

**Zur Entwicklung der fotografischen Kultur in Russland 1839–1861.
Der sächsische Fotograf Carl August Bergner in Moskau**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln
im Fach Kunstgeschichte

Band I

vorgelegt von Anastasia Khoroshilova

geb. am 20.11.1978
in Moskau

Berlin, den 31.01.2024

Inhaltsverzeichnis

Band I

<i>Einleitung</i>	8
<i>Forschungsstand und Methoden</i>	15
<i>Kapitel 1</i>	38
1.1 Regierungszeit von Nikolaus I.: „Autokratie als System“	38
1.2 Rezeption fotografischer Verfahren durch das Russische Kaiserhaus	42
1.2.1 Erste Daguerreotypien für Nikolaus I.	43
1.2.2 Zur Figur von Joseph Christian Hamel: zwischen dem Zaren und der Wissenschaft	45
1.2.3 Nikolaus I. und (seine) fotografischen Abbildungen	53
1.2.4 Lithografie als eine offizielle Kunst des Zarenhauses. Deutsche Lithografen in St. Petersburg	58
1.3 Fotografische Verfahren in der russischen Presse: Bekanntmachung und Zensur	61
1.4 Vertrieb fotografischer Ausrüstung in Russland	68
1.5 Handbücher zur Fotografie in Russland	71
1.6 Struktur der russischen Gesellschaft: zu den Nutzern fotografischer Verfahren	74
1.7 Fallbeispiel Graf Semën Korsakov: „Allgemein alles Neue über die Fotografie in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache“	77
1.8 „Von den Deutschen berechnet“	80
1.8.1 Erste fotografischen Porträtateliers in St. Petersburg	80
1.8.2 Deutsch-russische Beziehungen: Ein Überblick	84
1.8.3 Deutsche Diaspora in St. Petersburg	87
1.8.4 Zu den Protagonisten fotografischer Frühkultur in St. Petersburg	89

1.9 Atelier- und Wanderfotograf Alfred Davignon: Zwischen Wegbereitung und Zensur.....	101
1.9.1 Das Daguerreotypie-Atelier von Alfred Davignon in St. Petersburg. 1841–1843.....	101
1.9.2 Alfred Davignon als Wanderfotograf. 1843–1845	103
1.9.3 Alfred Davignons Porträts der „Staatsfeinde“. Zensur der Daguerreotypien	109
Kapitel 2	115
2.1 St. Petersburg – Moskau: Eine Rivalität?.....	116
2.2 (Haupt-)Stadt Moskau.....	117
2.3 Deutschsprachige Diaspora in Moskau	124
2.4 Karl Beckers: Erster Protagonist der Dissemination des fotografischen Wissens in Moskau	129
2.5 Presseberichte zu den fotografischen Bildgebungsverfahren in Moskau.....	133
2.6 Fotografen in Moskau: Eine deutschsprachige Gemeinschaft	136
2.7 Das erste fotografische Porträtatelier in Russland: Der Einzelgänger Aleksej Grekov.....	139
2.8 Fotografische Ateliers der „Deutschen“ in der Vorreformzeit in Moskau: Wege und Strategien	143
2.9 Der Fotograf Wilhelm Eduard Mücke: Der Vorgänger von August Bergner	156
2.10 „Es scheint schwer zu sein, mit dem Porträt nicht zufrieden zu sein“	159
Kapitel 3	165
3.1 August Bergners erste Jahre in Moskau und sein Berufswechsel zur Fotografie.....	165
3.2 „Photographie de A. Bergner à Moscou.“	171
3.3 Attribuieren der Fotografien aus dem Atelier August Bergner	191

3.4	Fotografische Porträts aus dem Atelier August Bergner.....	193
3.4.1	Der Adel.....	194
3.4.2	Erinnerungsbilder / Fotografien-Tausch	196
3.4.3	Intelligenzija	198
3.4.4	Staatsdiener	202
3.4.5	„Arbeitskollektiv des Amtes des Moskauer Militärgeneralgouverneurs“	203
3.4.6	Porträts der Professoren der Kaiserlichen Moskauer Universität	205
3.4.7	August Bergners Fotografien als Vorlagen für lithografische Abbildungen	207
3.4.8	Familienalben.....	214
3.4.9	Dekabristenbilder: Erinnerung und Widerstand	220
3.4.10	Kaleki Perehožie	230
3.4.11	Das Porträt von Alexander II. aus dem Atelier August Bergner	233
3.4.12	Bilder der Kaiserlichen Moskauer Jagdgesellschaft	235
3.5	„Moskauer Porträts von August Bergner“	239
	Kapitel 4	240
4.1	Verkauf des Ateliers „A. Bergner à Moscou.“ und Rückkehr nach Sachsen.....	240
4.2	August Bergner in Dresden	242
4.3	Nachfolger und Schüler von August Bergner	247
4.3.1.	Der Fotograf Theodor Kirsten: August Bergners Nachfolger in Dresden	248
4.3.2	Bogdan Maj: Ein Schüler von August Bergner in St. Petersburg.....	249
4.3.3	„Photographische Anstalt Scherer und Nabholz vormals A. Bergner in Moskau“.....	250
	Fazit	258
	Literaturverzeichnis	275

Band II: Abbildungen

Anmerkungen

Russischsprachige Publikationen, die bis einschließlich 1917 veröffentlicht wurden, sind gemäß dem damals im Russischen Kaiserreich gültigen julianischen Kalender datiert, welcher von 1700 bis 1917 offiziell verwendet wurde. Der Nachlauf des julianischen Kalenders zum gregorianischen Kalender beträgt im 19. Jahrhundert 12 und im 21. Jahrhundert 14 Tage.

Die Umschrift von russischsprachigen Namen, Bezeichnungen und Publikationen folgt der in Deutschland gängigen wissenschaftlichen Transliteration (ISO 9).

Die Übersetzungen aus den englischen, französischen oder russischen Quellen wurden von Anastasia Khoroshilova angefertigt, falls nicht anders vermerkt.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner ersten Betreuerin Prof. Dr. Herta Wolf für ihre ausgezeichnete und kompetente Betreuung. Ihre Professionalität, ihr umfangreiches Fachwissen und das tiefgreifende Verständnis für meine berufliche sowie private Situation waren unverzichtbar für die Arbeit und das erfolgreiche Fertigstellen dieser Dissertation.

Ich danke Prof. Dr. Susanne Wittekind für die aufschlussreichen Betreuungsgespräche. Frau Prof. Dr. Aleksandra Lipińska danke ich für ihre ausführlichen Anmerkungen in der Schlussphase meiner Arbeit.

Mein Dank gilt zudem den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Kolloquien „Fotografie- und Kunstgeschichte als Mediengeschichte“, geleitet von Herta Wolf. Der Austausch und die konstruktive Kritik dieser Gruppe haben meine Forschungen wesentlich bereichert. Besonders hervorheben möchte ich Clara Bolin, Carina Dauven, Sara Romani, Mona Schubert und vor allem Veronika Liotti für ihre wertvollen Beiträge.

Ebenfalls bedanke ich mich bei den MitarbeiterInnen des Kunsthistorischen Instituts und des Promotionsbüros a.r.t.e.s. der Universität zu Köln.

Ich möchte Tat'âna Saburova danken, die als „Entdeckerin“ von August Bergners Werk zu meiner Forschung beigetragen hat. Ihre Unterstützung, das Teilen ihres umfassenden Wissens über die frühfotografischen Werke aus der Sammlung des Staatlichen Historischen Museums in Moskau sowie die Einführung in die Methode der Attribuierung von August Bergners Bildern waren für mich von unschätzbarem Wert.

Ebenfalls möchte ich herzlich Natal'â Avetân, Dmitrij Bak, Sergej Balan, Aleksandr Bogatyrev, Evgenij Bogatyrev, Ekaterina Buleeva, Dr. Heinz-Jürgen Büchner, Prof. Dr. Thomas Ertl, Tat'âna Gorâeva, Dr. Eva-Maria Lerche, Aleksej Levykin, Dr. Daniela Liebscher, Aleksandr Lifšiz, Matuška Elena, Anna Maksimova, Dr. Anna Metëlkina, Richard Nipper, Zahar Kolovskij, Florentina Pančenko, Ricarda Stöhr, Anastasia Černenkova, Tat'âna Šipova,

Sarah Marie Schewe, Anastasia Vasil'čenko, Elena Voronina, Dr. Dieter Tino Wehner und Mihail Zolotarëv danken, die durch fachliche oder persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Dissertation beigetragen haben.

Ich danke meiner Familie, von der ich uneingeschränkte Unterstützung, Geduld und Verständnis während der nicht immer einfachen Zeit der Arbeit an der Dissertation erfuhr: meinen Eltern Ekaterina und Pavel, meinem Mann Roger, meinem Sohn Paul und meinem Cousin Dmitrij. Diese Dissertation ist meiner Familie gewidmet.

Einleitung

Die Bekanntmachung und Etablierung fotografischer Verfahren von Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) – der Daguerreotypie – in Frankreich und von William Henry Fox Talbot (1800–1877) – fotogenischer Zeichnungen (*photogenic drawings*) – in England ab 1839 erfolgten in einer Zeit der fortwährenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert in Europa. Dieser Wandel betraf die Konstitutionalisierung, Parlamentarisierung und Demokratisierung in den Bereichen Menschen- und Bürgerrechte, Industrialisierung und Marktwirtschaft.¹ Diese Entwicklung erfolgte zwar in den einzelnen europäischen Ländern in unterschiedlichen Zeitabläufen und Ausprägungen. Jedoch führte sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Anstieg des Anteils bürgerlicher, nichtadeliger Mittelschichten in den europäischen Gesellschaften. Diese neue bürgerliche Schicht prägte das allgemeine gesellschaftlich-kulturelle Klima² und zählte zu den aktiven Anwendern der neuen Bildgebungsverfahren. Gisèle Freund verwies auf diese Zusammenhänge zwischen der Ausbreitung fotografischer Verfahren und der Entwicklung der Gesellschaft.³ Demnach spielte die der liberal-humanitären Geisteshaltung nahestehende und dem Fortschritt aufgeschlossene gesellschaftliche Gruppe der Bevölkerung eine maßgebliche Rolle in der Förderung der Fotografie. François Arago, der 1839 bekanntlich den Antrag in der französischen Deputiertenkammer stellte, die Methode der Daguerreotypie vom Staat zu erwerben, war sowohl als Wissenschaftler als auch als Politiker der demokratischen Opposition von großer Bedeutung.⁴ Er war „einer der markantesten Vertreter [...]

1 Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck, 2020, S. 375-382, 426-428 und Osterhammel, Jürgen: „Das 19. Jahrhundert. 1800-1850“ in: „Das 19. Jahrhundert“, *Informationen zur politischen Bildung*, Ausgabe 315, Bonn, 2012: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/das-19-jahrhundert-315/142105/1800-bis-1850/> vom 09.08.2023.

2 Ebd.

3 Freund, Gisèle, *Photographie und Gesellschaft*, übersetzt von Dietrich Leube, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1997, S. 25, 25-31.

4 Freund, 1997, S. 27-28.

bürgerlicher Intelligenz, die von dem Bewusstsein des Liberalen getragen wurde, dass alles, was dem Fortschritt dienen könnte, unterstützt werden müsse“.⁵

In Russland fiel die Bekanntmachung fotografischer Verfahren und deren Verbreitung mit der autokratischen Regierungszeit von Nikolaus I. (1825–1855) zusammen. Diese war durch eine restriktive Politik und Zensur in allen Lebensbereichen der Gesellschaft des Russischen Imperiums geprägt. Historiker bezeichnen die Nikolaische Epoche als einen Gegensatz zur damaligen (west-)europäischen Ordnung der entstehenden Demokratien.⁶ Daher kann davon ausgegangen werden, dass die Rezeption und dementsprechend auch die Etablierung fotografischer Kultur im Zarenreich aufgrund dieser Systemunterschiede landeseigene Besonderheiten aufweisen könnte. Dabei war das gesellschaftliche Interesse an fotografischen Bildgebungsverfahren in Russland, wie in den anderen Ländern, eminent hoch.⁷ Die Möglichkeiten fotografischer Prozesse für die zukünftige Anwendungspraxis im Zarenreich wurden auch hier besonders von dem Fortschritt und Reformen zugewandten oder regierungskritischen gesellschaftlichen Gruppen diskutiert und ausgelotet.

Zeitgleich etablierte sich in Europa eine neue Berufsschicht der Wanderfotografen, die sowohl die unterschiedlichen Städte in ihrem Land besuchten als auch grenzübergreifend verreisten und fotografische Porträts anboten. Besonders deutschsprachige⁸ Akteure spielten eine führende Rolle für die Verbreitung des fotografischen Wissens in Europa.⁹ Bereits ab der

5 Freund, 1997, S. 28.

6 Osterhammel, 2012.

7 Barhatova, Elena, *Russkaâ svetopis' . Pervyj vek fotoiskusstva 1839–1914*, St. Petersburg: Liki Rossii, 2009, S. 10-39.

8 Unter dem Merkmal „deutschsprachig“ schließe ich die Fotografen aus den Ländern des Deutschen Bundes als auch aus den deutschsprachigen Teilen der Schweiz und des Kaisertums Österreich mit ein. Ebenso werden die Akteure aus der deutschsprachigen Diaspora in Russland berücksichtigt.

9 Vgl. Bolin, Clara: *Disséminer la photographie. Importance et influence des photographes ambulantes allemends en Suède dans les années 1840 et 1850*, in: *photographica*, Heft 2, 2021, S. 50-68; Geiges, Leif u. Matz, Reinhard, „Trudpert Schneider und Söhne. Als Wanderfotografen durch Europa“, in: von Dewitz,

Mitte der 1840er Jahre wurden erste feste fotografische Porträtateliers in den Großstädten Europas eröffnet. Nach dieser Initiierungsphase wurde das Medium der Fotografie um die Jahrhundertmitte als neues Instrument der Selbstpräsentation und Selbstpositionierung gesellschaftlich angenommen.¹⁰ Die Häufigkeit der „deutsch“ klingenden Namen aus der Frühzeit der Fotografie in russischsprachiger Fachliteratur sowie eine steigende Anzahl der Ateliers in St. Petersburg und Moskau um die Jahrhundertmitte¹¹ lassen ähnliche Entwicklungsmuster im Zarenreich vermuten.

Ausgehend von diesen Vorüberlegungen ergibt sich der Gegenstand der vorliegenden Dissertation: die Entstehung fotografischer Kultur in Moskau in der Frühzeit der Fotografie vor dem Hintergrund des autokratischen Systems im Russischen Kaiserreich und der Einfluss deutschsprachiger Fotografen auf diese Prozesse. Im Mittelpunkt stehen dabei die Rekonstruktion und Auseinandersetzung mit dem Leben und dem Wirken des sächsischen Fotografen Carl August Bergner, der in Moskau zwischen 1851 und 1861 ein etabliertes Atelier „Photographie de A. Bergner à Moscou.“¹² betrieb. Die Rolle der Fotografen aus den deutschsprachigen Ländern sowie der besondere Einfluss von August Bergner für die fotografische Wissensübertragung und die Etablierung fotografischer Kultur in Moskau werden herausgearbeitet und fothistorisch eingeordnet. Dies erfolgt vor dem Hintergrund der politisch-gesellschaftlichen Spezifika der Rezeption fotografischer Verfahren in Russland.

Bodo u. Matz, Reinhard, *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Köln und Heidelberg: Edition Braus, 1989, S. 236-265.

10 Vgl. zum Beispiel Sagne, Jean, „Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers“, in: Frizot, Michel (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Könemann: Köln, 1996, S. 103-129, hier 103, 105-107.

11 Vgl. Barhatova, 2009 u. Šipova, Tat'ána, *Moskovskie Fotografy 1839-1930. Istoriâ moskovskoj fotografii 1839-1930*, Moskva: Planeta, 2012.

12 Vgl. Šipova, 2012, S. 74, 76. Der volle Name Carl August Bergner wird vom Fotografen nicht verwendet, sein Atelier führt Bergner als „August Bergner“. Aus diesem Grund werde ich ferner in dieser Dissertation ebenfalls nur „August“ als den Vornamen des Fotografen nutzen.

Obgleich im Fokus dieser Forschungsarbeit fotografische Atelierkultur in Moskau und das Schaffen des Fotografen August Bergner stehen, ist es notwendig, zunächst die Besonderheit der Rezeption des neuen Mediums in Russland darzustellen. Im ersten Kapitel wird auf die Reaktionen des Staates respektive des Zaren auf das neue Medium in der Hauptstadt St. Petersburg eingegangen, um sichtbar zu machen, welche Reaktionen auf fotografische Verfahren in der autokratischen Gesellschaft erfolgten, und um den Kontext der Verbreitung fotografischen Wissens zu definieren. Dabei wird zwischen der Rezeption der neuen Bildgebungsverfahren durch den Nikolaischen Staat und die Gesellschaft, vor allem ihren regierungskritischen Teil, unterschieden. Das Augenmerk wird daher zunächst auf die Veröffentlichung fotografischer Verfahren und deren Akzeptanz durch den Zaren und die Gesellschaft in St. Petersburg gelegt, wobei insbesondere das Thema der Zensur fotografischer Bilder dargestellt und eingeordnet wird. Zudem wird vor diesem Hintergrund ein Bezug zur Entstehung der ersten St. Petersburger Porträtateliers und Strategien ihrer Inhaber, die ausnahmslos ausländische Fotografen waren, hergestellt. Diese boten parallel zum offiziellen staatlichen (Kunst-)System fotografische Porträts an. Als Fallbeispiel wird Alfred Davignon vorgestellt, der 1841 in St. Petersburg das erste fotografische Atelier eröffnete. Seine Reisen durch Russland zwischen 1843 und 1845, die von ihm angefertigten Daguerreotypen der politischen Gefangenen in Sibirien sowie deren staatliche Zensur werden als Beispiel für Gegenpole der staatlichen und gesellschaftlichen Wahrnehmung der neuen Bildgebungsverfahren erörtert.

Der Schwerpunkt dieser Forschungsarbeit liegt auf Moskau, der „alten Hauptstadt“ Russlands, die im 19. Jahrhundert im Gegensatz zu St. Petersburg als ein Zentrum für oppositionelle und liberale Idee abseits des Regierungszentrums galt und gesellschaftlich als ein Gegenteil von St. Petersburg wahrgenommen wurde. Der Fokus des zweiten Kapitels liegt zunächst auf einem bisher in der Forschung unbeachteten Merkmal der Frühzeit fotografischer Kultur in Moskau: der Verbreitung fotografischen Wissens durch ausländische Protagonisten, die hauptsächlich aus den deutschsprachigen Ländern kamen oder der ausländischen Diaspora in

Moskau angehörten. Denn Moskau verfügte über bestens ausgebildete Infrastrukturen der vorwiegend deutschsprachigen Diaspora, deren Fachkräfte und Handwerker einen hervorragenden Ruf in Russland genossen und somit eine gute Grundvoraussetzung für die angereisten Fotografen bildeten. Die Untersuchung konzentriert sich darauf, inwieweit und durch welche Strategien die Übermittlung der fotografischen Bildgebungsverfahren in Moskau durch Akteure mit deutschem Hintergrund erfolgte und wie diese die Atelierkultur beeinflusst haben. Anschließend wird erörtert, wie die Moskauer Gesellschaft die neuen Bildgebungsverfahren rezipierte, sowie diskutiert, inwiefern die fotografischen Verfahren den regierungskritischen Individuen und Kollektiven eine moderne Strategie boten, ihr Gedankengut zu verbreiten.

Der sächsische Fotograf August Bergner, der zwischen 1851 und 1861 ein angesehenes fotografisches Atelier in Moskau¹³ betrieb, bildet als Protagonist der Frühzeit der Fotografie in Moskau den Schwerpunkt dieser Dissertation. Zwar wird Bergner bereits in der Forschung als ein bedeutender Akteur der Atelierkultur in Moskau erwähnt¹⁴ und die Museen Russlands bergen in den Archiven eine beträchtliche Anzahl der fotografischen Porträts aus dem Atelier „Photographie de A. Bergner à Moscou.“¹⁵ Bis heute fehlen jedoch sowohl Studien zu Bergners Schaffen als auch eine Analyse zur Bedeutung Bergners als Protagonisten für die Frühzeit der Fotografie im Russischen Kaiserreich. Diese Forschungslücke wird im dritten und vierten Kapitel geschlossen. Zunächst werden biografische Leerstellen ergänzt, bevor im Anschluss das Schaffen August Bergners in Moskau in der Vorreformzeit rekonstruiert und sein Einfluss auf fotografische Kultur unter besonderer Berücksichtigung der Rolle deutschsprachiger Fotografen und Bildschöpfer in Russland ausgearbeitet wird. Im Fokus steht hierbei das bereits zur Frühzeit der Fotografie aufgetretene Verständnis des Mediums als

13 Âkovlev, S. Sutki u Troicy, Golos, 1863. 4. September, Nr. 231. S. 905-906.

14 Šipova, 2009, S. 65, 82-83.

15 Vgl. www.goskatalog.ru vom 6.10.2023.

Ausdruck der Moderne und reformerisches Instrument der liberal gesinnten sowie regierungskritischen Gemeinschaften.¹⁶ Um die Bandbreite August Bergners Wirkens und Kundenkreises zu verdeutlichen, wird eine Neubetrachtung bzw. Neoeinordnung der Fotografien aus dem Atelier „Photographie de A. Bergner à Moscou.“¹⁷ in den staatlichen Institutionen und Privatsammlungen vorgenommen. Dementsprechend gehört zu dieser Forschungsarbeit eine umfangreiche Illustrationsliste, die den Band II – den Bildteil dieser Dissertation – bildet.

Darüber hinaus wird die überregionale Rolle des Fotografen rekonstruiert und um die bisher in der Forschung unbekanntem Fakten zu dem Lebensabschnitt und Tätigkeitsbereich Bergners nach dem Verkauf seines Ateliers in Moskau als Fotograf in Dresden¹⁸ nach 1863 ergänzt. Bergners generationsübergreifende Einwirkung auf die Strategien und das Wirken fotografischer Akteure sowohl in Russland als auch in Dresden soll abschließend anhand der beruflichen Werdegänge seiner Schüler verdeutlicht werden.

Der Hauptuntersuchungszeitraum der Arbeit liegt auf der Zeit zwischen den Veröffentlichungen fotografischer Verfahren 1839 und den Reformen in Russland 1861. Erst nach der politischen und militärischen Niederlage Russlands im Krimkrieg (1853–1856) und der Thronbesteigung von Alexander II. (1818–1881) 1856 werden vom neuen Zaren Modernisierungsprozesse und staatliche Reformen angestoßen. Vor diesem Hintergrund avancierte die Fotografie ab den 1860er Jahren zu einem Instrument der Repräsentation des russischen Staates.¹⁹ Eine neue Anwendungsbreite des Mediums in Russland begann. Ebenfalls markieren

16 Vgl. Freund, S. 28.

17 Vgl. www.goskatalog.ru vom 06.10.2023.

18 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2834, Blatt 3, 4.

19 Khoroshilova, Anastasia, „Zwischen Wissenschaft und Politik. Zur frühen ethnografischen Fotografie in Russland“, in: Wolf, Herta u. Bolin, Clara (Hg.), „Keepsake / Souvenir. Reisen, Wanderungen, Fotografien von 1841-1870“, Fotogeschichte, Heft 160, 2021, S. 31-40.

die Jahre 1839–1861 europaweit die Anfangsjahre der Fotografie, während dieser Zeit wurde die gesellschaftliche Funktion des neuen Mediums erst erforscht und definiert. Erst danach wuchs eine neue Generation heran, für die fotografische Porträts zu einer gesellschaftlichen Selbstverständlichkeit gehörten und die die Möglichkeiten der neuen Bildgebungsverfahren nicht (immer) ausloten musste.²⁰

20 Jäger, Jens, *Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839–1860*, Heft 35, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1996, S. 45.

Forschungsstand und Methoden

Forschungsstand

Nach dem Zerfall der Sowjetunion 1990–1991 wurde in fotohistorischen Forschungen den Besonderheiten der Frühphase der Fotografie im zaristischen Russland sowohl im russischen Sprachraum als auch außerhalb bisher nur bruchstückhaft Beachtung geschenkt.

In der wissenschaftlichen Forschung des 20. Jahrhunderts in der Sowjetunion wurde der sowjetischen Ideologie folgend²¹ im Allgemeinen zwischen der Zeit „vor 1917“ und „nach 1917“ getrennt.²² Ab den 1990er Jahren sollten in den Zeiten der politischen Veränderungen im Zuge von Perestroika und Glasnost und der (vermeintlichen) politischen Neuorientierung Russlands nach dem Zerfall der Sowjetunion erstmalig Archive und Sammelbestände neu recherchiert, betrachtet und aus dem heutigen Blickwinkel ausgewertet werden. Zudem erlitten aufgrund der historischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts sowohl staatliche als auch private Archive in Russland große Verluste und Schäden.²³

21 Vgl. z. B. Goehrke, Carsten, *Russland. Eine Strukturgeschichte*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2010, S. 22-23.

22 In der Zeit der Sowjetunion (1917–1991) waren Archive und andere wissenschaftliche Institutionen nur einem kleinen Teil der Wissenschaftler zugänglich. Der Besuch dieser Einrichtungen war mit einer Anzahl einzuholender Genehmigungen und anderen Umständen verbunden. Vgl. S. 16. Außerdem stand die vorrevolutionäre Periode in Russland in der sowjetischen fotohistorischen Forschung nicht im Mittelpunkt ideologischer Interessen des herrschenden repressiven Systems. Als Hauptwerk zur Geschichte der Fotografie in Russland aus dieser Zeit gilt die Publikation von Sergej Morozov „*Russische künstlerische Fotografie*“. Dieses historisch ausgerichtete Buch schneidet in geringem Maße die Anfänge der Fotografie vor 1861 an. Morozov, Sergej, *Russkaâ hudožestvennaâ fotografiâ. Očerki iz istorii fotografii, 1839–1917*, Moskva: Iskusstvo, 1955.

23 Saburova, Tat’âna u. Semakova, Irina, *U istokov fotoiskusstva. Sobranie dagerotipov Gosudarstvennogo Istoričeskogo muzeja*, Moskva: Art-Rodnik, 1999, S. 5-15, hier S. 13.

Das Prozedere der (Neu-)Aufarbeitung wird ab dem Anfang der 1990er Jahre zunächst in einer gesellschaftlich und politisch schwierigen und instabilen Zeit geführt. Dieser historisch bedingte Zustand erklärt gewissermaßen, dass die zuständigen Mitarbeiter der Museen und der Archive zunächst eine partielle „Neubestandaufnahme“ fotografischer Sammlungen aus dem 19. Jahrhundert anstrebten, die zu einer zeitnahen Präsentation des neuentdeckten visuellen Materials führen sollte.

Die vereinzelt Forschungsbeiträge zur Frühperiode russischer Fotografie im 19. Jahrhundert wurden zunächst allein von den Museumskuratorinnen in Russland auf Grundlage der Sammlungsbestände zur Fotografie der jeweiligen Institution betrieben. Es wurden vereinzelt zunächst erste Überblicksausstellungen und Publikationen zur Fotografie in Russland initiiert. Sie beinhalteten in einem eher geringen Maße Materialien und Informationen über den historischen Zeitabschnitt vor 1917 respektive vor den Reformen von 1861. Ergänzend zu diesen fotohistorischen Ausstellungen entstanden gleichnamige Publikationen, die auch einen ersten Einblick auf einen Teil des archivierten visuellen Materials und dessen Entstehung enthielten.

Demgemäß publizierte der Berliner Verlag Dirk Nishen 1989 in Zusammenarbeit mit dem Planeta Verlag in Moskau einen Überblick aus den Sammlungen „bisher unzugänglicher russischer Photoarchive“²⁴, so der Klappentext dieser Publikation. Auch aus diesem historisch und politisch bedingten Grund waren in Russland entstandene Fotografien bis heute selten in

24 *Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution*, Berlin: Nishen, 1989. Mit den Textbeiträgen von u. a. Elena Barhatova, Tat'ána Saburova, Galina Mirolúbova und Tat'ána Petrova, Tat'ána Šipova.

wissenschaftlichen Arbeiten außerhalb der Sowjetunion respektive Russlands ein Forschungsgegenstand. Die Recherchen in den Archiven der Russischen Föderation sind auch heute mit einem großen Aufwand verbunden, wie zum Beispiel Lenka Fehrenbach darlegte.²⁵

Diese Umstände führen dazu, dass die Themen und Spezifika in Bezug auf die Verbreitung und Etablierung der neuen Bildgebungsverfahren im zaristischen Russland in der globalen ftohistorischen Forschung im Allgemeinen nur marginal berücksichtigt werden. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den einzelnen Themen, Kontexten und Fotografen aus der Zeit der frühen Fotografie vor 1861 in Russland ist bisher rar. Es fehlen eine ausführliche ftohistorische Einordnung und Analyse zur Frühzeit der Fotografie im Russischen Kaiserreich im Zusammenhang mit der autokratischen Regierungsform von Nikolaus I. Bislang sind keine wissenschaftlichen Arbeiten, die sich tiefergehender mit der Dissemination fotografischen Wissens und der gesellschaftlichen Rezeption fotografischer Bildgebungsverfahren in Russland vor 1861 beschäftigten, bekannt. Sowohl Untersuchungen zur frühfotografischen Kultur in verschiedenen Städten als auch Studien zu einzelnen Protagonisten dieser Periode sind bisher selten. Bisher existieren keine Veröffentlichungen zur Rolle Moskaus bei der Entstehung der fotografischen Atelierkultur vor 1861, ebenso wenig wie eine umfassende Analyse des Einflusses deutschsprachiger Fotografen in Russland. Sicher jedoch gibt es einzelne ftohistorische Publikationen und Studien über die Zeit bis 1917, die diese Themenbereiche innerhalb eines anderen Schwerpunktes berühren bzw. ansprechen.

25 Als Beispiel der gegenwärtigen Problematik der Recherchen des visuellen Materials in den Archiven der Russischen Föderation vgl.: Fehrenbach, Lenka, *Bildfabriken. Industrie und Fotografie im Zarenreich (1860–1917)*, Paderborn: Schöningh, 2020, S. 9-13. In den Werken zur allgemeinen Geschichte der Fotografie bzw. einzelnen Forschungsschwerpunkten außerhalb Russlands werden sporadisch Bilder aus der Frühzeit der Fotografie im Zarenreich aus den Beständen der Sammlungen nicht-russischer Herkunft als Illustrationen der Aufsätze veröffentlicht. Vgl. zum Beispiel: Frizot, 1996, S. 268.

Im Folgenden wird ausführlich auf die bereits vorhandenen Forschungsbeiträge zur Fotografie in Russland der Vorreformzeit bzw. im 19. Jahrhundert eingegangen, da diese außerhalb Russlands wenig verbreitet sind. Diese Bände verfügen über zu ihrer Zeit erstmalig veröffentlichtes visuelles Material und sind eine wertvolle Ausgangsbasis für die fotohistorische Forschung. Ferner werden die bisher veröffentlichten Einzelbetrachtungen zur Frühfotografie im Russischen Kaiserreich vor 1861 präsentiert.

Überblickspublikationen und Ausstellungskataloge

Die bereits erwähnte Veröffentlichung „Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution“ entstand unter der Beteiligung staatlicher Archive der Russischen Föderation, darunter: Das Archiv des Staatlichen Historischen Museums in Moskau, das Archiv der Öffentlichen Bibliothek M. L. Saltykov-Ŝedrin (Russische Nationale Bibliothek), die Fotografische Sammlung der Eremitage oder das Archiv der Literatur in Moskau. Diese Publikation mit ca. 250 Abbildungen stellt den ersten Überblick zu dem neu entdeckten fotografischen Material in Russland dar.

Im selben Jahr fand die Ausstellung „Das Leben im zaristischen Russland“ in der Schweizerischen Stiftung für Photographie im Kunsthaus Zürich 1989 statt.²⁶ Der Katalogtext von der langjährigen Leiterin der Abteilung für Estampe der Russischen Nationalen Bibliothek in St. Petersburg, Elena Barhatova, bietet eine Einführung in die historischen Eckdaten der Fotografie in Russland und befürwortet die Integration der Fotografie aus Russland in den

26 „Das Leben im zaristischen Russland“ wurde von E. Barhatova kuratiert und ist ein Teil der umfangreichen Ausstellung „Photographie aus der Sowjetunion“, die in der Schweizerischen Stiftung für die Photographie, Kunsthaus Zürich gezeigt wurde. Schweizerische Stiftung für die Photographie Kunsthaus Zürich (Hg.), *Photographie aus der Sowjetunion. Leben im Zaristischen Russland*, Schweizerische Stiftung für die Photographie Kunsthaus Zürich, 1989.

Kontext der globalen Strömung der fotografischen Kunst.²⁷ Es folgten weitere Überblicksschauen außerhalb Russlands. David Eliott kuratierte die Ausstellung „Russische Fotografie 1840–1940“ im Museum of Modern Art Oxford im Jahr 1992 und im Rheinischen LandesMuseum Bonn im Jahr 1993.²⁸ Das bisher umfangreichste Sammelwerk zur Entwicklung der Fotografie in Russland vor 1917 stellt die 2006 von Boris Groys und Peter Weibel zusammengestellte Schau im Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe und die gleichnamige Publikation „Bilder eines Reiches. Leben im vorrevolutionären Russland“ dar.²⁹

1991 kuratierten damals noch in Leningrad Galina Mirolûbova und Tat'âna Petrova in der Staatlichen Eremitage die Ausstellung zu dem 150-jährigen Jubiläum der Veröffentlichung fotografischer Verfahren „Russkaâ Fotografiâ. 1840–1910 gody. Iz sobraniâ Èrmitaža“, zu der ein gleichnamiger Katalog erschien.³⁰ Ebenfalls als Überblick konzipiert war die Ausstellung der historischen, daher u. a. der frühen Fotografie in Russland gewidmet. Im Begleittext der beiden Autorinnen im Ausstellungskatalog wurden einige Daguerreotypien und Fotografien aus den Beständen des Museums sowie eine Reihe vorrevolutionärer Fotografen vorgestellt. In dieser Publikation wird Fotografie von den Kuratorinnen noch als unselbständiges Beiwerk der Sammlungen der Staatlichen Eremitage bezeichnet.³¹

Die langjährige wissenschaftliche Mitarbeiterin der fotografischen Sammlung des Staatlichen Historischen Museums in Moskau, Tat'âna Saburova, gehört bis heute zu den

27 Barhatova, Elena, *Aus der Geschichte der russischen Fotografie*, in: Schweizerische Stiftung für die Photographie Kunsthhaus Zürich, 1989, S. 6-16, hier S. 6.

28 Eliott, David (Hg.), *Russische Photographie 1840/1940*, Berlin: Ars Nikolai, 1992.

29 Groys, Boris u. Weibel, Peter (Hg.), *Bilder eines Reiches. Leben im vorrevolutionären Russland*, Heidelberg Berlin: Kehrer, 2012.

30 Mirolûbova, Galina u. Petrova, Tat'âna, *Russkaâ Fotografiâ. 1840-1910 gody. Iz sobraniâ Èrmitaža*, Leningrad: Gosudarstvennyj Èrmitaž, 1991.

31 Mirolûbova u. Petrova, 1991, S. 3.

Pionieren der fotohistorischen Forschung zur frühen Phase der Fotografie im Russischen Kaiserreich mit einem Fokus auf der heutigen Hauptstadt Moskau. 1999 konzipierte Saburova zusammen mit ihrer Kollegin Irina Semakova eine Ausstellung aus den Beständen des Staatlichen Historischen Museums „U istokov fotoiskusstva“ zur Daguerreotypie in Russland.³² Im Mittelpunkt des Begleittextes des gleichnamigen Ausstellungskatalogs steht eine historisch-chronologische Darstellung der Entwicklung der Fotografie in Moskau und St. Peterburg in den ersten zwei Jahrzehnten.

2009 erschien das grundlegende (Haupt-)Werk zur Geschichte der Fotografie in Russland von Elena Barhatova „Russkaâ svetopis’. Pervyj vek fotoiskusstva 1839–1914“³³. Diese Publikation umfasst erstmalig eine Chronologie der Fakten und historischen Ereignisse zur Entwicklung fotografischer Bildgebungsverfahren in Russland bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges. Die ersten beiden von insgesamt sieben Kapiteln beschäftigen sich mit dem Aufkommen und der Etablierung fotografischer Verfahren in Russland vor 1861. Ebenfalls wird eine Reihe von Fotografen und deren Werke aus dieser Zeit vorgestellt. Es werden die ersten technischen Anwendungen und Parameter zur Porträtfotografie und Dokumentarfotografie dargelegt sowie teilweise die Rezeption des neuen Mediums sowohl durch die Gesellschaft als auch durch die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg besprochen.

Ab 2011 erschienen Publikationen und Ausstellungskataloge, die den frühfotografischen Verfahren, vorwiegend der Daguerreotypie, im russischen Raum gewidmet waren. Der Ausstellungskatalog zu der Schau „Epoha dagerotipa. Rannââ fotografiâ v Rossii“ im

32 Saburova u. Semakova, 1999. Auch Saburova verwies 1999 auf den Umstand, dass bisher die Exponate aus der Frühzeit der Fotografie als Illustrationen unterschiedlicher Publikationen fungieren, jedoch nie als eigenständiges Objekt betrachtet und erforscht wurden.

33 Barhatova, 2009. (De: „Russische Lichtmalerei. Erstes Jahrhundert der Fotokunst 1839-1914“)

Staatlichen Hermitage Museum³⁴ von 2011 präsentierte ein Konvolut von zum Teil bisher unbekanntem Daguerreotypen aus den Sammlungen der St. Petersburger Institutionen. Die Textbeiträge zu den einzelnen Daguerreotypen-Sujets und der Beitrag der Kuratorin Nataliâ Avetân beschäftigen sich mit den Teilaspekten der Rezeption der neuen Bildgebungsverfahren in der russischen Gesellschaft. Gleich darauf entstand 2012 ein Sonderkatalog zur Daguerreotypen-Sammlung des Hermitage Museums „Dagerotip. Katalog Kollekcii“.³⁵

Einen detaillierten Einblick in die musealen Bestände der Exponate zur frühen Periode der Fotografie russlandweit bieten die seit 2014 erscheinenden Publikationen des staatlichen Russischen Museums und des Ausstellungszentrums Rosphoto „The Daguerreotype in Russia. A consolidated catalogue“.³⁶ Die (Neu-)Veröffentlichungen der Bilder aus den Archiven der Museen werden mit Überblicksbeiträgen der wissenschaftlichen Mitarbeiter und Vertreter der Institutionen zu den Sammlungsbeständen ergänzt. Bisher wurden sieben illustrierte Bände herausgegeben. Die Sonderpublikation im Rahmen dieses Projekts präsentiert ausführlich die Sammlung des Staatlichen Historischen Museums in Moskau. Zusätzlich zu den erstmalig veröffentlichten Daguerreotypen umfassen diese technische Beschreibungen und historisch-biografische Informationen zu dem Werk und Leben der ersten Fotografen in Russland.³⁷ Diese Veröffentlichung wird von einem Essay Tat'âna Saburovas begleitet und fokussiert sich unter

34 Avetân, Nataliâ, *Epocha dagerotipa. Rannââ fotografiâ v Rossii* (De: „Epoche der Daguerreotypie. Frühe Fotografie in Russland“), Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Èrmitaža, 2011.

35 Avetân, Nataliâ, Mirolûbova, Galina u. Petrova, Tat'âna (Hg.), *Dagerotip. Katalog Kollekcii*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Èrmitaža, 2012. (De: „Daguerreotyp. Sammlungskatalog“)

36 Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Peterburg: Rosphoto, Volume I (2014), Volume II (2015), Volume III (2015), Volume IV (2016), Volume V (2017), Volume VI (2017), Volume VII (2020).

37 Saburova, Tat'âna, *Dagerotip v Rossii. Sobranie Istoričeskogo Muzeâ*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 2014. Im Rahmen der Publikationsreihe: Kolovsky, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Peterburg: Rosphoto.

anderem auf die historischen und technischen Aspekte der Daguerreotypie-Verfahren als Teil der Entwicklung der Kultur der Fotografie im Russischen Kaiserreich.

