Zeitschrift: Jahrbuch / Historische Gesellschaft Graubünden

Herausgeber: Historische Gesellschaft Graubünden

Band: 149 (2019)

Artikel: Lienhard & Salzborn 1889-1919 : Landschaftsfotografien eines gewerblichen Ateliers

Autor: Aregger, Brigitte

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-846850

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 19.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lienhard & Salzborn 1889–1919
–
Landschaftsfotografien eines gewerblichen Ateliers

von Brigitte Aregger

Manchmal frage ich mich, wenn ich so die Berge sehe, wozu überhaupt noch die ganze Kultur da ist, aber man denkt doch nicht daran, wie sehr einen gerade die Kultur (und sogar Über-Kultur) zum Naturgenuss befähigt.

Walter Benjamin, 1910

Titelbild:
Lienhard & Salzborn: «Diavolezza Eisfall», 40 × 50 cm, Negativ, digital invertiert. (StAGR, FN IV 40/50 8b)

1 Vorwort

Dieser Beitrag befasst sich mit den faszinierenden Landschaftsfotografien des Bündner Fotografenateliers «Lienhard & Salzborn». Entstanden in der Zeit des grossen wirtschaftlichen und touristischen Aufschwungs zwischen den 1880er-Jahren und dem Beginn des Ersten Weltkriegs, bilden sie einen wichtigen Teil des fotografischen Erbes des Kantons Graubünden. Die von Dynamik geprägte Zeit scheint sich – aus heutiger Sicht – aber kaum in den statisch wirkenden Landschaftsfotografien von «Lienhard & Salzborn» zu spiegeln. Dieser Gegensatz bewog mich dazu, das Schaffen des Ateliers im Rahmen einer bildwissenschaftlichen Studie genauer zu betrachten.[1]

Es liegt in der Natur der Sache, dass die bildwissenschaftliche Forschung auf Bildmaterial angewiesen ist. Ausser zu Online-Datenbanken – deren Wert für die Bildforschung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann – führten mich meine Recherchen auch in Sammlungen, die nicht über das Internet einzusehen sind. In allen angefragten Institutionen traf ich auf grosse Hilfsbereitschaft. Zustande gekommen ist diese Studie letztendlich aber dank dem massiven Rückhalt in meinem beruflichen und sozialen Umfeld und der konstruktiven Hilfe, die ich allseits erfahren durfte. Es gab viele bereichernde Begegnungen, und besonders freut mich, dass ich Reto Salzborn, den Enkel des einen Ateliergründers, kennenlernen durfte. An dieser Stelle sei deshalb allen gedankt, die dazu beigetragen haben, die Geschichte, die hinter dem Namen «Lienhard & Salzborn» steht, ein Stück weit fassbar zu machen.

1.1 Anmerkungen

Schreibweise von geografischen Namen: Im Fliesstext sind Orts- und geografische Namen in der heutigen Schreibweise wiedergegeben, für die Bildlegenden ist die von den Fotografen verwendete damalige Schreibweise übernommen worden.

Bildbearbeitung: Zahlreiche der in dieser Arbeit abgebildeten Fotografien sind Reproduktionen der Originalnegative aus dem «Staatsarchiv Graubünden» oder von deren Kontaktabzügen, die in den 1990er-Jahren von «Foto Reinhardt» in Chur für die Benutzung im Archiv hergestellt wurden. Diese entsprechen in der Ästhetik nicht den Papierabzügen aus der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Um eine bessere Vergleichsbasis zu schaffen, wurden sie deshalb in den Tonwerten digital angepasst. Dasselbe gilt für die Abbildungen, die heute im Original stark ausgebleicht sind.

Abkürzungen: Die für Archive und Bibliotheken verwendeten Abkürzungen finden sich im Quellen- und Literaturverzeichnis (Kapitel 8).

1.2 Gender-Erklärung

Die Sprachform des generischen Maskulinums, die in dieser Studie aus Gründen der besseren Lesbarkeit angewendet wird, ist ausdrücklich als geschlechtsunabhängig zu verstehen.

2 Einleitung

Der Name «Lienhard & Salzborn» steht für ein lokales Schweizer Fotografenatelier, das zwischen 1889 und 1919 in Chur, der Kantonshauptstadt von Graubünden, und im mondänen Touristenort St. Moritz tätig war. Gegründet wurde es gemeinsam vom Schweizer Gottlieb Lienhard und von dem aus Österreich[2] stammenden Rudolf Ludwig Salzborn. Die beiden hatten sich in Berlin kennengelernt und kamen zusammen nach Graubünden, wo sie ein bestehendes Atelier übernehmen und in der Folge sukzessive ausbauen konnten. Nach dem Tod von Gottfried Lienhard 1916 führte Rudolf Ludwig Salzborn die Geschäfte allein weiter, ehe sie von seinen Nachkommen übernommen und bis zur Geschäftsaufgabe 1963 weiterbetrieben wurden. Der erhaltene Nachlass des ehemaligen Ateliers und Fotofachgeschäfts besteht aus rund 4 000–5 000 Bildern,[3] einigen Alben und einem Katalog, mittels dem die

1 Daraus resultierte der vorliegende Beitrag. Es handelt sich dabei um die leicht überarbeitete Form der Masterthese, die ich 2018 an der Donau-Universität in Krems (Österreich) im Departement für Bildwissenschaften bei Prof. Dr. Oliver Grau zur Erlangung des Masters of Arts einreichte. Als wissenschaftlicher Fachbetreuer fungierte Uwe Schögl vom Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

2 Zu dieser Zeit österreichisch-ungarische Monarchie (k. u. k. Monarchie [1867–1918]) genannt.

3 Diese Zahl bezieht sich auf das in verschiedenen Gedächtnisinstitutionen aufbewahrte Material, aber nicht auf dasjenige, das sich in Privatbesitz befindet.

Landschaftsmotive zum Verkauf angepriesen wurden. Die von den Fotografen geführten Verzeichnisse und ihre Geschäftsunterlagen gingen hingegen verloren.

In den überlieferten Bildern spiegeln sich die Bereiche, in denen das Atelier tätig war. Dazu gehören Porträt-, Architektur- und Landschaftsaufnahmen. Die Motive mit Landschaftsbezug bilden den grössten Teil des erhaltenen Materials. Dem Inhalt nach zu schliessen, stammen die erhalten gebliebenen Bilder überwiegend aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und damit aus der Ära des Ateliers «Lienhard & Salzborn». Im Vergleich zum Bildmaterial, das bei der Geschäftsaufgabe 1963 noch vorhanden war, ist heute nur noch ein Bruchteil übrig.

In seiner Art ist der Nachlass für Graubünden einzigartig, da von vergleichbaren Ateliers aus der Epoche des sogenannten Fin de Siècle nur spärlich Material überliefert ist. Die Bilder von «Lienhard & Salzborn» eröffnen die Möglichkeit, die Arbeit eines gewerblichen Ateliers aus der Zeit der 1880er-Jahre bis zum Ersten Weltkrieg zu untersuchen. Insbesondere reflektieren die in touristischem Kontext entstandenen Landschaftsmotive die sich verändernde Wahrnehmung der Landschaft und mit dieser die Ansprüche der Reisenden.

Innerhalb der 30 Jahre, während derer das Atelier «Lienhard & Salzborn» bestand, wandelten sich die sozioökonomischen Rahmenbedingungen grundlegend. Die Zeitperiode war von einem enormen wirtschaftlichen Aufschwung geprägt, dessen Auswirkungen auch Graubünden einschneidend veränderten. Es entstanden eigentliche Zentren des Fremdenverkehrs – wie es damals noch hiess –, mehrere Grandhotels wurden gebaut, und es kam zur Erschliessung des Kantons durch die Eisenbahn, deren Hauptstrecke, die Albula- und Berninalinie, heute zum UNESCO-Welterbe gehört.

2.1 Forschungsstand und bisherige Rezeption

In der Ausstellung «Du grosses stilles Leuchten»[4] wurde die Bündner Landschaftsfotografie 1992 erstmals in einer Gesamtschau vorgestellt. Zeitlich setzte die Ausstellung im «Bündner Kunstmuseum» in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts ein und richtete den Fokus auf die atmosphärisch aufgeladenen Stimmungsbilder der piktoralistischen Fotografie. Die Landschaftsaufnahmen aus dem 19. Jahrhundert wurden lediglich in der Publikation berücksichtigt, die begleitend zur Ausstellung erschien. Darin wird den Landschaftsfotografen zwischen der Pionierzeit, Mitte des 19. Jahrhunderts, und dem Piktoralismus, um die Wende zum 20. Jahrhundert, zwar grosses fotografisches Können attestiert, ihre Arbeit jedoch als stereotype, beliebig austauschbare Ware bewertet.[5] Parallel zur Ausstellung erschien das von Paul Hugger[6] (1930–2016) verfasste Grundlagenwerk «Bündner Fotografen. Biografien und Werkbeispiele», das «Paradebeispiele der Landschaftsfotografie Graubündens aus der ersten Hälfte unseres [des 20.] Jahrhunderts»[7] zeigt. Nach Ortschaften gegliedert stellte Hugger die wichtigen Fotografen des Kantons mit kurzen Biografien und Bildbeispielen vor. Informationen zur «Fotografendynastie»[8] Salzborn generierte er aus Gesprächen mit Reto Salzborn, dem Enkel des einen Ateliergründers, Rudolf Ludwig Salzborn.

Einige Jahre später, 2004, erschien unter dem Titel «Die Bündner Belle Epoque in Fotografien» die erste und bislang einzige Monografie zum Atelier «Lienhard & Salzborn».[9] Als thematischen Schwerpunkt wählte der Autor[10] die vom Atelier hinterlassenen Porträtbilder. Die anderen Themen wie Architektur oder Landschaft erwähnte er nur am Rande. Mithilfe historischer Adressbücher, in der lokalen Presse erschienener Anzeigen und der Aufschriften der bedruckten Untersatzkartons der «Carte de Visite» zeichnete er die Firmengeschichte, insbesondere die wechselnden Standorte der Geschäftslokale, nach. Die 2013 wiederum im «Bündner Kunstmuseum» stattfindende Ausstellung «Ansichtssache» zur Architekturfotografie Graubündens präsentierte einige der Arbeiten von «Lienhard & Salzborn» und stellte sie in der begleitenden Publikation vor als dynamische Dokumentation «im Dienste einer wirtschafts-liberalen Haltung, die Wachstum mit Prosperität»[11] gleichsetzt.

Mit diesen Publikationen und Ausstellungen fand die Porträt- und Architekturfotografie des Ateliers die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Was jedoch bisher fehlt, ist eine Aufarbeitung ihrer Landschaftsaufnahmen, obwohl diese den weitaus grössten Teil des erhaltenen Nachlasses ausmachen. Erst bruchstückhaft ist auch die Firmenbiografie nachgezeichnet, namentlich die Abgrenzung der einzelnen Geschäftsphasen, wie beispielsweise der Ära von «Lienhard & Salzborn», ist bislang diffus geblieben.[12]

2.2 Zielsetzung und Forschungsfragen

Die oben angeführte Einschätzung zu den Landschaftsfotografen aus Graubünden des ausgehenden 19. Jahrhunderts mag ihre Berechtigung haben, die Pauschalisierung erscheint aber als zu eindimensional. Denn die damals entstandenen Bilder, gerade auch von «Lienhard & Salzborn», trugen wesentlich zur Wahrnehmung der Landschaft Graubündens bei und bildeten die Basis für nachfolgende Fotografen.

Die vorliegende Studie hat denn auch zum Ziel, die im touristischen Kontext entstandenen Aufnahmen von «Lienhard & Salzborn», allen voran die Landschaftsmotive, aber auch Ansichten von Grandhotels, Ruinen oder Verkehrswegen und -mitteln fotohistorisch einzuordnen und zu bewerten. Zugleich soll fassbar gemacht werden, was es für ein lokales Fotoatelier bedeutete, um die Wende des 20. Jahrhunderts im touristischen Bereich tätig zu sein. Diese Zielsetzung eröffnet ein breites Spektrum von Fragen. Zunächst gilt es, durch die systematische Erfassung des Bestandes herauszuarbeiten, wie «Lienhard & Salzborn» die touristische Landschaft darstellten, das heisst, welche Motive sie wie häufig abbildeten und was für darstellerische Muster sie dabei anwandten. Diese Untersuchung bildet die Basis zur Beantwortung von weiteren Fragen, wie beispielsweise, inwieweit das landschaftsfotografische Werk der beiden Fotografen hinsichtlich Motivwahl und Darstellungsformen auf Stereotypen beruht oder ob sie durchaus auch ihre Eigenheiten entwickelten. Angesichts der sich wandelnden Rahmenbedingungen gilt es ferner zu prüfen, ob sich im betrachteten Zeitraum motivische und darstellerische Veränderungen oder Verschiebungen feststellen lassen.

Schliesslich wird den Einflüssen nachgegangen, die zur Wahl der Motive führten und für deren Darstellung prägend waren. Mit Fragen dieser Art rückt die Geschichte der Alpenwahrnehmung in den Vordergrund. Eine wichtige Rolle spielt dabei die im 18. Jahrhundert aufkommende Reiseliteratur, die einen Kanon der Reiserouten und Sehenswürdigkeiten erschuf.[13] In einer engen, wechselseitigen Beziehung zu dieser steht die Veranschaulichung der alpinen Landschaften in Malerei und Druckgrafik als Vorläufer der Reisefotografie. Zu diesen Themen steht eine grosse Fülle an Literatur zur Verfügung. Für diese Studie erwies sich die Abhandlung von Helga Dirlinger[14] als besonders fruchtbar, in welcher die Auswirkungen der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten ästhetischen Konzepte auf die touristische Wahrnehmung der alpinen Landschaft untersucht werden. Ausgehend von den Arbeiten von «Lienhard & Salzborn» stellt sich die Frage, in welcher Weise sich die im 18. Jahrhundert geprägte Sehweise auf ihre Arbeit auswirkte.

Über das in den historischen Medien Tradierte hinaus wird eine Reihe weiterer möglicher Einflüsse in Betracht gezogen. In Bezug auf die Fotografie selbst gehören dazu die Auswirkungen der Kommerzialisierung der frühen Reisefotografie – Stichwort Stereoskopie – in den 1850er- und 60er-Jahren und aus der gleichen Zeit die Pioniere der Gebirgsfotografie oder die nachfolgenden Alpinisten, die das Hochalpine im Rahmen einer neu entdeckten Freizeitaktivität auch fotografisch eroberten. Weiter werden im Engadin entstandene Werke bekannter zeitgenössischer Maler in ihrer möglichen Wirkung auf «Lienhard & Salzborn» mit einbezogen, ebenso wie die von gesellschaftlichem

4 Für die Ausstellung «Du grosses stilles Leuchten. Albert Steiner (1877–1965) und die Bündner Landschaftsphotographie. Photographien aus der Sammlung Herzog, Basel» im Bündner Kunstmuseum in Chur wurde die Landschaftsfotografie Graubündens erstmals im kunsthistorischen Kontext aufgearbeitet. Albert Steiner, der ab 1909 in St. Moritz ein Atelier führte, stand im Mittelpunkt. Seinen piktoralistischen, die Landschaft glorifizierenden Bildern wurden ähnliche Positionen anderer Fotografen gegenübergestellt. Der abgedeckte Zeitraum lag zwischen 1900 und der Gegenwart. Im Rahmen dieser Ausstellung erschienen zwei Publikationen. Die eine, ein erweiterter Ausstellungskatalog, diente dazu, die Bilder fotohistorisch zu bewerten (Stutzer: Leuchten, 1992), die andere war ein Grundlagenwerk zur Fotografie Graubündens (Hugger: Fotografen, 1992).

5 Herzog: Leuchten, 1992, S. 19.

6 Paul Hugger, Professor für Volkskunde an der Universität Zürich, befasste sich nach der Emeritierung mit Themen der Fotografie und veröffentlichte dazu verschiedene Publikationen, wie beispielsweise «Fotoarchive der Schweiz, Nordostschweiz» oder «Der schöne Augenblick».

7 Hugger: Fotografen, 1992, S. 7.

8 Hugger: Fotografen, 1992, S. 29–33.

9 Florin: Belle Epoque, 2004.

10 Der Autor Mario Florin kuratierte für das Rätische Museum 2011 die Ausstellung «‹Cheese!› Fotos von Menschen aus Graubünden», in deren Vorfeld er sich auch mit der Porträtfotografie von «Lienhard & Salzborn» beschäftigte.

11 Dosch: Ansichtssache, 2013, S. 43.

12 Hugger: Fotografen, 1992, S. 30; Florin: Belle Epoque, 2004, S. 9.

13 Als Beispiele wurden unter anderem Reisehandbücher von Johann Gottfried Ebel (1764–1830) und der Verlage «John Murray» und «Karl Baedeker» herangezogen.

14 Dirlinger: Bergbilder, 2000.

Wandel und technischem Fortschritt geprägte Ästhetik, welche für die Periode, in der die beiden Fotografen gemeinsam tätig waren, charakteristisch ist.

Die Fragestellung ist sehr breit angelegt, das durchaus im Bewusstsein, dass die einzelnen Themen nur in Ansätzen behandelt werden können. Im Vordergrund steht aber das Bestreben, eine möglichst umfassende Übersicht zu erhalten und ein differenziertes Bild zu zeichnen, aufgrund dessen das Schaffen des Ateliers «Lienhard & Salzborn» im touristischen Umfeld Graubündens während des Fin de Siècle nachvollziehbar wird.

2.3 Aufbau und methodisches Vorgehen

Die in drei Hauptteile gegliederte Studie beginnt (Kapitel 3) mit den Biografien der beiden Firmengründer und der Geschichte des Ateliers, gefolgt von der detaillierten Aufarbeitung des fotografischen Nachlasses. Da das vorhandene Material überwiegend undatiert ist, liegt auf der zeitlichen Einordnung ein besonderer Schwerpunkt.[15] Die in den Bildern respektive den unterschiedlichen Medientypen enthaltenen Hinweise zum Entstehungszeitpunkt wurden zusammengetragen und miteinander verknüpft, sodass sich der Teil des Nachlasses, der zur Ära «Lienhard & Salzborn» gehört, abgrenzen liess und innerhalb des untersuchten Zeitraums eine Periodisierung des Bildmaterials möglich wurde. Die darauf folgende Darstellung des Vertriebs und der Geschäftstätigkeit beruht angesichts der verloren gegangenen Geschäftsunterlagen ebenfalls auf Informationen, die sich aus den Medientypen herauslesen lassen. Dieses Vorgehen inklusive der Beschreibung der archivischen Praxis sowie einer Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse wird in einem separaten Exkurs beschrieben. Abgeschlossen wird der erste Teil mit Ausführungen zu den auch für das Atelier «Lienhard & Salzborn» eminenten Auswirkungen des sozioökonomischen Wandels wie der Eröffnung der Eisenbahnstrecke ins Engadin, der Verarbeitung von fotografischem Material in der Drucktechnik oder der Tatsache, dass die Gäste vermehrt mit eigener Fotoausrüstung anreisten.

Der zweite und umfassendste Teil (Kapitel 4) widmet sich der inhaltlichen und darstellerischen Erfassung der Motive, die nachweislich im touristischen Kontext entstanden. Angelehnt an die Methoden einer «quantitativen Bildinhaltsanalyse»[16] gibt es zuerst eine inhaltliche Kategorisierung der Bilder. Aus jeder Kategorie werden in der Folge exemplarische Einzelbilder ausgewählt und basierend auf der klassisch bildwissenschaftlichen Analyse mit formaler Beschreibung und ikonografisch-ikonologischer Kontextualisierung[17] auf charakteristische Merkmale bezüglich Darstellung und Inhalte hin untersucht. Über das Beiziehen von Vergleichsmaterial werden die Bilder auf bekannte und wiederkehrende Bildmuster, zugleich auch auf die Eigenheiten des Ateliers hin befragt. Die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse werden im dritten Teil (Kapitel 5) vertieft und im Kontext der unterschiedlichen, das touristische Landschaftsbild von «Lienhard & Salzborn» prägenden Einflüsse betrachtet.

3 Lienhard & Salzborn 1889–1919

Das fotografische Atelier «Lienhard & Salzborn» wurde am 1. Januar 1889 von Gottlieb Lienhard und Rudolf Ludwig Salzborn gegründet,[18] nachdem Franz Pietsch sein Geschäft an die beiden Fotografen verkauft hatte. Dazu gehörten zwei Ateliers in der Kantonshauptstadt Chur und ein «Verkaufsladen für Landschaften» im Tourismusort St. Moritz.[19] Die Zusammenarbeit der beiden Fotografen endete 1916 mit dem Tod von Gottfried Lienhard. Unter dem gemeinsamen Namen «Lienhard & Salzborn» blieb die Firma danach noch bis 1919 bestehen.[20]

Kanton Graubünden — Canton des Grisons — Cantone dei Grigioni

1893. 28. November. Gottlieb Lienhard von Suhr (Aargau) und Rudolf Salzborn von Wien, beide wohnhaft in Chur, haben unter der Firma **Lienhard & Salzborn** in Chur und gleichnamiger Zweigniederlassung in St. Moritz-Bad eine Kollektivgesellschaft eingegangen, welche am 1. Januar 1889 begonnen hat. Natur des Geschäftes: Photographische Anstalt. Geschäftslokal: Villa Zambail Nr. 578 A in Chur und Badestrasse in St. Moritz-Bad.

Abb. 1: Nachträgliche Bekanntmachung der Gründung der Firma «Lienhard & Salzborn». (Schweizerisches Handelsamtsblatt, 1. 12. 1893)

Weder in Chur noch in St. Moritz waren «Lienhard & Salzborn» die einzigen Fotografen, aber sie gehörten zu den Ausnahmen, die in ihrem Portfolio bereits in den späten 1880er-Jahren touristische Landschaftsbilder aus ganz Graubünden und darüber hinaus anboten. Die meisten der damals in Graubünden gewerblich tätigen Fotografen widmeten sich dem Porträtfach und ihrem lokalen Umfeld.[21] Unter den wenigen Fotografen, die im Graubünden des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie «Lienhard & Salzborn» neben der Porträtfotografie eine überregionale gewerbliche Landschaftsfotografie betrieben, waren ihr Vorgänger, Franz Pietsch (1850–?[22]) oder auch Romedo Guler[23] (1836–1909). Andere vor der Wende zum 20. Jahrhundert tätige Ateliers wie die der Fotografen Alexander Flury (1825–1901)[24] aus Pontresina, Josef Rauch (1847–1907)[25] oder Johann Feuerstein (1871–1946) aus Scuol wirkten mehrheitlich in der Region des Ober- und Unterengadins mit den damals bekannten Badekurorten St. Moritz oder Scuol und Tarasp-Vulpera. Während die Bilder dieser Fotografen grösstenteils verloren gingen, blieb von «Lienhard & Salzborn» ein vergleichsweise grosser Nachlass erhalten, der zu einem wesentlichen Teil aus Bildern mit touristischem Landschaftsbezug besteht.

Die Zeitperiode, während der das Atelier «Lienhard & Salzborn» bestand, war in Europa allgemein eine des beschleunigten und tief greifenden Wandels. Für Graubünden – oder zumindest Teile davon – äusserte sich dieser in besonderem Mass im Zusammenhang mit der Erschliessung durch die Eisenbahn und dem enormen Aufschwung im Tourismus. Wie in fast allen Bereichen zeigte der rasche Fortschritt in der sogenannten Fin-de-Siècle-Zeit seine Auswirkungen auch in der Fotografie und beim Fotogewerbe.

3.1 Das Atelier Lienhard & Salzborn

Am 20. Januar 1889 erschien im «Freien Rhätier» eine Anzeige, in der Franz Pietsch verkündete: «[…] dass ich meine hiesigen Ateliers ‹Villa Zambail› und

15 Aufnahmedaten und -orte hielten damalige Berufsfotografen in den Negativverzeichnissen fest. Mit dem Verlust dieser Verzeichnisse gingen sämtliche nicht ins Bild eingeschriebenen Metadaten verloren. Als Vergleich können beispielsweise die erhaltenen Verzeichnisse von Christian und Hans Meisser (StAGR, FN XII) herangezogen werden.

16 Grittmann/Lobinger: Entschlüsselung, S. 145–149.

17 Diese geht auf die Methoden von Aby M. Warburg und Erwin Panofsky zurück. Vgl. Kuhn: Bild, 2014, S. 289–297.

18 Das Gründungsdatum ist publiziert in Schweizerisches Handelsamtsblatt, 1. 12. 1893.

19 Der Freie Rhätier, 20. 1. 1889. – Die Schreibweise mit «h», «Der freie Rhätier», war bis 1897 gebräuchlich, danach entfiel das «h» und die freisinnige Tageszeitung wurde bis 1944 mit «Der freie Rätier» betitelt. Vgl. Bollinger: Der Freie Rätier, 2012.

20 Danach wurde die Firma von Rudolf Ludwig Salzborn als Einzelfirma weitergeführt.

21 Manche von ihnen bereisten periodisch die abgeschiedenen Täler und Dörfer, um dort ihre Dienste als Wanderfotografen anzubieten. Dabei entstanden zum Beispiel Einzel- und Familienporträts, Gruppenbilder von Schulklassen und Ähnliches. Auch «Lienhard & Salzborn» fotografierten zu Beginn ihrer Geschäftstätigkeit in den Dörfern. In mehreren Inseraten im «Fögl d'Engadina» vom Mai 1890 boten sie sich für «lavori fotografici d'ogni genere» in Vicosoprano an.

22 Franz Pietsch betrieb das Atelier von 1880 bis 1889. Unter seinem Namen blieben Porträtaufnahmen erhalten, deren Untersatzkartons seine Firmenanschrift zeigen. Die Angaben stammen von Pierre Badrutt (1937–2014), einem leidenschaftlichen Sammler, der in Filisur bis zu seinem Tod ein privates Museum zur Bündner Fotografie des 19. Jahrhunderts betrieb und dabei Informationen zu den im 19. Jahrhundert in Graubünden tätigen Fotografen zusammentrug. Seine Quellen waren die lokale Presse (Inserate), Adressbücher und die bedruckten oder gestempelten Rückseiten von «Cartes de Visite» und anderes Fotomaterial. Einen Teil der gesammelten Informationen publizierte er auf seiner Webseite, die heute nicht mehr online ist. Das «Staatsarchiv Graubünden» konnte die Informationen 2014 sichern. Die Sammlung Pierre Badrutts ging an die «Fotostiftung Graubünden».

23 Romedo Guler war ab den 1880er-Jahren an verschiedenen Orten Graubündens als Fotograf tätig. Er führte zeitweilig in St. Moritz, hauptsächlich aber in Zürich ein Atelier. Erhalten blieben von ihm einige Abzüge und Alben, so ein Werbealbum für die Bündner Hotellerie von 1894, Exemplare eines Souveniralbums vom Oberengadin sowie die Fotografien zur Landesausstellung in Zürich 1883, wo er einen Exklusivvertrag als Fotograf hatte. Auf der Webseite «fotoCH.ch» ist einsehbar, wo sich die einzelnen Konvolute befinden.

24 Was vom Nachlass von Alexander Flury noch übrig ist, wird im Fotogeschäft «Foto Flury» in Pontresina von Alfred Lochau bewahrt. Alfred Lochau führt das 1869 von Alexander Flury in Pontresina gegründete Fotogeschäft in dritter Generation. Sein Grossvater übernahm das Geschäft 1909. Dessen Tochter führte es nach seinem Tod weiter. Vgl. dazu: Hugger: Fotografen, 1992, S. 103–109; Gespräch mit Alfred Lochau, 23. 8. 2016.

25 Josef Rauch führte von 1869 bis zu seinem Tod 1907 ein Fotogeschäft in Scuol. Jon Feuerstein aus der dritten Generation der Fotografendynastie Feuerstein aus Scuol, erwarb 1975 den fotografischen Nachlass Josef Rauchs von dessen Grossneffen Wilhelm Rauch. Im Nachlass Feuerstein seien jedoch keine Fotografien vorhanden, die sich Josef Rauch zuschreiben liessen. Vgl. Gespräch mit Markus Schürch, Büro für Fotografiegeschichte, Bern, 6. 9. 2016.

Abb. 2: Lienhard & Salzborn. Porträt von Gottfried Lienhard, 1890, circa 3 × 5 cm, Ausschnitt aus einer Porträttafel des Männerchors Frohsinn, Chur. (Originalpapierabzug: StAC, F 06.015 G; Negativ: StAGR, FN IV 30/40 P 03)

Abb. 3: Lienhard & Salzborn. Porträt von Rudolf Ludwig Salzborn, 1899, circa 3 × 5 cm, Ausschnitt aus einer Porträttafel des Männerchors Chur. (Originalpapierabzug: StAC, F 06.142; Negativ, Glas: StAGR, FN IV 50/60 P 03)

‹obere Gasse› sowie den Verkaufsladen für Landschaften in St. Moritz den Herren ‹Lienhard & Salzborn› käuflich abgetreten habe (nur mein Portrait-Atelier in St. Moritz führe ich selbst weiter […].» In derselben Anzeige empfahlen sich «Lienhard & Salzborn» «zur Ausführung aller photographischen Arbeiten […]. Unsere Landschaften des ganzen Kantons Graubünden, welche in Florenz 1887[26] mit einer Medaille I. Klasse ausgezeichnet wurden, empfehlen wir im En-gros, wie im Detail zu soliden Preisen. Wir bitten, Korrespondenzen, unsere hiesigen Geschäfte oder das Landschaftsfach betreffend, von nun an nur an unterzeichnete Firma zu richten. Hochachtungsvoll Lienhard & Salzborn.»[27] Der eingangs erwähnte Eintrag im «Schweizerischen Handelsamtsblatt» vom 1. Dezember 1893 bestätigt rückwirkend die Gründung der Firma «Lienhard & Salzborn» per 1. Januar 1889 als Kollektivgesellschaft in Chur mit gleichnamiger Zweigniederlassung in St. Moritz-Bad (Abb. 1).

Über die Herkunft der beiden Fotografen gibt es nur wenige Informationen.[28] Gottlieb Lienhard (1861–1916) (Abb. 2) kam ursprünglich aus Suhr im Kanton Aargau[29] und liess sich in Berlin zum Fotografen ausbilden.[30] Rudolf Ludwig Salzborn (1864–1947) (Abb. 3) war in Werschetz im Süden des damaligen Kaisertums Österreich geboren und wuchs in Wien auf,[31] wo er seinem Enkel Reto Salzborn (* 1934) zufolge eine Fotografenlehre absolvierte.[32] In einem Nachruf auf Rudolf Ludwig Salzborn steht dagegen zu lesen, er sei nach dem Tod seines Vaters nach Deutschland gekommen, wo er den Beruf des Fotografen erlernte.[33] Nach eigenen Angaben arbeiteten die beiden Fotografen in führenden Ateliers in Berlin und Wien.[34] Sie lernten sich wahrscheinlich in Berlin kennen, von wo

aus sie mit einem grossstädtisch geprägten Blick in den Alpenkanton Graubünden übersiedelten, wo sich ihnen offensichtlich die Möglichkeit bot, ihr partnerschaftliches Geschäftsmodell umzusetzen. Lienhard und Salzborn waren aber nicht nur geschäftlich miteinander verbunden, sondern auch familiär. 1892 heiratete Rudolf Ludwig Salzborn die Schwester von Gottlieb Lienhard, Carolina Lienhard (1869–1956). Mit ihr hatte er drei Töchter, Hedwig (1893–1981) und die Zwillinge Helena (1894–1963) und Emmy (1894–1987), sowie den Sohn Wilhelm (1896–1971).[35] Gottlieb Lienhard, der 1894 die Churerin Anna Aliesch (* 1874) heiratete, blieb ohne Nachkommen.[36]

Die beiden Fotografen bewiesen in der Folge einen guten Geschäftssinn. 1889 nahmen sie mit einer Auswahl von alpinen Landschaftsfotografien an der Weltausstellung in Paris teil[37] und erhielten für ihren Beitrag in der Klasse «Photographie, inkl. Apparate» eine Bronzemedaille.[38] Auszeichnungen dieser Art waren werbewirksam und wurden auf den vorgedruckten Geschäftspapieren und Fotokarten stets erwähnt. Mit mehreren Umzügen und Geschäftsübernahmen arbeiteten «Lienhard & Salzborn» zwischen 1889 und 1916 an der Optimierung ihres Standorts. Von der Churer Peripherie an der Masanserstrasse und der engen Altstadt zogen sie an den zentral gelegenen Postplatz und 1910 schliesslich an die Bahnhofstrasse,[39] die sich nach und nach zur Hauptgeschäftsstrasse wandelte. In den Jahren 1896/97 betrieben sie eine zusätzliche Filiale im rund 25 Kilometer von Chur entfernten, verkehrstechnisch interessanten Thusis,[40] zogen sich aber bald wieder aus dem Ort zurück, als die Niederlassung offensichtlich nicht den gewünschten Gewinn erbrachte. In St. Moritz, wo das Geschäft nur während der Sommermonate von Ende Juni bis Ende September betrieben wurde, verbesserten sie ihre Situation 1902

26 Anlässlich der Feierlichkeiten zur Vollendung der Westfassade des Doms von Florenz fand im Mai/Juni 1887 die «Prima esposizione italiana di fotografia con annessa una sezione internazionale» statt. Auskunft des «Archivio storico del Comune di Firenze», 2018.

27 Die Übernahme verlief fliessend. Im Mai 1888 teilte Franz Pietsch über eine Anzeige mit, dass er sein Atelier pachtweise an Gottfried Lienhard abgegeben habe. Wenige Tage später verkündete er jedoch, er betreibe sein Fotogeschäft weiter. Im Dezember desselben Jahres empfahl sich Lienhard für das Weihnachtsgeschäft und gab die beiden Geschäftsadressen des zukünftigen Ateliers «Lienhard & Salzborn» an. Vgl. dazu: Florin: Belle Epoque, 2004, S. 11; Anzeigen in Der freie Rätier, 9. und 10. 5. 1888, 20. 1. 1889.

28 Gottlieb Lienhard meldete sich im August 1888 zusammen mit seiner Schwester Carolina in Chur an. Woher sie kamen, ist unbekannt. Vgl. StAC, BB III/01.008.043, Einwohnerregister, Register der Niedergelassenen. – Im selben Register (Bd. 1) ist Rudolf Ludwig Salzborn seit Mai 1888 als in Chur wohnhaft eingetragen. Als Dienst- und Wohnort gab er «Photograph Lienhard» an. Als letzten Wohnort nannte er Berlin. Die Aufenthaltsbewilligung erhielt er am 15. 2. 1889.

29 Gottlieb und Carolina Lienhards Heimatort war Suhr (AG), ihre Eltern hiessen Samuel und Salome, geborene Furter. Vgl. StAC, BB III/01.008.0439, Einwohnerregister, Register der Niedergelassenen. – Im Nachruf ist zu lesen, er sei aus dem «Bernischen» gekommen. Vgl. Der freie Rhätier, 10. 3. 1916. – Es kann gut sein, dass er seines Dialekts wegen in Graubünden als Berner wahrgenommen wurde.

30 Nachruf auf Gottlieb Lienhard in Der Freie Rätier, 10. 3. 1916.

31 StAGR, CB VI 202/17, Zivilstandsregister von Chur, 1892: Ehe-Register A, S. 66. Gemäss den Einwohnerregistern war Gustav Ludwig Salzborn in Berlin wohnhaft, bevor er nach Chur übersiedelte, zuständig war jedoch Wien. Seine Eltern waren Johannes und Theresia, geborene Rittinger. Vgl. StAC, BB III/01.008.0439, Einwohnerregister, Register der Niedergelassenen.

32 Hugger: Fotografen, 1992, S. 29.

33 «Sängerblatt des Männerchor Chur», Januar 1948, S. 33–34.

34 Anzeige zur Verkündung der Geschäftsübernahme in Fögl d'Engiadina, 3. 8. 1889, S. 3.

35 Lienhards Mutter Salome lebte zeitweise im Haushalt der jungen Familie Salzborn im Haus 435 B, heute Kasernenstrasse 96. Vgl. dazu: StAC, Einwohnerkartei, Film 29/0704A; Wendler: Glanz, 2010.

36 In seiner Todesanzeige wird Gottlieb Lienhards als «unseres innig geliebten Gatten, Bruders, Schwagers und Onkels» gedenkt. Vgl. Der freie Rätier, 10. 3. 1916. – Hätte er Kinder hinterlassen, wäre an dieser Stelle auch «Vater» zu lesen. Weder sind in den Einwohnerregistern Nachkommen eingetragen, noch war Reto Salzborn zufolge je die Rede von Nachkommen von Gottlieb Lienhard.

37 Bündner Nachrichten, 31. 3. 1889, S. 2.

38 Schweizerisches Handelsamtsblatt, 27. 9. 1889. Von den 14 ausgezeichneten Schweizer Fotografen waren drei aus Graubünden. Romedo Guler aus Zürich und St. Moritz erhielt eine Silber-, Alexander Flury aus Pontresina eine Bronzemedaille.

39 Tür an Tür mit «Lienhard & Salzborn» befand sich ab 1910 der «Verkehrsverein Graubünden» im Haus «Lorsa» an der Bahnhofstrasse. Vgl. Graubündner General-Anzeiger, 9. 7. 1910, S. 2. – Das Fotogeschäft «Lienhard & Salzborn», später «Salzborn Photo», an der Bahnhofstrasse blieb bis zur endgültigen Geschäftsaufgabe 1963 bestehen.

40 In Thusis, das ab 1896 mit der Eisenbahn erreichbar war, musste zur Fortsetzung der Reise durch die Viamala sowie über die Pässe Splügen und San Bernardino nach Italien oder über die Pässe Julier und Albula ins Engadin auf die Kutsche gewechselt werden. Den Hotels nach zu schliessen, gab es viele Reisende, die im Ort übernachteten, entweder weil die Kutsche sie erst am nächsten Tag weiterbrachte oder weil sie sich eine Pause gönnten, um von Thusis aus die bekannte Viamalaschlucht zu besuchen.

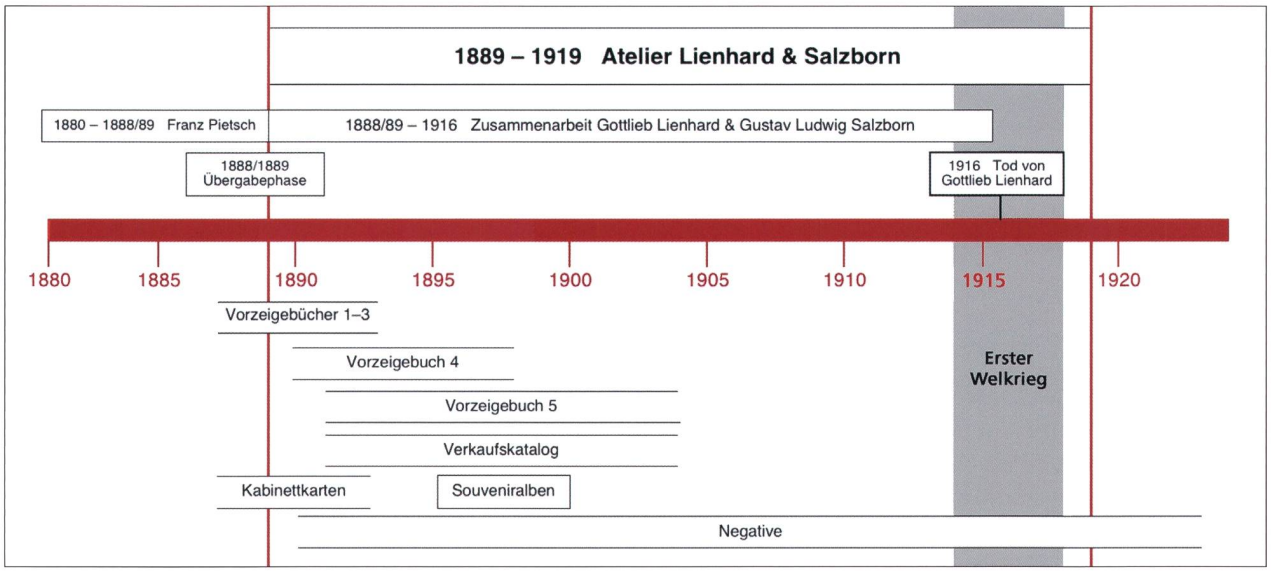


Abb. 4: Zeitlicher Überblick zum Atelier «Lienhard & Salzborn» und zu seinem fotografischen Nachlass. (Grafische Darstellung: Brigitte Aregger, 2018)

mit dem Umzug in die grosszügigen Räume der Villa «Erica» gegenüber dem Grandhotel «Victoria».[41] Die Zuständigkeit für das St. Moritzer Atelier lag bei Rudolf Ludwig Salzborn. Sein Enkel, Reto Salzborn, erinnert sich an die Erzählungen seines Grossvaters, wie die ganze Familie jeweils im Juni mit der Postkutsche ins Engadin gereist sei, um dort, «wo sich Kaiser und Könige trafen», den Sommer über für die noble Kundschaft bereit zu sein.[42]

Dem Geschäftsverlauf förderlich war das weit verzweigte soziale wie berufliche Netzwerk, das sich die beiden Fotografen aufbauen konnten. Dies dokumentieren etwa zahlreiche, aufwendig gestaltete Porträttafeln des kantonalen Parlaments sowie von Berufsverbänden und Vereinen. Beide Fotografen sangen in einem Churer Männerchor und waren Mitglied des «Bürgerturnvereins» in Chur.[43] Ferner zählten sie 1900 zu den Gründungsmitgliedern des «Bündner Kunstvereins».[44] Das Mitgliederverzeichnis des «Schweizer Alpen-Clubs» weist Rudolf Ludwig Salzborn 1898 zudem als Mitglied der Bündner «Sektion Rhätia» aus.[45]

Zusammen mit Carl Anton Lang (1851–1911), einem weiteren Churer Atelierbesitzer, gehörten die beiden Fotografen auch dem 1886 gegründeten Berufsverband «Société des photographes suisses» an. Lang, Lienhard und Salzborn figurieren als einzige Churer Fotografen auf der im Juli 1899 in der «Revue Suisse de Photographie» publizierten Mitgliederliste.[46] In den 1920er-Jahren amtete Rudolf Ludwig Salzborn für die Sektion Graubünden des Berufsverbands im Vorstand.[47]

Die gemeinsame Zeit von Lienhard und Salzborn endete mit dem Versterben des 54 Jahre alten Gottlieb Lienhard am 9. März 1916. Rudolf Ludwig Salzborn führte das Geschäft noch drei Jahre unter dem gemeinsamen Namen «Lienhard & Salzborn» weiter. Am 21. Juni 1919 wurde die Kollektivgesellschaft «Lienhard & Salzborn» aufgelöst, wobei sämtliche Aktiven und Passiven der beiden Geschäfte in Chur und St. Moritz an die von Rudolf Ludwig Salzborn neu gegründete Einzelfirma «Salzborn, Photograph» übergingen.[48] Salzborn führte erst beide Geschäfte, ab 1927 nur noch das in Chur als Familienbetrieb weiter.[49] Am 14. Dezember 1947 verstarb Rudolf Ludwig Salzborn mit 83 Jahren. Seine Nachkommen, die Zwillinge Emma und Helene sowie der Sohn Wilhelm, übernahmen das Geschäft in Chur und führten es unter dem Namen «Foto Salzborn & Cie.» bis 1963 weiter.[50]

Die grafische Darstellung (Abb. 4) gibt einen zeitlichen Überblick zum Bestehen des Ateliers und – einführend in das nächste Kapitel – eine chronologische Darstellung der im Nachlass enthaltenen Medientypen.

3.2 Fotografischer Nachlass

Bei der Geschäftsaufgabe von «Foto Salzborn & Cie.» 1963 befanden sich im Archiv des Fotogeschäfts etwa 250 000 Negative mitsamt den dazugehörenden Verzeichnissen und Auftragsbüchern aus der insgesamt 74 Jahre umfassenden Geschäftstätigkeit des Familienbetriebs.[51] Nach den Aussagen von Reto Salzborn (Enkel von Rudolf Ludwig Salzborn und Sohn von Wilhelm Salzborn) konnten trotz grosser Bemühungen keine Abnehmer für das Archiv gefunden werden. Bei der Räumung wurden deshalb der grösste Teil des fotografischen Materials, die Geschäftsunterlagen sowie die Auftragsbücher und Negativverzeichnisse von «Lienhard & Salzborn», «Salzborn, Photograph» und «Salzborn & Cie.» entsorgt.[52]

Das erhaltene Material umfasst deshalb nur einen kleinen Teil des ehemaligen Firmenarchivs und ist über mehrere Schweizer Gedächtnisinstitutionen verstreut oder befindet sich in Privatbesitz. Der Nachlass besteht fast ausschliesslich aus Bildmaterial. Dieses setzt sich aus verschiedenen Medientypen zusammen. Den grössten Teil bilden rund 3 000 Glas-Negative. Dazu kommen rund 400 Kabinettkarten, fünf Vorzeigebücher sowie einige Alben, fotografische Abzüge und ein nicht mehr vollständiger Verkaufskatalog.[53] Insgesamt handelt es sich um 4 000–5 000 Bilder. Auf die bei der Geschäftsauflösung von 1963 vorhandenen 250 000 Negative bezogen, sind damit etwa 1,5–2 Prozent des Bildmaterials erhalten.

Mit den Auftragsbüchern, Negativverzeichnissen und Geschäftsunterlagen gingen auch sämtliche Metadaten zu den Bildern, namentlich zu deren Entstehungszeitpunkt, verloren. Die Recherchen müssen sich deshalb im Wesentlichen auf die Informationen konzentrieren, die aus dem fotografischen Material und dem Verkaufskatalog herausgelesen und mithilfe von Literatur und Vergleichsmaterial kontextualisiert werden

41 Einer Anzeige zufolge zogen sie vom ehemals Guler-Melcher'schen Atelier in ein «neuerbautes Photographisches Atelier mit verbundenem Verkaufsladen» in der ehemals Guler'schen Villa «Erica» an der Baderstrasse um. Vgl. Fögl d'Engiadina, 19. 7. 1902, S. 5.

42 Florin: Belle Epoque, 1992, S. 15.

43 Zu G. Lienhard beim «Männerchor Frohsinn» vgl.: Porträttafel von 1890 mit der Inschrift «1871–1890 1. Allg. Sängertag Chur, 7. April 1890»; Abzug: StAC, F 06.015 G; Negativ: StAGR, FN IV 30/40 P 03. – Zu R. Salzborn und C. Lang (Fotograf und Inhaber des Ateliers C. Lang in Chur) beim «Männerchor Chur» vgl.: Porträttafel von 1899 mit der Inschrift «Zur Erinnerung a. d. 50jährige Jubiläum 11. Dez 1898, a. d. Calvenfeier 28. u. 29. Mai 1899, a. d. Eidg. Sängerfest in Bern 8.–10. Juli 1899»; Abzug: StAC, F 06.142; Negativ: StAGR, FN IV 50/60 P 03. – Zum Turnverein vgl.: Porträttafel von 1903 des Churer «Bürgerturnvereins» mit der Inschrift «Zur Erinnerung an die Fahnenweihe 16. Mai, Eidg. Turnfest Zürich 18.–22. Juli, Nordostschweiz. Schwingfest Chur 22. Sept. 1903; Abzug: StAC, F 06.016 G; Negativ: StAGR, FN IV 50/60 P 04.

44 Gründungssitzung des «Bündner Kunstvereins» im Jahr 1900. Unterlagen mit Mitgliederverzeichnis von 1900/01 im Archiv des Bündner Kunstmuseums, Chur.

45 Mitglieder-Verzeichnis des Schweizer Alpen-Club, November 1898, S. 134.

46 Revue Suisse de Photographie 11/7 (1899), S. 213.

47 StAB, V Fotografenverband: Mitgliederverzeichnisse 1925, 1926 und 1928 (R. Salzborn Vorstandsmitglied der Sektion Graubünden: 1925 Aktuar; 1926–1928 Kassier). Die weiteren erhaltenen Mitgliederverzeichnisse datieren ab 1950.

48 Schweizerisches Handelsamtsblatt, 3. 1. 1919, S. 1118.

49 Die Filiale in St. Moritz wurde 1927 verkauft. Vgl. Schweizerisches Handelsamtsblatt, 3. 11. 1927, S. 1339.

50 Schweizerisches Handelsamtsblatt, 3. 8. 1948, S. 2162–2163. – In der bis anhin erschienenen Literatur wird hauptsächlich Wilhelm Salzborn als Nachfolger genannt. Tatsächlich führten die drei Geschwister das Geschäft gemeinsam. Die Zwillinge Emmy und Helena übernahmen die Geschäftsleitung und die Buchhaltung, ihr Bruder Wilhelm, der die Fotografenlehre beim Vater absolviert hatte, das Fotografieren. Die im Handelsamtsblatt publizierte Firmenbezeichnung lautet «Salzborn & Co., Photogeschäft». Aus dem erhaltenen Foto-Material geht hervor, dass die Salzborns die Bezeichnung «Salzborn & Cie.» bevorzugten, weshalb diese auch in der vorliegenden Arbeit benutzt wird.

51 Hugger: Fotografen, 1992, S. 32.

52 Die Firma erhielt eine amtliche Bewilligung zur Durchführung eines Totalausverkaufs. Vgl. Schweizerisches Handelsamtsblatt, 13. 8. 1963, S. 2358. – Nach Angaben von Reto Salzborn wurde den über die Jahre fotografierten Personen über Anzeigen in der lokalen Presse angeboten, die sie betreffenden Negative kostenfrei auszuhändigen. Das Interesse sei jedoch sehr gering gewesen, was schliesslich zur Vernichtung eines Grossteils des Materials geführt habe.

53 Das grösste Teilkonvolut des Nachlasses ist im «Staatsarchiv Graubünden» archiviert (Glasnegative, Kabinettkarten, Verkaufskatalog, Alben und Abzüge). Der zweitgrösste Teil liegt im «Stadtarchiv Chur» (rund 140 Glasnegative und 210 Abzüge). – In der «Kantonsbibliothek Graubünden» sind die fünf Vorzeigebücher, ein Souveniralbum und zwei Publikationen zur «Erinnerung an die Calven-Feier in Chur 1899» greifbar. Weitere Alben (Einzelstücke) befinden sich im «Rätischen Museum» in Chur, im «Schweizerischen Nationalmuseum» sowie in der «Dokumentationsbibliothek St. Moritz». Fotografische Abzüge, überwiegend Porträts, aber auch dokumentarische Bilder oder Werbeaufnahmen, die im Auftrag von Firmen oder der öffentlichen Hand gemacht wurden, finden sich in Privatbesitz oder als Teil einer Sammlung einer öffentlichen Gedächtnisinstitution. Bis anhin fehlt eine Erhebung über den verbleibenden Gesamtbestand.

können. Auf diese Weise ist es möglich, trotz der grossen Fehlbestände und fehlenden Kontextinformationen Erkenntnisse zu gewinnen, die das Schaffen des Ateliers «Lienhard & Salzborn» nachvollziehbar machen.

Die Recherchen beginnen mit einer ersten kritischen Sichtung des vorhandenen, ausschliesslich schwarz-weissen Bildmaterials. Indizien zur Zuordnung der Bilder in eine der drei Geschäftsphasen des Familienbetriebs liefert bei den landschaftsbezogenen Aufnahmen die Baugeschichte. Denn die Entstehung von Gebäuden, Strassen oder Bahnstrecken ist weitgehend dokumentiert. Weitere Hinweise geben Verkehrsmittel und die Bekleidung der abgebildeten Personen. Bei Porträtaufnahmen hilfreich für die ungefähre Datierung sind eingenommene Posen und das Studioarrangement. Die Sichtung ergab, dass lediglich etwa ein Viertel des Materials nicht der Ära «Lienhard & Salzborn» zuzuordnen ist. Es sind dies Aufnahmen von Landschaften und Orten, die offensichtlich nach 1919 entstanden, so etwa eine Serie von Aufnahmen der naturkundlichen Sammlungen aus dem erst 1927 erstellten sogenannten Sulser-Bau in Chur sowie Abbildungen von Kirchen und Kunstdenkmälern, die in den Zwischenkriegsjahren oder später aufgenommen wurden.[54] Vereinzelt konnten Abzüge festgestellt werden, die auf der Rückseite den Stempel «Salzborn, Photo» tragen. Diese zeigen auch Motive aus der Zeit von «Lienhard & Salzborn», die in den Zwischenkriegsjahren offensichtlich von «Salzborn, Photo» reproduziert wurden.

Das «Lienhard & Salzborn» zuzuordnende Bildmaterial reflektiert die für die damalige Zeit typische, breite Themenpalette eines lokalen Fotoateliers. So sind das klassische Atelierporträt, aus Einzelbildern montierte, aufwendig beschriftete und dekorierte Porträttafeln, Aussenaufnahmen von Gruppen, Darstellungen von Berufsleuten und Schauspielern oder Trachtenbilder zu finden. Der grösste Teil aller erhaltenen Bilder, rund 80 Prozent, weist einen Bezug zur Landschaft auf. Das Spektrum reicht hier von Baudokumentationen über Gebäudeaufnahmen bis hin zu topografischen Orts- und Landschaftsfotografien sowie landschaftlichen Sehenswürdigkeiten.[55]

Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung ergeben sich auch aus der verwendeten fotografischen Technik. Für die Abzüge in den Vorzeigebüchern, Alben und Kabinettkarten wurden Albuminpapiere verwendet.[56] Diese zwischen 1850 und 1900 gebräuchlichen, sehr dünnen und daher meist auf Untersatzkarton klebenden Fotopapiere sind am Glanz und den gut sichtbaren Papierfasern zu erkennen.[57] Bei den Negativen kamen ab den 1880er-Jahren industriell gefertigte Gelatinetrockenplatten zur Anwendung. Diese sind an der gleichmässigen Beschichtung, den glatten Schnittkanten sowie den Standardformaten[58] zu erkennen und wurden von professionellen Fotografen in ländlichen Gebieten bis in die 1950er-Jahre benutzt. Nur eine geringe Anzahl der Negative besteht nicht aus Glas, sondern aus filmischen Bildträgern, von denen die ersten bereits ab 1889 in den Handel kamen. Aufgrund des verwendeten Materials können Vorzeigebücher, Alben und Kabinettkarten folglich dem ausgehenden 19. und den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zugewiesen werden. Bei den Negativen hingegen ist eine feinere zeitliche Zuordnung über die Technik nicht möglich.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass von dem 1963 noch praktisch vollständigen Firmenarchiv der Fotogeschäfte «Lienhard & Salzborn», «Salzborn, Photograph» und «Foto Salzborn & Cie.» nur etwa 1,5–2 Prozent des Bildmaterials und praktisch keine Kontextinformationen erhalten sind. Der fast ausschliesslich aus Bildmaterial bestehende Nachlass umfasst gerade noch rund 4 000–5 000 Bilder. Über die Inhalte können diese zeitlich eingegrenzt und zu rund 75 Prozent der Geschäftsphase des Ateliers «Lienhard & Salzborn» zugeordnet werden. Werden von den 1963 erhaltenen 250 000 Negativen etwa 20–25 Prozent der 30-jährigen Geschäftsgeschichte von «Lienhard & Salzborn» zugerechnet, wird deutlich, dass der das Atelier «Lienhard & Salzborn» umfassende Teil des erhaltenen Nachlasses einen Fehlbestand von über 90 Prozent aufweist. Wie mit dem vorhandenen Material dennoch eine fundierte Bildforschung betrieben werden kann, deren Ziel es ist, das fotografische Werk und die Geschäftspraktiken des Ateliers nachvollziehbar zu machen, wird in den Folgekapiteln dargelegt. Als Erstes werden dazu die im Nachlass enthaltenen Medientypen vorgestellt.

3.2.1 Verkaufskatalog

Beim gedruckten «Catalogue des Vues photographiques des Grisons» von «Lienhard & Salzborn» handelt es sich nicht um Bildmaterial, sondern um eine Liste der zum Verkauf angebotenen Landschaftsmotive.[59] Auf das Titelblatt (Abb. 5a, S. 20) folgen die Geschäftsbedingungen. Darin wird erklärt, dass grössere Be-

stellungen auf Rechnung und kleinere per Nachnahme (Zahlung an den Postboten beim Erhalt der Lieferung) erfolgen, welche Bedingungen für Mustersendungen gelten, wie sich die Kosten verstehen und dass für die Bestellung die Angabe der Bildnummer genüge. Es folgen eine Inhaltsübersicht und die Spezifikationen zu den lieferbaren Formaten (Abb. 5b–c, S. 20). Der restliche Teil besteht aus einer Auflistung aller erhältlichen Motive unter Angabe von Titel, Nummer und den verfügbaren Formaten und ist in vier Kapitel gegliedert. Die ersten drei Kapitel sind nach Formaten unterteilt. Im Kapitel I, «Grand format», sind 40, im Kapitel II, «Format-Panorama», sieben Motive und im Kapitel III, «Formats en Quart, Quart petit et Cabinet», rund 850 Motive aufgeführt. Im Kapitel IV, «Albums», ist nur das Album «Souvenir de l'Engadine» vermerkt. Aufgrund der zehn fehlenden Seiten des Kapitels III sind von den ursprünglich 850 Motiven noch rund 550 Motive nachweisbar.

Im «Grand format» (ohne Karton 38 × 48 Zentimeter, auf Karton 60 × 73 Zentimeter) wurden überwiegend Motive aus St. Moritz und dem Oberengadin angeboten. Im «Format-Panorama» waren sieben Panorama-Ansichten unterschiedlicher Grösse von den Engadiner Bergen bis zum Ortler zu haben. Erwähnt ist dazu jeweils, aus wie vielen Einzelblättern die Panoramen sich zusammensetzten. Das längste bestand aus sieben Blättern, mass gemäss dem Katalog 190 × 21 Zentimeter und zeigte laut dem Titel «Vue prise du Piz Corvatsch» die Aussicht von einem der St. Moritzer Hausberge (Abb. 66, S. 91). Das umfangreichste Kapitel mit den Standardformaten «Quart», «Quart petit» und «Cabinet»[60] (Seite 6–30) war einerseits in Regionen und grössere Orte gegliedert, anderseits nach Reiserouten unterteilt, wie sie auch in der Reiseliteratur beschrieben sind.

Der Kataloginhalt gibt Aufschluss darüber, in welchen Regionen «Lienhard & Salzborn» fotografisch tätig waren. Bis auf den ins Tessin führenden San-Bernardino-Pass und das Misox deckten sie die Haupttäler des Kantons Graubünden sowie die Region Walensee, den Kurort Bad Ragaz im Kanton St. Gallen und Teile des Veltlins (Italien) ab. Anhand der angebotenen Formate lässt sich auch eine Gewichtung der Regionen feststellen. So zeigt sich, dass Grossformate überwiegend für Motive aus dem Engadin und der Viamalaschlucht Verwendung fanden, während die restlichen Gebiete nur in den Standardformaten im Angebot waren. Die Wichtigkeit des Engadins ist zusätzlich mit dem angebotenen Album «Souvenir de l'Engadine» hervorgehoben.

Mit dem Verkaufskatalog richteten sich «Lienhard & Salzborn» an das touristische Publikum. Der in den Geschäftsbedingungen enthaltene Verweis auf grössere Bestellmengen macht anderseits klar, dass «Lienhard & Salzborn» ihre Bilder auch für den Wiederverkauf vertrieben. Die aufwendig herzustellenden und demzufolge teureren Bilder im «Grand format» oder «Format-Panorama» waren den gefragtesten Motiven vorbehalten. Diese stammten, wie erwähnt, schwergewichtig aus der Region des Oberengadins, wie überhaupt von dort die meisten Motive angeboten wurden. Auch wenn die Filiale in St. Moritz nur in den Sommermonaten betrieben wurde, zeigt sich, dass sie zweifellos eine wichtige Rolle spielte. Wahrscheinlich ist, dass die Bestellungen ausserhalb der Sommersaison

54 Eine Liste mit Angaben zum Aufnahmejahr einzelner Bilder (vgl. dazu Kapitel 3.4, S. 32) zeigt, dass «Salzborn, Photo» in den 1920er-Jahren von den in Graubünden stattfindenden Inventarisierungen von Kunstwerken und Kunstdenkmälern profitieren konnte. Für wen Rudolf Ludwig Salzborn arbeitete, geht daraus jedoch nicht hervor. Es bleibt ungewiss, ob «Salzborn, Photo» auch im Auftrag des Kunsthistorikers Erwin Poeschel arbeitete, der bei diesen Inventararbeiten eine zentrale Rolle spielte.

55 Etwa 800 der insgesamt 4 000–5 000 Bilder zeigen andere Motive, insbesondere Aufnahmen mit Porträtcharakter. Diese Aussage trifft nur auf die in dieser Recherche berücksichtigten Bilder zu. Darüber hinaus gibt es die Porträtaufnahmen, die sich in Privatbesitz befinden oder in öffentlichen Sammlungen und Datenbanken nicht unter dem Namen des Fotografen erfasst sind. Wie hoch dieser Anteil ist, lässt sich nicht abschätzen.

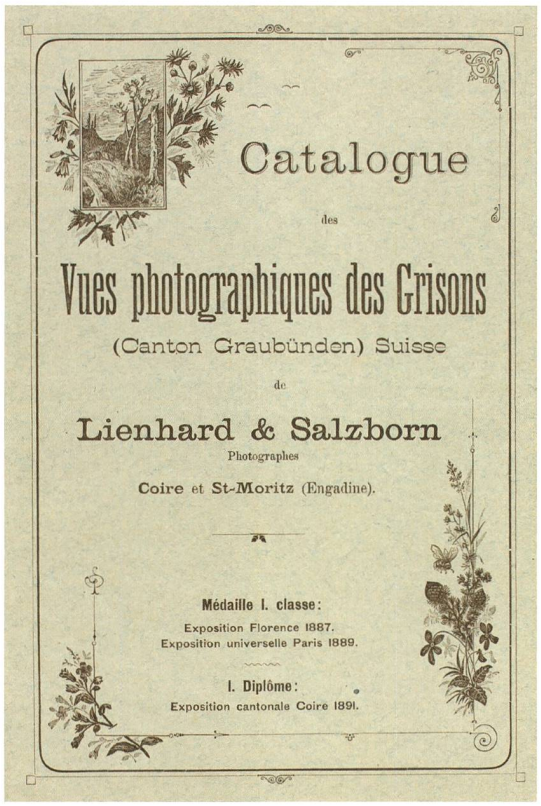
56 Eine Materialprüfung erfolgte durch die Fotorestauratorin Nadine Reding (Atelier «fokore», Bern). Nadine Reding war unter anderem Praktikantin und Mitarbeiterin von Andreas Gruber am «Institut für Papierrestaurierung» im Schloss Schönbrunn, Wien.

