen. Die Vedutenmaler bedienten nämlich mit einer enormen Produktion eine das ganze 18. Jahrhundert nicht versiegende Nachfrage nach Ansichten Venedigs, die von einem mächtigen Netzwerk von Kunsthändlern gesteuert wurde. Ihre Kunden waren jene Liebhaber der Stadt, – vor allem Reisende aus England auf ihrer *Grand Tour*, meist aus dem Adel und später aus dem aufkommenden Bürgertum stammend, die fast magisch von Venedig angezogen wurden.

Was erwartete aber dieser Markt, der die Produktion von Venedigs Veduten jahrzehntelang befeuerte? Den Käufern ging es nicht allein um die Spiegelung des Raumes, sondern auch um die Spiegelung des eigenen Erlebnisses darin. Beides sollte in den Bildern als Erinnerung bewahrt und durch sie mitgeteilt werden. Die Veduten sollten denjenigen erlauben, die in Venedig gewesen waren, den Gesamteindruck der physischen Räume wiederzuerkennen und ihnen damit zugleich bescheinigen, Augenzeugen dieses architektonischen Wunders gewesen zu sein. So konnten sie vor dem Bild sagen: „Genauso ist es dort“. Der Wiedererkennungseffekt war aber nicht nur ein äußerer, sondern auch ein innerer, denn die Vedute evozierte auch das „genauso habe ich es erlebt“. Wem der Besuch Venedigs noch bevorstand schließlich, dem vermittelten die Veduten ein prospektives Bild dieses Erlebnisses, sie formten sozusagen die Erwartung eines Erlebnisses, dem – einmal in der Stadt – das tatsächliche Erlebnis übergestülpt und das von neuen Bildern weitergetragen wurde. Diesen Erwartungen entsprechen transportable druckgrafische Sammlungen wie Francesco Tironis *Ventiquattro Isole della Laguna*⁵, welche Aussichten auf vierundzwanzig Inseln von Wasser aus gesehen anbietet. Vor Ort ermöglichen die Stiche den Reisenden die Entdeckung; in der Heimat, dann, die Vergegenwärtigung des Erlebnisses. Oder aber, anders herum, wecken die Bilder daheim das Vorfreudeerlebnis und leiten dann die Erlebnisfreude vor Ort. Sie sind die Karten im Spiel zwischen Erwartung und Erinnerung.

Landschaft ist in diesen mehrschichtigen und teils widersprüchlichen Bildern weniger ein geografischer Raum als vielmehr ein „Ort“, ein spezieller, mit eigenen einzigartigen Eigenschaften versehener Raum,

der sich erst durch die Präsenz eines Subjekts konstituiert. Dass der Ort hier zur zentralen Größe wird, korrespondiert mit den Verschiebungen im wissenschaftlichem Raumbegriff, die sich in dieser Zeit ereignen. Die neuen Raumbegriffe definieren sich zunehmend über die unmittelbar sensorisch erfassten Inhalte, die "ersten Daten unserer Erfahrung",⁶ so dass der Raum auch dadurch bestimmt wird, dass der körperlich fühlende und verstehende Mensch darin eingetaucht ist. Umgekehrt aber bedeutet dies, dass dem Subjekt die eigene Existenz in all ihren gegenwärtigen und vergangenen Facetten nur im Bezug zu dieser räumlichen Matrix bewusst werden kann. Beide Größen, Mensch und Naturraum, bedingen einander. Diese Auffassung löst die erkenntnistheoretische Mehrfachbesetzung eines einheitlichen Raumbegriffes allmählich auf, der bis dahin eine janusköpfige Figur aus absolutem Denkraum und relativem Anschauungsraum war. Langsam trennt sich die Idee vom absoluten physikalischen Raum von der Vorstellung eines unabhängigen Wahrnehmungsraumes. Dieser wird als "Erlebnisraum"⁷ verstanden, und lässt sich so nicht länger allein als geometrische und damit abstrakt konstruierbare Größe bestimmen. Der wahrgenommene Raum wird daher zunehmend in Sinne der Qualitäten konkreter Orte befragt,⁸ die die Vielfalt der Dinge, Subjekte und Situationen über die bloße Positionierung auf ein geometrisches oder kartographisches Raster hinaus situieren. Diese Qualitäten, beziehen sie sich jeweils auf den individuellen Betrachter, vermögen ihn zu "leiten und stabilisieren, verewigen und identifizieren"⁹. Das Interesse an Positionierung und Lage verschiebt sich zugunsten von Fragen über "Ort und Region"¹⁰. Diese Begriffe bezeichnen Orte als Räume, die mit der persönlichen Erfahrung und mit der Geschichte des einzelnen Beobachters geladen sind. Als „Anschauungsräume“¹¹ können sie kognitiv erfahren, aber zugleich immer auch als „Erlebnisräume“ singular empfunden werden.

Landschaftsbildern liegt deshalb immer eine *Verortung* des Subjekts zugrunde, aber verortet wurden in den Veduten des 18. Jahrhunderts nicht die Malenden, sondern vor allem der Bildbetrachter: Die, die malten, vermittelten hier Landschaft nicht als ihren eigenen Erlebnisraum, sondern passten die Landschaft im Bild so an, dass der Erlebnisraum der Betrachter evoziert und ihre Erinnerungen wie Erwartungen kommunizierbar gemacht wurden.¹²

Das ist ein wesentlicher Unterschied zu der Position, die zu Beginn des 19. Jh. Fuß fasst: denn hier werden die Malenden selbst allmählich zum Subjekt der Verortung. Die Besonderheit dieser neuen Verortung besteht darin, dass die Präsenz der Maler_innen in der Landschaft *bewusst* gesucht und auch im Bild explizit thematisiert wird. Wie in Jakob Philipp Hackerts *Ansicht des Solfatara bei Neapel* (Abb. 2, Abb. 3), wird beobachtet, „hie und da sitzt ein Maler unter seinem großen Schirm und malt seine ... Skizze... solche Erscheinungen gehören schon als Charaktere zu einer Italienischen Landschaft. Wo man auch sein mag ... man wird einen solchen Malerschirm wie ein Pilz irgendwo auftauchen sehen“.¹³

Es ist ein bewusster Gang der Malenden nach draußen. Dieser resultiert in dieser Zeit aus einer Art „Devianz der Wahrnehmung“ von Landschaft¹⁴, die zum Teil dem Drang geschuldet ist, das konventionelle akademische Naturstudium zu überwinden, welches in dieser Zeit die Maler „... in einem Wust von Regeln und stereotypen Formen dermaßen ein[...]schnürt, dass ein lebendiges Naturgefühl, die wahre und einfache Anschauung und Auffassung der Dinge sich gar nicht regen konnte“¹⁵. Malende nehmen sich vor deswegen vor, die Natur „mit eigenem Auge [zu] sehen und nicht durch eine der vielen akademischen Brillen, welche der Lehrer glaubte, seinem Schüler auf die Nase setzen zu müssen“¹⁶. Wie der zeitgenössische Kunsttheoretiker Carl Ludwig Fernow anmerkt, es entsteht hier eine „schätzbare... Klasse von Künstlern, die, der Natur und ihrem Genius folgend, auf eigenen Wegen wandeln“ und sich dabei „mit unbefangenen Sinne an die Natur selbst wenden“¹⁷.