Bisher ist mir nur eine Publikation zur fotografischen Kultur in Moskau bekannt. Eine enzyklopädisch aufgebaute Übersicht auf ca. 450 Seiten zu den in Moskau tätigen Fotografen zwischen 1839 und 1930 bietet die Publikation von Tat'âna Šipova „Moskovskie Fotografy 1839–1930“.³⁸ Diese Veröffentlichung inklusive eines Einleitungsartikels zu der Überblicksgeschichte der Etablierung fotografischer Verfahren in Moskau basiert ausschließlich auf Recherchen zu den Anzeigen der Fotografen in Moskauer Periodika und einigen Fundstücken aus den Archiven der Stadt. Dieser Textbeitrag beinhaltet ebenfalls unter anderem historische Eckdaten und Kurzinformationen zu den Fotografen in Moskau vor 1861. Der Band beinhaltet – in alphabetischer Reihenfolge geordnete – kurze Überblicke zu einzelnen Fotografen sowie Abbildungen ihrer Werke. Die Bilder für diese Publikation stammten alle aus der Sammlung des Staatlichen Museums der Geschichte der Literatur V. I. Dal' (Staatliches Literaturmuseum) in Moskau, wo Frau Šipova seit 1968 Mitarbeiterin ist.

Einzelne Studien / Monografien

Obwohl seit 1991 bereits eine Reihe forschungsrelevanter Überblicksliteratur zur vorrevolutionären Fotografie in Russland erschien, sind bisher differenzierte einzelne Studien auf dem Gebiet der Frühfotografie in Russland rar. Schon 1995 verwies Herta Wolf in ihrer Besprechung des Ausstellungskatalogs „Russische Fotografie 1840–1940“³⁹ auf die „aporetische Situation, ausschnittshaft Attitüden, Prozederes und Verfahrenszusammenhänge“⁴⁰ in Bezug auf

38 Šipova, 2012. (Der Titel auf Deutsch: „Moskaue Fotografen. 1839–1939“).

39 Eliott, 1992.

40 Wolf, Herta, „Von den Fotoalben zu den Fotofresken. Russische Fotografie 1840-1940“, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jonas Verlag, 1995, Heft 55, S. 77-80, hier S. 78.

die Fotografie in Russland. Man würde sich eine Konzeptualisierung bzw. Neuklassifikation des visuellen Materials in der länderspezifischen Forschung wünschen. Bisher werde, so Wolf, „eine Fülle interessanter Informationen zur russischen Fotografie [...] aufgrund der ohne Kontext bzw. Konzept geschriebenen Texte, zu verstreuten, arbiträren Informationspartikelchen“.⁴¹ 2014 stellte der Historiker Andreas Renner in einem Forschungsbericht zur russländischen Fotografie ebenfalls fest, dass die Geschichte der zaristischen Fotografie vorwiegend nur als „Geschichte in Fotografien“⁴² erzählt wird. Eine Ausnahme bilden heute eine geringe Anzahl der Publikationen, die im Folgenden vorgestellt werden.

Die Verbreitung des fotografischen Wissens durch ausländische Fotografen in St. Petersburg gehört zu einem der Interessensschwerpunkte des Fotografen und Fotohistorikers Aleksandr Kitaev. 2014 verfasste er im Rahmen der Ausstellung „St. Petersburg in den Werken Deutscher Fotografen im 19. Jahrhundert“⁴³ im Museum der Geschichte St. Petersburgs ein Essay. Dieses gibt einen Überblick zu dem Schaffen vier deutscher Fotografen in der damaligen Hauptstadt zwischen den 1840er Jahren und 1929. Diese sind: Carl Albert Dauthendey, Alfred Lorens, Albert Feliš und Karl Bulla. Zudem verweist er auf den Einfluss sowohl dieser Fotografen als auch ausländischer auf die russländische Fotografie.⁴⁴ Kitaev veröffentlichte ebenfalls zwei umfangreiche Studien zum Schaffen der ausländischen Petersburger Fotografen,

41 Wolf, 1995, S. 78.

42 Renner, Andreas, Forschungsbericht, „Der visual Turn und die Geschichte der Fotografie im Zarenreich und in der Sowjetunion“, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 62 (2014), H. 3, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, S. 401-424, hier S. 401. Vgl. als ein Beispiel: Berezner, Evgenij, Čhmyrëva, Irina (u. a. Hg.), *The photographic history. 1840-1950. From the collection of The State Archive of Literature and Art*, Moscow: Art-Volhonka, 2013.

43 „St. Petersburg in den Werken Deutscher Fotografen im 19. Jahrhundert“, Museum der Geschichte von St.-Petersburg, St. Petersburg, Dezember 2014–Januar 2015.

44 Kitaev, Alexandr, „Nemeckij vklad v rossojskuû fotografiû XIX veka. Carl Dauthendey, Alfred Lorens, Albert Felisch i Karl Bulla“, 2014: <https://photographer-ru.turbopages.org/photographer.ru/s/cult/history/6521.htm> vom 26.05.2023.

nämlich des Italieners Ivan (Giovanni) Bianchi und des Deutschen Carl Dauthendey.⁴⁵ Die beiden Monografien gehören zu der Publikationsreihe „Fotorossika“, die das Schaffen einzelner ausländischer Fotografen in St. Petersburg behandelt.

Seit 2020 widmet sich Alexander Kitaev zeitweise der Fotogeschichte(n) aus dem 19. Jahrhundert in der Zeitschrift „Russkoe Fotovedenie“.⁴⁶ Diese stellt in den Archiven und russischer Periodika recherchierte Beiträge zu einzelnen Fotografen u. a. auch aus der Frühzeit der Fotografie in Russland, vorwiegend aus St. Petersburg, wie Joseph Weninger oder Heinrich Denier vor.⁴⁷

Anastasia Vasil'čenko veröffentlichte eine Studie zur privaten fotografischen Praxis des Staatsmannes Semën Korsakov, der ab 1839 mit den früheren Verfahren der Papierfotografie im hauseigenen Labor bei Moskau experimentierte.⁴⁸

Die Dissertation von Nataliâ Avetân zu der Schlüsselfigur der russischen Porträtfotografie im 19. Jahrhundert in St. Petersburg, Sergej Levickij, aus dem Jahr 2012⁴⁹ ist eine umfangreiche Studie, die u. a. auch die Frühzeit der Fotografie in der Hauptstadt im Fokus hat. Die Publikation dieser Forschungsarbeit „Fotograf Sergej Levickij“ erschien 2021.⁵⁰ Die

45 Kitaev, Aleksandr, *Peterburg Ivana Bianki. Poste restante*, St. Peterburg: Rostok, 2015 und Kitaev, Aleksandr, *Peterburgskij svet v fotografiâh Karla Dautendeâ*, St. Peterburg: Rostok, 2016.

46 Die erste Ausgabe erschien 2020: Kitaev, Alexander (Hg. u. Autor): *Russkoe Fotovedenie. Žurnal ne dlâ vseh*, Tema: Mehanik-hudožnik Karl Kuliš, Nr. 1, 2020. Bis 2023 erschienen 11 Ausgaben, die u. a. über die St. Petersburger Fotografen wie Henri Denier (Nr. 7 u. 8, 2021), Joseph Weninger (Nr. 4, 2020) oder die von Pierre-Ambroise Richebours und Théophile Gautiers Reise nach Russland zwischen 1859–1860 berichten. (Nr. 5, 2021)

47 Ebd. Die Publikationen sind nicht öffentlich verfügbar und können nur nach einer Anfrage bei Aleksandr Kitaev als eine PDF-Datei zur Verfügung gestellt werden. Stand: 31.01.2024.

48 Vasil'čenko, Anastasiâ, „Fotografičeskoe sobranie S. N. Korsakova. Stranicy našej istorii“, 2018: <http://e-books.arts-museum.ru/talbot/vasilchenko/> vom 01.02.2022.

49 Avetân, Nataliâ, „Sergej Lvovič Levickij i problemy izučenija russkoj fotografii 19 veka“, Dissertationsmanuskript, Sankt-Peterburgskij Gumanitarnyj Universitet, St. Petersburg, 2012.

50 Avetân, Nataliâ, *Fotograf Sergej Levickij*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ėrmitaža, 2021.

Veröffentlichung ordnet ausführlich das Schaffen und Wirken Levickijs in den historisch-gesellschaftlichen Kontext Russlands des 19. Jahrhunderts ein. Dabei werden Aspekte der Verbreitung fotografischer Praktiken in St. Petersburg beschrieben und das Berufsfeld des Fotografen im Zarenreich dargestellt.

Ferner erschien 2021 die umfangreiche deutschsprachige Publikation „Der Photopionier Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und in Russland“.⁵¹ Die Figur und das Schaffen Dauthedeys, der sowohl ein bedeutender Fotograf in St. Petersburg als auch in dem deutschsprachigen Raum war, wird erstmalig aus transnationaler Perspektive als ein Protagonist der deutsch-russischen Geschichte in beiden Regionen betrachtet.

Eine Erwähnung August Bergners zum Beispiel als „beliebter Fotograf“⁵² aus Moskau findet sich beinah in jedem Übersichtstext zur Fotografie im Zarenreich.⁵³ Dass die Fotografien Bergners in den Archivbeständen Russlands identifiziert wurden, ist Tat’âna Saburova zu verdanken. Bereits 1986 „entdeckte“ sie in den Sammlungsbeständen des Staatlichen Historischen Museums in Moskau die Porträts der Dekabristen von August Bergner sowie dessen Atelier in Moskau neu.⁵⁴ In einem Sammelband zur Geschichte der Entstehung der Dekabristen-Porträts veröffentlichte Saburova 1995 einen Artikel zur fotografischen

51 Leuschner, Eckhard (Hg.), *Der Photopionier Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und in Russland*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021. Diese Publikation ist eine Veröffentlichung der Forschungsergebnisse der Tagung anlässlich des zweihundertjährigen Geburtstags von Carl Dauthendey in Würzburg, das vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Würzburg und dem Museum für Franken im Jahr 2019 organisiert wurde. Der Beitrag über Carl Dauthendey in Russland wurde von Alexandr Kitaev verfasst.

52 Barhatova, 2009, S. 65.

53 Vgl. Barhatova, 2009, S. 65, 82-83; Šipova, 2012, S. 74-83; Avetân, 2021, S. 119, 179-180.

54 Saburova, Tat’âna, „Portrety Dekabristov“, in: *Sovetskoe Foto*, Ausgabe 1, 1986, S. 32.

Saburova, Tat’âna, „Fotoportrety dekabristov i problemy ih izucheniâ“, in: *„Iz istorii osvoboditel’nogo dvizheniâ v Rossii“*, Moskva: Trudy Gosudarstvennogo Ordena Lenina Istoričeskogo Muzeâ, 1989, S. 35-51.

Ikonografie der politischen Gefangenen in Russland.⁵⁵ Dort verwies sie auf die Problematik der Zensur fotografischer Abbildungen in der Frühzeit der Fotografie und veröffentlichte ihre Rechercheergebnisse zu Dekabristen-Porträts unter anderem von August Bergner (1856–1857). 1991 erschien Saburovas Artikel zu August Bergners Moskauer Atelier in der Zeitschrift „Sovetskoe Foto“⁵⁶. Hier wird die Rolle August Bergners als Gesellschaftsfotograf und Protagonist der fotografischen Kultur in Moskau bereits angedeutet.

2006 veröffentlichte Saburova eine Publikation zu fotografischen Porträts-Darstellungen aus russischen Fotoateliers: „Portret v russkoj fotografii. Izbrannye proizvedeniâ 1850–1910 godov iz sobraniâ Gosudarstvennogo Istoričeskogo Muzeâ.“⁵⁷ Sie enthält biografische Fakten und ausgesuchtes Archivmaterial zu den Fotografen und Porträtierten, wobei auch das Atelier von August Bergner in Moskau sowie eine Reihe dort entsandener Porträts vorgestellt werden.⁵⁸

Ferner liefert ein Beitrag zu August Bergner in der Publikation „Moskovskie Fotografy 1839–1930“ von Tat’âna Šipova Informationen zu August Bergner sowie zu seinen ausgesuchten Werken.⁵⁹

Immer wieder können in den Sammlungsbeständen neue Fotografien August Bergners entdeckt werden.⁶⁰ Auf dem überregionalen Museumsportal der Russischen Föderation

55 Saburova, Tat’âna, „Iz istorii sobraniâ portretnoj galerei dekabristov“, in: Bokova, M. (Hg.), „*Dekabristy i ih vremâ*“, Trudy Gosudarstvennogo Istoričeskogo muzeâ, Vypusk 88, Moskva, 1995, S. 158-174.

56 Saburova, Tat’âna, „Fotografiâ A. Bergnera v Moskve“, in: *Sovetskoe Foto*, März 1991, S. 36-39.

57 Saburova, Tat’âna, *Portret v russkoj fotografii. Izbrannye proizvedeniâ 1850-1910 iz sobraniâ Gosudarstvennogo Istoričeskogo Muzeâ*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 2006 (Der Titel auf Deutsch: Porträt in der russischen Fotografie. Ausgesuchte Meisterwerke aus der Sammlung des Staatlichen Historischen Museums 1850–1950“).

58 Saburova, 2006, S. 64-80.

59 Šipova, 2012, S. 74-83. 25 Abbildungen.

60 So wurden zum Beispiel einige Fotografien August Bergners im Überblicksband zu der Porträtfotografie der Fotografischen Sammlung des Staatlichen Museums A. S. Puškina (Gosudarstvennyj Muzej A. S. Puškina)

„goskatalog“ stellen bis heute regulär staatliche Institutionen Digitalisate aus ihren Beständen ein, je nach Fortschritt der Erfassung der Sammlung. Darunter auch Fotografien August Bergners, die nur zum Teil als die Bilder aus dem Atelier Bergner attribuiert werden.⁶¹

Auch ein aufmerksamer Leser russischer historischer Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts oder der Memoiren aus dem 19. Jahrhundert wird sicherlich (un)wissend auf die eine oder andere Fotografie aus Bergners Atelier in dem illustrierten Teil der Bände stoßen. Diese Bilder werden häufig ohne Angaben zum Fotografennamen publiziert.⁶²

Die Abbildungen von Bergners Fotografien und die knappen Erwähnungen seines Moskauer Ateliers in Übersichtswerken und Sammlungspublikationen der fotohistorischen Literatur Russlands scheinen allgegenwärtig zu sein. Trotzdem fehlten bisher eine strukturelle Rekonstruktion, eine Analyse und eine wissenschaftliche Einordnung des Werkes und des Einflusses von August Bergner auf die Entstehung frühfotografischer Kultur in Moskau bzw. in Russland, besonders vor dem Hintergrund der Rezeption fotografischer Verfahren durch den autoritären Staat. Ebenfalls fehlte bisher eine Recherche zur Person und Rolle Bergners als Mitglied der deutschen Bevölkerungsdiaspora in Moskau im Zusammenhang mit der Verbreitung fotografischen Wissens in Russland. Diese Forschungslücken möchte ich mit der vorliegenden Dissertation versuchen zu schließen.

erst 2013 publiziert. Bogatyřev, Evgenij (Projektleiter), *Portretnaâ fotografiâ iz sobraniâ Gosudarstvennogo muzeâ imeni A. S. Puškina*, Moskva, 2013, S. 30-33, 62.

61 Vgl. www.goskatalog.ru vom 05.08.2023. Die Abschlussarbeit an meiner Dissertation wurde durch den Krieg Russlands gegen die Ukraine erschwert. Der Zugang zum überregionalen Museumsportal der Russischen Föderation, goskatalog.ru, war von Deutschland aus eingeschränkt, so dass ich nur mittels einer VPN-Verbindung auf dieses Archivmaterial zugreifen konnte.

Dementsprechend werden im Folgenden die genauen DOI-Adressen angeführt, allerdings können sie von Deutschland aus nicht aufgerufen werden.

62 Vgl. Zum Beispiel das Porträt aus dem Atelier August Bergner von A. Košelev in: Pirožkova, Tat'âna, *Zapiski Aleksandra Ivanoviča Košeleva, (1812–1883 gody)*, s sem'û priloženiâmi, Moskva: Nauka, 2002, S. 160-161. Vgl. Kapitel 3.3.

Methoden

1.

Zunächst werden zwei konträre Rezeptionsweisen der neuen Bildgebungsverfahren durch den Zaren und die russische Gesellschaft verdeutlicht. Ich gehe auf eine in der fotohistorischen Forschung bisher unbeachtete besondere Beziehung zwischen dem Zarenhaus und dem Ordentlichen Mitglied der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Joseph Christian Hamel, ein. Dieser hat parallel zu seiner Tätigkeit als Gesandter der Akademie der Wissenschaften die Zarenfamilie persönlich über die Entwicklungen der neuen Bildgebungsverfahren informiert. Das biografische Manuskript von Hamels Neffen, Wilhelm Hamel, aus dem Unitätsarchiv der Evangelischen Brüder-Unität in Herrnhut und die von Wolfgang Stratenwerth verfasste Publikation zu Hamels Biografie bilden eine Basis für diesen Rechercheabschnitt.⁶³

Die Dissertation von Anna Metëlkina zu lithografischen Anstalten in St. Petersburg und in Moskau zwischen 1840 und den 1860er Jahren⁶⁴ fokussiert sich u. a. auf die Rolle der Staatspolitik des Zaren Nikolaus I. in dem Prozess der Herstellung der Bilder zur Repräsentation des Kaiserhauses. Die Auseinandersetzung Metëlkinas mit dem Verhältnis des Zaren zu den visuellen Instrumenten der Staatsideologie binde ich in meine Recherchen zu der Rezeption des Zarenhauses bezüglich der neuen fotografischen Bildmedien mit ein. Ein

63 Hamel, Wilhelm: „Beiträge zu einer Biografie des Kaiserlich Russischen Wirklichen Staatsraths, Akademiker Dr. Joseph Hamel“, handschriftliches Manuskript, 44 Seiten, 1862, Unitätsarchiv der Evangelischen Brüder-Unität in Herrnhut, R. 21. A. 59; Stratenwerth, Wolfgang, *Joseph Christian Hamel 1788-1862: ein deutscher Arzt, Naturforscher und Technologe aus Sarepta in russischen Diensten*, Edition Winterwork, 2020.

64 Metëlkina, Anna, „Vedušie litografskie masterskie Peterburga i Moskvyy 1840-h – načala 1860-h godov“, Dissertationsschrift, 257 Seiten, Federal'noe gosudarstvennoe bjudžetnoe učreždenie kul'tury „Gosudarstvennyj Russkij Muzej“, Sankt-Peterburg, 2019. Ebenfalls geht Metëlkina der Frage nach, inwiefern die 1839 veröffentlichten fotografischen Prozesse Lithografie zum Teil bei bestimmten Genres, wie Porträts, im wachsenden Maße substituierte.

historisches Fundament bildet u. a. die Publikation „Geschichte Russlands“ von Manfred Hildermeier.⁶⁵

Clara Bolins Masterarbeit „Dissemination fotografischen Wissens: deutsche Wanderfotografen in Schweden zwischen 1840–1860“⁶⁶ liefert neue Erkenntnisse zum außergewöhnlichen Einfluss deutschstämmiger Wanderdaguerreotypisten im europäischen Raum. In dieser Forschungsarbeit verwies Bolin darauf, dass einige der Fotografen neben Schweden auch Russland bereisten.⁶⁷ Zudem rekonstruierte und untersuchte Bolin die Strategien und Netzwerke deutschsprachiger Wanderdaguerreotypisten und stellte bereits die Frage, ob dieses Phänomen außerhalb Schwedens ebenfalls aufzufinden sei. An diese Forschungsergebnisse möchte ich im Abschnitt zu dem Einfluss deutschsprachiger Fotografen auf die fotografische Kultur in Russland anknüpfen.

2.

Den theoretischen Rahmen zu dem Abschnitt der Doktorarbeit, der die deutsche Bevölkerungsgruppe⁶⁸ in Russland, insbesondere in Moskau im Focus hat, bildet der seit den 1990er Jahren neu definierte Diaspora-Begriff.⁶⁹ Vor allem die Gründung der Zeitschrift

65 Hildermeier, Manfred, *Geschichte Russlands. Vom Mittelalter bis zur Oktoberrevolution*, 3. Auflage, München: C. H. Beck, 2016.

66 Bolin, Clara, „Dissemination fotografischen Wissens: deutsche Wanderfotografen in Schweden zwischen 1840-1860“, Masterarbeit, 111 Seiten, Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Kunsthistorisches Institut, 2018, betreut von Prof. Dr. Herta Wolf. Vgl. auch Bolin, 2021.

67 Bolin, 2018, 64, 108-109.

68 Ich betrachte die Deutschsprachigkeit als einen gemeinsamen Faktor. Vgl. Anmerkung 8.

69 Die Neueinordnung des Begriffes „Diaspora“ geht mit dem „Migration Turn“ einher. Dieser Begriff kennzeichnet eine signifikante Wende in der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Betrachtung von Migration und beschreibt eine tiefgehende Veränderung im Verständnis und in der Analyse von Mobilität, indem es u. a. interdisziplinäre Perspektiven, Transnationalismus in den Fokus der Migrationsforschung rücke. Diese Neupositionierung begann in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren und setzt sich in der aktuellen Forschung zur Migration fort. Vgl. z. Bsp. Hahn, Sylvia, *Historische Migrationsforschung*, 2

"Diaspora: A Journal of Transnational Studies", von Khaching Tölölyan im Jahr 1991 leistete einen entscheidenden Beitrag, um Diaspora als wissenschaftlichen Begriff zu erweitern. Die Definition von Diaspora durch William Safran, wie sie im Gründungsheft formuliert wurde, betonte Merkmale wie die Ausbreitung aus einem zentralen Ursprungsgebiet, das Bewahren einer kollektiven Erinnerung an die Heimat, die partielle Entfremdung von der Aufnahmegesellschaft, die die Orientierung hin zur Rückkehr in und das Engagement für die Heimat in sozialer, wirtschaftlicher oder politischer Hinsicht.⁷⁰ Khaching Tölölyan betont u. a., dass Diasporas transnationale Gemeinschaften sind, die über nationale Grenzen hinaus existieren und hybride Identitäten entwickeln. Diese Gemeinschaften verbinden kulturelle Einflüsse und Lebensweisen, die aus verschiedenen Herkunftsländern stammen. Diasporas navigieren zwischen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation und der Differenz zu anderen. Sie sind sowohl Ausdruck globalisierter Identitäten als auch nationaler Zugehörigkeit und kultureller Abgeschlossenheit.⁷¹ Darauf aufbauend argumentierte James Clifford für eine Ausweitung des Diaspora-Begriffs hin zu einer dezentrierten und transnationalen Perspektive, die Verbindungen jenseits eines spezifischen Ursprungsortes berücksichtigt.⁷²

Ausgabe, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag: 2023; Melegh, Attila, *The Migration Turn and Eastern Europe. A Global Historical Sociological Analysis*, Palgrave Macmillan, 2023, S. 1-3.

70 Vgl. Stieleke, Laura, für das Projekt der interdisziplinären Forschungsgruppe "Die wissenschaftliche Produktion von Wissen über Migration" am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien, Osnabrück, https://www.imis.uni-osnabrueck.de/publikationen/inventar_der_migrationsbegriffe.html; <https://www.migrationsbegriffe.de/diaspora> vom 19.06.2024 und Cohen, Robin, *Global Diasporas. An Introduction*, London: UCL Press, 1997.

71 Tölölyan, Khachig, „Mapping diasporal studies. Past, present and promise“, in: Cohen, Robin u. Fischer, Carolin (Hg.), *Routledge Handbook of Diaspora Studies*, London and New York: Routledge, 2019, S. 22-30.

72 Clifford, James, „Diasporas“, in: *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3, 1994, S. 302-338. Das Konzept des Transnationalismus wurde u. a. von Nina Glick Schiller, Linda Basch und Christina Blanc-Szanton definiert. Es stellt traditionelle, lineare Modelle der Migration infrage und betont die fortwährenden sozialen, wirtschaftlichen und politischen Verbindungen der Migranten zu ihren Herkunftsländern. Vg. Z. Bsp. Vgl. Glick Schiller, Nina, Basch, Linda u. Blanc-Szanton, Christina, *Towards a transnational perspective on*

Die Historische Migrationsforschung, so Jochen Oltmer, legt u. a. einen zentralen Fokus auf der Konstitution und Funktionsweise migrantischer Netzwerke. Sie betrachtet zudem die Dimensionen, Formen und Folgen der Zuwanderung, die sowohl temporär als auch dauerhaft sein können, und die Lebensverhältnisse sowie Identitätsbildungsprozesse der Migranten.⁷³ Diese Parameter sollen u.a. in der vorliegenden Dissertation in Bezug auf die deutsche Diaspora in Moskau untersucht werden.

Als ein weiterer Ausgangspunkt sollen ferner die ersten deutschsprachigen Fotografen in Russland als ein Teil der schon lange existierenden Tradition der Mobilität der Handwerker und Künstler eingeordnet werden.⁷⁴ Die Wirkung der migratorischen Netzwerke einer einheitlichen Herkunft lässt nachvollziehen, dass spezielle Regionen für spezifische Berufe charakteristisch waren, so Jochen Oltmer.⁷⁵ Bereits in der frühen Neuzeit spezialisierten sich Migranten aus bestimmten Bergregionen auf bestimmte Berufe, die sie zu erfolgreichen Nischen machten. Sie rekrutierten Arbeitskräfte aus ihren Heimatregionen, unterhielten regelmäßigen Kontakt zu ihren Dörfern und arbeiteten vorwiegend im Handels- und Dienstleistungssektor. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts ließen sich viele dieser Auswanderer dauerhaft am Zielort nieder, indem sie Geschäfte gründeten und das wandernde Leben

migration. Race. Class, ethnicity, and Nationalism Reconsidered: A New Analytical Framework for Understanding Migration, New York: The New York Academy of Sciences, 1992. Vgl. auch Vertovec, Steven, *Transnationalism*, London, New York: Routledge, 2009, besonders S. 13-21.

73 Oltmer, Jochen, „Das Aushandeln von Migration: Historische und historiographische Perspektiven“, in: *Zeitschrift für Staats- und Europawissenschaften (ZSE) / Journal for Comparative Government and European Policy*, 2016, Vol. 14, No. 3 (2016), S. 333-350, hier S. 342.

74 Vgl. Garrioch, David (Hg.), *The Republic of Skill, Artisan Mobility, Innovation, and the Circulation of Knowledge in Premodern Europe*, Leiden, Boston: Brill, 2022, S. 4-34.

75 Oltmer, Jochen, *Globale Migration. Geschichte und Gegenwart*, C. H. Beck: München, 2012, S. 22-24. So dominierten zum Beispiel Handwerker aus dem Fürstentum Lippe-Detmold vom 17. bis zum 19. Jahrhundert die Ziegel- und Dachpfannenherstellung in ganz Nordwesteuropa. Ebd., S. 24.

aufgaben.⁷⁶ Dabei spielten Kettenwanderung und selbstregulierende soziale Netzwerke, wie zum Beispiel die deutsche Community „Little Germany“ im East End in London als Zentrum der Zuckersiedereigewerbes um 1850, eine fördernde Rolle.⁷⁷

Eine zusätzliche theoretische Basis bilden daher die Veröffentlichungen zu der Mobilität und Wissenszirkulation in Europa durch (Wander-) Künstler respektive Handwerker von David Garrioch⁷⁸ und Stephan R. Epstein⁷⁹. Erstere migrierten aus unterschiedlichen Gründen, sowohl unfreiwillig als auch auf der Suche nach Möglichkeiten, und um neue Fähigkeiten zu erwerben. Diese Personengruppen eigneten sich neues handwerkliches Wissen und Fähigkeiten an, die sie adaptierten, verbesserten und an die jeweiligen lokalen gesellschaftlichen Nachfragen und Anforderungen anpassten. Ferner kommunizierten und wendeten sie ihr Können auf ihren Reiserouten und Wanderwegen an verschiedenen Orten und Gesellschaften an und trugen so zum transnationalen Wissenstransfer bei.⁸⁰

„Deutsche“ Produkte und „deutsches“ Handwerk galten europaweit seit Jahrhunderten in verschiedenen Sparten als ausgezeichnet. Auch die Namensgebung nach bestimmten Herkunftsregionen war ein Teil der Strategie der Anbieter, um „deutsche“ Produkte aus

76 Vgl. Lucassen, Leo, „Is Transnationalism Compatible with Assimilation? Examples from Western Europe since 1850“ in: Oltmer, Jochen (Hg.), *Historische Integrationssituationen, IMIS-Beiträge*, Heft 29, Osnabrück, 2006, S. 15-35, hier S. 24-25.

77 Rößler, Horst, „Arbeitsmarkt, soziale Netzwerke und „Little Germany“. Deutsche in der Londoner Zuckerindustrie von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts“, in Dahlmann, Dittmar / Margit Schulte Beerbühl (Hg.): *Perspektiven in der Fremde? Arbeitsmarkt und Migration von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Essen: Klartext Verlag, 2011, S. 123-143.

78 Garrioch, 2022.

79 Epstein, Stephan R., „Transferring Technical Knowledge and Innovating in Europe, c.1200–1800“ in: *Working Papers on The Nature of Evidence: How Well Do ‘Facts’ Travel*. London School of Economics, Ausgabe 1, 2005

80 Vgl. Garrioch, 2022 u. Epstein, 2005.

bestimmten Regionen als besonders qualitativvoll zu bewerben. Zum Beispiel schätzte man in Europa Kristallglas aus Böhmen oder handgeschnitzte Holzfiguren aus Ammertal in Bayern.⁸¹

Migration ist prozesshaft und individuell zeitlich geprägt, was für die wissenschaftliche Analyse entscheidend ist und sich auf historische Phänomene anwenden lässt.⁸² Ausgewanderte Personen sind fähig, sich an verschiedene Lebensbedingungen und gesellschaftliche Herausforderungen anzupassen. Aus diesem Grund birgt Migration zudem oftmals das Potential erhöhter Kreativität und Innovation. Um ein Leben und Überleben in der Fremde zu sichern, entwickeln migrierende Künstlerinnen zahlreiche Strategien, die von der Reflexion der eigenen Situation bis zur Herausbildung neuer Praktiken oder Innovationen reichen.⁸³

Die Anpassung von Migranten an und die Integration in neue Gesellschaften wurde maßgeblich durch das bestehende Regime beeinflusst, das die rechtlichen und sozialen Rahmenbedingungen festlegte. In Europa lassen sich seit dem Mittelalter verschiedene Regime unterscheiden, darunter multiethnische Reiche wie das Osmanische Reich, das Österreichisch-habsburgische Reich und das Russische Reich, die ethnische und religiöse Vielfalt tolerierten. Während des 19. Jahrhunderts erwarteten sie von Migranten eine Integration oder Assimilation in die Gesellschaft.⁸⁴

81 Weber, Klaus „›Krauts‹ und ›true born Osnabrughs‹ Ländliche Leinenweberei, früher Welthandel und Kaufmannsmigration im atlantischen Raum vom 17. bis 19. Jahrhundert“ in: Oltmer, Jochen (Hg.), *Historische Integrationssituationen, IMIS-Beiträge*, Heft 29, Osnabrück, 2006, S. 37-69, hier S. 38-39, 55, 57.

82 Dogramaci, Burcu, Szymanski-Düll, Berenika u. Rathert, Wolfgang, „Einleitung“ in: Dogramaci, Burcu, Szymanski-Düll, Berenika, Rathert, Wolfgang (Hg.), *Leave, left, left Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis, 2020., S. 7-18, hier S. 11.

83 Ebd.

84 Lucassen Jan u. Lucassen Leo, „European migration history“, in: Gold, Steven J. and Nawyn, Stephanie J. (Hg.), *Routledge International Handbook of Migration Studies*, Florence: Taylor & Francis Group, 2013, S. 52-63, hier 60.

Diese methodischen Ansätze, Fakten und bereits vorhandene Fallbeispiele aus anderen Sparten bzw. Disziplinen sollen es ermöglichen, bestimmte wiederkehrende historische Migrationsmuster, Schemata und Strukturen in Bezug auf die deutschsprachige Diaspora bzw. die sich neuformierende Berufsgruppe der Fotografen in Moskau der Vorreformzeit zu identifizieren und deren Relevanz zu untersuchen. Einen ebenfalls bedeutenden Ausgangspunkt für die Dissertation bilden in diesem Zusammenhang die Publikationen zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen sowie der deutschen Diaspora in Moskau und deren einzelne Akteuren in Russland respektive in Moskau von u. a. Dittmar Dahlmann, Ūrij Petrov/Victor Dönninghaus und Erik Amburger.⁸⁵

3.

In einer Auseinandersetzung mit bestehender Forschungsliteratur zur Frühzeit der Fotografie in Russland, insbesondere unter Verwendung veröffentlichten fotografischen Materials und Sammlungsbeschreibungen aus Ausstellungskatalogen, findet meine Dissertation ihre Grundlage. Durch die Analyse dieser Quellen sowie die Integration neuer Primärquellen strebe ich im Hauptteil der Arbeit an, die Frühperiode der Fotografie in Moskau und ihre historisch-gesellschaftlichen Facetten umfassend zu rekonstruieren. Es wird eine eingehende Betrachtung des Schaffens von August Bergner durchgeführt, um seine primäre

85 Zum Beispiel Dahlmann, Dittmar, „Lebenswelt und Lebensweise deutscher Unternehmer in Moskau vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges“, in: *Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte. Deutsche in St.-Petersburg und Moskau vom 18. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges*, Institut Norddeutsches Kulturwerk Lüneburg, Neue Folge Band III, 1994 Heft 1, S. 135-163; Dönninghaus, Victor u. Petrov, Ūrij, Einleitung, in: *Russen & Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur*, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum in Berlin, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012; Amburger, Erik, „Die Anwerbung von Ärzten, Gelehrten und Lehrkräften durch die russische Regierung vom 16. bis ins 19. Jahrhundert“, in: Ders., *Beiträge zur Geschichte der deutsch-russischen kulturellen Beziehungen*, Gießen 1961, S. 24-52.

Rolle bei der Entstehung der fotografischen Kultur in Moskau zu definieren und in den größeren Kontext der Entwicklung dieser Kultur einzufügen.

Den wesentlichen Teil der Primär-Quellen für diese Dissertation bilden die Anzeigen der Daguerreotypisten und Fotografen sowie Artikel aus Zeitungen und Zeitschriften, die in Russland zwischen 1839–1861 erschienen. Zusätzlich konnten in dem Staatlichen Archiv der Literatur und Kunst der Russischen Föderation (RGALI), dem Archiv des Staatlichen Historischen Museums Moskau (GIM) und in dem Zentralen Staatlichen Archiv der Stadt Moskau (CIAM) Dokumente zu den Tätigkeiten der Fotografen vor 1861 in Russland, darunter auch zu August Bergner, einbezogen werden. Da bereits bekannt war, dass August Bergner aus dem Königreich Sachsen stammte,⁸⁶ habe ich nach weiteren Informationen zu seiner Person in den Archiven des Freistaates Sachsen recherchiert und wurde schließlich im Staatsarchiv Dresden fündig. Dort sind bisher unveröffentlichte Informationen über Bergners Rückkehr nach Sachsen und seine Tätigkeit als Fotograf in Dresden in der Zeit nach dem Atelierverkauf 1861 in Moskau zugänglich. Mithilfe dieser Dokumente werden neue Erkenntnisse und Ergänzungen zu Bergners Biografie sowie zu der Rolle und dem Berufsbild eines (deutschen) Fotografen in Moskau eruiert.

Die im 20. und 21. Jahrhundert veröffentlichten Memoiren und Briefwechsel aus dem 19. Jahrhundert von Persönlichkeiten der russischen Gesellschaft St. Petersburgs und Moskaus sowie der Dekabristen erhalten zahlreiche Hinweise und Beschreibungen zum Zeitgeschehen.⁸⁷ Diese bieten auch Informationen zur Nutzung und Anwendung fotografischer Verfahren durch

86 Šipova, 2012, S. 74.

87 Vgl. Zum Bsp. Pirožkova, 2022.

die Protagonisten, inklusive der Verfasser dieser Schriften und ihrer Umgebung.⁸⁸ Die Textpassagen enthalten Detailinformationen der Zeitgenossen zur Entwicklung der Atelierkultur, zu den weiteren Anwendungen der neuen Bildgebungsverfahren und zu deren gesellschaftlicher Rezeption in Moskau. Diese Materialien sollen in Verbindung mit fotohistorischen und fototheoretischen Publikationen gesetzt, eingeordnet und aus einer neuen Perspektive betrachtet werden.

Klassische Publikationen zur Frühzeit der Fotografie in den deutschsprachigen Ländern, wie Jens Jägers „Gesellschaft und Fotografie“⁸⁹ oder „Daguerreotypien“ aus der Reihe der „Dokumente der Fotografie“⁹⁰ von Fritz Kempe und Bodo von Dewitz herausgegeben, liefern ein Fundament für die Auseinandersetzung mit den Formen und Funktionen der von deutschen Akteuren bestimmten Atelierfotografie im Zarenreich. Herta Wolfs Forschungsprojekt „Fotografie als angewandte Wissenschaft“ über die Bedeutung fotografischer Handbücher für neue Bildgebungsverfahren sowie dort erfasste grundlegende Informationen zur Atelierfotografie in Europa im 19. Jahrhundert bilden ebenfalls eine Grundlage für diesen Abschnitt meiner Dissertation.⁹¹

88 Peter Geimer merkte bereits an, dass über Fotografie auch „eher beiläufig in Essays, Tagebuchnotizen oder Briefen“ nachgedacht werden kann. Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2011, S. 11.

89 Jäger, 1996.

90 Von Dewitz, Bodo u. Kempe, Fritz (Hg.), *Daguerreotypien. Ambrotypien und Bilder anderer Verfahren aus der Frühzeit der Photographie. Dokumente der Photographie 2*, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1983.

91 Die Forschungsarbeit resultiert zudem in einer allgemein zugänglichen Datenbank für fotografische Lehrbücher. Forschungsprojekt „Fotografie als angewandte Wissenschaft. DFG-Projekt. Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern (1839–1883), Leitung des Projekts: Prof. Dr. Herta Wolf, Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln, 2012–2015. <https://www.uni-koeln.de/phil-fak/khi/fotografie/forschungsergebnisse.html> vom 23.06.2023. Dieses Forschungsprojekt umfasste ebenfalls die Digitalisierung der zum Teil schwer zugänglichen, vorwiegend deutschsprachigen Handbuchliteratur aus der Frühzeit der Fotografie. Vgl. auch: Wolf, Herta (Hg.), *Polytechnisches Wissen. Fotografische Handbücher 1839 bis 1918*, Fotogeschichte, Heft 150, 2018.

Die Spezifika der fotografischen Porträts von August Bergners Kundschaft sollen im Kontext der gesellschaftlichen Rezeption fotografischer Bildgebungsverfahren sowie vor dem Hintergrund des autokratischen Regimes in der Zeit von Nikolaus I. und zu Beginn der Herrschaft von Alexander II. eruiert und definiert werden. Das theoretische Fundament dieses Abschnitts bildet Philippe Dubois' Betrachtung der Fotografie. Er betrachtet diese als ein Ergebnis einer Handlung, eines fotografischen Aktes, welches alle Schritte von der Anfertigung der Fotografie bis hin zu dem Entstehungskontext und der Rezeption des Bildes beinhaltet.⁹² Das Verständnis einer fotografischen Abbildung kann „nicht außerhalb ihrer Konstitutionsbedingungen rezipiert und verstanden werden“⁹³.

92 Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Wolf, Herta (Hg.), Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

93 Herta Wolf im Vorwort zu: Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Wolf, Herta (Hg.), Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 7-14, hier S. 9.

Kapitel 1

1.1 Regierungszeit von Nikolaus I.: „Autokratie als System“⁹⁴

Das Geburtsjahr der Fotografie und die ersten sechzehn Jahre der Verwendung fotografischer Verfahren fallen in Russland in die Zeit der restriktiven Politik des Zaren Nikolaus I. (1825–1855). Die Epoche war von der Einführung staatlicher Kontroll- und Zensurmechanismen, die Ausdruck einer ausgeprägten Revolutionsfurcht waren, sowie von der autoritären Herrschaft des Zaren geprägt.⁹⁵ Diese Situation wirkte sich auch auf die Rezeption der Fotografie und die Dissemination fotografischer Kultur im Russischen Kaiserreich aus. Daher ist es wichtig, zunächst die politisch-gesellschaftliche Stimmung in Russland während der Epoche der Bildung europäischer Nationalstaaten zu skizzieren.