57 Die Bildschicht besteht bei Albuminpapieren aus zwei Schichten, weshalb im Gegensatz zu den aus drei Schichten bestehenden, ab 1885 bis 1920 gebräuchlichen Gelatine-Auskopierpapieren die Papierfasern deutlich sichtbar bleiben. Vgl. Gruber, Andreas: Fotografische Bildmaterialien, Vorlesungsunterlagen, Bildwissenschaften, Fotografie, Donau-Universität Krems, 16. 4. 2014, S. 16–19.

58 «Lienhard & Salzborn» verwendeten die Negativformate 9 × 13 cm, 13 × 18 cm, 18 × 24 cm, 24 × 30 cm, 30 × 40 cm, 40 × 50 cm und 50 × 60 cm, die alle als Standardformate erhältlich waren.

59 Der Verkaufskatalog ist zweisprachig in Französisch und Deutsch verfasst und wurde im Format 14,8 × 22,4 cm herausgegeben. Von dem einstmals 32 Seiten umfassenden «Catalogue des Vues photographiques des Grisons» sind 21 Seiten erhalten geblieben.

60 Masse: «Quart», 21 × 27 cm; «Quart petit», 16 × 21 cm; «Cabinet», 10 × 15 cm. Diese wurden aus den Negativformaten 24 × 30 cm, 18 × 24 cm und 13 × 18 cm ausgeschnitten.



Catalogue

des

Vues photographiques des Grisons

(Canton Graubünden) Suisse

de

Lienhard & Salzborn

Photographes

Coire et St-Moritz (Engadine).

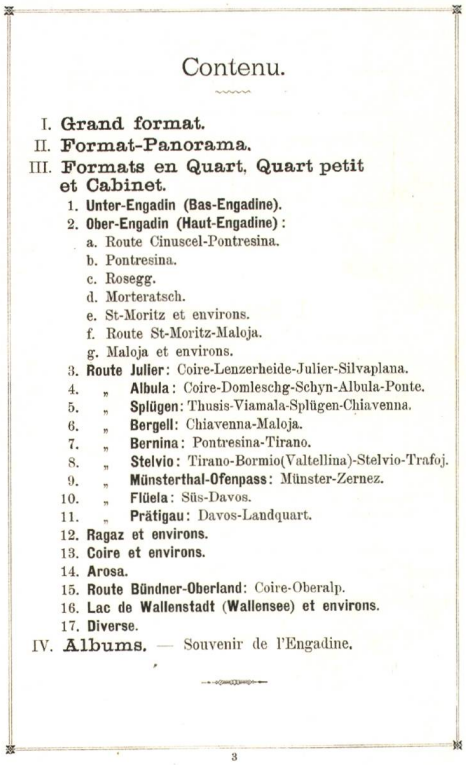
Médaille I. classe:

Exposition Florence 1887.
Exposition universelle Paris 1889.

I. Diplôme:

Exposition cantonale Coire 1891.

a

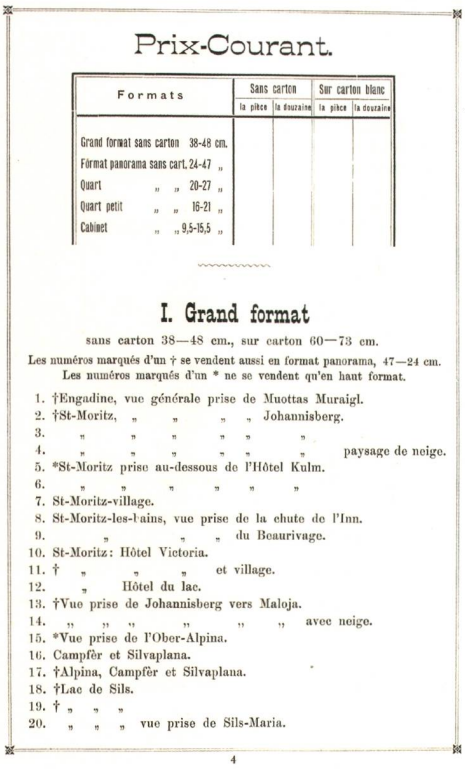


Contenu.

I. **Grand format.**
II. **Format-Panorama.**
III. **Formats en Quart, Quart petit et Cabinet.**
1. **Unter-Engadin (Bas-Engadine).**
2. **Ober-Engadin (Haut-Engadine):**
a. Route Cinuscel-Pontresina.
b. Pontresina.
c. Rosegg.
d. Morteratsch.
e. St-Moritz et environs.
f. Route St-Moritz-Maloja.
g. Maloja et environs.
3. **Route Julier:** Coire-Lenzerheide-Julier-Silvaplana.
4. „ **Albula:** Coire-Domleschg-Schyn-Albula-Ponte.
5. „ **Splügen:** Thusis-Viamala-Splügen-Chiavenna.
6. „ **Bergell:** Chiavenna-Maloja.
7. „ **Bernina:** Pontresina-Tirano.
8. „ **Stelvio:** Tirano-Bormio(Valtellina)-Stelvio-Trafoj.
9. „ **Münsterthal-Ofenpass:** Münster-Zernez.
10. „ **Flüela:** Süs-Davos.
11. „ **Prätigau:** Davos-Landquart.
12. **Ragaz et environs.**
13. **Coire et environs.**
14. **Arosa.**
15. **Route Bündner-Oberland:** Coire-Oberalp.
16. **Lac de Wallenstadt (Wallensee) et environs.**
17. **Diverse.**
IV. **Albums.** — Souvenir de l'Engadine.

3

b



Prix-Courant.

Formats	Sans carton		Sur carton blanc	
	la pièce	la douzaine	la pièce	la douzaine
Grand format sans carton 38-48 cm.				
Format panorama sans cart. 24-47 „				
Quart „ „ 20-27 „				
Quart petit „ „ 16-21 „				
Cabinet „ „ 9,5-15,5 „				

I. Grand format

sans carton 38—48 cm., sur carton 60—73 cm.

Les numéros marqués d'un † se vendent aussi en format panorama, 47—24 cm.
Les numéros marqués d'un * ne se vendent qu'en haut format.

1. †Engadine, vue générale prise de Muottas Muraigl.
2. †St-Moritz, „ „ „ „ Johannisberg.
3. „ „ „ „ „ „
4. „ „ „ „ „ „ paysage de neige.
5. *St-Moritz prise au-dessous de l'Hôtel Kulm.
6. „ „ „ „ „ „
7. St-Moritz-village.
8. St-Moritz-les-bains, vue prise de la chute de l'Inn.
9. „ „ „ du Beaurivage.
10. St-Moritz: Hôtel Victoria.
11. † „ „ „ et village.
12. „ Hôtel du lac.
13. †Vue prise de Johannisberg vers Maloja.
14. „ „ „ „ „ „ avec neige.
15. *Vue prise de l'Ober-Alpina.
16. Campfèr et Silvaplana.
17. †Alpina, Campfèr et Silvaplana.
18. †Lac de Sils.
19. † „ „ „
20. „ „ „ vue prise de Sils-Maria.

4

c

Abb. 5a–c: Lienhard & Salzborn. Verkaufskatalog «Catalogue des Vues photographiques des Grisons», um 1900. *a:* Titelblatt. *b:* Inhaltsverzeichnis. *c:* Seite 4. (StAGR, Bestandesunterlagen zu StAGR FN IV)

von den Geschäften in Chur ausgeführt wurden. Fraglich bleibt jedoch, ob die zur Ausführung der Bestellungen nötigen Negative in Chur oder in St. Moritz aufbewahrt wurden oder ob gar an beiden Standorten Kopien vorhanden waren.

3.2.2 Vorzeigebücher und Alben

Die Vorzeigebücher[61] sind schlicht gestaltete, in Leinen gebundene Alben, die ausschliesslich Aufnahmen von Landschaften in und um Graubünden enthalten. Ein einfaches, von Hand beschriebenes Etikett auf dem Buchdeckel besagt, welche Regionen die Bilder abdecken.[62] Die folgende Auflistung gibt diese Angaben wider und erteilt zusätzlich Auskunft über die Anzahl der enthaltenen Bilder und der Formate, in welchen diese präsentiert sind (Abb. 6a–e).

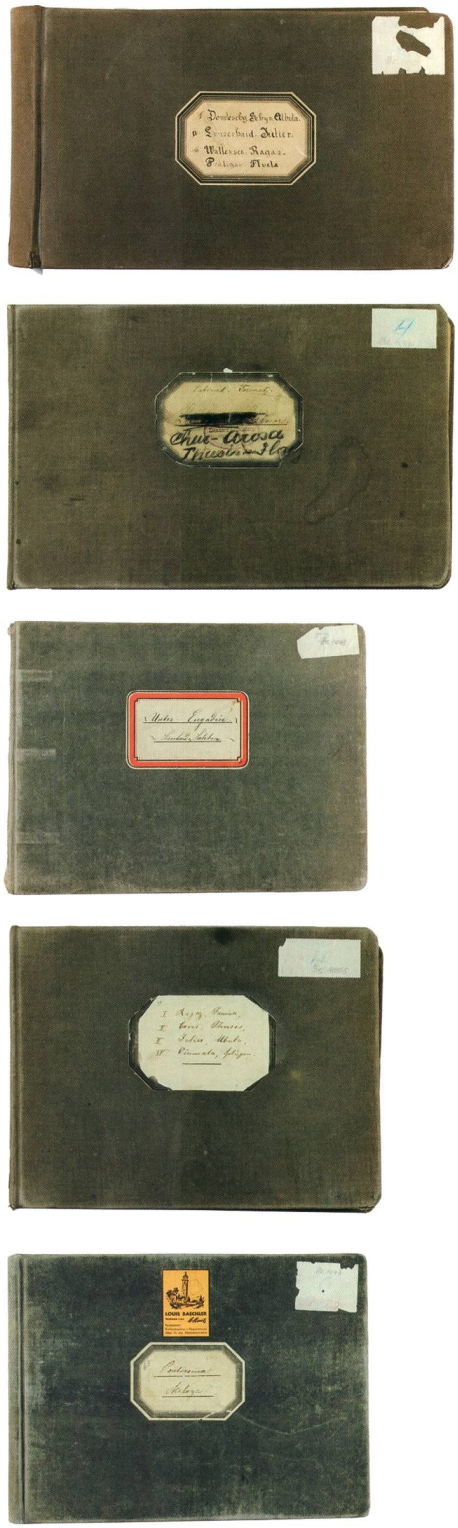


Abb. 6a–e: Lienhard & Salzborn. Vorzeigebücher 1–5, Umschlag vorne. (KBG, Bc 1043 bis Bc 1047)

Vorzeigebuch 1:

«I. Domleschg, Schyn, Albula.
II. Lenzerhaid–Julier.
III. Wallensee–Ragaz–Prätigau–Fluela.»

Anzahl Bilder: 202; Format: «Cabinet»
Albumin

Vorzeigebuch 2:

«Chur–Arosa, Thusis–Ilanz»

Anzahl Bilder: 151; Format: «Cabinet»
Albumin

Vorzeigebuch 3:

«Unter-Engadin»

Anzahl Bilder: 95; Format: alle drei Standardformate
Albumin

Vorzeigebuch 4:

«I Ragaz, Tamina,
II Coire, Thusis,
III Julier, Albula,
IV Viamala, Splügen.»

Anzahl Bilder: 38; Format: «Quart petit»
Albumin, goldgetont in unterschiedlicher Qualität

Vorzeigebuch 5:

«Pontresina Maloja»

Anzahl Bilder: 63; Format: «Quart»
Albumin, goldgetont

61 Fünf Vorzeigebücher befinden sich im Besitz des Kantons. Während der Recherchearbeiten waren nirgendwo weitere erhalten gebliebene Vorzeigebücher bekannt.

62 Zum besseren Leseverständnis werden diese Bücher im Weiteren als Vorzeigebücher 1–5 bezeichnet.

Insgesamt sind in den Vorzeigebüchern 549 Bilder respektive rund 500 verschiedene Motive enthalten.[63] Die Bilder auf Albuminpapier kleben auf festen, chamois-farbenen Kartonseiten. In den Vorzeigebüchern 4 und 5 wurden die «Albumine» mit einer Goldtonung veredelt. Im Vorzeigebuch 5 («Pontresina Maloja») sind sie zudem mit vorgedruckten Zierrahmen versehen, in welche der Schriftzug «Lienhard & Salzborn» eingearbeitet ist. Die Vorzeigebücher variieren hinsichtlich Format und Umfang, wobei die verwendeten Bildformate den im Verkaufskatalog angegebenen Standardformaten «Quart», «Quart petit» oder «Cabinet» entsprechen. In vier Fällen ist das Bildformat einheitlich, nur das Vorzeigebuch 3 («Unter-Engadin») enthält verschiedene Formate. Alle Bilder sind mit einer Nummer und einem Titel versehen, die entweder handschriftlich oder über das Umkopieren vom Negativ angebracht wurden.

Die Vorzeigebücher beziehen sich auf den Verkaufskatalog. Die Anordnung der Bilder entspricht der Inhaltsstruktur des Katalogs. Wo dieser nach Reiserouten geordnet ist, sind auch die Bilder entlang diesen eingeklebt. Die Nummern und Bildtitel stimmen ebenfalls überein, obwohl bei den Bildtiteln leichte sprachliche Abweichungen festzustellen sind. Zum Beispiel wird der im Bild eingeschriebene Titel «Maloja-Kursaal (P. la Gref) 579» im Katalog zu «Maloja Kursaal et Piz Lagrev». Durch dieses System ist jeweils ersichtlich, in welchen Formaten ein Motiv gehandelt wurde. Das oben genannte Bild «Maloja Kursaal et Piz Lagrev» war beispielsweise als «Quart» und als «Cabinet» zu haben. Sowohl im Katalog wie in den Vorzeigebüchern wurde für beschreibende Elemente Französisch und für die Ortsnamen die deutsche Bezeichnung verwendet, auch in den rätoromanischen Sprachgebieten.[64]

Die 549 Bilder der fünf Vorzeigebücher entsprechen etwa 60 Prozent der im Verkaufskatalog aufgeführten Motive. Es darf deshalb davon ausgegangen werden, dass nicht alle der ehemals existierenden Vorzeigebücher erhalten geblieben sind. Beispielsweise fehlen Ansichten aus dem Puschlav, dem Veltlin (Italien) und der Region um den Stelviopass. Ebenfalls keine Bilder sind von St. Moritz zu finden, obwohl dem Ort im Katalog mit «St. Moritz et environs» ein eigenes, relativ grosses Unterkapitel (Seite 9–13) gewidmet ist.

Indizien für eine chronologische Einordnung der fünf erhaltenen Vorzeigebücher liefern sowohl inhaltliche wie gestalterische Unterschiede. Die Verwendung der mit Zierrahmen vorgedruckten Seiten im Vorzeigebuch 5 («Pontresina Maloja») lässt den Schluss zu, dass es sich um das jüngste der fünf Bücher handelt. Möglicherweise ersetzte dieses eine Vorgängerversion oder kam als Ergänzung hinzu, denn im Verkaufskatalog sind mehrere Motive von Maloja aufgelistet, die in diesem Buch fehlen.[65] Das Vorzeigebuch 4 («Ragaz, Tamina, Coire, Thusis, Julier, Albula, Viamala, Splügen.») mit nur 38 Bildern im «Quart petit»-Format stellt eine Zusammenfassung der Vorzeigebücher 1 und 2 dar. Es deckt dieselben Reiserouten ab, enthält aber nur noch einen Teil der Motive, die zudem teilweise stark nachretuschiert wurden, um den Bildinhalt prägnanter darzustellen. Ausserdem lässt sich eine regionale Konzentration auf die Zufahrtsstrassen zum Engadin

63 Im Vorzeigebuch 3, in dem die Motive im jeweils erhältlichen Format abgebildet sind, entspricht die Anzahl der Bilder nicht der Anzahl der Motive. Manche Bilder sind in mehreren Formaten enthalten.

64 Graubünden ist mit Deutsch, Rätoromanisch und Italienisch dreisprachig. Erst 1938 wurde Rätoromanisch in einer eidgenössischen Volksabstimmung als vierte Landessprache der Schweiz anerkannt. Daraufhin wurde die bis dahin deutsche Schreibweise der Ortsnamen im rätoromanischen Sprachraum geändert. Heute wird überwiegend die rätoromanische Schreibweise verwendet.

65 Der Verkaufskatalog weist das Unterkapitel «Maloja et environs» auf. Von diesem ist noch eine Seite erhalten, aus der hervorgeht, dass es mehr Motive gab, als im Vorzeigebuch 5 («Pontresina Maloja») enthalten sind.

66 Die rote Version liegt in der «Kantonsbibliothek Graubünden», die grüne in der «Dokumentationsbibliothek St. Moritz».

67 Dora Filli von der «Dokumentationsbibliothek St. Moritz» unterzog die Bilder von St. Moritz einer Betrachtung hinsichtlich der Baugeschichte und konnte sie so zeitlich eingrenzen. Vgl. E-Mail-Korrespondenz 2017.

68 Das Album befindet sich in der Sammlung des «Schweizerischen Nationalmuseums». Für die Recherchen konnte eine vollständige digitale Kopie (LM 100632.1-53) eingesehen werden.

69 Im Album ist das Atelier nicht genannt. Nach Ricabeth Steiger vom «Schweizerischen Nationalmuseum» sind die darin enthaltenen Fotografien aber dem Atelier «Lienhard & Salzborn» zuzuschreiben. Vgl. E-Mail-Korrespondenz 2016.

70 Dieses Bild (LM-100632.1) wurde im «Landesmuseum Zürich» im Rahmen der Ausstellung «Arbeit. Fotografien 1860–2015» (11. 9. 2015–3. 1. 2016) gezeigt. Vgl. SNM: Arbeit, 2015, S. 12–13.

71 Wie beim übrigen Material bleibt auch bei den Kabinettkarten unklar, ob sich anderswo Konvolute befinden, die bis anhin unbekannt sind.

72 Dies zeigt beispielhaft die damalige Umgangspraxis mit der Autorschaft. Das fotografische Material war Handelsware und wechselte den Besitz mit der Atelierübergabe. Der Name des Fotografen blieb ungenannt. Von Relevanz war meist nur der Name des die Bilder vertreibenden Ateliers.

und die Passstrasse über den Splügen und die auf diesen Routen bekannten Sehenswürdigkeiten feststellen. Motive vom Walensee, von dem Prättigau und Davos, von Ilanz und Arosa kommen im zusammenfassenden Werk nicht mehr vor. Letztere Motive standen gemäss dem Verkaufskatalog fast nur im Kabinettformat im Angebot, während diejenigen im zusammenfassenden Vorzeigebuch 4 auch in den grösseren Standardformaten erhältlich waren. Die Vorzeigebücher 1 und 2 können folglich der Frühzeit des Ateliers zugeordnet werden. In dieser war das Motivangebot offensichtlich noch vielfältiger und deckte ein grösseres Gebiet ab. Dafür wurden die Bilder aus dieser Zeit nur im kleinen Kabinettformat angeboten.

Das im Verkaufskatalog als «Souvenir de l'Engadine» angepriesene Album liegt heute in zwei unterschiedlichen Versionen vor. Das eine ist grün, das andere rot eingebunden.[66] Beide Umschläge sind verziert und mit Gold beschriftet. Das grüne Album enthält 18, das rote 12 Fotografien von St. Moritz und den umliegenden landschaftlichen Sehenswürdigkeiten. In der grünen Version sind zudem die Anreiserouten über die Pässe Albula und Julier abgebildet. Die in den Alben enthaltenen Motive werden gemäss dem Verkaufskatalog alle auch als Bilder im «Grand format» angeboten, was noch einmal verdeutlicht, dass es sich hierbei um die absatzstärksten Motive handelte. Beim Vergleich der in beiden Alben vorkommenden, aber nicht vollkommen identischen Bilder von St. Moritz zeigt sich überdies, dass diese aufgrund der regen Bautätigkeit offenbar aktualisiert wurden. Die Entstehung des grünen Albums lässt sich aufgrund der Baugeschichte auf den Zeitraum kurz vor 1897 und die des roten Albums auf die Periode zwischen 1897 und 1900 eingrenzen.[67]

Ein weiteres «Lienhard & Salzborn» zugeschriebenes Album trägt den Titel «Bilder vom Bau des Neuen Stahlbades St. Moritz (Engadin)».[68] Es dokumentiert die Entstehung des Hotels «Neues Stahlbad» in St. Moritz in den Jahren 1890–1892.[69] Der Bauführer J. Blattner liess das Album zusammenstellen, das Aufnahmen von der letzten Heuernte auf dem Baugrund[70] bis hin zum fertig eingerichteten Hotel enthält und am Bau beteiligte Personen, wie Heizungs- und Elektrotechniker oder Baumeister, zeigt.

Indem es möglich ist, die Vorzeigebücher und Alben chronologisch einzuordnen, ist zu erkennen, dass auf die ursprüngliche Vielfalt der Motive eine Reduktion auf die offensichtlich wichtigsten Motive folgte, die zudem mithilfe von Retusche einer Optimierung unterzogen wurden. Damit einher ging eine Verlagerung des geschäftlichen Schwerpunktgebiets vom ganzen Kantonsgebiet und darüber hinaus auf die Region des Oberengadins. «Lienhard & Salzborn» richteten ihr Angebot, wie es sich in den Vorzeigebüchern und Alben präsentiert, nach den Bedürfnissen der touristischen Klientel von St. Moritz, die sie mit ihrem Geschäft vor Ort auch direkt bedienen konnten. Ihre Dienste wurden überdies vom lokalen Gewerbe in Anspruch genommen, was beispielsweise aus der Baudokumentation ersichtlich ist.

Unklar bleibt der genaue Zweck der Vorzeigebücher. Die einfache Beschaffenheit der ersten vier Bücher lässt auf eine eher interne Verwendung schliessen. Die qualitativ hochstehende Verarbeitung der Bilder (Goldtonung) in den Büchern 4 und 5 sowie die grafische Ausgestaltung des Buchs 5 weisen hingegen auf eine Verwendung im Bereich der Kommunikation mit den Kunden hin. Ebenfalls unklar bleibt, ob sich anderswo weitere Vorzeigebücher befinden, die sich unserer Kenntnis bislang entziehen.

3.2.3 Kabinettkarten

Die Sammlung der Kabinettkarten wird im «Staatsarchiv Graubünden» aufbewahrt und umfasst rund 400 Karten, die insgesamt etwa 80 verschiedene Landschaftsmotive zeigen.[71] Die den Bildern eingeschriebenen Nummern und Titel sind wiederum kongruent mit den Angaben im Verkaufskatalog. Bis auf wenige Einzelstücke kommt jedes Motiv in der Sammlung mehrmals vor. Die Karten bestehen aus chamois-farbenen, an den Ecken gerundeten Untersatzkartons, auf welche die Albuminpapiere mit den Fotografien aufgeklebt wurden. Bei einigen wenigen Exemplaren ist das Bild von einem vorgedruckten roten Rahmen umschlossen.

Rückseitig tragen fast alle Karten den Stempel von «Lienhard & Salzborn». Sieben Motive sind jedoch mit dem Firmenstempel ihres Vorgängers F. Pietsch versehen. Von jedem dieser sieben Motive gibt es mehrere Karten. Die genaue Betrachtung zeigt, dass dasselbe Motiv sowohl den einen oder den anderen Firmenstempel tragen kann oder gleich beide (Abb. 7a–b, S. 24). Dies indiziert, dass «Lienhard & Salzborn» nicht nur das Ladenlokal, sondern auch die Landschaftsbilder von F. Pietsch übernahmen.[72] Von zwei Motiven, die mit dem Stempel «F. Pietsch» versehen sind,

a

b

Abb. 7a–b: Lienhard & Salzborn. Sechs Kabinettkarten mit dem Motiv «Mühlenen (sur la Route de Julier)». Die sechs ovalen Stempel auf der Rückseite sind von «Lienhard & Salzborn», die vier anderen von «F. Pietsch». (StAGR, N12)

existiert zudem je eine Karte mit einer rückseitig gedruckten Werbung für «Chocolat Suchard». Am Rand dieses Aufdrucks ist der Fotograf F. Pietsch namentlich erwähnt. Von «Lienhard & Salzborn» finden sich hingegen keine Karten mit Werbeaufdrucken.

Viele der Motive auf den Kabinettkarten finden sich auch in den beiden ältesten Vorzeigebüchern 1 und 2. Darunter sind Kabinettkarten, deren Urheber nachweislich F. Pietsch war. Entsprechend muss die Zeitspanne der Entstehung der Vorzeigebücher 1 und 2 von der Mitte der 1880er-Jahre, das heisst bereits vor der Atelierübernahme, bis in die frühen 1890er-Jahre festgesetzt werden. Es kann sogar nicht ausgeschlossen werden, dass sie ganz auf den Vorgänger von «Lienhard & Salzborn» zurückgehen.

3.2.4 Negative

Den grössten zusammengehörenden Teil des Nachlasses bilden die rund 3 000 Negative, die im «Staatsarchiv Graubünden» aufbewahrt werden und einzeln mit sogenannt sprechenden Archivsignaturen[73] verzeichnet sind. Dies ermöglicht eine statistische Auswertung des vorwiegend aus Glasplatten bestehenden Negativbestands hinsichtlich der Formate und der dem Bild zugeordneten Themen. Danach macht das Format 13 × 18 Zentimeter etwa 50 Prozent aus. Aus diesem wurden die Kabinettkarten (9,5 × 15,5 Zentimeter) hergestellt. Etwas weniger als ein Viertel (23 Prozent) entfallen auf das Format 24 × 30 Zentimeter und 20 Prozent auf das Format 18 × 24 Zentimeter. Diese beiden Formate dienten als Basis für die «Quart» (20 × 27 Zentimeter) und «Quart petit» (16 × 21 Zentimeter). Die restlichen 7 Prozent verteilen sich auf die übrigen Formate.[74] Bei der thematischen Unterteilung dominieren mit drei Vierteln des erhaltenen Negativbestands die Landschafts- und Ortsmotive. Die sprechenden Signaturen unterscheiden dabei die Themengebiete Graubünden[75] (38 Prozent), Chur (29 Prozent), St. Moritz (7 Prozent), Schweiz und Veltlin (zusammen 2 Prozent). Ein Viertel aller Bilder zeigt entweder Personen (21 Prozent) oder Übriges (3 Prozent).

Die Negative sind überwiegend undatiert. Aufgrund der Bildinhalte lässt sich aber sagen, dass die meisten aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg stammen und somit der Geschäftsphase «Lienhard & Salzborn» zugeordnet werden können.[76] Die Negative aus dem über die Signatur definierten Themenbereich «Personen» decken ein grosses Spektrum der damaligen Porträtfotografie ab. Auffallend ist allerdings, dass keine Negative vorhanden sind, die zur Herstellung der damals sehr gebräuchlichen «Carte de Visite» verwendet wurden. Diese scheinen alle verloren. Die kleinformatigen

Porträts sind nur noch als Abzüge in verschiedenen Fotosammlungen – meist privater Herkunft – überliefert. Ebenfalls nicht vorhanden sind Bilder von privaten Festen wie Hochzeiten oder Erstkommunionen. Dies weist vor allem auf den Fehlbestand der auf «Lienhard & Salzborn» folgenden Geschäftsphasen hin, denn das Fotografieren privater Feste durch professionelle Fotografen war vor dem Ersten Weltkrieg in Graubünden kaum üblich.

Bei der Sichtung der Negative fällt auf, dass manche Motive in mehreren Formaten vorkommen. Auch dies ist ein Hinweis darauf, dass es sich dabei um Motive aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg handelt, als die Erstellung der unterschiedlich grossen Papierabzüge noch im sogenannten Auskopierprozess erfolgte. Dabei musste das Fotopapier im direkten Kontakt mit dem Negativ so lange dem Tageslicht ausgesetzt werden, bis das Bild die gewünschte tonale Intensität aufwies und fixiert werden konnte.[77]

Die Negative waren das Roh- und Arbeitsmaterial der Fotografen. Das Negativ aus der Kamera kann mit dem in der Digitalfotografie geläufigen RAW-Format, den unbearbeiteten Rohdaten, verglichen werden. Ähnlich wie das digitale RAW-Format mit einer Software in ein gängiges Datenformat transformiert wird, musste das Negativ aus der Kamera zuerst fotochemisch entwickelt werden. Danach wurde das Negativ von Hand retuschiert und bearbeitet, bis es den Vorstellungen des Fotografen entsprach. Allenfalls kamen noch Randmarken, Nummern,[78] Titel oder Notizen dazu. Als Medientyp verraten sie deshalb vieles über die Arbeitsweise eines Fotografen.

Einige der Negative wurden deshalb bezüglich der angewandten Bearbeitungstechniken einer näheren Betrachtung unterzogen. Dabei liessen sich an den meisten mehr oder weniger starke Eingriffe feststellen. Mit Grafitstift wurden einzelne, kleinflächige Stellen korrigiert oder Konturen geschärft. Mit mit roten Farbstoffen durchsetzten Lacken wurden grössere Flächen bearbeitet, um diese im Positiv heller erscheinen zu lassen. Auf diese Weise wurden auch Wolken zur Steigerung der Bilddramatik eingefügt. Schnittstellen oder Tonungleichheiten bei Fotomontagen wurden mit dem gleichen Material kaschiert (Abb. 8b, S. 26). Um dem Bild eine weichere Erscheinung zu geben, kamen Mattlacke zum Einsatz. Bei zahlreichen Negativen ist die Bildschicht lackiert. Dies weist auf eine häufige Verwendung hin, denn der Lack schützt die empfindliche Fotoschicht vor Kratzern und Ablösungen vom Glas. Die vielen sichtbaren Retuschen und Fotomontagen führen zur Annahme, dass beim Atelier «Lienhard & Salzborn», wie damals in grossen Ateliers üblich, Retuscheure angestellt waren. Dazu schreibt Paul Hugger, dass Rudolf Ludwig Salzborns Frau Carolina «Retouche gelernt»[79] und ebenfalls im Geschäft gearbeitet habe. Und Reto Salzborn erinnert sich, dass auch sein Grossvater gut mit dem Pinsel habe umgehen können.[80]

Neben den eingekratzten Nummern tragen die Landschaftsnegative häufig eine aufgemalte Nummer und einen Titel. Diese Nummern und Titel stimmen mit den Angaben im Verkaufskatalog und den Vorzeigebüchern überein. Auffallend sind ferner am Rand aufgeklebte Papierstreifen, die dazu dienten, Notizen in Form von Zahlen und Strichen anzubringen. Diese finden sich überwiegend bei Negativen, die bekannte Sehenswürdigkeiten abbilden. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich dabei um eine Art der Zählung der

73 Sprechende Signaturen enthalten im Gegensatz zu numerischen Signaturen codierte Informationen.

74 In diese 7 Prozent teilen sich die Formate 9 × 13 cm mit 4 Prozent, 30 × 40 cm mit 1 Prozent, 40 × 50 cm mit 2 Prozent und 50 × 60 cm mit weniger als 1 Prozent.

75 Unter Graubünden wurden alle Motive zusammengefasst, die nicht Chur, St. Moritz, dem Veltlin oder der übrigen Schweiz zugeordnet werden konnten.

76 Aus den auf «Lienhard & Salzborn» folgenden Geschäftsphasen stammen die offensichtlich jüngeren Landschafts- und Ortsbilder sowie die Bilder der naturkundlichen Sammlung und diejenigen von Kunstdenkmälern.

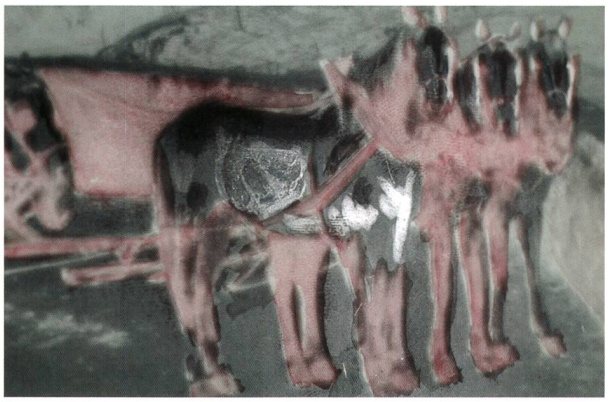
77 Gruber, Andreas: Fotografische Bildmaterialien, Vorlesungsunterlagen, Bildwissenschaften, Fotografie, Donau-Universität Krems, 16. 4. 2014, S. 15.

78 Auf den Negativen von «Lienhard & Salzborn» sind neben den auf dem Bild ersichtlichen, bereits im Zusammenhang mit dem Verkaufskatalog erwähnten Nummern zudem am Rand meist fünfstellige Nummern eingekratzt. Es kann davon ausgegangen werden, dass dies die in den Negativverzeichnissen verwendeten Nummern waren. Denn wie damals üblich, führten wohl auch «Lienhard & Salzborn» solche Verzeichnisse. Als Vergleich wurden diejenigen von Christian Meisser herangezogen, dessen fotografischer Nachlass ebenfalls im «Staatsarchiv Graubünden» archiviert ist. Meisser verwendete ein System mit fünfstelligen Nummern. Bei seinen Verzeichnissen handelt es sich um grossformatige Bücher mit standardmässig gedruckter tabellarischer Einteilung für die Angabe von Entstehungsdatum, Ort und Format. Meissers Negativverzeichnisse sind im «Staatsarchiv Graubünden» archiviert. Vgl. StAGR, FN XII.

79 Hugger: Fotografen, 1992, S. 30.

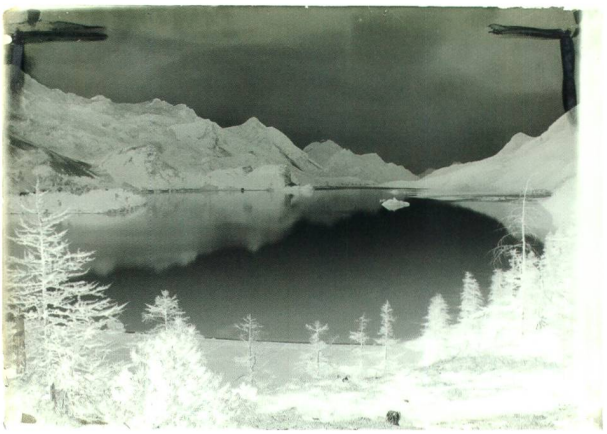
80 Die Aussage entstammt einem im Zug dieser Arbeit mit Herrn Salzborn geführten Gespräch.

a



b

Abb. 8a–b: Lienhard & Salzborn. Negativbearbeitung.
a: Randmarken, Beschriftung, Wolken, Konturen in Rasenfläche, Papierstreifen mit Notizen. *b:* Nachzeichnen, Abdunkeln, Aufhellen nach Fotomontage (Ausschnitt).
(*a:* StAGR, FN IV 24/30 G 097; *b:* StAGR, FN IV 24/30 G 002a)



a

b

Abb. 9a–b: Lienhard & Salzborn. Negativvergleich.
a: Orthochromatische Platte. *b:* Panchromatische Platte.
(*a:* StAGR, FN IV 13/18 G 166; *b:* StAGR, FN IV 40/50 SM 7)

von einem Negativ erstellten Papierabzüge handelt. Die Zahlen stehen für das Jahr, die Striche möglicherweise für die Anzahl der gezogenen Kopien oder der Auflagen, die während eines Jahres hergestellt wurden. Die im Verkaufskatalog aufgeführten Formate waren im Übrigen kleiner als die entsprechenden Negativformate, was bedeutet, dass die Negativbilder auf den Papierabzügen beschnitten sind. Deshalb sind auf manchen Negativen Randmarken sichtbar (Abb. 8a).

Für die feinere zeitliche Einordnung innerhalb des 30-jährigen Bestehens von «Lienhard & Salzborn» kann die Betrachtung der Farbempfindlichkeit der handelsüblichen Gelatineplatten hilfreich sein. Ab den 1880er-Jahren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts waren orthochromatische Platten im Handel, die blau, gelb und grün empfindlich waren. Erst danach kam die auch rot empfindliche panchromatische Platte auf den Markt.[81] Mit dieser liessen sich die Tonwerte sichtbar differenzierter darstellen. Eine feinere Tonwertabstufung ist deshalb ein Indiz für die Entstehung eines Bildes nach der Wende zum 20. Jahrhundert (Abb. 9a–b).

Der Erhaltungszustand der Negative ist angesichts des Alters und der nicht immer optimalen Lagerungsbedingungen recht gut. Neben Kratzspuren, die auf die

Abb. 10: Lienhard & Salzborn. «Maloja-Pass», um 1910, 27 × 20 cm, Lichtdruck auf Papier, Blatt 40 × 30 cm. (StAGR, 2016/045)

Häufigkeit der Verwendung eines Negativs hinweisen können, finden sich bei einer verhältnismässig geringen Anzahl ausgesilberte Stellen oder Schichtablösungen. Einige wenige Glasplatten, überwiegend ab dem Format 24 × 30 Zentimeter, weisen zudem Bruchstellen auf.

Die aus den Negativen gewonnenen Erkenntnisse geben Aufschluss zu den Arbeitspraktiken des Ateliers und in geringem Mass zu den von ihm verwendeten fotografischen Materialien. Aufgrund der den Negativen eingeschriebenen Bildtitel und Nummern, die denjenigen in den Vorzeigebüchern und im Verkaufskatalog entsprechen, lassen sich viele der undatierten Landschaftsnegative zeitlich einordnen. Dieser Abgleich zeigt ebenfalls, dass die Negative der Bilder in den ersten beiden Vorzeigebüchern, vor allem diejenigen aus den Regionen Prättigau, Davos und Arosa, mehrheitlich verloren gingen. Von allen anderen Regionen sind die Negative zu den Bildern in den Vorzeigebüchern hingegen grösstenteils erhalten geblieben. Bei den nicht mehr vorhandenen Negativen handelt es sich vornehmlich um diejenigen zu Regionen, die für «Lienhard & Salzborn» im Lauf der Jahre an Bedeutung verloren.

3.2.5 Papierabzüge und Druckerzeugnisse

Von «Lienhard & Salzborn» sind keine grösseren Konvolute von Papierabzügen bekannt. Jedoch finden sich Papierabzüge in zahlreichen Archivbeständen, Sammlungen und Nachlässen.[82] Diese lassen sich aufgrund des Schriftzugs «Lienhard & Salzborn» zuordnen.[83] Somit kann nachgezeichnet werden, wie das Atelier die Bilder für den Verkauf konfektionierte. Einzelbilder auf Albuminpapieren wurden auf Kartons mit vorgedruckten Zierrahmen und dem darin integrierten Namen des Ateliers aufkaschiert. Dieselben verzierten Untersatzkartons wurden sowohl bei den touristischen Verkaufsbildern wie auch bei Dokumen-

81 Gruber, Andreas: Fotografische Bildmaterialien, Vorlesungsunterlagen, Bildwissenschaften, Fotografie, Donau-Universität Krems, 16. 4. 2014, S. 10.

82 Zum Beispiel finden sich Abzüge des Ateliers im «Staatsarchiv Graubünden», im «Stadtarchiv Chur» sowie in mehreren Beständen des «Schweizerischen Nationalmuseums».

83 Der Schriftzug findet sich in die Fotografie eingestanzt oder auf der Unterlage, auf der sie klebt, als Stempel (eher auf der Rückseite) oder aufgedruckt auf konfektionierten Untersatzkartons.

tationsaufträgen verwendet, wie beispielsweise den Serien zu Verbauungen eines Bachbetts oder zu grossen Bauprojekten.[84]

Die Existenz eines Grafikblatts «Maloya-Pass» (Abb. 10, S. 27) und von Laserkopien von sieben weiteren Motiven dokumentiert, dass «Lienhard & Salzborn» touristische Motive auch als Edeldrucke vertrieben. In diesem Fall waren es Motive aus dem Oberengadin, von denen sie Lichtdrucke herstellen liessen. Unterhalb des Bildes tragen die Blätter den Bildtitel sowie den Aufdruck «Verlag von Lienhard & Salzborn, Chur und St. Moritz-Bad». Die Tradition, touristische Bildserien in Form von Mappenwerken zu vertreiben, ist älter als die Fotografie. Sie geht auf den Vertrieb der Druckgrafiken zurück, die ab Ende 18. Jahrhundert aus den gezeichneten und gemalten Veduten hergestellt wurden. Deshalb darf davon ausgegangen werden, dass «Lienhard & Salzborn» diese Lichtdrucke ebenfalls als Grafikmappen anboten.

Vereinzelt finden sich auch Ansichtskarten. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um Aufträge aus dem lokalen Gewerbe, das die Karten für Werbezwecke herstellen liess. Bei einer stichprobenartigen Sichtung einer Sammlung des «Rätischen Museums»[85] von rund 40 000 Ansichtskarten mit Motiven aus Graubünden konnten weder unter St. Moritz und der näheren Umgebung noch unter denjenigen der bekannten Viamalaschlucht Ansichtskarten von «Lienhard & Salzborn» gefunden werden. Dies lässt den Schluss zu, dass sie touristische Ansichtskarten weder herstellten noch solche unter ihrem Namen vertrieben.

3.3 Verwertung und Vertrieb – Geschäftstätigkeit

Das Nachzeichnen der Geschäftstätigkeit von «Lienhard & Salzborn» muss fast gänzlich über das im Nachlass vorhandene fotografische Material erfolgen. Eine Ausnahme bilden die regelmässig erschienenen Anzeigen des Ateliers in der lokalen Presse.[86] «Lienhard & Salzborn» positionierten sich auf dem Markt mit einem breiten Angebot an Dienstleistungen, wie es für professionelle Ateliers der damaligen Zeit typisch war. In erster Linie wurde das Porträtfach bedient und in geringerem Umfang die Architektur- und Landschaftsfotografie.[87]

Im Nachlass von «Lienhard & Salzborn» sind die Porträtaufnahmen gegenüber den Landschaftsfotografien zwar klar in der Unterzahl, dennoch kann davon ausgegangen werden, dass das Atelier in diesem Bereich ihr hauptsächliches Einkommen erwirtschaftete. Auftraggeber waren sowohl private Einzelpersonen, Gruppen, Vereine oder Berufsverbände, wie beispielsweise die «Section Rhätische Bahn» des «Vereins schweizerischer Lokomotivheizer» (Abb. 12, S. 30), aber auch die öffentliche Hand. Für das kantonale Parlament etwa erstellte das Atelier 1901 zum Beispiel die bereits erwähnte Porträttafel (110 × 90,5 Zentimeter) des Grossen Rats mit den Einzelbildern aller Ratsmitglieder.[88] Ein Bild bezeugt die Zusammenarbeit mit einem grossen Basler Ansichtskartenverlag, für den «Lienhard & Salzborn» Fotografien zur Herstellung von zeittypischen Trachtenbildern lieferten (Abb. 11a–b).

Ein besonderer Auftrag betraf die Dokumentation der 1899 auf der Quaderwiese in Chur aufgeführten «Calvenspiele». Daraus entstand unter anderem ein edel gebundenes, in kleiner Auflage publiziertes Album mit 20 fotografischen Papierabzügen, auf denen die verschiedenen Bühnenaufzüge der monumentalen Aufführung festgehalten sind.[89] Diese 20 Fotografien liessen «Lienhard & Salzborn» 1899 beim Eidgenössischen Amt für geistiges Eigentum eintragen.[90]

84 Originalabzüge befinden sich beispielsweise im «Staatsarchiv Graubünden» in den kantonalen Akten des «Amts für Wald und Naturgefahren» (Trimmiser Rüfe) oder bei den Unterlagen zum Bau der «Psychiatrischen Klinik Waldhaus» in Chur.

85 Rätisches Museum, Ansichtskartensammlung Wolf.

86 Florin: Belle Epoque, 1992, S. 10–15.

87 Stiegler: Bild, 2012, S. 9.

88 Den Untersatzkarton bemalten und beschrifteten sie von Hand mit schwarzer, teilweise verdünnter Tusche und weisser Deckfarbe. Zur gemalten Dekoration gehörten neben Laubgirlanden auch die Abbildungen der Gründungsorte der Drei Bünde. Die fotografischen Einzelbilder wurden auf den Karton aufgeklebt. Vgl. StAGR, FR XLVI/01.

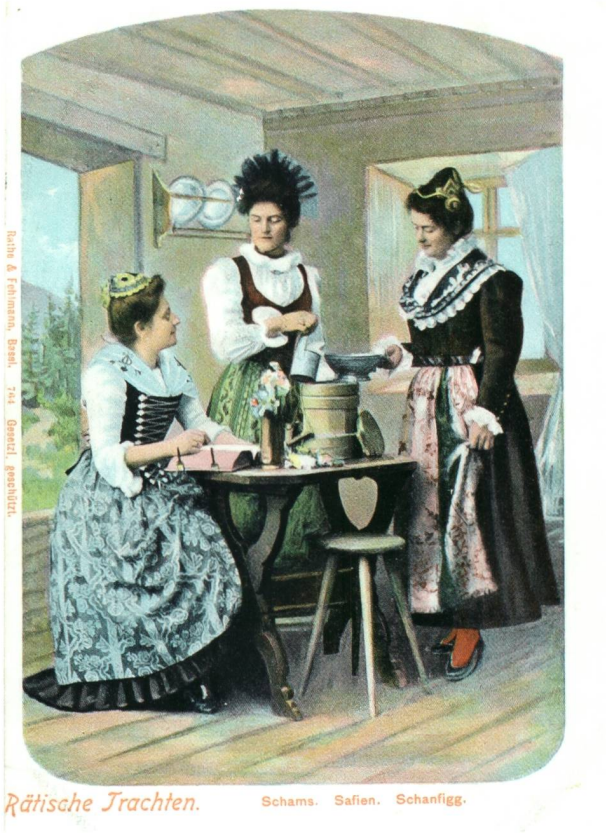
89 Das Album trägt den Titel «Erinnerungen an die Calvenfeier, 1899». Es handelt sich um die «Luxus-Ausgabe» zum Subskriptionspreis von 50 Schweizer Franken. Für 10 Schweizer Franken gab es eine Version in kleinerem Format «in Phototypie (feinster Lichtdruck)». Vgl. Fögl d'Engiadina, 10. 6. 1899, S. 5.

90 Schweizerisches Handelsamtsblatt, 14. 7. 1899, Eintrag Nr. 1162.

91 Einige Beispiele: Johann Fetzer in Bad Ragaz, Jakob Trauffer und Emil Meerkämper in Davos, Jost Guler in Thusis, Moriz Maggi in Ilanz, Josef und Nicolaus Rauch und Johann Feuerstein in Scuol (Schuls) sowie Alexander Flury und Oscar Lochau in Pontresina.

92 Dies lässt sich an den chronologisch eingeordneten Vorzeigebüchern ablesen.

a



b

Abb. 11a–b: Lienhard & Salzborn. Trachtenbilder, um 1900.
a: Originalpapierabzug auf Karton aufgezogen.
b: Ansichtskarte, Verlag Rathe und Fehlmann, Basel.
(*a:* StAGR, 2016/54; *b:* Privatbesitz)

Dass die Architekturfotografie für «Lienhard & Salzborn» ebenfalls ein wichtiges Standbein darstellte, bezeugen zahlreiche Negative, auf denen Gebäude, Baustellen und Innenaufnahmen zu sehen sind. Einige davon wurden in den Nullerjahren des 20. Jahrhunderts in der «Schweizerischen Bauzeitung» publiziert. Auch in diesem Bereich konnte das Atelier sowohl auf private wie auch auf öffentliche Auftraggeber zählen, was einige Papierabzüge in den im «Staatsarchiv Graubünden» archivierten Akten der kantonalen Verwaltung bezeugen.

Die Bedeutung, welche die Landschaftsfotografie im touristischen Kontext für «Lienhard & Salzborn» besass, ist bereits in den vorherigen Ausführungen zum fotografischen Nachlass klar geworden. Im Unterschied zu den übrigen Geschäftsbereichen handelte es sich hierbei in der Regel nicht um Auftragswerke, wodurch sie anderen Marktgegebenheiten unterlagen. Dabei profitierten «Lienhard & Salzborn» zweifellos vom touristischen Aufschwung, zugleich sahen sie sich aber bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert einer immer stärkeren Konkurrenz ausgesetzt. In den grösseren Orten und den rasch wachsenden Kurorten begannen sich etliche professionelle Ateliers und ambitionierte Amateure zu etablieren.[91] Zusätzlich bereisten Fotografen aus dem In- und Ausland die bekannten Touristenrouten, um im Auftrag grosser Verlage Material für Bildbände und Ansichtskarten zu produzieren. Dank einer motivischen Schwerpunktverlagerung auf St. Moritz und dessen Umgebung mit den Anreisewegen über die beiden Alpenpässe Julier und Albula[92] bereits vor der Jahrhundertwende und einem distinguierten Angebot gelang es «Lienhard & Salzborn», sich trotz der Konkurrenz auf dem lokalen Markt zu behaupten.

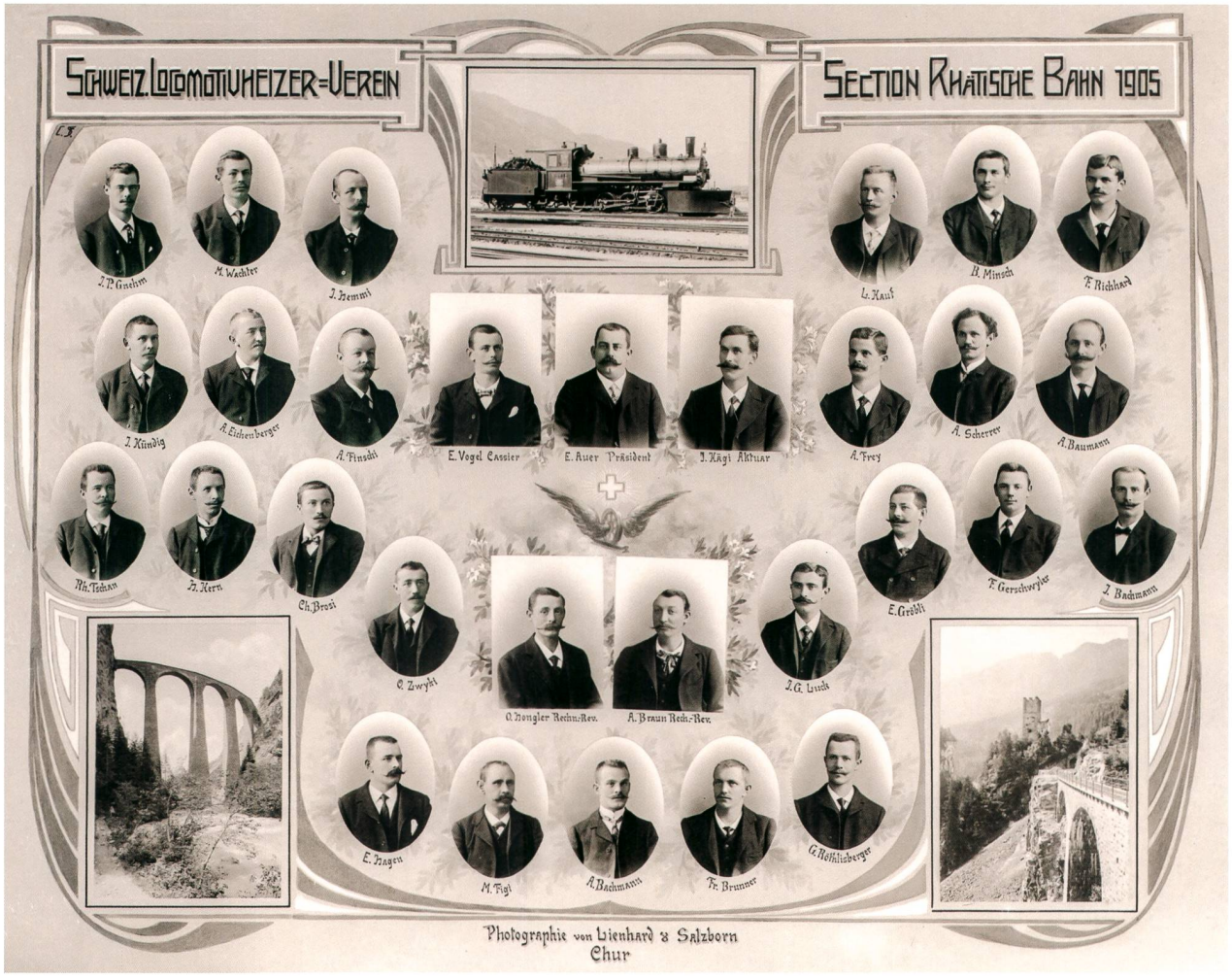


Abb. 12: Lienhard & Salzborn. «Schweiz. Locomotivheizer-Verein», «Section Rhätische Bahn», 1905, 30 × 40 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 30/40 P 5)

Das Anpreisen der Landschaftsfotografien erfolgte über den zeittypischen «Catalogue des Vues photographiques des Grisons».[93] Dank diesem Verkaufskatalog kann der Vertrieb der Landschaftsbilder bis kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert nachvollzogen werden. Die darin enthaltenen allgemeinen Geschäftsbedingungen («Zur gefälligen Beachtung!») zeigen, dass neben dem Verkauf vor Ort auch der Versand ein wichtiger Vertriebskanal war. Das Angebot reichte wie erwähnt von einzelnen Bildern in verschiedenen Formaten über Panoramen und Souveniralben bis hin zu Grafikmappen mit Lichtdrucken.[94] Hinweise darauf, dass «Lienhard & Salzborn» wie andere regionale Fotografen die ab Mitte der 1890er-Jahre aufkommenden und nach der Jahrhundertwende gerade im touristischen Bereich sehr populär gewordenen Ansichtskarten selbst verlegten oder unter ihrem Namen vertrieben, gibt es keine.

Diese Recherchen führen zum Schluss, dass «Lienhard & Salzborn» einen guten regionalen Kundenkreis bedienten und vor allem in St. Moritz von der florierenden Tourismusbranche profitierten.

3.4 Exkurs in die Archivpraxis und Fazit zum Nachlass

Der Bestand, der im «Staatsarchiv Graubünden»[95] unter dem Namen «Lienhard & Salzborn» geführt wird, diente als Ausgangslage. Es stellte sich zunächst

die Frage, ob sich in anderen Institutionen weiteres Material von den beiden Fotografen befindet. Naheliegend war die Recherche im «Stadtarchiv Chur». Für weitere Informationen in der Schweizer Archivlandschaft dienlich waren die «Fotostiftung Schweiz», «fotoCH» und die «Fotostiftung Graubünden». Sie alle betreiben laufend aktualisierte Online-Portale, auf welchen über einen Index Informationen und weiterführende Literatur abgefragt werden können. Bei der «Fotostiftung Graubünden» sind zudem Bilder hinterlegt.[96] Das Online-Werk von «fotoCH»,[97] für dessen Inhalte das «Büro für Fotografiegeschichte Bern» verantwortlich zeichnet, enthält in «einem biografischen Lexikon der Fotografinnen und Fotografen und einem Repertorium der fotografischen Archive und Nachlässe [in der Schweiz]» insgesamt vier Einträge zu «Lienhard», «Salzborn» oder «Lienhard & Salzborn» und nennt neben dem «Staatsarchiv Graubünden» fünf weitere Institutionen, die «Lienhard & Salzborn» in ihren Beständen nachweisen.[98] Nach einer Befragung dieser Institutionen konnten die Vorzeigebücher, Alben und einzelne Papierabzüge ausfindig gemacht werden. Zusätzlich wurden andere Institutionen direkt in Bezug auf Material zu «Lienhard & Salzborn» angefragt, woraus hervorging, dass in deren Sammlungen Einzelbilder oder kleine Serien durchaus vorkommen, grössere Bestände jedoch nirgendwo bekannt sind.[99]

Der grösste Teil des Nachlasses befindet sich im «Staatsarchiv Graubünden». Dort wird die «Berichtzeit» des archivierten Materials mit zwischen 1890 und 1950 angegeben. Das überwiegend undatierte Material musste folglich zuerst «Lienhard & Salzborn» respektive den nachfolgenden Geschäftsphasen zugeordnet werden. Dies wiederum bedingte eine klare Abgrenzung der drei Gesellschaftsformen, in denen das Familienunternehmen zwischen der Gründung und der Geschäftsaufgabe tätig war. Bis anhin hatte eine solche nur diffus vorgelegen. Ebenfalls ungeklärt war, bis wann die touristisch ausgerichtete Filiale St. Moritz betrieben wurde.

Die Einträge in den Indizes der genannten Institutionen sind unterschiedlich. Bei der «Fotostiftung Schweiz» lautet dieser «Lienhard & Salzborn». Die im Text enthaltenen Kontextinformationen sind deckungsgleich mit denjenigen in der Literatur,[100] die besagen, das Atelier habe von 1888/89 bis 1963 bestanden, «als Salzborns Sohn Wilhelm (1896–1971) sich zur Ruhe setzte».[101] Betreffend des Nachlasses wird auf das «Staatsarchiv Graubünden» verwiesen. Bei «fotoCH» sind die Namen des Ateliers und die der einzelnen Fotografen aufgelistet.[102] Zudem wird dargelegt, in welchem Verhältnis die Protagonisten zueinander standen. Bezüglich der vorhandenen Bestände wird bei den Nennungen der Einzelpersonen auf das «Staatsarchiv Graubünden» verwiesen, die anderen, oben genannten Institutionen werden nur im Eintrag «Lienhard & Salzborn» erwähnt. Aufgrund dieser Einträge konnte die Frage zur zeitlichen Abgrenzung der einzelnen Geschäftsphasen noch nicht beantwortet werden. Klarheit hingegen brachte das «Schweizerische Handelsamtsblatt». Es enthält Eintragungen zu jedem Wechsel der einzelnen Geschäftsphasen sowie zum Verkauf der Filiale St. Moritz.[103] Dadurch lässt sich eine grosse Lücke in der Firmengeschichte schliessen:

93 Von der Elsässer Firma «Ad. Braun & Cie», damals eine der grössten Kopierwerkstätten Europas, blieb zum Beispiel ein solcher Katalog von 1887, der «Catalogue des Vues de la Suisse», erhalten, womit die Firma ihre Landschaftsbilder aus der Schweiz und Savoyen anbot.

94 Da diese nicht im Verkaufskatalog erwähnt sind, kann auf einen Entstehungszeitraum von 1905–1914 geschlossen werden.

95 Als Mitarbeiterin des «Staatsarchivs Graubünden» (seit 2012) war mir der Bestand «Lienhard & Salzborn» vertraut, zumal ich die Möglichkeit hatte, zwei Projekte damit durchzuführen (Digitalisierung der Glasnegative ab dem Format 30 × 40 cm, Konservierung des Negativbestands durch Umpacken in säurefreies Material).

96 In der Bilddatenbank der «Fotostiftung Graubünden» («Mediathek Graubünden») sind 18 Digitalisate von Papierabzügen von «Lienhard & Salzborn» aus der «Dokumentationsbibliothek St. Moritz» einsehbar.

97 Die folgenden Informationen basieren auf dem Stand vom 29. 12. 2017. Inzwischen sind die Einträge redigiert worden.

98 Bei den genannten Institutionen handelt es sich um die folgenden: «Stadtarchiv Chur», «Staatsarchiv Graubünden», «Kantonsbibliothek Graubünden», «Schweizerisches Nationalmuseum», «Dokumentationsbibliothek St. Moritz», «Verkehrshaus Luzern».

99 Angefragt wurden das «Rätische Museum», das Alben zu den Calven-Spielen und Einzelbilder besitzt, das «Alpine Museum» in Bern, wo das Archiv während der Recherchearbeiten wegen eines Umzugs nicht zugänglich war, und das «Museum für Kommunikation», wo sich Bilder von Postkutschenmodellen befinden, die als Hinweis auf Auftragsfotografie des Ateliers berücksichtigt werden konnten.

100 Hugger: Fotografen, 1992, S. 29–32; Florin: Belle Epoque, 2004, S. 76–77.

101 Datenbank der «Fotostiftung Schweiz».

102 Lienhard & Salzborn, Gottlieb Lienhard, Rudolf Ludwig Salzborn und Wilhelm Salzborn.

103 Schweizerisches Handelsamtsblatt: 1. 12. 1893, 3. 1. 1919, 3. 11. 1927, 3. 8. 1948, 13. 8. 1963.

1889–1919: Lienhard & Salzborn (Kollektivgesellschaft: Gottlieb Lienhard, Rudolf Ludwig Salzborn),
1919–1948: Salzborn, Photograph (Einzelfirma: Rudolf Ludwig Salzborn),
1927: Verkauf der Filiale St. Moritz,
1948–1963: Salzborn & Co. Photogeschäft (Kollektivgesellschaft: Geschwister Wilhelm Salzborn, Helene Salzborn, Emma Salzborn). Im Geschäftsalltag stellten die Geschwister dem Namen «Salzborn» die französische Abkürzung «Cie.» nach.

Mittels einer kritischen Sichtung der Inhalte wurde das vorhandene Material dann zeitlich und thematisch eingegrenzt sowie bewertet. Eindeutig der Ära «Lienhard & Salzborn» zuordnen lassen sich demnach die Vorzeigebücher und Alben, die Kabinettkarten und die meisten Papierabzüge sowie der Verkaufskatalog. Bei den Negativen ist die Abgrenzung schwieriger. Wohl finden sich der Archivdatenbank des «Staatsarchivs Graubünden» zufolge einige Datierungen, dem Provenienznachweis nach zu schliessen stammen jedoch auch diese nicht aus eindeutiger Quelle.

Verbrieft ist lediglich, dass 1986 ein Teil der Negative vom «Kantonsgericht» über das «Rätische Museum» an das «Staatsarchiv Graubünden» gelangte.[104] Woher die Negative ursprünglich stammten und weshalb sie im Keller des «Kantonsgerichts» eingelagert waren, liess sich bereits 1986 nicht mehr klären. Da das Staatsarchiv damals noch nicht über passende Räumlichkeiten verfügte, gelangten die Negative zur Aufbewahrung vorerst an die «Denkmalpflege Graubünden». Nach dem Umbau der Magazine im Jahr 1994 wurden sie dann dem Staatsarchiv übergeben. Das bestätigende Schreiben[105] des Staatsarchivars enthält eine Liste, worauf die übergebenen Negative nach Anzahl und Format verzeichnet sind. Darauf sind 369 «Fotoplatten» und 22 «Celluloid» aufgeführt. Eine weitere, nicht datierte, mit Schreibmaschine geschriebene Liste mit dem Titel «Plattenverzeichnis» weist etwa 500 Glasplatten mit Formatangaben, Original-Negativnummern und Aufnahmejahr aus. (Die aufgeführten Platten stammen aus der Zeit von 1890–1960. Allerdings sind nicht alle Platten datiert.) In welchem Kontext diese Liste entstand und von wem sie erstellt wurde, ist nicht bekannt. Obwohl die darin angegebenen Datierungen aus nicht bestätigter Quelle stammen, liefern sie Hinweise zum Entstehungszeitpunkt. Die hier dokumentierten Transaktionen beinhalten insgesamt rund 900 Negative. Zur Herkunft der restlichen 2 100 Negative sind keine Unterlagen vorhanden. Woher sie stammen und wie sie ins Staatsarchiv gelangten, bleibt folglich ungeklärt. Die Provenienzunterlagen liefern nur für rund 200 Negative aus der Zeit von 1890–1960 Hinweise zur Datierung. Ansonsten muss die zeitliche Eingrenzung bei den Negativen wie auch beim anderen Material über die Bewertung der Bildinhalte, der angewandten Technik und die Quervergleiche zwischen den verschiedenen Medientypen erfolgen.