Die Malenden positionieren sich in der Landschaft also topographisch. Da aber „ein bloß äußerliches Sehen würde nur mechanisch nachbilden,“¹⁸ reflektieren sie zugleich das eigene Erleben in der Landschaft. In anderen Worten, es werden zwar Wege zu einer wirklichkeitsnahen Bildaufnahme gesucht, damit der physische Raum im Bild topografisch spezifiziert, erkennbar wird; andererseits versucht man, die eigene Wahrnehmung und das eigene Erlebnis dieses Raumes im Bild nachvollziehbar zu machen.¹⁹

Dabei entsteht das, was ich ‚Erlebnisraumbild‘ nenne. Der Anspruch eines solchen Bildes wird sehr deutlich in den Anforderungen der Topographie dieser Zeit: Es ist wichtig, wie zum Beispiel Aristide Michel Perrot um 1820 fordert, dass die topographische Zeichnung den Betrachter „aufs Gelände transportiert“²⁰, und zwar dadurch, dass die Zeichnung die Gegend in ihrer „na-



Abb. 2: Jakob Philipp Hackert, *Ansicht des Solfatara bei Neapel*, 1788, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut.



Abb. 3: Detail aus Jakob Philipp Hackert, *Ansicht des Solfatara bei Neapel*, 1788, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut.

türlichen Bewegung und [ihrem] natürlichen Leben“ nachvollziehbar macht.²¹ Der Betrachter soll also - aus dem Bild - die Gegend so nachvollziehen können, wie sie beim Zeichnen vor Ort erfahrbar war. Das heißt, sogar rein topografisch gemeinte Zeichnungen sollen die Bildbetrachter in den Raum versetzen, und zwar so, wie der Zeichner diesen Raum besritten und wahrgenommen hatte; das Bild soll den Betrachtenden also virtuell vermitteln, wie sie selbst die Landschaft hätten sehen können, wenn sie, wie die Zeichnenden, dort gewesen wären.

Diesen Anspruch führt das künstlerische Landschaftsbild noch weiter: Es soll nicht nur die Natur wiedererkennbar machen, wie sie von den Künstlern gesehen, sondern auch vergegenwärtigen, wie sie von ihnen *empfunden* wurde. Damit wird den Bildbetrachtern ermöglicht, dieses Ortserlebnis aus der Ferne zu greifen und nachzuempfinden. Explizit sagt dies der deutsche Maler Julius Schnorr von Carolsfeld, als er 1824 an seinen Mentor Johann Gottlob von Quandt schreibt: „Ich besuchte Ferdinand Oehme, und fand sein Bild, welches die Aussicht nach Ischia gibt. Im

August werden Sie selbst das Bild sehen ... Vielleicht werden auch Sie dann der herrlichen Augenblicke gedenken, die wir selbst an dem vorgestellten Ort erleben, so wie ich lebendig in jene Zeit versetzt wurde"²². Das sind die Qualitäten eines „Erlebnisraumbildes“: es ist einerseits ein ‚objektiver‘ Träger von Informationen über die Landschaft, gleichzeitig soll es aber auch ein ‚subjektives‘ Vehikel für Erlebnisse und ein Auslöser von Erinnerungen sein. Dieser neuen Aufgabe wird theoretisch durchaus eine Formel gegeben, zum Beispiel in dem unter Künstlern beliebten und viel gelesenen Traktat *Essai sur la Nature* von Antoine Quatremère de Quincy: im Bild soll “mit Hilfe dessen, was reell ist, auch das, was nicht reell ist, sichtbar gemacht” werden, nämlich jene „Ideen, Eindrücke, Empfindungen und Wünsche“, die etwa Historienbilder den Betrachtenden schuldig bleiben²³. Aber auch in den Bildpraktiken spiegelt sich dieser Anspruch ganz deutlich wieder: in der Tat boomt hier die Verwendung jener optischen Zeichenhilfen, die versprachen, zugleich die Raumform und das Raumerlebnis zu fixieren und mitzuteilen.

Die wichtigste unter ihnen ist das Wollaston Prisma, überall bekannt unter dem Namen *Camera Lucida*. Bezeichnenderweise ist sie eine genuine Erfindung dieser Zeit, wurde sie doch erst 1807 patentiert, und ist tatsächlich ein Gerät, das ‚objektive‘ und subjektive Momente im Prozess des Zeichnens verbindet. Das Zeichnen mit der *Camera Lucida* ist ein nicht automatischer Vorgang, der von den Zeichnenden verlangt, dass sie sich mit der eigenen subjektiven visuellen Erfahrung beschäftigen und dass sie mit den Raumformen und dem Raumeindruck vergleichen, um eine objektive Szene festzuhalten.²⁴ Die *Camera Lucida* wurde in rasanter Geschwindigkeit in ganz Europa und in Übersee populär, sie wurde von Künstlern, von Wissenschaftlern, von Historikern, vom Militär und von Touristen verwendet. (Abb. 4).

Diese optische Zeichenhilfe wurde ein Massenphänomen der präfotografischen visuellen Kultur und spiegelt das im frühen 19. Jahrhundert breit geltende Gefühl wider, dass Bilder-Machen in der Landschaft die Gegenden erkennbar machen konnte, aber zugleich das einmalige subjektive Erlebnis, das *Da-Gewesen-Sein*, vermitteln sollte.²⁵ So sagte man den mit der *Camera Lucida* gefertigten Skizzen tatsächlich nach, dass sie dem Bildbetrachter zu vermitteln vermochten, „was der Zeichner das Glück hatte, miterleben zu können“²⁶. Sie waren für die Zeitgenossen demnach in der Lage, den Bildbetrachter dorthin zu



Abb. 4: Carl Jakob Lindström, *Den engelske konstnären*, 1830, Stockholm, Nationalmuseum.