Die Historiker Hans-Jobst Krautheim und Lothar Kölm charakterisieren die Herrschaft Nikolaus' I. als wesentlich von der Furcht vor einer Revolution beeinflusst, was seine Politik und Motivation für Verordnungen bestimmte. Bei allen Entscheidungen, sowohl zu innen- als auch zu außenpolitischen Fragen, wurde eine öffentliche Debatte ausgeschlossen, wobei der Zar sich als letzte Instanz sah.⁹⁶ Vor allem die Dekabristen-Erhebung von 1825⁹⁷, die Julirevolution in Frankreich von 1830–1831 und die Novemberrevolution in Europa im Jahr 1848 zogen weitere politisch-soziale Restriktionen des Zaren nach sich. So versuchte Nikolaus I. mittels einer autokratischen Politik den wirtschaftlichen und sozialen Krisen, die

94 Hildermeier, Manfred, *Geschichte Russlands. Vom Mittelalter bis zur Oktoberrevolution*, 3. Auflage, München: C. H. Beck, 2016. S. 763.

95 Krautheim, Hans-Jobst, u. Kölm, Lothar: „Das konservative Prinzip: Die Herrschaft Nikolaus' I (1825–1855) in: Zernack, Klaus (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands, Band 2. 1613–1856, Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, II. Halbband, Stuttgart: Anton Hiersemann, 2001, S. 1056-1099, hier: S. 1058, Hildermeier, 2016, S. 750-751.

96 Krautheim u. Kölm, 2001, S. 1065.

97 Zum Dekabristenaufstand vgl. Hildermeier, 2016, S. 751-761.

aus der Gesellschaftsstruktur des Reiches resultierten, entgegenzuwirken.⁹⁸ Die Revolutionsbestrebungen sollten mittels Zensur und der Polizei bekämpft und alle Versuche einer Öffnung der Gesellschaft unterdrückt werden, so Krautheim und Kölm.⁹⁹ Im Zuge der Zentralisierung der politischen Macht des Zaren und des Dekabristenaufstandes erfolgte 1826 die Gründung einer gut ausgebauten Geheimpolizeieinheit, die jegliche Opposition gegen die Herrschaft überwachen und unterdrücken sollte. Da die Verhörprotokolle der Aufständischen auf einen breiten Rückhalt im Adel schließen ließen, wurde diese politische Polizei nicht im Status eines Ministeriums, sondern als ein eigenständiges Ressort der Kanzlei des Zaren – als „Dritte Abteilung“ – organisiert.¹⁰⁰ Diese Kanzlei galt als Sinnbild für die Herrschaftsausübung Nikolaus I.: „das gesamte gesellschaftliche Leben unterlag der paternalistischen Fürsorge und Kontrolle durch den Selbstherrscher.“¹⁰¹

Besonders fürchtete der Zar Einflüsse des revolutionären Gedankenguts aus Frankreich. Zwar hatte in Russland die traditionell frankophile adelige Schicht schon immer ein anhaltendes Interesse an Frankreich und seiner Kultur und Gesellschaft gehabt. Jedoch ist die politische Geschichte der Beziehungen zwischen den Ländern durch wechselhafte Tendenzen der Annäherung und Entfremdung geprägt.¹⁰² Zu den „schwierigen“ Perioden gehörten dementsprechend die Jahre der Julimonarchie in Frankreich zwischen 1830 und 1848. Außerdem veröffentlichte Marquis Astolphe de Custine im Jahr 1843 seinen Reisebericht „La Russie en

98 Krautheim u. Kölm, 2001, S. 1058. Bis zum Krimkrieg versuchte der Zar, die soziale Hierarchie zu bewahren und diese durch systemerhaltende Reformen zu modifizieren. Erst mit seinem Tod und der daraus folgenden militärischen Niederlage war der Weg für innovative Maßnahmen frei.

99 S. Krautheim u. Kölm, 2001, S. 1065

100 Ebd.

101 Ebd., S. 1069

102 Tan'shina, Tat'ana, „Tri vzglâda na Franciû“, in: *Lokus. Lûdi, obšestvo, kul'tury, smysl*, Nr. 1, 2017, S. 72-85, hier 72-73.

1839“¹⁰³, welcher im Zarenreich als stark russophob interpretiert wurde. Dementsprechend folgten in Russland zusätzliche Repressalien nach der Julirevolution in Frankreich und nach Etablierung des „Bürgerkönigtums“ der Orléans-Monarchie, die den Zar große Auswirkungen auf Osteuropa befürchten ließen.¹⁰⁴ Erst vier Jahre nach dem Dekabristenaufstand erkannte Nikolaus die Gefahr für die Weltordnung nach dem Wiener Kongress (1815) und sein Regime in Russland. Es wurden daher in Russland einige Maßnahmen, wie strikte Nachrichtensperre über die Juliereignisse in Frankreich, das Verbot zum Verweilen der französischen Schiffe in russischen Häfen oder eine Ausreiseaufforderung der in Frankreich lebenden Russen angeordnet. Ferner wurden 1840 die Passgebühren für Russen erhöht und ab 1844 betrug die Altersgrenze für einen Auslandsaufenthalt 25 Jahre.¹⁰⁵ Nikolaus I. kontrollierte persönlich als oberster Zensor in allen Angelegenheiten die gesellschaftlich relevanten Informationen und Prozesse, wie zum Beispiel die Publikationen in den hauptstädtischen Periodika.¹⁰⁶ Als die europäischen Großmächte von der Revolution von 1848 erschüttert worden waren, sah der Zar Russland bzw. seine Herrschaft wiederholt in Gefahr. So ließ er in allen Kirchen St. Petersburgs ein Manifest verlesen, in dem er das russische Volk zum Kampf gegen die Revolution aufforderte, sollte diese die Grenzen Russlands erreichen.¹⁰⁷ Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Russland in den europäischen Revolutionsjahren 1848/49 seine Position im

103 De Custine, Le Marquis, *La Russie en 1839*, Paris: Librairie D’Amyot, 1843. Zusätzlich spitzte sich 1839–1840 die „Ostfrage“ zu, was zu einer weiteren Verkomplizierung der russisch-französischen Beziehungen führte.

104 Krautheim u. Kölm, 2001, S. 1132

105 Tan’šina, 2017, S. 72-73.

106 Vgl. Grigor’ev, Sergej, *Pridvornaâ cenzura i obraz verhovnoj vlasti. 1831-1917*, Sankt-Peterburg: Aletejâ, 2007, S. 25.

107 Krautheim, Hans-Jobst, u. Kölm, Lothar: „Großmacht und Expansion des Imperiums in der Nikolaitischen Ära“ in: Zernack, Klaus (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands, Band 2. 1613–1856, Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, II Halbband, Stuttgart: Anton Hiersemann, 2001, S. 1100-1144, hier S. 1141.

Europäischen Mächtesystem als „Hort des Legitimus und Bollwerk gegen Liberalismus und Revolution“¹⁰⁸ festigte.

Zusätzlich zu der als Dritte Abteilung konstituierten Überwachungs- und Zensurinstitution gab es eine weitere Behörde der Hofzensur¹⁰⁹ unter Nikolaus I., die sich allein um die persönlichen Angelegenheiten des Kaiserhauses, wie die Freigabe der Informationen über den Zaren an die Presse, kümmerte. Diese Einrichtung unterlag dem Ministerium des Kaiserlichen Hofes.¹¹⁰ Zu seinen Aufgaben gehörte ebenfalls das Freigeben der „korrekten“ Bildnisse der Kaiserlichen Familie bzw. der visuellen Darstellung des Zaren. Mit anderen Worten: Die Hofzensur war ein Instrument, das als kontrollierte Vermittlung des gewünschten Bildes des Zarenhauses in der Öffentlichkeit fungierte. Somit waren sowohl die Erstellung als auch das Bild der Oberherrschaft in der Öffentlichkeit selbst reguliert.¹¹¹ „Die Wahrnehmung der staatlichen Ideologie durch die Bevölkerung erfolgte weitgehend durch ein (Vor-)Bild des konkreten Trägers der Staatsmacht – nämlich den Zaren – auf den ideologischen, politischen und ästhetischen Ebenen.“¹¹² In der historischen Fachliteratur wird Nikolaus I. auch als „oberster Zensor“¹¹³ des Russischen Kaiserreiches ausgewiesen, da alle Entscheidungen der (Hof-)Zensur größtenteils von ihm persönlich getroffen und erst im nächsten Schritt an die staatlichen Zensurinstitutionen übergeben worden sind. Nikolaus I. nahm persönlich Textkorrekturen sowohl literarischer Werke als auch von Pressemitteilungen vor und traf

108 Ebd.

109 Der Begriff der Hofzensur wurde im russischen Rechtssystem erstmals mit dem kaiserlichen Dekret von Nikolaus I. vom 29. März 1831 eingeführt.

110 Rus: Министерство Императорского Двора.

111 Vgl. Grigor'ev, S. 5-11.

112 Grigor'ev, S. 6. Zu den Aufgaben der Hofzensur gehörte ebenfalls die Erschaffung des Bildes des Kaiserhauses, das den bestimmten (positiven) Erwartungen der Staatsbürger entsprechen sollte.

113 Grigor'ev, S. 11, S. 25. Die Hofzensur wurde erst im Februar 1917 abgeschafft.

Entscheidungen bezüglich der Erlaubnis zur Veröffentlichung von Abbildungen seiner selbst und der Mitglieder der Kaiserlichen Familie.¹¹⁴

Im Rahmen der von ihm gewünschten Zensur legte Nikolaus I. ein besonderes Augenmerk auf das Kulturleben des Zarenreiches als Teil einer ideologisch orientierten staatlichen Politik. Besonders kontrollierte der Zar die Sphäre der bildenden Kunst, der Literatur und der Wissenschaft, da gerade diese Sparten einen nahrhaften Boden für das liberale Gedankengut und andere regierungskritische Erscheinungen darstellten.¹¹⁵ Daher stand die Kaiserliche Akademie der Künste als Kaderschmiede für die Künstler im Russischen Reich unter einer besonderen Beobachtung.¹¹⁶ Auf diesem Wege konnten die erstellten Bilder und das visuelle Material in seiner ganzen Bandbreite auf Konformität zu den staatlichen Vorgaben kontrolliert und dem Wunsch des Zarenhauses entsprechend verändert werden.

1.2 Rezeption fotografischer Verfahren durch das Russische Kaiserhaus

Nikolaus I. verfolgte von Beginn an die Informationen zu den fotografischen Verfahren. Die Vertrauten des Zarenhofes, besonders der Wissenschaftler Joseph Christian Hamel und der Künstler Alexander Sauerweid, sollten dem Zaren zu den Entwicklungen des neuen Mediums berichten bzw. dieses auf ihre Praktikabilität im Dienste des Staates untersuchen.

114 Vgl. Grigor'ev, S. 131, 136-137. Die Kaiserlichen Familienmitglieder wurden in diesen Prozess nicht einbezogen oder informiert.

115 Belâev, Nikolaj, *Istoriâ Naučnoj biblioteki Rossijskoj Akademii Hudožestv (1757–2000)*, Sankt-Peterburg: Lema, 2005, S. 37.

116 Belâev, S. 38. Durch einen Erlass von 1829 wurde die Kaiserliche Akademie der Künste unter eine besondere kaiserliche Schirmherrschaft gestellt und gleichzeitig dem Ministerium des kaiserlichen Hofes untergeordnet. 1840 folgte eine weitere Restrukturierung, die die Kaiserliche Akademie der Künste von einem „Zentrum der russischen Kultur in eine typische Beamteninstitution [...] Russlands [von] Nikolaus I“ verwandelte, so Belâev.

1.2.1 Erste Daguerreotypien für Nikolaus I.

Die politischen Beziehungen mit Frankreich befanden sich zur Zeit der Einführung fotografischer Verfahren auf einem Tiefpunkt. Russland hielt jeglichen Einfluss sich neu orientierender europäischer Länder, deren Bürger eine gesellschaftliche, nationale Emanzipation anstrebten, fern.¹¹⁷ Gleichwohl galt das Zarenreich im politikgeschichtlichen Sinn als eine Führungsmacht im Osten und wurde zu dieser Zeit von den Zeitgenossen als „Weltmacht Russland“¹¹⁸ bezeichnet. Nikolaus I. gehörte zu den wichtigen Staatsoberhäuptern, wie neben ihm auch König Ludwig I. von Bayern, Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, und Kaiser Ferdinand I. von Österreich. An all diese versandte der geschäftstüchtige Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) nach der Bekanntgabe seines Verfahrens am 19. August 1839 durch François Jean Dominique Arago die ersten „Demonstrationsdaguerreotypien“.¹¹⁹ Die erste öffentliche Demonstration der zugesandten Bilder des Daguerreotypie-Triptychons, den Daguerre an den Zaren verschickte, fand auf persönliche Anweisung des Zaren unmittelbar nach Erhalt der Bilder in der jährlichen Ausstellung der Kaiserlichen Akademie der Künste – also an einer offiziellen und staatlich kontrollierten Einrichtung – im Oktober 1839 statt.¹²⁰

117 Es sei in diesem Zusammenhang auf L.J.M. Daguerre als einen Unterstützer der Julirevolution in Frankreich verwiesen. Vgl. Pinson, Stephen C., *Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*, University Chicago Press, 2012, S. 109.

118 Zernack, Klaus, „Zum Epochencharakter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Geschichte Rußlands“, in: Zernack, Klaus (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands, Band 2. 1613–1856, Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, II. Halbband, Stuttgart: Anton Hiersemann, 2001, S. 870-875, hier S. 870-871.

119 Pinson, Stephen C. „Louis Jacques Mandé Daguerre“, in: Hannavy, John (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York/London: Routledge, 2008. S. 363-366, hier S. 365. In Erinnerungen eines Zeitgenossen wird behauptet, dass Daguerre im Namen des russischen Kaisers ein großzügiges Angebot unterbreitet wurde, um seine Erfindung zu erwerben. Vgl. dazu „Notes on Daguerre from a Manuscript written by M. Mentienne, ex Maire de Bry-sur-Marne, a personal Friend to the inventor of Photography, kindly communicated to Professor Stebbing by M. Glaise“, in: *The British Journal of photography*, Correspondence, 2. September 1887, S. 558. Bisher sind keine weiteren Belege für diese Aussage bekannt.

120 Hudožestvennaâ Gazeta, 15. Januar 1840, Nr. 2, S. 11. Die Ausstellung der Kaiserlichen Akademie der Künste wurde bereits im September 1839 eröffnet, jedoch erreichte die Sendung mit der Daguerreotypie erst

Der russische Konsul in Paris, Ksaverij Labenskij (1800–1855), schickte dem Zaren im September 1839 ebenfalls einen Daguerreotypieapparat inklusive Bedienungsanleitung über den Seeweg nach St. Petersburg.¹²¹ Die von Labenskij geschickte Daguerreotypie-Kamera sollte auf Anweisung von Nikolaus I. an die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg weitergereicht werden, um die fotografische Ausrüstung auszuprobieren. Der aus Kurland stammende Künstler und Professor der Kaiserlichen Akademie der Künste, Alexander Sauerweid (1783–1844), wurde beauftragt, sich das neue Bildgebungsverfahren anzueignen und einige Versuche damit durchzuführen. Die Ergebnisse seiner Experimente sollten dem Zaren persönlich vorgestellt werden.¹²²

Alexander Sauerweid wurde nicht zufällig ausgewählt. Als Schlachtenmaler für seine Präzision und genaue Zeichnungen der Uniformen der russischen Truppen bekannt, kam er bereits 1814 auf eine Einladung von Alexander I. nach St. Petersburg und wurde zum Zeichenlehrer des Thronfolgers (Nikolaus I.).¹²³ Er wurde der Hofmaler von Nikolaus I. und gehörte zu den Vertrauten des Zaren, welcher die realistischen Schlachtendarstellungen des

Ende September St. Petersburg. Außerdem sollte ferner auf die Entscheidung des Zaren in Bezug auf die Demonstration der Daguerreotypien gewartet werden und das Triptychon wurde erst später in die Exposition integriert. Vgl.: Polákova, Lúdmila, „Sohraněnoe ravno priobretěnomu“... avtorskie raboty L. Ž. M. Dagera v sobranii Naučnoj biblioteki pri Rossijskoj Akademii Hudožestv (Sankt-Peterburg)“, in: *Trudy Gosudarstvennogo Ėrmitaža CIII, Aktual'nye issledovaniâ v oblasti fotografii, Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii 18–21 noâbrâ 2014 goda*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ėrmitaža, 2020. S. 5-17, hier 7, 9-10. Das linke und das rechte Bild des Triptychons bilden Daguerres Atelier ab, auf der mittleren Daguerreotypie ist der Blick auf die Pont Royale in Paris abgebildet. (Polákova, S. 10-14). Erst seit 2007 wurde durch einen Zufall bekannt, dass Daguerres Triptychon sich in der Sammlung der Wissenschaftlichen Bibliothek der Russischen Akademie der Künste in St. Petersburg befindet. Vgl. Polákova, S. 5.

121 Avetân, 2021, S. 28.

122 Avetân, 2021, S. 28, Polákova, S. 7-8.

123 Nagler, Georg Kaspar: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon; oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, etc.* Band 15: Santi, Antonio – Schonte, Jan. E. A. Fleischmann, München, 1845, S. 37-38.

Künstlers schätzte.¹²⁴ Außerdem war Sauerweid seit 1825 Maler des Militärisch-Topografischen Depots¹²⁵ (VTO), dessen Aufgabe es war, die astronomischen, geodätischen und kartographischen Arbeiten des Militärs im Russischen Reich wissenschaftlich-methodisch zu erstellen sowie kartographische und militärisch-topographische Dokumente zu sammeln und zu veröffentlichen. Daher kann angenommen werden, dass Nikolaus I. zwar gewiss die positiven Stimmen der Presse und in seinem Umfeld zu den Vorzügen der Daguerreotypie für die bildenden Künste kannte, jedoch als ausgebildeter Ingenieur und Offizier andere Anwendungsmöglichkeiten für das neue Medium auslotete. Die Wahl Alexander Sauerweids ist ein Hinweis darauf, dass Nikolaus I. vermutlich die Möglichkeiten der Daguerreotypie für das Militär und Topografie,¹²⁶ aber auch als „Hilfswerkzeug“ für (kontrollierte) bildende Künste ausloten wollte. Schließlich wies Nikolaus I. ein beträchtliches Interesse an der Technik, wie allgemein an neuen technischen Erfindungen, auf,¹²⁷ und sein Vertrauter Sauerweid sollte die Möglichkeiten der neuen Methode der Daguerreotypie einschätzen.

1.2.2 Zur Figur von Joseph Christian Hamel: zwischen dem Zaren und der Wissenschaft

Die Zarenfamilie sowie einige hohe Staatsmänner erhielten von Anfang an persönliche Berichte und eine profunde Beratung zu den fotografischen Verfahren von Louis Jacques Mandé Daguerre und William Henry Fox Talbot. Dies geschah durch das korrespondierende Mitglied

124 Russkij Biografičeskij slovar', Band „Žabokritskij-Zajalovskij“, Petrograd, 1916, S. 279-282.

125 https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/135319/Зауервейд (17.08.2023)

https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=52815 vom 6.6.2023.

126 Hier sei auf die visionären Versuche von k.u.k. Hauptmann Theodor Scheimpflug ca. 60 Jahre später verwiesen. Scheimpflug beabsichtigte, die Kartenherstellung von Hand durch die Anwendung der Fotografie sowohl für die Geländeaufnahme als auch für die Weiterverarbeitung des Kartenbildes zu ersetzen. Dazu forschte Michael Kempf: Vgl. Kempf, Michael, „Zwischen Bildrauschen und Orientierungswissen“, in: Wolf, Herta (Hg.), *Zeigen und/oder beweisen? Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, S. 219-243, hier S. 224.

127 Avetân, 2021, S. 28.

der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg, Joseph Christian Hamel (1788– 1862). (Abb. 2) Bisher blieb Joseph Hamels Rolle als ein persönlicher Berichterstatter über die fotografischen Verfahren des Kaiserhauses in der Forschung unbeachtet. Dabei informierte Hamel das Zarenhaus über mehrere Jahrzehnte hinweg sowohl über die Fotografie als auch im Allgemeinen über ausländische Entdeckungen und Innovationen.

Joseph Christian Hamel wird in der fothistorischen Literatur besonders im Zusammenhang mit seinen Berichten über die ersten fotografischen Verfahren in den Jahren 1839–1841 an die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften erwähnt.¹²⁸ Das Befassen mit und die Anwendung von der Fotografie in den Wissenschaften in Russland steht außerhalb des Forschungsbereiches dieser Dissertation. Es sei gleichwohl hier auf das überdurchschnittliche Interesse an dem neuen Medium und dessen Anwendungsmöglichkeiten innerhalb wissenschaftlicher Kreise im Zarenreich verwiesen.¹²⁹ Die Rolle Hamels soll hier in einen bisher weniger beachteten Zusammenhang in Bezug auf die Verflechtungen zwischen seinem Wirken als Vertrauter von Nikolaus I. und der Rezeption der Bildgebungsverfahren seitens des Kaiserhauses eingeordnet werden.

Die Biografie von Joseph Hamel, auf die im Folgenden eingegangen wird, verdeutlicht seine enge Beziehung zum Zarenhaus. Joseph Hamel wurde 1788 in der Herrnhuter Brudergemeinde der deutschen Kolonie in Sarepta in Südrussland geboren.¹³⁰ Nach einem Studium an der Medico-Chirurgischen Akademie in St. Petersburg wurde er dort verbeamteter wissenschaftlicher Mitarbeiter mit dem Schwerpunkt „angewandte Chemie“ am Lehrstuhl für

128 Barhatova, 2009, S. 15, Avetân, 2021, S. 28-29.

129 Vgl. Khoroshilova, 2021, S. 31-40.

130 Hamel, 1862. Dieses handschriftliche Manuskript enthält eine chronologische Lebensbeschreibung und eine Liste der Verdienste von Joseph Christian Hamel.

Physik.¹³¹ Hamel galt als hochbegabt, qualifiziert und strebsam und wurde nach einer Promotion als Kollegienassessor in das Innenministerium berufen. Hier erhielt er den Sonderauftrag, zwischen 1813–1821 die „technologisch-ökonomischen Fortschritte in den europäischen Ländern zu erkunden und auf ihre Übertragbarkeit auf Russland zu überprüfen“.¹³² Bereits in dieser Zeit galt Hamels Interesse der Möglichkeit, Bilder zu reproduzieren.¹³³

Joseph Hamel baute während dieser Reisezeit, noch vor der Bekanntmachung fotografischer Verfahren, eine persönliche Beziehung zum Kaiserhaus auf. 1814 wurde der Wissenschaftler während seines Besuches in London dem Zaren Alexander I. persönlich vorgestellt.¹³⁴ Er wurde im Jahr 1816 offizieller Reisebegleiter (in England) des Großfürsten Nikolaj bzw. des zukünftigen Zaren Nikolaus I. während dessen Grand Tour durch Europa.¹³⁵ Als Begleiter und Berater des Großfürsten Michael auf dessen Bildungsreise durch Europa

131 Stratenwerth, 2020, S. 23. Joseph Hamels Tätigkeiten sind vielfältig, seine Erforschungen im Dienste des Kaiserreichs sind außergewöhnlich und beinhalten u. a. Erforschungen und Berichte zu industriellen Aspekten, Dampfmaschinen, Medizin und Innovationen in der Schulbildung. Russland verdankt den Vermittlungen und der Kommunikation Hamels Fortschritte in vielen Bereichen. (Vgl. Stratenwerth, 2020 u. Hamel, 1862) In dieser Forschungsarbeit stehen nur Hamels Tätigkeiten im Bereich der reproduzierbaren Medien der Lithografie, der Fotografie und auch seine persönlichen Beziehungen zu dem russischen Kaiserhaus im Mittelpunkt.

132 Stratenwerth, 2020, S. 26. Aufgrund Hamels hoher Rangstellung war er gesellschaftlich und politisch wenig eingeschränkt, so dass er während seiner Reisen ein umfangreiches Netzwerk an Persönlichkeiten aus der Wissenschaft, Politik, Gesellschaft und Kultur im Namen der Akademie der Wissenschaften aufbauen konnte.

133 1813 besuchte Hamel zum Beispiel den Genremaler und Lithographen Thomas Barker (1767–1847) in Bath, der sich für lithografische Verfahren für die Vervielfältigung seiner Gemälde und Zeichnungen interessierte. Hamels Bericht über das Verfahren zur Reproduzierbarkeit der Bilder wurde daraufhin in Russland 1814 in der Petersburger Zeitung „Nordische Post“ veröffentlicht. Ebd., S. 29-30.

134 Stratenwerth, 2020, S. 34.

135 U. a. beinhaltete das Programm des Fürsten einen Besuch in der Werkstatt des Graveurs Thomas Bewick, der eine neue Technik des Holzschnittes, die eine häufigere Verwendung der Druckstöcke und eine hochwertige Darstellung der Motive ermöglichte, entwickelt hatte. Als Anerkennung seiner Dienste erhielt Hamel einen Diamantring vom Zaren Alexander I. und wurde 1817 zum Hofrat befördert.

konnte Hamel seine persönliche Nähe zur Zarenfamilie weiter stärken.¹³⁶ Zwischen 1821–1839 wurde Hamel nach Moskau versetzt.¹³⁷ Auch von hier aus festigte Hamel seine Beziehungen zum Zarenhof. In den Wintermonaten reiste er nach St. Petersburg, um auf Einladung des bereits gekrönten Nikolaus I. dem zukünftigen Thronfolger Alexander und seiner Schwester Großfürstin Maria als Mentor bzw. Erzieher zu dienen.¹³⁸ Somit verfügte Hamel als respektierter und gefragter Wissenschaftler sowie Erzieher am Hof über eine persönliche Beziehung zu der Zarenfamilie und besaß das Vertrauen des Zaren in hohem Maße.¹³⁹

Im Jahr 1829 wurde Hamel als ordentliches Mitglied in die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften St. Petersburg aufgenommen, wodurch er seine Forschungsthemen nach eigenen Wünschen gestalten konnte.¹⁴⁰ Die Techniken der Reproduzierbarkeit der Bilder standen weiter im Fokus seiner Interessen.¹⁴¹ Nach einer Beförderung zum „Wirklichen Staatsrath“ 1838 folgte am 1. Februar 1839 Hamels zweiter Auslandsaufenthalt in Europa. Der Zweck seiner Reise sollte u. a. Erkenntnissen in den neuesten Entwicklungen der fotografischen

136 Ebd. S. 48, 52, 58.

137 Ebd. 2020, S. 72-73.

138 Ebd., S. 72-76. Für den Großfürsten Alexander baute Hamel ein „technologisches Kabinett“ auf, später führte er alle Kinder der kaiserlichen Familie durch die von ihm organisierte Industrieausstellung des Moskauer Gouvernements. Der Großfürst Konstantin besuchte sogar zu dieser Zeit Hamel privat, um die technologische Sammlung des Wissenschaftlers anzuschauen. Vgl. Stratenwerth, S. 92.

139 Davon, wie vertraulich die Beziehung zu den kaiserlichen Familienmitgliedern war, zeugt dieses Ereignis: 1856 reiste Hamel nach Moskau, um bei der Krönung von Alexander II. dabei zu sein. Als es zu einer persönlichen Begegnung zwischen Joseph Hamel und Alexander II. kommt, spricht der Zar über eine dreißig Jahre alte Bekanntschaft mit dem Wissenschaftler. Ferner richtete Hamel 1860 für Alexander II. in einem der Billardzimmer des Zaren eine Ausstellung des „Neuesten und Interessantesten aus den Gebieten der Telegraphie und Photographie“ aus. (Vgl. Stratenwerth, 2020, S. 98, 102, 125, 127). Der Kontakt Christian Hamels zu der Zarenfamilie hielt über vier Generationen an, bis zu seinem Tod im Jahr 1862.

140 Als „Ordentlicher Akademiker für Technologie und Angewandte Chemie“, Stratenwerth, 2020, S. 80.

141 Zum Beispiel verfasste Hamel 1833 eine Notiz „Über den Nutzen der Einführung der Holzschneidekunst in Russland“. In deren Mittelpunkt stehen Untersuchungen zu den Möglichkeiten, Auflagenhöhen von bis zu 100 000 Exemplaren zu erreichen und somit Kenntnisse und Informationen kostengünstig zu verbreiten. Stratenwerth, 2020, S. 87.

Verfahren dienen. Nach einem Besuch bei William Henry Fox Talbot begleitete Hamel den Generalgouverneur Moskaus, Fürst Dmitrij Golicin (1771–1844), auf seiner Englandreise. Zusammen führen sie später von London nach Paris, wo Hamel Kontakt zu Louis Jacques Mandé Daguerre und zu dem Sohn von Nicéphore Niépce (1765–1833), Isidore, aufnahm.¹⁴²

Joseph Hamel berichtete aus London und Paris über fotografische Verfahren. Schon im Mai 1839 sandte er an seine Kollegen in St. Petersburg einige Bildbeispiele von Talbot sowie die benötigten Utensilien zur Erzeugung von dessen fotogenischen Zeichnungen (*photogenic drawings*).¹⁴³ Im Rahmen seiner Aufgaben freundete er sich mit Isidore, dem Sohn von Nicéphore Niépce an, den Hamel als den wahren Erfinder der Fotografie bezeichnete.¹⁴⁴ Daraus resultierte eine Schenkung der Korrespondenz zwischen Daguerre und Niépce sowie eine Übergabe einiger Bilder von Nicéphore Niépce an Joseph Hamel bzw. an die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg. Diese Inkunabeln der Fotografie befinden sich aktuell in Russland in dem Archiv der Russischen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg.¹⁴⁵ Isidore Niépce händigte Hamel außerdem die Originale der Heliographien von seinem Vater aus, die der Wissenschaftler an die Akademie der Wissenschaften schickte. Bereits 1840 erkannte Joseph Hamel den Wert dieser Zuwendung:

„Ich habe der Akademie bereits zwei Proben von Niépce’s Arbeit übersandt; das eine der Bildchen ist auf Glas, das andere auf Plaqué. Dieses ist eine Ansicht des Wohnortes des Herrn Isidor Niépce zu Lux ohnweit Chalons sur Saone, das andere stellt einen

142 Stratenwerth, S. 87; Vgl. auch Kravec, Toričan (Hg.): *Dokumenty po istorii izobretenîâ fotografii. Perepiska Ž. N. Niepsa, Ž. M. Dagerra i drugih lic*, Moskva, Leningrad: Izdatel’stvo Akademii Nauk, 1949.

143 Kravec, 1949, S. 479.

144 Hamel bezeichnete Daguerreotypien als „Daguerre’s Heliografie“ (Bulletin Scientifique, 1840, S. 318).

145 Der genaue Ort der Aufbewahrung dieser Dokumente im Archiv der Russischen Akademie der Wissenschaften ist nicht bekannt. Vermutlich befinden sich die Archivalien hier: Sankt-Peterburgskij filial arhiva Rossijskoj Akademii Nauk, Gamel’/Hamel Iosif Hristianovič, Fond 85.

Tisch mit Geschirr in seinem Zimmer daselbst vor. Diese Bildchen, die ich der Gefälligkeit des Herrn Isidor Niépce verdanke, sind um so mehr zu schätzen, als sie, nebst zwei anderen auf Plaqué, die er mir zur Uebersendung an den Herrn Finanzminister gegeben, die einzigen von den zur Lebzeit seines Vaters in der Camera obscura erhaltenen und bei ihm nachgeblieben sind; auch hat, so viel ich weiss, blos Daguerre eins davon und ein anderes ist bei Herrn Bauer in Kew bei London befindlich. Daher verdienen die mir übermachten Bildchen als zur Geschichte der Heliographie gehörige seltene Stücke bei uns sorgfältig aufbewahrt zu werden. Keine andere Sammlung kann sich dergleichen anschaffen, da, ausser genannten, keine mehr existiren. Die übrigen Platten des verstorbenen Niépce sind Copieen von Kupferstichen, welche direct, ohne die Camera obscura, gemacht worden [sic]“.¹⁴⁶

Die Korrespondenz Joseph Hamels mit der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften belegt, dass er die hohen Beamten direkt über die neuen Bildgebungsverfahren informierte und ihnen erste Probedbilder schickte. Man berichtete dem Ehrenpräsidenten der Akademie der Wissenschaften, Sergej Uvarov (1786–1855), der gleichzeitig als Bildungsminister (1833–1849) fungierte,¹⁴⁷ sowie dem Finanzminister Egor Daniil Kankrin persönlich¹⁴⁸ – also den Vertretern der politischen Elite Russlands – mit persönlich eingeschickten Bildbeispielen. So schrieb Hamel zum Beispiel am 10. Januar 1840:

146 Bulletin Scientifique publié par L'Académie Impériale des sciences de Saint-Petersbourg, Tome VI, No. 20. 21, No 140-141, correspondence, 8. Ueber Daguerre's Heliographie und Abdrücke von seinen heliographierten Platten. Aus einem Schreiben des Herrn Akademikers Hamel an den beständigen Secretär (lu le 10 janvier 1840), 1840, S. 317-336, hier S. 336. Joseph Hamel verfasste den Bericht auf Deutsch.

147 Diese Position inkludierte ebenfalls den Posten des Leiters der „Allgemeinen Zensur“.

148 Egor (auch Georg Ludwig) Daniil Kankrin (1774–1845), 1823–1844 – Finanzminister. Bulletin scientifique, 1840, S. 336.

„Im erwähnten Paket sende ich noch für unseren Präsidenten, Seine Excellenz Herrn von Uwaroff, das erste hier seit der Bekanntmachung der Methoden der Heliographie angefertigte, nicht verkehrte Bild, welche Gegenstände in ihrer natürlichen Lage darstellt [sic]“¹⁴⁹

Hamels Korrespondenz mit der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und seine Freundschaft mit Isidore Niépce markiert somit den Terminus a quo der Geschichte der Fotografie in Russland. Seit der Erfindung der Fotografie war es jedoch Hamels oberste Priorität, die Familie des Zaren persönlich über diese zu informieren. So sollten dem Thronfolger Fürst Alexander die Abzüge von Henry Fox Talbot direkt während einer Reise in London im Mai 1839 vorgelegt werden. Weitere Abzüge wurden per Schiff an Fürst Konstantin persönlich nach St. Petersburg verschickt.¹⁵⁰ Es kann daher angenommen werden, dass Nikolaus I. die Informationen über die fotografischen Verfahren als Erster direkt von Joseph Christian Hamel bekam und sich von ihm in Bezug auf die Praktikabilität des neuen Mediums beraten ließ. Daher kann Joseph Hamel als fundamentaler Vermittler und Lenker des fotografischen Wissens für die Staatsmacht, also den Zaren, und die von der Politik kontrollierte Kaiserliche Akademie der Wissenschaft bezeichnet werden. Der Zar und die politische Führung waren nicht nur auf dem aktuellen Stand der Entwicklungen der neuen Bildgebungsverfahren, sondern besaßen ferner die ersten fotografisch hergestellten Bilder, die bereits damals zum fotohistorischen Erbe (Hamel) gehörten.

149 Bulletin scientifique, 1840, S. 318.

150 <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=Lace&keystring2=&keystring3=&year1=1838&year2=1839&pageNumber=116&pageTotal=150&referringPage=5> vom 5.6.2023.

Dem Thronfolger Fürst Alexander sollten die Abzüge von Henry Fox Talbot direkt während einer Reise in London im Mai 1939 vorgelegt werden, wobei weitere Abzüge mit einem Schiff nach St. Peterburg an den Fürsten Konstatin von Hamel verschickt wurden. Das berichtete am 30.4.1839 eine Verwandte an Henry Fox Talbot. Ich danke Herta Wolf für diesen Hinweis. Der Brief vom 4. Mai mit den fotogenischen Zeichnungen Talbots an die Kaiserliche Akademie der Wissenschaften wurde erst später verfasst. Kravec, S. 479-480.

In den Jahren 1839–1841 schickte Hamel mehrmals fotografische Bilder nach Russland¹⁵¹ und führte selbst praktische Versuche mit Fotografie durch.¹⁵² Ebenfalls erforschte er die Möglichkeiten von Verbesserungen der Verfahren im Hinblick auf die Belichtungszeit, Reproduzierbarkeit und Qualität.¹⁵³ Joseph Hamel sah von Anfang an fotografische Methoden als positiv, nützlich und zukunftssträftig an. In den ersten Jahren verband er den Nutzen der Fotografie mit Anwendungspraktiken der Lichtmalerei in den bildenden Künsten sowie als Vorlage für Lithografien.¹⁵⁴ Daher kann vermutet werden, dass Hamels Expertise auch die Meinung von Nikolaus I. beeinflusste, der das ihm aus Paris zugesandte Daguerreotypie-Gerät deshalb an die Kaiserliche Akademie der Künste zum Erforschen übergab.¹⁵⁵ Immer wieder stand Fotografie im Mittelpunkt von Hamels Berichten. Nur ein Jahrzehnt später nutzte Hamel fotografische Bilder bereits als Dokumentation¹⁵⁶ und demonstrierte Nikolaus I. mithilfe der Aufnahmen der Fotografen Antoine François Claudet die Exposition der Weltausstellung in London 1851.¹⁵⁷ Dieser Fakt lässt annehmen, dass der Zar aufgrund seiner langjährigen persönlichen Beziehung zu Hamel konstant fundierte Informationen und Anwendungen fotografischer Verfahren wahrnahm. Trotzdem sollte Fotografie unter Nikolaus I. nicht im Dienste des Staates, insbesondere als eine direkte Darstellungsmöglichkeit der Zarenfamilie, angewendet werden, wie im Folgenden dargestellt wird.

151 Vgl. Kravec, 1949.

152 Hamel, 1862 u. Bulletin scientifique, 1840, S. 327-329.

153 Bulletin scientifique, 1840, S. 323. Stratenwerth, 2020, S. 142.

154 Bulletin scientifique, 1840, S. 332-334.

155 Vgl. Kapitel 1.2.1.

156 Zu den Funktionen und der Rezeption fotografischer Bilder als Dokumente vgl. Wolf (Hg.), 2016.

157 Stratenwerth, 2020, S. 109, 111. Der Zar beschenkte daraufhin Claudet mit einem Brillantring. Zusammen mit den Fotografien überreichte Christian Hamel noch ein Stück eines unterseeischen Telegraphenkabels und eine der ersten übermittelten Depeschen. Dieser Fakt belegt die Hierarchie der bedeutenden Neuentdeckungen des 19. Jahrhunderts, die dem Zaren präsentiert werden. Fotografie fungiert hier als akzeptiertes Beweismittel und eine Informationsquelle für den Zaren zugleich.

1.2.3 Nikolaus I. und (seine) fotografischen Abbildungen

Nikolaus I. hatte eine bestimmte Vorstellung von der absoluten russischen Monarchie als sui generis, die keiner bestimmten politischen Konzeption angehörte¹⁵⁸ und im Rahmen derer auch bestimmte, kontrollierte Bilder der Macht geschaffen werden sollten. Schon in seiner Kindheit von Militärwissenschaften inspiriert und fest davon überzeugt, dass „alle Probleme durch die Anwendung noch stärkerer Kraft gelöst werden können“, wurden Nikolaus I. selbst und die Zarenfamilie zu Symbolen und Repräsentanten des Regimes.¹⁵⁹ Zu der Strategie dieser absoluten Staatsmacht gehörten auch Darstellungen des Zaren und der Zarenfamilie in Porträts. Nikolaus I. bediente sich häufig der Malerei und Stichen, um das Zarenhaus nach außen darzustellen und für eine Propaganda der Familienidylle, die kohärent mit der Darstellung der Monarchie war, zu nutzen. Ideologische Inszenierungen richteten sich sowohl an die Staatselite als auch an die Kreise außerhalb des Hofes – also das Volk.¹⁶⁰ Einen Hinweis zu der Wichtigkeit der Kontrolle solcher autoritären Darstellungen liefert bereits die im Jahr 1826 eingeführte Kodifizierung der Zensur zur Aufrechterhaltung des Respekts dem Kaiserhaus gegenüber. So sollten alle dem Zensur-Komitee vorgestellten Bilder über ein „moralisches, nützliches“ oder zumindest ein „harmloses“ Ziel verfügen.¹⁶¹ Die Porträts der Kaiserfamilie sollten ebenfalls einen „künstlerischen Wert besitzen, der den Abbildungen der kaiserlichen Familie gerecht wird“, samt einer erwünschten angemessenen Ähnlichkeit. Im Zweifel sollte der Rat der Kaiserlichen Akademie der Künste eingeholt werden.¹⁶²

158 Wortman, Richard S., *Scenarios of Power, Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, Volume I. From Peter The Great to the death of Nicholas I., Princeton: Princeton University Press, 1995, S. 275.