Nach der Sichtung gemäss den oben genannten Kriterien ergab sich erst einmal, dass die Landschafts-, Orts- und Architekturaufnahmen übermässig stark, die Porträtfotografien, die bei Atelierfotografen in der Regel den grössten Teil des Schaffens ausmachten, dagegen extrem untervertreten sind. Ebenfalls erkennbar war ein numerisches Übergewicht von Aufnahmen aus der Frühzeit, also von vor dem Ersten Weltkrieg und somit von «Lienhard & Salzborn». Somit lässt sich sagen, dass der erhaltene Nachlass ein verzerrtes Bild des Schaffens in den drei Geschäftsphasen wiedergibt. Er ist das Resultat der zeitlichen und thematischen Gewichtung bei der oder den Triagen, die im Lauf der Zeit stattfanden.[106] Der Fokus bei der Bewertung lag offensichtlich auf der Bemessung des Dokumentationswerts zur Landschafts- und Ortsentwicklung und auf dem Erhalt des «Alten». Die Zusammenschau der verschiedenen Medientypen zeigt ferner, welche Produkte «Lienhard & Salzborn» im Angebot hatten. Mit Verkaufskatalog, Vorzeigebüchern, Souveniralben, Kabinettkarten und einem Teil der Negative sind die touristischen Landschaftsmotive am besten dokumentiert. Ausgehend von den einstmals 850 im Verkaufskatalog aufgelisteten Motiven sind rund 70 Prozent als Bild auf einem der verschiedenen Medienträger erhalten geblieben. Weitere 10 Prozent lassen sich über den Bildtitel im Katalog nachweisen. Mit den im Verkaufskatalog aufgeführten Motiven sind damit heute noch etwa 80 Prozent der Bilder aus dem Geschäftsbereich der touristischen Landschaftsfotografie während der Ära «Lienhard & Salzborn» dokumentiert.

Die über den Vergleich der Medientypen mögliche chronologische Einordnung dieser Motive lässt erkennen, dass «Lienhard & Salzborn» schon wenige Jahre nach der Atelierübernahme den Schwerpunkt dieses Geschäftsbereichs vom ganzen Kantonsgebiet auf die Region des Oberengadins verlagerten. Im Abgleich zeigen der Verkaufskatalog und die Vorzeigebücher

zudem die gleiche strukturelle Einteilung nach Orten, Regionen und Reiserouten, die wiederum denen aus der Reiseliteratur entsprechen. Jedes Format der im Katalog aufgeführten Motive trägt eine Nummer, die mit den Nummern in den Vorzeigebüchern kongruent ist. Die Übereinstimmung trifft auch auf die Motivtitel zu, allerdings lassen sich hier geringfügige sprachliche Abweichungen zwischen dem Katalog und den Verkaufsbüchern feststellen. Die Erkenntnisse aus diesen Vergleichen sind nicht nur bezüglich der Geschäftspraxis von grossem Wert, sondern ebenso für die inhaltliche Kontextualisierung der Bilder. Bereits erkennbar ist der Zusammenhang zwischen Bild und Reiseliteratur.

Offenbar verzichteten «Lienhard & Salzborn» darauf, touristische Ansichtskarten zu produzieren und zu verlegen. Sie konzentrierten sich nach einer Verschlankung des Motivspektrums und dem Verlegen des geschäftlichen Schwerpunkts im Tourismusbereich auf das Oberengadin weiterhin auf das Geschäft mit Landschaftsfotografien. Der erhaltene Bildbestand deutet aber auch auf eine Erweiterung des touristischen Angebots in die Bereiche der Ereignisfotografie oder Porträtaufnahmen im Aussenbereich. Neben dem touristischen Angebot pflegten sie auch in St. Moritz den Kontakt zum lokalen Gewerbe. Dieser spielte zwar vor allem im Hauptgeschäft in Chur eine wichtige Rolle, wo zudem Aufträge der öffentlichen Hand hinzukamen. Sicherlich wurden die Haupteinnahmen in Chur aber aus dem Porträtfach erzielt. In St. Moritz war dieses wohl nicht ganz unbedeutend.

3.5 Atelier im Wandel der Zeit

Es ist nicht vermessen, die Periode, in der «Lienhard & Salzborn» ihr Atelier führten, als eine des beschleunigten und tief greifenden Wandels zu bezeichnen. Dies gilt für Europa allgemein, für Graubünden oder zumindest Teile davon ganz besonders. Die Zeit war geprägt von einem enormen touristischen Aufschwung, der mit der Erschliessung Graubündens durch die Eisenbahn zusätzlich gefördert wurde. Es entstanden riesige Hotels nach den fortschrittlichen Kriterien urbaner Vorbilder. In den touristischen Zentren begannen massive, saisonal bedingte Schwankungen die Bevölkerungsstruktur zu bestimmen.

Die gesteigerte Mobilität veränderte die räumlichen Strukturen sowie die Art und Weise, wie diese wahrgenommen wurden. Immer rascher erfolgte die Fahrt von A nach B. Der Reisende peilte die Orte an, die er zu besichtigen wünschte oder wo ein Aufenthalt geplant war. Während diese Orte dadurch an Bedeutung gewannen, wurde der Weg dorthin immer unwichtiger. Das bereiste Gebiet wurde weniger als Ganzes denn als ein aus einzelnen Punkten bestehendes Geflecht wahrgenommen. Diese allgemeine Tendenz lässt sich auch bei «Lienhard & Salzborn» nachzeichnen. Gab es in den ersten zwei Vorzeigebüchern noch zahlreiche Motive, die entlang der Wegstrecken aufgenommen wurden, so enthalten die späteren Bücher vermehrt nur Bilder der bekannten Sehenswürdigkeiten. Mittels Bildbearbeitung wurde deren Wirkung zusätzlich akzentuiert. Die allgemeine Beschleunigung bewirkte folglich eine Verringerung der Motivvielfalt und gleichzeitig eine Veränderung der Bildsprache.

Markant wirkte sich auf die Fotografie ausserdem der technische Fortschritt aus. Neue, leichte und preisgünstige Kameras, bessere Objektive sowie lichtempfindlicheres Filmmaterial eröffneten auch dem interessierten Laien den Zugang zur Fotografie. Die Fotoateliers reagierten darauf mit der Erweiterung ihres Angebots und entwickelten sich zu eigentlichen Fotofachgeschäften.

3.5.1 Sozioökonomische Rahmenbedingungen

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts begann der Ausbau der internationalen Eisenbahnstrecken. Erstmals entstand ein europäisches Fernstreckennetz, das unter anderem der High Society ermöglichte, sich in «einem transnationalen Freizeitraum des Luxus und der Moden»

104 Schreiben vom Präsidenten des «Kantonsgerichts Graubünden», Dr. A. Schmid, an die Direktorin des «Rätischen Museums», Dr. I. Metzger, vom 12. 6. 1986. Vgl. StAGR, FN IV, Bestandesunterlagen zu «Lienhard & Salzborn».

105 Schreiben zur Bestätigung des Erhalts von Dr. S. Margadant, Staatsarchivar, an D. Giovanoli von der kantonalen Denkmalpflege, 22. 11. 1994. Vgl. StAGR, FN IV, Bestandesunterlagen zu «Lienhard & Salzborn».

106 Eine Triage fand spätestens 1963 bei der Geschäftsaufgabe statt. Spätestens dann wurden vor allem die Bilder aus der Zeit von «Lienhard & Salzborn» aussortiert und vor der Entsorgung gerettet. Die grössten Fehlbestände entstanden beim klassischen Atelierporträt, das man gegenüber den Landschaften offensichtlich geringer gewichtete.

zu tummeln.[107] Auch in Graubünden wandelte sich der alpine Fremdenverkehr, der um den Montblanc oder am Vierwaldstättersee schon längst florierte, gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer eigentlichen Fremdenindustrie.[108] Einige Gemeinden wie Davos, Arosa oder auch St. Moritz formierten sich als Kurorte zu eigentlichen touristischen Zentren.[109] Diese Entwicklung setzte bereits vor der Erschliessung durch die Eisenbahn ein, deren Ausmass und Geschwindigkeit waren aber eng damit verknüpft. Konnte Chur bereits 1859 von St. Gallen und Zürich aus mit der Bahn erreicht werden, so dauerte es 30 weitere Jahre, bis im Sommer 1889 die erste Linie der «Rhätischen Bahn», Landquart–Klosters, und im Folgejahr die Fortsetzung bis nach Davos eröffnet wurde. Ab 1896 war dann die Strecke zwischen Chur und Thusis mit dem Zug befahrbar, wodurch sich auf dem Weg ins Engadin oder nach Italien immerhin rund 4 Stunden Reisezeit einsparen liessen. Weitere sieben Jahre später, ab 1903, verkehrte die Eisenbahn zwischen Thusis und dem Oberengadin. Die Weiterführung über den Berninapass nach Tirano im Veltlin erfolgte 1910. Relativ spät, erst 1913, wurde das Unterengadin erschlossen.[110] Der Ausbau des Streckennetzes der Eisenbahn in die Peripherie verkürzte nicht nur die Reisezeiten. Dank niedrigeren Reisekosten und nicht mehr nötigen Zwischenhalten mit Übernachtungen verkörperte diese Art des Reisens immer weniger das sozial exklusive Reisemodell wie zuvor die Postkutsche.[111]

Der eindrückliche Prozess lässt sich anhand der Passagierzahlen veranschaulichen. 1890 reisten 29 000 Passagiere mit der Postkutsche über die beiden Pässe Albula und Julier von Norden und über den Maloja von Süden ins Engadin. Zwölf Jahre später, ein Jahr vor der Eröffnung der Bahnstrecke ins Oberengadin, waren es 41 000.[112] In diesem Jahr beförderte die Bahn in Graubünden auf einem noch kurzen Streckennetz über eine halbe Million Fahrgäste, 1914 waren es dann dreimal mehr, nämlich über 1,7 Millionen.[113] Ähnlich verhielt es sich bei der Hotellerie. Der «Schweizer Hotelier-Verein» ermittelte für 1880 in Graubünden 179 Hotels mit 8 744 Betten, bis 1912 verdreifachten sich diese Zahlen. Je nachdem ob man sich auf die Zahlen des Hoteliervereins oder auf die vom Staat erhobenen stützt, stellte Graubünden im Durchschnitt bis zum Ersten Weltkrieg 10 respektive 25 Prozent aller Gästebetten in der Schweiz. In beiden Fällen ist dies im Verhältnis zum geringen Bevölkerungsanteil beachtlich.[114] In den touristischen Zentren vervielfachten sich zwischen 1888 und 1910 auch die Bevölkerungszahlen, während sie in den nicht touristischen Gebieten des Kantons stagnierten oder gar rückläufig waren.[115]

Im Aufschwung Graubündens spiegelt sich die ökonomische Entwicklung der urbanen Zentren Europas, welche «die Exklusivität der touristischen Reise» beendete und die wirtschaftlichen Voraussetzungen für eine breitere Bevölkerungsschicht schuf, am Tourismus teilzunehmen.[116] Obwohl die Reise in die Alpen und der Aufenthalt im Grandhotel ein Privileg des gehobenen Bürgertums und des Adels blieben, konnte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert eine stetig steigende Anzahl Menschen eine Alpenreise leisten. Diese versprach nicht nur, in einer dem Alltag fremden Welt Erholung und Vergnügen zu finden. Das Bedürfnis, in die Alpen zu reisen, war vielmehr auch von der medial geprägten Sehnsucht genährt,[117] dort die reine Natur erleben zu können. An Orten wie Davos oder St. Moritz fand der Reisende allerdings ein ziemlich anderes Bild vor. Durch das rasche Wachstum hatte sich die ländliche Ästhetik des als idyllisch oder unberührt wahrgenommenen Bergdorfs stark urbanisiert. Schon Friedrich Nietzsche (1844–1900), der zwischen 1879 und 1888 mehrere Sommer im Oberengadin verbrachte, gab deswegen dem beschaulichen, 10 Kilometer von St. Moritz entfernt liegenden Dorf Sils Maria den Vorzug.

Gegen die bis vor Kurzem noch bewunderte Grandhotel-Architektur und die ihr eingeschriebene Luxussymbolik formierte sich denn auch Widerstand. Der italienische Journalist Diego Angeli sieht St. Moritz 1907 nur mehr als «eine monströse Agglomeration» touristischer Bauwerke, hinter denen das Dorf gar nicht mehr existiere.[118] Auch die 1905 nach deutschem Vorbild gegründete «Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz» übte heftige Kritik an den monumentalen Tourismusbauten. Mit fotografischen Gegenüberstellungen präsentierte die Zeitschrift «Heimatschutz» Beispiele guter und schlechter Architektur, solcher, die zur Landschaft passe, und solcher, die als Fremdkörper wahrgenommen werde. Es wurden Fotografen damit beauftragt, lokaltypische Häuser bildlich festzuhalten,[119] um «das Bild der Schweiz im Sinne eines bäuerlichen Alpenlandes durch eine entsprechende Formensprache [zu stützen], und nicht – wie es im 19. Jahrhundert der Fall gewesen sei – die ländliche Idylle durch Monumentalismus und ‹importierten› Geschmack [zu zerstören]».[120]

Abb. 13: Lienhard & Salzborn. Touristen in Ausflugskutsche, St. Moritz, um 1910, 13 × 18 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 13/18 SM 17)

107 Spode: Geschichte, 2008, S. 99.

108 Der Begriff «Fremdenindustrie» fand bereits in den 1880er-Jahren Verwendung. Auf die Meldung im Organ des «Schweizer Hotelier-Vereins», dass Pläne zur Schaffung eines «Eidgenössischen Amts für Verkehrswesen und Fremdenindustrie» bestünden, äusserte die Redaktion den Wunsch, man solle bei der begrüssten Schaffung eines solchen Amts für das Wort «Fremdenindustrie» eine weniger schockierende Bezeichnung finden, worauf die Bezeichnung «Eidgenössisches Amt für Fremdenverkehrswesen» vorgeschlagen wurde. Vgl. Schweizer Hotel-Revue, 26. 2. 1898.

109 Hinsichtlich ihrer Ausrichtung als Kurzentren unterschieden sich die Orte. Davos und Arosa richteten sich vor allem an Tuberkulosepatienten, im Engadin wurden dagegen Trink- und Badekuren angeboten. Vgl. Kessler: Tourismus, 2000, S. 94.

110 Das 1855 eröffnete Kurbad in Scuol-Tarasp geriet durch die späte Erschliessung und die gegenüber dem Oberengadin vergleichsweise langen Anfahrtswege etwas ins Abseits.

111 Kaschuba: Überwindung, 2004, S. 87.

112 Meuli: Tourisme, 1940, S. 127.

113 1902 wurden 575 000 Bahnreisende gezählt, 1914 waren es über 1,7 Millionen. Die Zahlen entstammen einer tabellarischen Übersicht, aus der nicht ersichtlich ist, auf welche Daten sie gründet. Vgl. Meuli: Tourisme, 1940, S. 129.

114 Von der schweizerischen Bevölkerung von rund 3,3 Millionen Personen lebten um 1900 nur etwa 3,1 Prozent in Graubünden. Vgl. Ritzmann-Blickenstorfer: Statistik, S. 95, Tab. B.1a. – Mangels einheitlicher Quellen berief sich Meuli bezüglich der Gästebetten auf vom 1882 gegründeten «Schweizer Hotelier-Verein» sowie auf staatlich erhobene Zahlen. Für die Jahre 1880 und 1912 weist der Hotelier-Verein einen Anteil Graubündens von 25 Prozent an den Gästebetten der Schweiz aus. Die staatlichen Erhebungen von 1905, 1929 und 1938 weisen einen durchschnittlichen bündnerischen Anteil von rund 10 Prozent aus. Vgl. Meuli: Tourisme, 1940, S. 25.

115 Die Einwohnerzahlen von 1888 und 1910 belegen für Arosa einen 18-fachen (von 88 auf 1 643), für Davos einen 2,5-fachen (Davos, das früh schon als Lungenkurort bekannt war, zählte 1850 bereits 1 680 Einwohner) und für St. Moritz einen 8-fachen Anstieg (von 710 auf 3 197 Einwohner). Vgl. Meuli: Tourisme, 1940, S. 150. – Dabei gilt es zu erwähnen, dass nichttouristische Orte Graubündens wie Avers, Rheinwald oder Safien in derselben Zeit eine Bevölkerungsabnahme bis zu 30 Prozent zu verzeichnen hatten. Vgl. Kessler: Tourismus, 2000, S. 95.

116 Spode: Tourismus, 1990, S. 59.

117 Urry: Tourist Gaze, 2002, S. 9.

118 Diego Angeli, zitiert in Seger: Idylle, 2008, S. 23.

119 Die «Bündnerische Vereinigung für Heimatschutz» gab 1906 den Band «Das Engadiner Haus» mit Fotografien von Johann Feuerstein (1871–1946) aus Scuol heraus.

120 Rucki: Grand Hotels, 1992, S. 213.

Eine Besonderheit der damaligen Zeit stellt das von der kantonalen Regierung 1900 erlassene Verbot des Befahrens sämtlicher Strassen Graubündens mit dem Auto dar. Bis zu einem gewissen Grad kann dieses im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung zwischen Heimatschutzbewegung und Tourismusbefürwortern gesehen werden, richtete sich doch der Widerstand in der Bündner Bevölkerung zu einem wesentlichen Teil gegen «Sport- und Luxusautomobile», Fahrzeuge, die in erster Linie von den wohlhabenden Reisenden benutzt wurden.[121] Der gesamte Nahverkehr und alle von der Eisenbahn nicht erschlossenen Strecken waren daher mit Pferdekutschen, zu Fuss oder mit dem Fahrrad zu bewältigen, während zur gleichen Zeit in St. Moritz Motorflugzeuge auf ihre Alpentauglichkeit getestet wurden.[122] In diesem Spannungsfeld stellte das Pferdegespann einen eigentümlichen Gegensatz dar, der Graubünden von anderen Orten unterschied. Die Pferdekutsche bot somit nicht bloss ein idyllisches Bild, sondern war zugleich ein Ausdruck für Distinktion innerhalb des touristischen Alpenraums.[123] Diese Eigenheit machten sich «Lienhard & Salzborn» zunutze, indem sie sich mit der Kamera vor den Grandhotels platzierten, wo sich die Gäste in ihren Ausflugskutschen fotografieren lassen konnten (Abb. 13, S. 35).

3.5.2 Neue Gebrauchsformen dank Drucktechniken

Im Spannungsverhältnis zwischen Fortschritt und Idylle stand auch die Fotografie. Für das Fotogewerbe ergaben sich dank der Weiterentwicklung der Drucktechniken und der damit einhergehenden Verbreitung von fotografischen Erzeugnissen ganz neue Möglichkeiten. Die Werbung, die nun vermehrt mit Bildern arbeitete, benötigte fotografisches Material als Vorlage für Druckgrafiken, die in Anzeigen, bedruckten Hotelartikeln wie Briefpapier oder Menükarten, auf Werbeplakaten oder zur Illustration von Reiseliteratur Verwendung fanden.

Die Fortschritte in der Drucktechnik ermöglichten kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert die «zahlenmässige und thematische Explosion der Postkartenwelt».[124] Die Bildpostkarte verdrängte ihre Vorgänger – Kabinettkarte und Stereobild – vom Markt und entwickelte sich rasch zu einem Massenmedium. Grosse Verlage sandten ihre Fotografen aus, um das Bekannte abzulichten. Aber auch lokale Fotografen liessen ihre Motive als Ansichtskarten drucken, um sie im Eigenverlag zu vertreiben.[125] Verkauft wurden die Ansichtskarten, die als Kartengruss in die ganze Welt versandt werden konnten, ähnlich wie zuvor die stereoskopischen Bilder und Kabinettkarten in Spezialgeschäften, Bahnhöfen, Hotels oder Buchhandlungen. Den Werbeeffekt des neuen Mediums wussten nicht zuletzt die Hotels und Verkehrsvereine systematisch für ihre Zwecke zu nutzen.

Der Buchmarkt profitierte ebenfalls von der Weiterentwicklung der Drucktechniken. Neue Edeldruckverfahren, die auch Halbtöne darstellen konnten, ermöglichten die Produktion von qualitativ hochstehenden Bildbänden in verhältnismässig grossen Auflagen. Ein Beispiel dieser Innovationen ist das 1894 erschienene Buch «Les grandes Alpes. Le Massif de la Bernina»[126] mit 50 Heliogravüren[127] und 150 Drucken von insgesamt 14 Fotografen, darunter bekannten Namen wie Vittorio Sella, Jules Beck oder Elizabeth Main. Die lokalen Fotografen Romedo Guler und Alexander Flury, der zugleich als Bergführer bekannt war, steuerten ebenfalls Bildmaterial bei.[128] Zur Finanzierung

121 Für eine Aufhebung des Verbots fand sich erst 1925, nach mehreren gescheiterten Anläufen, eine Mehrheit in der Bevölkerung. In den wichtigsten Tourismuszentren war ein striktes Verbot bereits seit 1911 nicht mehr mehrheitsfähig. Vgl. Hollinger: Graubünden und das Auto, 2008, S. 145, 153.

122 Im Winter 1910 wurden in St. Moritz von den US-amerikanischen Flugzeugbauern Gebrüder Wright Flugversuche durchgeführt und Piloten auf Motorflugzeugen ausgebildet. Vgl. Kasper: Flugversuche, 1961, S. 105–107.

123 Bourdieu: Unterschiede, 1979, S. 104.

124 Tropper: Postkarte, 2014, S. 19–20.

125 Oft handelte es sich hierbei um fotochemisch hergestellte Produkte, also um «echte» Fotografien, die auf feste Papiere mit rückseitigem «Postkarten-Aufdruck» abgezogen wurden (Seiteneinteilung mit Adress- und Textfeld, Angabe zum Fotografen). Diese Papiere waren von guter Qualität und trotzdem relativ günstig. Deshalb kamen sie oft auch bei privaten, nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Fotografien zur Anwendung.

126 Das Berninamassiv liegt im Oberengadin. Der Piz Bernina ist mit 4 049 Metern über Meer die höchste Erhebung Graubündens. Mit seinen Gletschern erregte das Berninamassiv die Aufmerksamkeit der Reisenden seit dem 17. Jahrhundert.

127 Bei der Heliogravüre handelt es sich um ein Edeldruckverfahren, das echte Halbtöne wiedergibt. Die Drucke lassen sich optisch kaum von fotografischen Verfahren unterscheiden.

128 Die Herausgeber des Buchs waren A. Lorria und E. A. Martel, es erschien bei Orell Füssli, Zürich. Siehe http://www.e-rara.ch/zut/content/thumbview/9589079 (28. 10. 2017).

a

b

Abb. 14a–b: Romedo Guler. «Suisse, Schweiz, Switzerland», Werbealbum. *a:* Buchdeckel vorne. *b:* Beispiel einer Seite des Buchinhalts, unpaginiert, 1896. (KBG, Bo 1001)

Abb. 15: Wilhelm Friedrich Burger. Plakat «St. Moritz», 1911/12, Nachdruck des Originals, 1997. (KBG, Pla 100-496)

des Werks suchte die umtriebige englische Adelige Elizabeth Main, die während mehrerer Jahre immer wieder monatelang in St. Moritz residierte, per Anzeige zum Beispiel in «The St. Moritz Post» vom 28. August 1889 Subskribenten, die sich mit einem Beitrag von 100 Schweizer Franken den Erwerb des geplanten Buchs sicherten. Main betrieb in gewissem Sinn, was heute unter dem Begriff «Crowdfunding» zusammengefasst wird, und hatte damit offensichtlich Erfolg, wie das 1894 erschienene Buch zeigt.

Neben den Edeldruckverfahren entwickelten sich kostengünstigere Techniken, mit denen der Zugang zum fotografischen Bild auch den Zeitungen offenstand. Sogenannte Fremdenblätter, wie beispielsweise die in Englisch erscheinende Zeitung «Engadin Express & Alpine Post», deren Hauptzweck darin bestand, Gästelisten und Anzeigen zu publizieren, berichteten im redaktionellen Teil über aktuelle touristische Themen und ergänzten die Artikel mit fotografischen Illustrationen.

In der Werbung wurde die Alpendarstellung inhaltlich bis in die frühen 1900er-Jahre stark von den tradierten idyllisierenden Bildpraktiken geprägt. Weiterhin wurde das Image der schönen, weitgehend unberührten Natur transportiert, wie das Beispiel des Albumumschlags «Suisse Schweiz Switzerland» von Romedo Guler zeigt (Abb. 14a–b, S. 37). Schablonenhaft wird eine Berglandschaft von Edelweiss und Alpenrosen eingerahmt. Daneben werben exklusive Goldlettern für die Sommer- und Winterkurorte Graubündens. Im Albuminnern wird auf gleicher Seite mit den Attraktionen der Natur und denen der Grandhotels geworben. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg gehörten das gesellschaftliche und sportliche Vergnü-

Abb. 16: Lienhard & Salzborn. Geschäftslokal neben dem Hotel «National», St. Moritz, vor 1902, 13 × 18 cm. (StAGR, FN IV 13/18 SM 30)

gen dann genauso zur Alpenreise wie die Bergkulisse im Hintergrund.

Mit dem Plakat «St. Moritz» (Abb. 15) verdeutlichte Willy Friedrich Burger (1882–1964) 1912, wofür die Bergkulisse mit den Seen und der Ortsname St. Moritz mittlerweile standen. Ohne weitere Erklärungen wusste der Reisende, was ihn in St. Moritz im Engadin erwartete. Die über das Visuelle hergestellte Verbindung zwischen Landschaft und Ortsname war zu einem touristischen Symbol geworden.

3.5.3 Veränderung des Fotogewerbes

"Each year sees a lager number of people visit the higher parts of Switzerland, and every season increases the proportion of those amongst them who carry cameras."[129] (Elizabeth Main, 1894)

Elizabeth Main weist bereits früh auf zwei zentrale Faktoren hin, die das Fotogewerbe allgemein und so auch das Atelier «Lienhard & Salzborn» beeinflussten. Es reisten immer mehr Menschen in die höher gelegenen Regionen der Schweiz, und eine immer grössere Zahl von ihnen brachte eigene Kameras mit. Es gab aber eine Reihe weiterer, teilweise bereits erwähnter Faktoren, welche die Rahmenbedingungen des Fotogewerbes veränderten und von «Lienhard & Salzborn» einerseits Anpassungen an das bestehende Angebot verlangten, anderseits neue Möglichkeiten eröffneten.

Bei der Geschäftsübergabe an «Lienhard & Salzborn» 1889 verkaufte Franz Pietsch in St. Moritz vorerst nur den «Verkaufsladen für Landschaften». Die Porträtfotografie wollte er weiterhin selbst betreiben, übergab das Atelier dann aber bereits im Juli, womit «Lienhard & Salzborn» auch in St. Moritz schon während ihrer ersten Saison ein Ladenlokal mit dazugehörendem Atelier zur Verfügung hatten (Abb. 16).[130] Die Herstellung und der Verkauf touristischer Landschaftsfotografien bildeten für «Lienhard & Salzborn» in St. Moritz die Basis, um ihr florierendes Sommergeschäft aufzubauen. Bestrebt, den Betrieb und damit ihre Angebotspalette noch stärker zu erweitern, übernahmen sie im Sommer 1902 das ehemalige Atelier von Romedo Guler in der Villa

129 Main: Snow Photography, 1894, S. 5: «Jedes Jahr besuchen mehr Personen die höher gelegenen Gebiete der Schweiz, und jede Saison steigt die Zahl derer unter ihnen, die ihre eigene Kamera mitbringen.»

130 Fögl d'Engiadina, 27. 7. 1889, S. 3.

Abb. 17: Lienhard & Salzborn. Geschäftslokal in der Villa «Erica», St. Moritz, um 1902, 13 × 18 cm. (StAGR, FN IV 13/18 SM 28)

«Erica» direkt gegenüber dem Grandhotel «Victoria» (Abb. 17).

Nun stand ihnen in St. Moritz genügend Raum für ihre Geschäfte zur Verfügung, zu denen auch die Studioaufnahmen gehörten. Im zeittypischen Setting mit Alphütte, Steinbrocken und dem imposant gemalten Piz Bernina als Hintergrund liessen sie die noble Klientel posieren. Für diese war der Gang zum Fotografen ein willkommener Zeitvertreib bei kaltem Wetter und zugleich eine modische Selbstdarstellung in ungewohnt rustikalem Ambiente (Abb. 18). Angesichts der wachsenden Konkurrenz durch die grossen Ansichtskartenverlage war das persönliche Erinnerungsbild eine der Strategien, den Angebotsschwerpunkt in der Landschaftsfotografie zu erweitern.

Die weiterentwickelte Kameratechnik begünstigte nicht nur Feriengäste und Amateure, sie liess auch den Berufsfotografen mehr Spielraum. So etablierte sich in den Tourismusgebieten etwa das Porträtieren von Feriengästen im Aussenraum vor lokaltypischem Hintergrund. Der Fotograf installierte seine Kamera zu diesem Zweck an Orten, wo Amateure in der Regel nicht fotografierten. In St. Moritz-Bad beispielsweise entstanden so Bilder von auf Eseln reitenden Kindern (Abb. 19) oder, wie bereits erwähnt, von der in schicken Ausflugskutschen posierenden Noblesse (Abb. 13, S. 35). Diese neuartigen Erinnerungsbilder verbanden, anders als die Studioporträts, die Personen erstmals direkt mit dem Urlaubsort. Sie visualisierten ein persönliches Erlebnis, während die bis anhin bekannten Landschaftsfotografien im Erinnerungsalbum die Funktion hatten, die persönliche Teilnahme an einem kollektiven Ritual zu reflektieren, nämlich das Besuchen der Orte, die bereits von Generationen gebildeter Reisender bewundert und beschrieben worden waren.[131] Die vor über 100 Jahren entstandene Bildform der unbewegten Pose vor einem lokaltypischen Hintergrund setzte sich in der touristischen Fotografie bis in die jüngste Gegenwart fort. Allerdings werden die Bilder seit längerer Zeit kaum mehr von professionellen Fotografen aufgenommen, sondern überwiegend von den Urlaubern selbst.[132]

Abb. 18: Lienhard & Salzborn. Studioaufnahme vor gemaltem Hintergrund, um 1900, 18 × 24 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 18/24 P 095)

Abb. 19: Lienhard & Salzborn. Aussenaufnahme von Kindern auf Eseln, St. Moritz, um 1900, 24 × 30 cm. (StAGR, FN IV 24/30 SM 29)

131 Bright: Souvenirs, 2000, S. 93.

132 Heute entstehen diese Bilder überwiegend in der Form von Selfies.

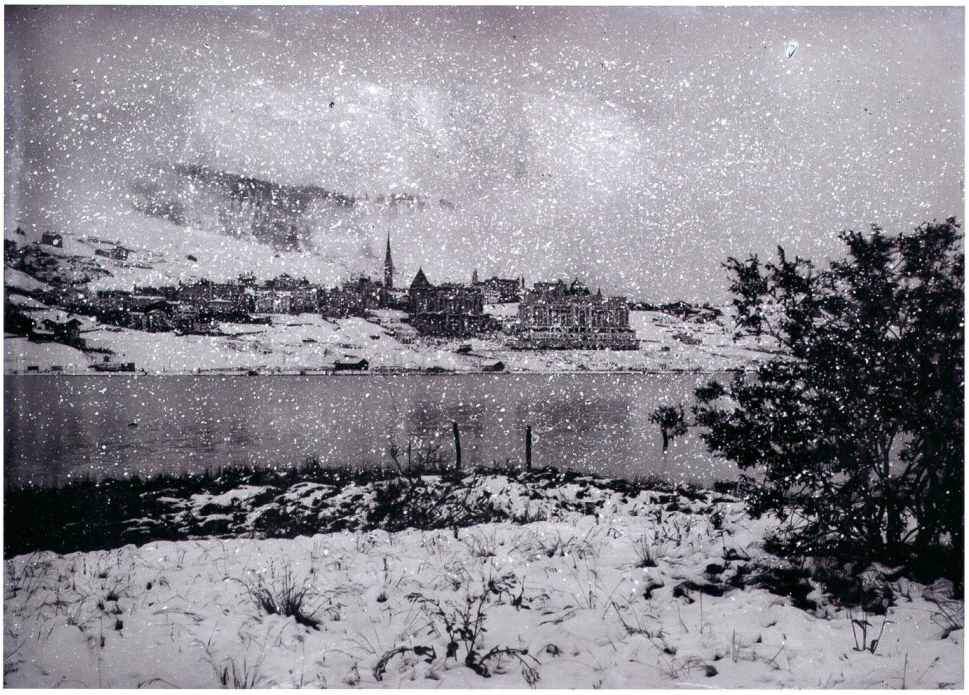
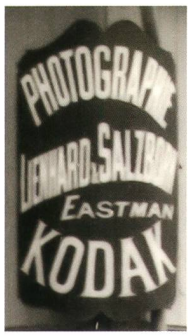


Abb. 20: Lienhard & Salzborn. Schneefall in St. Moritz, 11. Juli 1909, 13 × 18 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 13/18 SM 46)

Abb. 21: Lienhard & Salzborn. Start des Heissluftballons «Helvetia», 21. August 1909, 13 × 18 cm. (StAGR, FN IV 13/18 SM 68)

In eine ähnliche Richtung ging die ereignisbezogene Fotografie, ein weiterer Bereich des Fotogewerbes, der sich in der damaligen Zeit als eigenes Genre durchsetzte. Hier handelten die Fotografen ohne direkten Auftrag. «Lienhard & Salzborn» hielten beispielsweise den sommerlichen Schneefall von 1909 in St. Moritz[133] mit Bildern vom Schneetreiben fest (Abb. 20), boten den Touristen aber auch an, sich neben einem Schneemann fotografieren zu lassen. Das in die Bilder eingeschriebene Datum unterstrich die Einzigartigkeit des



a

b

Abb. 22a–b: Lienhard & Salzborn. Geschäftslokal in der Villa «Erica», Ausschnitte. *a:* Kodakwerbung. *b:* Werbeschild «[Gebräuchliche?] Bedarfsartikel für Amateure». (StAGR, FN IV 13/18 SM 28)

Abb. 23: Lienhard & Salzborn. Geschäftslokal in der Villa «Erica», Ausschnitt, Schaufensterauslage mit Landschaftsbildern. (StAGR, FN IV 13/18 SM 28)

Ereignisses. Eine weitere Variante dieser Art von Fotografie zeigt sich in der reportageartigen Dokumentation des Starts des Heissluftballons «Helvetia»[134] (Abb. 21). Da keine Hinweise auf die Publikation dieser Bilder gefunden werden konnten, liegt der Schluss nahe, dass sie die Bilder den Gästen am Tag danach im Geschäft zum Kauf anboten. Dieses Prinzip fand nicht nur in Tourismusorten eine Fortsetzung. Bald war es üblich, dass am Folgetag von gesellschaftlichen Anlässen wie Umzügen oder Sportveranstaltungen die Bilder im lokalen Fotogeschäft gekauft werden konnten.[135]

Nach der Einführung der ersten Boxkamera von Kodak 1888 reisten die Gäste, wie Elizabeth Main bereits 1894 beobachtete, vermehrt mit eigenen Kameras an. Der Verkauf von fotografischen Bedarfsartikeln und Dienstleistungen im Bereich der Negativentwicklung und der Erstellung von Papierabzügen bot sich für ein lokales Atelier als weiteres Geschäftsfeld geradezu an. Auf einer Aufnahme der Villa «Erica» um 1902[136] sind zwei Schilder zu erkennen, mit denen auf solche Angebote aufmerksam gemacht wurde (Abb. 22a–b). Im Weiteren sind in der Schaufensterauslage grossformatige Bergpanoramen und andere Landschaften in verschiedenen Formaten bis hin zur Kabinettkarte zu erkennen.[137] Es ist ein Hinweis darauf, dass der Verkauf dieser Produkte Anfang des 20. Jahrhunderts nach wie vor einen wichtigen Stellenwert einnahm (Abb. 23). Sicherlich verlor das Geschäft mit Landschaftsaufnahmen absolut wie in Relation zu den übrigen Geschäftsfeldern zunehmend an Bedeutung. Den erhaltenen Negativen nach zu schliessen, boten «Lienhard & Salzborn» teilweise dieselben Motive an, die andere Fotografen als Ansichtskarte oder Illustration in Werbebroschüren publizierten. Aber das vom lokalen Fotografen in edler Qualität sorgfältig hergestellte Landschaftsbild behielt offensichtlich weiterhin seinen Wert als exklusives Souvenir, und das, obwohl oder gerade weil es die Motive waren, die in anderer Form grosse Verbreitung fanden.[138]

133 Da selbst mit der verbesserten Kameratechnik keine Schneeflocken aufgenommen werden konnten, behalfen sich die Fotografen mit einem Trick. Sie bespritzten das Negativ mit winzigen Tropfen einer schwarzen Flüssigkeit. Diese sehen auf dem Positiv dann aus wie Schneefall.

134 Am 21. 8. 1909 startete der Heissluftballon «Helvetia» unter der Führung von Emil Messner zu einem Flug nach Karlsbad in Böhmen. Vgl. Kasper: Flugversuche, 1961. – «Lienhard & Salzborn» betrieben bei dem Ereignis einigen Aufwand und hielten es mit zwei Kameras, einer 13×18-cm-Plattenkamera und einer 9×13-cm-Filmkamera, fest. Die Negative der 29 Aufnahmen sind alle im «Staatsarchiv Graubünden» archiviert (StAGR, FN IV SM 60–88).

135 Die Praxis beschreibt Hugger: Fotografen, 1992, S. 97, am Beispiel des Fotografen Kurt Heinze (1912–1970) von der Lenzerheide für die Zeit der 1850er-/60er-Jahre.

136 Die Datierung erfolgte über die beiden Mädchen. Die 1894 geborenen Zwillingsschwestern Emmy und Helena Salzborn dürften auf dem Bild etwa acht Jahre alt sein.

137 Da während der Recherche keine touristischen Ansichtskarten von «Lienhard & Salzborn» gefunden werden konnten, muss offen bleiben, ob es sich bei den weiss gerahmten Karten neben der Eingangstür um Ansichtskarten oder kleinformatige Fotografien handelt.

138 Als Beispiel sei hier das Motiv des Stazersees (Abb. 77, S. 100; Abb. 83, S. 104) genannt, das von anderen Fotografen als Druckgrafik in Werbebroschüren, beispielsweise des Kurvereins von St. Moritz, und als Ansichtskarten vertrieben wurde.

4 Motive der touristischen Landschaft

Mit Verkaufskatalog, Vorzeigebüchern und Kabinettkarten sind die Motive, die «Lienhard & Salzborn» dem touristischen Publikum anboten, vergleichsweise gut dokumentiert. Die Bilder zeigen topografische Ansichten von Ortschaften, Tälern, Seen, Berggipfeln, Gletschern, Schluchten oder schäumenden Wildwassern, Wegpassagen – mal mit, mal ohne Kutsche. Manchmal sind Brücken, Burgruinen, Burgen oder Hotels im Vordergrund, manchmal eingebettet in der Topografie dargestellt. Mit den Bildern wird nicht die Landschaft per se gezeigt, sondern sie repräsentieren von der Landschaft das, was die Reisenden von ihr sehen sollen. Folglich sind die Bilder eine Visualisierung der touristisch aufbereiteten Landschaft, in der sich das konkret Vorhandene mit der Aufforderung an den Betrachter vereint, «sich ins Bild hineinzudenken», um selbst «Teil der Szenerie zu werden».[139] Bilder von der touristischen Landschaft appellieren an eine Sehnsucht des Reisenden und enthalten daher auch stets eine Werbebotschaft.

Aus diesem Blickwinkel erfolgt die folgende Analyse der Inhalte und der Darstellung der Motive. Es wird darin hauptsächlich den Fragen nachgegangen, welches die touristische Landschaft war, die «Lienhard & Salzborn» als vorzeigbar präsentierten, wie sie das Vorzeigbare darstellten und welche Botschaften sie kommunizierten. Um einen Überblick über die motivische Vielfalt und deren anteilsmässige Gewichtung zu erhalten, werden die vorhandenen Motive zunächst in Kategorien zusammengefasst. Anhand von exemplarischen Einzelbildern werden im Anschluss zu jeder Kategorie die von «Lienhard & Salzborn» verwendeten Darstellungsmuster und deren Wirkung auf den Betrachter herausgearbeitet.

4.1 Kategorisierung der Motive

Die Kategorisierung erfolgte zunächst anhand der 549 Bilder in den fünf noch vorhandenen Vorzeigebüchern. Dies sind immerhin rund zwei Drittel aller im Verkaufskatalog aufgeführten Motive, womit sie einen Gutteil der von «Lienhard & Salzborn» von 1889 bis etwa 1905 angebotenen touristischen Landschaftsmotive repräsentieren.[140] Wegen ihres direkten Bezugs zum Verkaufskatalog und ihrer einheitlichen Konfektionierung[141] konnten sie für eine erste systematische Erfassung der Inhalte als aufschlussreich eingestuft werden.

Die intensive Sichtung der Vorzeigebücher erfolgte in Anlehnung an die Methode der quantitativen Inhaltsanalyse[142] und hatte zum Ziel, Kategorien zu bilden, denen sich alle 549 Bilder zuordnen lassen. Bei einigen Bildern erwies sich die Zuordnung als nicht immer ganz eindeutig. Eine Schwierigkeit bestand dabei darin, dass das vordergründig Sichtbare nicht in allen Fällen mit dem Bildtitel übereinstimmt. Beispielsweise wird im Titel eine Burg genannt. Auf dem Bild jedoch fallen primär ein Bergbach und die darüberführende Holzbrücke auf, während die Burg nur im Hintergrund zu sehen ist. Daraus ergab sich die Frage, nach welchen Kriterien die Kategorisierung in einem solchen Fall vorgenommen werden soll. Da die Fotografen mit dem Bildtitel einen inhaltlichen Schwerpunkt vorgaben, wurde dieser bei der Kategorienbildung denn auch als Hauptkriterium verwendet. Nach mehrfachem Durchsehen konnten die Bilder letztlich in acht Motivkategorien zusammengefasst werden. Die Tabelle 1 zeigt, welche Kategorien gebildet und wie viele Bilder ihnen anteilsmässig zugeordnet werden konnten.

Demnach dominieren die Ortsansichten deutlich. Mit grossem Abstand folgen die Aufnahmen von Schluchten und Wildwassern sowie Strassen und Kutschen. Die restlichen sechs Kategorien (Hotels, historische Bauten, Seen, bequem zu besichtigende Berge und Gletscher sowie das Hochalpine) vereinen je 4–9 Prozent aller Motive.

Die einzelnen Bilder lassen sich jedoch nicht in dem Mass eindeutig kategorisieren, wie es in der Tabelle den Anschein macht. Oft sind die Übergänge fliessend. Einige Bilder könnten ebenso gut einer anderen Kategorie zugeordnet werden. Am wenigsten klar zu kategorisieren waren «Strassen und Kutschen», denn Strassen sind auf vielen Bildern erkennbar und tragen gerade bei der Schluchtenmotivik häufig wesentlich zum Bildinhalt bei. Für die weiteren Untersuchungen wurden der Kategorie «Strassen und Kutschen» deshalb nur Bilder zugeordnet, die explizit im Kontext der Verkehrserschliessung aufgenommen wurden. Es handelt sich überwiegend um Darstellungen, welche die Strassenqualität der mit Kutschen zu traversierenden Alpenpässe sichtbar machen. Wären in diese Kategorie alle Bilder eingereiht worden, die Verkehrswege abbilden, wäre ihr Anteil bedeutend grösser ausgefallen.

Tab. 1: Kategorisierung der in den Vorzeigebüchern präsentierten Bilder

Kategorie	Anteil (%)	
Ortsansichten	46	
Strassen und Kutschen	10	
Schluchten und Wildwasser	10	
Historische und sakrale Bauten (Burgen, Burgruinen und Kirchen)	7	
Hotels	6	
Berge und Gletscher (bequem erreichbare Aussichtspunkte)	6	
Hochalpines (nur von Bergsteigern zu erreichende Aussichtspunkte)	6	
Seen und topografische Landschaftsansichten (ohne Ortschaften)	9	(4 davon nur Seen)

Ein Grossteil aller Bilder liesse sich zu den topografischen Landschaftsansichten zählen. Der Kategorie «Seen und topografische Landschaftsansichten (ohne Ortschaften)» wurden diejenigen topografischen Ansichten zugeordnet, die nicht explizit den Kriterien einer anderen Kategorie entsprechen. Die folgende Motiv-Analyse beschränkt sich deshalb auf die Bilder mit Seen.

Trotz dieser Unschärfen ergab die Auswertung insgesamt einen guten Überblick über die motivischen Schwerpunkte der in den fünf Vorzeigebüchern enthaltenen Bilder. In den einzelnen Vorzeigebüchern zeigt sich teilweise ein anderes Bild. Der Anteil der Ortsmotive schwankt zwischen 22 und 79 Prozent, derjenige des Hochalpinen zwischen 0 und fast 50 Prozent. Grosse Unterschiede, zwischen 0 und 39 Prozent, finden sich auch beim Schluchtenmotiv. Diese Diskrepanzen lassen sich mit der Grösse des abgedeckten Gebiets, vor allem aber mit den topografischen Gegebenheiten erklären. So gibt es beispielsweise im Unterengadin weder Seen noch abbildungswürdige Schluchten. Die vergleichende Auswertung der einzelnen Vorzeigebücher war deshalb ergiebig, weil sie aufzeigt, dass die im Kontext des Alpinismus entstandenen Bilder erst mit der Zeit und nur in der Region des Oberengadins dazukamen.

Neben dem Überblick über das vorhandene Motivspektrum macht die Auswertung deutlich, welche Motive im Angebot von «Lienhard & Salzborn» nicht vorkamen oder nicht mehr vorhanden sind. Bilder zum Thema Eisenbahn und zum Bau der heute zum UNESCO-Welterbe zählenden Bahnstrecken fehlen beispielsweise komplett. Dies ist insofern verwunderlich, als die eindrücklichen Viadukte und Kehren durchaus ins Portfolio gepasst hätten, zumal die beiden Fotografen der Inszenierung von neuer Architektur in der alpinen Landschaft gerade im Zusammenhang mit den Grandhotels sehr zugetan waren.[143] Es gibt Hinweise darauf, dass «Lienhard & Salzborn» sich des Themas Bahnbau durchaus annahmen. Es soll ein Buch gegeben haben, das sich lange im Besitz der Familie Salzborn befand, in dem die eindrücklichen Passagen des gesamten Streckennetzes der «Rhätischen Bahn» dokumentiert seien.[144] Ein weiteres Indiz liefert zum

139 Tschofen: Willkommen, 2012, S. 183.

140 Den bisherigen Erkenntnissen zufolge entstanden die im Verkaufskatalog angepriesenen Motive überwiegend vor der Erschliessung des Oberengadins durch die «Rhätische Bahn» (1903). Dies führte zur Annahme, dass sich die Relevanz der vorliegenden Version des Verkaufskatalogs für den Vertrieb nach etwa 1905 zu verringern begann.

141 Bei allen Büchern findet sich dasselbe Bildidentifizierungssystem mit Titeln und Nummern, das mit den Angaben im Verkaufskatalog kongruent ist.

142 Grittmann/Lobinger: Bildinhaltsanalyse, 2011, S. 149.

143 Die wenigen Bilder, die auf die Bahn hinweisen, sind topografische Aufnahmen, die beiläufig ein Stück des Schienenstrangs zeigen. Ansonsten finden sich in den Vorzeigebüchern keine Bilder zur Bahn oder zu deren Streckennetz. Im Negativbestand gibt es lediglich zwei Aufnahmen des Landwasserviadukts bei Filisur (im Format 13 × 18 cm) und zwei mit einer schweren Lokomotive und der davor posierenden Zugbelegschaft im Bahnhof von Chur (im Format 24 × 30 cm). Ansonsten fehlt die Motivik der Eisenbahn im Nachlassbestand.

144 Während eines Gesprächs vom 22. 2. 2018 erwähnte Reto Salzborn ein grosses Buch aus dem Familienbesitz, in dem alle Kunstbauten der neuen Bahnstrecken dokumentiert waren. Die Bilder seien mit dem Schriftzug «Lienhard & Salzborn» versehen gewesen.

Beispiel die für die Mitglieder der «Section Rhätische Bahn» des «Vereins schweizerischer Lokomotivheizer» geschaffene Porträttafel, in welche neben den Porträts Fotografien der Albulastrecke eingearbeitet waren (Abb. 12, S. 30). Die Tatsache, dass die Bahn in den Vorzeigebüchern nicht thematisiert wurde, weist darauf hin, dass sie damals – anders als heute – im Kontext der vorzeigbaren, touristischen Landschaft keinen Platz fand.[145]

Ein weiteres sich in Graubünden nahezu aufdrängendes Motiv wären die pittoresken, in der offenen Landschaft stehenden Kapellen gewesen. Bis auf wenige Ausnahmen beschränkten sich «Lienhard & Salzborn» beim Abbilden von Sakralbauten indes weitgehend auf deren Nutzen als kompositorische Elemente innerhalb der Ortsansichten.[146] Den typischen, mit Sgraffito verzierten Engadiner Häusern scheinen die Fotografen ebenfalls kaum Beachtung geschenkt zu haben, und das, obwohl sich das Bewusstsein für das ländlich Originäre im Zusammenhang mit dem 1905 gegründeten Heimatschutzverein auch im touristischen Bereich stark zu wandeln begann.[147] Menschen kamen in den über den Verkaufskatalog angepriesenen Motiven ebenfalls kaum vor und wenn, blieben sie bloss Staffage. Bilder zum Brauchtum oder ländlichen Alltagsleben wurden nicht angeboten. Die Trachtenbilder, die sich unter den Negativen befinden, wurden offensichtlich über andere Kanäle als den des Verkaufskatalogs und der Vorzeigebücher angepriesen und vertrieben.[148]

Die Erkenntnisse der auf den Vorzeigebüchern basierenden Auswertung wurden bei der ergänzenden Sichtung der Kabinettkarten und Negative weitgehend bestätigt. Viele der Bilder dieser beiden Medientypen lassen sich ebenfalls einer der aufgrund der Vorzeigebücher gebildeten Kategorien zuordnen. Auch hier fehlen Themen wie Eisenbahn, Brauchtum, ländliches Leben und lokaltypische Architektur. Während die Motive auf den Kabinettkarten weitgehend dem Angebot aus dem Verkaufskatalog entsprechen, finden sich bei den Negativen zusätzlich Serien mit touristischem Bezug, die statt der Landschaft den Gast in den Mittelpunkt stellen. Es sind dies die bereits erwähnten Bilder von in Ausflugskutschen und auf Eseln posierenden Touristen, der Start des Heissluftballons «Helvetia» oder mit Gästen inszenierte Interieuraufnahmen eines Grandhotels und die in St. Moritz entstandenen Atelierporträts.

4.2 Inhalt und Darstellung der Motive

Die Analyse von Inhalten und Darstellung erfolgte auf der Grundlage der Motivkategorien, die sich aus der Auswertung der Vorzeigebücher ergaben. Die acht Kategorien wurden dazu allerdings etwas modifiziert. Die Kategorie «Strassen und Kutschen» konzentriert sich – wie bereits erläutert – auf Motive, welche die Verkehrserschliessung zum Thema haben, und wird entsprechend umbenannt. Die Darstellungen von historischen Bauten wurden mit denjenigen der Hotels in der Kategorie «Architektur und Landschaft» zusammengefasst, während die Bilder der Kategorien der leicht zugänglichen Aussichtspunkte für «Berge und Gletscher» und «Hochalpines» gemeinsam unter dem Titel «Hochalpine Landschaft» untersucht werden. Um zu gewährleisten, dass ein möglichst langer Zeitraum des 30-jährigen Bestehens des Ateliers abgedeckt wird, wurden nun auch Motive der Kabinettkarten und Negative hinzugezogen, sofern diese nicht bereits in den Vorzeigebüchern vorkommen.

Zu jeder der sechs Kategorien wurden exemplarische Einzelbilder aus den drei Medientypen Vorzeigebücher, Kabinettkarten sowie Negative ausgewählt und detailliert untersucht. Massgeblich für die Selektion waren die folgenden Kriterien:

- Die Bilder sind repräsentativ für das Motivspektrum einer Kategorie,
- sie reflektieren unterschiedliche Darstellungsweisen,
- die ausgewählten Beispiele einer Kategorie decken einen möglichst grossen Bereich des untersuchten Zeitraums ab.[149]

Ausgehend von der Frage, wie «Lienhard & Salzborn» die touristische Landschaft darstellten, wurde jedes der selektionierten Einzelbilder mittels eines eigens dafür erarbeiteten Fragebogens systematisch analysiert.[150] Neben einer möglichst genauen zeitlichen Eingrenzung der Bilder und einer differenzierteren thematischen Zuordnung ging es darum, wiederkehrende Darstellungsformen und die für «Lienhard & Salzborn» typischen kompositorischen Merkmale herauszuarbeiten. Dazu wurden der Kamerastandort, die Perspektive, die Aufteilung des Bildraums und die Bilddynamik erfasst. Bei offensichtlichen Retuschearbeiten wurde die Wirkung der Eingriffe dargelegt. Eine Rubrik «Besonderes» diente bei der Befragung der Einzelbilder dazu, den Bildinhalt minimal zu kontextualisieren oder Ergänzungen anzubringen, die nicht bei den an-

deren Kriterien untergebracht werden konnten. Ferner wurde geprüft, in welchen Formaten die Beispielsbilder gehandelt wurden, ob es von «Lienhard & Salzborn» ähnliche Motive vom gleichen Ort oder von woanders gab beziehungsweise ob es sich um einen von ihnen wiederholt verwendeten Darstellungstypus handelte. Abschliessend wurde nach Vergleichsbildern aus Fotografie und Malerei gesucht, um Anlehnungen an allgemein verwendete oder tradierte Darstellungsmuster zu prüfen. Aus der Fülle von möglichem Vergleichsmaterial wurden diejenigen Darstellungen priorisiert, die ebenfalls im touristischen Kontext entstanden und einen – nach Möglichkeit – lokalen Bezug zu Graubünden haben.

In den folgenden Abschnitten werden die Ergebnisse dieser Bildbefragungen entlang der sechs Motivkategorien in zusammenfassender Form vorgestellt. Gegen Ende jedes Abschnitts sind die ausgewerteten Einzelbilder abgebildet, wobei in den Bildlegenden angegeben wird, auf welchen Medientypen die Bilder erhalten blieben und was dazu an Vergleichsmaterial beigezogen wurde. Die Abbildungen von Vergleichsbeispielen sind in den Fliesstext eingebettet.

4.2.1 Kategorie 1 – Ortsansichten

Knapp die Hälfte aller von «Lienhard & Salzborn» im touristischen Kontext aufgenommenen Bilder gehört der Kategorie der (topografischen) Ortsansichten an. Wie bereits anhand von Vorzeigebüchern und Verkaufskatalog gezeigt worden ist, orientierte sich das Angebot in dieser Hinsicht vornehmlich an den in der Reiseliteratur beschriebenen Reiserouten. Entlang dieser nahmen die beiden Fotografen in ihrer Frühzeit mindestens eine Ansicht von fast jeder Ortschaft im Kanton auf.[151] Als sie ihr Wirkungsgebiet ab den 1890er-Jahren zunehmend auf das Oberengadin konzentrierten, aktualisierten sie aufgrund der teils regen Bautätigkeit die Aufnahmen der dortigen Orte periodisch. Hauptsächlich von St. Moritz entstanden so über die Jahre zahlreiche Ansichten aus verschiedenen Perspektiven.[152]

Die Dominanz der Ortsansichten lässt sich auf ihre Rolle als Orientierungshilfe zurückführen. Sie geben den Orten ein «Gesicht», die auf der Landkarte nur als abstrakte Fixpunkte in einem Geflecht von Linien, Symbolen und Namen begriffen werden können. Die Bilder konkretisieren die Erwartungen während der Reiseplanung und die Erinnerungen im Nachhinein einer Reise. Im Allgemeinen wurden Ortsansichten von einem erhöhten Standort aus aufgenommen, wodurch der Eindruck einer Übersicht entsteht. Dem Himmel wurde genügend Raum belassen, was die Berge im Hintergrund weniger wuchtig erscheinen lässt. Bei der Bildeinteilung der überwiegend im Querformat dargestellten Orte orientierten sich «Lienhard & Salzborn» wie die meisten Fotografen am Goldenen Schnitt oder an der Drittelseinteilung. Strassen oder Bäche wurden als kompositorische Elemente benutzt, um den Vordergrund mit dem meist im Mittelgrund angelegten Ort zu verbinden.

Einige der frühen Aufnahmen von «Lienhard & Salzborn» zeigen die Ortschaften aus grosser Distanz, dadurch sind die einzelnen Gebäude nur schematisch wahrnehmbar oder wie beim Bild von Madulain (Abb. 27, S. 52) gerade noch erkennbar. Linien und Flächen wurden von den beiden Fotografen fast zeichnerisch eingesetzt, was den Ansichten etwas

Das Buch sei wohl jemandem ausgeliehen worden und nie mehr zurückgekommen.

145 Die damals auf dieser Strecke errichteten spektakulären Viadukt- und Tunnelbauten sowie die darauf verkehrenden Züge der «Rhätischen Bahn» gelten heute als eine der grössten touristischen Attraktionen Graubündens. Die zum UNESCO-Welterbe gehörende Albula- und Berninalinie zieht jährlich unzählige Bahnenthusiasten von überall her an. Zur Zeit der Erbauung fand das Motiv im touristischen Kontext wenig Beachtung.

146 Der Vergleich mit anderen in Graubünden tätigen Fotografen zeigt, dass die Verbindung von Kapelle und Landschaft erst nach dem Ersten Weltkrieg, in den frühen 1920er-Jahren, zum Thema wurde.

147 Siehe dazu Kapitel 3.5.1.

148 Sie wurden beispielsweise in der Schaufensterauslage angepriesen, wie beim «Hineinzoomen» ins Bild des ersten St. Moritzer Geschäftslokals (Abb. 16, S. 39) erkennbar ist.

149 Da in den frühen Vorzeigebüchern nachweislich Motive des Vorgängers von «Lienhard & Salzborn» enthalten sind, wurde der Beginn des untersuchten Zeitraums auf die späten 1880er-Jahre gelegt. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde als Endpunkt gewählt, weil der Tourismus damit völlig zum Erliegen kam und die Kriegsjahre im touristischen Bereich für das Schaffen des Ateliers wenig relevant waren.

150 Die Liste der Fragen ist im Anhang 7, S. 143, abgedruckt.

151 Es bleibt unklar, wie viele dieser Aufnahmen von «Lienhard & Salzborn» stammen. Einige sind aufgrund der Firmenstempel auf den Kabinettkarten ihrem Vorgänger Franz Pietsch zuzuordnen.

152 Hierbei ist anzumerken, dass sich die Motive von St. Moritz mittels Verkaufskatalog und Negativen nachweisen lassen, nicht aber mit den Vorzeigebüchern. Falls für St. Moritz und die unmittelbare Umgebung ein Vorzeigebuch bestand oder noch besteht, befindet sich dieses wahrscheinlich in Privatbesitz.

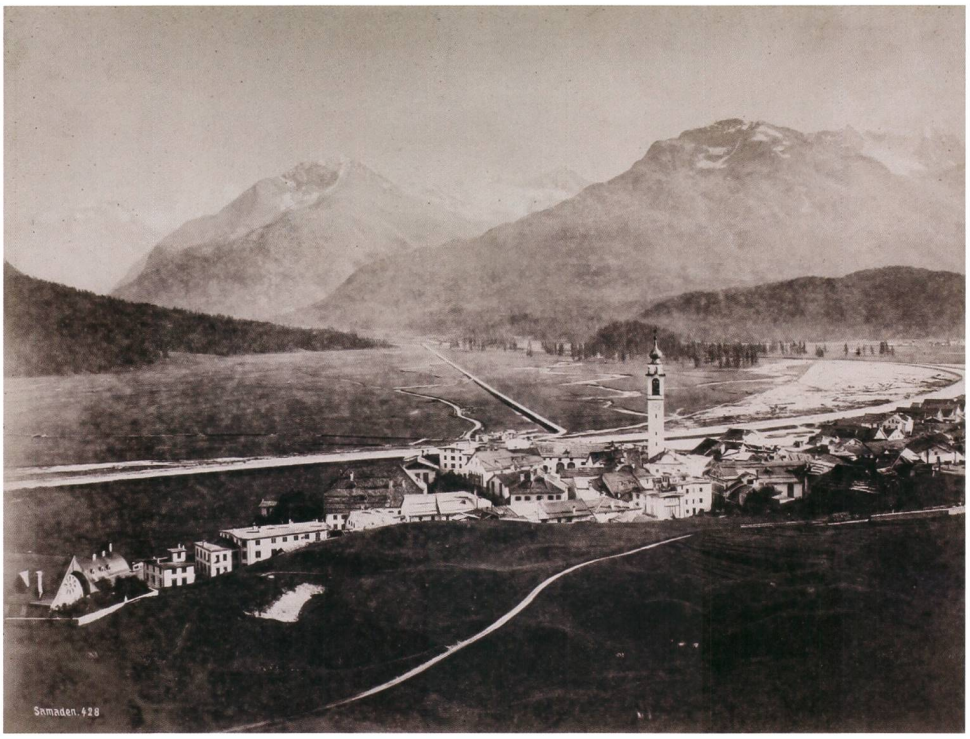
a

b

Distanziertes, zuweilen Kartografisches verleiht (Bildbeispiele, Abb. 24a–d). Auffallend ist auch die Akzentuierung des Bildzentrums. Bei den Bildern «Madulein»[153] und «Ardez» (Abb. 28, S. 53) legten sie den Kirchturm auf die vertikale Mittelachse. Beim Bild «St. Moritz Dorf» (Abb. 30, S. 55) ist es ein winziges Waldstück, mit dem sie den Kreuzpunkt der beiden Mittelachsen markierten. Kirchturm und Waldstück führen so den Blick mal eindeutig, mal subtil über die vertikale Mitte nach oben in den offenen Raum. Eine

Abb. 24a–d: Lienhard & Salzborn. Beispiele von Ortsansichten aus der Frühzeit. *a:* «Parpan (Rothhorn) 107». *b:* «Zernez et Piz Linard. 420». *c:* «Zouz et Scanfs. 422». *d:* «Samaden. 428». Das erste Bild entstammt dem Vorzeigebuch 1, die drei anderen sind aus dem Vorzeigebuch 3. (*a:* KBG, Bc 1044; *b–d:* KBG, Bc 1043)

c



d

153 Die heutige Schreibweise ist Madulain. «Madulein» entspricht der Schreibweise im Bildtitel.

Abb. 25: Gustav Adolph Müller. «Madulein und die Ruine von Gardovall», 1830–1840, 10,4 × 15,2 cm, 15,4 × 21,5 cm, Stahlstich, Verlag Creuzbauer, Karlsruhe und Leipzig. (Rätisches Museum, H1973.197)

ähnliche Rolle kommt den vom Bildrand ins Zentrum oder von diesem über den Bildrand hinausführenden Linien wie Strassen oder Bächen zu. Bilder dieser Art lassen sich als konkret wahrnehmbarer Abschnitt eines abstrakten Ordnungssystems interpretieren, wie es von der Landkarte vorgegeben ist. Der abgebildete Ort lässt sich somit nicht isoliert, sondern als Teil eines grösseren Ganzen begreifen.