Abb. 5: Titelblatt des *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, 1830.

transportieren, wo er ohne dieses Bild nicht hätte sein können.

Es ist also kein Wunder, dass bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts in den Sehnsuchtsorten der Grand Tour - zum Beispiel Neapel und Rom - der Handel mit aquarellierten Ansichten blühte, die sehr oft mit Hilfe der *Camera Lucida* angefertigt wurden. Unzählige Künstler verdienten zumindest ein Zubrot - wenn nicht gleich ihr gesamtes Einkommen - damit, dass sie solche Ansichten an beliebten Aussichtspunk-

ten für Touristen anfertigten und unmittelbar anboten. Sie arbeiteten vor Ort, sie skizzierten unter den Augen der Touristen und garantierten so die Fixierung ihres unmittelbaren Ortserlebnisses.²⁷ Solche Aquarelle und Gouachen wurden meist auf kleine Blätter gebracht, die sich perfekt als transportable Erinnerungen an das Landschaftserlebnis eigneten, die bequem gezeigt werden können. Der Ort und dessen Erlebnis wurden damit auch zuhause wirksam und konnten in anderen Bildbetrachtern die Vorstellung eines möglichen zukünftigen Erlebnisses vor Ort befeuern.

Auf diesen Effekt zielen auch die illustrierten Landbeschreibungen, die zwischen 1820 und mindestens 1840 überall initiiert wurden und namhafte Künstler zusammenbrachten mit der Aufgabe, hochwertige Ansichten dafür zu fertigen, wie sehr früh und langanhaltend Charles Nodiers *Voyages Pittoresques et Romantiques*, herausgegeben zwischen 1820 und 1878.²⁸ Diese illustrierten Reiseführer sind ausdrücklich nicht allein als Wegweiser gemeint, sondern werden - auch offiziell - als Instrument für eine emotionale Identifikation mit einer ganzen Region eingesetzt. Besonders interessant für diesen Aspekt, weil als ein sehr spezifisch lokales Unternehmen konzipiert, ist der *Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie*²⁹, die Bildreise durch das Königreich Sizilien, die um 1830 in Folgen erschien. Die Publikation war institutionell initiiert, gedacht vor allem für lokale Leser, um sie dazu zu ermutigen, "die Plätze, die ihnen nahe sind, zu erkennen und zu schätzen"³⁰. (Abb. 5).

Dafür wurden jene Landschaftsmaler engagiert, die auch nebenbei für die Touristen zeichneten. Sie fertigten Ansichten ausgewählter Orte, die sie in Begleitung von Schriftstellern oder Journalisten besichtigten. Diese Mitreisenden verfassten ästhetische und lokalhistorische Reflexionen über die Szene und über den Moment, in dem die Künstler die Bilder fixierten. Diese Reflexionen wurden dann zum Begleittext des Bildes im Buch. Die Lithografie *Vedute von Neapel vom Meer aus* (Abb. 6) wird zum Beispiel so kommentiert:

*"... in einem kleinen Boot sitzend, dem Blick des Malers folgend, der mit uns saß und sich anschickte, Neapel vom Meer aus zu zeichnen, während er all, was er malte, mit Namen ansprach, kam uns der Prospekt, der uns im Gänze schon anmutig vorkam, auch in seinen Teilen nicht weniger wunderbar vor"*³¹.

Die Strategie, in einer solchen Kombination von Schriftstellern und Malern zu reisen, um Eindrücke umfassender festzuhalten, begegnet uns sehr früh



Abb. 6: de Leopold, *Veduta di Napoli dal mare*, Tafel aus dem *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, 1830.

auch im Fall des Malers Franz Ludwig Catel. Er begleitete den Archäologen Aubin-Louis Millin zusammen mit dem Literaten Astolphe de Custine auf Ortsbesichtigungen im Königreich Neapel, die die Basis einer illustrierten Landbeschreibung legen sollten. Catel skizzierte die Ansichten mit der Camera Lucida, denn sein Auftraggeber Millin war von der neuen Erfindung begeistert. Auch hier begegnet uns die Bootsperspektive. Zusammen mit dem Gelehrten Millin und dem Literaten De Custine betrachtet er Amalfi vom Meer aus, „dal mare“, wobei De Custine anmerkt:

*„Wir haben einen sehr singulären Ort durchschritten. Trauen Sie meinem Urteil nicht, so fragen Sie den Herren Catel, unseren Reisebegleiter, der die Natur als Maler betrachtet und bestätigt, niemals zuvor etwas wie die Amalfi-Küste gesehen zu haben.“*³²

Hier wird die Absicht dieser illustrierten Landbeschreibung noch einmal klar: Sie sollten mit einer Synthese von visueller Erfahrung, unmittelbarem Erlebnis und verbaler Beschreibung den Bildbetrachtern das mögliche Gesamterlebnis am Ort nahebringen. Hier garantiert die graphische Umsetzung der Zeichnung ein sachliches, ‚objektives‘ Festhalten von gewesenen Erlebnissen, das den prospektiven Reisenden ein ähnliches Erlebnis am Ort verspricht. Nicht zufällig leistete Catel seine Zeichendienste auch für weniger wissenschaftlich Reisenden wie die Duchess von Devonshire oder die Prinzen Galitzin, um für sie Bilder für das Erlebnis und die Erinnerung aufzunehmen.³³ Recht zeitgemäß erscheinen hier die Unternehmungen von Catels Schwiegervater, Michelangelo Prunetti, der für seinen *Viaggio pittorico-antiquario* 1820 allein auf das Wort zur Führung durch die Kunstwerke Italiens setzt.³⁴

Was passiert aber mit den ‚Erlebnisraumbildern‘, als die Fotografie gegen Mitte des 19. Jahrhunderts zum populären Bildaufnahmeverfahren wird?

Zunächst nicht viel: Das Phänomen der touristischen Vor-Ort-Landschaftsskizze setzt sich unverändert, funktional fast, fort, nur zusätzlich auch in einem anderen Medium.