159 „Der Kaiser ist der Nation immanent, und die Nation ist der Autokratie und dem Kaiser immanent“, so Richard S. Wortman. Vgl. ebd. S. 275

160 Ebd., S. 335-337, 340.

161 Grigor'ev, 2007, S. 44. Die Schriftsteller und Künstler, deren Werke nicht der vorgegebenen Norm entsprachen, konnten verfolgt und verhaftet werden

162 Ebd.

Es sind bisher keine mit fotografischen Methoden hergestellten Porträts von Nikolaus I. bekannt.¹⁶³ Über die Gründe der Ablehnung fotografischer Aufnahmen durch das Kaiserhaus kann nur spekuliert werden. Vermutlich spielten die anfänglich unzureichende Qualität der Daguerreotypien selbst und die technischen Unvollkommenheiten in der Frühperiode der Fotografie eine Rolle, so dass das Kaiserhaus zuerst eine abwartende Einstellung zu den neuen Bildgebungsverfahren einnahm. Denn man wusste genau, dass Joseph Hamels Berichte über die Zukunft der Fotografie als vielversprechendes Medium von großem Nutzen und breiter Anwendung betrachtet wurden.¹⁶⁴

In der ersten Dekade der Fotografie wurde oft kritisiert, dass die Posen unnatürlich wirkten. Durch die lange Belichtungszeit sahen die Porträts nicht natürlich aus, und die Personen wurden oft nicht vorteilhaft dargestellt oder waren sogar kaum zu erkennen.¹⁶⁵ Auch die Meinung des

163 In dem Magazin „Fotograf-Lûbitel“ von 1899 findet sich ein Hinweis, dass Sergej Levickij kurz nach der Eröffnung seines Ateliers in St. Petersburg im Jahr 1849 in den Winterpalast eingeladen wurde, um von Nikolaus dem I. und seiner Frau Daguerreotypie-Porträts anzufertigen. (Fotograf-Lûbitel, Nr. 10, 1899, S. 357) Sollte diese erst nach dem Tod von Levickij beschriebene Tatsache stimmen, ist es noch ein Indiz dafür, dass der Zar die Fotografie in der ersten Dekade ihrer Entwicklung als nützlich bzw. von Bedeutung für die Repräsentationszwecke der Monarchie bzw. der monarchistischen Ideologie auslotete, jedoch mutmaßlich die Abbildungen nicht überzeugend fand.

164 Bulletin scientifique, 1840, S. 334 u. S. 336.

165 Vgl. z. B.: Barhatova, 2009, S. 27. So hieß es zum Beispiel auch in Periodika: „Daguerreotypie-Porträts geben die Gesichtszüge bis ins kleinste Detail wieder; selbst ein paar graue Haare werden durch die Beobachtung der Sonne nicht verborgen und spiegeln sich im Porträt wider; aber es muss bemerkt werden, dass die Daguerreotypie-Porträts aus St. Petersburg, die in zwei Minuten aufgenommen wurden, ein wenig älter erscheinen als ihre Originale [...] Das Gesichtsprofil in Daguerreotypie-Porträts ist absolut perfekt, aber die Porträts ein und derselben Person können unterschiedlich sein, so dass man leicht denken kann, dass sie zu verschiedenen Personen gehören. Alles hängt von der Haltung, dem Blick, dem Lächeln und vielen anderen Gründen ab, die das Antlitz verändern, vor allem, wenn die Person, die ein Porträt von sich möchte, das für die Daguerreotypie Platte angefertigt wird, ein wenig gezwungen aussieht, oder eine theatralische Haltung, die zu anspruchsvoll ist und sich von ihrem üblichen Aussehen unterscheidet. Deshalb kommt es vor, dass manche Leute ihren Bekannten auf dem Daguerreotypie-Porträt nicht erkennen, und vielleicht erkennt er sich selbst nicht.“ Vgl. Anonym, Dagerrotipnye portrety v Peterburge, *Maák*, 1842. T. 1, kn. 1. S. 55–56 (Zamečatel’).

Vertrauten Joseph Christian Hamel könnte Nikolaus' I. anfängliche Ablehnung der Fotografie als Darstellungsinstrument des Kaiserhauses beeinflusst haben. Denn trotz positiver Visionen fotografischer Verfahren, wie bereits dargestellt, berichtete der Gelehrte anfänglich kritisch über die Modalitäten in Bezug auf Daguerres' Methode und warf dem Erfinder auch Unwissenschaftlichkeit vor:

„[...]man hat uns getäuscht indem man die Daguerre'sche Methode zu operiren als leicht und schnell ausführbar darstellte, nicht aber das schwierige und die große Beschränktheit ihrer Anwendung andeutete. [...] Bleiben wir in den Schranken der Möglichkeit, benutzen wir den heliografischen Apparat zu dem, zu was er dienen kann. Er wird verschiedenen Künstlern höchst willkommen sein. [...] ein gewaltiger Hebel zu Vervollkommnung der Zeichenkunst ... es war merkwürdig zu sehen, wie die gelehrtesten Männer auch seine [Daguerres. A. K.] unrichtigen Ansichten gelten ließen und sie wissenschaftlich zu beleuchten suchten, wie sie denn auch jede seiner dreist ausgesprochenen Anleitungen nach dem Buchstaben befolgten. [sic]“¹⁶⁶

Bereits in der Frühzeit der Fotografie war man sich ebenfalls bewusst, dass eine fotografische Abbildung sich verselbstständigen und unkontrolliert außerhalb ihres ursprünglich beabsichtigten Kontextes aufgefasst werden konnte. Daher sollte ein besonderes Augenmerk auf eine ideale, perfekte Darstellung des Selbst beim Fotografen geachtet werden.¹⁶⁷ Trotz üblicher

166 Bulletin scientifique, 1840, S. 330, 332, 334. Ebenfalls beklagte Joseph Hamel die Heizbedingungen der Häuser in Russland, die aufgrund der Beschaffenheit der Rahmen für Daguerreotypien die Abbildungen zu der Verschmutzung durch Rußpartikel das Bild beschädigen werden. Hamel erkannte allerdings auch den Nutzen der Weiterentwicklung der fotografischen Prozesse und sagte eine schnelle Verbesserung der Prozesse durch Wissenschaftler voraus.

167 Diese Sachverhalte standen im Fokus des Vortrags von Carina Dauven „Auftrittsprotokolle des Fotografischen“ im Rahmen des Doktorandinnen Kolloquiums bei Herta Wolf im WS 2020/2021 an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln.

Retuschetechniken¹⁶⁸ blieben die fotografischen Bilder (zunächst) in ihrer Abbildung unveränderlich, im Gegensatz zu den flexibleren Darstellungsmöglichkeiten in Malerei und Lithografie.¹⁶⁹ Weiter suggerierten die fotografischen Abbildungen den Eindruck eines hohen Realitätsanspruchs. Dieser Umstand konnte zu einer Diskrepanz zwischen den vom Staat gewünschten heroisierenden Darstellungsweisen der Zarenfamilie oder machtrepräsentierender Bilder wie Militärparaden in der Malerei einerseits und den realistischen, trivialen, gar „menschlichen“ Darstellungen durch die neuen Bildgebungsverfahren andererseits führen.

Nikolaus I. legte großen Wert auf Selbstdarstellung und inszenierte sorgfältig seine Selbstbildnisse, so der Historiker Richard S. Wortman. Er nahm eine artistische Pose mit gehobenem Kopf an und trug Militäruniform. Die Mimik des Zaren sowie seine Pose stellten das Ergebnis langer Überlegungen und Übungen dar und sollten Macht demonstrieren.¹⁷⁰ Nikolaus verstand sich als Künstler, der Macht und Kontrolle über die Wirklichkeit ausübte. Er beabsichtigte somit, der Welt eine ästhetische Ordnung zu verschaffen, und widmete auch der äußeren Wirkung große Aufmerksamkeit, so Wortman.¹⁷¹ Ebenfalls hatte der Zar persönlich Gefallen an präzisen Abbildungen des Militärs. Er nahm Lehrstunden im Gravieren, wobei sein Interesse der Darstellung der Garde-Regimenter galt.¹⁷² Die Wände seines Arbeitszimmers waren mit Stichen und Bildern, die Paraden und Menschen in Reihen und geordnete Truppe

168 Zu den Modalitäten der Retusche in Fotografie vgl.: Keultjes, Dagmar „Praktiken und Diskursivierung der fotografischen Retusche von 1839–1900“, Dissertationsschrift, Philosophische Fakultät der Universität zu Köln, 2018, betreut von Herta Wolf.

https://kups.ub.uni-koeln.de/37326/1/Textband_2021.pdf vom 15.05.2024

169 Ein fotografischer Abzug sei ein „wesentlich unvorhersehbareres Produkt“ als ein Kupferstich oder eine Radierung, merkte auch im 20. Jahrhundert John Szarkowski an. Zitiert nach: Phillips, Christopher, „Der Richterstuhl der Fotografie“ übers. von Wilfried Pranter, in: Wolf, Herta (Hg.), *Paradigma der Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 291-333, hier S. 292.

170 Wortman, 1995, S. 309.

171 Ebd., S. 310.

172 Ebd., S. 311.

abbildeten, behängt. Diese Präferenz des Zaren für Ordnung und visualisierte Disziplin im Bild könnten einen Hinweis auf seine Einstellung gegenüber fotografischen Verfahren geben, die solche Bilder (noch) nicht hervorbringen konnten. Der russische Dichter Afanasij Fet (1820–1892) hielt in seinen Memoiren eine Anekdote fest, die weiteren Aufschluss über das Verhältnis von Nikolaus I. zur Fotografie zulässt. Ein Daguerreotypist, der eine Aufnahme einer Parade zur Begrüßung des Zaren machen konnte, präsentierte das Bild dem Zaren. Auf der Platte waren „unendliche“, so Fet, ordentliche Reihen der Soldaten aufgestellt.¹⁷³ Jedoch bemerkte Nikolaus I. mit Entsetzen sofort nur ein Detail: Ein Soldat richtete mit einer Hand seinen Tschako zurecht, den ein Kamerad aus der Reihe hinter ihm aus Versehen verrückte. „Schauen Sie, eure Hoheit, was bei Ihnen los ist, wenn man mich empfängt!“¹⁷⁴ soll Nikolaus I. seinem Sohn empört zugerufen haben. Nikolaus I. – laut Fet – sah die „Schönheit als einen Ausdruck der Stärke“,¹⁷⁵ die durch Disziplin und Haltung der Soldaten, von denen bedingungsloser Gehorsam und Einförmigkeit verlangt wurde, widergespiegelt werde. Diesen gewünschten Eindruck konnten die frühfotografischen Darstellungen nicht immer vermitteln. Zudem war für den Zaren eine realitätstreue bzw. unkontrollierte Momentaufnahme inakzeptabel, wie bereits dargestellt. Sicherlich bemerkte Nikolaus I. nicht die Bewegungen des Soldaten an sich, jedoch führte ihm das fotografische Bild „den Fehler“ vor Augen, der auf der Abbildung nicht entfernt oder verändert werden konnte.

Daher reichten die Möglichkeiten frühfotografischer Verfahren für die von Nikolaus I. gewünschte Choreografie der Selbstdarstellung schlichtweg (noch) nicht aus, um den in der Autokratie üblichen visuellen Schemata der Repräsentation zu entsprechen. Zumal das neue Medium aus dem Land der Französischen Revolution kam und die Veröffentlichung des

173 Fet, Afanasij, *Moi vospominaniâ, 1848–1889*, čast' 1, Moskva, 1890, III-IV.

174 Ebd.

175 Ebd.

Daguerreotypie-Verfahrens aus bürgerlicher Intelligenz geprägt wurde.¹⁷⁶ Ebenfalls entzogen sich die hergestellten Abbildungen einer Nachkorrektur.¹⁷⁷ Ein Hinweis auf die geringere Praktikabilität fotografischer Verfahren für das Kaiserhaus im Vergleich zu traditionellen Methoden findet sich in den wenigen Beispielen der Nutzung des Daguerreotypie-Verfahrens für die Reproduktion von Zarenporträts. Besonders erwähnenswert sind hier die in den 1850er Jahren dem Atelier Levickijs zugeschriebene Daguerreotypien. Diese umfassen ein Porträt von Zar Nikolaus I., gemalt von Franz Krüger (Abb. 1), und ein anonymes Gemälde, das den Zaren in der Uniform des Husarenregiments der Leibgarde darstellt. Diese Werke illustrieren die Versuche, fotografische Techniken zur Duplizierung bereits existierender, kontrollierter Darstellungen zu verwenden.¹⁷⁸

1.2.4 Lithografie als eine offizielle Kunst des Zarenhauses. Deutsche Lithografen in St. Petersburg

Allerdings interessierte sich das Zarenhaus zwangsläufig für Technologien zur Reproduktion der Bilder. Zur Zeit der Verkündung fotografischer Verfahren im Jahre 1839 galt die Aufmerksamkeit des Zaren dem Verfahren der Lithografie, das Alois Senefelder 1796 erfand. Diese Methode der Bildgestaltung wurde im Auftrag des Zaren vorangetrieben, finanziert und

176 Freund, S. 26.

177 Anonym, Dagerrotipnye portrety v Peterburge, *Maâk*, 1842. T. 1, kn. 1. S 55–56 (Zamečatel’).

178 Staatliche Eremitage, St. Petersburg, 7 x 5,5 cm, Inventarnummer: ERF – 27805. Ebenfalls birgt die Sammlung der Staatlichen Eremitage noch eine Daguerreotypie eines als anonym bezeichneten Fotografen. Die Inventarnummer ist identisch: ЭРФТ-27805. Vgl. auch Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Peterburg: Rosphoto, Volume I, 2014, S. 207, 220-221. u. ebd., Volume VI, 2017, S. 96-97. Die frühesten, bisher in der fotohistorischen Forschung bekannten, fotografischen Porträts der Mitglieder der kaiserlichen Familie (jedoch nicht von Nikolaus I.) entstanden erst nach 1850, zu der Zeit der bereits etablierten fotografischen Ateliers. Es handelt sich dabei um die Porträts der Großfürsten Konstantin und Nikolaj aus dem Atelier von Sergej Levickij. (Veröffentlicht bei: Avetân, 2021, S. 106.)

kontrolliert.¹⁷⁹ Sie sollte aufgrund ihrer Präzision und der Möglichkeiten zur Verbreitung von Kopien für die Popularisierung der herrschenden Staatsideologie eingesetzt werden.¹⁸⁰ Im Gegensatz zu seiner Einstellung gegenüber den fotografischen Bildverfahren förderte der Zar persönlich das Etablieren und die Verbreitung des lithografischen Wissens in Russland, so dass die Lithografie zu einer Angelegenheit des Hofes wurde. Der russische Kunsthistoriker Vladimir Adarûkov¹⁸¹ merkte an, dass die Möglichkeit der Weiterentwicklung jeglicher Künste im Russischen Kaiserreich von der Rezeption der Kunst „von oben“ abhängig war.¹⁸² Die visuellen Darstellungsmethoden spalteten sich daher in „offizielle“ Künste, die von der Kaiserlichen Akademie der Künste unterstützt wurden, und die „nicht offiziellen“ Künste auf.¹⁸³

Auf staatliche Initiative wurden Schulen für Lithografie in St. Petersburg gegründet. Hierfür wurden ausländische Künstler eingeladen, um russische Nachfolger auszubilden. Es sollte im Russischen Kaiserreich unter staatlicher Kontrolle zunächst ein breitgefächertes System der Lithografie-Druckstätten unter der Schirmherrschaft einer professionellen Vereinigung von Künstlern entstehen.¹⁸⁴

179 Metëlkina, S. 40. Die erste lithografische Anstalt wurde 1815 in St. Petersburg vom Außenministerium gegründet. 1817 initiierte der Verteidigungsminister Fürst Lobanov-Rostovskij unter der Schirmherrschaft seines Ministeriums ebenfalls eine lithografische Anstalt. (Metëlkina).

180 Ebd., S. 78. So bezahlte im Jahr 1825 Nikolaus I. aus der Kasse des Kabinetts seiner Kaiserlichen Majestät die lithografische Herstellung der „Bilder, die Begebenheiten und Taten darstellen, die den militärischen, zivilen und völkischen Ruhm Russlands befestigen“ (Adarûkov, Vladimir, *Očerk po istorii litografii v Rossii*, Izdanie Apollona, 1911. S. 26), die zur Verbreitung in der Öffentlichkeit bestimmt waren. Während der Nikolaitischen Epoche entstand eine Anzahl lithografierter Porträts des Zaren und der Zarenfamilie. (Adarûkov, 1911, S. 30, 36, 40, 44. u. Metëlkina S. 131-132).

181 Vladimir Adarûkov, 1863-1932, russischer Kunsthistoriker, Bibliothekar, Archivar.

182 Adarûkov, 1911, S. 26, S. 521.

183 Metëlkina, S. 44.

184 Ebd., S. 80-81.

Im Zuge dieser Veränderungen wurde 1839 unter den ersten lithografischen Institutionen eine Anstalt gegründet, deren Leiter der sächsische Bürger, ehemaliger Drucker von Franz Hanfstaengl, Carl Johann Pöhl wurde. Er hatte den Auftrag, den russischen Künstlern und Druckern die Fertigkeiten der Lithografie beizubringen. Der erste Auftrag an Pöhl erfolgte von Nikolaus I. persönlich. Es sollte eine umfassende Publikation über die Sammlung der Kaiserlichen Eremitage erscheinen, die sich an der Veröffentlichung von Franz Hanfstaengl über die Königlichen Gemäldegalerien zu Dresden orientierte. Es wird deutlich, welchen Einfluss die Entscheidung des Zaren auf die Entwicklung der Künste im Russischen Kaiserreich, hier auf die Lithografie, ausübte. Als Folge orientierten sich in Russland arbeitende Lithografen an den ausländischen Kunstschulen, vor allem an denen aus den deutschsprachigen Ländern. Welchen Einfluss das deutschsprachige Lithografen-Netzwerk in Russland auf die Verbreitung lithografischen Wissens ausübte, stellte Anna Metelkina unter anderem anhand des Beispiels der lithografischen Anstalt von Carl Pöhl dar, das im Folgenden zusammengefasst dargestellt wird. Zwischen den Jahren 1846 und 1852 bestellte Carl Pöhl vermehrt in Dresden bei A. I. Kegler & co. und im Handelshaus Dürsen & co. Papier. Ebenfalls aus Dresden wurden über Stettin zollfrei Lithografie-Steine und andere Materialien nach St. Petersburg transportiert. Der Mitarbeiterstamm der Lithografie-Anstalt von Carl Pöhl wurde fortwährend durch eingeladene deutsche Drucker erweitert, die vorwiegend, wie Pöhl selbst, aus dem Königreich Sachsen stammten.¹⁸⁵ Es kann daher bereits an dieser Stelle auf den Umstand hingewiesen werden, dass die Verbreitung des lithografischen Wissens in Russland vorwiegend durch deutschsprachige Lithografen stattfand. Durch diese Akteure entstand eine professionelle

185 Ebd., S. 84-87, 90, 119, 123-124.

Infrastruktur, auf die die nachkommenden Protagonisten der Fotografie, die später oftmals mit den Lithografen zusammenarbeiteten, zurückgreifen konnten.¹⁸⁶

Besonders in der Zeit zwischen 1840 und 1860 ist im Zarenreich die gegenseitige Entfremdung zwischen der Gesellschaft und der Staatsmacht festzustellen. Als Reaktion darauf unterstützte das Zarenhaus lithografische Verfahren, während die Veröffentlichung fotografischer Medien von der russischen Gesellschaft positiv aufgenommen wurde. Da den neuen fotografischen Bildgebungsverfahren vom Zaren eine Selbstständigkeit abgesprochen wurde und diese nicht als offizielle Künste galten, konnten deshalb Freiräume für die gesellschaftliche Rezeption und Anwendungspraxis des neuen Mediums entstehen.

Eine weitere Antwort auf Rolle des autoritären Herrschaftssystems für die Rezeption der innovativen fotografischen Bildgebungsverfahren könnte vielleicht mit folgender Gegenüberstellung gegeben werden. Gisèle Freund betonte die Rolle der französischen Liberalen in Politik und Wissenschaft, deren Vorstellung vom Fortschritt eine wichtige Rolle bei der Veröffentlichung des Daguerreotypie-Verfahrens für die Allgemeinheit spielte.¹⁸⁷ Eines der berühmtesten Zitate von Nikolaus I. dagegen verneint Aufwärtsentwicklungen jeder Art: „Fortschritt – welcher Fortschritt? Dieses Wort [ist] aus der offiziellen Sprache aus[zu]merzen“.¹⁸⁸

1.3 Fotografische Verfahren in der russischen Presse: Bekanntmachung und Zensur

Die Informationen über die Experimente mit den fotografischen Verfahren, insbesondere mit der Daguerreotypie, waren bereits vor 1839 in den bildungsaffinen Kreisen der russischen

186 Deutschsprachige Lithografen kooperierten häufig mit den Fotografen aus der deutschsprachigen Diaspora und fertigten Bilder nach ihren fotografischen Vorlagen an. Vgl. Kapitel 2.10, 3.4.6 und 3.4.7.

187 Freund, S. 28-31.

188 Zitiert nach Krautheim u. Kölm, 2001, S. 1093.

Gesellschaft bekannt.¹⁸⁹ Ab Januar 1839 informierte die Presse St. Petersburgs in detaillierten Berichten fortwährend über die Veröffentlichung der Verfahren der Daguerreotypie und später der Talbotypie. In St. Petersburg erschien der erste Pressebericht über die Methode von Louis Jaques Mandé Daguerre und Joseph Nicéphore Niépce am 4. Januar 1839.¹⁹⁰ Eine kurze Zeit später, am 20. Februar 1839, berichteten Presseorgane dem russischen Publikum über das Verfahren von William Henry Fox Talbot.¹⁹¹ Ab diesem Zeitpunkt wurde in russischen Pressemedien fortlaufend über weitere aktuelle technische Erfindungen und Fortschritte des neuen Mediums berichtet. Daher wurden die Möglichkeiten der neuen Bildgebungsverfahren vom (haupt-)städtischen Publikum intensiv wahrgenommen, ausgelotet und die Informationen über die Entwicklung des neuen Mediums fanden rasch Zugang in das Bewusstsein der russischen Öffentlichkeit.¹⁹²

Bei den ersten Mitteilungen über die Fotografie handelte es sich um Übersetzungen der Originalartikel über die neuen Bildgebungsverfahren ins Russische, welche allerdings teilweise nur ausschnitthaft wiedergegeben wurden. Die aus der französischen, englischen und deutschen Sprache übersetzten Texte wurden zeitnah und zahlreich und zum Teil mit technischen

189 Panteon, žurnal literaturno-hudožestvennyj, tom XI, sentâbr', knižka 9, 1853, Sankt-Peterburg, S. 14.

190 A. D., „Dagerotip (novoe izobretenie)“, in: Severnaâ Pčela, 4. Januar 1839, Nr. 3, S. 8-9.

Alle russischsprachigen Publikationen, die vor Februar 1918 (Einführung des gregorianischen Kalenders in Sowjetrussland nach der Oktoberrevolution) erschienen, werden hier, wie in den Primärquellen, nach dem offiziellen julianischen Kalender angegeben. Der Nachlauf des julianischen Kalenders zum gregorianischen Kalender beträgt im 19. Jahrhundert 12 Tage, im 21. Jahrhundert 14 Tage.

191 Anonym, „Ešë neskol'ko slov o dagerotipe“, in: Severnaâ Pčela, 20. Februar 1839, Nr. 39, S. 153-154; Anonym „Izobretateli dagerotipov“, Biblioteka dlâ čteniâ“, Rubrik Smes', Band 33, Februar 1839, S. 1-4.

192 Es war in der aristokratischen Gesellschaft Russlands üblich, „ausländische“, vorwiegend französische, aber auch englisch- und deutschsprachige Presse zusätzlich zu den russischen Medien zu abonnieren. Daher kann davon ausgegangen werden, dass die Informationen aus fremdsprachigen Quellen ebenfalls verfolgt wurden. Vgl. z. B.: Moskovskie Vedomosti, 24. Oktober, Nr. 128, 1844, o. S.: Ein dreiseitiges Abonnementangebot ausländischer Presse für das Jahr 1845.

Anleitungen in der russischen Presse veröffentlicht.¹⁹³ Am 4. Januar 1839 berichtete ein Korrespondent der Petersburger Zeitschrift *Severnaâ Pčela* aus Paris unter der Überschrift „Daguerreotypie (Neue Erfindung)“ auf der Titelseite der Ausgabe, unter dem Pseudonym „A. D.“, in der Rubrik „Gemischtes“ über die Erfindung Daguerres¹⁹⁴. Nach einer Information zu Daguerre als Maler und Erfinder der Diorama in Paris werden ausgewählte Absätze wortgetreu aus seinem Manifest, welches er 1838 auf Handzetteln veröffentlichte,¹⁹⁵ ins Russische übertragen. Darüber hinaus werden nur diejenigen Passagen veröffentlicht, die den Charakter oder die Funktionsweise der Erfindung wiedergeben. Dabei werden die Abschnitte zur potenziellen Rolle der Daguerreotypie im Dienst der Wissenschaft ausgelassen. „A. D.“s kommentierende Aussagen fokussierten sich eindeutig auf den Nutzen des Daguerreotypie-Prozesses in der Kunst und wiederholten somit die Einstellung des Zarenhauses: „Es ist sinnlos, über den zukünftigen Einfluss dieser Entdeckung auf die Kunst zu sprechen; die Folgen dieser klugen Erfindung können nur nützlich sein“. Abschließend gibt der Autor Daguerres’ Aussage als sein persönliches Urteil aus: „Die Menschen von Welt werden darin die reizvollste Beschäftigung finden; und obwohl das Ergebnis mithilfe chemischer Mittel zustande kommt, wird diese kleine Arbeit auch den Damen sehr gefallen können.“¹⁹⁶

Da Daguerreotypie ein „französisches Produkt“ war und dementsprechend die Informationen dazu ebenfalls aus dem revolutionären Frankreich stammten, wurden diese Berichte

193 Das kann bereits als ein Hinweis auf das spätere Prinzip der Poly-Übersetzungen in frühen fotografischen Handbüchern gelten, die als Basis für das polytechnische Wissen in der Frühzeit der Fotografie gelten. Vgl. dazu: Wolf, Herta, „Übersetzungen. Wissenstranspositionen in frühen fotografischen Handbüchern“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 150, 2018, S. 5-15.

194 *Severnaâ Pčela*, 4. Januar, 1839, Ausgabe 3, S. 8-9.

195 Vgl. http://www.fotomanifeste.de/user/pages/manifeste/1839-Daguerre-Daguerreotypie/dokumente/uebersetzung_daguerreotypie_final_ks.pdf?g-bd986df0 vom 10.10.2023.

196 Ebd.

staatlich kontrolliert. Das geschah zunächst auf der Grundlage der allgemeinen Zensurmechanismen der Nikolaischen Ära. Die modifizierte Übersetzung des berühmten Essays „Le Daguerotype“ von Jules Janin vom 28. Januar 1839 in „L'Artiste“¹⁹⁷ erschien am 1. und 2. Februar in *Sanktpeterburgskiâ Vedomosti* in einer gekürzten und zensierten Fassung auf zwei Ausgaben verteilt.¹⁹⁸ Während die technischen Anleitungen der Bildgebungsverfahren frei veröffentlicht werden konnten, lösten die Beurteilungen der Bedeutung des neuen Mediums und seiner (zukünftigen) Möglichkeiten eine negative Reaktion des Zensors aus. Dementsprechend wurde der Text von Jules Janin nach den Richtlinien der im Kaiserreich üblichen Zensur verändert und gekürzt. Allem voran werden Hinweise auf „Gott“ im Zusammenhang mit der Erfindung der Fotografie grundsätzlich entfernt. Da die ersten Fotografen in Janins Artikel mit „den Schöpfern einer zweiten Welt“¹⁹⁹ gleichgesetzt werden und der Kritiker den fotografischen Prozess mit den Worten des Schöpfungsberichtes beschrieb, widersprach dieser Vergleich den vorgegebenen Normen im autokratischen Zarenreich. Gemäß seiner Ideologie war es die Rolle der orthodoxen Kirche, als unantastbare Bewahrerin der nationalen Geschichte und der gesamtrussischen Vergangenheit zu fungieren und die Autokratie vor als schädlich erachteten Lehren und Einflüssen aus dem Westen zu schützen.²⁰⁰ Daher konnte der Begriff des Schöpfers auch als Metapher keineswegs mit einer menschengemachten Erfindung, die außerdem noch aus dem politisch konträren Frankreich stammte, in Verbindung gebracht werden. So wurde zum Beispiel diese Passage Janins

197 Janin, Jules, „Le Daguerotype“, in: *L'Artiste: Journal de la littérature et des beaux-arts*, t. 2, 11^e livraison, janvier 1839, S. 145-148.; Vgl. zu teifergehenden (Teil-)Darlegungen von Janins Artikel auch Wolf, Herta, „Die Augenmetapher der Fotografie“, in: Pias, Claus, *Neue Vorträge zur Medienkultur*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2000, S. 201-231, hier, S. 202-206.

198 „Dagerotip. Stat'â Žulâ Žanena“, in: *Sanktpeterburgskiâ vedomosti*, Nr 26, 1. Februar 1839, S. 115-116 und Nr. 27, 2. Februar 1839, S. 119-120. Die Übersetzung wurde unter dem Pseudonym „N“ veröffentlicht.

199 Kemp, Wolfgang (Hg.), *Theorie der Fotografie 1, 1839–1912*, Band I, München: Schirmer/Mosel, 1999, S. 46.

200 Vgl. Wortman, S. 379-381.

verändert: „Es gibt in der Bibel die schöne Stelle: ‚Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht!‘ Jetzt kann man den Türmen von Notre Dame befehlen: ‚Werdet Bild!‘ und die Türme gehorchen.“²⁰¹ In der russischen Fassung wird an allen Stellen das Wort „Gott“ ausnahmslos durch Daguerres Namen ersetzt.²⁰² Im Zuge der akribischen Zensur der Namen und Informationen in Bezug auf Persönlichkeiten, die in Verbindung mit Frankreich gebracht werden konnten, wurde ferner aus Janins Essay ebenfalls ein Hinweis auf den französischen Künstler Jean-Auguste-Dominique Ingres gestrichen. Ein weiterer Textabschnitt, der in der russischen Übersetzung des Artikels entfernt wurde, enthielt bereits einen Hinweis auf die einfach herzustellende, realistische Darstellung von Porträts. Diese könnte mithilfe fotografischer Verfahren von jedem als Kopien besessen oder beliebig d. h. unkontrolliert vervielfältigt werden: „Sie werden selbst eine Kopie des schönen Porträts haben können, das Ingres von dem schönen Haupt des noblen Schriftstellers, des Ruhms der europäischen Presse gemacht hat, und Sie werden sagen: ‚Was kümmert es mich, dass dieses Porträt noch nicht als Stich vorliegt. Ich habe etwas Besseres als einen Stich und etwas Besseres sogar als eine Zeichnung von Ingres.““ [...] „Daguerre hofft, dass er bald auch Porträts machen kann, ohne dass es eines vorhergehenden Porträts von Ingres bedürfte“.²⁰³

Als Indiz für das rapide wachsende Interesse des russischen Publikums dient eine Fülle an Berichten sowohl über die Daguerreotypie als auch über die Person Daguerres selbst. Diese Berichte haben seine Erfindung nur beiläufig im Fokus in der Presse. Um nur wenige Beispiele zu nennen, seien hier die Themen der Berichte aufgelistet: Brand des Dioramas von

201 Janin, 1839, S. 145-146. Zitiert nach der Übersetzung aus: Kemp, 1999, S. 47.

202 „Dagerotip. Stat’â Žulâ Žanena“, in: *Sanktpeterburgskiâ vedomosti*, Nr. 26, 1.2.1839, S. 116.

203 Janin, 1839, S. 145-146. Zitiert nach der Übersetzung aus: Kemp, 1999, S. 47. S. 49-50. Es kann vermutet werden, dass der russische Zensor selbstverständlich Ingres’ Werk kannte, u. a. das Porträt des Publizisten und Journalisten Louis-François Bertin (1832, Sammlung Musée du Louvre), der ebenfalls der Besitzer der Zeitung *Journal des Débats* und Unterstützer der Julirevolution (1830) in Frankreich war. Auch solche indirekten „Berührungen“ zu Frankreichs Politik wurden zensiert.

Daguerre²⁰⁴, Daguerres Ernennung zum Offizier der Ehrenlegion durch königliches Dekret²⁰⁵ oder die Ankündigung der Veröffentlichung des Verfahrens von Daguerre²⁰⁶ für das breite Publikum. Das Datum der öffentlichen Vorstellung der Daguerre'schen Methode vor der Akademie der Wissenschaften in Paris wird im Voraus angekündigt.²⁰⁷ Die Annoncen wurden nicht mehr in der Rubrik „Gemischtes“ veröffentlicht, sondern fanden nun in einer prominenten Nachrichtenrubrik namens „Auslandsnachrichten“ Platz. Diese Veränderung geschah trotz der strengen Zensur bezüglich Informationen aus Frankreich und deutet darauf hin, dass die Bedeutung von Daguerres Erfindung auf allen gesellschaftlichen Ebenen Beachtung fand und selbst in Russland nicht unterdrückt werden konnte. Dies ist ebenfalls ein indirekter Hinweis darauf, dass der Staat, der jeden Bericht überprüfte, die Informationen zur Fotografie verfolgte und diese kontrolliert bzw. in sorgfältig zensierten Artikeln dem russischen Publikum freigab.

Die russische Presse erwähnte am 20. Februar 1839 in einem Artikel zur Erfindung Daguerres die fotografische Methode von William Henry Fox Talbot (*photogenic drawings*). Im Mittelpunkt dieses Textabschnittes stehen allerdings die Ansprüche „des Englischen Wissenschaftlers Talbo(t)“, eines „ehrenhaften Menschen, fremd von Neid“, der „nur nicht gründlich informiert war über die Fakten, die Arago und Biot belegten“, und der Daguerres Erfindung und daher seine [Talbots A. K.] Ansprüche „sicherlich nicht weiter verfolgen wird“.²⁰⁸ Eine über mehrere Monate anhaltende Debatte zu Pro und Contra des Daguerreotypie-Verfahrens und der Papierfotografie wurde auf den Seiten der auflagenstarken Zeitung *Severnaâ Pčela* und in dem beliebten Magazin *Biblioteka dlâ čtenia*²⁰⁹ ausgetragen. Diese

204 Severnaâ Pčela, 11. März, 1839, Ausgabe 56, S. 222.

205 Severnaâ Pčela, 19. Juni, 1839, Ausgabe 55, S. 557.

206 Severnaâ Pčela, 16. August, 1839, Ausgabe 182, S. 726.

207 Severnaâ Pčela, 17. August, 1839, Ausgabe, 183, S. 730.

208 „Ewö neskol'ko slov o dagerrotipe“, Severnaya Pchela, 20. Februar, 1839, Ausgabe 39, S. 153-155.

209 Die Auflage des Magazins betrug 7000 Exemplare.

öffentliche Auseinandersetzung in führenden russischsprachigen Periodika richtete ferner den gesellschaftlichen Fokus auf die neuen Bildgebungsverfahren und steigerte das Interesse an diesen und deren Popularität. Der Literaturkritiker und Herausgeber von *Biblioteka dlâ čtenîâ*, Osip (Józef) Senkovskij, plädierte in mehreren Artikeln unter dem Pseudonym „Baron Brambeus“ für Talbots Verfahren. Er veröffentlichte Informationen zu den historischen und technischen Modalitäten der Talbot'schen Methode und führte den russischen Begriff „Svetopis“ – die Lichtmalerei – ein.²¹⁰ Außerdem publizierte Senkovskij im Rahmen der Auseinandersetzung eine ungekürzte russische Übersetzung von Talbots Text, der am 4. Februar 1839 im *Athenaeum* publiziert worden war.²¹¹ Die Zeitung *Severnaâ Pčela* wurde zu Senkovskijs Gegenspieler, und ein anonym er Autor setzte sich für das Daguerreotypieverfahren ein.²¹² Die Polemik bezüglich der beiden Methoden wurde über mehrere Jahre hinweg in der Presse ausgetragen, nämlich zwischen 1839 und 1843, und die neuen Bildgebungsverfahren gewannen umso mehr an Popularität in der russischen Gesellschaft.

Trotz Senkovskijs Bemühungen setzte sich wie überall das Verfahren der Daguerreotypie durch, und der Begriff „Daguerreotypie“ wurde sowohl im Alltag als auch in der Literatur als Metapher für „Realität“ verwendet. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass das neue Medium vom russischen Publikum angenommen wurde.²¹³ Eine Sammlung der „literarisch-

210 Baron Brambeus (Osip Sebkovskij), „Svetopis' ili proizvodstvo živopisnyh izobraženij posredstvom svetovyh lučej“ in: *Biblioteka dlâ čtenîâ*, Band 34, Mai/Juni 1839, S. 59-91 und Band 36, August, 1839. S. 1-15; Baron Brambeus, „Svetopis' na bumage. Stat'â tret'â i poslednââ“ in: *Biblioteka dlâ čtenîâ*, Band 60, September 1843, S. 1-67.

211 Baron Brambeus, „Svetopis' ili proizvodstvo živopisnyh izobraženij posredstvom svetovyh lučej“ in: *Biblioteka dlâ čtenîâ*, Band 34, Mai/Juni 1839, S. 59-91 hier S. 71-81; Ebenfalls beachtet Senkovskij die Prozesse der Methoden von Herschel (S. 81-83) und Biot (S. 84).

212 *Severnaâ Pčela*, 1839, 13. Oktober, Ausgabe 231, S. 921.

213 *Severnaâ Pčela*, 1839, 30. November, Ausgabe 271, S. 1082. So wird zum Beispiel eine Anekdote über eine untreue Ehefrau, die mithilfe einer Daguerreotypie-Aufnahme erwischt wurde, auf den Seiten der „*Severnaâ Pčela*“ gedruckt. Als Grund für ihr Ehebrechen wird allerdings die zeitintensive Beschäftigung ihres Ehemannes mit den Daguerreotypie-Experimenten beschrieben, so dass er seiner Gattin keine Beachtung

daguerreotypierten“ Stücke“ wurden ab 1842 unter dem Titel „Dagerotip“ veröffentlicht.²¹⁴ Die gesellschaftliche Rezeption fotografischer Verfahren wurde im Zarenreich von der russischen Presse trotz der Bedingungen der allgemeinen Zensur des autokratischen Regimes von Nikolaus I. stimuliert und trug die neuen Verfahren in das öffentliche und soziokulturelle Bewusstsein Russlands hinein. Eine Mitteilung über ein persönliches Lieferangebot von Daguerre, der zwei Mal pro Woche kostenfrei die „Sonnenmalerei mithilfe seines Daguerreotyps“²¹⁵ lehrte, erreichte das Zarenreich Anfang Oktober 1839. Ab dem Herbst 1839 konnten bereits die ersten Daguerreotypie-Apparate und das Zubehör zur Herstellung fotografischer Abbildungen nach St. Petersburg geliefert werden.

1.4 Vertrieb fotografischer Ausrüstung in Russland

Anhand der Inserate in russischen Periodika kann festgestellt werden, dass das (wohlhabende) russische Publikum recht früh über die Möglichkeiten zum Erwerb der ersten Daguerreotypie-Geräte aus Paris informiert war. Die Angebote in den Zeitungen belegen, dass man diese direkt in Paris bestellen konnte. In einer Anzeige vom 4. September 1839 in der *Severnaâ Pčela* wurden Informationen zu dem Bau und Vertrieb der Apparate von Daguerre, die zunächst exklusiv bei Alphonse Giroux in Paris hergestellt wurden, veröffentlicht.²¹⁶ Nur kurze Zeit später erschien in der Rubrik „Ausländische Nachrichten“ ein Hinweis auf das Geschäft der

schenken konnte. Bereits in dieser kleinen Anekdote fungiert Daguerreotypie als Instrument des „Beweisens“. (Vgl. Ebd.)

214 Severnaâ Pčela, 1843, 26. Mai, Ausgabe 117, S. 468.

215 Severnaâ Pčela, 1839, 5. Oktober, Ausgabe 224, S. 895. Vgl. zu A. Giroux, Frères Susse und Daguerres öffentlichen Vorführungen in Conservatoire des Arts et Métiers von Daguerre: Gernsheim, Helmut, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, Berlin: Propyläen Verlag, 1983, S. 60-65.

216 Severnaâ Pčela, 4. September, 1839, Ausgabe 198, S. 790. Die öffentliche Vorstellung des Daguerreotypie-Verfahrens fand am 19. August 1839 durch François Jean Dominique Arago im Institute de France statt, vgl. Gernsheim, S. 60.