Vergleicht man die beiden um 1890 entstandenen Ansichten «Madulein» und «Ardez» (Abb. 27, S. 52; Abb. 28, S. 53), so ist «Madulein» geprägt von einer zum Dorf hinführenden Bogenlinie (Strasse und Bachbett) und den von ihm aus strahlenförmig nach aussen verlaufenden Linien (Bergkuppen), die von einer über die ganze Bildbreite verlaufenden Horizontalen getragen werden. Das Dorf, obwohl kaum erkennbar, wird als Kreuzpunkt der wichtigsten Bildlinien gezielt in den Mittelpunkt gesetzt. Im Bild «Ardez» wurde der Kamerastandort so gewählt, dass das Dorf von zwei sich nahezu spiegelnden, über die ganze Bildbreite verlaufenden Bogenlinien eingerahmt wird. Die Aufnahme von «Madulein» wirkt ungleich strenger, zugleich auch weniger konkret als diejenige von «Ardez», bei der die sanft gebogenen Linien und das weiche Streiflicht eine liebliche, fast verklärende Stimmung erzeugen. Diese in sich geschlossene Darstellung erinnert an die Vedutenmalerei, in deren Kompositionsschemen vorzugsweise ein harmonisches Gleichgewicht gesucht wurde. Statt auf die Mittelachse wurden Ortschaften tendenziell seitlich platziert und auf der Gegenseite mit einem Bildelement so ergänzt, dass über der Mitte dennoch eine Balance bestand. Beim Stahlstich von Gustav Adolph Müller (1828–1901), der für seine Ansicht von Madulain einen ähnlichen Standort wählte wie «Lien-

hard & Salzborn» für ihre Fotografie, ist es die mit Staffage bevölkerte Strasse (Abb. 25), die zusammen mit der Ortschaft die vertikale Mitte ausbalanciert. Der mit Wolken dramatisch inszenierte Himmel und die dunkle, horizontal verlaufende Fläche beidseitig der Staffagefiguren rahmen die Ortschaft ein und verleihen der Szenerie eine romantische, idyllisierende Anmutung. Der Blick des Betrachters wird vom unteren Bildrand über die Strasse in den Bildraum hineingeführt, wo er aufgrund der rahmenden Elemente haften bleibt. Im Gegensatz zur Fotografie von «Lienhard & Salzborn», in der die strahlenförmig nach aussen verlaufenden Linien den Blick aus dem Bild leiten, wird hier dem Betrachter suggeriert, in eine autarke Welt einzutreten.

Bei der ebenfalls um 1890 herum entstandenen Aufnahme von «Maloja (Piz Lunghin)» (Abb. 29, S. 54) stellten «Lienhard & Salzborn» Tradition und Tourismus einander gegenüber. In der linken Bildhälfte dominieren die idyllisch inszenierten traditionellen Gebäude, eingerahmt von einer Föhre, den Schneebergen und einem grossen Himmel. Ihnen gegenüber steht der schroffe «Piz Lunghin», der sich heroisch hinter dem gigantischen Grandhotel erhebt. Die beiden gegensätzlichen Bildhälften sind über diagonale, die Mittelsenkrechte kreuzende Linien (entlang der Bergflanke und unterhalb des Hotels) miteinander verzahnt. Diese Gegenüberstellung von Altem und Neuem thematisiert nicht nur das Aufeinanderprallen zweier gegensätzlicher Kulturen, gleichzeitig verweist sie auf die Wahrnehmungspraktiken, die im touristischen Kontext typisch sind, nämlich die des Idyllisierens und des Heroisierens der Landschaft.

Deutlich später als die bislang besprochenen Beispiele, nämlich nach 1905, entstand das Bild «St. Moritz Dorf» (Abb. 30, S. 55). Hier sind die mächtigen, städtisch anmutenden Hotelbauten nicht mehr als Gegensatz zum Alten dargestellt, sondern bilden – integriert in Dorfstruktur und Berglandschaft – ein neues Ganzes. Horizontal ineinandergreifende Hell/Dunkel-Flächen sorgen für ein ausgewogenes Gesamtbild und verleihen der Darstellung des urbanen St. Moritz etwas Freundliches. Mit dem erhöhten Standort lassen die Fotografen den Betrachter von oben über das Dorf hinweg in die abwechslungsreiche Naturlandschaft blicken.

Die ausgewählten Aufnahmen zeigen, wie «Lienhard & Salzborn» bei den Ortsansichten allgemein übliche Darstellungsmuster verwendeten, diese aber durchaus variierten und so unterschiedliche Bildaussagen generierten. Über Bildinhalt und Komposition reflektierten sie soziokulturelle Gegensätze und unterschiedliche Sehweisen, bildeten das lokal Konkrete im Kontext grösserer Ordnungssysteme ab oder vermittelten das Bild einer idyllisch-alpinen Welt. Bei der Motivwahl lehnten sie sich zuweilen an bekannte Ansichten an, um diese nach ihren Vorstellungen zu variieren. Dies lässt sich bei mehreren ihrer Abbildungen feststellen. Beispielsweise übernahmen sie Motive, die der in den 1860er-Jahren durch Graubünden reisende französische Fotograf Jacques Joseph Athanase Clouzard in einer Serie von Stereobildern festhielt (Abb. 26).[154]

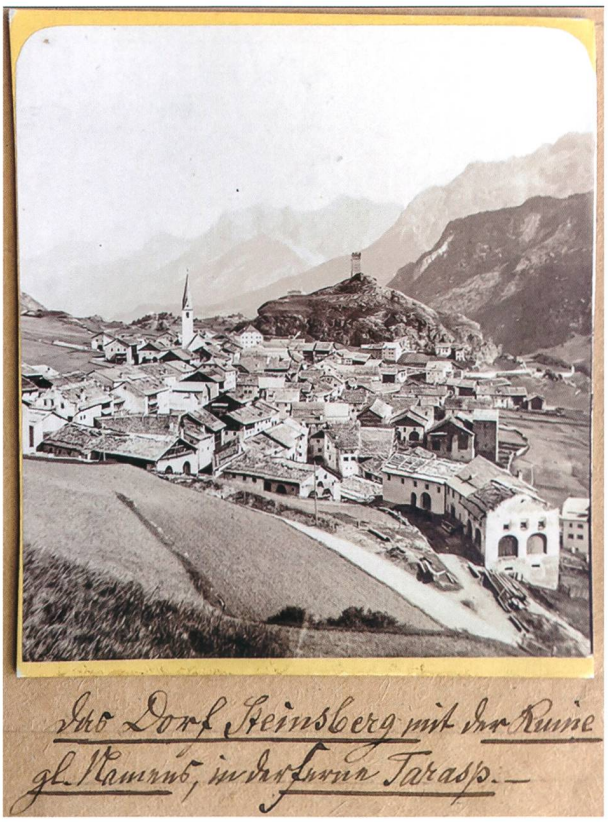


Abb. 26: Athanase Clouzard. Ardez, um 1860, Teil eines Stereobilds. (StAGR, 2016/54)

154 Jacques Joseph Athanase Clouzard stellte stereoskopische Bilder vom ganzen Kanton her. Er benutzte gelbe Untersatzkartons, auf deren Rückseite er ein Etikett klebte, das er mit Bildnummer, Land, geografischem Titel und seinen Initialen «A. C.» beschriftete. Ricabeth Steiger vom «Schweizerischen Nationalmuseum» bestätigte auf Anfrage, dass es sich bei den Initialen «A. C.» um die von Jacques Joseph Athanase Clouzard handelt. Vgl. E-Mail vom 5. 12. 2016; zum Bildbeispiel StAGR, Ablieferung Nr. 2016/54.

Abb. 27: Lienhard & Salzborn. «Madulein, Gardavallruine 423», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 3. (KBG, Bc 1043)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1890.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin), Vorzeigebuch 3.
Format: Querformat, «Quart», 20 × 27 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Madulein, Gardavall-ruine 423».
Titel im Verkaufskatalog: Seite fehlt.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart», «Quart petit», «Cabinet». (Dies lässt sich aufgrund des Vorzeigebuchs sagen, in dem das Motiv in allen drei Formaten abgebildet ist.)
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 24/30 G 089.
Negativ-Archivtitel: «GR Madulain».

Abb. 28: Lienhard & Salzborn. «Ardez. 412», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 3. (KBG, Bc 1043)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1890.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin), Vorzeigebuch 3.
Format: Querformat, «Quart», 20 × 27 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Ardez. 412».
Titel im Verkaufskatalog: «Ardez, village».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart», «Quart petit», «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 24/30 G 13.
Negativ-Archivtitel: «GR Ardez».
Vergleichsmaterial: Stereobild von Athanase Clouzard um 1860 (beinahe identischer Kamerastandort).

Abb. 29: Lienhard & Salzborn. «Maloja (Piz Lunghin) 576», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 3. (KBG, Bc 1043)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1890.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin, goldgetont), Vorzeigebuch 5.
Format: Querformat, «Quart», 20 × 27 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Maloja (Piz Lunghin) 576».
Titel im Verkaufskatalog: «Maloja Kursaal et Piz Longhin».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart», «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: –.
Negativ-Archivtitel: –.
Vergleichsmaterial: Vom selben Motiv konnte von niemand anderem eine Abbildung gefunden werden.

Abb. 30: Lienhard & Salzborn. «SM Dorf», nach 1905, 18 × 24 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 18/24 SM 23)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Nach 1905.
Medientyp: Negativ, Glas (Abbildung: digital invertiert, auf Graustufen reduziert).
Format: Querformat, 18 × 24 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: –.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 13/18 SM 44a und b; StAGR, FN IV 18/24 SM 23.
Negativ-Archivtitel: «SM Dorf Meierei» (13 × 18 cm); «SM Dorf» (18 × 24 cm).
Vergleichsmaterial: Es bestehen Ansichtskarten ab den 1890er-Jahren bis ins 21. Jahrhundert aus derselben Perspektive.

Durch das Wiederholen von Bekanntem setzten «Lienhard & Salzborn» auf den Wiedererkennungseffekt beim Rezipienten, eine Praxis, die sich bei ihren Zeitgenossen ebenfalls feststellen lässt. Auf diese Weise reihten sie ihre Motive in ein bereits etabliertes Motivspektrum ein.

4.2.2 Kategorie 2 – Architektur und Landschaft

Ein besonderes Faible hatten «Lienhard & Salzborn» für die Architektur. Dies bezeugen etwa die zahlreichen Aufnahmen von öffentlichen Bauten und Grossbaustellen in der Kantonshauptstadt (Abb. 31). Im touristischen Bereich galt ihr Interesse den damals neuartigen Grandhotels und den mittelalterlichen Burgen und Burgruinen. «Lienhard & Salzborn» thematisierten diese als Einzelbauten vor dem Hintergrund der alpinen Landschaft oder in diese eingebettet als Teil einer topografischen Gesamtansicht. Bei einigen Bildern wiesen sie im Titel auf ein Gebäude hin, das auf dem Bild jedoch kaum wahrnehmbar ist, wie beispielsweise in der bereits besprochenen Ortsansicht von Madulain (Abb. 27, S. 52). Ohne die Erwähnung würde die Ruine Guardaval kaum bemerkt, da sie nur undeutlich links oberhalb des Dorfs am Berghang zu sehen ist.

In den Bildern «Ruine Campi (R. Schyn)» (Abb. 35b, S. 62) und «Maloja-Kursaal (P. la Gref)» (Abb. 37, S. 64) aus den frühen 1890er-Jahren sind die Bauten

Abb. 31: Lienhard & Salzborn. Postgebäude-Baustelle, Chur, um 1902, Negativ, 24 × 30 cm, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 24/30 C)

als Solitäre in der alpinen Landschaft dargestellt. Die mittelalterliche Ruine thront erhaben auf dem Felsen über dem Abgrund. Beim Grandhotel übernimmt die monotone Rasenfläche, die ein Gutteil des unteren Bildraums einnimmt, die Funktion des Sockels. Bei beiden Aufnahmen wurde gezielt auf die unterstützende Wirkung der alpinen Landschaft gesetzt. So wird das Grandhotel im Hintergrund von der ins Bild ragenden Bergflanke und dem geheimnisvoll von leichtem Nebel umgebenen Gipfel gerahmt und die Burg über einer wildromantischen Schlucht inszeniert. Den Bildern gemeinsam ist die stringente Linienführung, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Bauwerk richtet. Bei der Burg wurde dies über das Wegretuschieren des Hintergrunds, beim Hotel über die geschickte Wahl von Perspektive und Bildausschnitt erzielt. Der Vergleich der beiden Bilder der «Ruine Campi (R. Schyn)» (Abb. 35a–b, S. 62) – einmal mit und einmal ohne Retusche – verdeutlicht, wie die Ruine durch das Entfernen des Hintergrunds in den Vordergrund rückt. Unterstützt wurde diese Wirkung durch das Nachdunkeln der unruhigen Felsstrukturen und das Aufhellen des Flussbetts, über welches das Auge des Betrachters von der unteren rechten Bildecke immer wieder zurück zur Ruine geführt wird. Diese Eingriffe verfremdeten den ortsspezifischen Kontext so weit, dass Schlucht und Ruine zwar als solche erkannt werden, sich ikonografisch aber kaum mehr mit dem Ursprungsort verbinden lassen. Um diese Verbindung dennoch herzustellen, wird mit dem Titel «Ruine Campi (R. Schyn)» auf die bekannte Reiseroute durch die Schinschlucht hingewiesen. Ohne die textliche Ebene entspricht das Bild des mittelalterlichen Bauwerks einem Stereotyp, mit dem «Lienhard & Salzborn» die Ruinenmotivik aufgriffen, die im 19. Jahrhundert sowohl in der Malerei als auch in der Fotografie einen häufig verwendeten Topos darstellte. Durch die Entkontextualisierung glichen sie ihr Bild den Darstellungsmustern an, die beispielsweise von Adolphe Braun bekannt waren. In seiner Publikation «L'Alsace photographiée» von 1859 wählte er zur Aufnahme der Elsässer Burgen mehrfach Standorte, die es zuliessen, die Burg als in den Horizont hineinragenden Solitär darzustellen (Abb. 32). Während dies im Elsass möglich ist, lassen sich die Berge bei Aufnahmen im inneralpinen Raum meist nicht über den Kamerastandort ausblenden.[155]

In der Aufnahme «Maloja-Kursaal (P. la Gref)»[156] wird die Umgebung nicht verfremdet, sondern über

Abb. 32: Adolphe Braun. «Château de Giersberg» im «Album de l'Alsace», 1859, 45,3 × 36,6 cm, Originalpapierabzug, Albumin. (Pohlmann/Mellenthin: Braun, 2018, S. 91; Original: Bibliothèque de la Ville de Colmar)

die Wahl von Perspektive und Aufnahmedistanz ausgeblendet (Abb. 37 S. 64). Dem Bild wird der Umgebungskontext entzogen. Die Aufmerksamkeit gilt ausschliesslich dem vom erhabenen Piz Lagrev gerahmten Grandhotel. Die breite Fassade[157] mit den drei vorgelagerten Flügeln wird in der Schrägperspektive durch die nach rechts fluchtenden Linien über den Bildrand hinaus verlängert. Dennoch wirkt das riesige Gebäude in keiner Weise monströs. Vielmehr wird in diesem Bild, in abendländischer Leserichtung von links nach rechts betrachtet, die erhabene Wirkung der Bergwelt

155 Braun: L'Alsace, 1859.

156 «Piz Lagrev» und «Maloja Palace» sind die heute gebräuchlichen Schreibweisen. Das Grandhotel wurde wenige Jahre nach seiner Eröffnung (1884) von «Hôtel Kursaal de la Maloja» in «Maloja Palace Hotel» umbenannt.

157 Im Jahr der Eröffnung war das Grandhotel «Maloja Palace» nach dem «Polytechnikum» in Zürich mit seiner 200 Meter breiten Fassade das zweitgrösste Gebäude der Schweiz. Vgl. Flückiger: Hotelpaläste, 2005, S. 210.

a

b

auf das rechts in den Himmel hineinragende Hotel übertragen. Die Architektur der Grandhotels wurde auf diese Weise zu einem Symbolträger des Fortschritts stilisiert.

Die Grandhotels von St. Moritz-Bad (Abb. 33a–d) liessen sich aufgrund ihrer Lage nicht in gleichem Mass von der Umgebung isolieren wie der auf der freien Wiese stehende Solitärbau des «Maloja Palace». Den-

Abb. 33a–d: Lienhard & Salzborn. Grandhotels von St. Moritz-Bad, Negative, digital invertiert und bearbeitet.
a: «Grand Hotel des Bains».
b: «Hotel du Lac».
c: Hotel «Victoria».
d: Hotel «Neues Stahlbad».
(*a:* StAGR, FN IV 13/18 SM 13; *b:* StAGR, FN IV 18/24 SM 9; *c:* StAGR, FN IV 18/24 SM 10; *d:* StAGR, FN IV 24/30 SM 15)

c

d

noch bedienen sich «Lienhard & Salzborn» bei den in den 1890er-und 1900er-Jahren entstandenen Aufnahmen einer ähnlichen Bildsprache. Das Gebäude wurde stets weich vom Tageslicht ausgeleuchtet und in Schräg- oder Frontalperspektive aufgenommen. Es verläuft über die horizontale Bildmitte und ragt oben, wenn die geografische Lage es zuliess, in den leeren Raum. Ein möglichst grosser, mehrheitlich unbelebter Vordergrund – oft der zum Hotel gehörende Kurpark – sorgt für eine distinguierte Distanz zwischen dem Betrachter und der in sich geschlossenen Welt des Grandhotels. Mit ihrer Darstellungsweise extrahierten «Lienhard & Salzborn» die Grandhotels bewusst aus ihrem räumlichen und sozialen Kontext und legitimierten so gleichsam ihre Funktion als Inseln des Luxus.

Dagegen wirkt die Ansicht «Süs, Route Flüela»[158] (Abb. 36, S. 63) vom einfachen Hotel «Schweizerhof» in Susch aus der Frühzeit des Ateliers wie die Visualisierung eines Konflikts zwischen dem Althergebrachten und dem Neuen. Aus der gewählten Perspektive überlagert das neben dem Hotel stehende Haus in originärer Bauweise die ortsuntypische Hotelarchitektur. Es sieht aus, als weiche das Hotel vor dem alten, mit Sgraffito[159] verzierten Engadinerhaus zurück. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Lichtverhältnisse, in denen die Hauptfassade des Hotels im Gegensatz zum lokaltypischen Haus im Schatten steht. Hätte der durchreisende Fotograf das verhindern wollen, wäre die Aufnahme womöglich erst am nächsten Tag machbar gewesen.[160] Um die beiden Gebäude ohne Überlagerung darzustellen, hätte er aber jederzeit einen anderen Kamerastandort wählen können. Es ist müssig, sich zu fragen, ob dem Hotel das etwas betrübliche Erscheinungsbild eher durch Zufall verliehen wurde oder ob hier die Absicht bestand, sich dem Tourismus gegenüber kritisch zu äussern.

In den bis anhin besprochenen Aufnahmen steht jeweils die Architektur im Vordergrund. Die unmittelbare Umgebung dient dazu, deren Wirkung zu unterstützen oder zu reflektieren. Anders verhält es sich bei den topografischen Ansichten, in denen die Architektur in der Landschaft eingebettet dargestellt wird. Das Bauwerk wird sozusagen als Ankerpunkt im Kontext seiner Umgebung gezeigt. Im Bild «Chateau Renesse et Maloja-pass» (Abb. 34)[161] gleitet der Blick von der Burg aus in die ausgewogen abwechslungsreiche Landschaft. Kompositorisch geschieht dies über die aufsteigende Diagonale, auf der Burg und Bergflanke angelegt sind. Die fluchtenden Linien der Burg und die Linien des felsigen Geländes, auf dem sie steht, weisen alle in diese Schräge. Mit der dadurch erzeugten Dynamik scheint es, als bewege sich die Burg einem Schiff gleich in die Landschaft hinein, um dort vor Anker zu gehen. So gesehen reflektiert das Bild im übertragenen Sinn die noch junge Entstehungsgeschichte der Burg. Denn diese mutet zwar mittelalterlich an, wurde aber erst Anfang der 1880er-Jahre im Auftrag des belgischen Grafen und Unternehmers Camille de Renesse gebaut. Der Bau erfolgte zusammen mit dem fortschrittlichen Grandhotel «Maloja Palace» und war Teil der umfassenden Inszenierung eines idyllisierten Schweizer Bergorts für die noble Grandhotel-Kundschaft. Das «erfundene Dorf»[162] Maloja[163], das in eine bis dahin nur als Sommerweide genutzte Gegend gebaut worden war, umfasste nun eine Gruppe von Chalets,[164] die als Inbegriff des typisch schweizerisch Alpinen interpretiert wurden, zwei Kirchen, einen Alpengarten, Restaurants, Tennisplätze sowie Stallungen für Kutschen- und Reitpferde sowie die der mittelalterlichen Architektur nachempfundene Burg «Château Renesse».

In der Ansicht «Maloja vue génèrale 581»[165] (Abb. 38, S. 65) wird das Grandhotel «Maloja Palace», aus grosser Distanz aufgenommen, vollkommen in die Natur-

158 Der Bildtitel nimmt keinerlei Bezug auf das Hotel. Im Titel des Verkaufskatalogs wird es jedoch erwähnt. Das Hotel steht an der Hauptstrasse, die durch das Engadin führt, genau bei der Abzweigung zur Flüelapassstrasse. Bis 1943 lautete der amtliche Name des Orts auf Deutsch «Süs». Die heutige Ortsbezeichnung ist Susch.

159 Mit dem aus dem Italienischen stammenden Begriff Sgraffito wird eine Dekorationstechnik zur Bearbeitung von Wandflächen bezeichnet. Im Kanton Graubünden, speziell im Engadin und in den Bündner Südtälern, sind Sgraffito-Dekorationen an historischen wie auch neueren Bauten sehr häufig und gehören zur lokalen Baukultur.

160 Susch war von St. Moritz aus mit der Kutsche in knapp 3 Stunden zu erreichen und wurde mangels bekannter Sehenswürdigkeiten wahrscheinlich en passant auf der Reise nach Scuol oder über den Flüelapass fotografiert.

161 Von diesem Bild existiert eine neuere Version ohne Schnee, die als Druckgrafik (Lichtdruck) reproduziert wurde. Vgl. Abb. 10, S. 27.

162 Seger: Glück, 2011, S. 104.

163 Maloja wurde von den Bergeller Gemeinden im Tal unterhalb des Malojapasses zur Sömmerung des Viehs genutzt. Seinen Dorfcharakter erhielt es erst durch den Tourismus.

164 Im Engadin war der mit dem «typisch Schweizerischen» in Verbindung gebrachte Holzbaustil fremd, Wohngebäude wurden traditionellerweise aus Stein gebaut.

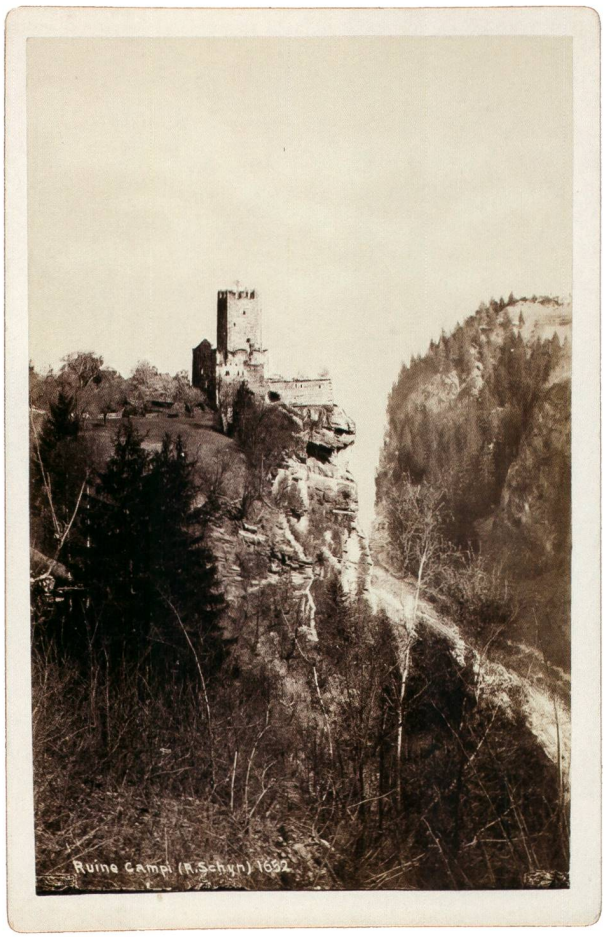
165 Dieses Bild wurde ebenfalls als Druckgrafik (Lichtdruck) reproduziert, wie eine Laserkopie eines solchen Blatts bezeugt. Siehe Kapitel 3.2.5.

Abb. 34: Lienhard & Salzborn. «Chateau Renesse et Maloja-pass 1531», um 1890, 9,5 × 13,5 cm, Originalpapierabzug, Kabinettkarte. (StAGR, N12)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1890.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin), Kabinettkarte.
Format: Querformat, «Cabinet», 9,5 × 13,5 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Chateau Renesse et Maloja-pass».
Titel im Verkaufskatalog: «Chateau Belvédère (Renesse) et Maloja-Pass».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart», «Quart petit», «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: –.
Negativ-Archivtitel: –.
Vergleichsmaterial: Die Burg Renesse ist ein wiederkehrendes Motiv. Zudem war das Einbetten von Burgen als Blickpunkt in der Topografie eine oft angewandte Darstellungsform, zum Beispiel bei Helm: Donau-Album, 1868.

a



b

Abb. 35a–b: Lienhard & Salzborn. «Ruine Campi (R. Schyn) 1652», um 1890, 9,5 × 15,5 cm, Originalpapierabzug, Kabinettkarten. (StAGR, N12)

Weitere Angaben zu den Bildern

Entstehungszeitraum: Um 1890.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin), Kabinettkarten.
Format: Hochformat, «Cabinet», 9,5 × 15,5 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Ruine Campi Schyn 1652»;
«Ruine Campi (R. Schyn) 1652».
Titel im Verkaufskatalog: Seite fehlt.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: –.
Negativ-Archivtitel: –.
Vergleichsmaterial: Zum Beispiel Burgenbilder aus Braun:
L'Alsace photographiée, 1859.

Abb. 36: Lienhard & Salzborn. «Süs, Route Fluela», Ende der 1880er-Jahre, 9,5 × 13,5 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 3. (KBG, Bc 1043)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Ende 1880er-Jahre. (Es ist nicht auszuschliessen, dass dieses Bild von F. Pietsch stammt.)
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin), Vorzeigebuch 3.
Format: Querformat, «Cabinet», 9,5 × 15,5 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Süs, Route Fluela».
Titel im Verkaufskatalog: «Süss village Hôtel Schweizerhof».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: –.
Negativ-Archivtitel: –.
Vergleichsmaterial: Detailansichten von Dörfern. Ähnliche Bilder sind auch von anderen Fotografen bekannt.

Abb. 37: Lienhard & Salzborn. «Maloja-Kursaal (P. la Gref) 579», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1890.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin, goldgetont), Vorzeigebuch 5.
Format: Querformat, «Quart», 20 × 27 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Maloja-Kursaal (P. la Gref) 579».
Titel im Verkaufskatalog: «Maloja Kursaal et Piz Lagrev».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart», «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 24/30 G 097.
Negativ-Archivtitel: «GR Maloja Palace».
Vergleichsmaterial: Architekturfotografie um 1850–1860.

Abb. 38: Lienhard & Salzborn. «Maloja vue génèrale 581», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1890.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin, goldgetont), Vorzeigebuch 5.
Format: Querformat, «Quart», 20 × 27 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Maloja vue génèrale 581».
Titel im Verkaufskatalog: «Maloja vue générale».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart», «Quart petit», «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 13/18 G 84.
Negativ-Archivtitel: «GR Maloja».
Vergleichsmaterial: Textpassage in Heer: Streifzüge, 1898, S. 167–168.

Abb. 39: Lienhard & Salzborn. «GR Maloja, Palace», um 1905, 13 × 18 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 13/18 G 89)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1905.
Medientyp: Negativ, Glas (Abbildung: digital invertiert, auf Graustufen reduziert).
Format: Querformat, 13 × 18 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: Lässt sich ohne Nummer nicht zuordnen.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 13/18 G 89; StAGR, FN IV 18/24 G 57; StAGR, FN IV 24/30 G 096.
Negativ-Archivtitel: «GR Maloja, Palace»; «GR Maloja Palace gg. Silsersee»; «GR Maloja Palace».
Vergleichsmaterial: Zeitgenössische Ansichtskarten von Grandhotels, Abbildungen von Industriegeländen und Herrscherresidenzen aus dem 18. Jahrhundert.

landschaft integriert gezeigt und ist – trotz der geringen Bildfläche, die es einnimmt – das zentrale Element, auf das der Blick fokussiert. Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass diese Wirkung ebenfalls der Bildkomposition zuzuschreiben ist. Die Perspektive wurde nämlich so gewählt, dass die Bildlinien den Hotelbau visuell in der Landschaft verankern. Das auf der horizontalen Mittelachse angelegte Gebäude liegt genau in der Ecke, die vom unten ins Bild führenden Weg und der Schräge der von links kommenden Bergflanke gebildet wird. Dieser asymmetrischen, formal strengen Bildkomposition wird ein harmonisches Wechselspiel von Formen, Hell/Dunkel-Flächen sowie von Nähe und Ferne entgegengesetzt, womit die Landschaft einen einladend ausgewogenen Gesamtausdruck verliehen bekommt.

Etwas anders gelagert ist die Situation bei einem anderen Motiv vom Grandhotel «Maloja Palace» (Abb. 39). Ebenfalls aus der Distanz aufgenommen, werden hier Hotel und Kurpark der Naturlandschaft vorgelagert. Bei diesem Motiv handelt es sich um ein bekanntes, bereits Ende der 1880er-Jahre von grossen Verlagen publiziertes, das «Lienhard & Salzborn» einige Jahre nach der Jahrhundertwende nachfotografierten.[166] In der teilweise symmetrischen Komposition nimmt die Hotelanlage mit Park und Gebäude einen überwiegenden Teil des unteren Bilddrittels ein. Die Naturlandschaft liegt kulissenhaft im Hintergrund. Diese Aufteilung bewirkt, dass die Natur- und die Kulturlandschaft getrennt voneinander rezipiert werden. Zudem wird der Betrachter von den rahmenden, sehr dunklen Föhren im Vordergrund und der hellen Linie der Strasse ikonografisch von der Welt des Grandhotels ausgegrenzt. Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Bildern, die den Betrachter über die Blickführung dazu einladen, sich in die abgebildete Landschaft hineinzuversetzen, blickt er hier über eine ihn exkludierende, vom Luxustourismus vereinnahmte Landschaft.

Architektur und alpine Landschaft wurden von «Lienhard & Salzborn» je nach Intention in unterschiedlicher Weise miteinander in Verbindung gebracht. Bei den vom baulichen Umfeld isolierten Solitärbauten diente die Landschaft vornehmlich dazu, die Wirkung der Architektur zu überhöhen. In den topografischen Übersichten stellten sie das Bauwerk in Bezug zur landschaftlichen Umgebung. Bei einzelnen Aufnahmen geschah dies nur über die textliche Ebene, indem sie im Bildtitel auf eine Ruine hinwiesen, die im Bild jedoch kaum wahrzunehmen ist. Die Anzahl der Motive von den Grandhotels in St. Moritz-Bad und Maloja und die Art, wie sie diese darstellerisch präsentierten, spricht für eine Verwendung der Bilder zu Werbezwecken. Für die Hotelgäste repräsentierten die Bilder die mondäne Welt, in der sie sich bewegten. Anders als die Sehenswürdigkeit, die meist einmalig besucht und bestaunt wird, funktioniert das Hotel als temporärer Wohnort, über den sich der Gast nicht zuletzt mit dem Urlaubsort identifiziert.

4.2.3 Kategorie 3 – Verkehrserschliessung

Die Umbenennung der Kategorienbezeichnung von «Kutschen und Strassen» in «Verkehrserschliessung» rückt den Umstand in den Vordergrund, dass viele dieser Ansichten – mehr oder weniger ausgeprägt – die Strassen durch Schluchten und über hohe Pässe thematisieren. Graubünden verfügte ab den 1820er-Jahren mit den sogenannten Kommerzialstrassen über ein gut ausgebautes und befahrbares Streckennetz durch die Alpen.[167] Die Erschliessung mit der Eisenbahn wie auch mit Bergbahnen erfolgte im Vergleich mit anderen bekannten Schweizer Reisezielen relativ spät. Luzern konnte bereits seit 1856, Interlaken im Berner Oberland seit 1872 mit der Bahn erreicht werden. Und während anderswo Bergbahnen eröffnet wurden (Zahnradbahn Vitznau–Rigi Kulm am Vierwaldstättersee 1871, Zahnradbahn auf den Pilatus 1888), wurde in Graubünden 1889 gerade mal ein erstes Teilstück (Landquart–Klosters) der Eisenbahnstrecke nach Davos eingeweiht. So war es gegen Ende des 19. Jahrhunderts möglich, die 1 000 Kilometer lange Bahnreise von London über Paris nach Chur in etwa 24 Stunden zurückzulegen, für die verbleibenden 85 Kilometer von Chur durch die Berge nach St. Moritz bedurfte es aber nochmals 12 Stunden. Um diese Diskrepanz zu rechtfertigen,

166 Das Bild wurde bereits Ende der 1880er-Jahre vom Verlag «Römmler & Jonas», Dresden, in einem Leporello-Album (vgl. KBG, Bc 453) und um 1895 von «Photoglobe, Zürich» als Photochromdruck (Library of Congress, LC-DIG-ppmsc-07164) publiziert. Die Version von «Lienhard & Salzborn» ist deutlich jünger, was sich an den wesentlich grösseren Bäumen des Kurparks ablesen lässt.

167 Als erste Pässe konnten ab 1823 der Splügen nach Chiavenna und weiter an den Comersee sowie der San Bernardino ins Tessin und weiter nach Italien durchgehend befahren werden. Vgl. Simonett: San Bernardino, 2011. – Beide Strecken führen durch die Viamalaschlucht.

Abb. 40: Lienhard & Salzborn. Seite aus dem Vorzeigebuch 1. (KBG, Bc 1044)

waren Fotografien von grosser Bedeutung, denn sie vermochten auf glaubhafte Weise zu demonstrieren, dass das sichere und bequeme Reisen auch in Graubünden gewährleistet war und zugleich eindrucksvolle Landschaftserlebnisse garantierte.

In Darstellungen von Berglandschaften und Schluchten aus der Frühzeit ging es «Lienhard & Salzborn» hauptsächlich um die Visualisierung der Verkehrserschliessung. Beispielsweise liegt der Fokus in zwei der vier Bilder einer Seite aus dem Vorzeigebuch 1 (Abb. 40) explizit auf der Strasse, das jeweils mit abgebildete Pferdegespann dient als Grössenmass, um die Strassenbreite zu zeigen. Die Perspektive zur Darstellung der Hospizgebäude auf der Passhöhe wurde so gewählt, dass der Blick auf das dahinterliegende Tal freigegeben ist, durch dessen sanfte Abhänge die Strasse hinauf auf den Pass führt. In einigen Bildern spielt die Strasse eine eher beiläufige Rolle, in anderen jedoch ist die Botschaft, dass der Weg durch das Gebirge auf einer guten, breiten Strasse zurückgelegt werden konnte, eminent. Das Beispiel «Route Albula» (Abb. 44, S. 72) zeigt, wie diese über die Bildkomposition verdichtet wird, indem durch die Wahl einer streng zentralperspektivischen Anordnung der grösstmögliche Strassenausschnitt sichtbar gemacht und zugleich ein Blick auf die gebirgige Landschaft gewährt wird.

Auch im Bild «Route Splügen (Pianazzo)» (Abb. 45, S. 73) bildet die Strasse im fast senkrecht wirkenden Felsstück mit den übereinanderliegenden Kurven und Tunnels den inhaltlichen Schwerpunkt. In der auch als Druckgrafik bekannten Darstellung nehmen wir in der uns gewohnten Leserichtung von links nach rechts zuerst den Wasserfall wahr, bevor das Auge am komplizierten Konstrukt hängen bleibt. In der Bildkomposition sind die Hell/Dunkel-Flächen der Bauten, vor allem der Tunneleingänge und -dächer, beinahe rhythmisch auf einer nach oben führenden Schräge angelegt. Der Wasserfall gibt der technischen Konstruktion als helle Linie einen Rahmen, gerät aber gegenüber den Kunstbauten inhaltlich zur Nebensache. Das mag verwundern, da es sich beim Pianazzofall[168] um einen der wenigen Wasserfälle im Einzugsgebiet von «Lienhard & Salzborn» handelt, der Ähnlichkeiten zum berühmten, vielfach in Malerei und Foto-

Abb. 41: Adolphe Braun. Lauterbrunnen, Staubbachfall. (O'Brien: Image, 2000, S. 148; Original: Privatbesitz)

grafie dargestellten Staubbachfall im Berner Oberland aufweist (Abb. 41). Am Splügenpass mass man dem Naturschauspiel im Vergleich zur alpinen Strassenbaukunst offensichtlich eine geringe Bedeutung bei. Um den Wasserfall dennoch zur Geltung zu bringen, benutzten die Fotografen ein Objektiv mit grosser Brennweite und verkürzten dadurch die Distanzen des nach hinten fluchtenden Geländes. Der Vergleich mit anderen Fotografien vom selben Ort zeigt, dass der Wasserfall aus dieser Perspektive weiter von der Strasse entfernt liegt, als es durch das Teleobjektiv den Anschein macht.

Zuweilen griffen «Lienhard & Salzborn» wie im Bild «Albula-Post»[169] (Abb. 46, S. 74) zur Montage-

168 Der Pianazzofall liegt auf der italienischen Seite des Splügenpasses.

169 Dieses Bild wurde unter «Divers» im Verkaufskatalog möglicherweise unter dem Titel «Diligence fédérale» angeboten. Mangels eines dem Negativ eingeschriebenen Bildtitels lässt sich das jedoch nicht mit Bestimmtheit sagen.

a

b

Abb. 42a–b: Lienhard & Salzborn. Einzelbilder zur Fotomontage «GR Albula-Post, 5-spännig» (siehe unten, Abb. 46, S. 74). (*a:* StAGR, FN IV 24/30 G 2 b; *b:* StAGR, FN IV 24/30 G 4)

Abb. 43: Wilhelm Burger. «Wilhelm, Erzherzog von Österreich, beim Fahren einer Kutsche beim Jagdcaroussel», 1880, Schwarz-Weiss-Negativ. (Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, WB 828-D)

technik. Die aus drei Einzelbildern (Kutsche [Abb. 42a], Berglandschaft [Abb. 42b] und Strassenkurve[170]) zusammengesetzte Fotomontage räumt der stehenden Postkutsche die ganze Bildbreite ein und setzt diese vor eine bekannte Bergszenerie am Albulapass. Die weissen, nachträglich hinzugefügten Wolken akzentuieren die Konturen der drei Felszacken und mindern gleichzeitig deren schroffe Wirkung. Der Schauplatz ist eindrucksvoll, aber nicht bedrohlich, und die Fahrt mit der Kutsche wirkt, den als Stellvertretern eingesetzten Passagieren nach zu schliessen, angenehm. Im Negativbestand finden sich mehrere Fotomontagen dieser Art. Die Fotografen scheuten auch nicht davor zurück, dasselbe Kutschenbild für verschiedene Passübergänge zu verwenden.[171]

In einem ganz anderen Zusammenhang entstand in und um St. Moritz eine Serie von Bildern,[172] in denen Touristengruppen mit Ausflugskutschen für ihr persönliches Erinnerungsalbum posierten (Abb. 47, S. 75). Die Fotografen installierten dazu ihre Kamera auf den Zufahrten vor den Grandhotels, auf Wunsch auch in der freien Landschaft, und boten den noblen Gästen an, sich fotografieren zu lassen. Neben dem Gebrauch als individualisierte Erinnerung warben diese Bilder für das Prestige des Nobelkurorts St. Moritz, zumal Kutschendarstellungen dieser Art damals überwiegend aus der Ikonografie des Adels bekannt waren (Abb. 43).

Die Wegpassagen durch Graubünden galten lange als schwierig und waren teils sogar gefürchtet. In den Darstellungen zur Verkehrserschliessung zeichneten «Lienhard & Salzborn» ein anderes Bild. Die Botschaft lautete, dass das Reisen in Graubünden auf den gut ausgebauten Strassen auch ohne Eisenbahn sicher und komfortabel sei. Thematisierten die Bilder zunächst vornehmlich die Strassen, rückte später das Verkehrsmittel selbst in den Mittelpunkt. Nach dem Bau der Eisenbahn verkehrten die Postkutschen nicht mehr auf den Hauptrouten und die Motivik der Verkehrserschliessung verlor in dieser Form ihre Bedeutung. An deren Stelle traten die Aufnahmen der lokal verkehrenden Ausflugskutschen mit den darin posierenden Gästen. In einer Zeit des technischen Fortschritts machten

170 Das Bild, das für die Strassenkurve verwendet wurde, konnte unter den Originalen nicht identifiziert werden.

171 Die gleiche Aufnahme einer zweispännigen Kutsche wurde einmal für eine Darstellung im Bergell und einmal in einem Bild vom Julierpass eingesetzt. Vgl. dazu: StAGR, FN IV 24/30 G 015, «Bergeller Post»; StAGR, FN IV 24/30 G 071, «Julier-Post, 2-spännig».

172 Diese Bilder wurden im Verkaufskatalog nicht angeboten. Zu der als Negative erhaltenen Serie gehören Bilder in den Formaten 18 × 24 cm und 24 × 30 cm. Abzüge sind keine bekannt.

Abb. 44: Lienhard & Salzborn. «Route Albula 394», Ende 1880er-Jahre, 9,5 × 13,5 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 1. (KBG, Bc 1044)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Ende der 1880er-Jahre.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin), Vorzeigebuch 1.
Format: Querformat, «Cabinet», 9,5 × 15,5 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Route Albula 394».
Titel im Verkaufskatalog: «Passage d'Albula et Hospiz».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: –.
Negativ-Archivtitel: –.
Vergleichsmaterial: Landschaftsbilder, auf denen die Strasse eine wichtig Rolle spielt.

Abb. 45: Lienhard & Salzborn. «Route Splügen (Pianazzo) 684», Ende 1880er-Jahre, 24 × 30 cm, Kontaktabzug um 1990 vom Originalnegativ. (StAGR, FN IV 24/30 G 169)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Ende der 1880er-Jahre.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin) in den Vorzeigebüchern 2 und 4.
Format: Querformat, 24 × 30 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Route Splügen (Pianazzo) 684».
Titel im Verkaufskatalog: Seite fehlt.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 18/24 G 101; StAGR, FN IV 24/30 G 169.
Negativ-Archivtitel: «GR Splügenpass Pianazzofall»; «GR Splügenpass Pianazzo-Fall» (unterschiedliche Schreibweise bei den beiden Formaten).
Vergleichsmaterial: Druckgrafik aus den 1840er-Jahren, Heinrich Füssli & Cie., Zürich.

Abb. 46: Lienhard & Salzborn. «GR Albula-Post, 5-spännig», 1890er-Jahre, 24 × 30 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 24/30 G 2a)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: 1890er-Jahre, vor 1903.
Medientyp: Negativ, Glas (digital invertiert), Fotomontage aus drei Negativen (bis auf eines alle vorhanden).
Format: Querformat, 24 × 30 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: Es sind zwei Bilder unter dem Titel «Diligence fédérale» (Eidgenössische Postkutsche) gelistet. Möglicherweise war dieses eines davon.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart».
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 24/30 G 2a und b; StAGR, FN IV 40/50 G 11.
Negativ-Archivtitel: «GR Albula-Post, 5-spännig».
Vergleichsmaterial: Das Postkutschenmotiv wurde Ende 19. Jahrhundert viel verwendet, vergleichbare Motive konnten jedoch nicht gefunden werden. In der Malerei wurde die Postkutsche gern auch mit trabenden Pferden gezeigt. Siehe etwa die «Gotthardpost» von Johann Rudolf Koller (1828–1905).

Abb. 47: Lienhard & Salzborn. «SM Bad, Hotel Engadinerhof, Kutsche», 24 × 30 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 24/30 SM 8)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: 1896–1904 (nach der Eröffnung und vor der Erweiterung des Hotels).
Medientyp: Negativ, Glas (digital invertiert).
Format: Querformat, 24 × 30 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: –.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 24/30 SM 8.
Negativ-Archivtitel: «SM Bad, Hotel Engadinerhof, Kutsche».
Vergleichsmaterial: Nur vom Adel bekannt. Touristenbilder dieser Art konnten keine gefunden werden.

solche Bilder das in den städtischen Metropolen dem Untergang geweihte Pferdegespann zum schicken, lokaltypischen, mit Nostalgie behafteten Accessoire.

4.2.4 Kategorie 4 – Schluchten und Wildwasser

Schluchten und Wasserfälle wurden in der Reiseliteratur stets als besonders erhabene Schauspiele der Natur angepriesen. Entsprechend umfangreich war das Bildangebot sowohl von international als auch von lokal tätigen Fotografen.[173] Bei «Lienhard & Salzborn» bilden die Aufnahmen von Schluchten und Wildwassern in den Vorzeigebüchern mit denen der Verkehrserschliessung denn auch die zweithäufigste Motivkategorie. Und wie bei den Ortschaften folgten «Lienhard & Salzborn» hier ebenfalls den bekannten Reiserouten und fotografierten die sich anbietenden Motive. Die daraus resultierende grosse Auswahl an Bildern boten sie in den frühen Vorzeigebüchern im Kabinettformat mit vier Bildern je Seite an. Später gingen sie dazu über, die Zahl der angebotenen Motive zu reduzieren und diese als Einzelbilder in den grösseren Formaten «Quart petit» und «Quart» zu präsentieren.

Der Viamalaschlucht[174] kommt innerhalb dieser Kategorie eine besondere Stellung zu. Auf dem Weg nach Italien galt sie lange als eines der gefürchtetsten Hindernisse. Zudem handelt es sich beim Fluss, der diese wild und spektakulär durchfliesst, um den einen Arm des noch jungen Rheins.[175] Die hier abgebildeten Seiten (Abb. 48a–b) aus dem Vorzeigebuch 2 («Chur–Arosa, Thusis–Ilanz») veranschaulichen, wie «Lienhard & Salzborn» den Betrachter über die Bild-

a b

Abb. 48a–b: Lienhard & Salzborn. Doppelseite aus dem Vorzeigebuch 2, in der Viamala aufgenommene Bilder. (KBG, Bc 1046)

Abb. 49: Jan Hackaert. Viamala um 1655/56. (Solar: Hackaert, 1981; StAGR, BH 39a)

anordnung von Thusis[176] her Richtung Süden durch die Schlucht führen. Die ersten beiden Aufnahmen zeigen die Sicht zum Schluchteingang. Auf den Eintritt in die Schlucht folgt nach einigen 100 Metern ein Blick zurück ins offene Tal und auf die auf einem Felsvorsprung über Thusis errichtete Burg Hohenrätien. Auf der zweiten Seite wähnt sich der Betrachter im Herzstück der Viamala inmitten der beengend schroffen Felswände, zwischen denen die Brücke wie ein Fremdelement erscheint. Im letzten Bild wird er über die mittels Retusche hervorgehobene Strasse aus der Schlucht hinausgeführt. Mit der auf dieser Fotografie abgebildeten Personengruppe[177] samt einem Mann, der auf der Mauer steht und dem Fotografen zuwinkt, wird die Gefährlichkeit der Wegpassage durch die Schlucht relativiert. Als Serie betrachtet kommunizieren die acht Darstellungen die Schlucht als wilde, eigentlich unpassierbare Naturlandschaft, der sich der Mensch mit dem Bau der Strasse habhaft werden konnte.

Die den Schluchtenbildern von «Lienhard & Salzborn» implementierten Themen waren weder neu

173 Beispielsweise finden sich im Katalog von «Adolphe Braun & Cie» Ansichten vieler bekannter Schweizer Schluchten, wie der Gorges mystérieuses im Vallée du Trient nahe dem Montblanc-Gebiet, der Schöllenenschlucht am Gotthardpass und der sich im Arbeitsgebiet von «Lienhard & Salzborn» befindenden Taminaschlucht bei Bad Ragaz oder der Viamala bei Thusis.

174 «Viamala» ist die heutige Schreibweise. Früher war auch «Via Mala» gebräuchlich, aus dem Italienischen für «schlechte Strasse». Die Viamala bildet das Tor zu den beiden Passübergängen Splügen und San Bernardino.

175 In der Viamala wird er noch Hinterrhein genannt. Der Rhein entspringt an zwei Orten, seine beiden Arme Hinter- und Vorderrhein vereinigen sich wenige Kilometer unterhalb der Viamala bei Reichenau. Die Quelle des Hinterrheins beeindruckte die Reisenden des 18. Jahrhunderts besonders stark, da der Fluss dem damals noch bis zum Talboden reichenden Rheinwaldgletscher entsprang. Mit dem Rückzug des Gletschers verlagerte sich die Faszination in die mittlerweile verkehrstechnisch gut erschlossene Viamala.

176 Thusis gilt bis heute als Ausgangspunkt für die Besichtigung der Schlucht.

177 Abbildung 47, rechte Seite, unten rechts: Auf der linken Bildseite lehnen sich zwei Personen an die Strassenmauer, ihre Blicke sind dem Fotografen zugewandt, links von ihnen steht ein Mann auf der Mauer und winkt dem Fotografen mit dem Hut in der Hand zu.

Abb. 50: Joseph Mallord William Turner. «The Via Mala, Looking towards Thusis», um 1843, 24,5 × 30,5 cm, Grafit und Aquarell auf Papier. (Tate, London, D36224)

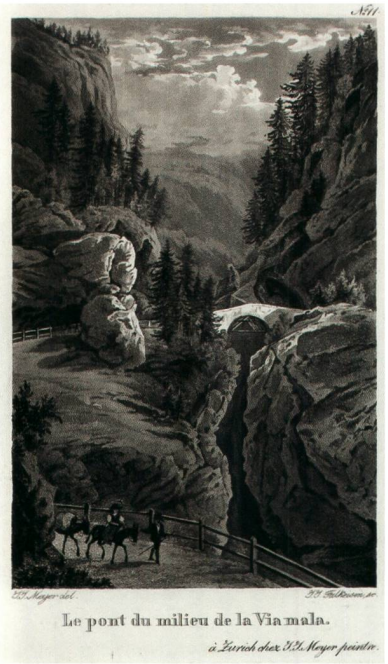


Abb. 51: Jakob Johann Meyer. «Le pont du milieu de la Via mala», um 1826. (Meyer: Bergstrassen, 1826, Abb. 11)

noch einzigartig, sondern sie ziehen sich vielmehr wie ein roter Faden durch die bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Darstellungsgeschichte der Viamala. Die ältesten Abbildungen stammen vom holländischen Landschaftsmaler Jan Hackaert (circa 1628–1699), der auf der Suche nach passenden Handelsrouten 1655/56 im Auftrag von Laurens van der Hem[178] durch Graubünden reiste, um die Alpenübergänge zeichnerisch aufzunehmen. Es entstanden erstaunlich präzise Zeichnungen des damals noch nicht befahrbaren Wegs durch die Schlucht (Abb. 49, S. 77). Nach 1800 wurde die Schlucht vermehrt auch als Sehenswürdigkeit wahrgenommen. Sowohl Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) als auch William Turner (1775–1851) liessen es sich nicht nehmen, das in den Reiseführern angepriesene Naturschauspiel auf ihren Reisen durch die Schweiz zu besichtigen und ihre Eindrücke zu skizzieren. Während sich Goethe vor allem mit dem Weg durch die Schlucht beschäftigte, zeigte sich Turner von der hoch über dem Schluchteingang bei Thusis thronenden Burg Hohenrätien und den Felsformationen fasziniert (Abb. 50).[179] Nach der Eröffnung der befahrbaren Kommerzialstrassen über die Alpenpässe Splügen und San Bernardino erschien eine Publikation mit Druckgrafiken nach Zeichnungen des Schweizers Johann Jakob Meyer (1787–1858). Darin sind fünf Ansichten enthalten, welche die Viamala mit der neuen Fahrstrasse zeigen. Zur Belebung reicherte Meyer die naturgetreuen Darstellungen mit Staffagefiguren an. Eigenartigerweise wählte er aber nicht Fuhrwerke oder Kutschen, sondern überwiegend Fussgänger und Säumer (Abb. 51).[180] Als in den 1850er-Jahren die ersten Fotografen durch die Schlucht reisten, galt deren Interesse in erster Linie den geologischen Aspekten. Der französische Fotograf und Geologe Aimé Civiale (1821–1893) thematisierte die Felsformationen am Schluchteingang. Sein Landsmann G. Roman[181] nahm die Felsen im Zentrum der Schlucht auf (Abb. 52; Abb. 53). Den wissenschaftlich interessierten Fotografen folgten die kommerziellen Reisefotografen wie beispielsweise William England (1830–1896) oder Adolphe Braun (1812–1877), welche die Schlucht systematisch durchfotografierten und sich dabei an den aus der Druckgrafik bekannten Motiven und später an den Fotografien ihrer Vorgänger orientierten.

«Lienhard & Salzborn» führten diese Tradition fort. Wahrscheinlich lässt sich zu jedem ihrer Motive ein Pendant eines Vorgängers finden. Das Motiv des Bilds

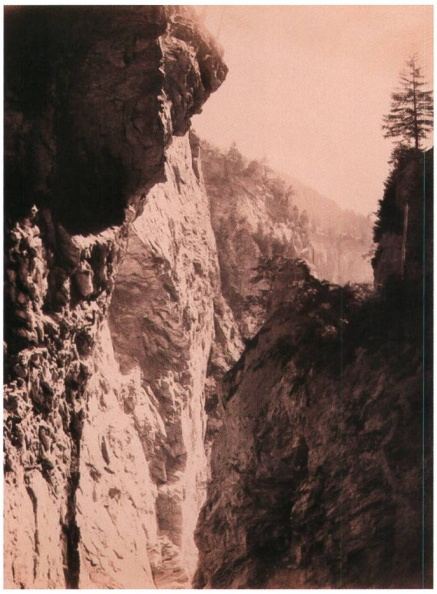


Abb. 52: G. Roman. «Via Mala», um 1855, 26,5 × 35 cm, Originalpapierabzug, Albumin. (SNM, LM-100169.21)

Abb. 53: Aimé Civiale. «Entrée de la Via Mala près de Thusis», vor 1864, 26,9 × 35,8 cm, Albuminpapier nach gewachstem Papiernegativ. (Albertina, Wien, FotoGLV2000/2805)

«Viamala (vue pris de IIme Pont)» (Abb. 57, S. 82) hatten vor ihnen schon William England, Adolphe Braun und G. Roman berücksichtigt, dessen Aufnahme, die um 1855 entstand, als die älteste Fotografie aus der Viamala gilt.[182] Dargestellt werden die blossen Felswände. Alle zivilisatorischen Zeichen sind ausgeblendet. Es scheint, als hätten die Fotografen das Motiv mit einer schwebenden Kamera aufgenommen. «Lienhard & Salzborn» weisen im Bildtitel auf den Aufnahmestandort hin: «vue pris de IIme Pont».[183] Damit versichern sie dem Betrachter, dass dieser spektakuläre Ausblick beim Gang durch die Schlucht bequem zu erreichen sei. Im Unterschied zu G. Roman verwendeten sie eine geringere Brennweite, wodurch der Ausschnitt ihrer Aufnahme grösser wurde und die Distanzen zwischen den einzelnen Felsabschnitten weiter erscheinen. Auf diese Weise wird nicht nur der Raum nach hinten, sondern auch die Tiefe der Schlucht fassbarer. Vergleicht man die Bildachsen, so dominiert bei G. Roman die Vertikale, während in der Abbildung von «Lienhard & Salzborn» eine spitz nach unten weisende Dreiecksform bildbestimmend ist, die in der Mitte des unteren Bildrands wiederum auf ein dunkles, nach oben gerichtetes Pendant trifft. In der Aufnahme G. Romans gibt es zwischen den beiden Talseiten keine verständlichen Bezugspunkte. Im Wechselspiel der hellen und dunklen Flächen entsteht eine fast abstrakte Wirkung,[184] durch welche die Struktur der Felswände voll zur Geltung kommt. Die Linien in der Aufnahme von «Lienhard & Salzborn» weisen dagegen alle nach unten in den Abgrund, wodurch das Bild eine symbolhafte Konnotation eingeschrieben bekommt.

Symbolhaften Charakter hat auch das Bild «Viamala I. Pont» (Abb. 58, S. 83). Es handelt sich dabei um einen Ausschnitt aus einer der Fotografien auf den zuvor besprochenen Seiten des Vorzeigebuchs 2 (Abb. 48b,

178 Jan Hackaert reiste im Auftrag des Amsterdamer Rechtsanwalts Laurens van der Hem. Die Originalzeichnungen sind Bestandteil des in der «Österreichischen Nationalbibliothek» aufbewahrten «Atlas Blaeu-Van der Hem». Das von Laurens van der Hem zusammengestellte Kartenwerk umfasst 50 Bände.

179 Turners Skizzen befinden sich im Archiv der Tate Gallery, London.

180 Vgl. Meyer: Bergstrassen, 1826, mit einem Begleittext des Reiseschriftstellers Johann Gottfried Ebel.

181 In Hannavy, Encyclopedia, 2008, wird G. Roman im Kontext von Landschaftsfotografie zweimal erwähnt, jedoch wird weder sein Vorname genannt noch gibt es biografische Angaben zu ihm.

182 Henguely: Rhein, 2003, S. 51.

183 Der Blick von der zweiten Brücke war eine der Standardansichten aus der Viamala. Bildnachweise: William England, Stereobild um 1865: Albertina, Wien, Inv.-Nr. FotoGLV2000/22056; Adolphe Braun, Carte de Visite, datiert zwischen 1860 und 1869: Privatbesitz; G. Roman, Albumin, 35 × 26,5 cm: SNM, LM-100169.21.

184 Henguely: Rhein, 2003, S. 51.

Abb. 54: Johann Adam Gabler. «452 Pont de Viamala II», zwischen 1866 und 1888. (Museum für Kommunikation, Bern, GAB 3125)

Abb. 55: Lienhard & Salzborn. «Pont du Solis (Schyn) 366», um 1890, 9,5 × 13,5 cm, Originalpapierabzug, Kabinettkarte. (StAGR, N12)

S. 76, oben links), den «Lienhard & Salzborn» in der hier besprochenen, späteren Version mittels Retusche intensivierten.[185] Die Brücke liegt nun, von dunklen Felsen umgeben, im Bildzentrum. Um diesen Kontrast zu bewirken, wurde sie aufgehellt und in den Konturen geschärft, während umgekehrt die Felswände stark nachgedunkelt und in den Strukturen verwischt wurden. Das Bild wird nun vom Dunkel dominiert, dessen schwere Wirkung von der nach unten weisenden Linienführung zusätzlich hervorgehoben wird. Die Eingriffe verleihen dem Bild eine auffallend malerische Wirkung, die Reduktion auf die helle Brücke und den dunklen Umgrund verdichtet das ursprüngliche Bild zu einem ortsunabhängigen Stereotyp der Schluchtensymbolik, wie sie lange zuvor schon von Caspar Wolf (1735–1783) oder William Turner angewandt worden war (Abb. 93a–b, S. 121).

In einer Variation des Motivs wurde die Brücke an den oberen Bildrand gerückt, wo sie als Zeichen menschlicher Baukunst hoch über dem wilden Abgrund zu schweben scheint. Bei solchen Darstellungen wurde zur Steigerung der Dramatik der Hintergrund

185 Dieses Bild stammt aus dem zusammenfassenden Vorzeigebuch 4. Es ist wahrscheinlich, dass es sich hier um die Weiterverarbeitung eines Ausschnitts von einem bereits früher verwendeten Negativ handelt, denn die Detailähnlichkeit ist frappant.

186 Der aus Sachsen stämmige Fotograf arbeitete vom Berner Oberland aus und zählte zu den wenigen in der Schweiz wohnhaften Landschaftsfotografen des 19. Jahrhunderts. Vgl. Schürpf, E-Mail, 2016.

187 Die Schinschlucht liegt zwischen Thusis und Tiefencastel. Sie muss auf dem Weg von Chur ins Engadin durchquert werden, sofern nicht die Strecke über die Lenzerheide gewählt wird, die etwa 10 Kilometer kürzer ist, auf der aber rund 800 Höhenmeter mehr zu überwinden sind.

a

b

c

Abb. 56a–c: *a:* Lienhard & Salzborn. «Viamala (Route.)», Ende der 1880er-Jahre, 9,5 × 15,5 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 2. *b:* Lienhard & Salzborn. «Viamala et Hoh. Rhätien.», Ende der 1880er-Jahre, 9,5 × 15,5 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 2. *c:* Lienhard & Salzborn. «Viamala Route et Hoh: Räthien», um 1890, 16 × 21 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 4. (*a:* KBG, Bc 1046; *b:* KBG, Bc 1046; *c:* KBG, Bc 1045)

gern überbelichtet oder wegretuschiert. Für die Viamala findet sich ein solches Beispiel etwa bei Johann Adam Gabler (1833–1888).[186] In seiner Aufnahme sind die Retuschespuren unterhalb der Brücke deutlich erkennbar (Abb. 54). Um diese Wirkung zu erzielen, genügte es in der Schinschlucht[187] bei der Brücke von Solis, die richtige Perspektive einzunehmen und die schattige Schlucht im Vordergrund so hell aufzunehmen, dass die besonnte Landschaft im Hintergrund durch Überbelichtung unsichtbar blieb (Abb. 55).