Die Fotografie bedient dabei als zunehmend erschwingliche Alternative die Bedürfnisse einer neuen Grand Tour, die Mitte des 19. Jahrhunderts nunmehr das Bürgertum auf Besichtigungsreise schickt.³⁵ An den entsprechenden Zielen blüht die kommerzielle Landschaftsfotografie genauso wie zuvor der Markt für aquarellierte Landschaftsskizzen geblüht hatte. Es entstehen professionelle fotografische Studios wie diejenigen der Gebrüder Alinari in Florenz,³⁶ in Rom jene des gebürtigen Schotten Robert Turnbull Macpherson³⁷ und von Giacomo Caneva.³⁸ Dabei ändert sich zunächst wenig in den Anforderungen, die an das Bild der Landschaft gestellt werden. Die neuen Reisenden kauften weiterhin vor Ort entstandene Bilder als Souvenir. Sie nahmen sie in ihr Heimatland mit, präsentierten sie den „Heimgebliebenen“ und beeinflussten damit deren Vorstellung von und Erwartungen an die fernen Orte. Nur diesmal waren es keine Aquarelle oder Gemälde, sondern Fotografien, mit welchen die Touristen ihre Reisetagebücher und Reiseberichte belebten.³⁹ Dabei waren die Fotografen meistens auch Maler, die den Marktwert der Fotografie erkannten und sich für ihre Bilder auch darin spezialisierten. So bezeichnet sich Giacomo Caneva, einer der erfolgreichsten solcher „Maler-Fotografen“⁴⁰, selbst als Autor eines Traktats über Fotografie als „pittore prospettico“⁴¹. Entsprechend wurde nicht nur in Rom, sondern auch im Umland – in Tivoli, Subiaco und Olevano, früheren Pilgerstätten der in der Natur skizzierenden Maler – nach Sujets und Motive der Malerei für die Fotografien gesucht, und es wurde direkt auf das zeichnerische Vokabular und auf die Inszenierung des skizzierten Ansichtsbilds rekurriert (Abb. 7a, Abb. 7b).

Die Erfassung der Erlebnislandschaft vor Ort wird also nun nicht mehr an die Maler, sondern an die Fotografen delegiert. Der Unterschied zur Malerei ist lediglich, dass die Fotografen die Bildaufnahme für Dritte selbst weiter delegieren: nämlich an den Apparat. Die vordergründige ‚Wahrheitstreue‘ des maschinellen Verfahrens garantiert den Käufern, dass der Raum des Erlebnisses so ausgesehen hat, wie es im Bild erscheint. Allerdings verleiht die apparative Aufnahme



Abb. 7a: Franz Ludwig Catel, *Blick auf Rom vom Monte Pincio*, 1834/36, Kunsthalle Bremen.



Abb. 7b: Giacomo Caneva, *Blick auf Rom vom Monte Pincio*, 1850/52, Fotografie aus der Sammlung Dietmar Siebert, München.



Abb. 8: Giacomo Caneva, *Wasserfall bei Tivoli*, um 1855, Fotografie aus der Sammlung Dietmar Siebert, München.

vor Ort auch dem eigenen visuellen Erlebnis dort Echtheit: Es geht dabei also immer noch sowohl um die Bestätigung, dass „es so war“, als auch um die Bestätigung, dass „ich es so erlebt habe“. In Giacomo Canevas Fotografie, betitelt „Wasserfall bei Tivoli“ (Abb. 8), ist der Wasserfall, also das eigentliche Motiv, die eigentliche Sehenswürdigkeit, nur verschwommen im Hintergrund zu sehen.

Wichtig wird hier der Weg im Vordergrund, an dem man selbst gestanden hat oder vielleicht bald stehen wird auf dem Weg zum Wasserfall, wichtig ist das Erlebnis in Erwartung des zu erreichenden Ziels. Weil das Bild eine Fotografie ist, wird das Erlebnis im Bild „wahr“, und so kann es an die weitervermittelt werden, die zuhause geblieben sind. Wer diese Aufnahmen konsumiert, kommt dann in der Ferne in Kontakt mit Erlebnismöglichkeiten, von denen er nichts wusste. Noch 1862 hebt das Londoner Art Journal zum Beispiel hervor, dass beim Betrachten der Ansichtsfotografien eines Robert Macpherson „you are struck with surprise at seeing so much you never saw before“. Zwar seien diese Bilder „remarkable for an unbroken breadth of tone and softness that makes it more like a careful drawing than a photograph.“ Aber “in the light and shades of these ruins there is a sentiment which, with the stern truth of the photograph, affects the mind more deeply than a qualified essay in painting”⁴².

Auch in der Ansichtsfotografie, wie in der Malerei vor ihr, transformiert sich also das Erinnerungsbild in ein Erwartungsbild. Die Fotografie bietet aber die zusätzliche Qualität einer ‚verbürgten Wirklichkeit‘, bezogen auf den Raum wie auch auf dessen Erlebnis. Auch in den fotografischen Erinnerungsbildern bleibt Landschaft ein Erlebnisraum, bleibt „Ort“.

Das ‚Erlebnisraumbild‘ des 19. Jahrhunderts wird später sicher nur eine von vielen verschiedenen Aufgaben der Fotografie des Umraums werden, neben Dokumentationsaufgaben, Kritikverpflichtung, ästhetischem Anspruch. Dennoch lässt sich noch heute die Auffassung des Umraums als Landschaft, also als eines Erlebnisraums, aus vielen Bildprojekten herauslesen.

Charlotte Moths *Travelogue*, im Sommer 2016 im Kunstmuseum Liechtenstein in Vaduz installiert, ist eins solcher Projekte.

Mit *travelogue* meint Charlotte Moth Sammlungen von Reiseberichten, in denen Einzelpersonen ihre Erlebnisse in sehr persönlichen Texten schildern. *Travelogues* sind für Moth oftmals auch Bestandteil von



Abb. 9: Ausstellungsansicht Charlotte Moth. *Travelogue*, 2016, Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein.

webbasierten Reiseführern. Hier werden auf eine sehr subjektive, aber unter Umständen gerade deshalb hilfreiche Art Informationen in Textform präsentiert, die das komplette Spektrum von der Zielauswahl bis zu den Angeboten vor Ort abdecken. In der Vaduzer Ausstellung arrangierte Charlotte Moth Fotografien von besuchten Orten auf Tischen (Abb. 9), wie Inseln, als visuelle Momentaufnahmen, unterlegt von den Texten, die sich auf diese Orte und in ihnen erlebten Momente beziehen.