Frères Susse in Paris. Dort verlegten die Besitzer das Buch Daguerres zur Entdeckung seines Verfahrens und boten Daguerreotypie-Apparate mit Zubehör zu einem Preis von 350 Francs an, wie von der St. Petersburger Presse annonciert wurde.²¹⁷

Von Beginn an waren es Geschäftsleute aus der deutschsprachigen Gemeinschaft in Russland, die fotografische Ausstattungen im Zarenreich anboten. Im Oktober 1839 bot der in St. Petersburg ansässige Optiker und Mechaniker August Schedel, der aus Berlin stammte,²¹⁸ eine direkte Möglichkeit zum Kauf fotografischer Ausrüstungen an. Schedel war bekannt dafür, dass er „in den Sommermonaten im Ausland war, um sich einen Überblick über die besten physisch-mechanischen und optischen Einrichtungen zu verschaffen“.²¹⁹ In Paris kaufte Schedel mehrere Daguerreotypie Kameras zu je 350 Francs, die in St. Petersburg für 450 Rubel angeboten wurden. Vermutlich gehörte Schedel zu den russischen Käufern, die das Gerät und eine Lizenz direkt bei Daguerre erwarben: Schedel beabsichtigte, sich die Technologie zur Herstellung der Daguerreotypie-Geräte selbst anzueignen, um diese in St. Petersburg nachzubauen und dort günstiger anbieten zu können. Ebenso präsentierte der Optiker in seinem Schaufenster importierte Daguerreotypien mit Ansichten von Paris.²²⁰

217 Severnaâ Pčela, 9. September, 1839, Ausgabe 202, S. 806.

Louis Daguerre und Isidore Niépce unterzeichneten einen Vertrag mit Alphonse Giroux und den Susse frères, die ihnen das ausschließliche Recht zur Herstellung und zum Verkauf der Daguerreotypie-Apparate genehmigten.

218 Timofeeva, Lûbov', „Očki v kontekste kul'tury i rossijskoj povsednevnosti: pervye publikacii i reklamnye ob'âvleniâ v peterburgskoj pečati“ in: *Pečat' i Slovo Sankt-Peterburga, sbornik naučnyh trudov*, 2016, S. 117-124, hier S. 119.

219 „Dagerotip v Peterburge“, in: Severnaâ Pčela, 1839, 20. Oktober, Ausgabe 237 S. 945 (Rus: Шедель)

220 „Dagerotip v Peterburge“, in: Severnaâ Pčela, 1839, 20. Oktober, Ausgabe 237, S. 945. August Schedel beantragte im Jahr 1831 ein Patent für seine „Erfindung der Camera-Obscura“, welches er dem Departement des Wirtschaftsrates im Jahr 1831 einreichte. Dieser Fakt ist ein Hinweis dafür, dass es auch in der russischen Gesellschaft ein breites Interesse an den optischen Medien vor der Verkündung fotografischer Verfahren gab. Vgl: Rossijskij Gosudarstvennyj Istoričeskij Arhiv, Fond 1152, opis' 2 (1831), delo 61.

Die ersten Daguerreotypie-Apparate samt Zubehör wurden in St. Petersburg ebenfalls durch die Vermittlungsagenturen bzw. durch die Handelsvertreter der „Kaufmännischen Kontore“²²¹ vertrieben. Ab Ende September 1839 bestellten die in St. Petersburg lebenden ausländischen Vermittler mehrere Daguerreotypie-Geräte und später Daguerreotypie-Platten in der russischen Hauptstadt. Alle Zwischenhändler für die fotografischen Geräte samt Zubehör²²² waren in St. Petersburg ansässige ausländische Kaufleute, die bereits als Vermittler für unterschiedliche Waren aus dem Ausland fungierten.²²³ Der gängige Vertriebsweg der fotografischen Ausrüstungen aus Frankreich, wie auch für andere Waren, war der Seeweg, der an der am Hafen der Kronstadt bei St. Petersburg endete. Die Schiffsroute begann in Le Havre und führte über Kopenhagen (ggf. mit einem Stopp in Dünkirchen oder Reval) und dauerte zwischen sechseinhalb und neun Tage bis nach Kronstadt. So erreichte auf diesem Weg am 30. September 1839 einer der vermutlich ersten Daguerreotypie-Apparate, den ein russischer Kunde bestellt hatte, den Hafen von Kronstadt. Diese „Kiste mit Daguerreotypie“ war an die deutsche Vermittleragentur „Riva i Komp.“ adressiert.²²⁴ Schon 1841 begann eine weitere Vertriebsroute für die Geräte über deutschsprachige Kaufleute. Die Firma „Bonenblüst i Komp.“ importierte Daguerreotypie-Kameras und das dazugehörige Material. Gleichzeitig agierte der Vermittler Panke als Lieferant von Daguerreotypie-Platten, die auf dem Seeweg über Lübeck transportiert wurden. Die Route Lübeck–Kronstadt war für die Händler zeitlich

221 Kniga adresov S. Peterburga na 1837 god, Karl Nistrëm, S. Peterburg, tipografiâ 3 Otdeleniâ Sob. E. I. V. Kancelârii, 1837, S. 1416.

222 Eine Ausnahme bildet der russische Händler „Danilov und Ljubimov“ („Данилов и Любимов“)

223 Es waren die Kontore „Riva i Komp.“, „Kabot i Komp.“, „Krič“, „Bonenblüst i Komp.“, Mejer, „Šlûsser i Komp.“, „Plit“, „G. Brandt“, „Belliazar i Komp.“, „Nikol’s i Plinke“, „Sterki i syn“, „Panke, (importierte aus Lübeck Dagereotypieplatten), „Gollidej“, „Getti“. Diese Recherche basiert auf der Durchsicht aller Ausgaben der *Kommerčeskaâ Gazeta* (Kommerzzeitung), St. Petersburg, zwischen 1839–1845.

224 *Kommerčeskaâ Gazeta*, Nummer 119, 5. Oktober 1839, S. 472.

vorteilhafter, da sie nur ca. vier bis fünf Tage betrug.²²⁵ Es bleibt offen, ob diese Daguerreotypie-Apparate samt Zubehör bereits im deutschsprachigen Raum hergestellt wurden.²²⁶ Es ist allerdings evident, dass die kommerzielle Vernetzung der deutschsprachigen Kaufleute in St. Petersburg ab 1839 einen großen Einfluss auf die Verbreitung fotografischer Geräte und deren Zubehör in Russland ausübte.

1.5 Handbücher zur Fotografie in Russland

Die Verbreitung des fotografischen Wissens wird in der Forschung u. a. mit den Aktivitäten der Fachbuchverleger und der Buchhandlungen verbunden.²²⁷ In Russland kann diese Entwicklung ebenfalls mit den deutschsprachigen Mittlern in Zusammenhang gebracht werden. St. Petersburg und Moskau gehörten als größte Städte zu den Zentren des privaten Buchhandels und der Buchdruckereien, deren Anfänge auf vorwiegend deutschstämmige Gründer und Betreiber zurückzuführen sind.²²⁸ Die Verbreitung der Literatur und der Periodika in Fremdsprachen übernahmen vorwiegend die Buchhandlungen deutschstämmiger Inhaber. Der prominente Besitzer des St. Petersburger Buchgeschäfts Schmitzdorff,²²⁹ Carl Röttger, sah

225 Kommerčeskaâ Gazeta, Nummer 128, 25. Oktober 1841, S. 503; Kommerčeskaâ Gazeta, Nummer 112, 21. September 1844, S. 450. Zu den Lieferungen nach Moskau s. Kapitel 2.

226 Vgl. Zimmermann, Jan, „Wie Daguerre nach Lübeck kam: eine Spurensuche 1839–1844“, in: Bastek, Alexander u. Zimmermann, Jan (Hg.), *Fotografie in Lübeck 1840–1945*, Ausstellungskatalog Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2016, S. 9-21, hier: S. 11-12.

227 Starl, 1998, S. 36. u. Wolf, 2018.

228 Zajceva, A., Inostrannye knigotorgovcy v S.-Peterburge v konce XVIII — načale XIX v., in: *Knigotorgovoe i bibliotečnoe delo v Rossii v XVII — vervoju polovine XIX v.*, Leningrad: Akademiâ Nauk SSSR, 1981, S. 30-51, hier S. 30-31.

229 Vgl. Grinčenko, Natal'â, *Deâtel'nost' knižnoj firmy G. Šmitcdorfa v Peterburge (1860-1880)*, in: *Issledovaniâ i materialy*, Sbornik 68, Moskva, 1994, S. 314-319.

seine Aufgabe in der Rolle als Vermittler zwischen zwei Kulturen.²³⁰ Im Allgemeinen bevorzugte die russische Kundschaft ausländische Buchhändler, denen mehr Professionalismus, bibliografisches Wissen und Bildung attestiert wurde. Man kannte die Geschmäcker des Publikums und arbeitete kundenorientiert.²³¹ Ausländische Buchhändler trugen dementsprechend dazu bei, europäische wissenschaftliche Erkenntnisse und Novitäten im Zarenreich zu verbreiten,²³² darunter auch die Informationen zu den neuen Bildgebungsverfahren. Durch ihr europaweites Netzwerk konnten die Buchhändler gewünschte Publikationen auch außerhalb der bereits in russischen Periodika veröffentlichten Listen bestellen.²³³

Zwischen 1839 und 1861 erschien in Russland eine kleine Anzahl russischsprachiger Bücher zur Fotografie.²³⁴ Diese waren als Sammelbände konzipierte Publikationen.²³⁵ Ferner bezogen sich manche der erst nach 1850 erschienenen russischen Publikationen zur Fotografie bereits im Titel auf renommierte Buchautoren aus dem Ausland, wie Désiré Charles Emanuel van Monckhoven, Ludwig Gustav Kleffel oder Gustave Le Gray²³⁶. Das fotografische Wissen

230 „Das 50jährige Jubiläum der kaiserl. Hofbuchhandlung von Carl Röttger (H. Schmitzdorff) in St. Petersburg“, *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel und die mit ihm verwandten Geschäftszweige*, Leipzig, 19. Dezember 1877, Nr. 294, S. 686.

231 Klejmenova, 1991, S. 175, 184.

232 Grinčenko, Natal'â, *Materialy po istorii knigi v knogotorgovyh ob'âvleniâh* „*Journal de Saint-Petersbourg*“ (1830— 1850-s. g.), Čteniâ pamâti A. A. Zajcevoj (1927–1996), Sankt-Peterburg: Rossijskaâ Akademiâ Nauk, 2009, S. 165-175.

233 Klejmenova, 1991, S. 12.

234 Barhatova, S. 382. Zwischen 1839–1861 wurden lediglich 15 Bücher auf Russisch, respektive auch Übersetzungen der Fachliteratur ins Russische veröffentlicht. Allein in Berlin und Leipzig erschienen in diesem Zeitraum mindestens 20 Publikationen zur Fotografie. Vgl. dazu das Forschungsprojekt „Fotografie als angewandte Wissenschaft. DFG-Projekt. Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern (1839–1883) unter der Leitung von Prof. Dr. Herta Wolf, Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln, 2012–2015: <https://fotohandbuecher.khi.phil-fak.uni-koeln.de/portal/databases/id/fotobuecher/clouds/id/0410.html?l=de> vom 18.10.2023.

235 Zu den Mechanismen des polytechnischen Wissens in fotografischen Handbüchern vgl. Wolf, 2018.

236 Dmitriev, A., *Fotografiâ i fotografičeskaâ himiâ, obšepônâtnoe izložennje pod rukovodstvom Monkgovena, Legrè, Pino i po sovetam opytnyh fotografov-lûbitelej*, Moskva: A. I. Glazunov, 1858. Die Handbücher

verbreitete sich durch Handbücher zur Fotografie, die als Teil der transnationalen Literatur des neuen Mediums betrachtet werden können.²³⁷ In der frühen Phase der Fotografie zeichnete sich die Wissensvermittlung durch Veröffentlichungen eines Autors in verschiedenen Publikationsformen mit unterschiedlichen Zielgruppen aus. Herta Wolf führte dies auf frühindustrielle Verbreitungsstrategien des Wissens zurück. Diese Informationen wurden in andere Sprachen übersetzt und erfasst.²³⁸ Die geringfügige Anzahl russischsprachiger Publikationen in der Frühzeit der Fotografie ist unter anderem auf die große Verbreitung ausländischer Handbücher zur Fotografie zurückzuführen. Das benötigte Wissen wurde aus der fremdsprachigen Literatur bezogen, wie ich später am Fallbeispiel Korsakov zeigen werde. Dementsprechend waren die internationalen Akteure und gängige technische Modalitäten der Frühfotografie durchaus bekannt in Russland. Es kann davon ausgegangen werden, dass die in dieser Fachliteratur beschriebenen Empfehlungen zu technischen Ausrüstungen und Modalitäten der Ateliers von den Fotografen praktisch umgesetzt wurden.

In Russland zusammengestellte Publikationen bezeichneten umgekehrt vorwiegend ausländische, darunter „deutsche“²³⁹, fotografische Ausrüstungen als besonders hochwertig. So berichtete A. Ānyš in einem der ersten russischsprachigen Autorenbücher zur Fotografie über „besonders hervorragende“ Voigtländer Objektiv, gefolgt von Informationen über die

Ludwig Kleffels oder Désiré van Monckhovens wurden ebenfalls ins Russische übertargen. Vgl. Monkgoven, D. [Monckhoven A. K.] „*Novejšij sposob fotografii na železnych plastinkah. S prisoedineniem podrobnogo opisaniâ metody Topeno na suhom kollodione i stat'i o fotografičeskikh lakah*, Sankt Peterburg, 1858 u. Kleffel', *Rukovodstvo praktičeskoj fotografii s dopolnieniem, soderžašim ugleobrazovatel'nyj process Džona Punči s novejšimi ego usoveršenstvovaniâmi*, Sankt Peterburg: N. Depotkin, 1860.

237 Vgl. <https://www.uni-koeln.de/phil-fak/khi/fotografie/forschungsergebnisse.html> vom 18.10.2023.

238 Wolf, 2018., S. 5-16, hier S.14.

239 Hier ist der deutschsprachige europäische Raum gemeint.

Objektive von Voigtländers Schüler Kranz. Ebenfalls empfahl der Autor unter anderem das deutsche fotografische Papier aus Sachsen.²⁴⁰

Ein weiterer Hinweis auf die länderübergreifende Wissensübertragung bietet bereits die zweite Ausgabe des deutschsprachigen „Photographischen Journals“, die 1854 erschien. Diese enthält eine länderspezifische Umrechnungsinformation der Maßeinheiten für die Herstellung der für die fotografischen Prozesse benötigten Chemikalien auch für Russland.²⁴¹

1.6 Struktur der russischen Gesellschaft: zu den Nutzern fotografischer Verfahren

Die fotografischen Experimente mit den neuen Bildgebungsverfahren waren im Russischen Zarenreich, so wie auch in den anderen Ländern, aufgrund der hohen Kosten für die Geräte zunächst nur einem wohlhabenden Teil der Gesellschaft vorbehalten. Galt Fotografie im Allgemeinen vorwiegend als das Medium des Bürgertums,²⁴² so gehörten die fotografischen Bildgebungsverfahren in Russland zum Zeitvertreib und Instrument des liberalen, fortschrittsoffenen Adels und der aufstrebenden Kaufmannsschicht. Denn sogar die sich nach Reformen sehrende Aristokratie (wie Dekabristen) war stärker in der politischen Welt der Spätaufklärung und der Französischen Revolution verortet. Die Schicht, die der Autokratie kritisch gegenüberstand, war trotz gesellschaftlicher Veränderungen sowohl sozial als auch mental stark in der Adelswelt verankert geblieben. Sie gehörte eher zur „alten Welt“ als zur

240 Ânyš, A., *Fotografiâ na stekle s kollodionom, al'buminom, suhim kollodionom, stereoskop, stereoskopičeskie izobraženiâ na bumage i stekle i fotografičeskij process na bumage*. Sanktpeterburg: v tipografii Èduarda Praca, 1858, S. 8, S. 45. Ferner werden Objektive des englischen Optikers Ross und der französischen Optiker wie „Lerebours, Secretan, Chevalier, Jamin und Millet.“ aufgelistet. Ebenfalls wird hier die Qualität der Canson et Frères und der Marion aus Frankreich und Whatman und Sanford aus England hervorgehoben.

241 Horn, Wilh., *Photographisches Journal*, I Band, Nr. 2, Prag, 1854, S. 16.

242 Freund, S. 26, Schambach, Karin, „Photographie – ein bürgerliches Medium“, in: Hein, Dieter, Schulz, Andreas (Hg.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, München: C. H. Beck, 1996, S. 66-81.

„neuen“.²⁴³ Um die Nutzer und Profiteure der aufkommenden fotografischen Kultur in Russland zu definieren, ist es notwendig, kurz den Aufbau der russischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert zu beschreiben.

Die soziale Struktur im Zarenreich bestand ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts aus vier Ständen: dem Adel, dem Klerus, der städtischen Klasse und den Landbewohnern (Bauern, oftmals Leibeigene).²⁴⁴ Hierbei zählen Adel²⁴⁵ und Klerus zu der privilegierten Schicht, wobei der Adel nochmals in drei Schichten unterteilt war: niederer, mittlerer und höherer.²⁴⁶ Nur höhere und mittlere Strati galten als wohlhabend und konnten daher einen „adelswürdigen“ Lebensstil führen. In den ersten Dekaden der Fotografie betrug ein ausreichendes und standesgemäßes (Jahres-)Einkommen einer adeligen Familie in Moskau oder St. Petersburg ca. 600–800 Silber-Rubel.²⁴⁷ Daher konnte sich nur eine äußerst kleine Gruppe der russischen Bevölkerung einen Daguerreotypie-Apparat, der etwa 200 Silber-Rubel kostete, oder ein fotografisches Porträt für 10 Silber-Rubel leisten.²⁴⁸ Eine Vorstellung über die Anzahl der Personen, die sich einen Daguerreotypie-Apparat oder ein Porträt bei einem Fotografen hätten leisten können, geben die Zahlen der Statistik zur sozialen Struktur der Bevölkerung im europäischen Teil Russlands aus dem Jahr 1858 wieder.²⁴⁹ In der Mitte des 19. Jahrhunderts

243 Hildermeier, S. 751.

244 Vgl. Mironov, Boris, *Social'naâ istoriâ Rossii (XVIII-načalo XXv.)*, tom 1, S.-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 2003, S. 80. Das Gesetzbuch des Russischen Kaiserreichs von 1832 listet vier Hauptstände Russlands auf und verleiht dieser Aufteilung somit eine juristische Gültigkeit.

245 Der Adel wiederum teilte sich in Adel durch Geburtsrecht, Adel durch den (Staats-)Dienst, vom Zaren ernannter Adel und Ordensadel. (Mironov, S. 86)

246 Mironov, S. 86. Bis zum Jahr 1861 galt die Anzahl der Leibeigenen als Indikator des Wohlstandes des Adels und deren Zuteilung in die jeweiligen Schichten.

247 Mironov, S. 87.

248 Vgl. Moskovskie Vedomosti, 5. Juli 1839, Ausgabe 53, private Annonce Nummer 8. u. GIM OPI fond 469, ed.hr.15,1518. (Tagebücher vom Kaufmann Basnin)

249 Alle Statistikangaben: Mironov, S. 129-130. Insgesamt betrug die Einwohnerzahl 59 206 000 (nach einer offiziellen staatlichen Statistik), wobei 82,7 Prozent davon die Landbewohner (Bauern) ausmachten.

gehörten lediglich 12,4 Prozent des gesamten Adels zu der zahlungskräftigen und wohlhabenden Schicht, wobei im Jahr 1858 die gesamte Prozentzahl der Adelligen nur 1,5 Prozent der Gesamtbevölkerung Russlands ausmachte. Der Anteil der Geistlichen lag bei 1,0 Prozent der Gesamtbevölkerung. Der dritte Teil, die Stadtbewohner, machte 7,3 Prozent aus.²⁵⁰ Diese Schicht umfasste einen Teil der wohlhabenden Kaufleute, die das aufstrebende Bürgertum repräsentierten. Sie bildete sich insbesondere ab den 1850er Jahren in Moskau im Zuge der Industrialisierung heraus. Diese Gruppe gehörte ebenfalls zur potenziellen Klientel der Fotoatelierinhaber. Daher kam die neue Kunst der Fotografie im gesamten Russischen Kaiserreich zunächst nur für eine äußerst geringe Anzahl von Personen aus der Aristokratie und einem erlesenen Teil der Kaufmannschaft in Frage.²⁵¹ Demnach kann in Russland davon ausgegangen werden, dass die ersten Konsumenten des fotografischen Mediums eine Besonderheit darstellten.²⁵² Im Zarenreich gehörte der Adel zu den ersten Kunden fotografischer Ateliers. Ihnen folgten zunächst die überdurchschnittlich wohlhabenden Kaufleute, der finanziell unabhängige Teil der gebildeten Oberschicht sowie die Gelehrten, die sich durch die neuen Bildgebungsverfahren darstellen ließen.

250 Ebd.

251 Mironov, S. 94. Erst zu der Zeit der Reformen ab 1861 verlor der Adelsstand seine Privilegien und aufgrund neuer Steuergesetzgebung auch einiges an Vermögen.

252 Russlands Wandel hin zu einer industriellen Gesellschaft vollzog sich zunächst im Vergleich zu England und Frankreich mit einiger Verzögerung, nämlich erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Vgl. Hildermeier, S. 821-827). Dementsprechend formierte sich die bürgerliche Kultur später. In Europa war die rasche Verbreitung der Porträtfotografie vor allem auf das Erstarken der bürgerlichen Gesellschaftsschichten zurückzuführen, insbesondere auf das gehobene Bürgertum sowie einen Teil des mittleren Bürgertums. Diese Bürger hatten ein großes Interesse an Selbstrepräsentation. Der Adel und Hochadel waren in den fotografischen Darstellungen in der Frühzeit der Fotografie unterrepräsentiert. Vgl. Dewitz u. Kempe, 1983, S. 22-23.

1.7 Fallbeispiel Graf Semën Korsakov: „Allgemein alles Neue über die Fotografie in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache“

Eine Anzahl von Vertretern der Aristokratie besaß in den ersten Jahren seit der Veröffentlichung fotografischer Bildgebungsverfahren die Geräte zur Bilderherstellung und lotete die Eigenschaften und den Nutzen des Mediums aus.²⁵³ So erinnert sich der Pionier der russischen Porträtfotografie Sergej Levickij, dass Graf Aleksej Bobrinskij²⁵⁴, Fürst Sergej Gagarin²⁵⁵ und Fürst Georgij Gruzinskij²⁵⁶ mit der Fotografie experimentierten.²⁵⁷ Graf Aleksandr Stroganov gehörte ebenfalls zu den an der Fotografie interessierten Persönlichkeiten. Die fotografischen Versuche wurden vom Adel zunächst vorwiegend aus wissenschaftlicher Neugier an den neuen Bildgebungsverfahren unternommen, wobei eine Reihe der Daguerreotypie-Porträts der Familie und Freunde sowie Interieur- und Architekturaufnahmen entstanden.²⁵⁸

253 Vgl. Freund, S. 28-29. Es gehörte zu einem guten Ton der liberal-gesinnten Schicht, sich an wissenschaftlichen Experimenten selbst zu versuchen.

254 Graf Alexej Bobrinskij (1800–1868), Enkel von Katharina II., Wirklicher Staatsrat, Stahlmeister, Pionier der Zuckerindustrie im Russischen Kaiserreich. Unter seinen fotografischen Aufnahmen befinden sich u. a. zwei Selbstporträts (1842) und eine Gruppenaufnahme einer Gesellschaft (1843): Fotografische Sammlung der Staatlichen Eremitage in St. Petersburg. Inventurnummer: ЭРФТ-27796, ЭРФТ-36248.

255 Fürst Sergej Gagarin (1795–1852), Wirklicher Staatsrat, Oberster Kammerherr, Leiter der Kaiserlichen Theater.

256 Fürst Georgij Gruzinskij (1762–1852), Bezirks- und Provinzleiter des Adels, wirklicher Kammerherr, Wirklicher Staatsrat.

257 Levickij, Sergej, „Iz vospominanij starogo fotografa. Iz vremën dagerotipii“, in: *Fotografičeskij Ežegodnik P. M. Dement'eva*, Sankt-Peterburg, 1892, S. 178.

258 Avetân, Natalia, „Dagerotip v sobranii Gosudarstvennogo Ėrmitaža“, in: Avetân, Mirolûbova, Petrova, (Hg.) *Dagerotip. Katalog kollekcii*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ėrmitaža, 2012, S. 7-15, hier S. 8.

Im Folgenden soll Engagement und Interesse an den neuen Bildgebungsverfahren der russischen Aristokratie anhand der Figur des Grafen Semën Korsakov²⁵⁹ dargestellt werden, um den Typus der Nutzer der Fotografie in den ersten zwei Jahrzehnten des Mediums im Russischen Kaiserreich zu verdeutlichen. (Abb. 3) Die Kunsthistorikerin Anastasia Vasil'čenko beschäftigte sich mit dem fotografischen Erbe Korsakovs,²⁶⁰ dessen Familienarchiv sowohl Daguerreotypien als auch Kalotypien enthält, die in den 1840er und 1850er Jahren von Korsakov selbst angefertigt wurden.²⁶¹ (Abb. 4) Als Wirklicher Staatsrat und Beamter des Innenministeriums war Korsakov nicht zur täglichen Präsenz in St. Petersburg verpflichtet und konnte sich auf seinem Landgut in Tarusovo²⁶² bei Moskau niederlassen, wo er ein fotografisches Labor einrichten ließ. Archivdokumente belegen, dass Korsakov akribisch nationale und internationale Presseberichte und Bücher zu den fotografischen Verfahren sammelte und jahrelang in sein Tagebuch mit den entsprechenden Notizen zu seinen Experimenten und Verbesserungsvorschlägen der Verfahren führte.²⁶³ Regelmäßig besuchte Korsakov das Geschäft des Optikers August Schedel in St. Petersburg. Die Notizen des Grafen

259 Graf Semën Korsakov (1787–1853). Korsakov galt als hochgebildet, liberalgesinnt und gesellschaftlich überdurchschnittlich anerkannt. Vgl. Vasil'čenko, 2017.

260 Vgl. für den folgenden Absatz Vasil'čenko, Anastasiâ: „Fotografičeskoe sobranie S. N. Korsakova. Stranicy rannej istorii svetopisi“, 2017, Manuskript, 30 Seiten, o. S., Quelle: zur Verfügung gestellt von A. Vasil'čenko.

261 Zum Archiv der Korsakov Familie vgl.: Solomina, Ol'ga, „The Korsakovs' Family Archive and S. N. Korsakov's Daguerreotype Collection at the Manuscripts Department of the Russian State Library“, in: Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Peterburg: Rosphoto, Volume V, 2017, S. 9-29.

262 In „*Usad'ba Tarusovo Dmitrovskogo uezda*“, heute Dorf Tarusovo, Region Taldom, RF.

263 Vasil'čenko, 2018. Im Januar 1839 zeichnete Korsakov Auszüge über technische Neuerungen und wissenschaftliche Entdeckungen auf, darunter die neuesten Informationen über die Daguerreotypie aus Pariser Zeitungen. Er fasste die Berichte zu den fotografischen Verfahren detailliert zusammen und kommentierte darüber hinaus seine Notizen: „Schon 1817 [...] kam mir der Gedanke, durch Lichteinwirkung auf ein mit einer Lösung von Silbersalzen bedecktes Papier ein dauerhaftes Bild in der Camera obscura zu machen, aber die Versuche, die ich zur gleichen Zeit machte, waren völlig erfolglos.“ Zitiert nach Vasil'čenko, 2018.

belegen, dass er im März 1845 in diesem Geschäft 105 Silber-Rubel für eine Linse von Charles Chevalier ausgab. In Korsakovs Briefentwürfen an die Händler befinden sich Anweisungen, die Publikationen über Fotografie und Daguerreotypie unter anderem von John Herschel, William Henry Fox Talbot, Macedonio Melloni, Charles Louis Chevalier sowie Marc Antoine Godin zu erwerben. In den Mitteilungen an die Geschäfte aus dem Zeitraum zwischen 1841 und 1843 bat Korsakov häufig um „allgemein alles Neue über die Photographie in englischer, französischer, deutscher und italienischer Sprache“.²⁶⁴ Er experimentierte mit den neuen Verfahren und plante, ebenfalls eine großangelegte fotografische Porträtgalerie seiner Familie und seiner Freunde anzulegen. In St. Petersburg gehörte Korsakovs Familie zu den regelmäßigen Kunden der ersten Porträtateliers. Ebenfalls ermutigte der Graf seine Umgebung zum Austausch von Porträts aus den fotografischen Ateliers und war somit der Zeit des Bildertausches im Voraus.²⁶⁵

Das Schaffen Korsakovs gibt das Bild eines ersten Vorboten der fotografischen Kultur und gleichzeitig eines Protagonisten der frühen Fotografie in Russland wieder: ein hochgebildeter, liberal gesinnter, finanziell und gesellschaftlich wohlhabender Vertreter des Adels, der sich Experimente mit den neuen Bildungsverfahren leisten konnte, sich mit den aktuellen Fachpublikationen auskannte, Fotografien tauschte und damit weiteres Interesse an Fotografie innerhalb seiner gesellschaftlichen Umgebung weckte. Dementsprechend waren die Modalitäten fotografischer Verfahren in dem gesellschaftlichen sowie soziokulturellen Bewusstsein in diesem Teil der russischen Gesellschaft bereits verankert. Dies begünstigte das rasche Aufkommen der ersten fotografischen Porträtateliers in der russischen Hauptstadt, was wiederum

264 Ebenfalls befinden sich im Archiv Auszüge über die von Herschel erfundene Methode der Herstellung von Chrysotypen auf Papier, über das Werk von Charles Louis Chevalier von 1844 sowie Notizen über das Verfahren von Louis Désiré Blanquart-Evrard (1847) zur Erlangung „lichtbildnerischer Zeichnungen auf Papier“. Vgl. Vasil’čenko, 2018.

265 Die Porträts entstanden u. a. in den Ateliers von Alfred Davignon und Joseph Weninger. Vgl. Vasil’čenko, 2017.

die Entstehung einer fotografischen Kultur in den Großstädten Russlands trotz der ablehnenden Haltung des Zarenhauses vorantrieb.

1.8 „Von den Deutschen berechnet“

1.8.1 Erste fotografischen Porträtateliers in St. Petersburg

Es ist bekannt, dass migrierende Berufsgruppen, die sich sprachlich oder geografisch verbunden fühlten, lokale und transnationale Netzwerke schafften. Diese Netzwerke bildeten die Grundlage für ihren beruflichen Erfolg.²⁶⁶ Oft war dieser Umstand durch einen besonderen Erfolg der Handwerkskunst und die geringe Konkurrenz vor Ort bedingt. Die mobilen Handwerker oder Künstler etablierten neue Produkte vor Ort, gründeten neue Konsumnischen und trugen zu gesellschaftlichen Gewohnheiten bei.²⁶⁷ Ebenso spielte der besondere Ruf des Produkts sowie des Herstellers oder Anbieters eine Rolle dafür, wie finanziell erfolgreich ein Geschäft im jeweiligen Land war.²⁶⁸ Im Folgenden soll die Entwicklung fotografischer Kultur im Zarenreich unter Berücksichtigung ähnlicher Muster erläutert werden.

Wie bereits erklärt, können zu den ersten „Lieferanten“ des fotografischen Wissens nach Russland beziehungsweise St. Petersburg bereits deutschstämmige Buchhändler, Besitzer optischer Geschäfte und Handelskontore gezählt werden. Zusammen mit den deutschen Lithografen bildeten sie eine berufsübergreifende Basis und Infrastruktur für die ersten Daguerreotypisten beziehungsweise Fotografen im Zarenreich. Nach der Bekanntmachung

266 Vgl. z. B.: Schulte Beerbühl, Margrit, „Seducing Europe. Swiss Sugar-Bakers on the Move“, in: Garrioch, David (Hg.), *The Republic of Skill, Artisan Mobility, Innovation, and the Circulation of Knowledge in Premodern Europe*, Leiden, Boston: Brill, 2022, S. 90-118.

267 Vgl. ebd., S. 90-118, hier besonders S. 24-31.

268 So nutzten Zuckerbäcker aus der Schweiz den hervorragenden Ruf der Schweizer Süßwaren im Zarenreich und etablierten dort zwischen 1770 und 1909 über 371 Konditoreien Ebd., S. 99. Vgl. S. 110 zu dem Werdegang des Schweizer Konditors und Großunternehmers Moritz Conradi um 1850 in St. Petersburg.

fotografischer Verfahren eröffneten in St. Petersburg zwischen 1841 und 1850 nachweisbar mindestens zehn fotografische Ateliers. Tat'ána Šipova führte Recherchen durch und erstellte eine Liste der Porträtateliers in der Hauptstadt. Dabei wurde offensichtlich, dass die ersten Fotografen ausschließlich der ausländischen, hauptsächlich deutschsprachigen Bevölkerungsgruppe von St. Petersburg angehörten oder als Wanderfotografen aus deutschsprachigen Regionen nach Russland gekommen waren.²⁶⁹ Diese Porträtateliers gewannen abseits der staatlich geförderten Bildgebungsverfahren und Regularien rasch an Popularität.²⁷⁰ Folgende Tabelle veranschaulicht die Spezifika der ersten Fotografen in St. Petersburg.²⁷¹

269 Šipova, Tat'ána, *Fotografy Peterburga 1839–1920*, <https://stereoscop.ru/photograph/> vom 11.10.2023. Vermutlich war die Anzahl der Daguerreotypisten in St. Petersburg in der ersten Dekade viel höher. Vgl. z. Bsp. Bolin, 2018, S. 108-109. Als einziger russischer Fotograf fungierte bisher marginal der Fotograf „Perskij“, der 1844 in St. Petersburg ein weniger erfolgreiches Atelier führte. Kitaev, 2015, S. 50.

270 Vgl.: Barhatova, 2009, S. 10-45.

271 Nicht alle Angaben zu den Lebensdaten und den fotografischen Ateliers sind vollständig bzw. konnten aufgrund u. a. fehlender Informationen in den Archiven und Zeitungsinseraten bisher nicht recherchiert werden.

Tabelle 1: Fotografische Ateliers in St. Petersburg zwischen 1839 und den 1850er Jahren²⁷²

Name	Herkunft / Herkunftsort	Wirkungsjahre
Alfred Davignon	Französische Diaspora / St. Petersburg	1841–1843
Henri Faucounnier	Frankreich	1841–1846
Gebrüder Zwerner	Großherzogtum Baden	1842–1862(?)
Wilhelm Schönfeld	Deutschsprachige Diaspora / St. Petersburg	1843–1886
Josephus Ernestus Weninger	Österreich	1843–1857
Peter Albers	Hamburg	1844–1852(?)
Carl Albert Dauthendey	Aschersleben, Provinz Sachsen	1844–1861
Eduard Borchardt	Deutschsprachige Diaspora (?)	1848–1867
Familie Bergamasco	Turin	1849–1894
Sergei Levickij	Moskau / St. Petersburg	1849–1895
Henry Denier	Schweizerische Diaspora in St. Petersburg	1849–1890
W. Bloete & E. Hesse	Deutschsprachige Diaspora / St. Petersburg	1849–1852
Giovanni Bianchi	Varese	1850–1872
A. Arnold	Deutschsprachige Diaspora (?)	1850–1861
Ivan Aleksandrovskij	St. Petersburg	1853–1889(?)
Theodor Pluchard	Französische Diaspora / St. Petersburg	1853–1858
Ivan Flaksberger	Deutschsprachige Gemeinde in St. Petersburg (?)	1854–?
Alfred Eduard Johann Lorens	Mittau, deutschsprachig	1855–1896(?)

Literarische Werke, Memoiren sowie Presseartikel aus der Frühzeit der fotografischen Verfahren geben Hinweise darauf, wie die ersten Ateliers mit der deutschsprachigen Diaspora in Verbindung standen und im gesellschaftlichen Bewusstsein der russischen Hauptstadt verankert waren. Schon 1840 ordnete das satirische Gedicht von Nikolaj Nekrasov

²⁷² Diese Tabelle wurde aufgrund der Veröffentlichung der Rechercheergebnisse von Tat'ana Šipova zusammengestellt: <https://stereoscop.ru/photograph/#5477> vom 16.11.2023.

„Provinzial’nyj pod’âčij v Peterburge“²⁷³ („Ein Beamter aus der Provinz in St. Petersburg“ A. K.) die Daguerreotypie-Ateliers den „Deutschen“ zu. In Nekrasovs Versen wurde (spöttisch) die Begeisterung eines Staatsdieners aus einer Kleinstadt über die verschiedenen Neuerungen in der Hauptstadt beschrieben. Dazu gehörte eine in Form eines „Lebkuchens“ von der Sonne „gebrannte Daguerreotypie“ und ein „äußerst Neugier erweckendes Ding“, das von den „Deutschen berechnet werde“. Weitere Zeilen wiesen ferner die Meinung des Beamten aus, der „komplizierte, delikate“ Neuerungen nur ausländischen Meistern zutraute.²⁷⁴ Dies ist ein weiterer Hinweis auf die Vorlieben und Gewohnheiten der St. Petersburger Gesellschaft.

Der Erfolg der ersten Fotografen aus der vorwiegend deutschsprachigen Gemeinschaft kann nur nachvollzogen werden, wenn die Entwicklung und Spezifik der Deutschen Diaspora in Russland mitberücksichtigt werden. Die über Jahrhunderte entstandenen deutsch-russischen Beziehungen begünstigten die Prozesse der Wissensvermittlung fotografischer Verfahren und boten dem neuen Berufszweig besonders gut ausgebaute Infrastrukturen. Ebenfalls konnte man in Russland auf eine bereits vorhandene Autorität „der Deutschen“ als Fachspezialisten unterschiedlicher Berufssparten aufbauen.²⁷⁵ Im Folgenden werden daher zunächst die wesentlichen Aspekte dieser bilateralen Beziehungen erläutert.

273 Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom) (Hg.), *Nekrasov, Nikolaj, Polnoe sobranie Sočinenij i pisem v 15 tomah*, tom pervyj, Leningrad: Nauka, 1981, S. 282-291, hier S. 285.

274 Alle Zitate in diesem Abschnitt: Ebd., S. 284.

275 Die Informationsvermittlung durch mündliche und schriftliche Nachrichten, unter anderem durch verwandtschaftliche und bekannte Kreise, spielte eine entscheidende Rolle bei der Weitergabe von Wissen über berufliche und private Möglichkeiten vor Ort wie Beschäftigungs-, Ausbildungs- oder Heiratsmöglichkeiten. Diese Informationen waren von großer Bedeutung für die Entscheidung migrierender oder wandernder Personen zur Ziel- oder Niederlassung. Vgl. Oltmer, 2012, S. 22.

1.8.2 *Deutsch-russische Beziehungen: Ein Überblick*

Die Osteuropahistoriker sind sich einig: Die deutsch-russischen Beziehungen sind bereits seit dem Mittelalter von einem wechselseitigen und engen Austausch geprägt.²⁷⁶ Vor allem die wirtschaftlichen Verbindungen können auf die Zeit der Hanse zurückgeführt werden, als die deutschsprachigen Kaufmänner mehrere Vertretungen in Novgorod eröffneten. Als im 14. und 15. Jahrhundert der Aufstieg des Großfürstentums Moskau zum Zentrum des Zarenreiches begann, wurde der Mittelpunkt der Handelsbeziehungen nach Moskau verlagert. Schon damals erkannten die Moskauer Fürsten die Vorteile davon, ausländische Spezialisten zwecks Beschleunigung der Modernisierung der Wirtschaft, des gesellschaftlichen Lebens und der Armee einzuladen.²⁷⁷ Viele ausländische Fachkräfte in verschiedenen historischen Epochen kamen nach Russland, jedoch bildeten deutsche Fachkräfte das größte Kontingent unter allen aus anderen europäischen Migranten in Russland. Peter der Große (1672–1725) reformierte das Zarenreich nach dem Vorbild Westeuropas und lud daher Spezialisten verschiedener Berufe ein, um Russland zu modernisieren. Eine große Anzahl dieser Fachkräfte stammte aus den deutschsprachigen Ländern.²⁷⁸

Dabei kann der deutsche Einfluss besonders in dem Bereich der Bildung bis in das 19. Jahrhundert hinein hervorgehoben werden, so Erik Amburger.²⁷⁹ Deutsche Lehrer waren seit dem 18. Jahrhundert maßgeblich an dem Aufbau des Bildungswesens sowohl der Schulen

276 Dönninghaus, Victor u. Petrov, Ūrij, Einleitung, in: *Russen & Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur*, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum in Berlin, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012, S. 10-12, hier S. 10. Der folgende Absatz gibt den Überblick von Dönninghaus u. Petrov wieder. Vgl. zu Geschichte der Ausländerdiaspora in Russland: Hildermeier, 2016, S. 377-401, 633-690, 817-820.