Vom letzten in dieser Kategorie besprochenen Motiv gibt es drei Versionen (Abb. 56a–c). Zwei wurden

Abb. 57: Lienhard & Salzborn. «Viamala (vue pris de IIme Pont)», Ende der 1880er-Jahre, 9,5 × 15,5 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 2. (KBG, Bc 1046)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Ende der 1880er-Jahre.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin), Vorzeigebuch 2.
Format: Hochformat, «Cabinet», 9,5 × 15,5 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Viamala (vue pris de IIme Pont)».
Titel im Verkaufskatalog: Seite fehlt.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: –.
Negativ-Archivtitel: –.
Vergleichsmaterial: Das Motiv zählt zu den Hauptmotiven aus der Viamala und wurde sowohl in der Druckgrafik wie auch in der Fotografie verwendet. Die älteste aus der Viamala bekannte Fotografie zeigt ebenfalls diese Ansicht.

Abb. 58: Lienhard & Salzborn. «Viamala I. Pont, 1066», um 1890, 16 × 21 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 4. (KBG, Bc 1045)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1890.
Medientyp: Originalpapierabzug (Albumin, goldgetont), Vorzeigebuch 4.
Format: Hochformat, «Quart petit», 16 × 21 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: «Viamala I. Pont.».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart», «Quart petit», «Cabinet».

Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 24/30 G 200.
Negativ-Archivtitel: «GR Viamala, 1. Brücke».
Vergleichsmaterial: Das Motiv zählt ebenfalls zu den Hauptmotiven der Viamala. Ortsunabhängig fand es zur Darstellung von Schluchten sowohl in der Malerei als auch in der Fotografie Verwendung. Es gibt eine Fülle an Vergleichsmaterial, unter anderem von Caspar Wolf und William Turner.

nebeneinander im frühen Vorzeigebuch 2 (Abb. 48a, S. 76, beide unteren Bilder) gezeigt und eine dritte stammt aus dem später entstandenen Vorzeigebuch 4. Im Fokus stand bei allen drei Versionen die Felsnase, unter der die Strasse hindurchführt. Die Felspartie mit der Burg Hohenrätien wurde in der ersten Version «Viamala (Route)» durch Überbelichtung unkenntlich gemacht. Durch eine Verschiebung des Kamerastandorts zeigten «Lienhard & Salzborn» im zweiten Bild «Viamala et Hoh. Rhätien» mehr vom Strassenverlauf und fingen die Felspartie mit der Burg als kompositorisches Gegenstück zur Felsnase ein. Die dritte Version ist eine Kombination der beiden ersten. Die Bildtitel heben die Unterschiede hervor, welche die beiden Fotografen zu zeigen beabsichtigten. Im ersten Bild «Viamala (Route)» ging es ihnen in erster Linie um die Strasse und die steilen Felswände. In den beiden Bildern «Viamala et Hoh. Rhätien» und «Viamala Route et Hoh: Räthien» (Abb. 56b–c, S. 81) kam die Burg hinzu. Die Bilder geben wieder, wie der Eintritt in die Viamala in der Reiseliteratur beschrieben wurde. Das Reisehandbuch «Baedeker's Schweiz» von 1887 beispielsweise macht zuerst auf die «zu beiden Seiten an 500 m fast senkrecht» emporsteigenden Kalkfelsen aufmerksam. Einen Abschnitt weiter findet sich die Beschreibung des mit einem Sternchen als besonders sehenswürdig markierten Rückblicks «aus der engen dunklen Schlucht auf den einsamen Thurm von Hohen-Rhätien»,[188] den im dritten Bild stellvertretend die als Rückenfiguren posierenden Personen geniessen.

Dieses Beispiel hätte auch in der Kategorie «Verkehrserschliessung» behandelt werden können, denn im Kontext von Schluchten verfolgte man mit der Darstellung von Wegen, Strassen und Brücken ebenfalls die Absicht, die sichere und bequeme Begehbarkeit hervorzuheben. Da aber gerade in den Schluchten das Wilde und Erhabene der Naturlandschaft selbst nach dem Ausbau der Verkehrswege immer im Zentrum stand, hatte das Sichtbarmachen von Strassenabschnitten hier in erster Linie die Funktion, die Bedingungen für deren Besichtigung darzulegen. Sogar beim Bild «Viamala (vue pris de IIme Pont)» (Abb. 57, S. 82), auf dem nur überhängende Felswände zu sehen sind, geben «Lienhard & Salzborn» im Titel den Hinweis, von woher diese Ansicht betrachtet werden kann.

Über den Vergleich von Vorzeigebüchern und Negativen kann festgestellt werden, dass «Lienhard & Salzborn» ihr ursprünglich sehr breites Angebot im Bereich der Schluchtenmotivik auf wenige exemplarische Darstellungen reduzierten. Die Sichtung der Negative zeigt zudem, dass zu den in den Vorzeigebüchern enthaltenen Aufnahmen keine neuen hinzukamen. Dieses Vorgehen stand in engem Zusammenhang mit der zunehmenden Konzentration der touristisch ausgerichteten Geschäftstätigkeiten auf das Oberengadin. Überdies reiste das dortige Zielpublikum nach der Eröffnung der Bahnstrecke von 1903 mehrheitlich direkt von Chur ins Engadin, wodurch den imposanten Schluchten im Einzugsgebiet von «Lienhard & Salzborn» plötzlich eine periphere Bedeutung zukam. Ins Zentrum des Interesses ihrer St. Moritzer Kunden rückten stattdessen die Motive der hochalpinen Landschaft.

4.2.5 Kategorie 5 – Hochalpine Landschaft

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erlebten die Alpenregionen in der Schweiz einen regelrechten Boom. Die ersten Bergbahnen wurden eröffnet und Hotels auf Bergweiden errichtet, wo bis anhin nur Kühe zur Sömmerung weilten.[189] Es kam zur Gründung der ersten nationalen Alpenclubs,[190] deren Ziel die Förderung des Alpinismus und der wissenschaftlichen Erforschung der Alpen war. Unter dem Patronat der verschiedenen Alpenclubs und -vereine entstanden Wege und Schutzhütten. Ebenso initiierten sie erste Kurse für Bergführer. Rückblickend gelten die 1850er- und 60er-Jahre als die «Goldene Zeit des Alpinismus».[191] Als «Lienhard & Salzborn» 1889 das Atelier von Franz Pietsch übernahmen, konnte die «Section Rhätia» des «Schweizer Alpen-Clubs» bereits ihr 25-jähriges Bestehen feiern.[192] In dieser Zeit hatte sich der ursprünglich überwiegend wissenschaftlich motivierte Alpinismus zum sportlichen Vergnügen ehrgeiziger Sommerfrischler gewandelt. Berge und Gletscher galten nun als das ultimativ Erlebenswürdige der alpinen Landschaft.

In St. Moritz, das bis anhin vor allem wegen seiner Heilquellen bekannt war, kam dem Alpinismus ab den 1890er-Jahren eine immer wichtigere Rolle zu.[193] Während anderswo Bergbahnen nötig waren, um zu den eindrücklichsten Aussichtspunkten zu gelangen, konnten sich die Urlauber im Oberengadin, dessen Talgrund auf einer Höhe von 1 600–1 800 Metern über Meer gelegen ist, mit der Kutsche an den Fuss des Morteratsch- oder Roseggletschers fahren lassen oder schon während der Anfahrt über die Alpenpässe das eindrückliche Bergpanorama bestaunen. Die Ambitio-

Abb. 59: Lienhard & Salzborn. «Albula Hospice 1060», um 1890, 16 × 21 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 4. (KBG, Bc 1045)

nierteren unter den Gästen buchten einen Bergführer, der sie über die zerfurchten Gletscher oder gar auf Gipfel führte, die exklusive Ausblicke auf das damals noch grossflächiger vorhandene Gletschereis und die höchsten Gipfel der Ostalpen gewährten.[194] Direkt nach der Atelierübernahme thematisierten «Lienhard & Salzborn» das Hochalpine noch überwiegend im Kontext der Alpenübergänge. Sie zeigten Hospizgebäude in ihrer alpinen Umgebung zusammen mit besonders markanten Bergen entlang der Strasse. Einhergehend mit dem Aufschwung des Alpinismus gewannen hochalpine Motive im Repertoire der beiden Fotografen aber rasch an Bedeutung.[195] Neben bekannten, allen zugänglichen Ansichten von Gletschern griffen sie in ihren Bildern vermehrt alpinistische Themen auf.

Die Bilder «Albula Hospice» und «Hospice Bernina et Glacier Cambrena»[196] (Abb. 59; Abb. 67, S. 92) sind Beispiele dafür, wie «Lienhard & Salzborn» das Hochalpine im Zusammenhang mit Passübergängen darstellten. Die im Bildtitel erwähnten Hospize sind am unteren Bildrand wohl erkennbar, im Mittelpunkt steht jedoch der Berg. Die Hospizgebäude wurden aus der Vogelperspektive, die Berge dahinter dagegen frontal aufgenommen. Fast der ganze Bildraum gehört dem

188 Baedeker: Schweiz, 1887, S. 353.

189 Flückiger: Murmeltier, 2016, S. 5.

190 Der erste Alpenclub wurde 1857 in London von Engländern gegründet. Sie nannten ihn schlicht «The Alpine Club». 1862 folgten der «Österreichische Alpenverein» und 1863 der «Schweizer Alpen Club» sowie der «Club Alpino Italiano», zu deren Gründergruppe Quintino Sella, der Vater des späteren Alpenfotografen Vittorio Sella, gehörte.

191 Meinherz: Alpinismus, 2008.

192 Die Gründung der «Section Rhätia» des «Schweizer Alpen Clubs» erfolgte am 5. 1. 1864. Vgl. Bündnerisches Monatsblatt 17/11 (1866), S. 173.

193 Die führende Rolle betreffend Alpinismus fiel im Oberengadin Pontresina zu.

194 Dazu gehört das Berninamassiv, dessen Hauptgipfel, der Piz Bernina, mit 4 049 Metern der einzige Viertausender der Ostalpen und zugleich der höchste Berg Graubündens ist.

195 Während das Alpine in den frühen Vorzeigebüchern erst marginal thematisiert wurde, konnten vom jüngsten der fünf Vorzeigebücher, dem Vorzeigebuch 5 («Pontresina Maloja»), mehr als die Hälfte der Bilder der Kategorie des Hochalpinen zugeordnet werden. Unter den Negativen befinden sich weitere, in den Vorzeigebüchern nicht vorhandene Motive.

196 «Albula Hospice» ist im Kabinettformat und als «Quart petit» im Verkaufskatalog aufgeführt. «Hospice Bernina et Glacier Cambrena» figuriert zusammen mit «Hospice Bernina et Glacier Cambrena et Lago Bianco» in zwei Versionen unter den Grossformaten. Die zweite Version zeigt dasselbe Motiv von weiter unten aus der Schrägperspektive aufgenommen.

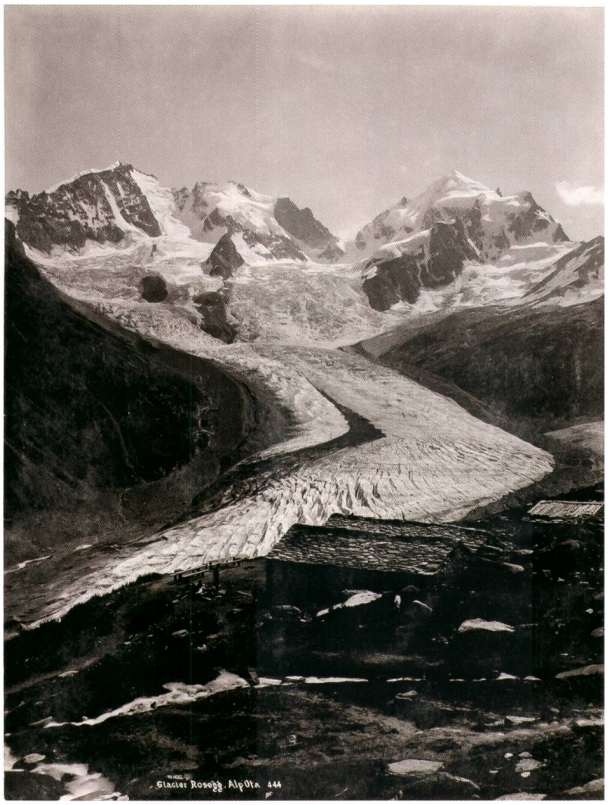


Abb. 60: Lienhard & Salzborn. «Glacier Rosegg. Alp Ota 444», 1890er-Jahre, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Berg, der sich so gegenüber dem winzig erscheinenden Gebäude in seiner ganzen Erhabenheit erfassen lässt. Während beim «Albula Hospice» die Strasse als kompositorisches Element vom unteren Bildrand hinauf zum Gipfel weist, kommt beim Bernina-Bild der See als horizontales Element hinzu. Das Kleinteilige der Seefläche mit der gebogenen Linie der Strasse, den Hospizgebäuden und dem sich im Wasser spiegelnden Gipfel gibt dem Bild einen leicht wirkenden Boden, mit dem die Wucht der fast bildsprengenden Bergform elegant abgemildert wird. In beiden Fällen war es offensichtlich von Belang, die allseits bekannten Hospize im Bild wie im Bildtitel mit einzubeziehen und so die überwältigende, kaum fassbare Berglandschaft mit den in der Reiseliteratur beschriebenen Örtlichkeiten zu verbinden.

Die Ansichten von Gletschern, die im Oberengadin einfach per Kutsche oder zu Fuss zu geniessen waren, gehörten innerhalb der Kategorie des Hochalpinen zweifellos zu den gefragtesten Motiven.[197] Die Bilder erlauben nicht nur den Blick auf die von Schneebergen bekränzten Gletscherzungen, sondern zeigen meist auch den in der Reiseliteratur empfohlenen Aussichtsort. Die Ansichten «Glacier Morteratsch» und «Glacier Rosegg. Alp Ota» (Abb. 60; Abb. 68, S. 93) entstanden beide an Stellen, die der «Baedeker» als besonders betrachtenswert hervorhob.[198] Im Beispiel «Glacier Morteratsch» integrierten «Lienhard & Salzborn» die Berninastrasse, von wo aus der Morteratschgletscher zu sehen ist, zusammen mit einer Kutsche und zwei von der Kamera abgewandten Personen in die Darstellung. In der Ansicht «Glacier Rosegg. Alp Ota» wiesen sie dem Aussichtsort «Alp Ota»[199] ebenso viel Bildraum zu wie dem Gletscher selbst. Zudem kommunizierten sie ihn über den eingeschriebenen Bildtitel. Mit dem Sichtbarmachen des Aussichtsorts wird, ähnlich wie bei den Hospizen, eine ikonografische Verbindung zwischen dem Betrachter vor Ort und der das Bild betrachtenden Person hergestellt. Gefestigt wird dies, wie im Bild «Glacier Rosegg. Alp Ota», zusätzlich über die Ebene des Bildtitels.

Ansatzweise kann diese Praxis bei der Schluchtenmotivik festgestellt werden, wo etwa beim Bild «Viamala (vue pris de IIme Pont)» (Abb. 57, S. 82), das nur Felswände zeigt, im Titel auf den Kamerastandort verwiesen wird. Die Verknüpfung des Aussichtsorts mit dem Naturschauspiel kam offensichtlich vor allem an Orten zum Tragen, die sich gänzlich von der gewohnten Umgebung des Reisenden unterschieden und deren Zugänglichkeit schwer vorstellbar war. Mit dem Benennen und Abbilden des Aussichtsorts wurde dem Betrachter die Orientierung gegeben, die es ihm ermöglichte, sich mit dem Naturschauspiel zu identifizieren. Gleichzeitig vermittelten Darstellungen dieser Art den Eindruck einer pittoresken Harmlosigkeit.[200] Da konnte es schon mal vorkommen, dass das auf einem Bild Sichtbare falsch benannt wurde. Beim Gletscher auf dem Bild «Glacier Rosegg. Alp Ota» handelt es sich in Wahrheit nämlich um den Tschiervagletscher. Dass es sich dabei nicht um eine versehentliche Verwechslung des Namens handelt, zeigt der Vergleich mit Darstellungen anderer Urheber.[201] Die falsche Bezeichnung hatte sich im touristischen Kontext zur Identifikation des Ausflugsziels durchgesetzt. Der Gast besuchte das für seine Gletscher bekannte Val Roseg, folgerichtig «musste» die Ansicht vom Val Roseg aus auch den Roseggletscher zeigen.[202] Einzig im Buch «Les grandes Alpes. Le Massif de la Bernina», das an ein alpinistisches Publikum gerichtet war, wurde

der Gletscher auf einer ähnlichen, ebenso pittoresken Ansicht (ohne die Gebäude der Alp Ota im Vordergrund) korrekt mit «Glacier de Tschierva» benannt (Abb. 61).[203]

In einer weiteren Bildgruppe thematisierten «Lienhard & Salzborn» die Gletscher als begehbare Attraktion. Es handelt sich um ein eigentliches Genre in der Gletscherikonografie, das auf die Pioniere der Alpenfotografie aus den 1850er- und frühen 60er-Jahren zurückgeht, welche die menschliche Figur auch als Vergleichsmass zum Erfassen der Dimensionen einsetzten. «Lienhard & Salzborn» nutzten diesen Effekt ebenfalls. Ihnen ging es aber hauptsächlich um das Sichtbarmachen der Begehbarkeit der zerfurchten und zunächst abweisend wirkenden Gletscheroberflächen, zumal die Exkursion auf den Gletscher um die Wende zum 20. Jahrhundert zu einem der touristischen Highlights avancierte. Die Gletscherszenen von «Lienhard & Salzborn» zeugen selbst da, wo die Figuren – wie im 19. Jahrhundert üblich – noch eher steif wirken, von einer starken, auf den Betrachter übergreifenden Dynamik.

Am Bild «Diavolezza (Eisfall)» (Abb. 69, S. 94) lassen sich die dazu eingesetzten kompositorischen Mittel exemplarisch ablesen. Über die Gletscheroberfläche, die fast die gesamte Bildfläche einnimmt, setzten «Lienhard & Salzborn» ein Stück Himmel. Dadurch entsteht der Anschein, die aufsteigende Klettergruppe befinde sich unmittelbar am Gipfel. Gefestigt wird dieser Eindruck durch die gezielte Verteilung der nach oben weisenden Dreiecksformen der Gletscheroberfläche. Zusätzlich unterstrichen wird die Aufwärtsbewegung durch die sich über die aufsteigende Diagonale[204] verjüngenden Schattenflächen.

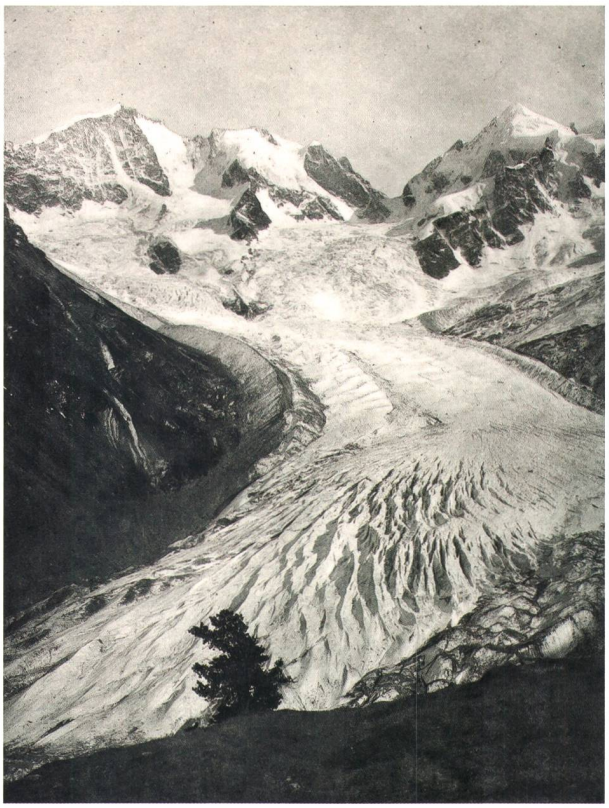


Abb. 61: S. E. Le Duc de Sermoneta. «Glacier de Tschierva». (Lorria/Martel: Alpes, 1894, Abb. 36)

Zur Steigerung der Dramatik setzten die beiden Fotografen bei Darstellungen der Eislandschaften auch das Mittel der Retusche ein. Ein Beispiel dafür ist das «Bernina Labyrinth» (Abb. 62a–b, S. 88), in dem die drei Eisnadeln grösstenteils ins Bild hineingemalt wurden.

197 Die Aufnahmen wurden alle im Grossformat angeboten.

198 Baedeker: Schweiz, 1887, S. 377, 388. Beide Orte sind mit einem Sternchen markiert. In den Reisehandbüchern von Baedeker wurden besonders betrachtungswürdige Orte und Ansichten mit einem Sternchen im Fliesstext markiert.

199 Die Alp Ota ist von Pontresina aus mit einer 70-minütigen Kutschenfahrt durch das idyllische Val Roseg und einer leichten, nochmals etwa 60 Minuten dauernden Wanderung zu erreichen.

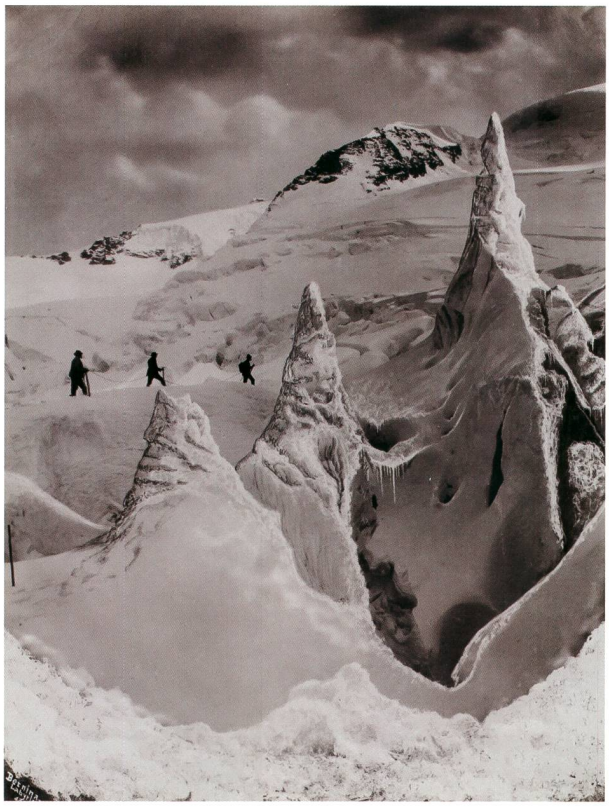
200 Faber: Weite des Eises, 2008, S. 9.

201 Der Roseggletscher liegt weiter rechts und vereinigte sich damals unterhalb der Alp Ota mit dem Tschiervagletscher. Beide Gletscher bildeten ein zusammenhängendes Ganzes. Topografische Karten wiesen die abgebildete Gletscherzunge aber auch damals als Tschiervagletscher aus, wovon «Lienhard & Salzborn» als ortskundige Berggänger Kenntnis gehabt haben mussten.

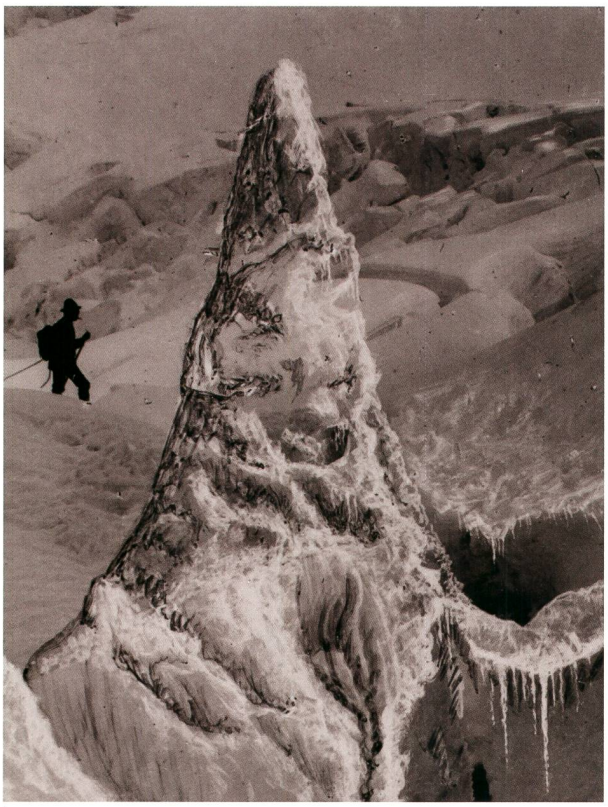
202 Die mit Sicherheit ältere Aufnahme von «Adolphe Braun & Cie» – der Gletscher war noch eine Spur grösser – trug bereits die Bezeichnung «Glacier Roseg». Vgl. Rucki: Graubünden, 1988, S. 95. – Dasselbe ist der Fall bei dem ebenfalls um die Jahrhundertwende entstandenen Photochromdruck «Upper Engadine, Roseg Glacier and Alp Ota, Grisons, Switzerland». Vgl. Library of Congress, LOT 13410, no. 365.

203 Vgl. Lorria/Martel: Alpes, 1894, Abb. 36 zwischen S. 130 und 131.

204 In abendländischer Leserichtung von links nach rechts bezeichnet die aufsteigende Diagonale einen Verlauf von unten links nach oben rechts, die absteigende einen Verlauf von oben links nach unten rechts. Kandinsky: Punkt, 2016, S. 146, geht so weit, die aufsteigende Diagonale die «harmonische» und die absteigende die «disharmonische» zu nennen.



a



b

Abb. 62a–b: Lienhard & Salzborn. «Bernina Labyrinth 456», 1890er-Jahre, 20 × 27 cm. *a:* Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. *b:* Detailansicht der mittleren Eisnadel. (KBG, Bc 1047)

Für diejenigen, denen das Wagnis, die zerfurchten Gletscheroberflächen zu betreten, doch zu gross schien, führten «Lienhard & Salzborn» Aufnahmen wie «Glacier et Piz Rosegg et Piz Bernina» (Abb. 63) im Angebot. Hier platzierten die beiden Fotografen eine von der Kamera abgewandte Frau mitten in die Gesteinswüste neben dem Gletscherbach.[205] Stellvertretend erschliesst die bewundernde Frauenfigur dem Betrachter die Szenerie des unwegsamen Geländes.[206] Wäre sie nicht dort, würde das Bild gelesen, als handle es sich hier um eine wilde, unzugängliche Gebirgslandschaft fernab der Zivilisation. Um diesen Eindruck dennoch möglichst unbeeinträchtigt wiederzugeben, wurde die Präsenz der Figur über ihre Grösse minimal gehalten.

Die bis anhin besprochenen Ansichten visualisieren das Hochalpine stets in Verbindung mit dessen Zugänglichkeit. Hospize, Aussichtsorte oder stellvertretende Figuren stehen für das Bekannte, über das sich der Betrachter in die für ihn fremde Gebirgswelt hineinversetzen kann. Gleichzeitig verweisen diese Elemente immer auf andere Betrachter. In den Aufnahmen, in welchen «Lienhard & Salzborn» selbst die Perspektive des Alpinisten einnahmen, fehlen solche Anlehnungen weitgehend und der touristische Kontext ist nicht mehr offensichtlich. Stattdessen reflektieren sie die persönlichen Gefühle des Bergsteigers, die Ehrfurcht vor dem Aufstieg oder das Befreiende des Weitblicks. Solche Motive fanden sie auf Touren, die zwar einschlägig bekannt und in den gebräuchlichsten Reisehandbüchern beschrieben waren,[207] gleichwohl lagen sie abseits der allgemein zugänglichen Ausflugsziele und gehörten nicht zum Repertoire der grossen Fotoverlage. «Lienhard & Salzborn» konnten oder mussten hier nicht an längst bekannten Kamerastandorten und Motiven festhalten, sondern waren freier. Bildgestalterische Orientierung fanden sie in den Bildern aus der Pionierzeit der Alpenfotografie sowie in denen der immer häufiger auftretenden Amateure.

Im Bild des Tschiervagletschers mit dem dahinterliegenden Piz Roseg[208] (Abb. 70, S. 95) stellten sie den

Abb. 63: Lienhard & Salzborn. «Glacier et Piz Rosegg et Piz Bernina 445», 1890er-Jahre, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Gletscher mit derartiger Wucht dar, als drohe er auf den Betrachter herabzustürzen. Dieses Gefühl der «fast körperlichen Konfrontation»[209] lässt die Gletscheroberfläche unüberwindbar und den Gipfel unerreichbar erscheinen. Visuell bekräftigt wird die Wirkung über den Gegensatz zwischen der kontrastreichen Zeichnung der Gletscheroberfläche und dem Hellen im Gipfelbereich. Überdies wird die Pyramidenform des Gipfels in der Oberflächenstruktur des Gletschers verdoppelt, wodurch eine vertikale, den Blick führende

205 Dieser konnte vom «Restaurant du Glacier» im Rosegtal in 45 Geh-Minuten auf guten Wegen erreicht werden. Vgl. Baedeker: Schweiz, 1887, S. 377.

206 Da der Alpinismus überwiegend männlich dominiert war, wurde die Szenerie auf dem Bild durch die Verwendung einer weiblichen Stellvertreterfigur entschärft und zugleich für das weibliche Publikum erschlossen.

207 In «Baedeker's Schweiz», einem damals im deutschen Sprachraum geläufigen Reisehandbuch, zum Beispiel waren bei den Ortschaften in den Alpen die gängigen Bergtouren stets genannt und rudimentär beschrieben. Angegeben waren etwa die benötigte Zeit, ob es sich empfahl, einen Führer zu nehmen, und dessen Preise.

208 Die Aufnahme vom Piz Roseg ist nur als Negativ erhalten, dem kein Bildtitel eingeschrieben ist. Im Verkaufskatalog fehlt die Seite mit den Motiven zu Pontresina und Roseg. Das Archivverzeichnis gibt an, dass es sich mit Vorbehalt um den Roseggletscher handle. Bildvergleichen zufolge handelt es sich auch hier um den Tschiervagletscher mit dem Piz Roseg im Hintergrund. Die Aufnahme entstand in der Nähe der 1899 erbauten Tschiervahütte, von der aus man «15–20 Min. weiter aufwärts einen guten Blick auf den Gletscherabsturz» habe. Vgl. Baedeker: Schweiz, 1911, S. 486.

209 Faber: Weite des Eises, 2008, S. 13.

Abb. 64: Lienhard & Salzborn. «Glacier Forno», um 1890, 9,5 × 13,5 cm, Originalpapierabzug, Kabinettkarte. (StAGR, N12)

Verbindung zwischen unten und oben sowie Vorder- und Hintergrund entsteht, die das wuchtig Erhabene noch prägnanter zum Ausdruck bringt und ausserdem präzise die Wahl des Kamerastandorts demonstriert.

Bei der Darstellung des «Glacier Forno» (Abb. 64) thematisierten «Lienhard & Salzborn» wiederum die Gletscherzunge. Den aufgrund seiner abgeschiedenen Lage selten vom Durchschnittstouristen besuchten Fornogletscher nahmen sie aus grosser Höhe auf. Dabei verzichteten sie auf einen Vordergrund, womit sie keinerlei Hinweise auf den Kamerastandort geben. Wegen der dadurch fehlenden Bezugspunkte wird beim Betrachter ein Gefühl der Schwebe evoziert, das auf das befreiende Hochgefühl eines Bergwanderers nach dem anstrengenden Aufstieg anspielt. Aus der Höhe betrachtet, wirkt die Gletscheroberfläche nicht bedrohlich. Zusammen mit dem weichen Streiflicht kann sie als fein gezeichnete Fläche zwischen den ebenfalls kaum wuchtig erscheinenden Gipfeln wahrgenommen werden.

Zur Vermittlung der Weite und der Grösse von als besonders eindrücklich geltenden Berglandschaften wählten «Lienhard & Salzborn» die Präsentationsform von mehrblättrigen Panoramas.[210] Das aus zwei Grossformaten zusammengesetzte Bild «Groupe de Bernina, Diavolezza» (Abb. 65) zeigt den Blick von der Diavolezza über den Persgletscher hin zu den Gipfeln des Berninamassivs.[211] Die in der Reiseliteratur besonders hervorgehobene Ansicht war mit der viel berühmteren vom Gornergrat im Wallis vergleichbar.[212] Sie war der Lohn der «Diavolezza-Tour», einer «der leichtesten und lohnenswertesten Gletscherwanderungen»[213] von rund 6–7 Stunden, zu der ein Führer absolut empfohlen war. In diesem Beispiel verweisen «Lienhard & Salzborn» wiederum im Titel auf den bekannten Aussichtsort.[214] Dazu nahmen sie – winzig klein – zwei Sitzfiguren mit ins Bild, die kontemplativ den filigran gezeichneten Gletscher und die im ewigen Schnee ruhenden Gipfel betrachten. Die fein nivellierten Helltöne, die verhältnismässig tiefe Horizontlinie und die relative Distanz zu den Gipfeln vermitteln ein Gefühl von Leichtigkeit und innerer Ruhe, das mit den beiden sitzenden Rückenfiguren zusätzlich artikuliert wird.

Das längste Panorama (190 × 21 Zentimeter) im Angebot von «Lienhard & Salzborn» bestand aus sieben Einzelblättern. Die Rundumsicht «Vue prise du Piz Corvatsch» (Abb. 66) vereint die gesamte Landschaft des Oberengadins und darüber hinaus die höchsten Gipfel der Ostalpen in einem Bild. Zur Herstellung der sieben aufeinanderfolgenden Bilder wurde die Kamera am selben Standort horizontal um die eigene Achse gedreht und Abschnitt für Abschnitt aufgenommen. Das hier abgebildete Panorama konnte anhand archivischer Benutzerkopien rekonstruiert, reproduziert und digital zusammengefügt werden.[215] Es gibt Indizien dafür, dass die Originalabzüge nicht mit denselben Negativen hergestellt wurden. Beispielsweise wurden die Gesichter der Figuren rechts aussen unkenntlich gemacht, während die der beiden Herren

Abb. 65: Lienhard & Salzborn. «Groupe de Bernina. Diavolezza», 1890er-Jahre, 40 × 50 cm, Panorama aus zwei Negativen, digital invertiert, zusammengefügt und bearbeitet. (StAGR, FN IV 40/50 G 4; StAGR, FN IV 40/50 G 8)

Abb. 66: Lienhard & Salzborn. «Vue prise du Piz Corvatsch 3 458 mtr.», 1890er-Jahre, Panorama aus sieben Kontaktabzügen von Originalnegativen, um 1990, je 24 × 30 cm, digital zusammengefügt und bearbeitet. (StAGR, FN IV 24/30 G 49 bis 54)

auf dem zweiten Blatt von links (nur in der Vergrösserung) gut erkennbar sind. Dennoch vermag die digitale Rekonstruktion des Panoramas eine Vorstellung vom fast 2 Meter langen Original zu vermitteln.

Die Motivik des Hochalpinen bei «Lienhard & Salzborn» reicht von Ansichten aus der sicheren Distanz über die Bebilderung von Gletscherbegehungen bis zu Aufnahmen aus Zonen, die den Alpinisten vorbehalten blieben. Bei Ersteren ging es um Ausblicke, die sich von recht einfach zugänglichen und einen hohen Bekanntheitsgrad aufweisenden Aussichtspunkten ergaben. Der in diesen Darstellungen zumeist mit aufgenommene Aussichtspunkt war häufig im Bildtitel genannt. So entstanden motivische Gesamtpakete, die zusätzlich zur touristischen Sehenswürdigkeit noch Informationen zur Infrastruktur beinhalteten. Im Vorfeld einer Reise wusste der Betrachter, was ihn erwartete, und konnte sich entsprechend vorbereiten. Gerade für das Hochalpine, das so gar nicht dem Gewohnten

210 Aus dem Verkaufskatalog geht hervor, dass «Lienhard & Salzborn» sieben aus mehreren Blättern zusammengefügte Panoramen anboten. Eines, vom Unterengadiner Ort Ftan aus aufgenommen, zeigt den Blick auf Scuol und das Schloss Tarasp (Stiftung Capauliana). Bei den andern sechs handelt es sich um Bergpanoramen. Von diesen sind keine Originalabzüge bekannt. Die beiden abgebildeten Versionen (Abb. 65; 66) konnten aus Einzelbildern digital rekonstruiert werden.

211 Das abgebildete Panorama wurde aus den digitalisierten Negativen rekonstruiert. Originalabzüge davon sind nicht bekannt.

212 Im «Baedeker» sind beide Aussichten mit zwei Sternchen bewertet, was im «Baedekerschen Ein-Sternchensystem» eine grosse Ausnahme darstellt. Vgl. dazu: Baedeker: Schweiz, 1887, S. 308, 379; Baedeker: Schweiz, 1911, S. 404, 488.

213 Baedeker: Schweiz, 1911, S. 488.

214 Im Verkaufskatalog lautet der Bildtitel «Groupe de Bernina vue prise de la Diavolezza». Es ist dort noch eindeutiger auf den Aussichtsort verwiesen.

215 Unter den Benutzerkopien, die in den 1990er-Jahren im fotografischen Verfahren als Kontaktkopien von den Negativen hergestellt wurden, konnten nur sechs zusammenpassende Blätter gefunden werden.

Abb. 67: Lienhard & Salzborn. «Hospice Bernina et Glacier Cambrena», um 1900, 40 × 50 cm, Negativ, invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 40/50 G 10)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1900.
Medientyp: Negativ, Glas (digital invertiert). Die blaue Fläche (See) wurde auf dem Negativ mit Orange retuschiert. Durch das Invertieren erscheint sie in der Komplementärfarbe.
Format: Querformat, 40 × 50 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Hospice Bernina et Glacier Cambrena».
Titel im Verkaufskatalog: «Hospiz Bernina, Glacier Cambrena et Lago Bianco».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Grand format», «Format panorama», «Quart», «Quart petit», «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 40/50 G 10.
Negativ-Archivtitel: «GR Bernina-Hospiz».

Vergleichsmaterial: Darstellungen dieses Motivs reichen vom 18. Jahrhundert (Hans Conrad Escher) bis in die Gegenwart. Heute steht weniger der (zurückgegangene) Gletscher als die Berninabahn im Fokus. Eine weitere, oft auch bei anderen Fotografen gesehene Version zeigt das Motiv aus der Schrägperspektive von weniger hoch oben.

Abb. 68: Lienhard & Salzborn. «Glacier Morteratsch 448», 1890er-Jahre, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: 1890er-Jahre.
Medientyp: Originalpapierabzug, Vorzeigebuch 5.
Format: Querformat, «Quart», 20 × 27 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Glacier Morteratsch 448».
Titel im Verkaufskatalog: «Glacier Morteratsch, vue pris de la Route de Bernina».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Grand format», «Format panorama», «Quart», «Quart petit», «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 13/18 G 093; StAGR, FN IV 18/24 G 060; StAGR, FN IV 24/30 G 102; StAGR, FN IV 40/50 G 03. Bis auf das Panoramaformat sind alle Negative erhalten.
Negativ-Archivtitel: «GR Morteratsch Gletscher»; «GR Morteratschgletscher».

Vergleichsmaterial: Darstellungen dieses Motivs reichen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, heute allerdings statt mit der Kutsche mit der zum UNESCO-Welterbe gehörenden Eisenbahnlinie. Die Ansicht gehörte zum Portfolio der grossen Bildverlage.

Abb. 69: Lienhard & Salzborn. «Diavolezza (Eisfall)», um 1900, 40 × 50 cm, Glasplatte, Positiv. (StAGR, FN IV 40/50 P 02)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Um 1900.
Medientyp: Positiv, Glas.
Format: Querformat, 40 × 50 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –. (Von diesem Bild gibt es auch ein Negativ mit eingeschriebenem Titel.)
Titel im Verkaufskatalog: «Diavolezza chute du glacier» oder «Diavolezza chute de glace». Beim Titel steht keine Nummer, deshalb lässt sich das Bild nicht klar zuordnen.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Grand format». Die Seite mit den Standardformaten fehlt.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 40/50 P 02; StAGR, FN IV 40/50 G 08.
Negativ-Archivtitel: «P Bergsteiger i. Gletscherbruch»; «GR Diavolezza».

Vergleichsmaterial: Die Darstellungsart geht auf die Pioniere der Alpenfotografie der 1850er- und 60er-Jahre zurück, welche die Figuren als Grössenmass einsetzten. Vergleichbare Aufnahmen finden sich in Lorria/Martel: Alpes, 1894.

Abb. 70: Lienhard & Salzborn. Tschiervagletscher und Piz Roseg, 1890er-Jahre, 18 × 24 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 18/24 G 70)

Weitere Angaben zum Bild

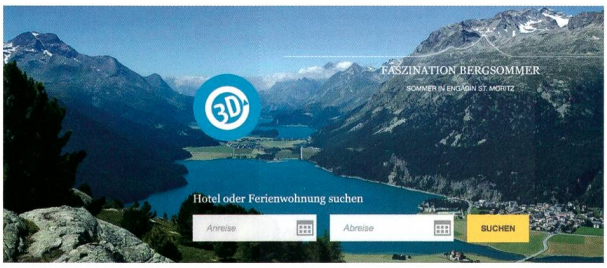
Entstehungszeitraum: Um 1900.
Medientyp: Negativ, Glas (digital invertiert).
Format: 18 × 24 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: Bild kann ohne Nummer nicht zugeordnet werden.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 18/24 G 70.
Negativ-Archivtitel: «GR Pers Gletscher (?)».
Vergleichsmaterial: Im Kontext der Wissenschaft entstandene Fotografien der Gebrüder Bisson aus den 1850er- und 60er-Jahren; im Kontext des alpinen Tourismus entstandene vergleichbare Aufnahmen in Lorria/Martel: Alpes, 1894.

und Alltäglichen der zumeist aus urbanem Umfeld anreisenden Gäste entsprach, waren dies äusserst dienliche Orientierungshilfen. Nach der Reise konnte sich der Betrachter mithilfe des Bildes an den Aussichtsort zurückimaginieren und den Ausblick im erlebten Kontext nochmals Revue passieren lassen. Die Abbildung des Aussichtsorts verfestigt die Identifikation mit dem Gesehenen. Als zusätzliche Hilfestellung dienen die Bildtitel. Das Beispiel der Ansicht «Glacier Rosegg. Alp Ota» legt dar, wie unter Umständen auch eine Falschaussage in Kauf genommen wurde, wenn dies der einfacheren Identifikation eines Motivs dienlich war. Die Bilder der beeindruckenden Eisformationen, zwischen denen die menschliche Figur als Winzling erscheint, wurden von «Lienhard & Salzborn», auch unter Zuhilfenahme von Retusche, spektakulär inszeniert. In verschiedenen Versionen zeigen sie, wie Seilschaften den Gang über das Eis bewältigten oder gefahrlos an den Gletscherfuss herangetreten werden konnte. Die Bilder kommunizieren den Gletscher sowohl als Naturschauspiel wie auch als Erlebnispark, zu dem er mittlerweile geworden war. Zum allseits Bekannten lancierten «Lienhard & Salzborn» auch ihre eigenen Hochgebirgsmotive. Vor allem im Oberengadin entstanden Ansichten, die das überwältigende Gefühl des Alpinisten wiedergeben, sei es von unten nach oben oder in die Ferne blickend. Mit darstellerischen Details akzentuierten «Lienhard & Salzborn» in ihren Kompositionen das den Bergen ohnehin anhaftende Vertikale und visualisierten so mit eindrücklichen Bildern deren erhabene Wirkung für ihre Kundschaft.

4.2.6 Kategorie 6 – Seen

Die Seen Graubündens und insbesondere diejenigen des Oberengadins wurden in der Reiseliteratur früh schon lobend erwähnt. Eine eigentliche Ikonografie, wie sie sich in anderen Schweizer Gegenden, beispielsweise um den Vierwaldstätter- oder den Genfersee, etablieren konnte, gab es zur Zeit von «Lienhard & Salzborn» für die Bündner Seen aber erst im Ansatz. In der Folge änderte sich dies allerdings gründlich. Und noch heute sind die Engadiner Seen das landschaftliche Aushängeschild der Region. Die Tourismusorganisation «Engadin St. Moritz» wirbt auf der Einstiegsseite ihres Webauftritts mit einer Ansicht, die den Blick über das Tal mit den Seen wiedergibt, und verwendet als Logo eine Stilisierung der im See gespiegelten Bergsilhouette (Abb. 71).[216] Beide Darstellungen haben ihre ikonografischen Wurzeln in der Zeit von «Lienhard & Salzborn». Aufgrund der unvollständigen Quellenlage wäre es allerdings vermessen zu behaupten, «Lienhard & Salzborn» hätten die Motive initiiert. Mit Bestimmtheit lässt sich aber sagen, dass die beiden Fotografen einen Teil zu deren Verfestigung beitrugen, zumal sie hier nur bedingt an Bestehendes anknüpfen konnten. Motive mit Seen nahmen «Lienhard & Salzborn» in ganz Graubünden sowie am Walensee (Strecke Zürich–Chur) auf. Der geografische Schwerpunkt lag auch hier im Oberengadin.[217] In ihrem Bildspektrum finden sich Aufnahmen, die den See oder im Fall des Engadins die Seen in eine topografische Übersicht integriert darstellen oder ihn beziehungsweise sie als Einzelmotiv im Vordergrund vor den rahmenden Bergen zeigen.

Innerhalb der topografischen Ansichten finden sich entlang von Strassen und Fusswegen entstandene Bilder sowie panoramaartige Gesamtübersichten des Engadiner Seenplateaus. Für die entlang von Strassen aufgenommenen Darstellungen wählten die beiden Fotografen meist einen leicht erhöhten Standort und bauten den See als flächiges Element in die Bildkompositionen ein. Im Vordergrund ist die unmittelbare Landschaft mit Strasse oder Dörfern – entlang des Walensees auch der Schienenstrang der Eisenbahn –



ENGADIN
St.Moritz

Abb. 71: Screenshot der Webseite «Engadin St. Moritz» mit Logo. (https://www.engadin.stmoritz.ch/sommer/de/ [13. 4. 2018])

abgebildet, dahinter folgen der See und als Abrundung der Blick auf die Berge. Eines dieser Bilder, «Route Maloja 573» (Abb. 72), zeigt den Silsersee auf der Stecke zwischen den Dörfern Sils und Maloja, wovon Letzteres im Hintergrund zu sehen ist. Das helle Band der kurvigen Strasse setzt im Vordergrund einen markanten Akzent zur glatten Seefläche. In diesen Bildern zeigen «Lienhard & Salzborn» die Landschaft als Gesamtes, zivilisatorische Elemente wie Verkehrswege und Ortschaften finden darin ebenso Berücksichtigung wie die Naturlandschaft. Im Übrigen entspricht das Vorgehen demjenigen bei den Ortsansichten oder Schluchten, indem aufgenommen wurde, was sich entlang der bekannten Reiserouten als sehenswürdig präsentierte.

Eine deutlich andere Perspektive offenbart dagegen die Ansicht «Vue prise de Furkla Surley 499»[218] (Abb. 73). Von weit oben aufgenommen, öffnet sich der Blick auf das Tal der Oberengadiner Seen. Das Bild wurde zusätzlich mit einer seitlich rahmenden Bergföhre, einer Figur und mittels Retusche eingefügten Wolken ausstaffiert. 1907[219] fertigten «Lienhard & Salzborn» eine neue Version derselben Ansicht an (Abb. 82, S. 103). In dieser verzichteten sie auf das malerische Zubehör und den eingeschriebenen Bildtitel. Der Fokus liegt nun einzig auf der Topografie. Ähnlich zeigen sie den Blick vom Ausflugsberg Muottas Muragl[220] (Abb. 74, S. 98), mit dem ebenfalls noch heute für die Region geworben wird. Mit einer nüchternen Ästhetik vermitteln «Lienhard & Salzborn» die Vorstellung von «wissenschaftlicher Objektivität».[221] Diese kann durchaus als Anknüpfung an die damals bereits bekannten Luftaufnahmen aus dem Heissluftballon betrachtet werden. Ein Pionier der Alpenflüge, Eduard Spelterini, begann 1893 vom Ballon aus zu fotografieren. Diese Alpenbilder boten eine bis dahin nicht gekannte

Abb. 72: Lienhard & Salzborn. «Route Maloja», 1890er-Jahre, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Abb. 73: Lienhard & Salzborn. «Vue prise de Furkla Surley 499», 1890er-Jahre, 24 × 30 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 24/30 G 165)

216 Webseite «Engadin St. Moritz. Faszination Bergsommer. Sommer in Engadin St. Moritz» in der Version vom 22. 7. 2017. Die Seite wird saisonal aktualisiert, weshalb das Bild bei einer späteren Konsultation der Seite möglicherweise nicht mehr zu sehen ist.

217 23 Einzelbilder (4 Prozent) der Vorzeigebücher konnten der Seenmotivik zugeordnet werden. Es sind dies Bilder, mit denen der See in der alpinen Landschaft thematisiert wird. Die Ansichten von an Seen liegenden Ortschaften wurden der Kategorie der «Ortsansichten» zugeordnet. Von den in den Vorzeigebüchern und/oder unter den Negativen erhaltenen rund 35 Seenbildern entstand nur etwa ein Viertel ausserhalb des Oberengadins.

218 Korrekterweise müsste der Titel «Vue prise de Hahnensee» statt «Vue prise de Furkla Surley» lauten. Denn das Bild wurde in der Nähe des auf 2153 Metern über Meer liegenden Hahnensees aufgenommen und nicht von der rund 600 Meter höher liegenden Fuorcla Surlej, von wo aus diese Perspektive gar nicht möglich wäre. Anders als beim Bild des Tschiervagletschers, der zur Vereinfachung der Identifikation im Bildtitel zum Roseggletscher gemacht wurde, gibt es für die Fehlinformation hier keine plausible Erklärung.

219 Als eines der wenigen Negative ist dieses im Archivverzeichnis datiert.

220 Der Aussichtsberg Muottas Muragl bei Pontresina ist seit 1907 mit einer Standseilbahn erreichbar. Von der Bergstation aus führt ein Wanderweg zum bekannten Schafberg, dem Ort, wo Giovanni Segantini 1899 verstarb.

221 Faber: Weite des Eises, 2008, S. 17.

Abb. 74: Lienhard & Salzborn. «GR Oberengadin (Blick vom Muottas Muragl)», um 1905, 40 × 50 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 40/50 G 14)

Perspektive auf die Gipfelwelt. Es darf angenommen werden, dass «Lienhard & Salzborn» diese Aufnahmen bekannt waren, zumal sie mit der ausführlichen Dokumentation des Ballonstarts vom Sommer 1909 in St. Moritz offenkundig Interesse an der Fliegerei bekundeten.[222]

Die beiden Motive, der Blick über das Engadiner Seenplateau vom Hahnensee, «Vue prise de Furkla Surley 499», und vom Muottas Muragl, die in der Werbung bis heute verwendet werden, wurden seit dem frühen 20. Jahrhundert häufig festgehalten und in unterschiedlicher Weise verbreitet. Zum Beispiel gab der bekannte Verlag Wehrli in Kilchberg (Zürich) 1905 eine kolorierte Ansichtskarte heraus (Abb. 75a).[223] Wilhelm Burger, der den Blick über die Oberengadiner Seen für sein wirkmächtiges Werbeplakat für St. Moritz nutzte, band damit den Ort ikonografisch an der Seenlandschaft fest (Abb. 75b). Der Fotograf Albert Steiner (1877–1968)[224] variierte seine 1920 entstandene Ansicht durch das Hinzufügen einer schier «überirdischen»[225] Lichtstimmung und fand damit in den 1920er-Jahren und erneut 1992, im Zusammenhang mit der Ausstellung «Du grosses stilles Leuchten» im «Bündner Kunstmuseum», grosse Bewunderung (Abb. 75c).[226]

222 Wie gut «Lienhard & Salzborn» diese Aufnahmen kannten, ist ungewiss. Die Ästhetik der Luftaufnahmen war ihnen aber sicherlich bekannt, denn die Fahrt mit Heissluftballonen und das Fotografieren aus diesen war um die Jahrhundertwende ein grosses Thema. Als Pionier der Luftfotografie gilt der französische Fotograf Nadar (1820–1910). Seine ersten Aufnahmen von Paris entstanden bereits 1863. – Eduard Spelterini startete 1898 zur ersten Alpenüberquerung. Ausser in den Alpen fotografierte er auch in Ägypten. Dem Publikum zeigte er die Bilder an unzähligen Diavorträgen in ganz Europa oder etwa in Kapstadt.

223 Die mit getrenntem Text- und Adressfeld gedruckte Ansichtskarte trägt einen Poststempel von 1905. Im selben Jahr führte die «Schweizer Oberpostdirektion» die Halbierung der Textseite ein. Zuvor diente die Vorderseite ausschliesslich postalischen Zwecken (Adresse, Briefmarke und Poststempel), Text und Bild war die Rückseite vorbehalten. Vgl. Käppeli: Ansichtskarten, 2001.

224 Albert Steiner gilt heute als der wohl bekannteste Fotograf Graubündens. Seine dem Piktoralismus verpflichteten Landschaftsimpressionen wurden in den 1920er-Jahren mit «dem Schaffen mancher Maler» verglichen, die mit ihrem «bildhaften Ausdruck einer Landschaft gedient haben». Vgl. Poeschel: Steiner, 1928, Einleitung, S. 1. – Nach dem Zweiten Weltkrieg liess seine Bekanntheit nach. Vgl. Hugger: Fotografen, 1992, S. 168. – Wiederentdeckt und im Kontext von Segantini, Hodler, Giovanni und Alberto Giacometti rezipiert wurde er 1992 im Rahmen der Ausstellung «Du grosses stilles Leuchten» des «Bündner Kunstmuseums».

225 Dosch: Kunst, 2001, S. 275.

226 In der Publikation zu der oben genannten Ausstellung wird dieselbe

Abb. 75a–c: Bildbeispiele zum Blick über das Engadiner Seenplateau. *a:* Ansichtskarte aus dem Verlag Wehrli, Kilchberg (Zürich). *b:* Wilhelm Friedrich Burger. Plakat «St. Moritz», 1911/12, Nachdruck des Originals, 1997. *c:* Albert Steiner. «Stimmung über dem Silvaplaner und Silsersee», 1920.
(*a:* Sammlung Fundaziun Capauliana, Chur, 23571; *b:* KBG, Pla 100-496; *c:* STUTZER: Leuchten, 1992, S. 59)

a

b

c

Abb. 76: Romedo Guler. «932 Lac de Sils», Originalpapierabzug im Album «Souvenir de l'Engadine», 30 × 39 cm. (KBG, Up 45)

Abb. 77: Lienhard & Salzborn. «GR Silsersee», 1890er-Jahre, 13 × 18 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 13/18 G 166)

Einen deutlich anderen Ansatz verfolgten «Lienhard & Salzborn» in den Bildern, in welchen sie den See zum Hauptmotiv machten. Hier wurden bewusst Standorte gesucht, von denen aus sich die Zivilisation möglichst ausblenden liess. Im Bild «Lac de Sils» (Abb. 83, S. 104), das hier nach dem Originalabzug aus dem Album «Souvenir de l'Engadine» abgebildet ist, blickt die Kamera stellvertretend für den Betrachter von einem leicht erhöhten Standort in Ufernähe über eine beinahe surreal anmutende Landschaft. Die dunkel gehaltenen Bäume stehen aufgereiht wie Figuren am Rand des Sees, auf dessen glatter Fläche sich unscharf die Sfumato-artig[227] dargestellten Hintergrundberge spiegeln. In der warmen Tonung des Abzugs verleiht das Zusammenspiel der satten Kontraste und Formen der Aufnahme etwas Träumerisches. Dadurch wird der Landschaft mit dem See im Vordergrund die Rolle eines Symbol- und Stimmungsträgers zuteil. Vergleicht man das Bild von «Lienhard & Salzborn» mit einer auf den ersten Blick identisch erscheinenden Aufnahme von Romedo Guler (Abb. 76),[228] wird ersichtlich, wie sehr ein kompositorisches Detail die Bildwirkung beeinflussen kann. Guler legte die kleine Insel genau ins Bildzentrum, wo sich Mittelachsen und Diagonalen kreuzen. Die Bäume am Ufer rahmen die Insel beidseitig gleich ein und bilden zusammen mit den Linien der sich im Wasser reflektierenden Berge eine nach oben gerichtete Dreiecksform. Über der Bildmitte entsteht so ein räumlicher Sog nach hinten, der bei «Lienhard & Salzborn» nicht vorhanden ist. Ihr Bild wirkt über die Ellipsenform des Sees. Das Auge des Betrachters beginnt entlang dem Seeufer zu kreisen und bleibt, statt über dieses hinweg nach hinten zu gleiten, auf dem See haften.

Ein weiterer Aspekt, der anhand dieses Bildes aufgezeigt werden kann, ist der Unterschied zwischen dem Negativ und dem Originalabzug (Abb. 77). Erst durch den Vergleich lassen sich die Manipulationen erkennen, mit denen die beiden Fotografen die träumerisch suggestive Stimmung erzeugten. Im Negativ sind die Berge im Hintergrund ebenso scharf gezeichnet wie der Vordergrund. Einzig die Seefläche hebt sich unscharf vom Rest des Bildes ab, was auf eine Lackierung mit Mattlack zurückzuführen ist. Bei der Anfertigung des Abzugs wurden die Berge im Hintergrund offensichtlich aufgehellt und die Elemente um das Seeufer herum nachgedunkelt. Dieses Beispiel macht deutlich, wie sich die Bildwirkung verschiedener Medientypen unterscheiden kann. Zur Interpretation der Bildaussage ist das Negativ folglich von beschränktem Nutzen, da die Intention des Fotografen erst im Abzug erkennbar ist.[229] Dazu schrieb der Kunstkritiker Robert de la Sizeranne (1866–1932) in einem um 1900 in Fachkreisen breit rezipierten Essay, das Negativ halte den Eindruck («l'impression») fest, während der Abzug den Ausdruck («l'expression») des Fotografen, «sein inneres Gefühl, seine ganze Seele» wiedergebe.[230]

Auch in der Ansicht vom «Stazersee» (Abb. 78; Abb. 84, S. 105) wird der See als ovale, vom Ufer begrenzte Fläche dargestellt, die im Hintergrund von den im Dunst liegenden Bergen abgeschlossen wird. Statt von der «geglätteten» Seefläche wird das weiche Sonnenlicht hier aber von einer feinen Wellenstruktur reflektiert. Da zu diesem Bild kein Originalabzug

Abb. 78: Lienhard & Salzborn. «SM Stazersee gegen Westen», nach 1900, 40 × 50 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 40/50 SM 7)

Abb. 79: Peter Emerson. «A Rushy Shore», 1887, 41,6 × 29,3 cm (Blatt), Platindruck. (University of Michigan Museum of Art, 2002/2.234.2)

vorhanden ist, muss die Betrachtung über das Negativ erfolgen,[231] das im Unterscheid zum vorhin besprochenen Bild keine Manipulationen erkennen lässt. Die Lichtstimmung wurde bereits während der Aufnahme mit der Kamera festgehalten und wahrscheinlich – allenfalls mit leichten Tonwertkorrekturen – so auf den Papierabzug übertragen. Mit Aufnahmen dieser Art griffen «Lienhard & Salzborn» Aspekte der von den Piktoralisten der späten 1880er-Jahre in die Fotografie eingebrachten Ästhetik auf. Wie diese nutzten sie den kalligrafischen Charakter von Schilfgras und Steinen, um dem Wellenspiel im Vordergrund einen Rahmen zu geben (Abb. 79).[232]

In den letzten in dieser Kategorie besprochenen Bildbeispielen nutzten «Lienhard & Salzborn» für die Darstellung der Landschaft den Verdoppelungseffekt der Wasserspiegelung. Sowohl beim Bild «St. Moritz 481» (Abb. 80, S. 102)[233] als auch bei der nicht betitelten Ansicht von Silvaplana mit dem Piz Margna (Abb. 84, S. 105)[234] wird der Blick des Betrachters direkt über die Seefläche auf die Landschaft geleitet. Die Uferlinie liegt exakt auf der horizontalen Mittelachse und trennt die Bilder in zwei sich spiegelnde Hälften. Beim Bild von Silvaplana kommt zudem das Ornamentale der Symmetrie hinzu. Die Nähe zu dem 1907 entstandenen Bild «Der Silvaplanersee

Ansicht (alle vom gleichen Negativ) in vier unterschiedlichen Versionen gezeigt. Die letzte Fotografie ist gemäss der Bildunterschrift rückseitig auf 1920 datiert. Vgl. Stutzer: Leuchten, 1992, S. 58–59, 98–99.

227 Sfumato (vom italienischen «fumo», auf Deutsch «Rauch») bezeichnet eine von Leonardo da Vinci (1452–1519) entwickelte Technik, Landschaften in einen nebligen Dunst zu hüllen und Konturen zu verwischen. Vgl. Merian: Sehen, 2012, S. 240.

228 «Lienhard & Salzborn» verwendeten das Bild auch im Album «Souvenir de l'Engadine». Romedo Guler hatte ein solches Album mit fast identischen Aufnahmen in seinem Verkaufssortiment. Vgl. «Souvenir de l'Engadine», KBG, Up 45. – Gulers Album entstand vor demjenigen von «Lienhard & Salzborn». Da es sich dabei offensichtlich um einen beliebten Verkaufsartikel handelte, fotografierten Letztere die Motive nach und vertrieben sie unter ihrem Namen.

229 Dabei gilt es auch alterungsbedingte, sich auf die Ästhetik auswirkende Veränderungen des Albuminverfahrens zu beachten. Beim besprochenen Bildbeispiel «Lac de Sils» könnte der starke Grad des Ausbleichens der Hintergrundberge auch auf das Alter zurückzuführen sein. Der Vergleich mit dem Negativ belegt aber, dass es sich hier zumindest teilweise effektiv um eine vom Fotografen herbeigeführte Aufhellung handelt.

230 Sizeranne: Ästhetik, 2012, S. 263.

231 Die Abbildung zeigt ein invertiertes Digitalisat vom Negativ, 40 × 50 cm. Beim Digitalisat wurden die Hell-/Dunkelwerte leicht angepasst.