Sie kreiert hier ein bildliches *travelogue*, das die individuellen visuellen Erlebnisse in einem neuen Raum inszeniert. Moth will damit eine „skulpturale Erfahrungsweise“ in diesem neuen Raum herstellen,⁴³ und ihn damit zu einem neuen Erlebnisraum für die Besucher machen, der Moths Erlebnisse zu denen der Betrachter macht. „Ein Bild“, und damit meint Moth die vor Ort aufgenommenen Fotografien, „kann später die Funktion einer Erinnerungshilfe übernehmen; es wird zu einem Hybrid, zu etwas, das sich besser als Bild-Gedächtnis beschreiben lässt“⁴⁴. Bei ihren Fotografien geht es Moth nicht um Raum allein, sondern um „Ereignisse“, die sie als Komposita aus Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Empfinden versteht. Diese will sie in den Bildbetrachtern neu induzieren. Die Bilder sind „Erinnerungen an ... andere Räume im Gedächtnis ... [sie wurden] inszeniert, um einzelne Momente in einer Serie von Bildern festzuhalten.“ Bewusst sind diese Bilder „konzipiert, um an verschiedenen Orten präsentiert und re-präsentiert zu werden und in der Erfahrung des Betrachtens neue Ereignisse hervorzu bringen.“⁴⁵ Die einzelnen Fotografien sind der Anker, der die Gesamtheit von vergangenen und künftigen Erlebnissen der Landschaft, der Orte als Erlebnisräume auch für die fernen Betrachter hervorbringt. Diese Bilder werden „Abstraktionen der Wirklichkeit“,

weil „sie zu Zeitkapseln für ein Gefühl werden“, in denen „Objekt und Subjekt ... ineinander über[gehen].“⁴⁶

Auch hier, wie in vielen Landschaftsbildern zuvor, findet nicht nur der euklidische Raum statt, der Raum der Anschauung, sondern vor allem der Ort, der Raum des Erlebnisses, gefüllt mit objektiven Formen, aber geladen mit subjektiven Werten gleichermaßen.

Die ‚Erlebnisraumbilder‘ können also in verschiedenen Zeiten Zeugnis und Evokation des Ortes sein. Sie können zugleich auch das Erlebnis ersetzen und sich an der Entstehung von erwarteten Orten beteiligen, die man deshalb durchaus als *Iconoscapes* bezeichnen kann.