277 Ebd. S. 10. Die Anwerbung ausländischer Fachkräfte durch den russischen Staat fand u. a. in den Bereichen des Schiffbaus, der Wissenschaft, des Bildungswesens, des Buchdrucks, der Medizin oder des Militärs statt.

278 Ebd.

279 Amburger, Erik, „Der Deutsche Lehrer in Russland“, in: Ders., *Beiträge zur Geschichte der deutsch-russischen kulturellen Beziehungen*, Gießen 1961, S. 159-182.

als auch der höheren Lehranstalten und der Hausausbildung in Russland beteiligt. Deutsche Schulen in Russland genossen einen hervorragenden Ruf und wurden gerne von der Bevölkerung angenommen. Im 19. Jahrhundert gab es vier deutsche Lehranstalten in St. Petersburg und zwei weitere in Moskau.²⁸⁰ Auch im höheren Bildungswesen spielten deutsche Wissenschaftler eine führende Rolle.²⁸¹ Die Kaiserliche Universität in Moskau verzeichnete in den ersten 100 Jahren seit ihrer Gründung ca. ein Viertel der 256 Gelehrten, die deutscher Abstammung waren. Die ausländischen Fachkräfte waren dazu bestimmt, die Ausbildung einer neuen Generation russischer Wissenschaftler für eine Karriere an der Universität voranzutreiben. Dementsprechend ist der Einfluss deutscher Bildungswerte und deutscher Kultur auf die nachkommenden Generationen im Zarenreich von großer Bedeutung und Relevanz.²⁸²

Um die diplomatischen Beziehungen zu den deutschen Fürstenhäusern zu festigen, wurden durch Heiratspolitik außerdem dynastische Verbindungen zu den deutschen Adelshäusern geschaffen.²⁸³ Die arrangierte Ehe zwischen Zar Peter III. und Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst stellt das bekannteste Beispiel dar. Sie nahm den orthodoxen Glauben an und regierte als Katharina II. bzw. Katharina die Große das Russische Kaiserreich von 1762 bis

280 Ebd., S. 173, 179.

281 Amburger, Erik, „Die Anwerbung von Ärzten, Gelehrten und Lehrkräften durch die russische Regierung vom 16. bis ins 19. Jahrhundert“, in: Ders., *Beiträge zur Geschichte der deutsch-russischen kulturellen Beziehungen*, Gießen 1961, S. 24-52.

So wurde in St. Petersburg für die 1725 entstandene Kaiserliche Akademie der Wissenschaften Personal aus dem deutschsprachigen Raum angeworben. Von insgesamt 111 Mitgliedern zwischen 1725–1799 sprachen 68 Personen deutsch als Muttersprache.

282 Keller, Andreas, „Bildung und Wohlfahrt, Gesellschaften und Vereine. Deutsches Leben in Moskau im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: *Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte. Deutsche in St.-Petersburg und Moskau vom 18. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges*, Institut Norddeutsches Kulturwerk Lüneburg, Neue Folge Band III/1994, Heft 1, S. 89-113, hier S. 98, 100. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts lehrten neben zehn russischen Professoren auch neun deutschsprachige Wissenschaftler in Moskau.

283 Dönninghaus u. Petrov., S. 10. u. vgl. Kapitel 1.

1796 nach dem Tod ihres Mannes. Diese Ehe prägte die Geschichte des Reiches maßgeblich. 1763 gab Katharina II. ein Manifest über die Privilegien fremdländischer Siedler heraus und lud Ausländer ein, nach Russland zu ziehen. Demnach folgte eine große Migrationswelle, die zur Entstehung einer großen deutschsprachigen Kolonie, deren Bewohner vorwiegend protestantischen Glaubens waren, führte. Dies stellte ein einzigartiges historisches Exempel der überdurchschnittlichen Mitwirkung einer „fremden“ Nation an dem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Leben in der neuen Heimat dar, so Dönninghaus und Petrov.²⁸⁴ Bis ins 19. Jahrhundert hinein haben deutsche Kaufleute überdurchschnittlich zum Transfer von technischen Innovationen und Geschäftskultur in die russische Gesellschaft beigetragen. Die ökonomischen Beziehungen manifestierten sich durch außenwirtschaftlichen Warentausch und Kapitalinvestitionen, wobei Kaufleute aus dem deutschsprachigen Raum nach Russland migrierten. Diese Faktoren stellen eine Besonderheit der deutschen Diaspora im Russischen Kaiserreich dar.²⁸⁵ Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts spricht man von einem bekannten „Typen“ des deutschen Kaufmannes und Industrieunternehmers in der russischen Gesellschaft: ein junger und energischer Unternehmer, der in die großen Zentren wie St. Petersburg oder Moskau kam, um Erfolg zu haben. Ihnen wurde zugesprochen, über „typische deutsche Tugenden wie „Genauigkeit in der Geschäftsabwicklung, Kenntnisse der europäischen Kultur und ein gutes Netzwerk“²⁸⁶ zu verfügen.

284 Ebd. S. 10. Eine weitere Immigrationswelle der Deutschen in das Russische Kaiserreich fällt in die Zeit der Napoleonischen Kriege (1803–1815), als die deutschen Fürstentümer von den Kriegen so verwüstet waren, dass ein großer Teil der Bevölkerung sich eine neue Existenz aufbauen musste. Deutschsprachige Auswanderer beabsichtigten, in Russland beim Militär anzufangen, strebten einen kaufmännischen Beruf oder eine Karriere in den Wissenschaften an.

285 Ebd., S. 10-11.

286 Ebd.

Im Zarenreich galten Deutsche als ehrlich, fleißig, verlässlich und sparsam und wurden in der russischen Bevölkerung als ein selbstverständlicher Teil der Gesellschaft akzeptiert.²⁸⁷ In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich der kapitalistische Unternehmertyp, der im gesellschaftlichen Bewusstsein Russlands hauptsächlich mit Westeuropäern, insbesondere aber mit Deutschen oder Deutschsprachigen, in Verbindung gebracht wurde, so Klaus Heller.²⁸⁸

1.8.3 Deutsche Diaspora in St. Petersburg²⁸⁹

Dittmar Dahlmann gibt einen ausführlichen Einblick in die Welt der deutschsprachigen Bevölkerungsgruppe in St. Petersburg des 19. Jahrhunderts.²⁹⁰ Im Folgenden werden Dahlmanns Thesen zusammenfassend dargestellt, um das vorteilhafte wirtschaftliche und soziale Umfeld für die ersten Daguerreotypisten in St. Petersburg darzustellen. Seit der Zeit Peters des Großen, genauer gesagt seit der Gründung St. Petersburgs im Jahr 1703, reiste eine große Anzahl

287 Heller, Klaus, „Nemeckie predprinimateli kak most meždu Rossiej i Zapadnoj Evropoj, übers. v. Petrov, Ūrij in: *Nemcy v obščestvennoj i kul'turnoj žizni Moskvy XVI - nalo XX veka*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij muzej, 1999, S. 59-63, hier S. 60-61.

288 Ebd. S. 60, 62-63. Mit dem Aufkommen der Industrialisierung nach dem Ende des Krimkrieges (1853–1856) spielte die deutschsprachige Bevölkerung eine besondere Rolle bei der Modernisierung des Landes und war ein Hauptträger des weiteren Wissenstransfers aus Westeuropa nach Russland. Sie trieben die wirtschaftliche Europäisierung des Russischen Kaiserreichs während der Industrialisierung voran und nutzten ihre Chancen für erfolgreiche Geschäfte, gründeten Unternehmen und besaßen dabei einen ausgezeichneten Ruf. Dieser Teil der Bevölkerung war in den bedeutenden Wirtschaftsbereichen vertreten. Ebenfalls fand man deutschsprachige Bevölkerung in der sich erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts neu formenden Mittelschicht. In Russland fehlten bis dahin grundlegende Erfahrungen, weshalb die Deutschen als Beispiel dienten.

289 Zu den Charakteristika und Besonderheiten der deutschen Diaspora in Moskau siehe Kapitel 2.3 „Deutsche Diaspora in Moskau“.

290 Dahlmann, Dittmar, „Unternehmer, Handwerker, Künstler und Gelehrte: Die deutschsprachige Bevölkerung St. Petersburgs um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Leuschner, Eckhard (Hg.), *Der Photopionier Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und in Russland*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021, S. 93-101.

deutschsprachiger Handwerker nach Russland, um beim Aufbau der neugegründeten Stadt mitzuwirken. Daraufhin wanderten essenzielle Berufsgruppen wie die der Kaufleute, Ärzte, Künstler und Wissenschaftler ein. Ebenfalls bestanden seit dieser Zeit enge familiäre Verbindungen zwischen dem regierenden Zarenhaus und den deutschen regierenden Dynastien. Die deutschsprachigen Bürger St. Petersburgs bildeten eine heterogene Gruppe mit Vertretern aus verschiedenen geografischen Regionen. Sie gründeten kein spezifisches deutsches Stadtviertel. Einen gemeinsamen Nenner bildete hierbei die protestantische Konfession.²⁹¹ Zu den Orten des deutschen Lebens in der russischen Hauptstadt zählten die Einrichtungen der gut ausgebauten Infrastruktur aus protestantischen Kirchen, Schulen und Vereinen. Ebenfalls verfügte die deutsche Gemeinschaft seit 1727 über das eigene Presseorgan „St. Petersburgische Zeitung“. Im 19. Jahrhundert prägten viele Persönlichkeiten der deutschen Gemeinde das wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Leben der russischen Hauptstadt. Dazu gehörten unter anderem bekannte Unternehmer wie Heinrich Schliemann, Leopold Georg Koenig oder Carl Siemens. Fast alle Berufsgruppen der Deutschsprachigen, „vom Bankier und Unternehmer bis hin zum Straßenhändler“²⁹², lebten und arbeiteten in St. Petersburg. Da der Grad der Integration oder der Assimilation sehr unterschiedlich war, kann man nicht von einer „in sich geschlossenen ethnisch-konfessionellen Gruppe“ sprechen, so Dittmar Dahlmann. Es war in dem deutschen Netzwerk weit verbreitet, je nach individuellen Wünschen und Möglichkeiten, sich sowohl in der deutschen als auch in der russischen Kultur zu bewegen. Alle Gesellschaftsschichten trafen sich dabei in deutschsprachigen geistlichen Zentren sowie Vereinen.²⁹³

291 Ebd., S. 93.

292 Ebd., S. 95-97, 98-99. Zitat: S. 99.

293 Ebd., S. 99.

1.8.4 *Zu den Protagonisten fotografischer Frühkultur in St. Petersburg*

Die ersten St. Petersburger (Wander-)Fotografen gehörten vorwiegend der deutschsprachigen Diaspora und zum geringen Teil der französischen Gemeinde an.²⁹⁴ Die bereits erwähnten Bedingungen, darunter die entwickelte Infrastruktur und die zwischenmenschlichen Netzwerke der „Deutschen“, schufen günstige Voraussetzungen. Diese ermöglichten sowohl den Diasporamitgliedern, die sich für das neue Berufsfeld der Daguerreotypie entschieden, als auch den neuankommenden Fotografen, ein fotografisches Porträtatelier in der russischen Hauptstadt zu eröffnen. Sie gestalteten die ersten Jahre der fotografischen Atelierkultur in St. Petersburg und trugen durch einen Austausch und eine Lehre im Ausland zum Transfer des fotografischen Wissens nach Russland bei und steuerten diesen Prozess. Die ersten Daguerreotypisten fanden meist eine geringe Konkurrenz in der russischen Hauptstadt vor und waren dort über mehrere Jahre erfolgreich ansässig.²⁹⁵ Ein festes Netzwerk der traditionellen ausländischen Gemeinden und ein noch überschaubares professionelles Umfeld erleichterten den beruflichen und privaten Einstieg im neuen Land. Die fotografische Kultur wurde von diesen Akteuren an die wohlhabende und prominente hauptstädtische Gesellschaft des Zarenreichs vermittelt.

Clara Bolin stellte in ihrer Forschungsarbeit zur Verbreitung fotografischen Wissens durch die deutschen Wanderfotografen in Schweden fest, dass diese Daguerreotypisten in der Frühphase der Fotografie eine zentrale Rolle für die Dissemination fotografischer Verfahren und Kultur in Schweden und dem gesamten nordischen Raum in Europa spielten.²⁹⁶ Dabei bedienten sich diese Fotografen der Strategien mobiler Künstler bzw. Handwerker während ihrer Reisen: Sie besaßen ein ausgereiftes professionelles Netzwerk, verkauften sich untereinander die Ateliers, zum Beispiel wenn eine Partei weiterreiste, und waren als eine

294 Vgl. Tabelle 1: *Fotografische Ateliers in St. Petersburg zwischen 1839 und den 1850er Jahren.*

295 Ebd., u. Barhatova, 2009, S. 30-39.

296 Bolin, 2018, S. 29-30 und 62-64.

Berufsgemeinschaft untereinander verbunden. Durch Angebote in ihren temporären Porträtateliers oder durch ein Unterrichtsangebot dort konnte das fotografische Wissen an die Bevölkerung vermittelt werden. Dies beschleunigte somit die Entstehung fotografischer Kultur. Bolin wies zudem auf einen weiteren möglichen Einflussbereich der deutschen Fotografen hin, der sich durch Reisen unter anderem auch nach St. Petersburg erstreckte.²⁹⁷ Die Forschungsergebnisse von Clara Bolin und Tat'ána Šipova²⁹⁸ lassen auf einen ähnlichen Einfluss deutschsprachiger Fotografen auch im russischen Raum schließen und gleiche Strategien des Agierens vermuten.²⁹⁹ Die in St. Petersburg bereits ansässigen Vertreter der deutschsprachigen und in geringem Maße der französischen Gemeinden fungierten als landeseigene Besonderheit. Gemeinsam mit den neu angekommenen Fotografen bildeten sie eine professionelle Gemeinschaft, die von den vorhandenen Infrastrukturen profitierte und durch eine gemeinsame Sprache und/oder Religion verbunden war.

Die erste Daguerreotypie-Anstalt in der russischen Hauptstadt eröffnete nach heutigem Forschungsstand allerdings Alfred Davignon, ein französischer Bewohner St. Petersburgs,³⁰⁰ zusammen mit seinem Partner Henri Fauconnier im November 1841.³⁰¹ (Auf seine Tätigkeit

297 Ebd., S. 108-109.

298 Vgl. Tabelle 1: *Fotografische Ateliers in St. Petersburg zwischen 1839 und den 1850er Jahren*.

299 Eine anekdotenhafte Erinnerung von Sergej Levickij deutet auf einen vermutlich schon in der Frühzeit der Fotografie wahrgenommenen Fakt des grundlegenden Einflusses deutschsprachiger Akteure auf die Etablierung fotografischer Kultur in Europa und dementsprechend im Zarenreich. 1845 besuchte Levickij den Optiker Charles Louis Chevalier in Paris und demonstrierte ihm die Aufnahmen, die er mit der Chevalier-Linse anfertigte. Gleichzeitig lobte Levickij die berühmten lichtstarken Porträtobjektive von Jozef Maximilian Petzval und Peter Wilhelm Friedrich von Voigtländer, die vor kurzem auf den Markt kamen. Daraufhin soll Chevalier wohl recht mürrisch mehrmals wiederholt haben: „ces allemends fourrent partout“. Vgl. Barhatova, 2009, S. 43-44.

300 Auch Adolphe Simone Ferdinand Davignon, 1812–1866/1877(?). Das Leben und Wirken von Alfred Davignon wird hier gesondert in Kapitel 1.8 vorgestellt.

301 Dagerrotipnye portrety v Peterburge, *Maák*, 1842. T. 1, kn. 1. S 55-56 (Zamečatel'). Auch in Schweden gab es eine geringe Anzahl französischer Wanderdaguerreotypisten. (Vgl. Bolin, 2018).

werde ich später eingehen.) Die hohe Nachfrage an fotografischen Porträts führte jedoch zu weiteren Eröffnungen von Porträtstudios, vorwiegend durch deutschsprachige Fotografen in der Stadt. Unter den ersten Fotografen in St. Petersburg können zwei Gruppen identifiziert werden: die Mitglieder der ausländischen Gemeinden der Hauptstadt und die Wanderfotografen, die vorwiegend aus den deutschsprachigen Regionen stammten.³⁰²

Fotografen wie Alfred Davignon mit Henri Fauconnier, die Gebrüder Zwerner, William Schönfeld, Carl Ludwig Kulisch oder Peter Albers³⁰³ gehörten der ausländischen Diaspora St. Petersburgs an. 1849 eröffneten der in Russland geborene Schweizer Heinrich Denier³⁰⁴ und der aus Paris zurückgekehrte (einzige) russische Fotograf Sergej Levickij ihre Porträtateliers.³⁰⁵ Um 1843 gelangte überdies eine Anzahl an Wanderfotografen in die russische Hauptstadt, die vorwiegend aus dem deutschsprachigen Raum stammten. Zu den prominentesten gehörten die Fotografen Josephus Ernestus Weninger³⁰⁶ und Carl Dauthendey.³⁰⁷

Folgende Beispiele sollen die Taktiken und Muster des Auftretens der (neuen) Berufsgruppe der Fotografen verdeutlichen. Die Anzeigen in der russischen Presse legten nahe, dass Fotografen ihr Wissen über die Daguerreotypie oft während eines Aufenthalts in Frankreich erworben und es dann in Russland angewendet haben. Ebenfalls warben die

302 Vgl. Tabelle 1: *Fotografische Ateliers in St. Petersburg zwischen 1839 und den 1850er Jahren*.

303 Ebd.

304 Zu Henrich Denier vgl.: Kitaev, Alexandr (Hg. u. Autor): *Russkoe Fotovedenie. Žurnal ne dlâ vseh, Èffekt Den'era, čast' pervaa*, Nr. 7, 2021; *čast' vtoraa* Nr. 8, 2021.

305 Zu Sergej Levickij vgl. Avetân, 2021. Levickij, 1819 in Moskau geboren, eröffnete 1849 ein fotografisches Porträtatelier in St. Petersburg und prägte das Berufsbild des Atelierfotografen in der Stadt bis zu seinem Tod im Jahr 1889. Vor dieser Zeit reiste er ab 1844 nach Paris, wo er die fotografischen Verfahren erlernte und Teil des europäischen fotografischen Netzwerks wurde.

306 Zur Figur Joseph Weninger vgl.: Steen, Uwe, „Joseph und Heinrich Weninger. Reisende Daguerreotypisten aus Österreich“, in: *Fotogeschichte*, Heft 70, 1998, S. 3-20.

307 Zu Carl Albert Dauthendey vgl. Kitaev, 2015, Leuschner, 2021.

Daguerreotypisten mit ihrem Ausbildungsort.³⁰⁸ Es bestand ein internationaler Austausch zwischen den Akteuren der neuen Bildgebungsverfahren. Die Gebrüder Zwerner gaben an, das Daguerreotypie-Verfahren in Paris bei Noël Marie Paymal Lerebours gelernt zu haben.³⁰⁹ Der Pionier der Papierfotografie in St. Petersburg, Carl Dauthendey, erlernte die Methode Talbots bei einem zweimonatigen Aufenthalt im Winter 1846–1847 bei Eduard und Bertha Wehnert in Leipzig und modernisierte sein Atelier nach seiner Rückkehr nach St. Petersburg.³¹⁰ (Abb. 7) Clara Bolin wies außerdem darauf hin, dass Fotografen in ihren Anzeigen die Relevanz und Verbindung zu Frankreich betonten, das im kollektiven Gedächtnis mit der Entstehung der Fotografie assoziiert wurde.³¹¹ Ein ähnliches Muster wiesen die Inserate bzw. (Selbst-) Darstellungen der Daguerreotypisten in St. Petersburg auf. Konnten die Fotografen auf den guten Ruf der deutschen Handwerker verweisen, so herrschte im Zarenreich in der Obrigkeit eine traditionelle Affinität zu Frankreich und der französischen Sprache: Im Adel wurde damals Französisch gesprochen. Daher bemühten sich die ersten Fotografen, die Namen und die Anzeigen der Porträtateliers mit einem Bezug zu Frankreich zu gestalten. Der russische Journalist Fadej Bulgarin wies in einem Artikel von 1844 auf die zahlreichen Inserate hin, die französische Ware bzw. Ware aus Paris anboten, da „Frankreich ein Synonym des eleganten Geschmacks“ wäre. Jedoch hätte man herausgefunden, dass die meisten Händler „Deutsche, Finnen, Esten, Kurländer, Livländer oder sogar St. Petersburger sind [...] und für ein Jahr, oder gar nur einen Monat in Paris [...] waren“³¹², so Bulgarin. So eröffnete der aus Preußen

308 Hier sei wieder auf die Forschungsergebnisse von Clara Bolin verwiesen. Die deutschen Wanderfotografen in Schweden verfolgten eine ähnliche Strategie. Vgl. Bolin, 2018.

309 Severnaâ Pčela, 2. April, 1843, Nr. 73.

310 Kitaev, Alexander, „Carl Albert Dauthendey im „Land des Schnees und der Bären“, in: Leuschner, Eckhard (Hg.), *Der Photopionier Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und in Russland*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021, S. 73-83, hier S. 75-76.

311 Bolin, 2018, S. 27.

312 Bulgarin, Fadej, „Zametki nezametnogo“: in: *Severnaâ Pčela*, 1844, 5. Oktober. Nr. 226, S. 902.

stammende Carl Ludwig Kulisch, der sich als „Maschinenbauingenieur aus Berlin“³¹³ vorstellte, im Jahr 1843 ein Daguerreotypie-Atelier in der Petersburger Innenstadt. Allerdings würde sein Name auf den Rückseiten der Fotografien aus seinem Atelier als „C. Kouliche“, also auf Französisch, angegeben.³¹⁴ Carl Dauthendey stellte sich zwar als „Dauthendey aus Berlin“³¹⁵ vor, signierte jedoch seine Fotografien ebenfalls auf Französisch.³¹⁶ Wilhelm Schönfeld³¹⁷ eröffnete 1843 ein Daguerreotypie-Atelier in St. Petersburg. Der Fotograf entstammte einer deutschsprachigen Familie aus Russland,³¹⁸ jedoch nannte er sich nach französischer Manier „Guillaume Schönfeld“ und trat in den Inseraten als „Daguerreotypist aus Paris“ auf.³¹⁹

Die Anzeigen von Wilhelm Schönfeld in der Presse geben außerdem Aufschluss darüber, welche epochenüblichen Angebote er dem russischen Publikum präsentierte. Es wurden zeitgemäße Gruppen- und Einzelporträts bei jedem Wetter angefertigt. Zusätzlich wurden Kolorierungen angeboten, sowie der Verkauf von Daguerreotypie-Apparaten „für die Porträts“ und die dazugehörigen Anleitungen.³²⁰ Schönfeld betrieb das Porträtatelier bis in das Jahr 1886 und bildete ebenfalls mehrere Fotografen aus,³²¹ was die Wissenszirkulation der neuen Bildgebungsverfahren förderte.

313 Kitaev, Alexandr (Hg. u. Autor): *Russkoe Fotovedenie. Žurnal ne dlâ vseh*, Tema: Mehanik-hudožnik Karl Kuliš, Nr. 1, 2020, S. 1-13.

314 Ebd. Als die Papierfotografie an Popularität gewann, konzentrierte sich Kulisch ab 1848 allein auf diese Methode, welche er sich während seiner Auslandsaufenthalte angeeignet hatte.

315 Vedomosti Sankt-Peterburgskoj gorodskoj policii, 10. Januar, 1844, Nr. 10, S. 3.

316 Kitaev, 2015, S. 82-85.

317 auch: W. Schönfeld, Wilhelm Heinrich Schönfeld.

318 Wilhelm Schönfeld wurde 1887 in St. Petersburg auf dem Evangelischen Friedhof beigesetzt.

319 Šipova, S. 386-387.

320 Vedomosti Sankt-Peterburgskoj gorodskoj policii, 6. Juli 1848, Nr. 146.

321 Popov, Anatolij, *Rossijskie fotografy (1839-1930)*, Kolomna: Muzej Rossijskoj Fotografii, Band 2, 2013, S. 564.

Die badischen Bürger Gebrüder Zwerner betrieben in St. Petersburg zwischen 1842 und 1862 das beliebte und finanziell erfolgreiche Atelier Gebrüder Zwerner.³²² Ihre Daguerreotypie- Etiketten wurden sowohl auf Russisch als auch auf Französisch angefertigt. Ein Artikel aus dem Jahr 1843 in der russischen Presse bietet durch die Darstellung der beiden Unternehmer einen Einblick sowohl in die technischen Details des Berufs- und Lebensbildes eines Fotografen als auch in die Erwartungen an ein Daguerreotypieporträt. Der Artikel gibt zudem Aufschluss über die Werbestrategien der ersten Fotografen der Hauptstadt:

„[...] Die Brüder Zwerner, gebürtige St. Petersburger, haben mehrere Jahre in Paris verbracht, um ihre Kenntnisse in Optik und Physik zu vertiefen, und präsentieren nun, nach ihrer Rückkehr in die Heimat, der Öffentlichkeit die Ergebnisse ihrer Studien. Sie fertigten in Paris unter der Leitung von Herrn Lerebours fotografische Bilder an und lernten von dem berühmten französischen Optiker seine ganze Kunst und sein Können. Man kann ohne Vorurteil sagen, dass hier in St. Petersburg noch nie Daguerreotypien mit einer solchen Bildschärfe und Präzision angefertigt worden sind. [...] Sie haben viele Camera Obscurae verschiedener Größen mit ausgezeichneten Chevalier-Gläsern, so dass die Bilder von der Größe einer normalen Daguerreotypie-Tafel bis zu einer Miniatur von der Größe eines Fünf-Kopeken-Stücks reichen können. [...] Porträts dauern bei bewölktem Himmel nicht länger als eine halbe Minute und bei klarem Wetter nur ein paar Sekunden. Die Bilder sind so stark, dass sie weder durch Chemikalien noch durch die Zeit beschädigt werden können; sie lassen sich auch nur schwer abreiben. Jedes Porträt ist kunstvoll gerahmt, in glattem schwarzem oder geprägtem Papier. Außerdem achten die Zwerner sehr darauf, dass das Porträt nicht nur schön, sondern auch auffallend ähnlich ist. Zu diesem Zweck statten sie ihren Pavillon mit gemusterten

322 Saburova, 2014, Tabelle „Daguerreotypisten in Moskau und St.-Petersburg 1840–1862“, o. S.

Vorhängen aus und sorgen mit verschiedenfarbigen Tapeten und kleinem Schnickschnack für einen auffälligen Effekt. Viele Besucher bringen ihre eigenen Sachen mit, die sie zeigen wollen. Zum Beispiel bestickte Kissen, Vorhänge, Bilder, Statuen und sogar Sessel. Man muss den Brüdern Zwerner zugutehalten, dass sie so sehr auf das Publikum bedacht sind, dass sie ein Porträt nur dann an den Auftraggeber aushändigen, wenn es ein voller Erfolg ist. [...]“³²³

So verfügten die Gebrüder Zwerner über die modernste Ausstattung eines Daguerreotypie-Ateliers aus Paris und achteten auf die Innovationen auf dem fotografischen Feld, waren kundenorientiert und finanziell erfolgreich. Die Unternehmer machten sich den militärischen Zeitgeist der Nikolaischen Epoche zunutze und arbeiteten in den Sommermonaten außerhalb St. Petersburgs in dem Sommeraufenthaltort des Militärs, Krasnoje Selo.³²⁴ (Abb. 6) Die Gebrüder Zwerner nahmen Aufträge von auswärts an, reisten auf die Datschen oder besuchten die Kundschaft in deren Wohnungen. Fotografische Kopien der Daguerreotypien oder der Ölgemälde gehörten ebenfalls zum Angebot des Ateliers. Diese fotografische Einrichtung stand somit am Anfang und im Mittelpunkt der Etablierung der fotografischen Kultur in St. Petersburg und konnte sich den gesellschaftlichen Besonderheiten der Epoche von Nikolaus I. anpassen, um daraus Gewinne zu erzielen.

Die in St. Petersburg angekommenen Wanderfotografen beendeten beziehungsweise unterbrachen häufig ihre Reisetätigkeit für mehrere Jahre, weil sie hier zu etablierten Inhabern fotografischer Ateliers aufstiegen. Der österreichische Staatsbürger Josephus Ernestus Weninger gehörte zu den bekannten Wanderfotografen, die in St. Petersburg über mehrere

323 Severnaâ Pčela, 2. April, 1843, Nr. 73.

324 1843 berichtete Severnaâ Pčela: „[...] die Zwerners [...] bieten [...] unseren Gardeoffizieren eine angenehme Unterhaltung, indem sie ihnen im Zwölf-Sekunden-Takt die originalgetreuesten Porträts präsentieren“. Severnaâ Pčela. 29. Juni, 1843, Nr. 142, S. 2.

Jahre, in seinem Fall zwischen 1843 und 1857, ansässig waren. Nach den Wanderjahren in Leipzig, Prag und Stockholm ließ Weninger sich in der russischen Hauptstadt nieder.³²⁵ In den Anzeigen, die sowohl auf Russisch als auch auf Französisch erschienen, bezeichnete Josephus Weninger sich als „Maler und Magister der Chemie“, seine Etiketten trugen ebenfalls die französische Beschriftung „Peintre de Portraits“.³²⁶ (Abb. 5) Carl Albert Dauthendey gehörte ebenfalls zu den prominentesten Vertretern der frühen Fotografie in St. Petersburg.³²⁷ Nach seiner Mechaniker-Lehre in Magdeburg und verschiedenen Stationen in Leipzig, Dessau sowie am Fürstenhof in Anhalt-Dessau begab sich Dauthendey mit einem Empfehlungsschreiben der Herzogin von Anhalt-Dessau, geborene Prinzessin von Preußen, auf den Weg nach Russland. Dort richtete er sich an ihre Verwandte und die Gattin des russischen Zaren Nikolaus I., Mariâ Fëdorovna, geborene Friederike von Preußen.³²⁸ Dauthendey lebte zwischen 1843 und 1862 in St. Petersburg und betrieb ein gefragtes fotografisches Porträtatelier.³²⁹

Die rasch verlaufenden technischen Verbesserungen der fotografischen Prozesse und die Verkürzung der Belichtungszeiten begünstigten die kommerzielle Nutzung der Fotografie vor allem im Bereich der Porträtaufnahmen. Dies wiederum förderte in den 1850er Jahren die Entfaltung der Kultur der fotografischen Porträtateliers in Europa. Die zeitgenössische Wahrnehmung betrachtete das moderne Bildgebungsverfahren und die Atelierräume der Fotografen als eine Bühne für den neuen, höheren sozialen Status sowie als Mittel zur

325 Steen, 1998.

326 Saburova, 2014, Tabelle: „Etiketten der Daguerreotypie-Ateliers“, o. S.

327 Vedomosti Sankt-Peterburgskoj gorodskoj policii, 10. Januar, 1844, Nr. 10, Severnaâ Pčela, 5. August, 1847, Nr. 176, S. 1.

328 Kitaev, Leuschner (Hg.), 2021, S. 73. Carl Albert Dauthendey, 1819 in Aschersleben – 1896 in Würzburg. Ausführlich zu Dauthendey in Russland vgl. Kitaev, 2015.

329 Vedomosti Sankt-Peterburgskoj gorodskoj policii, 15. September, 1844, Nr. 202. Wie bei den anderen Fotografen reichte das Spektrum der Angebote in Dauthendeys Ateliers von den gewöhnlichen Einzel- und Gruppenporträts „bei jedem Wetter“ und Kolorierungen bis zu einer zunächst nur von Dauthendey angebotenen Technologie, bei der ein Goldhintergrund auf den Daguerreotypien verwendet wurde.

Selbstrepräsentation, wie Timm Starl feststellte.³³⁰ So war es in der fortschrittlichen Gesellschaft üblich, eine Bildergalerie eigener Porträts zu besitzen, diese gelegentlich auszutauschen und sich eine Sammlung bzw. Bildergalerie der Vorfahren sowie der Freunde und Bekannten anzulegen.³³¹ Ab den 1850er Jahren etablierten sich die Fotoateliers zu einem gesellschaftlichen Treffpunkt. Die Fotografen boten in den vornehmen Vierteln der europäischen Städte ihre Dienste an. Ihre Räume boten eine Möglichkeit der Selbstinszenierung für die wohlhabende Gesellschaft, die die modernen visuellen Möglichkeiten und Techniken der Selbstpräsentation ausprobieren konnte. Parallel dazu stieg die Nachfrage an Bildern von Prominenten aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Sparten wie Literatur, Kunst und Politik. Diese Fotografien wurden durch Buch- und Papierhandlungen, die bereits andere Druckerzeugnisse anboten, vertrieben und bildeten ein erhebliches zusätzliches Einkommen für die neue Berufsgruppe der Fotografen.³³² Ein ähnliches Prinzip der Entstehung fotografischer Kultur und ihrer Mechanismen konnte im Zarenreich beobachtet werden. Die Zeit der Wanderfotografen nahm, wie überall in Europa, um 1850 ein Ende.³³³

Die Mitglieder der deutschen Bevölkerungsgruppe und die Protagonisten der Frühphase der Fotografie, wie die Gebrüder Zwerner, Carl Dauthendey, Wilhelm Schönfeld oder Joseph Kulisch, gehörten bis in die 1860er Jahre fest zu dem fotografischen Atelier-Etablissement.³³⁴ Neue Protagonisten der Atelierfotografie etablierten auf dem bereits vorhandenen Fundament

330 Starl, Timm, „Das Aufkommen einer neuen Bilderwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerreotypie“, in: Frizot, Michel (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann, 1998, S. 33-57, hier S. 41.

331 Ebd. S. 41-43.

332 Sagne, 1998, S.103-114.

333 Vgl. dazu Šipova: <https://stereoscop.ru/photograph/> vom 05.09.2023.

334 Vgl. Barhatova, S. 10-45.

der ersten Ateliers weitere Daguerreotypie- und Papierfotografie-Anstalten. Während der Vorreformzeit vor 1861, jedoch insbesondere ab den 1850er Jahren, eröffneten in St. Petersburg über 50 neue fotografische Porträtateliers.³³⁵

Wie allgegenwärtig die Fotografie in der russischen Gesellschaft verankert war und vom Publikum rezipiert wurde, bezeugt der Erfolg des Theaterstücks „Dagerrotip ili znakomye vse liza. Original'naâ šutka-vodevil' v odnom dejstvii“ („Daguerreotypie oder all' die bekannten Gesichter. Ein Witz-Vaudeville in einem Akt“ A. K.) des Schriftstellers Vladimir Sollogub von 1850.³³⁶ (Abb. 8 u. 9) Sollogub verlegte das Geschehen des Theaterstücks in das Atelier eines Daguerreotypisten und rückte damit die neu etablierte Porträtkultur und ihre Protagonisten in den Mittelpunkt. Er verwies auf den Begriff der Daguerreotypie als Eigennamen für eine zu gradlinige Abbildung der Realität, die in den literarischen Kreisen verwendet wird. Ebenfalls deutete der Inhalt des Theaterstücks auf die hohe Anzahl fotografischer Ateliers im Russischen Kaiserreich sowie auf die noch zeittypischen vorhandenen Probleme in der technischen Ausführung der Bilder hin.³³⁷ Für den Fotografen im Theaterstück sei nur eins von Bedeutung:

335 Vgl. <https://stereoscop.ru/photograph/> vom 05.09.2023.

336 Sollogub, Vladimir, Sočineniâ grafa V. A. Solloguba, tom 4, „Dagerrotip ili znakomye vse lica. Original'naâ šutka-vodevil' v odnom dejstvii“, Sankt-Peterburg, 1856, S. 59-121.

337 Zusätzlich stehen in Sollogubs Stück in anekdotischer Form auch die technischen Schwierigkeiten, die einem Daguerreotypisten um die Jahrhundertmitte in St. Petersburg (wie auch überall) widerfahren könnten, im Mittelpunkt: nicht stillsitzende Kunden, verschwendete Daguerreotypie-Platten oder „verschwundene“ Abbildungen durch das vergessene Fixieren der Platten.

Das Theaterstück handelt von mehreren Liebesdramen, deren Protagonisten sich wenig um Moral und Treue bemühen. Nur eine Gemeinsamkeit verbindet alle Protagonisten: Für ihre Kinder und für sich wird ein schönes Porträt in dem Daguerreotypie-Atelier von Apollon Merkurievič Azotov gewünscht. Unmissverständlich gleicht der Vorname des Fotografen dem des griechischen Gottes des Lichts und der Künste, so wie der Vatersname „Merkurievič“ unverkennbar auf Merkur, den römischen Gott des Handels, des Reichtums, des Gewerbes und des Gewinns zurückgeführt werden kann. Der Nachname „Azotov“ bezieht sich auf das russische Wort „Azot“, zu Deutsch „Stickstoff“ – also leblos. (Die Bezeichnung im Russischen kommt aus Französisch „azote“, ursprünglich aus dem Alt-Griechischen: leblos.) Vergeblich versuchte der Fotograf zwischen den moralisch fragwürdigen Liebespaaren zu vermitteln, um währenddessen deren Porträts aufzunehmen. Dabei ist sein Hauptanliegen, allein dem Wunsch der Kundinnen nach einem

„Eine Sache, die wir uns alle wünschen, ist, dass unsere Arbeit nicht zunichtegemacht wird. Und wir alle wünschen uns eine Antwort auf die eine Frage: wird die Daguerreotypie gelingen?“³³⁸ Die Fotografie hatte sich um das Jahr 1850 fest als Bühne, und wie im Beispiel gezeigt sogar auf der Bühne, für das St. Petersburger Publikum etabliert.

Ferner erlangte der Ausdruck „daguerreotypieren“ in literarischen Kreisen als eine negative Metapher für eine übermäßig realistische Darstellung gesellschaftlicher Selbstverständlichkeiten Bedeutung. So klagte Nikolaj Gogol’ im Jahr 1847 in einem Brief an den Literaten und Kritiker Pëtr Annenkov in seiner Erzählung „Briefe aus Paris“, dass diese über „viele Beobachtungen und Präzision verfüge“, die jedoch „daguerreotypiert“³³⁹ wären. Dieses Zitat verdeutlicht ebenfalls die selbstverständliche Integration des neuen Mediums besonders unter den Vertretern der Intelligenzija.

Auch ausländische Reisende bestätigten die Allgegenwärtigkeit des neuen Mediums in der Hauptstadt. Charles Piazza Smyth, ein britischer Astronom und früherer Nutzer der Fotografie auf dem Gebiet der Wissenschaften und Dokumentation,³⁴⁰ reiste im Sommer 1859 nach Russland. Seine Erwartung, dass die Fotografie in St. Petersburg „miserabel und kaum bekannt“ wäre, so Smyth, „war ein ausgesprochener Fehler, denn es gibt kaum ein häufigeres Schild als „*Фотография*“, das man entlang der Hauptstraßen antraf, und die vor den Ateliers ausgestellten Exemplare, hauptsächlich großformatige Porträts, gehörten zum Prächtigen, was wir je in dieser Richtung gesehen haben.“³⁴¹

entsprechenden Bildnis mit weniger Falten und jugendlichem Aussehen zu entsprechen. Vgl. Sollogub, S. 70-71.