232 Hammond: Naturalismus, 1998, S. 294.

233 Das Bild entstand um 1895. Es zeigt unter anderem den schon weit fortgeschrittenen Umbau des Hotels «Palace», das 1896 eröffnet wurde.

234 Das Bild ist nur als Negativ erhalten, diesem ist kein Bildtitel eingeschrieben. Falls es sich bei diesem Negativ um das Motiv handelt, das im Verkaufskatalog unter dem Titel «Silvaplana et Piz Margna» aufgelistet ist, kann davon ausgegangen werden, dass das Bild vor 1905 entstand.

Abb. 80: Lienhard & Salzborn. «St. Moritz 481», um 1895, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug. (StAGR, 2016/54)

Abb. 81: Ferdinand Hodler. «Der Silvaplanersee im Herbst», 1907, 71 × 92,5 cm, Öl auf Leinwand. (Wikimedia Commons; Original: Kunsthaus Zürich)

Abb. 82: Lienhard & Salzborn. «GR Silvaplana gg. Maloja», 1907, 24 × 30 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 24/30 G 166)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: 1907 (gemäss Beschreibung im Archivkatalog: «Graubünden, Silvaplana und Surlej vom Hahnensee 1907»).
Medientyp: Negativ, Glas (digital invertiert).
Format: Querformat, 24 × 30 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: –.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 24/30 G 166.
Negativ-Archivtitel: «GR Silvaplana gg. Maloja».
Vergleichsmaterial: Das Motiv zeigt – von einem anderen Standort aus – auch Adolphe Braun. Albert Steiner verwendete die Ansicht für seine piktoralistischen Darstellungen.

Das Motiv mit dem Blick auf die Oberengadiner Seen vom Hahnensee ist noch heute beliebt.

Abb. 83: Lienhard & Salzborn. «Lac de Sils 1505a», 1890er-Jahre, 9,5 × 15,5 cm, Originalpapierabzug im Album «Souvenir de l'Engadine». (KBG, U 2568)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: 1890er-Jahre.
Medientyp: Originalpapierabzug, Album «Souvenir de l'Engadine».
Format: Querformat, «Cabinet», 9,5 × 15,5 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: «Lac de Sils 1505a».
Titel im Verkaufskatalog: «Lac de Sils».
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: «Quart», «Cabinet».
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 13/18 G 166; StAGR, FN IV 40/50 G 17.
Negativ-Archivtitel: «GR Silsersee»; «GR Silsersee».
Vergleichsmaterial: Das Motiv wurde auch von Romedo Guler in einem Souvenir-Album mit demselben Namen vertrieben.
Das Bild erinnert an die malerische, piktoralistische Fotografie um die Wende zum 20. Jahrhundert, in gewissem Mass auch an die Bilder von Giovanni Segantini.

Abb. 84: Lienhard & Salzborn. «SM Stazersee gegen Westen», nach 1900, 40 × 50 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 40/50 SM 7)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Nach 1900.
Medientyp: Negativ, Glas (digital invertiert).
Format: Querformat, 40 × 50 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: –.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 24/30 SM 60; StAGR, FN IV 40/50 SM 7.
Negativ-Archivtitel: «SM Stazersee»; «SM Stazersee gegen Westen».
Vergleichsmaterial: Beliebtes Motiv für Ansichtskarten und Werbedruckgrafiken (keine Vedute). Es wurde bereits in den 1860er-Jahren zum Beispiel von William England aufgenommen.

Abb. 85: Lienhard & Salzborn. «GR Silvaplana», um 1900, 24 × 30 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 24/30 G 167)

Weitere Angaben zum Bild

Entstehungszeitraum: Nach 1900.
Medientyp: Negativ, Glas (digital invertiert).
Format: Querformat, 24 × 30 cm.
Dem Bild eingeschriebener Titel: –.
Titel im Verkaufskatalog: –.
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate: –.
Vorhandene Negative / Signatur: StAGR, FN IV 18/24 G 096; StAGR, FN IV 24/30 G 167.
Negativ-Archivtitel: «GR Silvaplana»; «GR Silvaplana».
Vergleichsmaterial: «Der Silvaplanersee im Herbst» (1907) von Ferdinand Hodler sowie andere Aufnahmen mit spiegelndem Wasser von «Lienhard & Salzborn» und anderen Fotografen.

im Herbst»[235] von Ferdinand Hodler lässt sich nicht übersehen (Abb. 81, S. 102).[236] Indem Hodler, anders als «Lienhard & Salzborn», sämtliche zivilisatorischen Spuren ausblendete, setzte er auf die alleinige Wirkung der Naturlandschaft. Um ihre Harmonie hervorzuheben, unterwarf er sie einem symmetrischen Ordnungsprinzip[237] und schuf damit eine Bildikone für die Seenlandschaft des Oberengadins,[238] die fortan wiederholt in Kunst und Werbung zitiert wurde. «Lienhard & Salzborn» nutzten die Spiegelung, um die ruhige, erhabene Schönheit der Landschaft zu artikulieren. Die Verdoppelung kommt auch bei ihnen einer Schematisierung gleich, die durch die Vereinfachung auf das Wesentliche die Identifikation mit der Landschaft zu festigen hilft. So verwundert es nicht, dass die gespiegelte Bergsilhouette heute im Logo von «Engadin St. Moritz» verwendet wird.

Die vorgestellten Bilder zeigen, wie verschieden «Lienhard & Salzborn» bei der Seenmotivik vorgingen. Bei den topografischen Ansichten folgten sie den Reiserouten und wandten den Blick dem Vorhandenen zu. Neu hinzu kam die Dimension des panoramaartigen, von einer nüchternen Ästhetik geprägten Blicks auf das Seenplateau. In den Bildern, in denen sie den See zum Hauptmotiv wählten, lassen sich durchaus Anlehnungen an zeitgenössische Strömungen in Kunst und Fotografie ausmachen. Auch das experimentelle Formenspiel mit der Wasserspiegelung lässt sich in diesem Zusammenhang interpretieren. Indem sie die Schönheit der «feenhaften Seen-Region, der Perle des Engadins»,[239] über die Spiegelung verdoppelten, unterwarfen sie sie gleichzeitig einem einprägsamen Ordnungssystem. Mit den damals noch wenig bekannten Motiven der panoramaartigen Talansichten und der Wasserspiegelungen leisteten «Lienhard & Salzborn» einen wesentlichen Beitrag zur ikonografischen Bildfindung der Region Oberengadin.

4.3 Motive der touristischen Landschaft – Fazit

Die systematische Kategorisierung der Motive aus den Vorzeigebüchern diente dem Erfassen der Bandbreite des Motivspektrums, das «Lienhard & Salzborn» dem touristischen Publikum im Bereich der Landschaftsfotografie bereithielt. Mit der anschliessenden Analyse von ausgewählten Einzelbildern, für die ergänzend Material aus Kabinettkarten und Negativen beigezogen wurde, liessen sich die wesentlichen Inhalte und Darstellungsformen herausarbeiten. Über das Herbeiziehen von Vergleichsmaterial konnten zudem Erkenntnisse hinsichtlich der Einflüsse aus der Reiseliteratur, Malerei und Fotografie auf die Arbeit von «Lienhard & Salzborn» gewonnen werden. Vage bleiben die Aussagen betreffend der Datierung der einzelnen Bilder. In der Gesamtschau und über die Quervergleiche zwischen den Medientypen war es dennoch möglich, einzelne Bildgruppen chronologisch einzuordnen. Als schwierig stellte sich die klare Abgrenzung zu ihrem Vorgänger Franz Pietsch dar. Es bleibt somit unklar, welche Motive aus der Frühzeit von ihm stammen und welche «Lienhard & Salzborn» zugeschrieben werden können.

Das motivische Angebot von «Lienhard & Salzborn» setzte sich überwiegend aus topografischen Übersichten und Ansichten der wichtigsten Sehenswürdigkeiten zusammen. Reichte ihr Einzugsgebiet zunächst noch über die Kantonsgrenze hinaus, so verlagerten die beiden Fotografen den Schwerpunkt bald auf das Oberengadin mit St. Moritz als Zentrum und den Zufahrtswegen dorthin. Damit einher gingen eine Straffung des Angebots und eine Konzentration auf die im Oberengadin relevanten Themen wie das Hochalpine und die Engadiner Seen.

Generell kam den Ortsansichten eine numerisch dominante Stellung zu. Zu Beginn ihrer Tätigkeit fotografierten «Lienhard & Salzborn» fast jeden Ort entlang der bekannten Reiserouten. Später waren es die Orte des Oberengadins, allen voran St. Moritz, dessen Ansichten stets aktualisiert wurden, um so der regen Bautätigkeit gerecht zu werden. Veränderungen zeigen sich auch innerhalb der Kategorien der Verkehrserschliessung, der Schluchten, des Hochalpinen und der Seen. Nach der Eröffnung der Eisenbahnlinien erübrigte sich das Werben für die gute Qualität der Alpenstrassen. Die Kutsche, die nur noch im Nahverkehr im Einsatz war, hatte nun nicht mehr die Bedeutung eines überregionalen, sondern vermehrt die eines ortsspezifischen Transportmittels. Fortan wurde

235 Ferdinand Hodler (1853–1918), «Der Silvaplanersee im Herbst», 1907, 71 × 92,5 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthaus Zürich.

236 Unbeantwortet bleibt die Frage, welches der beiden Bilder zuerst entstand, denn auch von diesem Bild von «Lienhard & Salzborn» ist das Aufnahmedatum nicht bekannt. Siehe auch oben, Anm. 234.

237 Büttner: Geschichte, 2006, S. 351.

238 Dosch: Kunst, 2001, S. 148.

239 Henne am Rhyn: Album, 1892, S. 5.

sie mit der Urlaubsdestination verknüpft anstatt mit der Reise dorthin. Innerhalb einer Bildserie gingen «Lienhard & Salzborn» dazu über, das Kutschenmotiv für individualisierte Erinnerungsbilder zu nutzen. Bei der Schluchtenmotivik, der in der Frühzeit ein vergleichsweise hoher Stellenwert zukam, begann sich das Motivspektrum bald auf einige prägnante Bildtypen zu reduzieren. Beispielsweise wurde das Motiv der Brücke zwischen zwei Felswänden, unabhängig davon, in welcher Schlucht sie lag, zu einem eigentlichen Schluchtenklischee. Neben der Verkleinerung der Motivpalette konnte zudem ein Rückgang des Publikumsinteresses am Schluchtenmotiv festgestellt werden. Auch hier spielte die Eisenbahn eine wesentliche Rolle, denn die bekannten Schluchten, allen voran die Viamala, lagen plötzlich an der Peripherie des Einzugsgebiets von «Lienhard & Salzborn». Dagegen wurde im Oberengadin das Hochalpine zunehmend wichtiger; eine Entwicklung, die mit der wachsenden Bedeutung des sportlichen Alpinismus in der Region einherging. «Lienhard & Salzborn» bedienten ihre Kunden mit klischierten Berg- und Gletscheransichten von allgemein bekannten und einfach zugänglichen Aussichtspunkten, mit Bildern, in denen sie die Begehbarkeit der Gletscheroberfläche thematisierten, oder mit teilweise aufwendig hergestellten Panoramaansichten. Eine Verschiebung des Kamerastandorts nach oben konnte ebenfalls bei den topografischen Seeansichten festgestellt werden. Wurden diese anfangs ausschliesslich entlang des Ufers und der Durchgangswege aufgenommen, so kamen bei den Engadiner Seen bald auch panoramaartige Talübersichten vor. Dabei wählten «Lienhard & Salzborn» bei den jüngeren Aufnahmen die nüchterne Ästhetik, die an die damals populär werdenden Luftaufnahmen erinnert.

Mehrfach lässt sich bei der Motivwahl und der Darstellung ein mehr oder weniger direkter Bezug zu bereits bekannten Bildmustern herstellen. Zum Beispiel nahmen nicht nur Fotografen, sondern zuvor schon Maler die von der Reiseliteratur empfohlenen Sehenswürdigkeiten immer wieder von ähnlichen Standorten auf. Trotz geringfügiger Unterschiede beim Bildausschnitt und dem unterschiedlichen Umgang mit Staffagefiguren etablierten sich stereotype Bildmuster, deren sich auch «Lienhard & Salzborn» bedienten. Einzelne Bilder von Seen, Ruinen und Schluchten weisen auf eine Wechselbeziehung zwischen Kunst und Fotografie hin. Diese entstand meist nach starker Retusche am Negativ oder während der Herstellung des Abzugs.

Dort, wo die beiden Fotografen nicht direkt auf Bekanntes zurückgreifen konnten, überwiegend bei den Aufnahmen aus dem Hochgebirge und denen der Grandhotels, lehnten sie sich an die Fotografie der 1850er- und 60er-Jahre an. Vereinzelt zeigt sich auch der Einfluss der Piktoralisten. Diesbezüglich müssen die Aussagen aber vage bleiben, da zu wenige Papierabzüge erhalten geblieben sind und das Piktoralistische oft erst während des Entwicklungsprozesses in das Papierbild eingearbeitet wurde. Generell bleibt weitgehend offen, welche technischen Verfahren zur Herstellung der zum Verkauf angebotenen Bilder verwendet und in welcher Ästhetik diese präsentiert wurden.

Der Identifikation des Abgebildeten dient quer durch alle Kategorien der den allermeisten Bildern eingeschriebene Bildtitel. Dieser wurde teilweise dazu benutzt, um auf Dinge aufmerksam zu machen, die im Bild kaum sichtbar sind. Bei einem Bild, «Glacier Rosegg. Alp Ota», konnte gar festgestellt werden, dass sich im Gegensatz zu den an das alpinistische Publikum gerichteten Bildern für die touristischen Aufnahmen eine Falschbezeichnung durchsetzte, über die sich das Bild einfacher mit dem Ausflugsort, dem Val Roseg, in Verbindung bringen liess. Weiter zeigte sich bei Abbildungen von vermeintlich gefährlichen oder kaum zugänglichen Orten, dass über die textliche Ebene des Titels oder das Zeigen des Aussichtspunktes dem Betrachter eine Orientierungshilfe geboten wurde, um ihm solche Orte visuell zu erschliessen.

5 Prägungen im touristischen Landschaftsbild

Bei der vorangegangenen Inhalts- und Darstellungsanalyse konnte festgestellt werden, dass sich «Lienhard & Salzborn» bei der Motivwahl und der Bildgestaltung vielfach auf bereits Bekanntes beriefen. Diese Tatsache gab Anlass zu fragen, worauf die Verwendung dieser zuweilen klischeehaften Bildmuster beruhte und welche Einflüsse sich so prägend auf ihre Landschaftsfotografien auswirkten.

Dass der Verkaufskatalog und die Vorzeigebücher nach bekannten, in den damaligen Reisehandbüchern detailliert beschriebenen Routen strukturiert waren, zeigt deren unmittelbaren Einfluss bei der Auswahl der Motive. Die Frage nach der Bedeutung der Reiseliteratur geht jedoch über die Nennung der sehenswerten Orte hinaus. Auch die bildhaften Texte, mit denen das

Sehenswürdige beschrieben wurde, und die präzisen Anweisungen, von wo aus sich die besten Ansichten boten, zeitigten ihre Auswirkungen. Die Tradition der Alpenreise sowie einschlägige gemalte oder gedruckte Souvenirs sind aber weit älter als die Fotografie. Deshalb waren die Landschaftsfotografien von «Lienhard & Salzborn» auch daraufhin zu untersuchen, inwiefern sich in diesen aus den historischen Medien tradierte Bildformen finden lassen.

Als «Lienhard & Salzborn» ihre berufliche Tätigkeit in Graubünden aufnahmen, hatte die Reisefotografie bereits eine dynamische Entwicklung erfahren und die Sichtweise der Menschen auf die Welt, insbesondere in den grossen Metropolen Europas, neu geprägt. Dies gilt auch für die Aufnahmen, die im Zug der Eroberung des Hochgebirges entstanden. Entsprechend wird das Werk der beiden Fotografen auf Einflüsse der fotografischen Vorgänger sowie auf die Auswirkungen der Kommerzialisierung der Reisefotografie hin betrachtet. Im Zug der sich wandelnden Beziehung der Fotografie zur Kunst im ausgehenden 19. Jahrhundert dürften auch die Werke bekannter zeitgenössischer Künstler für ihre Arbeit von Bedeutung gewesen sein. Vor allem Giovanni Segantini, der mit seiner Familie in Maloja lebte, oder Ferdinand Hodler, der das Engadin mehrmals bereiste, scheinen Spuren hinterlassen zu haben. Auch die Anwesenheit von sich zeitweise im Engadin aufhaltenden Literaten, Kunstkritikern und Philosophen mochte einen gewissen Einfluss gehabt haben.[240]

5.1 (Reise-)Literatur

5.1.1 Vom Reisebericht zum Reisehandbuch

Die wechselseitige Beeinflussung von Literatur und Malerei beruht auf einer langen Tradition. Das Genre der Reiseliteratur spielte dabei eine ausgesprochen wichtige Rolle, denn die Reisehandbücher dienten den mehrheitlich ortsfremden Künstlern und Fotografen nicht nur zur Planung ihrer Reisen, sondern gaben mit teils sehr bildhaften Beschreibungen Hinweise zu dem, was als sehens- und darstellungswürdig galt. Den Reisenden war also bereits vor dem Eintreffen am Zielort bekannt, was sie an Sehenswertem erwartete und welches die gängigen Rezeptionsmuster dafür waren. Dieses Vorwissen führte zu einer Präjudizierung der ästhetischen Wahrnehmung, welche für die Alpendarstellung medienübergreifend bestimmend war.[241]

Die ersten Reiseberichte aus den Alpen erschienen ab dem 16. Jahrhundert. Conrad Gessner (1516–1565), Humanist aus Zürich, der für botanische Forschungsarbeiten mehrere Reisen in die Alpen unternahm, beschrieb seine Ergriffenheit angesichts der gewaltigen Gebirgsmassen in Briefen. Aus diesen zitierte Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733), der Zürcher Arzt und Universalgelehrte von internationalem Renommee, zum Einstieg in sein 1723 publiziertes Werk «Helvetischer Bergwanderer oder Reisen durch die Alpenregionen der Schweiz».[242] Wie Gessner verherrlichte Scheuchzer die alpine Natur und beschrieb ausführlich das im ganzen Körper wahrgenommene Glücksgefühl, das ihn beim Anblick der Bergwelt erfasste. Das in Latein abgefasste Werk ist mit mehreren Stichen von Schluchten und Wasserfällen sowie einer Ansicht des Vierwaldstättersees mit den beiden pyramidenförmigen Gipfeln des Grossen und des Kleinen Mythen im Hintergrund illustriert.[243]

An der Wende zum 19. Jahrhundert erschienen zwei prägende Werke der alpinen Reiseliteratur. Mit ausführlichen Beschreibungen brachte William Coxe (1747–1828) den Engländern das in der Schweiz Sehenswerte in «Travels in Switzerland, and in the Country of the Grisons» näher.[244] Für Leser im deut-

240 Beispielsweise verbrachte Friedrich Nietzsche von 1881 bis 1888 mehrere Sommer in Sils Maria im Engadin. Robert de la Sizerannes Besuch bei Giovanni Segantini wird in Asta Scheibs biografischem Roman «Das Schönste, was ich sah» beschrieben. Walter Benjamin verfasste in den Jahren vor dem Kriegsausbruch mehrere Briefe im Engadin. Vgl. Benjamin: Briefe, 1978, z. B. S. 26.

241 Telesko: 19. Jahrhundert, 2010, S. 300.

242 Reichler: Landschaft, 2016, S. 119, 120. Originaltitel: Johannes Jakobus Scheuchzerus, Ouresiphoites Helveticus, sive itinera per Helvetiae alpinas regiones, Leiden, Pieter van der Aa, 1723. Auf den Stichen stehen handschriftliche Vermerke und in Druckschrift «Perillustri Societati Regiae Londinensi» (Royal Society of London).

243 Der Grosse und der Kleine Mythen sind zwei markante, pyramidenförmige Berge, die, vom Vierwaldstättersee her gesehen, hinter der Ortschaft Schwyz aufragen.

244 Coxe: Travels, 1791. Das Buch erschien in mehreren Auflagen und war im englischen Sprachraum bei Reisenden in die Schweiz sehr beliebt. Wie Ebel (siehe unten, Anm. 245) beschreibt Coxe den guten Zustand der Strassen und verweist auf Autoren früherer Berichte, deren Beschreibungen gefährlicher Passagen auf schlechten Wegen mit dem Vorgefundenen nicht mehr übereinstimmen würden. Er vermutet, «modern writers have adopted them as the mere echos of ancient travellers» (moderne Autoren hätten sie [die Texte] der früheren Reisenden als blosses Echo übernommen). Vgl. Coxe, Travels, 1791, Bd. III, S. 170.

schen Sprachraum schilderte Johann Gottfried Ebel in seiner «Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweitz zu bereisen»,[245] was ihm sehenswert erschien. Ebels «Anleitung» galt damals im deutschen Sprachraum als das am weitesten verbreitete Reisehandbuch über die Schweiz. In der ersten Auflage von 1793 schrieb Ebel, er habe Graubünden nicht selbst bereist, gab aber dennoch die durch den damaligen Freistaat der Drei Bünde führenden Hauptrouten nach Italien an. Er verwies auf die Aussagen eines Schweizer Zeichners und Malers, dessen Namen er nicht nannte, dass, wer bereits durch die Schweiz gereist sei, in Graubünden nichts «Grosses, Ausserordentliches und Schönes in der Natur» finde, was «als neu frappieren» würde. Speziell hob er jedoch bereits in der ersten Auflage den Weg durch die Viamala hervor, den einige «wegen seiner schrecklichen, schauderhaften Wildheit» eindrücklicher fänden als jenen über die Teufelsbrücke in der Schöllenen am Gotthardpass.[246] Bereits in der zweiten Auflage von 1804/05 widmete Ebel dem seit 1803 zur Schweiz gehörenden Kanton Graubünden ein siebenseitiges Kapitel mit praktischen Reiseinformationen und fügte die Orte Graubündens in seine die ganze Schweiz berücksichtigende alphabetisch geordnete Liste der Beschreibungen ein.[247] Etwa ein Drittel des Textes betraf praktische Reiseinformationen und Hinweise auf weiterführende Literatur. Wenn das mehrteilige Werk auch nicht den ab Mitte 19. Jahrhundert erschienenen kleinformatigen Reisehandbüchern entsprach, so folgte es schon dem Konzept der Verbindung von praktischen Reisetipps, Routenbeschreibungen, einigen prägnanten Illustrationen und Übersichtskarten. Ab den 1840er-Jahren erschienen die kleinformatigen Reisehandbücher in immer grösseren Auflagen auf dem Markt. In England waren Murrays «Handbooks for Travellers», was der «Baedeker» für den deutschen Sprachraum bedeutete.[248]

5.1.2 Landschaftsbegriffe in der Reiseliteratur

Schluchten repräsentierten lange – bis ins 18. Jahrhundert – das, was die Alpen oder genereller das Gebirge als einen abstossenden und furchteinflössenden Ort, einen «locus horribilis», wahrnehmen liess. Der Gebirgslandschaft wurde jegliche Darstellungswürdigkeit abgesprochen, die Alpen galten bloss als ein auf dem Weg zu den bekannten Städten Italiens zu überwindendes Hindernis. Diese Haltung begann sich in der Zeit der Aufklärung grundlegend zu ändern. Im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und theologischer Auseinandersetzung wurde der Frage nachgegangen, wie angesichts eines rational erklärbaren Universums weiter am Glauben an die Allmacht Gottes festzuhalten sei.[249] Die Physikotheologie, ein verbreiteter Denkansatz um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, glaubte den Beweis für das Wirken Gottes in der Natur zu finden. Dies hatte ein generelles Umdenken bezüglich des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur zur Folge und führte zu einer positiven Mystifizierung und romantischen Verklärung der Natur.[250] Der Paradigmenwechsel ins Positive transformierte das bis anhin Abstossende und Furchteinflössende der Natur zum Erhabenen und Bestaunenswerten. Mit «A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful» leistete der englische Philosoph Edmund Burke (1729–1797) einen richtungsweisenden Beitrag «zur Popularisierung des Konzepts des Erhabenen».[251] Burke ging von einer emotionalen Reaktion aus, einem Erstaunen, das sich beim Anblick der schroffen Irregularität der Natur in einem genussvollen Schauer, einem «delightful horror», offenbare.[252] Dem Erhabenen stellte Burke das Schöne gegenüber, das mit Harmonie und Ausgewogenheit assoziiert wurde. Die domestizierte Natur repräsentiere die Regularität einer schönen Landschaft. Je weniger menschliche Eingriffe sichtbar seien, umso erhabener wirke die Landschaft auf den Betrachter.[253]

Im Zug der im 18. Jahrhundert einsetzenden Industrialisierung und der damit einhergehenden Regulierung der Natur gewann der nicht beherrschte Naturraum zusehends an ästhetischem Gewicht. Im Kontext dieser Neubewertung fand man im Erhabenen eine Form zur Beschreibung der Emotionen, die einen beim Blick auf eine karge Felslandschaft, ein tosendes Wildwasser oder in einen tiefen Abgrund überkommen. Schluchten kam eine besondere Stellung zu, da «der Blick in die Tiefe erhabener wirke als der in die Höhe».[254] Da sie als Gegensatz zur lieblichen Natur erachtet wurden, galten auch die kargen Landschaften auf den Passhöhen als erhaben. Zum Beispiel bezeichnete Ebel den Albulapass als sehr einsam und melancholisch,[255] und Murrays Eintrag dazu lautet: "It is a scene of complete desolation."[256] In der Fotografie des Albula-Hospizes (Abb. 59, S. 85) von «Lienhard & Salzborn» sind diese durch die Reiseliteratur vergebenen Attribute noch immer sichtbar. Von oben her

a

b

Abb. 86a–b: William Gilpin. *a:* Nichtpittoreske Berglandschaft. *b:* Pittoreske Berglandschaft. (Gilpin: Essays, 1792, Einlage zwischen S. 18 und 19)

aufgenommen wirkt das Hospizgebäude über dem sich die karge, oben fast bildsprengende Felslandschaft erhebt, klein und verloren.

Ebenfalls aus dem naturästhetischen Diskurs ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich mit der pittoresken Sehweise ein weiteres die Darstellung von Landschaften prägendes Konzept. Unabhängig davon, ob eine Landschaft als schön oder erhaben wahrgenommen wurde, diente die pittoreske Sehweise dazu, sie ästhetisch zu modifizieren und einzugrenzen.[257] William Gilpin (1724–1804) gab 1792 in Form von drei Essays[258] eine Anleitung zum pittoresken Sehen heraus, nach Helga Dirlinger eine «Mischung aus Reiseführer, Kunstkritik und Anleitung zum Sehen, die zu einer Art Bibel der am Pittoresken interessierten Reisenden avancierte».[259] Gilpin wies das, was sich zur bildhaften Darstellung eignet, dem Pittoresken zu. Anhand von zwei Illustrationen, einer flächig, abstrakt anmutenden Hügellandschaft und einer mit Details angereicherten Talansicht, demonstriert er den Unterschied zwischen einer nichtssagenden und einer pittoresken Landschaft (Abb. 86a–b). Bei der pittoresken Landschaft ergänzte Gilpin Vorder-, Mittel- und Hintergrund mit allerlei Details. Felsen oder Bäume wurden als natürliche Begrenzung herangezogen, sie dienen als Rahmung für die Szenerie dahinter. Vorder- und Mittelgrund sind mit einer mäandernden Linie, einem Weg oder einem Fluss, verbunden. Die kulissenhaft im Hintergrund liegenden Berge schloss er mit einer niedrigen Horizontlinie ab, wodurch er dem mit zarten Wolken durchsetzten Himmel viel Raum beliess und den Bergen ihre bedrohlich wirkende Masse nahm. In den Vordergrund stellte er zwei wandernde Figuren. In der von Gilpin propagierten, sogenannten pittoresken Sehweise wurde die Landschaft bereits bei der Betrachtung in einen imaginären Rahmen gestellt und dadurch als bildhafte Komposition bewertet.[260]

245 Ebel: Anleitung, 1793, 1804/05, 1809/10. Variation im Titel von 1793: «Anleitung [...] in der Schweitz zu reisen».

246 Ebel: Anleitung, 1793, Vorbericht, S. 2–3.

247 Ebel: Anleitung, 1804/05, XIII. Abschnitt, VI. Kapitel: «Reisen im Kanton Graubündten», S. 114–120.

248 Das erste alpenspezifische «Handbook» von Murray, «Switzerland and the Alps of Savoy & Piemont», erschien 1838. Die erste Ausgabe von Karl Baedekers «Die Schweiz. Handbüchlein für Reisende, nach eigener Anschauung und den besten Hülfsquellen bearbeitet» erschien 1844.

249 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 39.

250 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 39, 44.

251 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 73. – Der ursprünglich aus der antiken Rhetorik stammende Begriff «sublim» war zur Zeit Burkes, Mitte des 18. Jahrhunderts, im Ästhetikdiskurs in Malerei und Dichtung ziemlich gebräuchlich. Burke erweiterte ihn um die Dimension der emotionalen Wahrnehmung. Vgl. dazu: [Unbekannter Autor:] Peri hypsous [Über das Erhabene], 1. Jahrhundert n. Chr.; Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 72–73.

252 Burke: Enquiry, 1990, S. 53, 67.

253 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 96.

254 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 93. Zitiert nach Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry, 1757, Part II, Section VII, S. 66.

255 Ebel: Anleitung, 1804/05, Bd. 2, S. 21.

256 Murray: Handbook, 1886, S. 271.

257 Wolfzettel: Malerisch, 2010, Bd. 3, S. 777.

258 Gilpin: Essays, 1792.

259 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 101.

260 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 118–119.

Förderlich für diese Art der Landschaftsbetrachtung war ein im 18. und 19. Jahrhundert von Reisenden häufig benutztes optisches Hilfsmittel, das sogenannte Claude-Glas.[261] Es bestand aus einem gebogenen Spiegel, zu dem zur Erzeugung unterschiedlicher Lichtstimmungen eingefärbte Gläser erhältlich waren. Die gebogenen Gläser wirkten wie ein Weitwinkelobjektiv. Der vergrösserte Blickwinkel liess die Landschaft weiter und entrückter erscheinen, als das menschliche Auge sie wahrnimmt. Dieser Effekt, gepaart mit den übernatürlichen Lichtstimmungen durch die gefärbten Gläser, liess bereits beim Betrachten eine illusorisch bildhaft eingegrenzte Ästhetik entstehen, die sich stilbildend auf die Darstellung auswirkte.

Diese Prägung des Blicks findet sich vor allem in der Vedute[262] wieder. Im Zeitraum von 1750 bis circa 1860 wurden dem touristischen Publikum bekannte Ansichten als kleinformatige Gemälde oder Druckgrafiken angeboten. Beliebt waren thematische Bildserien, die in Mappen mit Titeln wie «Vues pittoresques de la Suisse …», «Vues remarquables …» oder «Merkwürdige Ansichten …»[263] erworben werden konnten. Die Anordnung der Bildfolgen von «les points les plus intéressants et les plus originaux» erfolgte wie später in der Fotografie entlang der Reiserouten. Der unten am Bild angebrachte Vermerk «Nach der Natur gemalt» wies explizit auf die vor Ort entstandene, akkurate Erfassung der Szenerie hin.[264] Charakteristisch für die Veduten war ihre betont idyllisierende Ausdrucksweise. Diese wurde unter anderem durch einen vergrösserten Blickwinkel erreicht, den das menschliche Auge gar nicht abdecken kann, was wiederum auf die Verwendung von Claude-Gläsern hinweist. Dadurch wird die Landschaft optisch verkleinert und eine Distanz zwischen dem Betrachter und der Landschaft erzeugt, die einer verklärenden Verniedlichung gleichkommt. Zum Wesen der Veduten gehörten zudem die Genreszenen im Bildvordergrund. Beliebt waren ins Gespräch vertiefte oder kontemplativ die Landschaft betrachtende Figuren. Strassen wurden mit Wanderern, Säumern oder Kutschen belebt.

5.1.3 Motivik entlang der Reiserouten

Seit Ebels «Anleitung» enthielten die Reisehandbücher einführend allgemeine praktische Hinweise und, «wie auf einer Perlenkette aufgefädelt», die verschiedenen Routenvorschläge.[265] Im Hauptteil wurde beschrieben, was es entlang der einzelnen Routen wo zu sehen gab. Vergleicht man die Vorzeigebücher von «Lienhard & Salzborn» zum Beispiel mit John Murrays «Handbook for Travellers in Switzerland» von 1867,[266] erkennt man nicht nur die Routen, sondern auch die im Text beschriebenen Ansichten in den Fotografien wieder. Zur «Route 87: Coire to Chiavenna – Via Mala – Pass of the Splügen» schlägt Murray eingangs vor, die rund 5 Kilometer durch die Viamala zu Fuss zu gehen, da der Blick aus der Kutsche zu eingeschränkt sei, um die schreckliche Grossartigkeit der Schlucht wahrzunehmen. Dann beschreibt er beinahe Schritt für Schritt die Ansichten, die sich entlang der Schlucht bieten. Diese wiederum decken sich weitgehend mit den Bildern aus dem Vorzeigebuch 2 (Abb. 48a–b, S. 76). Zum «Verloren Loch» etwa hielt er fest: "The view, looking back from this, through the dark vista of black rock, and the fringe of firs, upon the ruined tower of Realt [Burg Hohenrätien] and the sun-lit valley of Domleschg, is very pleasing."[267]

Die Abbildung dazu zeigt nicht nur die beschriebenen Landschaftselemente, sondern auch den zurückblickenden Betrachter (Abb. 56c, S. 81). Ein anderes Beispiel betrifft die Galerien beim Pianazzofall auf der italienischen Seite des Splügenpasses: "This is a most extraordinary piece of engineering, and well deserves examination."[268] In ihrem Bild (Abb. 45, S. 73) heben «Lienhard & Salzborn» die Ingenieurskunst deutlich hervor. Nicht nur sind alle drei am steilen Hang übereinander angelegten Galerien und Kurven zu sehen, das Bild ist zudem auf eine Weise komponiert, welche die Bauten visuell eindrücklicher erscheinen lässt als den Wasserfall.

Das Strukturieren des Verkaufsangebots nach Reiserouten war offenbar ein zeittypisches Vorgehen, wie etwa das Beispiel des bereits im Kapitel 2.3 (Anmerkung 93) erwähnten Katalogs von «Ad. Braun & Cie» aus dem Jahr 1887 bestätigt. Darin sind die Routen zwar nicht explizit genannt, aber anhand der Reihenfolge, nach der die Orte aufgelistet sind, nachvollziehbar. Unter dem Eintrag «Viamala» etwa führen «Ad. Braun & Cie» 19 Bilder auf, die – den Titeln nach zu schliessen – ebenfalls den Beschreibungen Murrays entsprechen. Darunter sind die Ansichten «Le trou perdu», «Le Ier pont» oder «Gorge près du IIme pont», die auch der Fotograf William England (1830–1896), der Graubünden um 1865 bereiste, in seinem Repertoire führte.[269]

Die Beispiele aus der Viamala und vom Splügenpass bezeugen die enge Verknüpfung zwischen Reise-

literatur und Motivwahl. Mit gut beschriebenen oder gar namentlich erwähnten Standorten definierte die Reiseliteratur die Ansichten, die zunächst von durchreisenden, bald auch von lokalen Fotografen wie «Lienhard & Salzborn» wiedergegeben und nach Routen strukturiert zum Verkauf angeboten wurden. Der Kunde fand in den Bildern bestätigt, was er zuvor, sich auf die Reiseliteratur stützend, vor Ort besichtigt hatte.

5.1.4 Vom Erhabenen geprägte Darstellungen

Die in die späten 1880er-Jahre datierten Vorzeigebücher 1 und 2 enthalten auffallend viele Bilder, die der Schluchten- und Wildwassermotivik zugeordnet werden können. Zu sehen sind Brücken über schäumendem, zwischen Felswänden tosendem Wasser, aber auch eher belanglose Strassenabschnitte an steil aufsteigenden Berghängen. Aus heutiger Sicht mag man sich über die so zahlreich vorhandenen Bildvarianten wundern. Da sie aber die ausführlichen Beschreibungen der Reiseliteratur spiegeln, lohnt es sich, genauer hinzuschauen.

Die folgenden drei Textstellen entstanden zwischen 1805 und 1886 und beschreiben dieselbe Stelle in der Viamala und den Blick auf das anschliessende, offene Tal:

«Zwischen der ersten und zweyten Brücke ist der an schauerlicher, erhabner und romantischer Natur reichhaltigste Standpunkt. Das feyerliche Dunkel dieser wilden und einzigen Felsengegend stimmt zur Schwermut […] und bald nachher tritt man aus der Kluft ins lachende und reizende Schamser-Thal, wo Zilis das erste Dorf ist.»[270] (Johann Gottfried Ebel, 1804/05)

"The Via Mala, which commences about ½ m. above Tusis, and extends for a distance of more than 3 miles, is one of the most sublime and tremendous defiles in Switzerland. […] and the road emerges into the open valley of Schams […], whose green meadows and neat white cottages have a pleasing effect when contrasted with the gloomy scene behind."[271] (John Murray, 1867)

"The Via Mala, extending 3½ miles, is one of the most celebrated defiles in Switzerland. […] to see the defile well a traveller should quit his carriage and walk to the 2nd bridge. […] Its green meadows have a pleasing effect when contrasted with the gloomy scene behind."[272] (John Murray, 1886)

Zur Beschreibung der Schlucht benutzt Ebel die Adjektive «schauerlich», «romantisch» und «erhaben» als Ausdruck einer, wie er sagt, feierlichen Schwermut. Dem setzt er das Gefühl der Fröhlichkeit beim Anblick des offenen Tals entgegen. In beiden Fällen wird der emotionale Genuss hervorgehoben. 60 Jahre später weist Murray der Schlucht noch immer

261 Das Claude-Glas war ein konvex geschliffenes Glas, dessen Name sich auf den französischen Landschaftsmaler Claude Lorrain (1600–1682) bezieht.

262 Der Begriff «Vedute» ist vom italienischen Wort «veduta», das «Ansicht» oder «Aussicht» bedeutet, hergeleitet.

263 Im heutigen Sprachgebrauch wird das Wort «merkwürdig» überwiegend als Synonym für «eigenartig», «seltsam» verwendet. Vgl. Duden, https://www.duden.de. – Im «Deutschen Wörterbuch», begonnen von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (Bd. 12, Sp. 2108), wird auch die Bedeutung «unvergesslich» erwähnt und auf das lateinische «memorabiles» verwiesen. Vgl. dazu: http://dwb.uni-trier.de/de/die-digitale-version/online-version/; http://woerterbuchnetz.de/DWB.

264 «Nach der Natur gemalt» oder etwa Caspar Wolfs «C. Wolf ad nat pinxit» waren eine Art Gütesiegel, das auf dem Papierrand unterhalb des Bildes neben dem Titel angebracht wurde. Auch die 50 Aquatinta-Stiche, die um 1841 im (gebundenen) Werk «Cinquante vues pittoresques de la Suisse» erschienen, wurden beispielsweise mit «dessinés d'après nature» untertitelt. Vgl. Leuthold: Cinquante vues, [1841?].

265 Müller: Welt, 2012, S. 89.

266 Die erste Auflage von John Murrays «A Handbook for Travellers in Switzerland» erschien 1838, danach wurde das Reisehandbuch in unregelmässigen Abständen mehrfach wieder aufgelegt. Für diese Arbeit wurden die Auflagen von 1867 und 1886 konsultiert.

267 «Der Blick zurück durch den dunklen Korridor des schwarzen Felses und die Fichten, welche die Ruine der Burg Hohenrätien umgeben, auf das von der Sonne beschienene Domleschgertal ist sehr gefällig.» Murray: Handbook, 1867, S. 257.

268 «Dies ist ein höchst aussergewöhnliches Stück Ingenieurskunst, es verdient besondere Begutachtung.» Murray: Handbook, 1867, S. 260.

269 Sieben seiner stereoskopischen Aufnahmen aus der Viamala finden sich in der Sammlung der «Albertina» in Wien. Vgl. http://sammlungenonline.albertina.at.

270 Ebel: Anleitung, 1804/05, 4. Teil, S. 202.

271 «Die Viamala, die etwa eine halbe Meile über Thusis beginnt und sich über mehr als drei Meilen erstreckt, ist einer der erhabensten und gewaltigsten Engpässe in der Schweiz. […] dahinter führt die Strasse in das offene Schamsertal hinaus, […] dessen grüne Weiden und adrette, weisse Häuschen im Vergleich zur düsteren Szenerie eine angenehme Wirkung haben.» Murray: Handbook, 1867, S. 256–257.

272 «Die Viamala, 3,5 Meilen lang, ist einer der meistgepriesenen Hohlwege in der Schweiz. […] Um die Schlucht gut sehen zu können, sollte der Reisende die Kutsche verlassen und zu Fuss bis zur zweiten Brücke gehen. […] Seine grünen Weiden zeitigen im Vergleich zur düsteren Szenerie eine angenehme Wirkung.» Murray: Handbook, 1886, S. 257.

das Attribut des Erhabenen zu, ersetzt es weitere 20 Jahre später indes durch die Worte «most celebrated». Während Ebel beschreibend auf den emotionalen Faktor eingeht, verwendet Murray für die Schlucht lediglich das das Emotionale implizierende Adjektiv «erhaben» und lässt dieses später ganz weg. Beim offenen Tal hingegen belässt er auch in der späteren Ausgabe die auf ein Gefühl hinweisende Formulierung «have a pleasing effect».

Die drei Zitate lassen eine Verschiebung der Landschaftswahrnehmung und gleichzeitig eine sprachliche Veränderung in der Beschreibungsweise erkennen. Murray behält den emotionalen Faktor nur bei der Beschreibung der grünen Matten bei und begnügt sich bei der Schlucht damit, sie als eine der meistbewunderten der Schweiz zu bezeichnen. Trotz diesen Veränderungen entfaltete das ästhetische Konzept des Erhabenen selbst Ende 19. Jahrhundert seine Wirkung. Dies zeigt sich allein schon im Stellenwert, den Autoren wie Murray den Schluchten nach wie vor beimassen und der sich auch im Verkaufsangebot von Fotografen wie «Lienhard & Salzborn» widerspiegelte. Aber nicht nur die Motivwahl, auch die Gestaltung der Bilder war nach wie vor von diesem ästhetischen Konzept aus dem 18. Jahrhundert mit geprägt.

In einigen Aufnahmen von «Lienhard & Salzborn» wird dieses beispielsweise über die Darstellung des Schweren und Beklemmenden zum Ausdruck gebracht. Im Bild «Viamala (vue pris de IIme Pont)» (Abb. 57, S. 82) mit dem zwischen rauen Felswänden durchschiessenden Wasser wählten die Fotografen den Ausschnitt so, dass das im Schatten stehende, überhängende Felsstück am oberen Bildrand liegt und in seiner ganzen Schwere herunterzustürzen droht. Von der anderen Seite scheint die ebenfalls im Schatten stehende Felswand ins Bild zu drängen. Die mit dem Bildausschnitt erzeugte Dynamik evoziert beim Betrachter ein schier körperlich wahrnehmbares Gefühl der Beklemmung. In der bereits mehrfach erwähnten Ansicht «Albula Hospice» (Abb. 59, S. 85) erscheint der zentralperspektivisch aufgenommene, helle Gipfel vom dunkleren Fels nach oben gedrängt und erhält durch die hohe Horizontlinie, die dem Himmel kaum Raum lässt, gegenüber dem Hospizgebäude eine wuchtige Dringlichkeit. Die Einsamkeit und Melancholie, die Ebel mit dieser Landschaft assoziierte, oder die von Murray gesehene «complete desolation [Trostlosigkeit]» wurden mit dieser Bildkomposition nachvollziehbar gemacht.

Die beiden Fotografien «Viamala (vue pris de IIme Pont)» (Abb. 57, S. 82) und «Albula Hospice» (Abb. 59, S. 85) visualisieren exemplarisch die Attribute, die in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts mit dem landschaftlich Erhabenen assoziiert wurden. Charakteristisch bei der Darstellung der Schlucht wie auch der kargen Berglandschaft waren vertikal eingemittete, nahezu den Rahmen sprengende Bildkompositionen und die Dominanz von monotonen, überwiegend dunklen Tönen. Für die Schluchten galt: Je enger und tiefer, umso mehr vermochten sie zu beeindrucken. Die markante Topografie wurde mit dem Hochformat betont. Zudem achtete man darauf, keinen oder nur ein kleines Stück Horizont zu zeigen, wodurch oben die Referenzpunkte fehlen und die Aufmerksamkeit unwillkürlich in die Tiefe geleitet wird. Mit unregelmässigen Formen von abgestürzten Bäumen, Felsbrocken und dergleichen wurde das Wilde, zuweilen Chaotische der Natur hervorgehoben. Auch für die Darstellung der als öde und verlassen wahrgenommenen Landschaft an der Vegetationsgrenze bildeten sich gewisse Muster heraus. Zur Veranschaulichung eines bedrückenden Schweregefühls beim Anblick der ungewohnt kargen Berglandschaft wurde vorzugsweise das Querformat verwendet und der höchste Punkt mittig möglichst nahe an den oberen Bildrand gesetzt. Idealerweise wurde ein Kamerastandort gefunden, der es erlaubte, die seitlichen Bergflanken symmetrisch und langsam abfallend darzustellen. Die gleichmässige seitliche Ausdehnung wird als stabiles Gleichgewicht wahrgenommen und verleiht der Komposition etwas unverrückbar Statisches, was wiederum «ein Gefühl des Dauerhaften» evoziert.[273] Die Komponente des Ewigen, die Vorstellung des Zeitlosen, wird in das Bild «Albula Hospice» (Abb. 59, S. 85) beispielsweise mit der offenen, von Bildrand zu Bildrand führenden Linie eingebracht.[274]

Mit der Besteigung der Alpen erweiterte sich die Vorstellung des Erhabenen. Zur dunklen und bedrohlichen Enge der Schluchten oder zur öden Verlassenheit von Passlandschaften gesellten sich die Helle und die befreiende Weite der Gipfelaussichten. Beispielsweise notierte Baedeker, der Blick von der Diavolezza sei «von überwältigender Grossartigkeit».[275] Was für Gefühle ein solcher Blick auslösen konnte, beschrieb 1903 der Kunsthistoriker und Amateurfotograf Friedrich Carstanjen (1864–1925): «Wir leben im Licht – wir gehen zu Grunde in der Finsternis: also wirken helle, lichtvolle Töne gleich der Bestrahlung durch die

Abb. 87: Lienhard & Salzborn. «GR Tarasp», 1900er-Jahre, 40 × 30 cm, Negativ, digital invertiert und bearbeitet. (StAGR, FN IV 30/40 G 03)

Sonne belebend auf uns; sie vergleichen sich dem geistig Hellen und haben einen heiteren Charakter; mit ihnen wird sich leicht die Vorstellung von Freude und Lust verbinden, von Sieg über die Widerwärtigkeiten des Lebens.»[276]

Carstanjen empfand das Licht im ewigen Schnee der Hochalpen als besonders eindrücklich und verglich dessen Helligkeitsgrade mit der Dynamik von rhythmisch belebenden Trommelschlägen einer Musik.[277]

In Bildern wie dem Panorama «Groupe de Bernina Diavolezza» von «Lienhard & Salzborn» (Abb. 65, S. 91) lässt sich das von Carstanjen Beschriebene wiederfinden. Gegenüber den Formen des Erhabenen bei den Schluchten oder den Hospizen wirkt die Komposition mit den filigranen Wellenlinien auf der Gletscheroberfläche, den hellen Tonabstufungen und den fein gegliederten Bergspitzen ungleich leichter und beschwingter. Diese Leichtigkeit wird mit der Schrägperspektive noch akzentuiert, die im Gegensatz zu den mit Pathos beladenen, das Erhabene thematisierenden Frontalansichten steht.[278]

Der Perspektivenwechsel zur leichter wirkenden Schräge lässt sich in weiteren Landschaftsfotografien von «Lienhard & Salzborn» feststellen und bedeutet ganz allgemein eine Erweiterung der bestehenden Bildmuster zur Darstellung der erhabenen Schönheit der Landschaft. Begleitet war diese Entwicklung von einer nuancierteren Wahl der Motive, die zunehmend topografische Ansichten beinhalteten, deren wechselvolle Darstellungen einen allgemeinen Eindruck der Landschaft vermittelten und weniger die einzelne Sehenswürdigkeit hervorhoben (Abb. 10, S. 27; Abb. 87). Dazu ist eine Verschlankung der Bildtitel zu erkennen. Auf dem Blatt «Maloja-Pass» aus den von «Lienhard & Salzborn» als Serie herausgegebenen Druck-

273 Arnheim: Macht, 1965, S. 126.

274 Imdahl/Kunisch: Erläuterungen, 1992, S. 259.

275 Baedeker: Schweiz, 1911, S. 488. Auch in der Ausgabe von 1887 fügte Baedeker der Beschreibung zwei Sternchen als Zeichen der höchsten Bewertung hinzu.

276 Carstanjen: Geheimnis, 2012, S. 313. Friedrich Carstanjens Text wurde ursprünglich in «Die photographische Kunst im Jahre 1903» publiziert.

277 Carstanjen: Geheimnis, 2012, S. 313.

278 Arnheim: Macht, 1965, S. 126. Der Kunstpsychologe Rudolf Arnheim (1904–2007) weist der Komposition über die Mitte die Stabilität des visuellen Gleichgewichtszentrums zu. Die Mittellage werde von den meisten Kulturen dazu benutzt, «dem Göttlichen oder einer anderen übergeordneten Macht in der Wahrnehmung Ausdruck zu verleihen».

grafiken ist die «Burg Renesse» nicht mehr erwähnt, im Verkaufskatalog wurde dasselbe Motiv noch unter «Chateau Renesse et Malojapass» geführt.

5.1.5 Reminiszenzen an die pittoreske Sehweise

«Die Strasse beginnt zu steigen, rechts öffnet sich eine prachtvolle *Aussicht auf den zwischen Piz Chalchagn und Munt Pers eingebetteten Morteratsch-Gletscher mit seiner gewaltigen Moräne, überragt von dem blendend weissen [...] Piz Bernina.»[279] (Baedeker, 1887)[280]

«Den Vordergrund bilden mächtige, blossgelegte Felsblöcke und dunkelgrüne Wettertannen, darüber dehnt sich der breite, blendende Eisstrom des Morteratsch aus, und über diesen empor ragen wie gepanzerte Riesen die leuchtenden Gipfel der Bernina-Gruppe. [...] Was den Genuss dieses Anblicks in nicht zu unterschätzender Weise erhöht, ist, dass er sich mühelos, von der Landstrasse aus bietet.»[281] (Anna Weidenmüller, 1898)

In Baedekers Reisehandbuch und auf der ersten Seite des Engadin-Romans «Piz Zupô» von Anna Weidenmüller wird eine der bekanntesten Gletscheransichten Graubündens beschrieben. «Lienhard & Salzborn» boten diese gemäss dem Verkaufskatalog in allen Formaten inklusive dem «Grand format» und dem «Format panorama» an. Ihre Fotografie «Glacier Morteratsch» (Abb. 88)[282] wirkt wie die Verbildlichung der beiden Texte, die sich, vor allem jener von Anna Weidenmüller, wiederum wie eine Bildbeschreibung lesen. Wie in einer solchen unterteilt sie die Landschaft schon während der Betrachtung in die verschiedenen Bildebenen. Die Landschaft wird als Bildkomposition wahrgenommen. Zu deren Darstellung wurden gezielt Ansichten gesucht, «die den ästhetischen Ansprüchen einer künstlerischen Bildgestaltung möglichst nahe kommen».[283]

Der Ansicht von «Lienhard & Salzborn» sind hier drei Bilder gegenübergestellt (Abb. 89a–c), die alle annähernd am selben Standort aufgenommen wurden und im Vordergrund den Weg respektive Reisende zeigen. Zwischen den einzelnen Darstellungen liegen rund 100 Jahre. Die Aquarellzeichnung des Bauingenieurs und Kartografen Hans Conrad Escher (1767–1823) entstand um 1793, nur ein Jahr nach der Veröffentlichung von Gillpins drei Essays zur pittoresken Sehweise. Rund 65 Jahre später schuf Caspar Ulrich Huber (1825–1882) von einem etwas weiter oben liegenden Standort aus den kolorierten Aquatinta-Stich. Weitere rund 35 Jahre später entstanden die Fotografie «Glacier Morteratsch» von «Lienhard & Salzborn» und der Photochrom-Druck des Verlags «Photochrom Zürich».

Abb. 88: Lienhard & Salzborn. «Glacier Morteratsch 448», 1890er-Jahre, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Escher verzichtete darauf, den Gletscher mit auf das Bild zu nehmen, und setzte stattdessen den schneebedeckten Piz Palü in den Bildmittelpunkt und darunter auf die vertikale Mittelachse einen Reiter. Die seitlich ins Bild ragenden Bergflanken liess er übermässig steil und dunkel erscheinen. Mit einer Tanne gab er der Szenerie auf der rechten Bildseite einen rahmenden Abschluss. Trotz der schematischen Darstellung lässt sich sofort erkennen, um welchen Berg es sich handelt. Mit wesentlich mehr Details ausgestattet ist die Aquatinta von Huber. Neben dem Reisenden sind im Vordergrund Steine und Bäume zu sehen, im Mittelgrund schlängeln sich Weg und Bach, dahinter liegt der Gletscher, gekränzt von den weissen Gipfeln. Mit der niedrig angesetzten Horizontlinie beliess Huber dem Himmel viel Raum. In der detailreichen Anord-

279 «Das vorzugsweise Beachtenswerthe» wird bei Baedeker jeweils mit einem Asterisk hervorgehoben. Vgl. Baedeker: Schweiz, 1887, S. XI.

280 Baedeker: Schweiz, 1887, S. 388.

281 Weidenmüller: Piz Zupô, 1898, S. 1.

282 Eine grössere Wiedergabe des Bildes findet sich auf S. 93 (Abb. 68).

283 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 114.

Abb. 89a: Hans Conrad Escher.
«Piz Palü, am Bernina», 1793,
10,9 × 17,7 cm, Aquarell.
(Brandenberger: Escher, 2002)

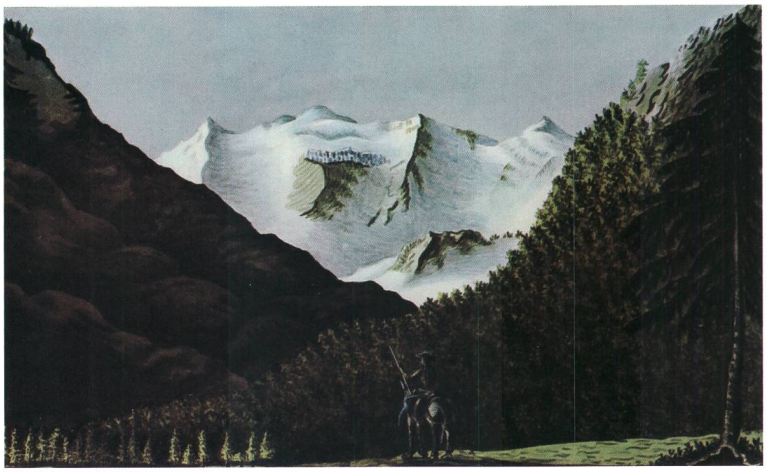
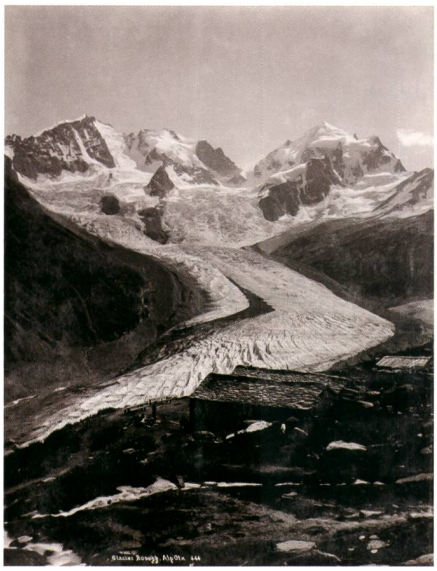


Abb. 89b: Kaspar Ulrich Huber.
Morteratschgletscher, 1850–1870,
16,1 × 23,2 cm, Aquatinta, Stahlstich,
koloriert, Heinrich Füssli & Cie., Zürich.
(Rätisches Museum, H1975.1692)

Abb. 89c: Unbekannter Autor.
«1891 P. Z. Morteratsch mit Gletscher»,
zwischen 1890 und 1900.
(Library of Congress, LC-DIG-ppmsc-07167)



a

b

Abb. 90a–b: Vergleich pittoresker Darstellungen des Rosegglетschers. *a:* Lienhard & Salzborn. «Glacier Rosegg. Alp Ota 444», 1890er-Jahre, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. *b:* Borgi Edizione, Italien, um 1900, 41,8 × 29 cm, Gelatinesilberabzug, eingeklebt in Album. (*a:* KBG, Bc 1047; *b:* SNM, LM-146509.3-4)

nung der einzelnen Elemente lässt sich zum einen der Einfluss von Gillpins Darstellungsanweisungen erkennen, zum andern weist der verhältnismässig weite Bildausschnitt darauf hin, dass der Zeichner sich mit einem Claude-Glas behalf. Im Photochrom-Druck «Morteratsch mit Gletscher» und in der Fotografie «Glacier Morteratsch» von «Lienhard & Salzborn» wurde Hubers pittoreske Ansicht repliziert. Während der Zeichner die Freiheit hat, einzelne Elemente so zu platzieren, wie es ihm richtig scheint, komponiert der Fotograf sein Bild mehrheitlich über den Kamerastandort. Beim Photochrom-Bild wurde dieser so gewählt, dass der Vordergrund ähnlich detailreich besetzt ist wie bei Huber. Um den Fokus stärker auf das Hauptmotiv im Hintergrund zu legen, verzichteten «Lienhard & Salzborn» auf allzu viele Vordergrundelemente, behielten aber eine Strasse und eine Kutsche bei. Am Beispiel der Aussicht auf den Morteratschgletscher zeigt sich exemplarisch die Formierung eines wesentlich von pittoresken Bildmustern geprägten Stereotyps, vom wissenschaftlich motivierten Escher über Huber, der die Naturdarstellung mit zahlreichen Details im Vordergrund erweiterte, bis hin zu den bildhaften Beschreibungen der (Reise-)Literatur und zu Fotografien im ausgehenden 19. Jahrhundert, unter anderem von «Lienhard & Salzborn».

Die einst von Gilpin geprägte Sehweise lässt sich in der Wechselbeziehung zwischen (Reise-)Literatur und Darstellung nicht nur am Beispiel des Morteratschgletschers[284] bis in die Gegenwart verfolgen. Noch heute zeugen zahllose Werbebilder, Ansichtskarten, Kalenderbilder, aber auch private Urlaubsbilder von der pittoresken Sehweise, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert konstituiert wurde[285] und heute umgangssprachlich gern als «Fotografen-Blick» bezeichnet wird.

Der Ansatz, den «Lienhard & Salzborn» beim Bild «Glacier Morteratsch» (Abb. 88, S. 116) verfolgten, findet sich allgemein bei ihren touristischen Gletscherbildern. Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Ansicht «Glacier Rosegg. Alp Ota» (Abb. 60, S. 86). Bei den Gletscheransichten ging es ihnen nicht in erster Linie darum, das Erhabene hervorzuheben, sondern dieses in pittoresker Weise zu verharmlosen. Dazu wählten sie einen Standort in sicherer Distanz zum jeweiligen Gletscher und lagerten Elemente vor, die nicht mit Gefahr assoziiert wurden. Bei den genannten Exemplaren ist es die Strasse mit der Kutsche respektive die Alpszene mit den beiden Alphütten. Der zwischen Letzteren und dem verhältnismässig grossen Himmel eingebettete Gletscher mit den beiden Dreitausendern im Hintergrund wirkt auf diese Weise geradezu lieblich.

a

b

Abb. 91a–b: Vergleich pittoresker Darstellungsmuster des Morteratschgletschers. *a:* Adolphe Braun, 1867, 15 × 19 cm, Originalpapierabzug. *b:* Lienhard & Salzborn. «Glacier Morteratsch 448», 1890er-Jahre, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (ETH Zürich, Bildarchiv, Hs_1458-GK-B094-1867-01; *b:* KBG, Bc 1047)

Der Morteratsch- und der Roseggletscher waren beliebte Motive, die auch von anderen Fotografen aufgenommen wurden. Nicht alle wählten dafür dieselben pittoresken Darstellungsmuster. In der von «Borgi Edizione» veröffentlichten Fotografie (Abb. 90b) wirkt der Blick von der Alp Ota auf den Roseggletscher ungleich bedrohlicher als bei «Lienhard & Salzborn». Eingeklemmt zwischen zwei dunklen Keilen nehmen der Gletscher und die in diffusem Licht gehaltenen Gipfel fast den gesamten Bildraum ein. Die mit Gefahr assoziierte Landschaft rückt dadurch wesentlich näher an den Betrachter heran, wodurch statt eines pittoresken ein erhabener Ausdruck erzeugt wird. Adolphe Braun begab sich für seine Aufnahme des Morteratschgletschers (Abb. 91a) näher an diesen heran und setzte ihn als schwierig zu identifizierende Masse zwischen den Wald und die im Dunst verschwindenden Gipfel in die Mitte des Bildes. Mit dem verhältnismässig niedrigen Horizont erzeugt Braun zudem eine räumliche Tiefe, die bei «Lienhard & Salzborn» fehlt. Ohne die Strasse im Vordergrund erweckt Brauns Bild den Eindruck, es handle sich hier um eine wilde Naturlandschaft fernab jeglicher Zivilisation.

Die Gegenüberstellung der fast identischen und im Ausdruck doch so unterschiedlichen Bilder macht offensichtlich, dass «Lienhard & Salzborn» sich bei den einfach zugänglichen Gletscheransichten für das Pittoreske entschieden. Aufgrund der Tatsache, dass von beiden Motiven auch Photochrom-Drucke im Handel waren, darf angenommen werden, dass diese Entscheidung dem allgemeinen Publikumsgeschmack geschuldet war. Denn die Farbdrucke, die durch die unnatürlich verklärende Farbgebung per se das Pittoreske zum Ausdruck bringen, waren von den 1890er-Jahren bis zum Ersten Weltkrieg sehr erfolgreich. Als Photochrom-Bilder publizierte Motive können deshalb als Massstab für das Gängige betrachtet werden, was bedeutet, dass diese sowohl den Erfolg eines Motivs als auch die durch sie vermittelte Betrachtungsweise zu festigen vermochten.