Endnoten

- Joachim Ritter, *Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963.
- Siehe Erna Fiorentini, *Venedig unter dem Himmel*,“ in: *Unter freiem Himmel: Landschaft sehen, lesen, hören*, hg. v. Kirsten Voigt und Pia Müller-Tamm, Bielefeld 2017, S. 140-147.
- Il Quaderno di Canaletto*, a cura di Giovanna Nepi Scirà, Venezia 1997.
- André Corboz, *Sur la prétendue objectivité de Canaletto*, in: *Arte Veneta* Bd. 28, 1974, S. 205-218.
- Ventiquattro isole della laguna disegnate da Francesco Tironi, incise da Antonio Sandi*, a cura di Terisio Pignatti, Venezia 1974. Vgl. Auch Terisio Pignatti, *Per i disegni di Francesco Tironi (c. 1745 – 1797)*, in: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan* 1, Roma 1984, S. 375-395.
- Immanuel Kant, *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume* (1768), Berlin 1920, S. 14.
- Alexander Gosztonyi, *Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, Freiburg / München 1976, S. 471. Diese Differenzierung wird im Laufe des 19. Jahrhunderts dazu führen, dass Raumerlebnis und Raumerfahrung zum Gegenstand einer eigenständigen Forschung werden, zum Beispiel in Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig 1867.
- Edward S. Casey, *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley / Los Angeles / London ²1998.
- Edward S. Casey, *Getting back into Place* (Bloomington, Indiana 1993, S. xv. Die Übersetzungen ins Deutsche sind, wo nicht anders angegeben, von der Autorin.
- Edward S. Casey, *Representing Place. Landscape Painting & Maps*, Minneapolis/Minn. 2002, S. 271.
- Vgl. Gosztonyi 1976, *Der Raum*, S. 461-472. Für die Geschichte des philosophischen Begriffs von *Ort* siehe Casey ²1998, *The Fate of Place*.
- Erna Fiorentini, *Landschaftszeichnung und Ortssehnsucht um 1800*, in: *Räume des Subjekts. Die Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, hg. v. Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald, Wiesbaden 2010, S. 245-265.
- Ferdinand von Gregorovius, *Wanderjahre in Italien* [1853], München 1997, S. 449-450. Vgl. auch *Im Land der Sehnsucht - Mit Bleistift und Kamera durch Italien: 1820 bis 1880*, hg. v. Andrea Domesle, Christine Hopfengart, Dorothea Ritter, Monika Schulte-Arndt und Dietmar Siegert, Frankfurt am Main 1998.
- Maurer, Golo, *Italien als Erlebnis und Vorstellung - Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760 – 1870*, Regensburg 2015, S. 16.
- Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (1888), Leipzig 1944, S. 49-50.
- ebd., S. 46.
- Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien Teil 2*, Zürich 1806, S. 116.
- Richter 1888, *Lebenserinnerungen*, S. 46.
- Vgl. Erna Fiorentini, *Raumsehen – Ortszeichnen. Wirklichkeit und Erlebnis im frühen 19. Jahrhundert*, in: *Räume der Zeichnung*, hg. v. Jan-Philipp Frühsorge, Angela Lammert, Carolin Meister, Andreas Schallhorn, Nürnberg 2007, S. 101-110.
- "il faut que le dessin nous transporte sur le terrain" (Aristide Michel Perrot, *Modèles de Topographie*, Paris 1819, S. 5).
- il faut qu'il conserve aux ouvres admirables de la nature le mouvement et la vie qu'elle a leur imprimé" (ebd.).
- Brief vom 19 Mai 1824, in Franz Schnorr von Carolsfeld, *Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit*, Gotha 1886, 2.22, S. 462-463.
- "...imitation, non pas celle qui se borne à nous montrer ce qui est réel, mais celle qui, à l'aide de ce qui est, nous montre ce qui n'est réellement pas"; "le sujets ... d'histoire... nous laissent vides d'idées, d'impressions, d'images, d'affections, et de desirs", Antoine Quatremère de Quincy, *Essai sur la Nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris 1823, S. 175, S. 174. Verfügbar online <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31161615v>
- Erna Fiorentini, *Subjective Objective. The Camera Lucida and Protomodern Observers*, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* Bd. 2 Heft 2, 2004, S. 58-66. Eine systematische Sammlung von Texten und Bildern zu optischen Zeichenhilfen bietet *Drawing with Optical Instruments - Devices and Concepts of Visuality and Representation*, ed. by Erna Fiorentini, <http://vision.mpiwg-berlin.mpg.de/home>.
- Siehe Erna Fiorentini, *Scambio di vedute. Lo sguardo sulla natura e la Camera Lucida tra i paesaggisti internazionali a Roma intorno al 1820*, in: *Fictions of Isolation: Artistic and Intellectual Exchange in Rome During the First Half of the 19th Century*, ed. by Lorenz Enderlein and Nino Zchomelidse, Roma 2006, S. 195-214.
- "instructive to those who have not the means of seeing, what he has been so fortunate as to witness" (Basil Hall, *Travels in North America in the years 1827 and 1828*, Vol. III, *Appendix on the use of the camera Lucida*, Edinburgh 1830, S. 7-8. Siehe auch Erna Fiorentini, *Optical Instruments and Modes of Vision in Early Nineteenth Century*, in: *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hg. v. Werner Busch, München 2008, S. 201-221.
- Vgl. Erna Fiorentini, *Nuovi punti di vista. Giacinto Gigante e la Camera Lucida a Napoli*, in: *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di Martina Hansmann und Max Seidel, Venezia 2005, S. 535-557.
- Ein frühes Beispiel ist *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France* (Nodier, Charles, Isidore Justin Séverin Taylor et Achille Alexandre Alphonse de Cailleux, *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France*, 18 Vols, Paris 1820-1878). Siehe dazu *La fabrique du romantisme: Charles Nodier et les "Voyages pittoresques"*, dirigé par Olivier Donat, Paris 2014.
- Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie dedicato a sua Maestà il Re Francesco primo*. Pubblicato dai SSri Cuciniello e Bianchi in Napoli presso gli editori Vico S. Anna di Palazzo n. 38 e presso Nicola Settembre negoziante di carta strada Toledo n. 290, Napoli 1830. Verfügbar online <https://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/14273233>. Siehe dazu auch Maria Rosaria Nappi, *Il Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, in: *Dialoghi di Storia dell'arte* Vol. VIII-IX, 1999, S. 50-68.
- Nappi 1999, *Il Viaggio Pittorico*, S. 51.
- "E noi, su lieve barchetto, mentre il pittore che sedevaci dappresso adoperava in disegnar Napoli dal mare ... seguendolo dell'occhio e le cose ch'ei ritraeva appellando per nome, quel prospetto che già tutto insieme si bello eraci parso, non meno stupendo sembravaci nelle sue parti...", *Viaggio Pittorico* 1830, S. 57.
- Wie zitiert in Gennaro Toscano, *L'archeologo, il pittore e lo scrittore. Aubin-Louis Millin, Franz Ludwig Catel e Astolphe de Custine nel Regno di Napoli*, in: *Arte Medievale*, IV serie - anno VIII, 2018, S. 37-54, hier S. 41.
- Vgl. Elena Di Majo, *L'Album Catel*, in: *Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento*, a cura di Elena Di Majo, Torino 1996, S. 25-30, hier S. 28.
- Michelangelo Prunetti, *Viaggio pittorico-antiquario d'Italia e Sicilia ec., opera recente di Michelangelo Prunetti*, Roma, 1820.
- Ulrich Pohlmann, *Grand Tour. Zwischen Bildungserlebnis und süßem Nichtstun: Die Grand Tour in der Malerei, Fotografie und Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: *Bella Italia. Fotografien und Gemälde 1815 – 1900*, hg. v. Gerhard Finckh, Ulrich Pohlmann und Dietmar Siegert, Heidelberg 2012, S. 14-25.
- Michele Falzone del Barbaró, *Das Italien der Alinari*, Florenz 1988.
- Alistair Crawford, *Robert Macpherson 1814-72. The Foremost Photographer of Rome*, in: *Papers of the British School at Rome* Vol. 67, 1999, S. 353-403.
- Piero Becchetti, *Giacomo Caneva e la Scuola Fotografica Romana*, Firenze 1989.
- Steven Jacobs, *Landscape in 19th Century Photography*, in: *The Photoresque Landscape and Modernity*, ed. by Geert Goiris, Brüssel 2009, S. 4-35, hier S. 15.

40. *Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen. Sammlung Siegert*, hg. v. Herbert W. Rott und Dietmar Siegert, München 2005.
41. Giacomo Caneva, *Trattato pratico della fotografia di Giacomo Caneva pittore prospettico* (Rom 1855), Firenze 1985.
42. Anonymous, *Photographs of Rome*, in: *The Art-Journal* Vol. 1 Issue 24, 1862, S. 227.
43. Charlotte Moth, *500 Words*, In: *Artforum*, 9. Mai 2011, <http://artforum.com/words/id=28218>, 17.11.2011.
44. Charlotte Moth, *An Event Made to be Photographed*, in: *Charlotte Moth: Bleckede 2009 - Rochechouart 2011*, hg. v. Valérie Knoll und Hannes Loichinger, Berlin 2011, S. 22-27, hier S. 26.
45. ebd.
46. Mathieu Copeland, *The Abstract Forms, eine Ausstellung der Absenz*, in: *Charlotte Moth: Bleckede 2009 - Rochechouart 2011*, hg. v. Valérie Knoll und Hannes Loichinger, Berlin 2011, S. 54-63, hier S. 56, S. 62.

Bibliographie

Anonymous, *Photographs of Rome*, in: *The Art-Journal* Vol. 1 Issue 24, 1862, S. 227.

Beccchetti, Piero, *Giacomo Caneva e la Scuola Fotografica Romana*, Firenze 1989.

Caneva, Giacomo, *Trattato pratico della fotografia di Giacomo Caneva pittore prospettico* (Rom 1855), Firenze 1985.

Casey, Edward S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley / Los Angeles / London ²1998.

Casey, Edward S., *Getting back into Place*, Bloomington, Indiana 1993.

Casey, Edward S., *Representing Place. Landscape Painting & Maps*, Minneapolis/Minn. 2002.