338 Sollogub, S. 121.

339 Gej, Nikolaj (Hg.), *Pëtr Annenkov, Literaturnye vospominaniâ*, Moskva: Hudožestvennaâ literatura, 1983, S. 546-547.

340 Vgl. Hannavy, S. 1124-1125.

341 Piazza Smyth, Charles, *Three cities in Russia*, in two Volumes, Volume I, London: Lovell Reeve&co, 1862, S. 308. Der Hinweis Smyths auf die stark überhöhten Preise in einem Geschäft für Fotografie-Ausrüstung für einen einfachen „glass dipper“ (Ebd. S. 308-309) geben einen Hinweis auf die im Vergleich zu anderen

Die gesellschaftliche Akzeptanz und somit die steigende Anzahl fotografischer Ateliers war trotz des bisherigen Desinteresses des Zaren von staatlicher Seite nicht unbeachtet geblieben. Die Anfrage des städtischen Verwaltungsrats von St. Petersburg im Jahr 1854 an die Kaiserliche Akademie der Künste bezüglich der „Daguerreotypisten und Fotografen“³⁴² kann als ein Kontrollversuch betrachtet werden. Die Beamten erkundigten sich bei der „offiziellen“ Institution, ob Personen ohne eine künstlerische Ausbildung und Diplome mit der Herstellung der Porträts beschäftigt sein durften. Als Beispiele wurden in dem Schreiben die Namen bereits etablierter deutschsprachiger Studioinhaber wie Carl Dauthendey, die Gebrüder Zwerner, Eduard Borchard oder Karl Kulisch aufgeführt.³⁴³ Und obwohl die offizielle, vom Zaren kontrollierte Institution, die Kaiserliche Akademie der Künste, in ihrer Antwort die fotografischen Ateliers in die Sparte des Handwerks einordnete und dementsprechend außerhalb der geltenden Vorschriften der schönen Künstler positionierte,³⁴⁴ zeigt folgendes

europäischen Ländern noch teurere Ausrüstung der Fotografen und ist daher ein weiterer Beleg dafür, dass sich nur besonders wohlhabende Mitglieder der russischen Gesellschaft eine fotografische Aufnahme leisten konnten. Auch machte Piazzi Smyth diese Beobachtung anhand der Atelierschilder der Fotografen fest: „but modes and robes are gone, no more does the legend ‚Φωτογραφία‘ catch the eye, and there instead, whole rows of old iron shops, [...] then comes a large dump market-place, for diseased and broken down carts ...“ Ebd., S. 281.

342 Barhatova, 2009, 49-50.

343 Elena Barhatova beschreibt diesen Fall detailliert. Vgl. Barhatova, 2009, S. 49-50.

344 Sicherlich spielte bei dieser Klassifizierung des Berufs der Fotografen als „Handwerk“ durch die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg auch die Frage der Konkurrenz der Medien der Malerei und Fotografie bereits eine Rolle. Schließlich boten fotografische Ateliers trotz hoher Preise für fotografische Porträts bereits eine kostengünstigere Alternative zu den klassischen gemalten Darstellungen. Zum Beispiel beklagte der russische Künstler Fëdor Iordan im Jahr 1854 die Ausbreitung fotografischer Verfahren, die bereits eine große Konkurrenz zu den Porträtmalern darstellten und vermutlich weitere Bereiche der bildenden Künste „angreifen“ würden. Vgl. Mardilovich, Galina, „Reproducing il primo quadro del mondo: Fedor Iordan’s Engraving of Raphael’s Transfiguration, 1835–1850, in: Lipińska, Aleksandra (Hg.) in Kooperation mit Stéphanie Baumewerd, *Migration of artists in Central and Eastern Europe 1500–1900*, kunsttexte.de, Nr. 3: Künstlermigration, 2016. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/article/view/88441> vom 12.12.2023.

Fallbeispiel des Atelierfotografen Alfred Davignon, dass das Zarenreich alle Bereiche der Bildgebungsverfahren kontrollierte und fotografische Bilder in einem autokratischen Regime einer Kontrolle und Zensur unterzogen waren.

1.9 Atelier- und Wanderfotograf Alfred Davignon: Zwischen Wegbereitung und Zensur

1.9.1 Das Daguerreotypie-Atelier von Alfred Davignon in St. Petersburg. 1841–1843

Als erster Daguerreotypist mit einem festen Atelier für Porträts in St. Petersburg gilt Alfred Davignon, der mit seinem Partner Henri Fauconnier im November 1841 eine Daguerreotypie-Anstalt eröffnete.³⁴⁵ Davignon zählte nicht nur zu den Pionieren der russischen Porträtfotografie, seine Figur vereinte zwei Elemente des Berufsbildes eines Fotografen zu Beginn des fotografischen Zeitalters in Russland: das eines ansässigen Daguerreotypisten und das eines Wanderfotografen. Das folgende Fallbeispiel Davignon soll aufzeigen, wie die ausländischen Fotografen bzw. Akteure der ausländischen Gesellschaftsgruppen im Kaiserreich maßgeblich für die Verbreitung des fotografischen Wissens in Russland verantwortlich waren und welche beruflichen Umstände sie begleiteten. Ferner werden anhand der Figur Davignons die Spezifika der Rezeption sowie Zensur der Fotografie außerhalb der Institution der Kaiserlichen Akademie der Künste durch den russischen Staat und den Zaren persönlich aufgezeigt.

Alfred Davignon wurde 1812 in Sèvres, Frankreich geboren und kam 1820 als Kind mit seiner Mutter und seinen Geschwistern nach St. Petersburg. Sein Vater hatte dort bereits eine Anstellung bei der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur und wünschte, dass seine Familie ihm

Vgl. auch den Abschnitt zu den Preisen für die fotografischen Porträts und in Öl und als Aquarelle ausgeführten Bildern in Kapitel 3.1.

345 Dagerrotipnye portrety v Peterburge, *Maâk*, 1842. T. 1, kn. 1. S 55-56 (Zamečatel’).

folgt. Aufgrund der Verdienste des Vaters wurde Davignons Ausbildung an der Hauptingenieurschule³⁴⁶ in St. Petersburg mit öffentlichen Geldern finanziert. 1828 beendete Alfred Davignon das Studium mit dem Rang eines Ingenieur-Leutnants. Bis zum November 1837 diente er noch in der Stadt. Jedoch deckte Davignons Dienstgehalt die Lebenshaltungskosten der Familie nicht ausreichend, so dass er seinen Dienst quittierte, um die Lithografie-Anstalt seines erkrankten Bruders zu übernehmen.³⁴⁷

Ende 1841 eröffnete jedoch Alfred Davignon zusammen mit Henri Fauconnier, der ebenfalls ein Lithograf war³⁴⁸, ein Daguerreotypie-Atelier. Darüber, wo und wie Davignon das fotografische Verfahren erlernt hatte, ist nach heutigem Forschungsstand nichts bekannt. Vermutlich eignete sich Davignon aufgrund seiner Ausbildung als Ingenieur und Lithograf das Daguerreotypie-Verfahren im Selbststudium in Russland an.

Die Qualität von Davignons Daguerreotypien war so überzeugend, dass er seine Bilder im Jahr 1842 auf der jährlich stattfindenden „Akademischen Ausstellung“ der Kaiserlichen Akademie der Schönen Künste vorstellen durfte und schließlich an dieser mit neun Daguerreotypien teilnahm. Und dies, wie zu beachten ist, obwohl fotografische Verfahren weder staatlich unterstützt wurden noch als Kunst galten.³⁴⁹ Die Daguerreotypien von Davignon und seinem Partner Henri Fauconnier beinhalteten hauptsächlich Porträt- und Gruppenaufnahmen, darunter auch solche von Davignons eigener Familie. Zusätzlich illustrierten Bilder wie die Ansicht der Nikol'skij-Kathedrale und eine Daguerreotypie einer Grafik des Gemäldes „Jakov mit Iosif“³⁵⁰ weitere Anwendungsbeispiele der Daguerreotypie-

346 Rus.: Главное Инженерное Училище.

347 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, list 12. Davignon behielt die französische Staatsbürgerschaft und beabsichtigte nach Frankreich zurückzukehren.

348 Avetân, 2021, S. 428.

349 Avetân, 2021, S. 43.

350 Avetân, 2021, S. 428.

Verfahren durch Davignon. Seine Teilnahme an der Ausstellung war die zweite öffentliche Vorführung der Daguerreotypen in einer staatlichen Einrichtung und ein Indiz dafür, dass die „offiziellen“ Stellen sich für die Ergebnisse aus dem Atelier des ersten Porträtdaguerreotypisten interessierten und die Möglichkeiten fotografischer Verfahren auf diese Weise ebenfalls beobachteten.

1.9.2 Alfred Davignon als Wanderfotograf. 1843–1845

Im Jahr 1843 beschloss Alfred Davignon „die Entdeckung der Daguerreotypie-Kunst zu nutzen [...] und eine Reise durch das Russische Kaiserreich zu unternehmen [...]“.³⁵¹ Als Hauptziel plante der Daguerreotypist jedoch die „Städteansichten und die erinnerungswerten Gegenstände der Geschichte und der Altertümer“³⁵² aufzunehmen. Diese sollten in Form eines lithografischen Albums in mehreren Heften erscheinen.³⁵³ Davignons Entscheidung, diese Reise zu unternehmen, wurde vermutlich von seinen positiven Erfahrungen in seinem Porträtatelier, seiner Teilnahme an der Ausstellung an der Kaiserlichen Akademie der Künste sowie der geringen Konkurrenz im fotografischen Bereich in Russland bis zu diesem Zeitpunkt beeinflusst. Sicherlich waren die erfolgreichen Hefte „Excursions Daguerriennes“ von Noël Marie Paymal Lerebours,³⁵⁴ die vier Aufnahmen aus Moskau erhielten, ein Vorbild für den Künstler. Die Hefte besaßen ebenfalls einen hohen Bekanntheitsgrad in der russischen Oberschicht, aus der seine Kundschaft bestand. Stellte Davignon nach Daguerre an der Kaiserlichen Kunstakademie die Daguerreotypen aus, so kann angenommen werden, dass er

351 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, list 12. Rückseite.

352 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, list 12. u. die Rückseite.

353 Ebd.

354 Lerebours, Noël Marie Paymal, „Excursions Daguerriennes. Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe“, Paris, 1840-44.

beabsichtigte, weiter „dem französischen Weg“ zu folgen und ein erfolgreich vermarktetes Album „nach Lerebours“ über das Russische Kaiserreich anzufertigen.

1843 wird in der auflagenstarken Zeitung St. Petersburgs *Severnaâ Pčela* Davignons Vorhaben „Daguerreotypie-Wanderungen in Russland“³⁵⁵ prominent auf der ersten Seite angekündigt:

„Herr Davignon, der einer der ersten Daguerreotypisten in unserem Land war, unternimmt jetzt eine ausgedehnte Reise durch Russland, um Städte, kuriose Gebäude, Denkmäler, Ruinen usw. in Daguerreotypie zu fotografieren. Davignon wird besonderes Augenmerk auf malerische Orte, historische Erinnerungen, Altertümer, Originalität der Gebäude legen und ihnen Daguerreotypien von Nationaltrachten beifügen. Von den Daguerreotypie-Tafeln werden dann Lithographien oder Stiche angefertigt, die unter dem Titel ‚Daguerreotypie Wanderungen‘ eine komplette Sammlung bilden werden. [...] Das Unternehmen von Herrn Davignon kann also nur ein voller Erfolg werden. Er beabsichtigt, seinen Spaziergang in Heften zu veröffentlichen, so dass jede Ausgabe Ansichten eines Gouvernements, eine eigene Karte und einen erklärenden Text enthält, der vor Ort geschrieben und den besten Werken über unser Land entlehnt wird.“³⁵⁶

Das Konzept Davignons weist eine große Ähnlichkeit zu Lerebours „Excursions Daguerriennes“ auf, das jedoch allein das Russische Kaiserreich im Fokus hat. Sein Vorhaben entsprach in hohem Maße den Inhalten der unter dem autokratischen Regime entstandenen triadischen Doktrin: „Orthodoxie. Autokratie. Nationalität“. Der Minister für Bildung, Sergej Uvarov,

355 Rus: „Дажерротипные прогулки по России“.

356 *Severnaâ Pčela*, 14. Mai, 1843, Nr. 114, S. 421.

formulierte diese Denkweise im Jahr 1833. Die Triade proklamierte „einen russischen Sonderweg zu den altrussischen geistigen und institutionellen Grundlagen zaristischer Herrschaft“³⁵⁷ und eine Abwendung von modernistischen, westlichen Ideen des 19. Jahrhunderts. Daher konnte Davignon zunächst ohne Aufwand eine staatliche Unterstützung in Form eines offiziellen Schreibens für seine Reise bekommen.³⁵⁸ Die Archivalien belegen, dass Davignon sich Rat bei dem Fürsten Grigorij Volkonskij³⁵⁹, dem Vorstand des St. Petersburger Schulbezirks, einholte, der die Idee nicht nur neu und einmalig fand, sondern auch für Davignon eine Genehmigung³⁶⁰ vom Innenminister³⁶¹ persönlich erhielt. Diese beinhaltete die Anweisung, dass Davignon „zwecks des schnelleren Ausführens seines Vorhabens überall eine gesetzliche Unterstützung bekommen sollte“.³⁶² Unter der Berücksichtigung der Uvarov’schen Triade sollte das Russische Kaiserreich genauso umfangreich wie Frankreich und die Welt von Lerebours dargestellt werden. Indes sollten vermutlich die altrussischen Denkmäler und die Aufnahmen historischer Städte Russlands als Gegenpol zu dem revolutionären Frankreich erscheinen. Wobei darüber hinaus in der Nikolaischen Epoche auch der konservative Zeitgeist und die Rückkehr zu den traditionellen Werten und altrussischen Bräuchen im Einklang mit der Staatsideologie des Zaren standen. Sicherlich versprach so ein Unternehmen auch später einen hohen finanziellen Erfolg und hatte bisher keine Konkurrenz. Um Kapital für seine Reise zu

357 Hildermeier, 2016, S. 854-855.

358 Zu dieser Zeit entstand unter der Schirmherrschaft von Nikolaus I. eine Bewegung zum Studium der Denkmäler des alten Russlands. Diese Publikationen wurden in der Regel auf Befehl des Zaren aus den Mitteln des Kabinetts Seiner Kaiserlichen Majestät finanziert und sollten zur Förderung der nationalen Kunst und zur Durchsetzung der russischen monarchistischen Doktrin in lithografischer Technik vervielfältigt werden. Vgl. Metelkina, S. 55, 79.

359 Die Frau von Grigorij Volkonskij war Maria Benckendorff, die Tochter von Konstantin Alexander Karl Wilhelm Christoph Graf von Benckendorff, dem Chef der III. Abteilung der Gendarmerie (1826–1844).

360 Rus: открытый лист.

361 Lev Perovskij (1792–1856).

362 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis’ 20, 1845, delo 182, list 12. Rückseite.

erwirtschaften, plante Davignon zunächst, während dieser Expedition seine Dienste als Daguerreotypist anzubieten.³⁶³

Von Anfang Mai 1843 bis Ende 1845 unternahm Davignon eine erstaunlich lange Reise durch das Russische Reich, die ihn von St. Petersburg bis nach Kâhta an der Grenze zu China führte. Damit zählte er nicht nur zu den ersten Pionieren der Reise- und Porträtfotografie in Russland, sondern auch zu dem vermutlich ersten Wanderfotografen, der fotografisches Wissen und Kultur im Russischen Kaiserreich abseits der beiden Hauptstädte und ostwärts im asiatischen Teil des Zarenreiches verbreitete.

Davignons beträchtlicher Reiseweg betrug insgesamt über 6 200 km in eine Richtung. Diese Wege können genau nachverfolgt werden, da Davignon bei seiner Rückkehr 1845 aufgrund der von ihm angefertigten Porträts politisch Verbannter, worauf ich später eingehen werde, durch die Geheimpolizei festgenommen wurde. Im Rahmen des Verhörs legte Davignon schriftlich akribisch Details zu seinen Reisen dar.³⁶⁴ Die Route kann in drei Abschnitte unterteilt werden.

1. Reiseabschnitt

Im Zeitraum von Anfang Mai bis zum 15. November 1843 bereiste Davignon den ersten Teil seiner Route. Der Daguerreotypist besuchte die Städte Novgorod, Tver', Moskau, Vladimir, Nižnij Novgorod und Kazan'. Anschließend kehrte er nach St. Petersburg zurück, um dort den Winter zu verbringen.

Kurz vor seiner Abreise aus Moskau bot Davignon mittels Anzeigen Daguerreotypie-Unterricht an.³⁶⁵ Es ist anzunehmen, dass neben den Porträtaufnahmen auch in den anderen

363 Ebd. List 13.

364 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, list 12-14.

365 Moskovskie Vedomosti, Nr. 76, 24. Juni, 1844, private Anzeige 19.

Städten ähnliche Muster oder Angebote angewendet wurden. Auf diese Weise wurde fotografisches Wissen in weitere Orte getragen. Ebenfalls berieten seine Anzeigen zur Kleiderwahl der Porträtierten: „Frauen sollten weiße, rosa und blaue Kleider meiden [...] Männer sollten offene Kleidung tragen“.³⁶⁶ Ab 1844 bot Davignon Kolorierungen der Daguerreotypien an. Der Fotograf annoncierte, dass er sich stets selbst Neuerungen aneigne.³⁶⁷ Davignons Hinweis in den Anzeigen in Kazan’, dass seine Wanderung von der „obersten Regierungsstelle“³⁶⁸ genehmigt wurde, kann als Anzeichen für die repressiven Kontrollen der Epoche gelten.

Schon Davignon erkannte, dass Fotografen in Russland, sowohl damals als auch später, aufgrund langer Lieferzeiten und der geografischen Lage des Landes auf Importe oder die Dienste von Kommissionären angewiesen waren. Während seiner ersten Reise konnte er Porträtaufnahmen erstellen, fand jedoch keine Möglichkeit für Landschaftsaufnahmen. Schuld hatten, wie Davignon beklagte, ein Wiener Optiker und ein Petersburger Kommissionär, von denen Erster keinen Daguerreotypie-Apparat für die Landschaftsaufnahmen und Zweiter keine großen Platten zusenden konnte.³⁶⁹

2. Reiseabschnitt

Von November 1843 bis zum 1. Mai 1844 lebte Davignon in St. Petersburg. Vom 1. Mai bis zum 1. September 1844 nahm er die gleiche Route wie 1843, die ihn in die Gouvernements von Moskau, Nižnij Novgorod und Kazan’ führte. Diesmal wurden sowohl Porträts als auch Landschaftsaufnahmen in allen Städten aufgenommen. Eine Weiterreise in die südlichen

366 Moskovskie Vedomosti, Nr. 69, 10. Juni 1843, private Anzeige Nr. 7, S. 765.

367 Moskovskie Vedomosti, Nr. 58, 13. Mai, 1844, Sonderwerbung; Nummer 66, 1. Juni, 1844; S. 735.

368 Kazanskije Gubernskie Vedomosti, 11. September 1843, Nr. 37, Private Anzeige.

369 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis’ 20, 1845, delo 182, list 12. Rückseite.

Gouvernements des Zarenreichs ab Kazan' fand aufgrund der „ausländischen Konkurrenz“ im Süden Russlands nicht statt. Um den Interessenkampf zu vermeiden, entschied Davignon, die Orte zu besuchen, „wo noch kein Daguerreotypist gewesen sei“: die Gouvernements von Orenburg, Perm', Wâtka, Tobol'sk, Tomsk und Irkutsk im Osten des Landes.³⁷⁰

3. Reiseabschnitt

So reiste Davignon weiter von Kazan' aus über Perm'³⁷¹ nach Ekaterinburg. In der Stadt verbrachte er die Zeit von der zweiten Hälfte September bis Ende Oktober. Als weitere Station folgte Tomsk. Dort wurden die Porträts in einer von Davignon angefertigten „Glas-Belvedere“ aufgenommen. Zwischen dem 30. Januar 1844 und dem 13. Februar 1845 war Davignon nach Kâhta an der russisch-chinesischen Grenze gereist, um dort während der Feierlichkeiten des Jahrmarktes der „Maslânniza“ und des chinesischen „Weißen Monats“ (Neujahresfestes) seine Dienste als Daguerreotypist anzubieten. Bis zum 5. April 1845 blieb Davignon in Kâhta, seine nächste Station, an der er sich bis zum 4. Juli 1845 aufhielt, war in Irkutsk. Es folgten Krasnoârsk (bis zum 1. September 1845) und Tomsk (bis zum 2. Oktober 1845). Über einen anderen Reiseweg über die Städte Omsk, Išim, Šadrinsk, Ekaterinburg und Perm' fuhr Davignon im selben Jahr nach St. Petersburg zurück.³⁷²

Die Reise des französischen Wanderfotografen bzw. des russischen Fotografen aus der französischen Diaspora in St. Petersburg betrug ca. zwei Jahre. In vielen der Städte wurden zum ersten Mal die fotografischen Geräte demonstriert und Daguerreotypien aufgenommen. Davignon besuchte die wichtigsten Jahrmärkte Russlands in Nižnij Novgorod, Kâhta und Išim,

370 Ebd., Blatt 12-14.

371 In Perm wurden laut Davignon keine Daguerreotypien angefertigt.

372 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, list 12-14 (Blatt 12 und 13 haben eine beschriftete Rückseite).

die zu den Drehkreuzen des gesamtrussischen Handels zählten und als Tore zum asiatischen Markt fungierten. Davignon kann als Pionier im Transfer des fotografischen Wissens und der fotografischen Kultur im Russischen Zarenreich gelten, insbesondere durch seine Rolle als Wanderfotograf von Sibirien bis zur chinesischen Grenze.

1.9.3 Alfred Davignons Porträts der „Staatsfeinde“. Zensur der Daguerreotypien

Gleichwohl steht die Figur von Alfred Davignon auch für die Rezeption und den Umgang des russischen Kaiserhauses mit den fotografischen Bildern, die außerhalb der autokratischen Ordnung entstanden. 1845 fertigte er während seiner Reise ins Landesinnere in den Siedlungen um Irkutsk und Tomsk mehrere Porträts der politisch Verbannten, den Dekabristen, an.³⁷³ Die am gescheiterten Dekabristenaufstand von 1825 beteiligten Vertreter der reformwilligen Aristokratie gehörten der jungen Elite der russischen Gesellschaft an, die radikale und schnelle gesellschaftspolitische Veränderungen im konservativ-autokratischen Zarenreich anstrebten.³⁷⁴ Nach dem Staatsstreich kam es zu einem politischen Prozess für die insgesamt um 120 beteiligten Personen, wobei das Strafgericht drastische Strafen für die Angeklagten

373 In Siedlungen bei Irkutsk porträtierte Davignon u. a. die Dekabristen Panov, Muhanov, Lisnevič, Volkonskij mit seiner Frau, Sabinskij, Alexander und Iosif Podžio, Trubezkoj mit seiner Frau; in Tomsk: Kazakevič und Bulgakov mit seinen Frauen. Vgl. Zil'berstejn, Il'ja, *Nikolaj Bestužev i ego živopisnoe nasledie*, Literaturnoe nasledstvo, dekabristy-literatory, kniga vtoraâ, Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk, 1956; Saburova, Tat'ana, „Portrety dekabristov. Dagerotipy 1845–1857.“ in: Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Petersburg: Rosphoto, Volume II, 2015, S. 34-41. Zum Dekabristenaufstand vgl.: Hildermeier, S. 751-763.

374 Wird in der sowjetischen historischen Literatur dieser Personenkreis als erste Revolutionäre und Vorväter der Bolschewiken bezeichnet, so verortet die westliche Forschung den Dekabristenaufstand in den politischen Einflüssen der Spätaufklärung und der Französischen Revolution. So waren die Staatsstreichteilnehmer „angesichts der russischen Gegebenheiten außerdem notwendigerweise sozial wie mental fest in der Adelswelt verankert“. Hildermeier, S. 751.

verhängte.³⁷⁵ Die vorwiegend aus dem hohen (Alt-)Adel stammenden Verurteilten mussten in Ketten den Weg nach Sibirien antreten. Viele der Verurteilten blieben dort und bauten sich unter äußerst harten und einfachen Bedingungen ein neues Leben auf und blieben ihr Leben lang in den sibirischen Siedlungen. Nur zehn Personen aus dem Dekabristenkreis konnten, erst nach dem Tod von Nikolaus I., aufgrund der Begnadigung durch Alexander II. im Jahr 1856, aus der Verbannung zurückkehren. Der Dekabristenaufstand gehörte zu den größten Erschütterungen von Nikolaus I. während seiner Herrschaft, der im Zuge seines autokratischen Führungsstils eine weitere Erhebung sowie weitere reformstrebende andersdenkende Kollektive fürchtete und unter anderem durch strenge Zensur bekämpfte.³⁷⁶ Dementsprechend unterlagen während der Regierungszeit von Nikolaus I. vor allem die Bereiche, die diese Thematik, wenn auch nur im Geringsten, berührte, der strengen Zensur.

So fand ein Beamter bei der Durchsicht der privaten Korrespondenz des nach Sibirien Verbannten Osip Podžio (1792–1848) zwei seiner Daguerreotypie-Porträts, die er zusammen mit den Briefen an seine Töchter verschickte.³⁷⁷ (Abb. 10) Dieser Fund war der Anlass für den ersten Akt der Zensur fotografischer Abbildungen in Russland. Dieser Präzedenzfall führte zu weitreichenden Veränderungen in der Gesetzgebung bezüglich visueller Darstellungen von Staatsfeinden während der Nikolaischen Epoche. Dies zeigte dem Kaiserhaus die potenziellen „Gefahren“ des neuen Mediums auf.

Ein Brief der Geheimpolizei, der III. Abteilung Seiner Kaiserlichen Majestät Höchsteigener Kanzlei vom 20. Oktober 1845, informierte den Leiter der Abteilung, den Grafen Aleksej Orlov, persönlich über den Daguerreotypie-Fund. Ebenfalls rapportierte man, dass

375 Hildermeier, S. 762. Allerdings beabsichtigte Nikolaus I., sich als zunächst „mildtätiger“ Herrscher zu präsentieren, und begnadigte die Todeskandidaten zu lebenslanger Zwangsarbeit bzw. reduzierte andere Strafkategorien.

376 Vgl. Hildermeier, S. 751-763.

377 Zil'berstejn, S. 425.

politisch Verbannte sich Daguerreotypie-Apparate selbst anschafften und sich gegenseitig porträtierten. Im Zuge der Entdeckung der Bilder wurde angewiesen, Davignon bei seiner Ankunft in St. Petersburg festzunehmen und die Daguerreotypien mit den Porträts der Staatsfeinde zu konfiszieren. Ein Hinweis auf die ungewöhnliche und „neue“ Situation in Bezug auf die fotografischen Abbildungen war der abschließende Vermerk des Verfassers: „Spezielle Regelungen zu diesem Thema sind nicht vorhanden“.³⁷⁸

Bereits am selben Tag wurde eine Direktive, die eine schnellstmögliche Verhaftung Davignons bestätigte, persönlich vom Kronprinzen Alexander erlassen. Es sollten unverzüglich folgende Anweisungen an alle Gouverneure in Sibirien verkündet werden: „Es soll Staats- und anderen politischen Kriminellen in Verbannung verboten werden, Porträts von sich und ihren Frauen und Kindern anzufertigen und die Porträts an Verwandte oder andere Personen zu verschicken.“³⁷⁹ Diese Umstände wurden dem Zaren direkt detailliert und zeitnah berichtet. Daraufhin bestätigte Nikolaus I. den Erlass persönlich.³⁸⁰ Ab dem Dezember 1845 galt bereits ein ein Verbot des Besitzens des Daguerreotypie-Apparates durch Staatsfeinde und das Verbreiten der Bilder der Staatsfeinde. Ebenfalls fanden Durchsuchungen in den Häusern der Verbannten und ihrer Verwandten statt, um auch Daguerreotypien und Daguerreotypie-Apparate zu konfiszieren. Alle Dekabristen sollten außerdem schriftlich bezeugen, dass sie keine weiteren Daguerreotypie-Porträts besitzen.³⁸¹

378 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, list 4, Vorder- und Rückseite.

379 Ebd., list 5 Vorder- und Rückseite; Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 3, 1845, edinica hraneniâ 3205, list 18-19, Vorder- und Rückseiten.

380 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, list 18.

381 Zil'berstejn, S. 588. Für Davignon endete die Verhaftung unerwartet mit seiner Freilassung. Diese verdankte er vermutlich dem Brief seiner Frau Ekaterina an den Gendarmerie-Leiter. Ihr Schreiben schildete die Umstände, nämlich, dass Davignon die Porträts nicht heimlich, also ohne Absicht, dem Staat zu schaden, aufnahm. Als Beweis dafür führte sie an, dass er die Bilder öffentlich anfertigte und jede Daguerreotypie mit

Am 31. Dezember 1845 versicherte Davignon schriftlich: „dass ich kein Porträt besitze, das ich in Sibirien durch Daguerreotypie angefertigt habe [...] und dass ich mich im Falle einer Reise verpflichte [...] kein Porträt von den [...] Verbrechern anzufertigen“.³⁸² Am 3. Januar 1846 wurde dem Zaren von General Leontij Dubel't, dem Leiter der Geheimpolizei,³⁸³ und Graf Aleksej Orlov, dem Chef der Gendarmerie,³⁸⁴ ein persönlicher Bericht über das Gespräch und das Schreiben vorgelegt.

Nach der Freilassung lebte Davignon zunächst kurz in St. Petersburg und zog später nach Moskau. Er war jedoch nicht mehr als Fotograf tätig³⁸⁵ und kehrte 1847 mit seiner Familie nach Frankreich zurück.³⁸⁶ Über weitere biografische Daten Davignons ist bisher wenig Genaues bekannt.³⁸⁷

Zum heutigen Zeitpunkt ist nicht sicher, ob Davignons Landschaftsaufnahmen oder Bilder historischer Gegenstände erhalten geblieben sind. Trotz der zaristischen Zensur existieren mehrere von Davignon angefertigte Daguerreotypie-Porträts der Dekabristen. Dies liegt daran, dass bereits Kopien der Bilder vor deren Konfiszierung angefertigt wurden, welche vermutlich

einem Etikett seines Namens versah. Ebd., S. 528. Die Anwendungspraktika der neuen Bildgebungsverfahren durch Dekabristen werden in Kapitel 3 ausführlich besprochen.

382 Šipova, S. 119.

383 Leontij Dubel't, 1792–1862, Leiter der Geheimpolizei unter Nikolaus I.: Stabschef des Gendarmeriekorps (1835–1856) und Leiter der Abteilung III (1839–1856), General der Kavallerie.

384 Alexei Orlov, 1786–1861, Russischer Staatsmann, General der Kavallerie, Generaladjutant, Leiter der Dritten Abteilung der Kanzlei Ihrer Kaiserlichen Hoheit und Chef der Gendarmerie (1845–1856).

385 Nach der Verhaftung von Davignon kündigte Henri Fauconnier im November 1845 an, dass er St. Petersburg verlassen werde, und bot seine Daguerreotypie-Ausrüstung zum Verkauf an. Im Frühjahr 1846 wurde Peter Albers aus Hamburg der neue Inhaber des Ateliers.

386 Šipova, S. 119.

387 Im Januar 1853 inserierte ein „A. Davignon“ seine Dienste als Porträt-Fotograf in St. Petersburg. *Sanktpeterburgskîâ Vedomosti*, 1853, Nr. 112, S. 361. Vermutlich jedoch lebte Davignon in Frankreich, Bourges, und ging nicht weiter einer Tätigkeit als Fotograf nach. Sein Todesjahr kann nicht bestimmt werden. Der Zeitraum kann jedoch auf eine Zeit zwischen 1866 und 1879 eingegrenzt werden. Vgl. Acte de mariage n° 93, 1^{er} février 1879, Paris 9^e, Archives de Paris, Le Journal du Cher, 25 juillet 1850, p. 4; sur Gallica, Journal du Cher, 2 mars 1858, p. 4.

von Davignon als qualitativ nicht hochwertig genug betrachtet wurden.³⁸⁸ Diese Daguerreotypen zeugen von dem bereits damals unaufhaltbaren Prozess der fotografischen Bildverbreitung. (Abb. 11)

Davignons Bilder waren der Auslöser für die ab 1845 über mehrere Jahre erstatteten Berichte aus den Gouvernements in Sibirien direkt an die Leiter der III. Abteilung. Diese sollen die Tatsache bestätigen, dass keine Daguerreotypie-Apparate oder Daguerreotypen bei politischen Gefangenen gefunden werden konnten.³⁸⁹ Jedoch wurden zunächst keine weiteren allgemeinregulierenden Gesetze in Bezug auf fotografische Ateliers oder Fotografen erlassen. Erst am 9. April 1858 traf der Regierende Senat in St. Petersburg erste Regulierungen, jedoch lediglich in Bezug auf die Eröffnungen fotografischer Ateliers. Um ein fotografisches Atelier zu eröffnen, mussten lediglich zwei Empfehlungsschreiben vorgelegt werden, und es war erforderlich, eine Gebühr an die Staatskasse zu zahlen. Ebenfalls sollte die fotografische Anstalt den Regulierungen der Handwerkskammer der Stadt entsprechen.³⁹⁰ Ab November 1862 wurden in Moskau und im Moskauer Gouvernement erste Zensurvorschriften, die den Regulierungen der „Typografien und Lithografien“ entsprachen, eingeführt. Den Anlass für diese Verordnung bot allerdings der Fund eines Inspektors für Typografie- und Lithografieanstalten fotografischer Produktion „eines sittenwidrigen Inhaltes“³⁹¹ in einem Buchgeschäft in der Moskauer Innenstadt. Erst 1865 wird von Alexander II. ein allgemeines „Gesetz über fotografische Anstalten“, welches das fotografische Handwerk und die Fotografien offiziell der staatlichen Regulierung und Zensur unterordnete, erlassen.³⁹² In der

388 Saburova, 2014, o. S., Katalognummer 80, 81.

389 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, list 27, 38.

390 Šipova, 2012, S. 4. So sollte u. a. die fotografische Anstalt die üblichen Brandschutz- und Gesundheitsschutzmaßnahmen einhalten.

391 Ebd., S. 15.

392 Mserianc, Z., M., Zakony o pečati. Nastol'naâ spravočnaâ kniga, Moskva, 1868, S. 42-44.

Vorreformzeit des Zarenreichs lässt sich der Etablierungsprozess fotografischer Bildgebungsverfahren nur im Kontext der allgemeinen Zensurmechanismen der autoritären Epoche darstellen. Allerdings unterlagen fotografische Bilder keiner spezifischen staatlichen Regulierung, da in jedem „entdeckten Einzelfall“ separat entschieden wurde, wie auch der Fall Davignon aufzeigte.

Es ist bisher nicht überprüfbar, ob die Verhaftung Davignons 1845 der Öffentlichkeit respektive in dem bisher sich in Entwicklung befindenden und noch überschaubaren Berufszusammenhang bekannt wurde und möglicherweise die Eröffnungen von Porträtstudios in der Hauptstadt aufhielt. Nach heutigem Forschungsstand wurden trotz der durch das autokratische System bedingten Kontrolle bis zum Tod von Nikolaus I. 1855 sowohl in St. Petersburg als auch in dem zweiten fotografischen Zentrum, Moskau, weitere fotografische Ateliers eröffnet. Denn paradoxerweise bot diese „Statuslosigkeit“ des neuen Mediums in der Vorreformzeit in Russland trotz des autokratischen Regimes einen zum Teil „autonomeren“ Raum für die Dissemination des fotografischen Wissens und zur Etablierung der fotografischen Kultur in den städtischen Umgebungen des Kaiserreiches. Dabei verfügte Moskau u. a. aufgrund der Entfernung zur offiziellen Hauptstadt über mehr Freiräume zur Etablierung einer liberal-humanitär gesinnten fotografischen Kultur im Sinne von Gisèle Freund,³⁹³ worauf im folgenden Kapitel eingegangen wird.

393 Freund, S. 27.

Kapitel 2

Als Hauptstadt des Russischen Kaiserreichs bildete St. Petersburg den Ausgangspunkt für die fotohistorische Forschung in Russland.³⁹⁴ Jedoch verbreiteten sich fotografische Verfahren zur selben Zeit mit einer vergleichbaren Intensität auch in der alten Hauptstadt Moskau. Diese Entwicklung weist sowohl eine Paralle als auch ein besonderes Spezifikum der Etablierung neuer Bildgebungsverfahren in der Stadt auf. Trotz staatlicher Zensur und der dementsprechend zurückgezogenen Gesellschaft entwickelte sich die fotografische Kultur insbesondere in Moskau. Die geografische Entfernung zur offiziellen Hauptstadt bot unter anderem Freiräume für liberal gesinnte, reformaffine sowie regierungskritische Gruppen russischer Gesellschaft, die entweder in Moskau lebte oder vorübergehend aus St. Petersburg nach Moskau kam.³⁹⁵ Letztere zeigte ein großes Interesse an fotografischen Verfahren und wurde zu den ersten Kunden der Porträts-Ateliers. Diese Kundenkreise der ersten Fotografen der Stadt werden im Folgenden beschrieben. Ferner werden die Träger frühfotografischer Kultur, die ersten Fotografen, die vorwiegend deutschsprachig waren, bestimmt sowie ihre Strategien, die sie in der Frühzeit der Fotografie in Moskau zwischen 1839 und 1861 entwickelten, werden rekonstruiert und fotohistorisch eingeordnet.

394 Vgl. Barhatova, 2009; Avetân, 2021.

395 Sidorova, M. u. Šerbakova, E. (Hg.), *Rossîâ pod nadzorom, Otčëty III otdeleniâ 1827–1869*, Moskva, 2006, S. 448; Klejmenova, S. 5. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das gesellschaftliche Leben, insbesondere in Moskau, von Gedanken zur politischen Umgestaltung des Staates, Reformüberlegungen, der Abschaffung der Leibeigenschaft und Reflexionen über das Nationalbewusstsein des russischen Volkes durchdrungen. Diese Fragen wurden in Moskau trotz der herrschenden autoritären Regime in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen, an der Universität, in den Vereinen oder in den Salons diskutiert.

2.1 St. Petersburg – Moskau: Eine Rivalität?

In der historischen Literatur gilt Moskau als die „zweite Hauptstadt“, die über eine eigene Geschichte verfügte und zum Teil in Rivalität zu der neuen Hauptstadt St. Petersburg steht.³⁹⁶ Ebenfalls wird Moskau als eine für Russland bedeutende und repräsentativere Stadt eingeordnet. „Wer in Moskau gewesen ist, der kennt Russland“, schrieb bereits der russische Historiker Nikolaj Karamzin im 19. Jahrhundert.³⁹⁷ Karamzin bezeichnete Moskau als wahre Hauptstadt, in welcher sich der Handel, die Industrie und der zivile Geist konzentrierten.³⁹⁸ Karl Schlögel stellte im 21. Jahrhundert obendrein zwei „verselbständigte Entwicklungsabschnitte der Geschichte“³⁹⁹ in der Verschiedenheit der beiden Städte fest. Während Moskau eine altrussische Metropole, „voraufgeklärt, vorpetrinisch, orthodox, zaristisch und dann bereits kapitalistisch“ sei, so sei St. Petersburg „silbern, absolutistisch, aufgeklärt, imperial“,⁴⁰⁰ schrieb Schlögel. (Abb. 12 u. 13)

Die vielzitierten Passagen von Nikolai Gogol aus den „Petersburger Aufzeichnungen“ wurden 1836, drei Jahre vor der Bekanntgabe fotografischer Verfahren, veröffentlicht. Diese Passagen bieten einen Einblick in die konträren gesellschaftlich-politischen Konstellationen der beiden Städte durch zahlreiche Gegenüberstellungen. St. Petersburg sei „ein akkurater Mensch, ein vollkommener Deutscher, der alles umsichtig erwägt“⁴⁰¹, so Gogol, dagegen sei Moskau

396 Vgl. Schlögel, Karl, *Moskau lesen*, das Kapitel „Schichtungen. Moskau versus Petersburg; über zwei Hälften des Ganzen“, München: Hanser, 2011, S. 47-52.

397 Karamzin, Nikolaj, „Zapiska o moskovskih dostopamâtnostâh, handschriftliches Manuskript, 1817, 40 Seiten, https://www.prlib.ru/item/335921?ysclid=lnit49hak869703137#v=d&z=1&n=5&i=6751110_doc1_4826F480-27E3-40E8-8648-4EDBF80D5F77.tiff&y=349&x=559 vom 17.10.2023.

398 Ebd.

399 Schlögel, 2011, S. 48.

400 Ebd.

401 Gogol, Nikolaj, „Petersburger Skizzen aus dem Jahr 1836“, „1“, in: „Gesammelte Werke in fünf Bänden“, Band 4, herausgegeben von Angela Martini, Stuttgart 1981, S. 107-109, hier S. 108.