Reminiszenzen an die pittoreske Sehweise finden sich auch in anderen Bereichen, etwa bei den Ortsansichten. Die Anlehnungen sind aber, wie im Beispiel «Ardez» (Abb. 92, S. 120), weniger offensichtlich. So fehlen hier etwa die rahmenden Elemente sowie ein bespielter Vordergrund. Durch die Wahl des Kamerastandorts erhält das Bild eine leichte Aufsicht mit niedriger Horizontlinie und sanft gebogenen, über die ganze Bildbreite verlaufenden Linien. Zusammen mit der sorgfältigen Lichtführung und der weichen Tonung ergibt sich dadurch eine pittoresk-idyllisierende Darstellung.

284 Gibt man bei «Google Bilder» den Begriff «Morteratsch Montebello» ein, erhält man heute eine breite Auswahl stereotyper Aussichten auf den Gletscher mit denselben pittoresk geprägten Bildmustern.

285 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 114.

Abb. 92: Lienhard & Salzborn. «Ardez. 412», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 3. (KBG, Bc 1043)

5.2 Wechselbeziehung zwischen Malerei und Fotografie

Die Fotografie wurde bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Medium ohne künstlerischen Wert rezipiert. Im Kunstkontext diente sie vor allem als Hilfsmittel zum Festhalten von Details oder zur Findung von Bildausschnitten.[286] Ab den 1890er-Jahren formierte sich eine Bewegung gegen die herkömmlichen Gebrauchsweisen der gewerblichen Atelier- und Dokumentationsfotografie, «deren vielfältige Erscheinungsformen das Bild der Welt» in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich geprägt hatten.[287] Vermehrt begannen Fotografen künstlerische Positionen einzunehmen; eine Entwicklung, die ihre Spuren auch im landschaftsfotografischen Werk von «Lienhard & Salzborn» hinterliess.

Die Parallelen zwischen der Fotografie «Viamala I. Pont» (Abb. 93c) von «Lienhard & Salzborn» und den Gemälden «Die Teufelsbrücke in der Schöllenen» (Abb. 93a) von Caspar Wolf und «Devil's Bridge» (Abb. 93b) von William Turner sind offensichtlich. Die Fotografie wirkt gar wie die Imitation des Gemäldes von Turner. Beide Gemälde zeigen die Schöllenenschlucht am Gotthard, die rund 100 Kilometer von der Viamala entfernt liegt. Lange bevor Graubünden als Reiseziel entdeckt wurde, gehörte die sagenumwobene Teufelsbrücke am Gotthardpass schon zu den bekanntesten Sehenswürdigkeiten in der Schweiz.[288] Caspar Wolf, der sich im 18. Jahrhundert als einer der ersten Maler in die Alpen hineinwagte, malte sie 1777.[289] Anders als Turner in seinem 1803/04 entstandenen Werk schloss er seine Darstellung oben mit einem Stück Himmel ab. Turner ersetzte den von Wolf mit Gelbtönen aufgelichteten Himmelsraum durch ein wildes Gemisch von Grau- und Brauntönen, das sich als eine über den Fels herabstürzende Staublawine interpretieren lässt.

Bezeichnend an der Fotografie von «Lienhard & Salzborn» aus den frühen 1890er-Jahren ist nicht, dass ein allseits bekanntes Motiv als bildgestalterische Vorlage benutzt wurde, denn dieses hatte sich längst als Klischee für die Schluchtenmotivik durchgesetzt, sondern dass hier mittels Fotoretusche eine Darstellung geschaffen wurde, die in ihrer Ausdrucksweise einem symbolistischen Gemälde nahekommt. Dabei kann durchaus ein Einfluss von Künstlern wie dem Schweizer Arnold Böcklin (1827–1901) vermutet werden, dessen symbolistische Werke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr beliebt waren. Für diesen war die Landschaft «vor allem ein Resonanzraum menschlicher Stimmungen und Empfindungen».[290] Die Fotografie «Viamala I. Pont» (Abb. 93c) erinnert nicht nur ihres düsteren Grundtons wegen auch an Böcklins «Die Toteninsel»[291] (Abb. 94, S. 122), sondern ebenso wegen der evokativ aus dem Dunkel der Naturlandschaft herausleuchtenden, abstrahierten architektonischen Formen. Durch Bearbeitung minimierten «Lienhard & Salzborn» in ihrer Fotografie die naturalistischen Details und lenkten so zugunsten einer suggestiven Gesamtwirkung vom spontanen Natureindruck ab. Der Brücke im Bildzentrum wird dadurch eine nahezu feierliche Anmutung implementiert.

Anders als beim Brückenmotiv aus der Viamala beriefen «Lienhard & Salzborn» sich für das Bild

286 Vor der Fotografie wurde die Camera obscura in der Malerei als optisches Hilfsmittel zum Festlegen von Perspektiven und Grössenverhältnissen benutzt.

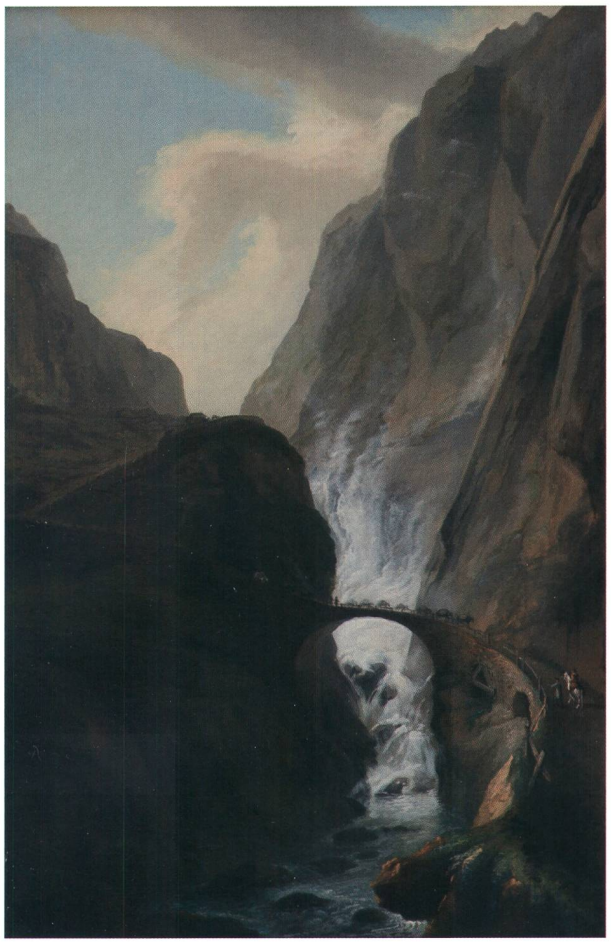
287 Pohlmann: Traum, 1995, S. 12.

288 Siehe im Kapitel 5.1.1, S. 110, das Zitat zur Viamala aus Ebel: Anleitung, 1793, Vorbericht, S. 2–3.

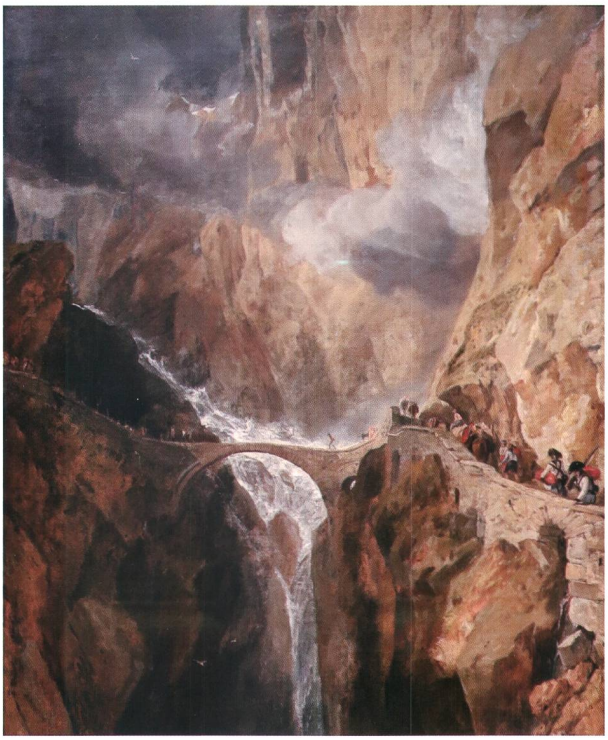
289 Schenk/Bieri: Idyllen, 2003, S. 46.

290 Büttner: Geschichte, 2006, S. 342.

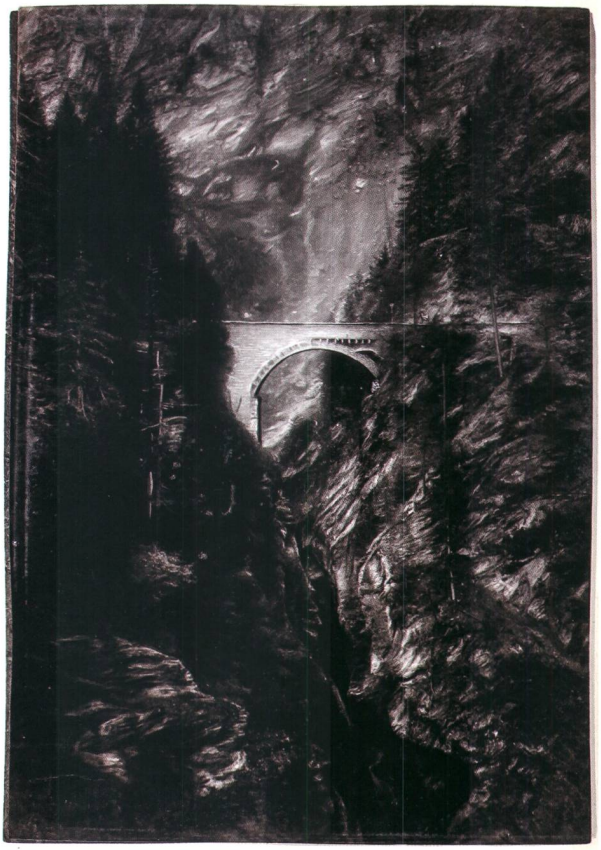
291 Arnold Böcklin schuf von 1880 bis 1886 fünf unterschiedliche Versionen des Gemäldes.



a



b



c

Abb. 93a–c: Vergleich gestalterischer Vorlagen aus der Malerei. *a:* Caspar Wolf. «Die Teufelsbrücke bei Schöllenen», 1777, 82 × 54 cm, Öl auf Leinwand. *b:* Joseph Mallord William Turner. «Devil's Bridge», 1803/04, 76,8 × 62,8 cm, Öl auf Leinwand. *c:* Lienhard & Salzborn. «Viamala I. Pont, 1066», um 1890, 16 × 21 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 4. (*a:* Kunsthaus Aarau, GKS936.1; *b:* Wikimedia Commons; Orignal: Privatbesitz; *c:* KBG, Bc 1045)

Abb. 94: Arnold Böcklin. «Die Toteninsel» (erste Fassung), 1880, 110,9 × 156,4 cm, Öl auf Leinwand. (Kunstmuseum Basel, Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung, Inv. 1055)

«Ruine Campi (R. Schyn)» (Abb. 35a–b, S. 62) nicht offensichtlich auf bekannte Gemälde, sondern auf fotografische Vorlagen. Durch das Entfernen des lokalen Kontextes glichen sie ihr Bild den in den 1850er- und 60er-Jahren zum Beispiel entlang des Rheins von Adolphe Braun aufgenommenen Burgen und Burgruinen an. Der Bezug zur Malerei ist dennoch auch hier gegeben, da es sich beim Ruinenmotiv um ein in der italienischen Renaissance entwickeltes und in der Romantik vor allem durch Caspar David Friedrich verbreitetes Motiv handelt, auf das sich Arnold Böcklin in seinen Werken ebenfalls immer wieder bezog.[292] Die von Pflanzen überwucherte Ruine galt als Emblem für das Ineinanderfliessen von Kultur und Natur. In ihrer unregelmässigen, nicht den klassischen Regeln des Schönen entsprechenden Form demonstrierte sie sowohl die Überlegenheit der Natur über die Geschichte wie auch die Versöhnung der beiden Sphären.[293] Mit der Verwendung der Ruinenmotivik gingen «Lienhard & Salzborn» nicht zuletzt auf das zeittypische Interesse am Mittelalterlichen ein, das sich im 19. Jahrhundert sowohl in der Literatur als auch in der darstellenden Kunst manifestierte.[294] Aus dieser Perspektive entstanden die 1899 in Chur aufgeführten «Calvenspiele», eine monumentale Theateraufführung zur 400-Jahr-Feier des Bündner Siegs über die Truppen Habsburgs in der Schlacht an der Calven im bündnerischen Münstertal. Während des Festspiels mit stark patriotischem Charakter fotografierten «Lienhard & Salzborn» nicht nur alle einzelnen Bühnenaufzüge, sondern porträtierten auch die Schauspieler einzeln oder in Gruppen in ihren mittelalterlichen Kostümen.[295]

In der Zeit des unaufhaltsamen Fortschritts kamen der verklärende Blick auf das Mittelalter und die Verwendung des symbolhaften, aus der Malerei tradierten Ruinenmotivs einem nostalgischen Schwelgen im unwiederbringlich Vergangenen gleich. So wundert es denn auch nicht, dass «Lienhard & Salzborn» bei «Madulein, Gardavallruine» (Abb. 27, S. 52) über die textliche Ebene des Titels auf die Ruine aufmerksam machen, obwohl diese auf dem Bild visuell kaum wahrnehmbar ist.

Symbolistische Elemente sind auch in der Seenmotivik erkennbar. Bilder wie «Lac de Sils» (Abb. 83, S. 104),[296] denen «Lienhard & Salzborn» durch Nachbearbeitung atmosphärischen Ausdruck verliehen, lassen unmittelbar an den in Graubünden lebenden Maler Giovanni Segantini (1858–1899) denken.[297] Mit seinen Alpenbildern gelangte dieser bereits zu Lebzeiten zu internationalem über die Kunstszene hinausreichendem Renommee. Durch tief angelegte Horizonte und eine ihm eigene Darstellung von Licht verlieh Segantini der Berglandschaft eine schier überirdische Dringlichkeit, die er mit figurativen Szenen noch überhöhte. In «Le cattive madri» aus dem Jahr 1894 ist es beispielsweise die in den Ästen eines aus der Schneefläche herausragenden Baums verhedderte Frau (Abb. 95). «Lienhard & Salzborn» übertrugen den solchen Gemälden innewohnenden symbolischen Gehalt auf die technischen Möglichkeiten der Fotografie.[298] Die Seefläche wird zum matten Spiegel, der das Licht reflektiert. Die Berge entlang des Ufers sind nur schemenhafte, dunkle Formen; die kleine, als scharf umrissener Fleck wahrnehmbare Insel und die Bäume im Vordergrund ersetzen die figurative Szene. In Anlehnung an den Symbolismus verliehen «Lienhard & Salzborn» dem Bild eine suggestive Wirkung, welche die Landschaft zum Bindeglied «zwischen der realen Welt und der Welt des Traums» macht.[299]

Innerhalb des landschaftsfotografischen Werks von «Lienhard & Salzborn» blieb die direkte Anlehnung an die Malerei eher die Ausnahme. Der spirituellen Dimension von Werken der zeitgenössischen Malerei konnten sie sich aber nicht entziehen, zumal diese für die Naturbetrachtung «im symbolistischen Fin de Siècle» charakteristisch war.[300] Dementsprechend dürfen Aufnahmen von Landschaften, in denen Einflüsse aus der Kunst erkennbar sind, als ein Ausloten unter-

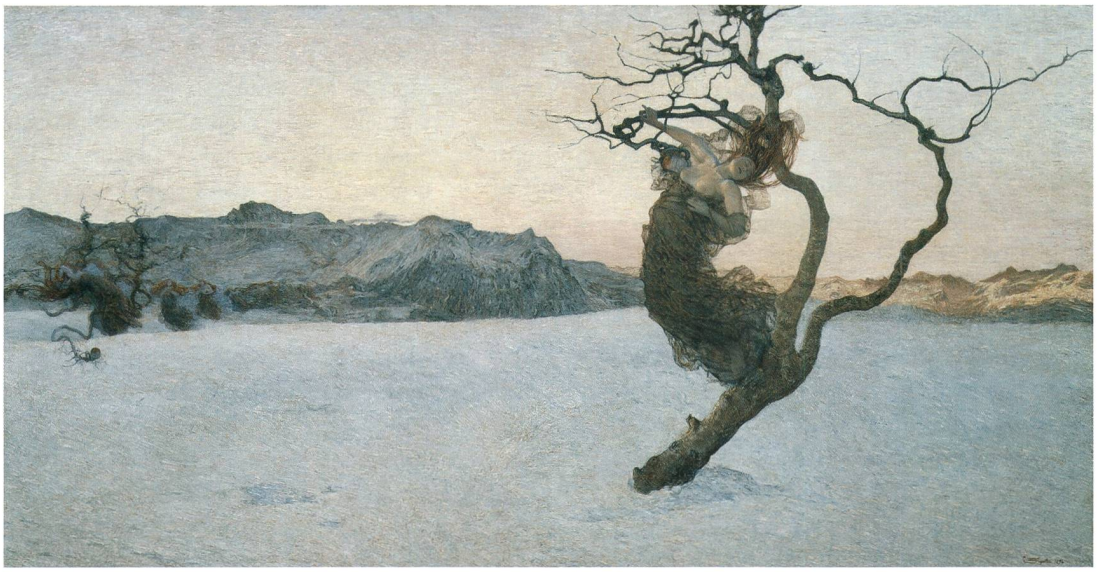


Abb. 95: Giovanni Segantini. «Le cattive madri», 1894, 105 × 200 cm, Öl auf Leinwand. (Österreichische Galerie Belvedere, Digitale Sammlungen, 485)

schiedlicher Darstellungspraktiken zur Erzeugung von marktfähigen, dem Zeitgeist entsprechenden Produkten gedeutet werden.

5.3 Einflüsse der Fotografie

Als Gottfried Lienhard und Rudolf Ludwig Salzborn im Jahr 1889 das Atelier übernahmen, feierte die Fotografie gerade ihr 50-jähriges Bestehen. In dieser Zeit hatte sie sich vom wissenschaftlichen Experimentierfeld zu einem in Berufsverbänden[301] organisierten Metier entwickelt. Fotografische Meilensteine wie die Meeresbilder von Gustave Le Gray (1820–1884) oder die ersten fotografisch begleiteten Gipfelbesteigungen im Hochgebirge, die im Namen der Wissenschaft erfolgten, lagen bereits 25–30 Jahre zurück. Ende der 1880er-Jahre gehörte die Fotografie zum gesellschaftlichen Leben. Für eine breite, überwiegend urbane Bevölkerungsschicht galt es als normal, sich beim Fotografen porträtieren zu lassen, auf Reisen fotografische Erinnerungsbilder zu kaufen oder an den damals populären Weltausstellungen Fotografien von überall aus der Welt zu bestaunen. Auch dank weiterentwickelten Drucktechniken war die Fotografie an der Wende zum 20. Jahrhundert bald allgegenwärtig und beeinflusste die damaligen Sehgewohnheiten massgebend.

292 Zelger: Mondscheinlandschaft, 2001, S. 148.

293 Wolfzettel: Malerisch, 2010, Bd. 3, S. 786.

294 Fuchs/Fischer-Westhauser/Schögl: Medieval Views, 2013, S. 5.

295 Die «Calvenspiele» waren ein Auftragswerk der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Elite Graubündens mit nationaler Ausstrahlung. Die Tatsache, dass «Lienhard & Salzborn» dieses Festspiel so umfassend dokumentierten, zeigt nebenbei bemerkt ihre Nähe zum Establishment der Bündner Wirtschaft und Kultur. Die Spiele wurden später an nationalen Veranstaltungen wie der Landesausstellung in Zürich 1939 oder dem Eidgenössischen Schützenfest 1949 wieder aufgeführt. Vgl. Röthlisberger: Calvenspiel, 2005, S. 331–332.

296 In ihrer ästhetischen Wirkung vergleichbare Bilder entstanden vom Lago di Poschiavo (StAGR, FN IV 24/30 G 086) und vom Lenzerheidsee (KBG, K II 149 10).

297 Segantini lebte mit seiner Familie seit 1884 in Graubünden, zuerst in Savognin (1886–1894) und danach bis zu seinem Tod in Maloja (1894–1899), wo er der Öffentlichkeit im Zusammenhang des für die Pariser Weltausstellung von 1900 geplanten monumentalen Engadin-Panoramas hinlänglich bekannt war. Vgl. Bätschmann: Segantini, 2014, S. 29–49.

298 Es darf angenommen werden, dass «Lienhard & Salzborn» zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Fotografie um 1897–1900 im Album «Souvenir de l'Engadine» das 1896 entstandene Gemälde kannten.

299 Hammond: Naturalismus, 1998, S. 307.

300 Pohlmann: Traum, 1995, S. 5.

301 1886 wurde in Bern die erste Berufsvereinigung, der «Schweizerische Photographenverein» – heute «Schweizer Berufsfotografen» – gegründet. Vgl. Binder: Fotografie, 2010.

5.3.1 Klischeebildung im Zug der Kommerzialisierung

Die Reisefotografie, die bis zur Lancierung der einfachen Boxkameras von Kodak 1888 ausschliesslich Berufs- und finanzkräftigen Amateurfotografen vorbehalten war, begann sich in den 1850er-Jahren zu kommerzialisieren. Neben den Fotografen, die in wissenschaftlichem oder staatlichem, oft militärischem Auftrag reisten, fingen andere an, die beliebten touristischen Reiseziele abzubilden und über verschiedene Kanäle professionell zu verwerten. In Italien, seiner Kunst und Kultur wegen traditionellerweise eines der beliebtesten Reiseländer, bauten die Brüder Alinari in Florenz mit Ansichten aus ganz Italien und Kunstreproduktionen ein international bekanntes Atelier auf.[302] Auf der anderen Seite der Alpen führte der Elsässer Adolphe Braun die Firma «Ad. Braun & Cie», die ebenfalls wegen ihrer Kunstreproduktionen, insbesondere aber wegen ihrer Gletschermotive einen internationalen Ruf genoss.[303] Francis Frith (1822–1898) war einer der Marktführer in England. Über mehrere Filialen vertrieb er Ansichten aus England, den Alpen oder dem Orient, um nur einige Regionen seiner breiten Palette zu nennen. Das Sortiment der grossen Anbieter bestand sowohl aus selbst oder von Angestellten fotografierten Motiven als auch aus Bildern, die von anderen Fotografen zugekauft wurden.[304] Der Vertrieb lief nicht nur über die eigenen Geschäfte, sondern ebenso über Verkaufsstellen in Hotels, Bahnhöfen, Souvenirläden oder Buch- und Bilderhandlungen in Touristenorten und Metropolen.[305]

Mit der Einführung der standardisierten, kleinformatigen «Carte de Visite» (1854) und «Carte de Cabinet» (um 1867)[306] erfuhr die Reisefotografie ihren kommerziellen Durchbruch, denn die Vorteile der für die Porträtfotografie entwickelten Kleinformate wurden bald auch für den Vertrieb kostengünstiger Landschaftsbilder erkannt und genutzt. Etwa zur selben Zeit wurde die Stereoskopie eingeführt, die sich von der herkömmlichen Fotografie dadurch unterscheidet, dass sie auf zwei annähernd identischen, quadratischen Bildern beruht. Aufgenommen wurden die Bildpaare entweder mit einem Stativ, auf dem die Kamera zwischen der ersten und der zweiten Aufnahme leicht verschoben wurde, oder mit einer sogenannten Binokularkamera, deren zwei Objektive im Abstand von rund 65 Millimetern auseinanderliegen.[307] Dadurch konnten gleichzeitig zwei im Aufnahmewinkel minimal verschobene Bilder aufgenommen werden. Nebeneinander gelegt entsteht bei der Betrachtung durch das sogenannte Stereoskop, das dazu benötigte Gerät, eine optische, dreidimensional wirkende Räumlichkeit.

Diese Art der Bildwahrnehmung war vollkommen neu und lieferte dem damaligen Betrachter ein offenbar überwältigendes Seherlebnis, das Oliver Wendell Holmes (1809–1894) 1859 wie folgt beschrieb: «Wir fühlen uns in die Tiefe des Bildes hineingezogen. Die dürren Äste […] im Vordergrund kommen auf uns zu, als wollten sie uns die Augen auskratzten. […] Alles ist da, […] so als handelte es sich um […] den Gipfel des Montblanc.»[308] Die immersive Illusion beim Betrachten einer Landschaft durch das Stereoskop beeindruckte ihn derart, dass er sogar anmerkte, kein Kunstwerk habe je diese Wirkung gehabt.[309] In Scharen erlag das neugierige, wissenshungrige Publikum dem neuen Medium, das fremde Orte und Völker bildlich greifbar zu machen vermochte. Die Stereoskopie war so erfolgreich, dass Charles Baudelaire (1821–1867) bereits 1859 von einer Industrie sprach.[310]

Der kommerzielle Erfolg der Reisefotografie beschleunigte zugleich den Prozess der Kanonisierung

302 Das Atelier Alinari wurde 1852 in Florenz gegründet und blieb bis 1920 bestehen. Dessen Kunstreproduktionen entstanden in Zusammenarbeit mit Museen und Kunsthistorikern. Vgl. Heilbrun: Reise, 1998, S. 157.

303 Adolphe Braun, ursprünglich Textilgestalter, wechselte 1847 mit 35 Jahren zur Fotografie und eröffnete im elsässischen Dornach ein Atelier, das er, wie es die Brüder Alinari in Florenz taten, auch mit Kunstreproduktionen und Landschaftsbildern zu einem der führenden Fotogeschäfte Europas ausbaute. Er unterhielt zudem eine Filiale in Paris. Vgl. Pfanner: Berge, 2013, S. 29.

304 Heilbrun: Reise, 1998, S. 156.

305 Heilbrun: Reise, 1998, S. 152.

306 Der französische Fotograf André Adolphe-Eugène Disdéri (1819 bis 1889) liess für das «Carte de Visite»-Format (54 × 92 mm) 1854 eine Kamera mit sechs bis acht Objektiven patentieren, mit der auf einer Kollodiumplatte entsprechend viele Negative aufgenommen werden konnten. Vgl. Godowitsch: Kollodium, 2016, S. 16. – Mit dem für die Porträtfotografie entwickelten Verfahren wurde die Fotografie erstmals auch einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich. – Die Kabinettkarte (100 × 145 mm) war ab 1867 bis zum Ersten Weltkrieg im Handel, bis sie definitiv von der Ansichtskarte abgelöst wurde. Vgl. Starl: Bestimmung, 2009, S. 21.

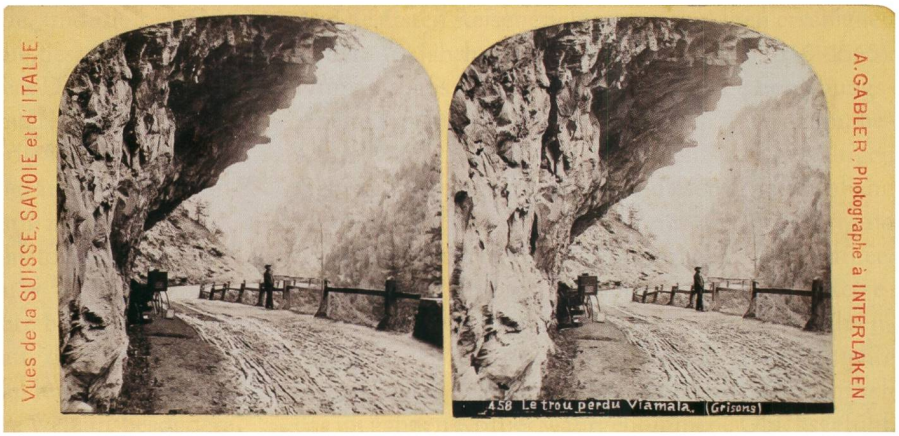
307 Die erste Binokularkamera wurde 1860 von Bertsch in Paris konstruiert. Vgl. Gautrand: Stereoskopie, 1998, S. 178.

308 Holmes: Stereoskop, 2010, S. 36.

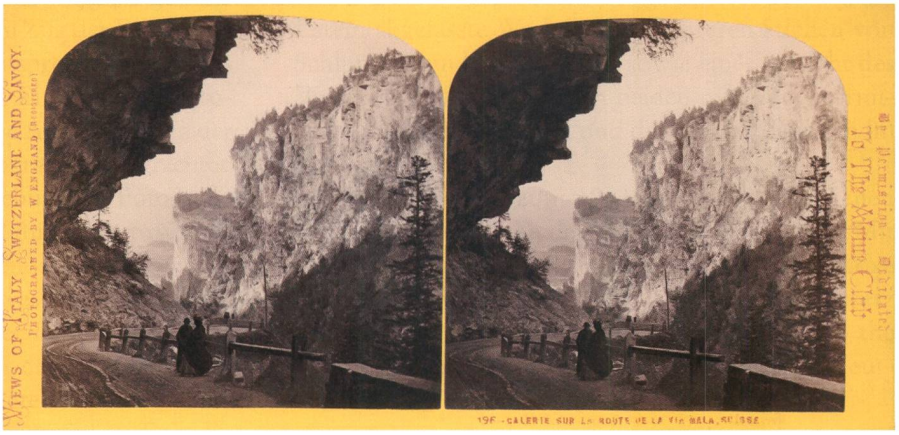
309 Holmes: Stereoskop, 2010, S. 36.

310 Baudelaire: Salon, 2010, S. 121.

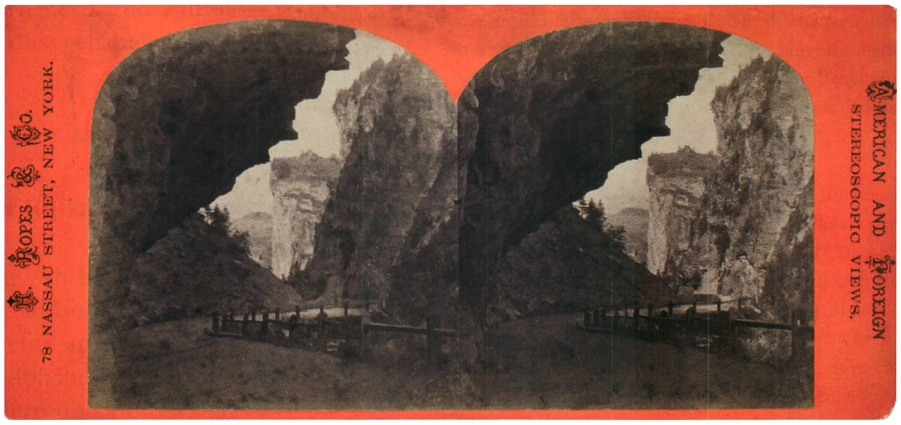
311 Die abgebildeten Bildpaare stammen von drei verschiedenen Ver-



a



b

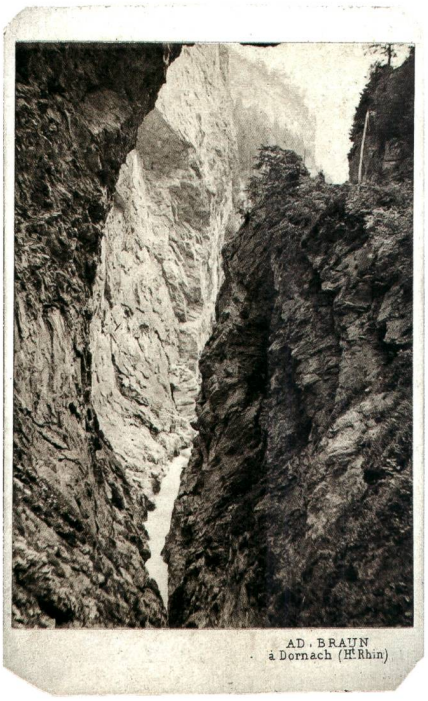


c

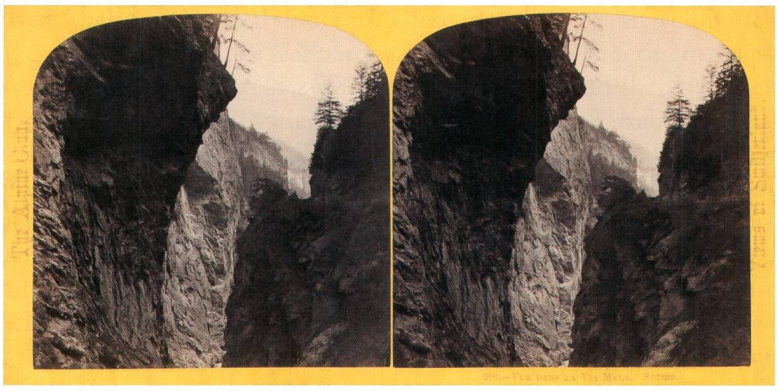
Abb. 96a–c: Drei Stereobilder desselben Motivs. *a:* A. Gabler. «Vues de la Suisse, Savoy et d'Italie. 458 Le trou perdu Viamala (Grisons)», o. J. *b:* William England. «Views of Italy, Switzerland and Savoy», 1863 oder später. *c:* H. Ropes & Co., 78 Nassau Street, New York. «American and Foreign Stereoscopic Views», o. J. (*a:* StAGR, FR XLIV; *b:* Albertina, Wien, FotoGLV2000/19433; *c:* StAGR, FR XLIV)

der Bildmotivik, der im touristischen Bereich bereits mit der Druckgrafik begonnen hatte. Von den bekannten Reisegebieten begannen sich Hauptmotive durchzusetzen, die bald im Sortiment eines jeden Anbieters zu finden waren. Auf Graubünden bezogen, waren das vor allem einige bestimmte Ansichten aus der Viamala. Aber auch bei den Ortsansichten setzten sich bestimmte Kamerastandorte durch, was zu immer ähnlicheren Aufnahmen führte.

Ein solch stereotypes Motiv aus der Viamala war beispielsweise der Blick aus der Schlucht und auf die Burgruine Hohenrätien. Die drei stereoskopischen Bildpaare (Abb. 96a–c) zeigen alle dasselbe Motiv.[311] Die Aufdrucke auf den Untersatzkartons besagen,



a



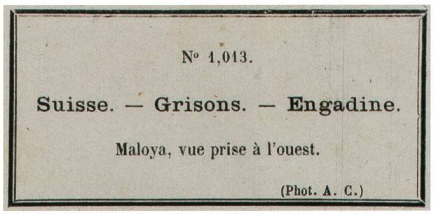
b

Abb. 97a–b: Das gleiche Motiv in unterschiedlichen Konfektionsformen. *a:* Adolphe Braun. «Vallée de Domlesch, la Via mala», 1860er-Jahre, 6 × 10 cm, «Carte de Visite». *b:* William England. «200. – Vue dans la Via Mala. Suisse», um 1865, Albuminpapier auf Untersatzkarton, Stereoformat. (*a:* Privatbesitz; *b:* Albertina, Wien, FotoGLV2000/22056)

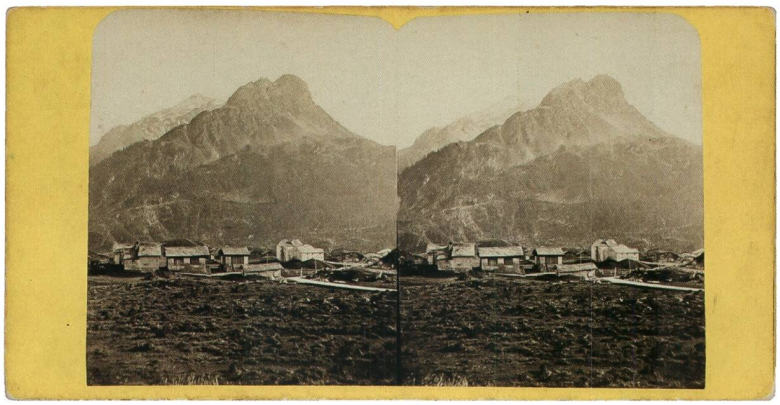
dass es von Verlagen aus der Schweiz, England und den USA vertrieben wurde. Auch «Lienhard & Salzborn», die, dem erhaltenen Material nach zu schliessen, keine stereoskopischen Fotografien herstellten, führten dieses Motiv in mehreren Versionen im Angebot.[312] Ein anderes Beispiel ist das von der zweiten Bücke aus aufgenommene Bild «Viamala (vue pris de IIme Pont)» (Abb. 57, S. 82), das wahrscheinlich vom Franzosen G. Roman in den 1850er-Jahren initiiert und danach stetig wiederholt wurde. Die Abbildungen 97a und b zeigen die Ansicht in unterschiedlichen Konfektionsformen: einmal als «Carte de Visite» im Format von 14,3 × 23,7 Zentimetern von Adolphe Braun und dann als Stereofotografie von William England.[313]

Bei den Ortsansichten erfolgte die Wahl der Kamerastandorte oft in Anlehnung an die früheren, ebenfalls im touristischen Kontext hergestellten Druckgrafiken. In Graubünden, wo der touristische Aufschwung vergleichsweise spät einsetzte, waren solche für die in den 1860er-Jahren durchreisenden Fotografen allerdings, wenn überhaupt, nur spärlich vorhanden. Beispielsweise konnten zu Maloja keinerlei Hinweise gefunden werden, dass Abbildungen dazu in den bekannten Grafikmappen bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts figuriert hätten. Der französische Fotograf Jacques Joseph Athanase Clouzard, der den Kanton in den 1860er-Jahren bereiste, war einer der Ersten, die den Ort fotografisch festhielten, wenn nicht der Erste überhaupt (Abb. 98a–b). Seine stereoskopisch aufgenommene Ansicht von Maloja findet sich auch bei «Lienhard & Salzborn» wieder (Abb. 99). Es liessen sich hier zahlreiche weitere Beispiele anfügen, anhand deren die Verwendung der immer gleichen Kamerastandorte nachgezeichnet werden kann.

Das Angebot der touristischen Landschaftsfotografien von «Lienhard & Salzborn» war massgeblich von der frühen kommerziellen Reisefotografie beeinflusst. Die grosse Beliebtheit der Stereoskopie hatte die Verbreitung und den Vertrieb von Bildern der alpinen Sehenswürdigkeiten enorm begünstigt und damit die Bekanntheit der abgebildeten Motive gefördert. Analog zu den Beschreibungen in der Reiseliteratur weckten die fotografischen Ansichten eine bestimmte Erwartungshaltung bei den Reisenden, wie das Zitat von Mark Twain (1835–1910) aus dem Jahr 1880 anschaulich beschreibt: "We were approaching Zermatt; consequently, we were approaching the renowned Matterhorn. A month before, this mountain had been only a name to us, but latterly we had been moving through a steadily thickening double row of pictures of it, done in oil, water, chromo, wood, steel, copper,



a



b

Abb. 98a–b: Athanase Clouzard. «Maloya, vue prise à l'ouest», um 1860, Stereobild mit Etikette auf der Rückseite. (StAGR, FR XLIV 01)

Abb. 99: Lienhard & Salzborn. «Maloja Piz Salencina et Forno 584», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

crayon, and photography, and so it had at length become a shape to us – and a very distinct, decided, and familiar one, too. We were expecting to recognize that mountain whenever or wherever we should run across it. We were not deceived. The monarch was far away when we first saw him, but there was no such thing as mistaking him."[314]

Nach der Betrachtung vor Ort diente der Erwerb des bekannten Motivs beim lokalen Fotografen, später das Abbilden mit der eigenen Kamera den Reisenden zur persönlichen Bestätigung, das Bekannte wirklich gesehen zu haben. Auf Darstellungen, die vom Bekannten abweichen – selbst wenn sie dasselbe zeigen, die Perspektive aber eine andere ist –, lässt sich dieses nicht mehr in gleicher Weise identifizieren und die Bedeutung des Wiedererkennungseffekts entfällt.

lagen. Diese sind auf dem Untersatzkarton genannt. Der Fotograf blieb bei allen unbenannt, weshalb es nicht auszuschliessen ist, dass ein Fotograf für mehrere Verlage arbeitete.

312 Siehe dazu Kapitel 4.2.4, S. 81, Abb. 56a–c.

313 Der helle Grundton der «Carte de Visite» ist dem Alterungsprozess zuzuschreiben. Zudem darf angenommen werden, dass Adolphe Braun für die preisgünstigeren «Cartes de Visite» andere Qualitätsstandards anwandte als bei den teureren Grossformaten.

314 «Wir näherten uns Zermatt; folglich näherten wir uns dem bekannten Matterhorn. Vor einem Monat war dieser Berg für uns nur ein Name, aber in letzter Zeit gingen wir eine grosse Anzahl Bilder von ihm durch, Ölbilder, Zeichnungen in verschiedenen Techniken und Fotografien, und so nahm er für uns Form an – eine sehr eindeutige, bestimmte und vertraute dazu. Wir erwarteten, diesen Berg zu erkennen, wann immer und wo immer wir ihm begegnen würden. Wir wurden nicht enttäuscht. Der Monarch war weit entfernt, als wir ihn zum ersten Mal sahen, aber wir konnten ihn nicht verwechseln.» Twain: Tramp, 1880, Kapitel 36.

5.3.2 Zugänglichkeit des Hochalpinen

Das Spektrum der Bilder von «Lienhard & Salzborn» aus dem Gebirge reflektiert die sukzessive Vereinnahmung des Hochalpinen als touristische Landschaft. Über das Abbilden der Hospize auf den Passhöhen näherten sie sich der erhabenen Bergwelt an. Während sie in Ansichten wie «Glacier Morteratsch» (Abb. 68, S. 93) und «Glacier Rosegg. Alp Ota» (Abb. 60, S. 86) die Gletscher und die vereisten Gipfel durch das Abbilden aus sicherer Distanz noch pittoresk verharmlosten, stellten sie die Gletscheroberfläche einerseits als begehbare Erlebniswelt dar, anderseits auch als Übergang zur Gipfelregion. Die Gipfelpanoramen schliesslich zeugen von der endgültigen touristischen Eroberung der Hochalpen. Bei allen diesen Darstellungen kam den Pionieren der 1850er- und 60er-Jahre, die im wissenschaftlichen Auftrag unterwegs waren, sicherlich eine Vorbildfunktion zu. Einen Einfluss hatten auch die Fotografen, die ab den späten 1880er-Jahren als Alpinisten im Gebirge fotografierten. Bildbestimmend war aber nach wie vor die (Reise-)Literatur, in der die eindrücklichsten Aussichten des Hochgebirges ebenfalls beschrieben waren.

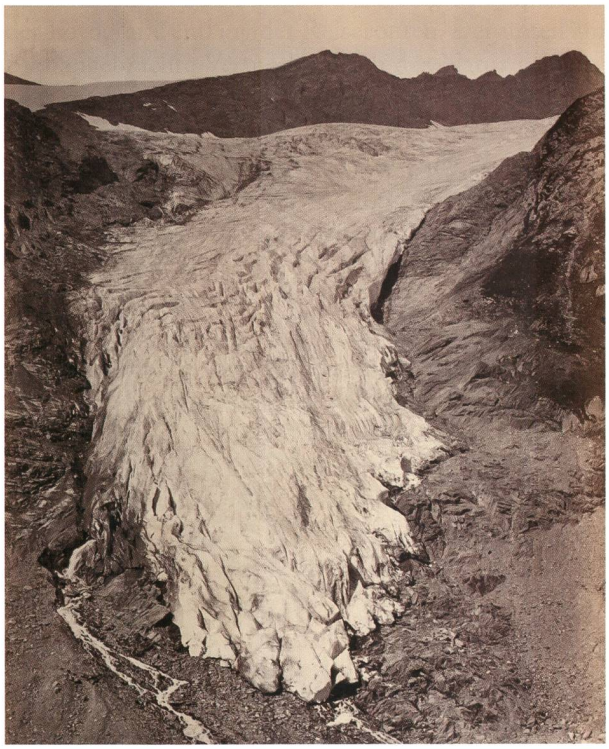


Abb. 100: Gustav Jägermayer. «Welitzgletscher aus Nordost», 1863, 42,9 × 34 cm / 78,6 × 59 cm, Albuminpapier auf Untersatzkarton. (Albertina, Wien, Foto2001/22/40)

Das Motiv der Hospizgebäude auf den Passhöhen wurde von den Reisefotografen aus der Malerei und der Druckgrafik übernommen. Nach der kurvenreichen Fahrt halten wir noch heute gern auf der Passhöhe an, vertreten uns in der meist kalten Luft die Beine und werfen einen kurzen Blick auf die raue Bergwelt, bevor wir weiterfahren oder uns in der Wirtsstube einen Kaffee genehmigen. Zu Zeiten von «Lienhard & Salzborn» war das kaum anders, zu kurz war der Aufenthalt der Postkutsche, um sich wirklich auf die Landschaft einzulassen.[315] Anders als viele Reisefotografen stellten «Lienhard & Salzborn» nicht das Hospizgebäude in den Mittelpunkt, sondern, wie in den beiden Beispielen «Albula Hospice» (Abb. 59, S. 85) und «Hospice Bernina et Glacier Cambrena» (Abb. 67, S. 92), «die stattliche Pyramide»[316] des Berges. Das aus der Reisefotografie hinlänglich bekannte Motiv überlagerten sie in dieser Darstellungsweise mit dem Erhabenen. Dafür wählten sie eine Form, die nicht zuletzt an die Bilder des österreichischen Fotografen Gustav Jägermayer (1834–1901) erinnert. Seine 1864 im Eigenverlag unter dem Titel «Österreichische Alpen in Photographien» publizierten Fotografien dürften dem aus Wien stammenden Rudolf Ludwig Salzborn bekannt gewesen sein. Sie stammten von einer ausgedehnten Expedition in den Ostalpen, die er ein Jahr zuvor zusammen mit dem Landschaftsmaler Adolf Obermüllner (1833–1898) und zahlreichen Helfern[317] unternommen hatte.[318] Adolf Obermüllner war der künstlerische Leiter der Expedition und als solcher für die Aufnahmestandorte zuständig. Diese wählte er überwiegend hoch und riet dem Fotografen, «das Bergmassiv mittig ins Bild [zu] setzen» oder mit Panoramen den Blick aus der Höhe darzustellen, um möglichst erhabene Ansichten zu erhalten (Abb. 100).[319] Jägermayer, der seine Aufnahmen äusserst sorgfältig belichtete und in feinst abgestuften Tönen entwickelte, gewährte der Gebirgslandschaft viel Raum und vermochte ihr so eine erhabene, beinahe verklärende Ruhe zu verleihen, die sich in den beiden Aufnahmen von «Lienhard & Salzborn» ebenfalls findet. Dadurch, dass auch sie einen hohen Standort auf der gegenüberliegenden Talseite aufsuchten, schufen sie eine Distanz, die es ihnen erlaubte, den Berg über dem Hospiz als in sich ruhende Pyramidenform abzubilden. Im Bildtitel erwähnten «Lienhard & Salzborn» den Berg allerdings nicht. Über die textliche Ebene kommunizierten sie die

Abb. 101: Gebrüder Bisson. Savoie 43, «Passage à la cord» (Seilschaft), 1862, 23,9 × 34,5 cm. (© Museum für Photographie Braunschweig, Depositum Stadtarchiv)

Hospizgebäude, subsumierten sie im Bild aber unter dem Erhabenen des Hochalpinen.

Bei anderen Motiven stellten «Lienhard & Salzborn» nicht das Betrachten, sondern das Erleben der Gletscher und deren Begehung in den Mittelpunkt. Unweigerlich drängt sich hier der Vergleich mit den Bildern der Brüder Bisson auf. Mit privater Förderung unternahmen diese ab Mitte der 1850er-Jahre im Namen der Wissenschaft mehrere Expeditionen in den savoyischen Alpen, namentlich am Montblanc.[320] Nach zahllosen Tests mit dem Nasskollodiumverfahren[321] gelang Auguste-Rosalie Bisson (1814–1876) mit Bergführern und rund 25 Trägern für die umfangreiche Fotoausrüstung am 26. Juli 1861 die Besteigung des Montblanc. Auf dem Gipfel angekommen, stellte sich jedoch heraus, dass das Silbernitrat auf den Glasplatten kristallisiert war, was Aufnahmen verunmöglichte.[322] Trotz des Malheurs entstanden während dieser Exkursion am Montblanc Bilder, die als Sensation bejubelt wurden und fortan massgebend für die fotografische Darstellung des Hochgebirges waren. Die Brüder Bisson erstellten, wie danach auch Jägermayer, Gesamt-

315 Gemäss dem Fahrplan von 1898 dauerte der Aufenthalt auf den Hospizen Flüela, Julier oder Bernina nur 5–10 Minuten. Vgl. StAGR, VIII 17a 8, «Übersicht der Postkurse des Postkreises Chur», ab 1. 6. 1898. – Dazu ist anzumerken, dass sich einige Reisende durchaus für ein paar Nächte in den Hospizgebäuden einquartierten, wie dies beispielsweise im Engadinroman «Piz Zupô» beschrieben wurde. Vgl. Weidenmüller: Piz Zupô, 1898.

316 Baedeker: Schweiz, 1887, S. 362.

317 Damals fotografierte man im Nasskollodiumverfahren, was bedeutete, dass die Glasplatten vor Ort lichtsensibel gemacht und entwickelt werden mussten. Entsprechend umfangreich und schwer war die Ausrüstung, die von bis zu 20 Helfern getragen werden musste.

318 Gröning: Jägermayers Alpen, 2008, S. 24.

319 Holzer: Hinauf!, 2006, S. 21.

320 Holzer: Hinauf!, 2006, S. 14.

321 Die für das Nasskollodiumverfahren benötigte Ausrüstung beinhaltete nicht nur Kamera, Stativ und Glasplatten, sondern auch ein verdunkeltes Zelt sowie das chemische Material zum Beschichten der Platten und für deren Entwicklung, ausserdem Gefässe und Wannen.

322 Spies/Decker Heftler: Montblanc, 2003, S. 24.

Abb. 102: Werbung für Pontresina mit Fotografie von Alexander Flury, um 1890, 30,5 × 38,5 cm, Originalpapierabzug, Albumin auf Karton. (SNM, LM-101096.3)

ansichten von Gipfeln und Gletschern. Im Gegensatz zu Letzterem zeigten sie die Gletscheroberfläche auch aus nächster Nähe und machten mit gestellten Szenen deren Begehung nachvollziehbar. Da aufgrund der langen Belichtungszeiten keine Bewegtszenen aufgenommen werden konnten, liessen sie die Expeditionsteilnehmer an geeigneten Orten entsprechende Posen einnehmen. Die einen Gletscher überquerende Seilschaft (Abb. 101, S. 129) inszenierten sie aus grosser Distanz und wählten dazu einen Bildausschnitt, auf dem nichts als die Gletscheroberfläche und ein Stück Himmel zu sehen sind. Damit machten sie die Dimension der eigentümlichen Eisformen sichtbar und fotografierten den Gletscher als autarke, von den Gipfeln des Hochgebirges losgelöste Eislandschaft.

Übernommen wurde diese Art der Gletscherdarstellung unter anderen von Adolphe Braun, der anders als die Bissons oder Jägermayer die Hochgebirgsfotografie zu kommerzialisieren wusste.[323] Ausser auf grossformatige Einzelbilder setzte Braun auf die Bildwirkung der allseits akzeptierten Stereoskopie.[324] Sein ohnehin reichhaltiges Portfolio mit Motiven aus dem Alpenraum ergänzte er mit exklusiven Bildern aus dem Hochgebirge. Das Spektrum reichte von erhabenen Bergansichten mit Panoramacharakter bis hin zu Detailaufnahmen der Gletscheroberfläche. Die zerklüfteten, aus geringer Distanz aufgenommenen Eisformationen suggerierten dem Betrachter das Gefühl einer fast spürbaren Konfrontation,[325] was durch das Stereoskop betrachtet noch verstärkt wurde.

Abb. 103: Adolphe Braun. Bergsteiger auf dem Morteratschgletscher, 1875. (Sammlung Christian Kempf, Colmar)

Obwohl die abgebildeten Figuren in ihrer Bewegung eher schematisch, zuweilen theatralisch wirkten, stimulierten sie beim Betrachter – etwa des Bildes von Adolf Braun – das Bedürfnis, an deren Stelle auf dem Gletscher zu stehen (Abb. 103). Die Sehnsucht nach solchen Erlebnissen scheint so verbreitet gewesen zu sein, dass die Oberengadiner Gemeinde Pontresina in den 1890er-Jahren mit einem Gletschermotiv für sich als «Luftkurort & Touristen-Station» warb (Abb. 102).[326] Die Fotografie für diese Werbung stammt vom Pontresiner Fotografen und Bergführer Alexander Flury. Sie zeigt, wie er und «Lienhard & Salzborn» im Grunde das von Fotografen wie Adolphe Braun Vorgegebene variierten. Der Kunde, der die eigentlich hinlänglich bekannten Bilder des lokalen Fotografen erwarb, verband diese mit der Authentizität des Lokalen, weshalb es keine Rolle gespielt zu haben scheint, dass sich die Aufnahmen der verschiedenen Fotografen und Örtlichkeiten so ähnlich sahen.

323 Sowohl die Bissons wie auch Jägermayer mussten kurz nach ihren auch finanziell aufwendigen Expeditionen Konkurs anmelden.

324 Faber: Weite des Eises, 2008, S. 22.

325 Faber: Weite des Eises, 2008, S. 13.

326 Für die internationalen Gäste sind um die Fotografie herum die benötigten Anfahrtszeiten von den am nächsten liegenden Orten mit Zuganschluss angegeben: zum Beispiel von Norden ab Chur über den Albulapass 12 Std., von Süden ab Chiavenna 7 Std., von Meran über Stelvio, Bormio und den Berninapass 3–4 Tage oder von Osten ab Landeck 17 Std.

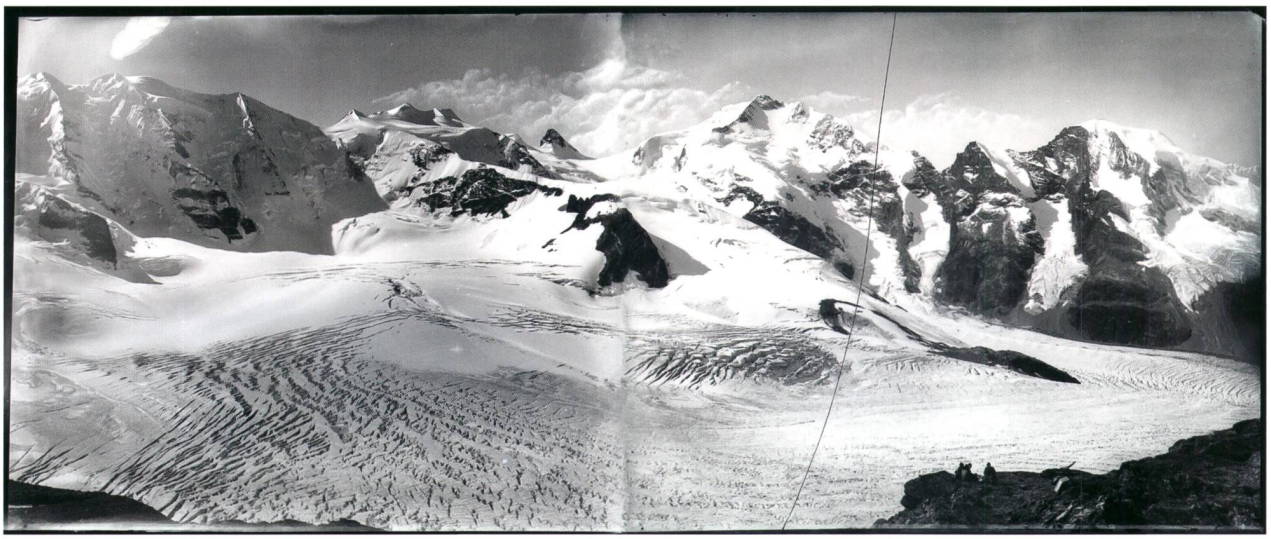
Abb. 104: Vittorio Sella. «Piz Zupô, vue du Piz Roseg 3927 m [...] 30 Août 1886». (Lorria/Martel: Alpes, 1894, Abb. 23)

Abb. 105: Elizabeth Main. «Disgrazia from the Crast'Agüzza saddle», Albuminpapier. (Britschgi/Fässler: Main, 2003, S. 120)

Von der Gletscheroberfläche war der Weg zum Gipfel nicht mehr weit. Unter den alpenbegeisterten Gästen fanden sich vermehrt Alpinisten, die mit ihren eigenen Kameras ins Hochgebirge stiegen. Eine von ihnen war die britische Adelige Elizabeth Main (1861–1934), die zwischen 1884 und 1900 im Sommer wie im Winter über Monate im Hotel «Kulm» in St. Moritz residierte.[327] Sie war nicht nur eine leidenschaftliche Alpinistin, sondern ebenso sehr Fotografin, Autorin und Netzwerkerin. In ihrem 1894 herausgegebenen Ratgeber «Hints on Snow Photography» beschrieb sie, wie mit dem hellen Licht auf Schnee und Gletscher fotografisch umzugehen sei. Des Weiteren war sie massgeblich an der im selben Jahr erschienenen Publikation «Les grandes Alpes. Le Massif de la Bernina» beteiligt, deren Zustandekommen einzig ihrem riesigen Netzwerk geschuldet war.[328] Die im Buch enthaltenen Bilder, die grösstenteils von 1885 bis 1890 entstanden,[329] vermittelten das Berninamassiv erstmals von innen heraus. Die Fotografen begaben sich ins Gebirge hinein und machten Bilder, die nichts mit dem bis dahin aus der Region Bekannten gemein hatten. Sie richteten die Kamera direkt auf die weisse Landschaft oder einzelne Gipfel. Die oft sehr hoch gelegenen Standorte liessen erstmals auch die Vogelperspektive zu. Wurde ein Vordergrund mit ins Bild genommen, war dies beispielsweise ein Schneefeld, auf dem die Fussspuren einer eben vorbeigegangenen Bergsteigergruppe zu sehen sind. Nahmen sie die Bergsteiger selbst auf, scheinen sich diese ohne jegliche Mühe auf Gipfelhöhe zu bewegen (Abb. 104, 105). Mit diesen Bildern kam dem Erhabenen plötzlich eine Leichtigkeit zu, die davor unbekannt war. Der Weitblick über die Gipfel lässt das Gefühl aufkommen, die Welt liege einem zu Füssen. Was von unten mächtig und schier unbezwingbar erschien, wirkte plötzlich klein und überschaubar. Übertroffen werden konnte diese Perspektive nur noch vom Luftbild.

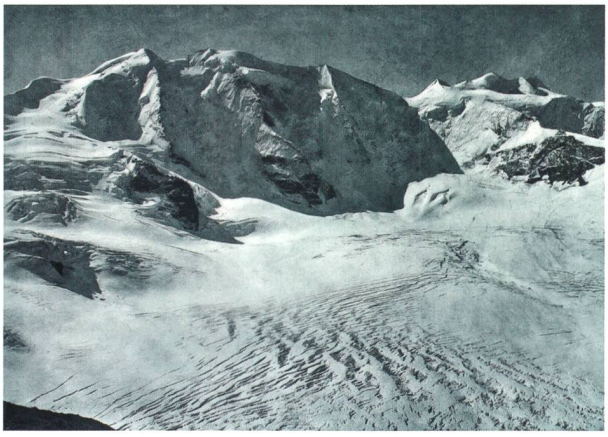
Die Motive in den Gipfelregionen fanden «Lienhard & Salzborn» zwar abseits der touristischen Hauptplätze, sie hielten sich aber einmal mehr an die Reiseliteratur und nutzten als Kamerastandort die beschriebenen Aussichtspunkte der Hochtouren. Teilweise sind es die gleichen Motive, die im Buch «Les grandes Alpes. Le Massif de la Bernina» publiziert waren. Die mühelose Nonchalance, die jene Fotografen zum Ausdruck brachten, ist bei «Lienhard & Salzborn» allerdings nur ansatzweise feststellbar. Viel eher zeugen ihre Bilder von der ehrfürchtigen Bewunderung, die sie selbst dem Gebirge entgegenbrachten. So lagerten sie dem Piz Roseg beispielsweise die wuchtigen Formen des Gletschers vor (Abb. 70, S. 95) und betonten damit die Gefahren, denen man sich bei der Besteigung aussetzte. In ihrem grossformatigen Panorama, das sie vom bekannten, aber nur mit Führer zugänglichen Aussichtspunkt der Diavolezza aus aufnahmen (Abb. 106a), setzten sie nach pittoreskem Muster zwei winzige, die Aussicht bewundernde Figuren auf einen Felsvorsprung, mit dem sie die unteren Bildecken besetzten. Die am gleichen Ort entstandene Fotografie im Werk «Les grandes Alpes. Le Massif de la Bernina» (Abb. 106b) zeigt von dieser Aussicht nur die linke Hälfte des Panoramas – ohne pittoreske Versatzstücke.

In den Bildern von «Lienhard & Salzborn» aus dem Hochgebirge ist der Aspekt des Bewundernden stets präsent. Sie blickten entweder von unten oder



a

Abb. 106a–b: *a:* Lienhard & Salzborn. «Groupe de Bernina Diavolezza.», 1890er-Jahre, Panorama aus zwei Negativen, 40 × 50 cm, digital invertiert, zusammengefügt und bearbeitet. *b:* S. E. Le Duc de Sermoneta. «Piz Palü et Bellavista. Vue de la route de la Diavolezza [...] Août 1885». (*a:* StAGR, FN IV 40/50 G 4; StAGR, FN IV 40/50 G 8; *b:* Lorria/Martel: Alpes, 1894, Abb. 15)



b

aus sicherer Distanz zu den Gipfeln hin. Nur in den Gipfelpanoramen zeigen sie den Blick von oben. Die Mühelosigkeit, die in vielen der im oben erwähnten Buch abgebildeten Fotografien mitschwingt, bringen ihre Bilder nicht zum Ausdruck. Dafür stehen sie für eine tiefe Ehrfurcht gegenüber dem Hochalpinen. «Lienhard & Salzborn» vertraten somit, selbst wenn sie sich mitten im Gebirge befanden, immer auch den zuweilen unsicheren, touristischen Blick von aussen.