Copeland, Mathieu, *The Abstract Forms, eine Ausstellung der Absenz*, in: *Charlotte Moth: Bleckede 2009 - Rochechouart 2011*, hg. v. Valérie Knoll und Hannes Loichinger, Berlin 2011, S. 54-63.

Corboz, André, *Sur la prétendue objectivité de Canaletto*, in: *Arte Veneta* Bd. 28, 1974, S. 205-218.

Crawford, Alistair, *Robert Macpherson 1814-72. The Foremost Photographer of Rome*, in: *Papers of the British School at Rome* Vol. 67, 1999, S. 353-403.

Di Majo, Elena, *L'Album Catel*, in: *Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento*, a cura di Elena Di Majo, Torino 1996, S. 25-30.

Falzone del Barbaró, Michele, *Das Italien der Alinari*, Florenz 1988.

Fernow, Carl Ludwig, *Römische Studien Teil 2*, Zürich 1806.

Fiorentini, Erna, *Landschaftszeichnung und Ortssehnsucht um 1800*, in: *Räume des Subjekts. Die Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, hg. v. Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald, Wiesbaden 2010, S. 245-265.

Fiorentini, Erna, *Nuovi punti di vista. Giacinto Gigante e la Camera Lucida a Napoli*, in: *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di Martina Hansmann und Max Seidel, Venezia 2005, S. 535-557.

Fiorentini, Erna, *Optical Instruments and Modes of Vision in Early Nineteenth Century*, in: *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hg. v. Werner Busch, München 2008, S. 201-221.

Fiorentini, Erna, *Raumsehen – Ortszeichnen. Wirklichkeit und Erlebnis im frühen 19. Jahrhundert*, in: *Räume der Zeichnung*, hg. v. Jan-Philipp Frühsorge, Angela Lammert, Carolin Meister, Andreas Schallhorn, Nürnberg 2007, S. 101-110.

Fiorentini, Erna, *Scambio di vedute. Lo sguardo sulla natura e la Camera Lucida tra i paesaggisti internazionali a Roma intorno al 1820*, in: *Fictions of Isolation: Artistic and Intellectual Exchange in Rome During the First Half of the 19th Century*, ed. by Lorenz Enderlein and Nino Zchomelidse, Roma 2006, S. 195-214.

Fiorentini, Erna, *Subjective Objective. The Camera Lucida and Proto-modern Observers*, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* Bd. 2 Heft 2, 2004, S. 58-66.

Fiorentini, Erna, *Venedig unter dem Himmel*, in: *Unter freiem Himmel: Landschaft sehen, lesen, hören*, hg. v. Kirsten Voigt und Pia Müller-Tamm, Bielefeld 2017, S. 140-147.

Goethe und die Kunst, hg. v. Sabine Schulze, Ostfildern 1994.

Gosztonyi, Alexander, *Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, Freiburg / München 1976.

Gregorovius, Ferdinand von, *Wanderjahre in Italien* (1853), München 1997.

Hall, Basil, *Travels in North America in the years 1827 and 1828, Vol. III, Appendix on the use of the camera Lucida*, Edinburgh 1830.

Helmholtz, Hermann von, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig 1867.

Il Quaderno di Canaletto, a cura di Giovanna Nepi Scirè, Venezia 1997.

Im Land der Sehnsucht. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870), hg. v. Bodo von Dewitz, Dietmar Siegert und Karin Schuller-Procopovici, Köln / Mannheim 1994.

Im Land der Sehnsucht - Mit Bleistift und Kamera durch Italien: 1820 bis 1880, hg. v. Andrea Domesle, Christine Hopfengart, Dorothea Ritter, Monika Schulte-Arndt und Dietmar Siegert, Frankfurt am Main 1998.

Jacobs, Steven, *Landscape in 19th Century Photography*, in: *The Photoesque Landscape and Modernity*, ed. by Geert Goiris, Brüssel 2009, S. 4-35.

Kant, Immanuel, *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume* (1768), Berlin 1920.

La fabrique du romantisme : Charles Nodier et les "Voyages pittoresques", dirigé par Olivier Donat, Paris 2014.

Maurer, Golo, *Italien als Erlebnis und Vorstellung - Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760 - 1870*, Regensburg 2015.

Moth, Charlotte, *500 Words*, In: *Artforum*, 9. Mai 2011, <http://artforum.com/words/id=28218>, 17.11.2011.

Moth, Charlotte, *An Event Made to be Photographed*, in: *Charlotte Moth: Bleckede 2009 - Rochechouart 2011*, hg. v. Valérie Knoll und Hannes Loichinger, Berlin 2011, S. 22-27.

Nappi, Maria Rosaria, *Il Viaggio Pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, in: *Dialoghi di Storia dell'arte* Vol. VIII-IX, 1999, S. 50-68.

Nodier, Charles, Isidore Justin Séverin Taylor et Achille Alexandre Alphonse de Cailleux, *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France*, 18 Vols, Paris 1820-1878.

Perrot, Aristide Michel, *Modèles de Topographie*, Paris 1819.

Pignatti, Terisio, *Per i disegni di Francesco Tironi (c. 1745 - 1797)*, in: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan* 1, Roma 1984, S. 375-395.

Pohlmann, Ulrich, *Grand Tour. Zwischen Bildungserlebnis und süßem Nichtstun: Die Grand Tour in der Malerei, Fotografie und Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: *Bella Italia. Fotografien und Gemälde 1815 - 1900*, hg. v. Gerhard Finckh, Ulrich Pohlmann und Dietmar Siegert, Heidelberg 2012, S. 14-25.

Prunetti, Michelangelo, *Viaggio pittorico-antiquario d'Italia e Sicilia ec., opera recente di Michelangelo Prunetti*, Roma, 1820.

Quatremère de Quincy, Antoine, *Essai sur la Nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris 1823.

Richter, Ludwig, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (1888), Leipzig 1944.

Ritter, Joachim, *Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963.

Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen. Sammlung Siegert, hg. v. Herbert W. Rott und Dietmar Siegert, München 2005.

Schnorr von Carolsfeld, Franz, *Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit*, Gotha 1886.

Toscana, Gennaro, *L'archeologo, il pittore e lo scrittore. Aubin-Louis Millin, Franz Ludwig Catel e Astolphe de Custine nel Regno di Napoli*, in: *Arte Medievale*, IV serie - anno VIII, 2018, S. 37-54.

Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie dedicato a sua Maestà il Re Francesco primo. Pubblicato dai SSri Cuciniello e Bianchi in Napoli presso gli editori Vico S. Anna di Palazzo n. 38 e presso Nicola Settembre negoziante di carta strada Toledo n. 290, Napoli 1830.

Ventiquattro isole della laguna disegnate da Francesco Tironi, incise da Antonio Sandi, a cura di Terisio Pignatti, Venezia 1974.

Abbildungen

Abb. 1

Francesco Tironi, *Veduta delle Isole di Murano, di San Michele e di San Cristoforo con le Fondamenta nuove, ca 1775*, Öfarbe auf Leinwand, 56,5 cm x 102 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Foto: Courtesy Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Abb. 2

Jakob Philipp Hackert, *Ansicht des Solfatara bei Neapel*, 1788, Öl auf Leinwand, 155 x 209 cm, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut, Reproduktion aus *Goethe und die Kunst*, hg. v. Sabine Schulze, Ostfildern 1994, S. 410.

Abb. 3

Detail aus Jakob Philipp Hackert, *Ansicht des Solfatara bei Neapel*, 1788, Berlin, Deutsches Archäologisches Institut, Reproduktion aus Wolfgang Krönig, *Eine Italien-Landschaft des 18. Jahrhunderts im Deutschen Archäologischen Institut zu Berlin: Philipp Hackerts Ansicht der Solfatara bei Neapel*, (Berlin: Deutsches Archäologisches Institut, 1964), Abb.1.

Abb. 4

Carl Jakob Lindström, *Den engelske konstnären*, 1830, Aquarell auf Papier, 19,3 x 25,8 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Photo: Bodil Beckman / Nationalmuseum (CC BY-SA) License Terms:

<http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=64234&viewType=detailView>

Abb. 5

Titelblatt des *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie dedicato a sua Maestà il Re Francesco primo*. Pubblicato dai SSri Cuciniello e Bianchi in Napoli presso gli editori Vico S. Anna di Palazzo n. 38 e presso Nicola Settembre negoziante di carta strada Toledo n. 290, Napoli 1830. ETH Bibliothek Zürich, e-Rara.

Abb. 6

de Leopold, *Veduta di Napoli dal mare*, 1830, Lithografie, Tafel aus: *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie dedicato a sua Maestà il Re Francesco primo*. Pubblicato dai SSri Cuciniello e Bianchi in Napoli presso gli editori Vico S. Anna di Palazzo n. 38 e presso Nicola Settembre negoziante di carta strada Toledo n. 290, Napoli 1830, Vol. 1, Abbildung zu S. 57-58. ETH Bibliothek Zürich, e-rara.

Abb. 7a

Franz Ludwig Catel, *Blick auf Rom vom Monte Pincio*, 1834/36, Aquarell und Deckweiß über Bleistift auf Karton, 22,5 x 30,4 cm, Bremen, Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 54/287, Reproduktion aus *Im Land der Sehnsucht. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870)*, hg. v. Bodo von De-

witz, Dietmar Siegert und Karin Schuller-Procopovici, Köln / Mannheim 1994, Abb. 49, S. 88.

Abb. 7b

Giacomo Caneva, *Blick auf Rom vom Monte Pincio*, 1850/52, Salzpapier vom Papiernegativ, 19,6 x 27,9 cm, München, Sammlung Dietmar Siegert, Reproduktion aus *Im Land der Sehnsucht. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870)*, hg. v. Bodo von Dewitz, Dietmar Siegert und Karin Schuller-Procopovici, Köln / Mannheim 1994, Abb. 50, S. 89.

Abb. 8

Giacomo Caneva, *Wasserfall bei Tivoli*, um 1855, Albuminpapier vom Papiernegativ, 33,6 x 24,5 cm, München, Sammlung Dietmar Siegert, Reproduktion aus *Rom 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen. Sammlung Siegert*, hg. v. Herbert W. Rott und Dietmar Siegert, München 2005, S. 13.

Abb. 9

Ausstellungsansicht *Charlotte Moth. Travelogue*, 2016, Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, Foto: Stefan Altenburger Photography, Zürich, courtesy Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz.

Summary

Landscape is not merely the physical space that surrounds us. It is far more complex, as it is constituted by our presence in that space, by the way we experience it and by the way in which we project our own experience, our memory and expectations onto it. This kind of experience exceeds the plain physiological and cognitive perception of the physical space. It is a wide-ranging, individual, in every way private experiencing and perceiving that first turns nature into landscape.

This quality of landscape as experienced space is palpable in the history of landscape images and their practices from the 18th century onwards. In as dissimilar media as sketches and photographs, the success of such images persists until now. For them, I propose in this paper the idea of 'Erlebnisraumbilder' – 'images of experienced space'.

Autorin

Erna Fiorentini hat nach der Promotion in Geochemie und klassischer Archäologie in Bonn auch in Kunstgeschichte promoviert und sich an der Freien Universität Berlin habilitiert. Forschung bzw. Lehre an den Universitäten Bonn, Stuttgart und Augsburg, an der FU Berlin, am MPIWG Berlin, an der HU Berlin (als Heisenberg-Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft) und der University of Oxford, an der Universität Heidelberg sowie an der Donau-Universität Krems und am Karlsruher Institut für Technologie –

KIT. Hier lehrt und forscht sie seit 2019 am Institut Kunst- und Baugeschichte. Ihr aktuelles Buch mit Co-Autor James Elkins ist *Visual Worlds. Looking, Images, Visual Disciplines* (Oxford / New York: Oxford University Press, 2020).

Keywords:

Space, Place, Landscape, Experience, Experiential Space, Image of Experiential Space, Vedute, Recall, Presence, Landscape Sketch, Landscape Photography, Landscape Painting, Topography, Camera Lucida, Camera Obscura, Expectation

Schlagworte:

Raum, Ort, Landschaft, Erlebnis, Erlebnisraum, Erlebnisraumbild, Vedute, Erinnerung, Präsenz, Landschaftsskizze, Landschaftsfotografie, Landschaftsmalerei, Topographie, Camera Lucida, Camera Obscura, Erwartung

Titel

Erna Fiorentini, *Erlebnisraumbilder - Erinnerung und Erwartung zwischen Skizze und Fotografie*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart und Künste, Medien, Ästhetik, Nr. 2, 2020 (11 Seiten), www.kunsttexte.de.