5.4 Bildformen für die neue Grandhotel-Architektur

Die in der Belle Époque gebauten Grandhotels brachten eine neue Art der Architektur in die Alpenwelt. In Gebieten wie dem Oberengadin übten die monumentalen Bauten eine ganz eigene Faszination aus. «Wie kam dieser Bau, in seiner einfachen, edlen Renaissance einer der grossartigsten Paläste der Schweiz, in diese Höhe, wo er den überraschenden Schlussstein des Engadins bildet, das an Wundern nicht aufhört, bis man es ganz durchwandert hat?», fragte sich Jakob Christoph Heer 1898.[330] Er zeigte sich vom Bau des

327 Anker/Seger: Main, 2003, S. 12.

328 Siehe dazu Kapitel 3.5.2, S. 36–39.

329 Die Mehrheit der Bilder war bereits 1889 beisammen. Bis die Finanzierung des Buchs stand, dauerte es offensichtlich noch fünf Jahre. In dem auf Französisch erschienenen Buch werden die Fotografen wie folgt eingeführt: «[...] leurs noms, connus de tous les touristes au courant des choses alpestres, sont garants de la beauté des clichés reproduits et de l'heureux choix des sites représentés». Lorria/Martel: Alpes, 1894, S. 10.

330 Heer: Streifzüge, 1898, S. 167–168.

Abb. 107: Lienhard & Salzborn. «Maloja vue génèrale 581», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Abb. 108: Lienhard & Salzborn. «Maloja-Kursaal (P. la Gref) 579», um 1890, 20 × 27 cm, Originalpapierabzug aus dem Vorzeigebuch 5. (KBG, Bc 1047)

Hotels «Maloja Palace» in gleicher Weise angezogen wie von der Landschaft. Die von ihm geäusserte Bewunderung ist auch in den beiden Fotografien «Maloja vue génèrale» und «Maloja-Kursaal (P. la Gref)» von «Lienhard & Salzborn» zu erkennen. Als würden sich beide bedingen, positionierten sie das Hotelgebäude auf dem einen Bild nonchalant in der rauen Naturlandschaft, auf dem anderen verdichteten sie die Aussage Heers in einer prägnant reduzierten Bildkomposition (Abb. 107, 108).

Mit der Verknüpfung von Architektur und Naturlandschaft bekommen Bauwerk und Landschaft glei-

Abb. 109: Edouard Baldus. «Gare de Toulon», um 1861. (The Met Collection)

chermassen eine touristische Bedeutung zugeschrieben. Zusammen werden sie zum Träger einer Werbebotschaft. In Kombination mit dem Grandhotel wird die Landschaft als exklusiver Urlaubsort kommuniziert und umgekehrt die Architektur mit dem alpinen Landschaftsbild verbunden. Mit solchen Darstellungen thematisieren «Lienhard & Salzborn» nicht den radikalen Eingriff in die Natur durch die Architektur, sondern visualisieren ein harmonisches, sich bedingendes Miteinander im Zeichen einer fortschrittlichen touristischen Erschliessung.

Die Art, wie «Lienhard & Salzborn» die Grandhotels darstellten, weist Reminiszenzen an die in den 1850er- und 60er-Jahren heranreifende Architekturfotografie auf. In der Zeit der grossen Erneuerungen und Umgestaltungen der Metropolen vermochten weder Malerei noch Zeichnung den Geist der neuen Architektur wiederzugeben. Industriebauten, Bahnhöfe oder die neuartigen Markt- und Ausstellungshallen aus Stahl und Glas fanden ihren Ausdruck in der präzisen und zeitgenössischen Darstellung der Fotografie.[331] Ein wesentliches Merkmal der Darstellungsweise bestand darin, das Bauvolumen nicht innerhalb des Bildformats einzuschliessen, sondern den architektonischen Raum über Strukturierung und Fluchtlinien zu öffnen und mit der teils abgebildeten, teils imaginären Umgebung ausserhalb des Bildes zu verbinden.[332] Bei Bahnhöfen beispielsweise wurde mit den ins Bild führenden Schienen die Anbindung an den Verkehrsraum der Eisenbahn visualisiert[333] (Abb. 109). Im Bild «Maloja-Kursaal (P. la Gref)» (Abb. 108) akzentuierten «Lienhard & Salzborn» die Ausdehnung des Gebäudes über die auf der rechten Bildseite in den offenen Raum hinausführenden Linien und verbanden so die Welt des Grandhotels mit dem konkret abgebildeten Raum der alpinen Landschaft.

Im Allgemeinen kamen bei der Darstellung von Grandhotels jedoch eher Muster zum Zug, die auf die Ikonografie der Herrscherresidenz aus dem 17. und 18. Jahrhundert zurückgehen. Diese visuelle Referenz wundert wenig, da die Architektur der Hotels sich an den aristokratischen Repräsentationsbauten orientierte.[334] Das Bild der Residenz diente dazu, die soziale, ökonomische und politische Vormachtstellung des Besitzers zu visualisieren. Druckgrafiken aus dem 17. Jahrhundert zeigen beispielsweise das Schloss «Schönbrunn» frontal aus einer leichten Vogel-

331 Perego: Stadt-Maschine, 1998, S. 203.
332 Perego: Stadt-Maschine, 1998, S. 203.
333 Tropper: Anschlüsse, 2014, S. 40.
334 Rucki: Grand Hotels, 1992, S. 209, 211.

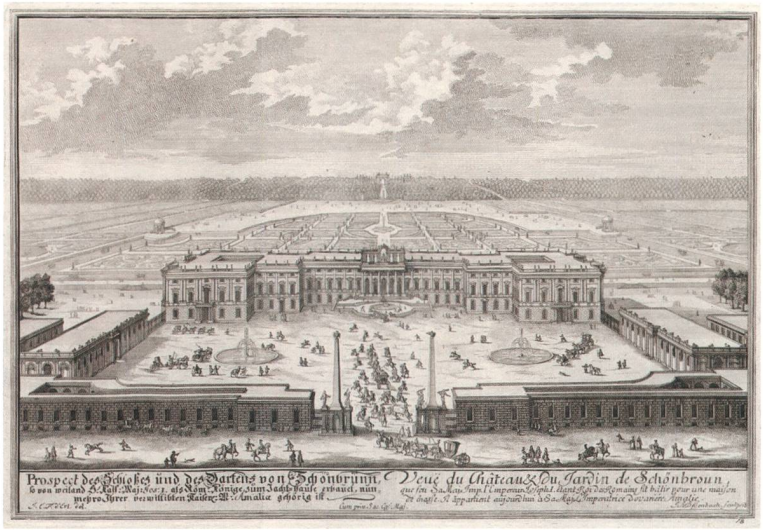
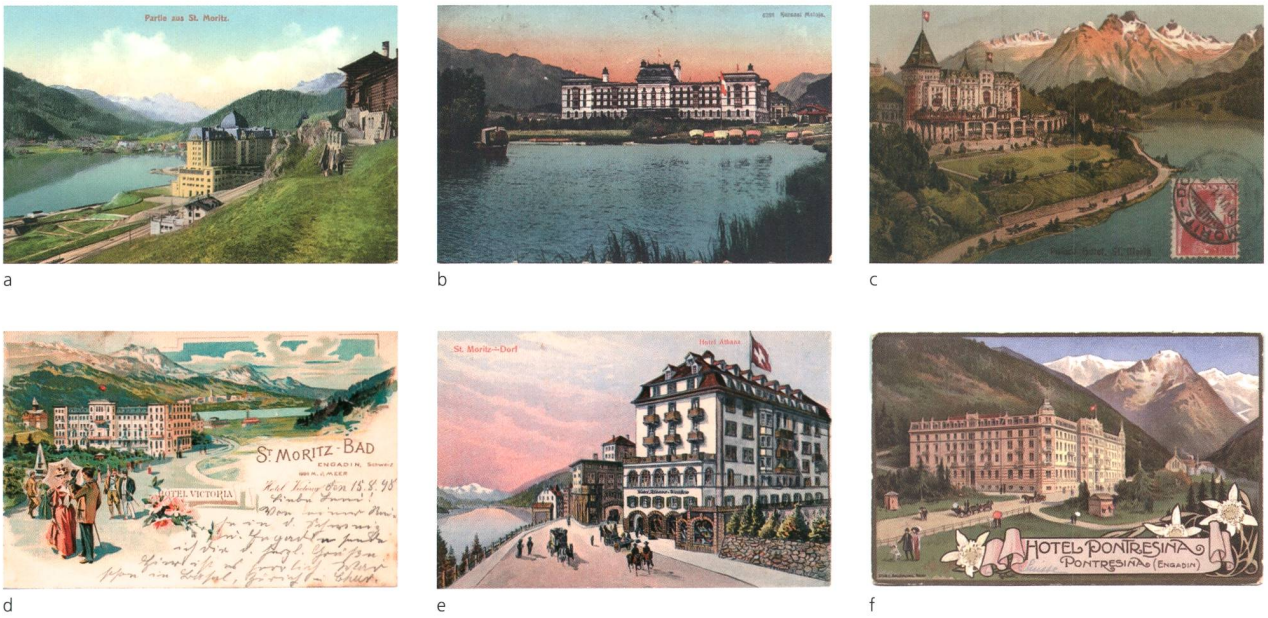


Abb. 110: Josef Emanuel Fischer von Erlach. «Prospect des Schlosses und des Gartens von Schönbrunn», um 1720, Kupferstich. (Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, +Z115192004)

Abb. 111: Grandhotel «Axenstein», 1869, Abbildung aus dem Eröffnungsprospekt. (Hotelarchiv Schweiz, Sammlung Roland Flückiger-Seiler)

Abb. 112: Maschinenfabrik Bern. Werbung. (Wüthrich: Album, 1891)



a b c

d e f

Abb. 113a–f: Verschiedene Ansichtskarten aus der Zeit vor 1914 von Grandhotels im Oberengadin. *a:* «Grand Hotel St. Moritz». *b:* «Maloja Palace». *c:* «Palace Hotel», St. Moritz. *d:* Hotel «Victoria», St. Moritz. *e:* Hotel «Albana», St. Moritz. *f:* Hotel «Pontresina». (*a:* Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 10WIR-3-1-010563; *b:* Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 2GEO-3-8-1-016128; *c:* Dokumentationsbibliothek St. Moritz, 10WIR-3-1-010685; *d:* Rätisches Museum, Chur, H2019.117.133; *e:* Rätisches Museum, Chur, H2019.119.135; *f:* Kulturarchiv Oberengadin)

perspektive (Abb. 110). Die ausladenden Bauten und der dazugehörende Umschwung füllen die Bildbreite und reichen nach hinten bis zum Horizont. Stellvertretend nahm der Künstler die «imaginäre Perspektive»[335] des Herrschers ein, der über sein Territorium blickt. Bei der Darstellung von Grandhotels wurde statt der Frontal- eher die Schrägperspektive gewählt, was die hierarchische Wirkung über die vertikale Achse moderat abschwächte (Abb. 111), und der Betrachter blickt auf die vom Tourismus vereinnahmte Landschaft. Ähnliche Bildschemen fanden im auslaufenden 19. Jahrhundert in der Darstellung von Fabrikanlagen Verwendung. Die Sicht auf das Fabrikgelände, das einen Grossteil der Bildfläche einnimmt, und auf die meist im Vordergrund gelegene Fabrikantenvilla übersetzt bildlich die ökonomische Dominanz des Inhabers und die Vormachtstellung des Unternehmens in der Region (Abb. 112).

Ikonografische Anlehnungen dieser Art finden sich bei «Lienhard & Salzborn» erst spät und, wie am Beispiel des Bildes vom Grandhotel «Maloja Palace» (Abb. 39, S. 66) im Kapitel 4.2.2 ausgeführt, als Nachahmung und Reaktion auf die offensichtliche Nachfrage nach den Motiven, die auch von den mittlerweile sehr beliebten Ansichtskarten bekannt waren. In der Regel setzten «Lienhard & Salzborn» in ihren Grandhotel-Darstellungen das Gebäude als Solitär in den Vordergrund. Wo es die Topgrafie zuliess, nutzten sie diese zur Akzentuierung der Architektur. Die nicht zur Hotelanlage gehörende Umgebung blendeten sie weitestmöglich aus. Solche Bilder können als Darstellungen der Grandhotels als autark funktionierende Luxusinseln interpretiert werden. Die Abbildungen der Engadiner Grandhotels von «Lienhard & Salzborn» gleichen den dokumentarischen Gebäudeaufnahmen, die sie in Chur herstellten. Auf jeden Fall waren sie ein klares Statement gegen die eingefärbten und dadurch zuweilen stark überhöht wirkenden Darstellungen, die damals aus einer Unzahl von Ansichtskarten bekannt waren (Abb. 113a–f).

335 Woldt: Residenz, 2011, S. 313.

5.5 Prägungen im touristischen Landschaftsbild – Fazit

Bei den Landschaftsfotografien von «Lienhard & Salzborn» spielte die Reiseliteratur hinsichtlich der Motivwahl eine prägende Rolle. Bei der Darstellung kamen hingegen vielerlei Faktoren zum Tragen. Die Palette reicht von den im 18. Jahrhundert entwickelten Sehweisen bis hin zur Amateurfotografie begeisterter Alpinisten und zeitgenössischer Künstler. Nicht immer lassen sich die Einflüsse klar voneinander abgrenzen. Zudem kam es zu Verschiebungen respektive gewannen neuere Entwicklungen an Gewicht, und Muster wurden modifiziert oder gar ersetzt. Einige wesentliche Bezüge lassen sich aber durchaus ableiten.

Am wohl prägendsten für die touristisch orientierte Fotografie war zunächst die (Reise-)Literatur. Nicht nur wurden über sie «vorgefasste ästhetische Konzepte»[336] stets weitertradiert, sie definierte ebenso das Sehenswürdige und gab vor, wie und von wo aus dieses zu betrachten sei. Die stete Wiederholung führte zu einer Standardisierung des Blicks, der für die Darstellung bestimmend war.[337] Gerade das frühe landschaftsfotografische Werk von «Lienhard & Salzborn» kann in der Tradition der damals rund 200-jährigen Geschichte der Alpendarstellung verortet werden. Vorzeigebücher und Verkaufskataloge zeigen die enge Anlehnung an die bekannten, in den Reisehandbüchern hinlänglich und bereits lange vor der Erfindung der Fotografie beschriebenen touristischen Reiserouten. Dies galt ganz allgemein für die meist ortsfremden Fotografen, die, wie zuvor die Maler sich an der Reiseliteratur orientierend, den beschriebenen Routen folgten. Eine Veränderung im Sinn einer Kanonisierung der Bildmotivik ging in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem grossen Erfolg der Stereoskopie und dem damit verbundenen kommerziellen Durchbruch der touristisch orientierten Reisefotografie einher. Die Folge war, dass sich von jeder Reiseroute ein paar Hauptmotive durchsetzten und sich die Angebote lokal wie überregional anglichen. Nach der Wende zum 20. Jahrhundert scheint sich die strikte Orientierung an der Reiseliteratur und den darin geschilderten Routen und Sehenswürdigkeiten abgeschwächt zu haben. Für «Lienhard & Salzborn» verlor das Schluchtenmotiv an Bedeutung, sehenswürdige Bauwerke, wie beispielsweise die Ruine, wurden vermehrt in topografische Ansichten integriert und es kam das Hochalpine hinzu.

Die Art, wie Landschaft und Sehenswürdiges in der Reiseliteratur beschrieben wurde, und die Darstellungsmuster, die in Vedute und Fotografie erkennbar sind, waren eng miteinander verknüpft. Sie gründeten in den aus dem 18. Jahrhundert stammenden ästhetischen Konzepten des Erhabenen und Schönen in der Natur und in der damit verbundenen «Emotionalisierung und Historisierung ästhetischer Reflexion».[338] Prägend für die Betrachtung der Natur war auch der Diskurs über das Pittoreske. Mit einer Anleitung zu Kompositionsschemen und mit vordefinierten als besonders malerisch geltenden Elementen förderte Gilpin eine pittoreske Sehweise, die bis heute nachwirkt.

Bis etwa zur Wende zum 20. Jahrhundert lassen sich in der Reisefotografie signifikante Reminiszenzen an tradierte Muster feststellen, so auch bei «Lienhard & Salzborn». Das mit dem Dunklen und Schweren oder mit Melancholie und Schwermut konnotierte Erhabene findet sich allgemein im Schluchtenmotiv, explizit bei «Lienhard & Salzborn» auch in den Darstellungen der kargen Felslandschaften entlang der Passübergänge. Mit der Vereinnahmung des Hochgebirges kam eine neue Form des Erhabenen hinzu. Das Schwere der Schluchten wich einer Leichtigkeit, die sich in der Helligkeit der Schneeberge und der grossräumig aneinandergereihten Gipfel ausdrücken liess. Die Aufnahmen von «Lienhard & Salzborn» aus dem Hochgebirge zeugen von ihrer persönlichen Leidenschaft für den Alpinismus. Gleichzeitig dienten sie der Vermittlung des Hochgebirges als zugänglicher Erlebnislandschaft.

Der Einfluss des Pittoresken lässt sich über das ganze Motivspektrum feststellen. Die meisten Bilder sind im Bereich des als harmonisch geltenden Goldenen Schnitts komponiert und klar in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgeteilt. Während die beiden Fotografen anfänglich von den typisch pittoresken Versatzstücken im Vordergrund Gebrauch machten, setzten sie später vermehrt auf eine ausgewogene Gesamtgestaltung über alle Bildebenen und akzentuierten so die Vielseitigkeit der Landschaft. Statisch über die Mittelachsen angelegte Frontalansichten wurden von der dynamischeren Schrägperspektive abgelöst. Sehenswürdigkeiten wurden weniger isoliert denn als Teil ihrer Umgebung abgebildet. Bei einigen Motiven, namentlich den Ruinen, Schluchten und Seen, liessen sie Elemente aus der Kunst einfliessen, insbesondere aus dem Symbolismus, und folgten damit

einer Entwicklung, welche die Fotografie am Ende des 19. Jahrhunderts massgeblich beeinflusste.

Abgesehen von kompositorischen Neuerungen war die Verbesserung des fotografischen Materials dabei ein nicht unwesentlicher Faktor. Die Fotografen wurden agiler, waren freier bei der Wahl des Kamerastandorts und verfügten Anfang des 20. Jahrhunderts bald über eine breite Palette technischer Optionen bei der Einstellung von Kamera und Optik. Eine signifikante Veränderung in der Bildästhetik bewirkte auch der Wechsel von orthochromatischen zu panchromatischen Platten und damit die Möglichkeit einer noch feineren Abstufung der Tonwerte.

Ungeachtet dieser Veränderungen finden sich in einem Grossteil der Bilder von «Lienhard & Salzborn» wiedererkennbare Bildmuster, die von anderen Fotografen gleichfalls angewendet wurden. Die fortdauernde Wiederholung des in der Reiseliteratur als sehenswert Gepriesenen und die stete Reproduktion immer gleicher Sehweisen formte nicht nur die Wahrnehmung, sondern konstituierte ein spezifisches Bild der vorzeigbaren Landschaft.[339] Die im 18. Jahrhundert entwickelten ästhetischen Konzepte wurden über die Reiseliteratur und die Malerei in die Fotografie tradiert. Dem jeweiligen Zeitgeist angepasst, beeinflussten sie zusammen mit den sich verändernden touristischen Gepflogenheiten den Markt, den «Lienhard & Salzborn» mit ihren Motiven bedienten.

6 Schluss und Ausblick

6.1 Schlussfolgerungen

Die Faszination an den aus heutiger Sicht eigenartig statisch anmutenden Landschaftsdarstellungen von «Lienhard & Salzborn», die in der bisherigen Rezeption pauschal als stereotype Massenware eingestuft wurden, gab den Ausschlag dazu, den fotografischen Nachlass des Ateliers archiv- und bildwissenschaftlich aufzuarbeiten. Ausgehend von den im «Staatsarchiv Graubünden» aufbewahrten Negativen, die zwar gut erschlossen, aber überwiegend undatiert und spärlich kontextualisiert sind, war der Einstieg in die Recherchearbeit mit dem intuitiven Verfolgen von Spuren in einem Krimi vergleichbar.[340] Erst nach und nach wurde es möglich, mit Methode vorzugehen.

Nach der Recherche in der damaligen Lokalpresse, im «Schweizerischen Handelsamtsblatt» und in den amtlichen Quellen im «Stadtarchiv Chur» liessen sich einige Lücken in der Firmenbiografie schliessen. Insbesondere war es möglich, das Atelier «Lienhard & Salzborn» von den nachfolgenden Geschäftsphasen abzugrenzen. Die Biografien der beiden Fotografen und Firmengründer Gottfried Lienhard und Rudolf Ludwig Salzborn bleiben insofern unvollständig, als nur vage Hinweise zu deren Leben aus der Zeit, bevor sie sich in Chur niederliessen, gefunden werden konnten.

Das Atelier «Lienhard & Salzborn» bestand formal zwischen 1889 und 1919. Die Zusammenarbeit endete jedoch 1916 mit dem Tod von Gottlieb Lienhard. Ausgehend vom Nachlassmaterial im «Staatsarchiv Graubünden», das zeitlich von der Ateliergründung bis zur Geschäftsaufgabe der zweiten Generation 1963 datiert ist, galt es, diejenigen Bilder «Lienhard & Salzborn» zuzuweisen, die zwischen 1889 und 1919 entstanden. Mangels Datierungen erwies sich dieses Unterfangen als nicht ganz einfach. Erste Anhaltspunkte lieferten die Bildinhalte und die angewandte Technik. Von ausschlaggebender Bedeutung war das Beiziehen von Material anderer Institutionen. Erst die Gesamtschau der verschiedenen Medientypen lieferte die Erkenntnisse, die eine Grobdatierung des Bildmaterials und dessen Zuordnung zur Geschäftsphase «Lienhard & Salzborn» ermöglichten. So konnte nicht nur festgestellt werden, welches Material «Lienhard & Salzborn» zuzuordnen ist, es wurde auch möglich, innerhalb des untersuchten Zeitraums eine chronologische Einteilung vorzunehmen. Hilfreich waren besonders die Vorzeigebücher. Der Analyse von Inhalten und Darstellung dienten sie denn auch als Grundlage. Die Kategorisierung der darin enthaltenen Bilder nach Motivgruppen ermöglichte es, eine Übersicht über die Motivvielfalt zu gewinnen. Um zu gewährleisten, dass die einzelnen Kategorien einen möglichst breiten Zeitraum der Periode, in der das Atelier tätig war, abdecken, wurden die Bilder aus den Vorzeigebüchern mit solchen aus dem Negativbestand oder den Kabinettkarten ergänzt. Aus diesen Kategorien wurden anschliessend als exemplarisch erachtete Einzelbilder

336 Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 222.

337 Telesko: 19. Jahrhundert, 2010, S. 300; Dirlinger: Bergbilder, 2000, S. 222–223.

338 Heininger: Erhaben, 2010, Bd. 2, S. 277.

339 Tschofen: Willkommen, 2012, S. 184.

340 Müller: Ikonografie, 2011, S. 29.

mittels eines Fragenkatalogs auf Inhalt und Darstellung hin untersucht. Das zusätzliche Heranziehen von Vergleichsmaterial anderer Urheber liess sodann wiederkehrende Bildmuster erkennen, zeigte aber auch die bildgestalterischen Eigenheiten des Ateliers.

Der Vergleich mit anderen zeitgenössischen Fotografen machte deutlich, dass «Lienhard & Salzborn» bei der Wahl ihrer Motive häufig auf Bekanntes zurückgriffen. Dennoch verstanden sie es, ihren Fotografien über die Bildkomposition einen eigenen Duktus einzuschreiben. Charakteristisch ist die Präzision, mit der sie Details im Bild platzierten, und die Stringenz, mit der sie blickführende Linien einsetzten. Oft liegen diese auf tragenden Bildachsen, was den Bildkompositionen Klarheit und zugleich eine gewisse Strenge verleiht. Aus der Frühzeit überwiegen die frontalperspektivischen Ansichten, auf denen das wichtigste Bildelement zentriert auf der vertikalen Mittelachse angelegt ist. Mit der Zeit kamen mehr Aufnahmen aus der Schrägperspektive hinzu, so etwa bei den Ortsansichten oder Abbildungen von historischen Bauten, die vermehrt in topografische Gesamtansichten integriert wurden. Die anfänglich mehrheitlich statischen Bildkompositionen wichen tendenziell dynamischeren Übersichtsansichten, fanden aber in Darstellungen aus dem Hochgebirge und von Hotels durchaus noch Verwendung.

Die früheren Landschaftsaufnahmen von «Lienhard & Salzborn» weisen hinsichtlich der Motivwahl und der Darstellung starke Bezüge zu tradierten Bildmustern auf, die weit in die Zeit vor der Fotografie zurückreichen. Diese basieren auf ästhetischen Konzepten des Erhabenen und Schönen in der Natur aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie auf den zu deren Betrachtung und Darstellung definierten Schemata des Pittoresken. Im Zug des damaligen Diskurses wurde nicht nur festgehalten, wie die Naturlandschaft wahrgenommen wurde, sondern ebenso sehr, wie diese zu betrachten und bildhaft wiederzugeben sei. Merkmale der pittoresken Sehweise waren der frontale Blick und das Implizieren einer bildhaften Aufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund schon bei der Betrachtung der Landschaft. Über die wechselseitige Verknüpfung von Reiseliteratur und bildlicher Darstellung wurden diese Ansätze stets weitertradiert. Die von der Reiseliteratur vorgegebenen Aussichtspunkte und die zur Beschreibung der Ansichten verwendete Sprache prägte folglich sowohl die Wahl der Motive als auch die Art und Weise ihrer Darstellung. Die meist ortsfremden Künstler folgten den in der Reiseliteratur vorgegebenen Routen und interpretierten die beschriebenen Ansichten mit den ihnen zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten. Was die Maler mit Farbe ausdrückten, übertrugen die Fotografen in Hell und Dunkel und definierten die Bildkomposition über den Kamerastandort.

Der Vergleich von «Lienhard & Salzborn» mit anderen Fotografen aus dem 19. Jahrhundert macht deutlich, dass sich die Bilder der einzelnen Urheber um die Wende zum 20. Jahrhundert immer weniger zu unterscheiden begannen. Die im touristischen Kontext arbeitenden Fotografen orientierten sich bildgestalterisch an ihren Vorgängern und hielten sich an das, was in der Reiseliteratur als besonders sehenswürdig hervorgehoben wurde. Dieses fortwährende Wiederholen der Motive führte einerseits zu einer «Kanonisierung, die sowohl das Kanonische suchte als auch zu seiner Herstellung beitrug»,[341] anderseits zu einem Spektrum von stereotypen Bildformen, zu deren Verbreitung der kommerzielle Durchbruch der Fotografie in den 1850er-Jahren wesentlich beitrug.

Während der Zeit des Fin de Siècle veränderten sich nicht bloss die Wahrnehmung der alpinen Landschaft, sondern auch die Ansprüche, die an sie gestellt wurden. Deren Betrachtung allein genügte nicht mehr, sie wollte erlebt werden. Dies führte zu einer partiellen Ablösung der statisch anmutenden Bildmuster. Bei «Lienhard & Salzborn» zeigt sich diese Veränderung besonders deutlich in den Motiven aus dem Hochgebirge. Auch die Bilder von in Ausflugskutschen oder auf Reittieren posierenden Touristen zeugen von einer Veränderung. Nach der Eröffnung der Eisenbahn wurden die Ansichten zur Verkehrserschliessung obsolet. Die Touristen erkundeten die Landschaft nun mit individuellen Ausflügen. «Lienhard & Salzborn» fanden eine Marktlücke, indem sie sich mit der Kamera bei den Hotels einfanden und die Gäste in den Kutschen porträtierten. Auch das Verwenden symbolistischer Elemente in gängigen Landschaftsmotiven kann in einem weiteren Sinn in diesem Kontext betrachtet werden. Das Erleben der Landschaft wurde hier direkt ins Bild eingebaut. Anders als das dokumentarische Bild zielt eine metaphorisch aufgeladene Landschaft auch auf die Gefühlsebene. Das Dargestellte wird mit erlebten Gefühlen in Verbindung gebracht, die wiederum an das in der Landschaft Erlebte anknüpfen.

Die Einflüsse, die auf die Arbeit von «Lienhard & Salzborn» einwirkten, sind vielfältig. In der allgemeinen Aufbruchstimmung der damaligen Zeit bleibt die Zuordnung aber eher diffus. Dennoch lassen sich gewisse

Tendenzen feststellen. In der Malerei etwa veränderten sich die künstlerischen Positionen durch den Bruch mit der historisierenden Vergangenheit zugunsten der Wiedergabe eines atmosphärischen Eindrucks. Weniger offensichtlich als in der Malerei wurde auch in der Fotografie begonnen, nach neuen Mustern zu suchen. Förderlich für die Befreiung von den alten Mustern waren sicherlich die Amateurfotografen, die mit unterschiedlichen Präsentationsformen experimentierten und deren Werke in einem regen Diskurs besprochen wurden. In Bezug auf die Darstellung alpiner Landschaften kam den Alpinisten, die im Hochgebirge unterwegs waren und nicht selten ihr eigenes, mittlerweile wesentlich leichter gewordenes Fotomaterial mit sich führten, eine besondere Bedeutung zu. Sie, die nicht selten keine professionellen Fotografen waren und sich nicht auf eine über Jahrhunderte festgefahrene Reiseliteratur stützen konnten, fotografierten mit einem weniger voreingenommenen Blick. Ihre in Ausstellungen gezeigten oder in Bildbänden und Zeitschriften publizierten Fotografien fanden grosse Anerkennung und förderten auch bei den gewerblich tätigen Fotografen eine freiere Wahl der Motive und ihrer Darstellung. Neue technische Möglichkeiten unterstützten sie dabei. Präzisere, lichtstärkere Objektive und empfindlicheres Aufnahmematerial erweiterten die Darstellungsmöglichkeiten, und die einfacher sowie schneller zu handhabenden Kameras gewährten bei der Wahl von Motiv und Ausschnitt einen immer grösseren Bewegungsspielraum.

Während der 30 Jahre, in denen das Atelier «Lienhard & Salzborn» bestand, veränderten sich die sozioökonomischen Rahmenbedingungen grundlegend. In St. Moritz, das am enormen touristischen Aufschwung teilhatte, begannen «Lienhard & Salzborn» mit dem Verkauf von handelsüblichen Landschaftsmotiven. Dieses Angebot pflegten und erweiterten sie über die Jahrhundertwende hinaus. Die zunehmende Konkurrenzsituation in diesem Bereich, aber auch der sich verändernde Tourismus und der technische Fortschritt wirkten sich über eine Mischung aus Anpassung und Nutzung neuer Chancen nachhaltig auf das Fotogewerbe aus. Dabei wägten «Lienhard & Salzborn» die verfügbaren Optionen durchaus ab und ergriffen nicht jede sich bietende Möglichkeit. Das Geschäft mit Ansichtskarten scheinen sie beispielsweise nicht betrieben zu haben. Der gute Geschäftssinn, den sie mit der Weiterentwicklung ihres Hauptgeschäfts in Chur bewiesen, kam auch in St. Moritz zum Tragen. An beiden Orten vermochten «Lienhard & Salzborn» ihr Atelier in ein gut positioniertes Fotofachgeschäft umzuwandeln und wirtschaftlich erfolgreich zu führen, obgleich sie die Filiale in St. Moritz jeweils nur während der kurzen Sommersaison betrieben. Welche Bedeutung den Landschaftsfotografien während der 30 Geschäftsjahre in finanzieller Hinsicht zukam, lässt sich aufgrund der Quellenlage leider nicht feststellen. Dabei wäre es durchaus interessant zu erfahren, wie sich das Aufkommen der Ansichtskarten oder die von den Gästen mitgebrachten Kameras auf die Verkaufszahlen der Landschaftsfotografien auswirkten.

Ziel dieser Studie ist es, einer pauschalen Beurteilung der Landschaftsfotografien von «Lienhard & Salzborn» eine differenzierte Betrachtung entgegenzustellen. Dies geschah, indem der Nachlass systematisch analysiert und die Auswahl der Motive sowie die Darstellungsmuster gezielt auf erkennbare Einflüsse befragt wurden. Auch wenn es früh schon zu einer Eingrenzung der Themenschwerpunkte kam, eröffnete sich ein sehr umfangreiches Forschungsfeld, in dem einzelne Themen nur überblicksweise behandelt werden konnten. Dies hatte mitunter auch mit der lückenhaften Quellenlage zu tun, angefangen beim weitgehend undatierten Bildmaterial bis hin zu den fehlenden Geschäftsunterlagen. Dank dem Vorhandensein verschiedener Medientypen war es dennoch möglich, das landschaftsfotografische Werk einzuordnen und fotohistorisch zu bewerten sowie die geschäftlichen Aktivitäten von «Lienhard & Salzborn» nachvollziehbar zu machen. Und ganz nebenbei wurde mit der angewandten Analysemethode ein Instrumentarium geschaffen, das der Aufarbeitung weiterer, bislang nicht näher untersuchter Fotobestände dienlich sein kann.

6.2 Ausblick

Die methodische Erforschung des Nachlassbestands eines regionalen Atelierbetriebs, wie sie hier umfassend vorgestellt worden ist, sollte zur Nachahmung anregen. Exemplarisch ist aufgezeigt worden, wie über archivische Grundlagenforschung mit Einbezug einer fotohistorischen Bewertung ein komplexes Gesamtbild geschaffen werden kann. Die gewonnenen Erkennt-

341 Tschofen: Willkommen, 2012, S. 184.

nisse bieten einen Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen zur gewerblichen Fotografie im touristisch geprägten Alpenraum.

Diese Studie richtet den Fokus auf das Fin de Siècle. Neben der Aufarbeitung von anderen Fotobeständen aus dieser Zeit wäre ein Vergleich mit solchen aus den Zwischen- oder Nachkriegsjahren interessant. Denn auch diese Perioden waren zeitweise von wirtschaftlichem Aufschwung geprägt, der das Reise- und Freizeitverhalten – Stichwort Winter- und Massentourismus – massgeblich veränderte. Welche Auswirkungen hatte dies auf die gewerbliche Fotografie? Inwieweit waren Landschaftsfotografien in einer Zeit, in der bald alle Gäste selbst fotografierten, überhaupt noch gefragt? Wie veränderten sich dadurch oder durch andere Einflüsse Motivwahl und Darstellungsweisen? Gab es diesbezüglich neue Bedürfnisse und welche Bedeutung hatte hierbei die lokale Bevölkerung respektive das Gewerbe? Der Fragenkatalog liesse sich weiter ergänzen. Für die fotohistorische Aufarbeitung weiterer lokaler Bestände in der hier aufgezeigten Form bleibt das Forschungsfeld jedenfalls weiterhin ergiebig.

7 Anhang: Fragenkatalog zur quantitativen Bildinhaltsanalyse

Kategorie: [Bezeichnung] / **Bild:** [Titel]

Dem Bild eingeschriebener Titel:
Medientyp:
Technik:
Im Verkaufskatalog aufgeführte Formate:
Vorhandene Negative:
Kamerastandort:
Bildeinteilung:
Bildachsen: [im Bild einzeichnen]
Mittelgrund:
Horizontlinie:
Blickführung:
Bearbeitungsgrad:
Decken sich Bildinformationen und Bildtitel:

Format:
Entstehungszeitraum:
Titel im Verkaufskatalog:
Negativ-Archivtitel:
Perspektive:
Bildanlage:
Bildzentrum:
Vordergrund:
Hintergrund:
Hell/Dunkel-Verteilung:
Dynamik:
Was das Bild zeigt:
Besonderes:

Gibt es ähnliche Motive vom gleichen Ort oder von woanders?
Entspricht das Bild einem Darstellungstypus?
Gibt es Vergleichsbilder anderer Fotografen?
Gibt es Vergleichsmaterial aus der Malerei?
Weshalb ist das Bild repräsentativ für das Schaffen von «Lienhard & Salzborn»?

Fazit zu Kategorie: [Bezeichnung]

Wie entwickelte sich das Motiv?
Was sagt die einzelne Kategorie bezüglich Verwertung und Vertrieb respektive zu den Geschäftspraktiken des Ateliers aus?
Lassen sich darstellerische Einflüsse erkennen?

8 Verzeichnis der Quellen, Literatur und Abbildungen

8.1 Quellen

8.1.1 Ungedruckte Quellen

Bündner Kunstmuseum

- Archiv Bündner Kunstverein: Unterlagen Gründungssitzung, Mitgliederverzeichnis 1900/01.

Dokumentationsbibliothek St. Moritz

- ALL 6, 001797.00: Lienhard & Salzborn, Souvenir de l'Engadine, circa 1900.

Rätisches Museum, Chur

- Ansichtskarten Sammlung Wolf, o. J.

Schweizerische Nationalbibliothek, Bern (NB)

- Adolphe Braun & Cie: Catalogue des vues de la Suisse, Paris / Dornach 1887.

Schweizerisches Nationalmuseum (SNM)

- LM-100632.1-53: Lienhard & Salzborn, Bilder vom Bau des Neuen Stahlbades St. Moritz, 1890–1892.

Staatsarchiv Bern (StABE)

- V Fotografenverband: Archiv des Schweizerischen Fotografenverbandes, Mitgliederverzeichnisse 1925, 1926, 1928.

Staatsarchiv Graubünden (StAGR)

- 2016/54: Ablieferung Metz.
- CB VI 202/05 bis CB VI 202/72: Zivilstandsregisterdoppel Chur, 1880–1947.
- FN IV: Lienhard & Salzborn, Chur / St. Moritz, Graubünden, 1890–1950.
- FN XII: Meisser Christian (1863–1929) und Meisser Hans Leonhard (1889–1970), circa 1900–1950.
- FR XLVI 01: Grosser Rat und Regierung 1901.
- FR XXXIII ALB 01 bis FR XXXIII ALB 11: Foto- und Diasammlung des Amtes für Wald.
- Bestandesunterlagen zu FN IV.
- Verschiedene Bestände mit «Lienhard & Salzborn» zugeordneten Einzelbildern.

Stadtarchiv Chur (StAC)

- BB III/01.008.058: Einwohnerregister, Nr. 5, Bürgerregister, 1903–1913
- BB III/01.008.043: Einwohnerregister, Register der Niedergelassenen, 1884–1889.
- BB III/01.008.044: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene, 1890–1894.
- BB III/01.008.045: Einwohnerregister, Register der Niedergelassenen, 1895–1899.
- BB III/01.008.046: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene, 1900–1904.
- BB III/01.008.047: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene A–L, 1905–1909.
- BB III/01.008.048: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene M–Z, 1905–1909.
- BB III/01.008.049: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene A–L, 1910–1914.
- BB III/01.008.050: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene M–Z, 1910–1914.
- BB III/01.008.051: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene A–G, 1915–1919.
- BB III/01.008.052: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene H–Q, 1915–1919.
- BB III/01.008.053: Einwohnerregister, Register für Niedergelassene R–Z, 1915–1919.
- F 09: Lienhard & Salzborn.
- Verschiedene Bestände mit Lienhard & Salzborn zugeordneten Einzelbildern.

8.1.2 Publizierte Quellen (gedruckt und online)

- Bündnerisches Monatsblatt 17/11 (1866), S. 171–174: «Statistische Notizzen über das Vereinsleben in Chur und Graubünden. 2. Die ‹Section Rhätia›, graubünden'sche Section des Schweizer Alpen-Club».
- Bündner Nachrichten, 16. 11. 1886, 18. 11. 1886, 9. 12. 1886, 22. 12. 1886, 12. 12. 1889 [Anzeigen von F. Pietsch, Carl Lang und Lienhard & Salzborn].
- Bündner Nachrichten, 31. 3. 1889 [Notiz zur Ehrung von «Lienhard & Salzborn» für ihr landschaftsfotografisches Werk an der Pariser Ausstellung].
- Der freie Rhätier, 20. 1. 1889 [Anzeige der Geschäftsübergabe von Pietsch an «Lienhard & Salzborn»].
- Der freie Rätier, 10. 3. 1916 [Nachruf auf Gottlieb Lienhard und Todesanzeige].
- Fögl d'Engiadina, 27. 7. 1889, 3. 8. 1889, 10. 8. 1889, 3. 5. 1890, 10. 5. 1890, 25. 10. 1890, 10. 6. 1899, 8. 7. 1899, 12. 7. 1902, 19. 7. 1902, 13. 9. 1902, 15. 9. 1906 [Verschiedene Anzeigen von «Lienhard & Salzborn»].
- Fögl d'Engiadina, 28. 6. 1902, 5. 6. 1902 [Anzeigen von R. Guler, dass er sein Atelier neben dem Hotel «National» in St. Moritz, das während einiger Jahre «Lienhard & Salzborn» innegehabt habe, wieder selbst übernehme].
- Graubündner General-Anzeiger, 14. 5. 1910 [Notiz zum Abbruch des Ateliers von «Lienhard & Salzborn»].
- Graubündner General-Anzeiger, 9. 7. 1910 [Notiz betreffend den Umzug des «Verkehrsvereins für Graubünden» in das Haus an der Bahnhofstrasse in Chur, in dem sich das Atelier «Lienhard & Salzborn» befand].
- Revue Suisse de Photographie 11/7 (1899) [Société des photographes suisses, Mitgliederliste].
- Sängerblatt des Männerchors Chur, Januar (1948), S. 33–34 [Nachruf auf Rudolf Salzborn-Lienhard].
- Schweizer Alpen Club (Hg.): Catalogue des membres du Club Alpine Suisse, Nr. 134, Neuenburg 1898.
- [Schweizer] Hotel-Revue 7/8 (1898) [Stellungnahme zum Begriff Fremdenindustrie].
- Schweizer Hotel-Revue 18/27 (1909) [Notiz zur Generalversammlung des Schweizer Hotelier-Vereins in St. Moritz und zu den dazu erhältlichen Fotografien von «Lienhard & Salzborn»].
- Schweizerisches Handelsamtsblatt, 27. 9. 1889, 1. 12. 1893, 14. 7. 1899, 12. 10. 1900, 3. 1. 1919, 3. 11. 1927, 3. 8. 1948, 13. 8. 1963 [Einträge zu «Lienhard & Salzborn» oder «Salzborn»].

8.1.3 Online-Plattformen

- Albertina, Wien: Sammlungen Online, http://sammlungenonline.albertina.at.
- Bundesamt für Statistik: Bevölkerung, https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/stand-entwicklung/bevoelkerung.html.
- ETH Zürich: Bildarchiv Online, http://ba.e-pics.ethz.ch.
- ETH Zürich: Schweizer Zeitschriften online, https://www.e-periodica.ch.
- ETH Zürich: e-rara, die Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Bibliotheken, https://www.e-rara.ch.
- Büro für Fotografiegeschichte Bern: fotoCH, https://www.foto-ch.ch.
- Fotostiftung Graubünden, Chur: Mediathek Graubünden, http://mediathek-graubuenden.mtgr.ch.
- Fotostiftung Schweiz, Winterthur: Index der FotografInnen, https://www.fotostiftung.ch/de/nc/archive-spezialsammlungen/index-der-fotografinnen/cumulus/0/L/0/.
- Fundaziun Capauliana, Bündner Bildarchiv, Chur: Online Katalog, http://www.capauliana.ch/online-katalog/.
- Library of Congress, Washington: Prints & Photographs Online Catalog, http://www.loc.gov/pictures/.
- Museum für Kommunikation, Bern: Katalog Sammlungen, http://datenbanksammlungen.mfk.ch/eMP/eMuseumPlus.
- Österreichische Nationalbibliothek, Wien: Bildarchiv und Grafiksammlung, https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/bilder-und-grafiken/.

– Schweizerische Nationalbibliothek, Bern: e-newspaperarchives.ch, https://www.e-newspaperarchives.ch/?l=de.
– Schweizerisches Nationalmuseum: Sammlung, https://www.nationalmuseum.ch/sammlung_online/.
– Tate, London, Liverpool, St Ives: Search, https://www.tate.org.uk/search?q=.

8.2 Literatur

– Anker, Daniel: Being First. Elizabeth Main Writes Mountaineering History, in: Markus Britschgi, Doris Fässler (Hg.): Elizabeth Main (1861–1934). Alpinist, Photographer, Writer. An English Lady Discovers the Engadine Alps, Luzern 2003, S. 41–56.
– Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965.
– Arnheim, Rudolf: Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1996.
– Attinger, Gebrüder (Hg.): Geographischer, Volkswirtschaftlicher, Geschichtlicher Atlas der Schweiz, Neuenburg 1915.
– Baedeker, Karl: Die Schweiz. Handbüchlein für Reisende, 1. Aufl., Koblenz 1844.
– Baedeker, Karl: Die Schweiz. Handbuch für Reisende, 22. Aufl., Leipzig 1887 / 34. Aufl., Leipzig 1911.
– Bätschmann, Oskar: Böcklin, Segantini und Hodler in Wien, in: Beat Stutzer (Hg.): Giovanni Segantini. Im Dialog mit Symbolismus und Futurismus, Ferdinand Hodler und Joseph Beuys, Zürich 2014, S. 29–49.
– Baudelaire, Charles: Der Salon 1859, in: Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 120–127.
– Beck, Jules / Kneubühl, Urs / Schürpf, Markus: Jules Beck. Der erste Schweizer Hochgebirgsfotograf, Zürich 2012
– Benjamin, Walter: Briefe 1, hg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1978.
– Binder, Walter: Fotografie. Entwicklung des Berufs, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11171.php (17. 9. 2010).
– Bollinger, Ernst: Der Freie Rätier, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43063.php (12. 4. 2012).
– Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1979.
– Brandenberger, René: Hans Conrad Escher von der Linth 1767–1823. Die ersten Panoramen der Alpen. Zeichnungen, Ansichten, Panoramen und Karten [Werkverzeichnis], Glarus 2002.
– Bright, Deborah: Souvenirs of Progress. The Second Empire Landscapes, in: Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun, Providence / London 2000, S. 93–119.
– Britschgi, Markus / Fässler, Doris (Hg.): Elizabeth Main (1861–1934). Alpinist, Photographer, Writer. An English Lady Discovers the Engadine Alps, Luzern 2003.
– Bruhn, Matthias: Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis, Berlin 2009.
– Bundi, Martin: Albulapass, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8809.php (4. 6. 2002).
– Bundi, Martin: Berninapass, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8824.php (3. 3. 2011).
– Burke, Edmund / Phillips, Adam: A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, Oxford / New York 1990 (Erstausgabe London 1757).
– Büttner, Nils: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.
– Carstanjen, Friedrich: Das Geheimnis seelischer Stimmung in Bildern, in: Bernd Stiegler, Felix Thürlemann (Hg.): Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900, München 2012, S. 311–328 (erstmals publiziert in: Die photographische Kunst im Jahre 1903. Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie, Berlin 1903, S. 90–110).
– Christoffel, Ulrich: Der Berg in der Malerei, Zollikon 1963.
– Coxe, William: Travels in Switzerland. In a Series of Letters to William Melmoth, Esq., 3 Bände, 2. Aufl., London 1791.
– Dirlinger, Helga: Bergbilder. Die Wahrnehmung alpiner Wildnis am Beispiel der englischen Gesellschaft 1700–1850 (Historisch-anthropologische Studien, Bd. 10), Frankfurt am Main 2000.

– Dosch, Leza: Kunst und Landschaft in Graubünden. Bilder und Bauten seit 1780, Zürich 2001.
– Dosch, Leza: 1900–1925. Architektur in der Landschaft, in: Stephan Kunz, Köbi Gantenbein (Hg.): Ansichtssache. 150 Jahre Architekturfotografie in Graubünden, Zürich 2013.
– Ebel, J[ohann] G[ottfried]: Anleitung auf die nützlichste und genussvollste Art in der Schweitz zu reisen, 1. Aufl., 2 Bände, Zürich 1793.
– Ebel, J[ohann] G[ottfried]: Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweitz zu bereisen, 2. Aufl., 4 Bände, Zürich 1804/05 / 3. Aufl., 4 Bände, Zürich 1809/10.
– Emerson, P. H. / Goodall, T. F.: Life and Landscape on the Norfolk Broads, London 1887.
– Faber, Monika: Die Weite des Eises. Arktis und Alpen 1860 bis heute, Ostfildern 2008.
– Florin, Mario: Die Bündner Belle Epoque in Fotografien. Das Fotoatelier Lienhard & Salzborn in Chur und St. Moritz (Scala 4), Chur 2004.
– Flückiger-Seiler, Roland: Hotelpaläste zwischen Traum und Wirklichkeit. Schweizer Tourismus und Hotelbau 1830–1920, 2. Aufl., Baden 2005.
– Flückiger, Roland: «Das gebratene Murmeltier …». Berghotels zwischen Alpweide und Gipfelkreuz, in: NIKE-Bulletin 31/5 (2016), S. 4–7.
– Fuchs, Caroline / Fischer-Westhauser, Ulla / Schögl, Uwe: Medieval Views – The Middle Ages through the Lenses of 19th Century Photographers, in: Photo Researcher 20 (2013), S. 1–9.
– Gautrand, Jean-Claude: Die Stereoskopie, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 178.
– Gilpin, William: Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: To Which is Added a Poem, on Landscape Painting, London 1792.
– Godowitsch, Michael: Die Kollodium-Nassplattenfotografie im 21. Jahrhundert, 2016 (Master-These, Donau-Universität Krems).
– Grefe, Uta: Die Geschichte der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts. Architekturfotografie – Architekturmalerei, Köln 1980.
– [Grimm, Jacob und Wilhelm:] Das Deutsche Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854–1971, http://dwb.uni-trier.de/de/die-digitale-version/online-version/.
– Grittmann, Elke / Lobinger, Katharina: Quantitative Bildinhaltsanalyse, in: Thomas Petersen, Clemens Schwender (Hg.): Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation, Köln 2011, S. 145–162.
– Gröning, Maren: Gustav Jägermayers Oesterreichische Alpen, in: Monika Faber (Hg.): Die Weite des Eises. Arktis und Alpen 1860 bis heute, Ostfildern 2008.
– Guichon, Françoise: Montagne. Photographies de 1845 à 1914, Paris 1984.
– Guler, Romedo: Suisse Schweiz Switzerland. Sommer und Winter Kurorte in Graubünden Grisons, Samedan 1896.
– Hammond, Anne: Naturalismus und Symbolismus. Die piktoralistische Fotografie, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 293–309.
– Hannavy, John (Hg.): Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, New York 2008.
– Hausler, Bettina: Der Berg. Schrecken und Faszination, Zürich 2008.
– Heer, Jakob Christoph: Streifzüge im Engadin, Frauenfeld 1898.
– Heilbrun, Françoise: Die Reise um die Welt. Forscher und Touristen, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 148–173.
– Heininger, Jörg: Erhaben, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2, Stuttgart 2010, S. 275–310.
– Helm, Amand: Donau-Album. Photographien der Donau-Ufer vom Ursprunge bis zur Mündung. II. Section: Mittlere Donau. Passau–Wien, Wien 1868.
– Henguely, Sylvie (Hg.): Der Rhein vom Stereobild zum Panorama / Le Rhin: de la vue stéréoscopique au panorama («Als regne es hier nie …», Bd. 2), Basel 2003.
– Henne am Rhyn, Otto: Illustrirtes Album & Fremdenführer durch das Engadin. St. Gallen 1892.
– Herzog, Peter: «Nicht wir gestalten die Welt, die Welt gestaltet uns», in: Beat Stutzer (Hg.): «Du grosses stilles Leuchten». Albert Steiner (1877–1965) und die Bündner Landschaftsphotographie. Photographien aus der Sammlung Herzog Basel. Und heute? Die Bündner Land-

schaft in der Sicht von Künstlern und Photographen, Zürich 1992.
– Hollinger, Stefan: Graubünden und das Auto. Kontroversen um den Automobilverkehr 1900–1925 (Quellen und Forschungen zur Bündner Geschichte, Bd. 19), Chur 2008.
– Holmes, Oliver Wendell: Das Stereoskop und der Stereograph, in: Bernd Stiegler (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 34–43 (erstmals publiziert in: Atlantic Monthly 3 [1859]).
– Holzer, Anton: Hinauf! Fotografie im Hochgebirge (1849–1914), in: Deutscher Alpenverein (Hg.): Berge im Kasten. Fotografien aus der Sammlung des Deutschen Alpenvereins. 1870–1914, München 2006, S. 14–31.
– Hugger, Paul: Bündner Fotografen. Biografien und Werkbeispiele, Chur / Zürich 1992.
– Imdahl, Max / Kunisch, Norbert: Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl und seinen Freunden und Schülern, 2. Aufl., Düsseldorf 1992.
– Jasper, Martin: Robert Lebeck und der Zauber des Anfangs, in: Braunschweiger Zeitung, 5. 7. 2014, https://www.braunschweiger-zeitung.de/kultur/article151514326/Robert-Lebeck-und-der-Zauber-des-Anfangs.html (13. 4. 2018).
– Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche, Zürich 2016 (Erstausgabe München 1926).
– Käppeli, Kurt Moritz: Ansichtskarten, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D31213.php (20. 7. 2001).
– Kaschuba, Wolfgang: Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne, Frankfurt am Main 2004.
– Kasper, Peter: Erste Flugversuche in Graubünden, in: Bündner Jahrbuch. Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens 3 (1961), S. 105–110.
– Kessler, Daniel: Der Tourismus, in: Handbuch der Bündner Geschichte, Bd. 3: 19. und 20. Jahrhundert, Chur 2000, S. 89–114.
– Klijn, Edwin (Hg.): SEPIADES. Recommendations for Cataloguing Photographic Collections, Amsterdam 2003, http://www.ica.org/7363/paag-resources/sepiades-recommendations-for-cataloguing-photographic-collections.html (25. 2. 2018).
– Kuhn, Léa: Ikonografie/Ikonologie, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln 2014, S. 289–297.
Lavédrine, Bertrand: Photographs of the Past. Process and Preservation, Los Angeles 2009.
– Lepper, Marcel / Raulff, Ulrich (Hg.): Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016.
– Leuthold, H. F.: Cinquante vues pittoresques de la Suisse, contenant les points les plus intéressants et les plus originaux, dessinés d'après nature par König, Wetzel, Oppermann, Corrodi, Straub […], Buri, etc. Exécutés en aquatinta par Weber, Zürich [1841?]
– Lorria, August / Martel, E. A. (Hg.): Les grandes Alpes. Le Massif de la Bernina, Zürich 1894.
– Main, Elizabeth: Hints on Snow Photography, London 1894.
– Mathieu, Jon / Boscani Leoni, Simona (Hg.): Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance / Les Alpes! Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance (Studies on Alpine History, Bd. 2.), Bern / New York 2005.
– Meinherz, Paul: Alpinismus, in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16338.php (11. 3. 2008).
– Merian, Hans: Das malerische Sehen in der Photographie, in: Bernd Stiegler, Felix Thürlemann (Hg.): Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900, München 2012, S. 235–243 (erstmals publiziert in: Die Kunst in der Photographie, Bd. 4, Berlin 1900, S. 9–16).
– Metzger, Ingrid R. / Rätisches Museum (Hg.): Graubünden in alten Ansichten. Aus den Sammlungen des Rätischen Museums Chur (Schriftenreihe des Rätischen Museums Chur, Bd. 45), Chur 2002.
– Meuli, Richard: Le tourisme grison et son rôle dans l'économie cantonale des Grisons, Genf 1940.
– [Meyer, Johann Jacob:] Meyer's Bergstrassen durch Graubünden nach dem Langen- und Comer-See, Zürich 1826.
– Müller, Marion G.: Ikonografie und Ikonologie, visuelle Kontextanalyse, visuelles Framing, in: Thomas Petersen, Clemens Schwender (Hg.):

Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation, Köln 2011, S. 28–55.
– Müller, Susanne: Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830–1945, Frankfurt am Main 2012.
– Murray, John: A Handbook for Travellers in Switzerland, and the Alps of Savoy and Piedmont, 12. Aufl., London 1867.
– Murray, John: A Handbook for Travellers in Switzerland, the Alps of Savoy and Piedmont, the Italian Lakes, and Part of Dauphiné, 17. Aufl., London 1886.
_ O'Brien, Maureen C. et al.: Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun, London 2000.
– Perceval, Marion: Civiale, Aimée (1821–1893), in: John Hannavy (Hg.): Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, New York 2008, S. 300.
– Perego, Elvire: Die Stadt-Maschine. Architektur und Industrie, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 196–223.
– Pfanner, Ute: Berge in Schwarz-Weiss – Im Fokus der frühen Alpenfotografie, in: Jenseits der Ansichtskarte. Die Alpen in der Fotografie, München 2013, S. 26–34.
– Poeschel, Erwin: Albert Steiner, in: Engadiner Landschaften. Ausgewählte Aufnahmen von Albert Steiner, Zürich 1928, Einleitung ohne Seitenzahlen.
– Pohlmann, Ulrich: Der Traum von Schönheit – das Wahre ist schön, das Schöne ist wahr. Fotografie und Symbolismus 1890–1914, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 58/15 (1995), S. 3–26.
– Pohlmann, Ulrich / Mellenthin, Paul (Hg.): Adolphe Braun. Ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert, München 2018.
– Reichler, Claude: Wahrgenommene Landschaft. Gelehrte, Schriftsteller und Künstler, in: Jon Mathieu et al. (Hg.): Geschichte der Landschaft in der Schweiz. Von der Eiszeit bis zur Gegenwart, Zürich 2016, S. 119–136.
– Ritzmann-Blickenstorfer, Heiner (Hg.): Historische Statistik der Schweiz / Statistique historique de la Suisse / Historical Statistics of Switzerland, Zürich 1996.
– Röthlisberger, Peter: Calvenspiel, in: Theaterlexikon der Schweiz, Bd. 1, Zürich 2005, S. 331–332.
– Rucki, Isabelle: Graubünden in historischen Photographien aus der Sammlung Adolphe Braun, Basel 1988.
– Rucki, Isabelle: Grand Hotels in den Alpen. Zur Entstehung und Entwicklung eines Bautyps, in: La découverte des Alpes / La scoperta delle Alpi / Die Entdeckung der Alpen (Itinera, Bd. 12), Basel 1992, S. 199–215.
– Sachsse, Rolf: Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003.
– Schenk, Ulrich: Idyllen und Ideale am Rhein. Landschaftsdarstellung von Schweizer Kleinmeistern um 1800 / Idylles et idéaux sur les bords du Rhin. La représentation du paysage par les petits maîtres suisses autour de 1800 («Als regne es hier nie …», Bd. 1), Basel 2003.
– Schweizerisches Nationalmuseum (Hg.): Arbeit. Fotografien aus der Schweiz 1860–2015 / Le travail. Photographies provenant de Suisse 1860–2015, Zürich 2015.
– Seger, Cordula: Die fotografierte Idylle, in: Kunst + Architektur in der Schweiz 2/59 (2008) S. 20–27.
– Seger, Cordula: «Ihr werdet arm im Glück, im Reichtum elend bleiben!» Bauen für den Tourismus im Spannungsfeld zwischen Tradition und Spekulation, in: Marius Risi (Hg.): Alpenland. Terrain der Moderne, Münster 2011, S. 97–116.
– Simonett, Jürg: San Bernardino (Pass), in: Historisches Lexikon der Schweiz, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8810.php (10. 1. 2011).
– Sizeranne, Robert de La: Le Peintre de l'Engadine. Giovanni Segantini, in: Revue des Deux Mondes 146 (1898), S. 359–379.
– Sizeranne, Robert de La: Die Ästhetik in der Photographie, in: Bernd Stiegler, Felix Thürlemann (Hg.): Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900, München 2012, S. 261–233 (erstmals publiziert in: Photographisches Centralblatt 6 [1900], S. 374–376).
– Solar, Gustav (Bearb.): Jan Hackaert. Die Schweizer Ansichten 1653–1656. Zeichnungen eines niederländischen Malers als frühe Bilddokumente der Alpenlandschaft, Dietikon-Zürich 1981.

– Spies, Werner / Decker Heftler, Sylviane de: Montblanc. Die Eroberung durch die Fotografie, Köln 2003.
– Spode, Hasso: Der moderne Tourismus. Grundlinien seiner Entstehung und Entwicklung vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, in: Dietrich Storbeck (Hg.): Moderner Tourismus. Tendenzen und Aussichten, Trier 1990, S. 39–76.
– Spode, Hasso / Klemm, Kristiane: Zur Geschichte der Ferienarchitektur, in: Felizitas Romeiss-Stracke (Hg.): TourismusArchitektur. Baukultur als Erfolgsfaktor, Berlin 2008, S. 95–109.
– Starl, Timm: Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945, Marburg 2009.
– Stenger, Erich: Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern, Würzburg 1943.
– Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010.
– Stiegler, Bernd / Thürlemann, Felix (Hg.): Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900, München 2012.
– Stohler, Martin: Bilder für den Mittelstand, in: TagesWoche, 4. 3. 2018, https://tageswoche.ch/kultur/bilder-fuer-den-mittelstand/ (13. 4. 2018).
– Stutzer, Beat (Hg.): «Du grosses stilles Leuchten». Albert Steiner (1877–1965) und die Bündner Landschaftsphotographie. Photographien aus der Sammlung Herzog Basel. Und heute? Die Bündner Landschaft in der Sicht von Künstlern und Photographen, Zürich 1992.
– Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien 2010.
– Tropper, Eva: Anschlüsse, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 132/34 (2014), S. 37–44.
– Tropper, Eva / Starl, Timm (Hg.): Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936 (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 9), Wien 2014.
– Tschofen, Bernhard: Willkommen. Nationale Zeichenrepertoires und die Gesten der Gastlichkeit, in: Christian Maryška, Michaela Pfundner (Hg.): Willkommen in Österreich. Eine sommerliche Reise in Bildern, Wien 2012, S. 180–187.
– Twain, Mark: A Tramp Abroad, Hartford (CT) 1880 (Erstausgabe), Project Gutenberg, https://www.gutenberg.org/files/119/119-h/119-h.htm#p407 (25. 2. 2019).
– Urry, John: The Tourist Gaze, London 2002.
– Wehrli, Gebrüder: Engadin mit Albulabahn und Berninabahn. Album mit 80 Ansichten, Kilchberg 1913.
– Weidenmüller, Anna: Piz Zupô. Eine Geschichte aus dem Touristenleben der vornehmen Welt im obern Engadin, Hamburg 1898.
– Wendler, Ulf: Chur 1893. Glanz und Dreck einer Alpenstadt im Industriezeitalter, Chur 2010.
– Woldt, Isabella: Residenz, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 2, München 2011, S. 310–318.
– Wolfzettel, Friedrich: Malerisch / pittoresk, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3, Stuttgart 2010, S. 760–790.
– Wüthrich, E. A.: Album zur Erinnerung an die 600jährige Gründung der Eidgenossenschaft 1891 / En souvenir du 600e anniversaire de la fondation de la Confédération suisse 1891, Aarau 1891.
– Zelger, Franz: Mondscheinlandschaft mit Ruine 1849, in: Arnold Lindemann et al.: Arnold Böcklin, Heidelberg 2001, S. 148.

8.3 Abbildungsnachweis

Die Abbildungsnachweise sind in die Bildlegenden integriert. Sofern bei den Bildern von «Lienhard & Salzborn» kein Hinweis auf den Bildträger gegeben wird, stammen die Reproduktionen von den Benutzerkopien des «Staatsarchivs Graubünden». Bei den Negativen handelt es sich ausschliesslich um Glasplatten.