„ein russischer Edelmann“⁴⁰². Gogols Schilderungen gingen unter anderem auf die gesellschaftliche Stimmung in der liberaleren Atmosphäre Moskaus und in die autokratische Zensur ein: „Die Moskauer Journale reden über Kant, Schelling und dergleichen mehr. In den Petersburger Journalen wird nur über das Publikum und die rechte Gesinnung gesprochen.“; „In Moskau halten Journale Schritt mit ihrer Zeit, aber einzelne Folgen erscheinen mit Verspätung; in Petersburg gehen die Journale nicht mit der Zeit, aber sie erscheinen akkurat am festgesetzten Tag. [...] In Moskau bringt jedes Journal, wie gelehrt es auch sei, am Ende stets eine illustrierte Modeseite; die Petersburger Journale bringen selten Bilder; tun sie es aber dennoch, so kann der Betrachter ob des ungewohnten Anblicks erschrecken.“⁴⁰³

Ein kurzer Überblick zur historischen Entwicklung sowie der Bevölkerung Moskaus soll die Voraussetzungen, die die Stadt für die aufkommende fotografische Kultur und deren ersten Akteure bot, darlegen. Es wird besonders auf die liberal gesinnte bzw. regierungskritische gesellschaftliche Stimmung in Moskau zu der Zeit der Verbreitung fotografischer Verfahren eingegangen. Diese Tatsache begünstigte, im Sinne von Gesèle Freund, die Entwicklung bzw. die Etablierung der Fotografie.⁴⁰⁴

2.2 (Haupt-)Stadt Moskau

Die Hauptstadt des Russischen Kaiserreiches war vor der Ernennung St. Petersburgs im Jahr 1712 durch Peter I. Moskau, wo sich auch der Regierungssitz befand. Moskau verlor keinesfalls an Bedeutung, auch nach 1712 nicht. Als die ursprüngliche Hauptstadt des Russischen Kaiserreiches und ein bedeutender Handelsort für das ganze Land besaß die Großstadt

402 Ebd.

403 Ebd.

404 Freund, S. 25. Gièsele Freund verwies, wie bereits dargestellt, auf die Zusammenhänge, „welche zwischen der Entwicklung der Photographie und der Entwicklung der Gesellschaft bestehen“.

Moskau⁴⁰⁵ als wirtschaftliches und geistig kulturelles Zentrum eine Sonderstellung in Russland. Als „zweite Hauptstadt“ verankerte sich Moskau in dem Bewusstsein der Bevölkerung und behielt den Status der „Moskva pervoprestol’naâ“: eine „Stadt des ersten Throns“, der Krönungsort der Zaren. Als die Stadt, in der bereits der erste Zar aus der Romanov-Dynastie im Jahr 1613 gekrönt wurde, hatte Moskau sowohl für das russische Volk als auch für den Staat eine besondere Symbolhaftigkeit.⁴⁰⁶ Ebenfalls stand die Stadt im Zentrum der panslawistischen Bewegung. Der Moskauer Adel und die aufstrebende Kaufmannsschicht empfanden sich häufig als die Repräsentanten eines echten Russentums.⁴⁰⁷

Die wirtschaftlich stärkste und wohlhabendste Schicht bildete in Moskau die Aristokratie.⁴⁰⁸ Vor den Reformen der 1860er Jahre galt Moskau als die Hauptstadt des russischen Adels. Während St. Petersburg mit dem Kaiserhof, den Ministerien und dem Militär als offizielle Hauptstadt einen Schwerpunkt auf die Karriere und Machtnähe legte, zog Moskau den wohlhabenden Adel an, der nicht im Staatsdienst tätig war. Der Historiker und Publizist Mel’gunov stellte damals fest, dass die Menschen in Moskau „lebten“ und in St. Petersburg „dienten“: Nach Moskau käme man, um „so lange dort zu wohnen, wie es möglich ist“, nach

405 Anfang der 1850er Jahre betrug die Bevölkerungszahl in Moskau 356.511 Personen. Charakteristisch für Moskau war der Bevölkerungszuwachs in den Winter- und Herbstmonaten aufgrund der Saisonmigration aus der Provinz in die Stadt. Dieser saisonal bedingte Bevölkerungsaustausch führte ebenfalls zu einer festen Bindung der Regionen an Moskau und nicht an St. Petersburg. Grosul, Vladislav u. a. (Hg.), *Istoriâ Moskvyy s drevnejših vremën, v trëh tomach, tom vtoroj, XIX vek*, Moskva: Mosgorarhiv, 1997, S. 8-10.

406 Moskau galt als die Hauptstadt von „allem Russischen“ und der „wahren russischen Geschichte“. Vgl. Grosul, 1997, S. 17.

407 Dahlmann, Dittmar, „Lebenswelt und Lebensweise deutscher Unternehmer in Moskau vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges“, in: *Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte. Deutsche in St.-Petersburg und Moskau vom 18. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges*, Institut Norddeutsches Kulturwerk Lüneburg, Neue Folge Band III/1994, Heft 1, S. 135-163, hier S. 138.

408 Grosul, 1997, S. 9-10.

St. Petersburg reiste man, um „so wenig wie möglich zu bleiben.“⁴⁰⁹ Nach dem Ruhestand bevorzugten die Staatsdiener ebenfalls das Leben in Moskau, das die Vorteile der Stadt und des Landlebens in sich vereinte. So siedelten in Moskau seit Jahren die Vertreter der traditionellen Adelsgeschlechter und des „neuen Adels“, die über ein großes Vermögen verfügten. Ebenso bestand die Bevölkerung Moskaus in der Mitte des 19. Jahrhunderts aus einer großen Anzahl von Vertretern mittelgroßer Adelsfamilien. Diese waren finanziell unabhängig und nicht auf Arbeit oder eine Position im Staatsdienst angewiesen. Diese zahlenmäßig kleine Schicht bildete die einflussreiche Elite Moskaus.⁴¹⁰

Die Tagebücher des Aristokraten Boris Čičerin geben Einblicke in die vorherrschende gesellschaftliche Atmosphäre der Stadt in den ersten Jahren nach der Verkündung fotografischer Verfahren:

„Die Moskauer Gesellschaft war zu dieser Zeit groß und vielfältig. Moskau war damals vor allem eine Stadt des Adels. Dort lebten wohlhabende, unabhängige Familien, die keine offizielle Karriere anstrebten und nicht an den Hof angebunden waren. Dies prägte das gesamte Moskauer Leben auf eigentümliche Weise. Es fehlte das, was die Petersburger Oberschicht bis heute plagt, das Streben eines jeden nach dem Hof, dessen Nähe die Stellung in der Welt bestimmt. [...] Im Allgemeinen war das weltliche Leben prächtig, denn es gab viele Gasthäuser, und der Adel hatte noch keine Zeit gehabt, arm zu werden.“⁴¹¹

Die wirtschaftliche Bedeutung Moskaus als Handelsmittelpunkt bzw. als Drehkreuz des innerrussischen Handels und als ein Verbindungsknoten für das Landesinnere sowie zwischen

409 Sovremennik, 1847, Nr. 4, S. 70, 74.

410 Grosul, 1997, S. 10.

411 Bahrušin, Sergej, Čävlovskij, Mstislav (Hg.), *Zapisi prošlogo, vospominaniâ i pis'ma; Vospominaniâ Borisa Nikolaeviča Čičerina; Moskva sorokovyh godov*. Moskva: Izdanie M. i S. Sabašnikovyh, 1929, S. 92-93.

Europa und Asien⁴¹² brachte der Stadt Vorzüge und Reichtum. Die städtische Regierung konnte aus diesem Grund unabhängiger von der Hauptstadt agieren.⁴¹³ Auf der anderen Seite begünstigten die häufigen Besuche des Zaren den Ausbau der Infrastruktur der Stadt.

Moskau entwickelte sich ferner ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Industriezentrum des Russischen Kaiserreiches.⁴¹⁴ So formierte sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Industrialisierung eine aufstrebende und starke Schicht der Kaufleute, deren Zentrum sich in Moskau befand. Die „erste Hauptstadt“ stellte fernab von St. Petersburg eine unabhängige Plattform für die Prosperität der Entwicklung des Unternehmertums dar.⁴¹⁵ Der Großteil der Kaufleute gehörte den Altgläubigen⁴¹⁶ an, die durch den persönlichen Wunsch Nikolaus I. besonderen staatlichen Verböten ausgesetzt waren. Dementsprechend gab es ein großes Misstrauen der Moskauer Unternehmer dem Staat gegenüber.⁴¹⁷

412 Grosul, 1997, S. 6.

413 Im Jahr 1852 zählte die Statistik 13 943 Handelsleute in der Stadt. Dies betrug zwar nur 4,2 % der Gesamtbevölkerung, jedoch gewann diese gesellschaftliche Schicht an Macht und Einfluss in Moskau, was wiederum immer mehr russische und ausländische Vertreter der Kaufmannschaft anzog. Jeder zehnte Kaufmann in Russland lebte in Moskau. Vgl. Grosul, 1997, S. 10, 93.

414 Ebd., S. 72-73. Vor allem wuchsen die Gewerbe in den Bereichen der Textilien, Weberei, Tabak, Papier und Chemie. Es eröffneten weitere Fabriken in der Stadt, wie zum Beispiel Seifen- und Kerzenfabriken, Färbereien, u. a.

415 Važenin, S., Suhih, V., „Vlast' i moskovskie kupcy v XIX veke: pričiny i posledstviâ nedoveriâ“, in: *Stranicy èkonomičeskoj istorii Rossii*, Nr. 11, 2008, Novosibirsk, S. 177-187, hier S. 177.

416 Selbstbezeichnung der russisch-orthodoxen Christen, die sich im 17. Jahrhundert von der russischen Staatskirche trennten, da sie die Reformen der Orthodoxen Kirche ablehnten.

417 Važenin, Suhih, 2008, S. 178, 183. Der Zar trennte so strikt den Adel und die „niedrigere“ Schicht der Kaufmannschaft. Er verlangte, dass selbst äußerlich keine Ähnlichkeiten bemerkbar sein sollten: zum Bsp. wies er die Aristokratie an, unter anderem keine Bärte zu tragen. Waren die Moskauer Kaufleute einerseits traditionell wirtschaftlich von staatlichen Investitionen und Kapitalanlagen unabhängig, so waren die Geschäftsmänner doch den wirtschaftlichen und sozialen Repressalien und der Willkür seitens des Staates ausgesetzt, die ihre berufliche Tätigkeit einschränkten und sie gesellschaftlich erniedrigten. Vgl. Ebd. S. 179-182

Im 19. Jahrhundert galt Moskau als wissenschaftlich-kulturelles Zentrum Russlands, das sich im Mittelpunkt der historischen Debatte in Bezug auf die Zukunft des Landes befand.⁴¹⁸ Zwischen den 1830er und 1850er Jahren bildeten sich innerhalb der russischen Gesellschaft zwei Denkbewegungen: „die Slawophilen“ und die „Westler“, die im Fokus zwei unterschiedliche Ansätze der philosophisch-historischen Wege Russlands als weitere Entwicklungsstrategien des Reiches begreifen. Diese Denkgemeinschaften dominieren die Diskurse der Intellektuellen des Landes im 19. Jahrhundert. Die „Slawophilen“ gehörten zu den Befürwortern des nationalen Sonderweges und russischer Traditionen. Sie strebten einen eigenständigen, nicht-europäischen Weg für die Veränderung Russlands an, mit Moskau als dem geplanten Zentrum dieser Entwicklung. Das andere Lager plädierte für eine Annäherung an westliche Philosophien und Werte sowie Wege der Europäisierung Russlands.⁴¹⁹ Diese beiden äußerst unterschiedlichen Denkgemeinschaften besaßen jedoch eine Gemeinsamkeit: Sie befanden sich im Zeichen der Opposition und Kritik zu der gegenwärtigen Herrschaftsform und strebten – je nach eigenem Programm – nach Reformen und Veränderungen im Land. Von 1845 bis 1846 beschäftigte man sich täglich mit der Frage der Bedeutung Moskaus für Russland, schrieb der „Westler“ Alexandr Gercen.⁴²⁰ Jedoch selbst Gercen sprach in einem Essay in der Zeitschrift „Moskovskij listok“ die Bedeutung Moskaus an, indem er die beiden Städte zwar ironisierend verglich, jedoch gleichgestellt diskutierte.⁴²¹

Als Standort der ersten Universität Russlands⁴²², der Kaiserlichen Moskauer Universität, verstärkte Moskau ihre besondere Stellung als ein Ort der gesellschaftlich-kulturellen Elite des Landes. Die eigene Universitätszeitung *Moskovskie Vedomosti* war mit einer Auflage von ca.

418 Grosul, 1997, S. 6.

419 Ebd., S. 17.

420 Ebd., S. 19.

421 Moskovskij listok, „Stancija Edrovo“, 1847, Nr. 57.

422 Die Kaiserliche Moskauer Universität wurde im Jahr 1755 gegründet.

9 000 gedruckten Exemplaren das auflagenstärkste Periodikum der Stadt Moskau und des Moskauer Gouvernements. Sie unterlag nicht der allgemeinen Zensur, da die Universitätsleitung die Verantwortung für deren Inhalte übernahm.⁴²³ Zur Zeit des Aufkommens der Fotografie spielte die Moskauer Universität, die liberal gesinnte Menschen zusammenbrachte und als eine Plattform für den Meinungs austausch und Diskussionen fungierte, eine große Rolle. Boris Čičerin erinnerte sich an die Zeit von 1840 bis zu den 1850er Jahren vor dem Hintergrund der autokratischen Regime im Land und der Rolle der Moskauer Kaiserlichen Universität:

„Unter der damaligen Zensur wurde alles, was auch nur im Entferntesten nach liberalem Gedankengut aussah, erbarmungslos unterbunden. [...] Natürlich ließ sich das Denken nicht unterdrücken, und die Öffentlichkeit war daran gewöhnt, zwischen den Zeilen zu lesen [...] Zwar durfte an der Universität nicht nach liberalen Grundsätzen gepredigt werden, aber unter dem Schutz eines aufgeklärten Kurators konnte das Wort freier verbreitet werden. [...] Die Moskauer Universität wurde zum Zentrum der gesamten intellektuellen Bewegung in Russland.“⁴²⁴

Auch der Moskauer Generalgouverneur, Fürst Dmitrij Golicin (1820–1843), war ein europäisch gesinnter Mensch und Vertreter eines der ältesten Adelsgeschlechter Russlands, der gleichermaßen beim Kaiserhaus, aber auch bei der gebildeten Oberschicht in Moskau Anerkennung genoss.⁴²⁵ So setzte sich Golicin zur Zeit der Gründung der III. Abteilung

423 Klejmenova, Raisa, *Knižnaâ Moskva pervoj poloviny 19 veka*, Moskau: Nauka, 1991, S. 54, 56.

424 Bahrušin u. Čâvlovskij, 1929, S. 34.

425 Dmitrij Golicin begleitete Joseph Hamel auf einer Rundreise durch England und später nach Frankreich, um die Industrieausstellung in Paris vom Juni bis Juli 1839 zu besuchen. (Hamel, 1862) Da Hamel zu dieser Zeit mit Daguerre und mit dem Sohn von Nicéphore Niépce, Isidore, Bekanntschaft machte und sich mit Daguerreotypie beschäftigte, kann davon ausgegangen werden, dass auch der Moskauer Generalgouverneur

persönlich beim Zaren dafür ein, dass Moskau eine eigene Geheimpolizei bekam und somit unabhängiger von der III. Abteilung in St. Petersburg blieb.

Politische Nachrichten und Ereignisse wurden in Moskau anders (also kritisch) als in St. Petersburg rezipiert, so dass die Zeitgenossen Moskau in Hinsicht auf den Lebensstil und die Meinungsfreiheit mit einer Republik verglichen.⁴²⁶

Wie dargestellt, besaß Moskau eine ausgebaute Infrastruktur und die notwendigen wirtschaftlichen und kulturellen Spezifika einer Hauptstadt, die ein hohes Potenzial für ein fotografisches Zentrum aufwies. Die wohlhabenden und dem Fortschritt aufgeschlossenen gesellschaftlichen Gruppen Moskaus, wie der alte Adel, die finanziell stark aufgestellte kaufmännische Schicht, Gelehrte und regierungskritische Kollektive bildeten die potenzielle Kundschaft für die Fotografen. Die genannten Faktoren schufen optimale Bedingungen für die ersten Fotografen, eine wohlhabende und aufgeschlossene Kundschaft für fotografische Porträts zu gewinnen sowie das neue Medium in der Stadt einzuführen und zu etablieren. Die hier dargestellte vorteilhafte, stabile finanzielle Situation dieser Kreise, die geografische Lage Moskaus als Handelsknoten sowie aussichtsreiche Lage als aufkommender Industriort versprachen vorteilhafte Bedingungen für die sich neu etablierenden fotografischen Ateliers. Ebenfalls kann angenommen werden, dass die geografische Entfernung zu der Hauptstadt weniger staatliche Überwachung und Restriktionen auch in Bezug auf eine Gewerbeöffnung versprach.

Offenbar nutzten diese günstige Situation vor allem Personen der deutschen Diaspora. In Moskau deutet die Überzahl der „deutschen“ Namen⁴²⁷ unter den ersten Besitzern fotografischer Ateliers, ähnlich wie in St. Petersburg, auf den Einfluss der deutschsprachigen

zu den ersten Moskowitern gehörte, der durch Hamel bereits früh mit den fotografischen Verfahren in Berührung kam.

426 Klejmenova, S. 54, 56.

427 Šipova, 2012.

Bevölkerungsgruppe auf die Verbreitung neuer Bildgebungsverfahren hin. Wie bereits am Beispiel der Hauptstadt erläutert, trugen deutschsprachige Akteure maßgeblich zur Verbreitung des fotografischen Wissens bei, insbesondere aufgrund der festen deutsch-russischen Beziehungen und der daraus resultierenden deutschen Diaspora. Eine Besonderheit dieser Gemeinschaft im Zarenreich stellte die in Moskau seit dem 16. Jahrhundert bestehende „Ausländervorstadt“ – Nemeckaâ Sloboda⁴²⁸ – dar. Sie verfügte über feste, angepasste Infrastrukturen und ihre Fachkräfte hatten einen ausgezeichneten Ruf.⁴²⁹

2.3 Deutschsprachige Diaspora in Moskau

Diese besondere Verbindungsstelle der deutschen und russischen Kultur in Moskau war die im Jahr 1652 gegründete Siedlung Nemeckaâ Sloboda – „Deutsche Vorstadt“. Die Bewohner dieser Siedlung waren nicht-russische orthodoxe Ausländer, die vorwiegend aus den deutschsprachigen Ländern stammten und in Moskau eine beachtliche Rolle bei der Verbreitung westeuropäischer Kultur spielten.⁴³⁰ Seit den Reformen von Peter I. war die Ausländervorstadt ein initialer Ort für die Ideen in Bezug auf eine Umgestaltung Russlands nach europäischem Vorbild. Es entstanden im Zusammenhang mit den Besuchen des Zaren in

428 Nemeckaâ Sloboda bedeutet: „Deutsche Vorstadt“ bzw. Ausländervorstadt. Der Begriff „Nemeckaâ“ bzw. „Nemcy“ rekuriert auf das russische Wort „Nemoj“ – „taubstumm“. Als Nemcy, also „Deutsche“, wurden Ausländer, die kein Russisch sprachen, bezeichnet. Die „neue“ deutsche Vorstadt entstand durch eine Umsiedlung innerhalb Moskaus im Jahr 1652. Die „alte“ Deutsche Vorstadt, Nemeckaâ Sloboda, entstand bereits im 16. Jahrhundert und war ein Ort für in der Stadt lebende ausländische Kaufmänner, Handwerker und Militärdienstleistende, die nicht dem orthodoxen Glauben angehörten.

429 Das folgende Kapitel soll eine Fortsetzung im Zusammenhang mit der bereits im Allgemeinen dargestellten Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen und der Beschreibung der deutschen Diaspora in St. Petersburg gesehen werden. Da Moskau jedoch erst ab Kapitel 2 dieser Dissertation in den Mittelpunkt rückt, wird die deutschsprachige Diaspora erst an dieser Stelle vorgestellt.

430 Vgl. Heller, 1999.

der Deutschen Vorstadt einige Grundgedanken zu seinen Modernisierungsvorhaben.⁴³¹ Der Großteil der Siedlung bestand aus Soldaten, die anderen Bewohner waren Handwerker, Hausdiener, Pädagogen und Gouvernanten, Theater- und Lokal- sowie Manufakturbesitzer. Die Siedlung galt als kompakt und war relativ autonom, was zur Erhaltung der traditionellen Lebensweisen, der Sprache und der Religion beitrug.⁴³² Die Verlegung der Hauptstadt nach St. Petersburg im Jahr 1712 bedeutete nicht das Ende der Nemeckaâ Sloboda, die sich aufgrund der Weiterentwicklung der diplomatischen Beziehungen und des Bedarfs an Fachkräften eher noch vergrößerte.⁴³³ Der Brand von 1812 führte zur vollständigen Zerstörung der Sloboda, was einen weiteren bedeutenden Faktor für die Integration der deutschen Bevölkerung in Moskau darstellte. Ab diesem Zeitpunkt durften sich die ausländischen Mitbürger in einem zentralen Teil der Stadt niederlassen. 1813 unterstützte die Moskauer Stadtverwaltung die evangelisch-lutherischen und anglikanisch-reformierten Kirchen mit einer großen Geldsumme für den Wiederaufbau der Gotteshäuser und Schulen.⁴³⁴ Ab dieser Zeit entstanden Dynastien der „Moskauer Deutschen“, die Moskau als ihre Heimat betrachteten.⁴³⁵ Diese deutschsprachige Bevölkerung war einerseits besonders gut in der Moskauer Gesellschaft integriert, andererseits behielt dieser Kreis seine Konfession und Sprache. Daher sprach man von einer besonderen Form der Integration der deutschen Diaspora besonders in Moskau. Gemeint war damit keine Assimilation, sondern eine gelungene Adaptation der deutschen Bevölkerung, die ihre Sprach-

431 Dönninghaus u. Petrov, S. 10.

432 Ebd.

433 Ebd.

434 Keller, 1994, S. 93-94. 1817 wurde die Peter-und-Paul-Kirche in der Moskauer Innenstadt errichtet. Sie bildete das geistige Zentrum und einen Lebensmittelpunkt der deutschen Lutheraner in Moskau.

435 Petrov, Ūrij, „Predislovie“, in: *Nemcy v obšestvennoj i kul’turnoj žizni Moskvy XVI-načalo XX veka*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 1999, S. 6-9, hier S. 7-8.

und Religionsautonomie aufrechterhalten konnte und ein Teil sowohl der russischen als auch der deutschen Kultur war.⁴³⁶

Die deutschsprachigen Kaufleute, die im 19. Jahrhundert nach Moskau kamen, prägten wie auch in St. Petersburg das Bild eines erfolgreichen und geschäftstüchtigen „Deutschen“. Ihr geschäftlicher Erfolg gründete auf ihren sprichwörtlichen Tugenden wie Anständigkeit und Fleiß.⁴³⁷ Ebenfalls empfand man die deutschsprachige Bevölkerung als „besonders zuverlässig und korrekt“⁴³⁸. Darüber hinaus war das soziale Engagement der Deutschen unter den Gemeindemitgliedern der evangelischen Kirche in Moskau sehr ausgeprägt. Viele waren in karitativen Einrichtungen tätig oder unterstützten diese durch Spenden, Schenkungen oder Vermächtnisse.⁴³⁹ Bis in das 19. Jahrhundert hinein spielten deutsche Kaufleute eine bedeutende Rolle im Transfer der technischen Innovationen und in der Geschäftskultur. Die wirtschaftlichen Beziehungen bestanden in Form des Außenhandels, Investitionen von Kapital sowie dem Austausch, bei dem die Kaufleute aus Deutschland nach Russland migrierten.⁴⁴⁰

Daher konnten sich die deutschsprachigen Neuankömmlinge aus den unterschiedlichen Sparten von Beginn an auf die bereits seit der Zeit der Nemeckaâ Sloboda existierende Infrastruktur und die positive Rezeption „des Deutschen“ stützen. Andreas Keller beschreibt das Moskauer Leben der Deutschen im 19. Jahrhundert in kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht als „die Blütezeit der deutschen Diaspora in Moskau“⁴⁴¹. „In jenem Maße, wie die

436 Ebd, S. 7-9 u. Petrov, Ūrij, „Rektor Moskovskogo universiteta A. A. Geim (1759-1821)“, in: *Nemcy v obšestvennoj i kul'turnoj žizni Moskvy XVI-načalo XX veka*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 1999, S. 42-49, hier S. 42-43.

437 Dahlmann, 1994, S. 156.

438 Dahlmann, 1994, 156-157. So schloss der Fabrikant Ludwig Knoop in den ersten Jahrzehnten seiner beruflichen Karriere keinerlei schriftliche Verträge mit seinen russischen Partnern, denen seine mündliche Zusage genügte.

439 Keller, 1994, 99-100.

440 Vgl. Dahlmann, 1994, S. 135-163.

441 Keller, 1994, S. 89.

Zahl der Ausländer hauptsächlich deutscher Herkunft in Moskau wuchs, verstärkte sich auch das Zugehörigkeitsgefühl zu einem gemeinsamen Glauben, Kultur und Sprache. [Es] ... entstanden deutsche Vereine für Tanz, Musik, Bildung und Kultur. Das Schulwesen, eng mit den protestantischen Kirchen verbunden, nahm einen Aufschwung. Zahlreiche Wissenschaftler deutscher Herkunft lehrten an der Moskauer Universität und nahmen Anteil an dem städtischen Leben. Und auch im Theater- und Musikleben der zweiten Hauptstadt des Russischen Reiches spielten die Deutschen eine nicht geringe Rolle“⁴⁴² so Keller. Auch deutsche Bildungsstätten galten als sehr gut und waren für Bürger aller Konfessionen offen.⁴⁴³

Eine weitere Besonderheit der deutsch-russischen Beziehungen bildet eine Verbindung zwischen der deutschstämmigen Bevölkerung und der Gemeinde der russischen Altgläubigen, die einen erheblichen Teil der erfolgreichen Kaufleute und Großindustriellen im 19. Jahrhundert stellten.⁴⁴⁴ Aufgrund dieser speziellen Konstellation intensivierten sich die Verbindungen zwischen der Unternehmerschaft in Moskau, hauptsächlich bestehend aus zahlreichen Altgläubigen, und den deutschsprachigen Geschäftsleuten, die vorwiegend dem protestantischen

442 Ebd., S. 89-90.

443 Daher besuchten auch viele Russen aus der Aristokratie diese Einrichtungen, was eine beträchtliche Rolle in dem kulturellen Austausch beider Nationen spielte. So war zum Beispiel der Dichter Friedrich Bodenstedt (1819–1892) ab 1840 einige Jahre als Hauslehrer bei dem Moskauer Generalgouverneur Fürst Golizin angestellt. Der Schriftsteller Ivan Turgenev erhielt einen Teil seiner Erziehung an von Deutschen gegründeten Privatschulen. (Heller, S. 97) Ebenfalls studierten eine beträchtliche Anzahl russischer Professoren der Moskauer Universität in deutschsprachigen Ländern und trugen dadurch ebenfalls zur Verbreitung der Weltanschauungen westeuropäischer Länder bei. Bahrušin, Sergej, Čävlovskij, Mstislav (Hgg.), *Zapisi prošlogo, vospominaniâ i pis'ma; Vospominaniâ Borisa Nikolaeviča Čičerina; Moskva sorokovyh godov*. Moskva: Izdanie M. i S. Sabašnikovyh, 1929, S. 12, 30.

444 Dahlmann, Dittmar, „Religion und Geschäft. Deutsche Unternehmer in Moskau und St. Petersburg von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914“, in: Gebhard, Jörg u. a. (Hgg.), *Unternehmer im Russischen Reich, Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Osnabrück: fibre, 2006, S. 165-177, hier S. 168, 170, 174-177. Da Moskau zu den ältesten und am stärksten industrialisierten Zentren Russlands gehörte, lebte dort eine überproportional große Anzahl der Altgläubigen, die eine nationale Minderheit bildeten.

Glauben angehörten. Beide Gruppen teilten ähnliche familiäre Strukturen und Unternehmensmodelle als Mitglieder religiöser Minderheiten.⁴⁴⁵

Diese wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen boten sowohl den bereits in Moskau ansässigen Diasporamitgliedern als auch den neu zugewanderten deutschsprachigen Personen eine hervorragende Basis für einen beruflichen Einstieg. Die deutschsprachigen Fotografen konnten auf die bereits historisch etablierte, stabile Infrastruktur der Ausländervorstadt zugreifen. Ihre Herkunft erleichterte sowohl ihre berufliche Integration als auch ihre gesellschaftliche Eingliederung in die Gemeinschaft mit ausländischen Wurzeln und die russische bzw. Moskauer Gesellschaft. Es ist anzunehmen, dass die deutschsprachigen Fotografen in Moskau entweder kein oder nur ein geringes sprachliches bzw. kommunikatives Problem mit der russischen Kundschaft hatten. Ebenfalls fühlte sich der wohlhabende Teil der Altgläubigen in der Moskauer Kaufmannschaft der deutschen Minderheit verbunden und stellte potenzielle Auftraggeber für die Fotografen dar. Das gesellschaftliche Leben innerhalb der Gemeinschaft mit ausländischen Wurzeln war durch enge soziale Kontakte geprägt. So konnten die Fotografen mit einem Ausbau des professionellen Unterstützungsnetzwerks innerhalb ihrer Berufsgemeinschaft rechnen bzw. dieses mitgestalten.

445 Ebd.

2.4 Karl Beckers: Erster Protagonist der Dissemination des fotografischen Wissens in Moskau

Die erste Erwähnung fotografischer Verfahren in der Moskauer Presse⁴⁴⁶ war eine Anzeige des Kaufhauses „Gebrüder Beckers“. Sie wurde am 5. Juli 1839⁴⁴⁷ in der Zeitung *Moskovskie Vedomosti* unter der Rubrik „private Annoncen“ und unter der Überschrift „8) Dagerotip“ (Abb. 14) veröffentlicht:

„Diese Maschine, die von Herrn Daguerre in Paris erfunden wurde, und mit deren Hilfe jeder, der nicht zeichnen kann, viele Ansichten mit erstaunlicher Genauigkeit aufnehmen kann, ist bereits durch zahlreiche Beschreibungen in den Zeitungen und Zeitschriften bekannt; das Geschäft von den Gebrüder Beckers am Kuzneckij Most wurde (als einziges in Moskau) beauftragt, die Vorausbestellungen für diese Maschine anzunehmen. Der Preis [...] beträgt 550 Rubel Assig.,⁴⁴⁸ zuzüglich Zollgebühren und Transportgebühren von Paris nach Moskau, [...] diese [Maschine] wird noch vor dem Einstellen der Navigation ankommen ...“.

Am 21. und nochmals am 23. Oktober 1839 annoncierte das Kaufhaus „Gebrüder Beckers“, dass die „berühmte Maschine für die Aufnahmen derer, die nicht zeichnen können“, ⁴⁴⁹ im Geschäft eingetroffen sei.

446 Die wohlhabenden Moskowiter abonnierten eine Reihe St. Petersburger Periodika sowie die Presse aus dem Ausland. Demgemäß wurden die neuen Bildgebungsverfahren durch die St. Petersburger Presse und private Kontakte angekündigt. Vgl. Lotman, Ūrij u. Pogosân, Elena (Hgg.), *Velikostvetskie obedy. Panorama stoličnoj žizni*, Sankt-Peterburg: Puškinskij Fond, 1996, S. 205.

447 *Moskovskie Vedomosti*, 5. Juli 1839, Nr. 53, private Annonce Nr. 8.

448 1 Silberrubel betrug 1839 ca. 3,5 Rubel in Assignationen.

449 *Moskovskie Vedomosti*, 21. Oktober 1839, Nr. 84, private Nr. 21. und 23. Oktober, Nr. 85, private Annonce Nr. 25.

Die Rolle, die Karl Beckers, der Inhaber des Geschäfts „Gebrüder Beckers“, bei der Verbreitung von fotografischem Wissen in Russland und insbesondere in Moskau spielte, wurde in der Forschung bisher nicht ausreichend beachtet. Die für diese Dissertation recherchierten Informationen sind noch bruchstückhaft, jedoch kann bereits festgestellt werden, dass Beckers als Mittler des fotografischen Wissens in Moskau ein Vorreiter war. Karl Beckers war ein Händler für Zeichenbedarf,⁴⁵⁰ also ein Kunsthändler⁴⁵¹ und Inhaber des (Universal-)Kaufhauses „Gebrüder Beckers“, das sich in bester innerstädtischer Lage in der beliebten Straße Kuzneckij Most befand. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts galt diese Straße als ein Ort des Flanierens und Treffpunkt der Aristokratie, da sich hier zahlreiche luxuriöse Geschäfte und Einrichtungen, die vorwiegend von den in Moskau ansässigen Ausländern betrieben wurden, befanden.⁴⁵² (Abb. 15) Als Kaufmann der ersten Gilde, die die finanziell am besten aufgestellte kaufmännische Schicht stellte, gehörte Beckers seit 1820 der Moskauer Kaufmannschaft an. Außerdem war Beckers ebenfalls ein Mitglied der deutschen Diaspora in Moskau in mindestens zweiter Generation⁴⁵³ und trat als aktives Mitglied der Gemeinde der Moskauer Lutherischen Kirche auf. Dort erfüllte er über mehrere Jahrzehnte hinweg die Aufgabe des weltlichen Beisitzers des Konsistoriums (1838–1861)⁴⁵⁴ und zählte somit zu den einflussreichen und bestens vernetzten Persönlichkeiten der deutschsprachigen Gemeinde Moskaus.

Karl Beckers führte im November 1839 die erste öffentliche Demonstration eines Daguerreotypie-Geräts in Moskau durch. Er fertigte persönlich und in Anwesenheit des Publikums Daguerreotypie-Aufnahmen von Ansichten Moskaus an. Diese Bilder stellte Beckers im

450 Šipova, S. 7.

451 Datenbank von Erik Amburger: <https://amburger.ios-regensburg.de/index.php?id=8704&mode=1> vom 16.06.2021.

452 *Vsâ Moskva na ladonke, Moskva v Universitetskoj tipografii*, 1857, S. 80.

453 <https://amburger.ios-regensburg.de/index.php?id=8704&mode=1> vom 16.06.2021.

454 A. W. Fechner, *Chronik der Evangelischen Gemeinden in Moskau*, Moskau 1876, Band II, S. 565.

gleichen Monat öffentlich in seinem Geschäft aus.⁴⁵⁵ Unter anderem wohnten diesem Ereignis der Professor für Chemie und Leiter des Chemielabors der Moskauer Universität, Rodion Geiman, und der Professor für Physik und Chemie der Medico-Chirurgischen Akademie, Karl Janisch, sowie „andere an Wissenschaft interessierte“ Personen bei.⁴⁵⁶

Im Dezember 1839 veröffentlichte Beckers eine weitere Annonce, in der der Daguerreotypie-Apparat, ähnlich wie in vorherigen Anzeigen, als „die Maschine, mit deren Hilfe diejenigen, die nicht zeichnen können“,⁴⁵⁷ vorgestellt wird. Zudem wurde darauf hingewiesen, dass dieser in seinem Geschäft zusammen mit einer genauen Bedienungsanleitung erworben werden kann. Außerdem stellte Beckers weitere der selbstaufgenommenen Ansichten Moskaus im Schaufenster seines Kaufhauses aus. Das Angebot wurde ferner um eine zusätzliche Möglichkeit erweitert: Beckers bot persönlichen, kostenfreien Unterricht an, um den Umgang mit den Daguerreotypie-Geräten zu bedienen.⁴⁵⁸ Im Dezember 1840 fing Beckers mit dem Verkauf der Daguerreotypie-Ansichten Moskaus zum Preis von 50 Rubel Ass. an. Zusätzlich wurden Auftragsarbeiten angeboten, falls man „eine besondere Ansicht aufzunehmen wünsche“.⁴⁵⁹ Ab Juni 1840 wurden die Aufnahmen Beckers’ zu einem bereits niedrigeren Preis von zwischen 25 und 50 Rubeln. Ass. angeboten. In der Anzeige wurde vermerkt, dass wieder neue Daguerreotypie-Apparate mit den neusten Verbesserungen aus Paris eingetroffen seien.⁴⁶⁰ Diese häufigen Inserate stellen ein Indiz für ein

455 Moskovskie Vedomosti, 4. November 1839, Nr. 88, private Annonce Nr. 23.

456 „Ob opytah s Dagherotipom“, Moskovskie Vedomosti, 18. November 1839, Nr. 92, S. 678. Sowohl Rodion Geiman als auch Karl Janisch gehörten der Lutherischen Gemeinde an und stammen aus deutschsprachigen Familien, was wiederum einen weiteren Hinweis auf den Einfluss deutschsprachiger Diaspora und das frühe Interesse der ausländischen Diaspora und der gebildeten Schicht in Moskau an den neuen Bildgebungsverfahren darstellt.

457 Moskovskie Vedomosti, 13. Dezember 1839, Nr. 99, private Annonce Nr. 21.

458 Ebd.

459 Moskovskie Vedomosti, 23. Februar 1840, Nr. 17, private Annonce Nr. 13.

460 Moskovskie Vedomosti, 12. Juni 1840, Nr. 47, private Annonce Nr. 11.

reges Interesse an fotografischen Verfahren in der Stadt bereits ab 1839 dar. Aus den Anzeigen in *Moskovskie Vedomosti* zwischen 1839 und 1840 geht hervor, dass es erst fünf Monate nach Beckers' Anzeige weitere Orte in Moskau gab, die ein Kaufangebot zur Daguerreotypie machten oder wo eine Vorbestellung der Geräte möglich war. Ein Beispiel dafür ist eine Annonce auf Französisch, die fast zeitgleich mit Beckers' Experimenten erschien und die „Souscription au Daguerotype“ [sic] anbot.⁴⁶¹ Die Inserate erschienen einmalig und bewarben lediglich den Verkauf der Geräte, ohne ein Unterrichtsangebot oder eine Präsentation der angefertigten Daguerreotypien zu erwähnen. Das Kaufhaus Beckers annoncierte jedoch regelmäßig den Verkauf der Daguerreotypie-Geräte⁴⁶² während der ersten Jahre nach der Erfindung der Fotografie. Daher kann festgestellt werden, dass diese von Anfang an in Moskau einer regen Nachfrage unterlagen und Karl Beckers eine zentrale Figur für den Verkauf und die Vermittlung fotografischer Geräte war.

Für den Kaufmann Karl Beckers gehörte die Daguerreotypie nicht zu einem einzigen neuen Berufsfeld. Inserate in den *Moskovskie Vedomosti* bezeugen seine vielfältigen Interessen und Verkaufsgebiete als erfolgreicher Unternehmer, der auch an anderen Erfindungen und Innovationen interessiert war.⁴⁶³ Jedoch kann man aufgrund der Häufigkeit und der Inhalte von Beckers' Anzeigen zur Daguerreotypie darauf schließen, dass diese Erfindung von ihm als bedeutend erachtet wurde. Ebenfalls kann vermutet werden, dass Beckers auch das Interesse der Moskauer Kundschaft an dem neuen Bildgebungsverfahren wahrnahm und sein Angebot

461 *Moskovskie Novosti*, 4. Oktober, 1839, Ausgabe 79 (auf Französisch) und 20. April 1840, Ausgabe 32, private Anzeige 6.

462 Diese Aussage basiert auf der Durchsicht der kompletten Ausgaben von *Moskovskie Novosti* zwischen 1839–1845.

463 So wird zum Beispiel 1848 eine Anzeige vom Kaufhaus Beckers in *Moskovskie Novosti* aufgegeben, die das Angebot einer „modernen Maschine zur Züchtung der Küken“ beinhaltete. Auch kann man Anzeigen von der Lieferung der „besten Kaffeeware“, der „Lehrbücher für die Zeichnungen“ u.v.a. in den Anzeigen des Kaufhauses Beckers finden.

auf die Nachfrage der Moskauer Kunden ausrichtete. Indes war seine Beschäftigung mit der Daguerreotypie außerdem eine gelungene Werbemaßnahme für sein Geschäft und stellte auch eine Möglichkeit der Einführung eines neuen, modernen, gewinnbringenden Produktes in seinem Kaufhaus dar.

Das Charakteristikum von Karl Beckers als einer der Hauptakteure in der Einführung fotografischer Verfahren in Moskau und darüber hinaus im Russischen Kaiserreich liegt darin, dass er nicht nur als Kaufmann agierte, sondern parallel dazu auch eine aufklärende Funktion wahrnahm. So fertigte er erste fotografische Ansichten Moskaus an, stellte diese Daguerreotypien in seinem Geschäft aus, verkaufte erste fotografische Stadtansichten, nahm Aufträge an und bot in seinem Geschäft auf einer der angesehensten und teuersten Einkaufsstraßen der Stadt ein kostenloses Lernangebot für Daguerreotypie-Interessierte an. Die Moskauer Universität erwarb höchstwahrscheinlich einen der ersten Daguerreotypie-Apparate in Moskau im Jahr 1839 von Karl Beckers. Ein Vertreter der Universität, Professor Rodion Geiman, war während der öffentlichen Daguerreotypie-Experimente von Beckers anwesend. Somit wurde das neue fotografische Medium bereits 1839 in der größten wissenschaftlichen Moskauer Einrichtung, der Kaiserlichen Universität, angewandt. Karl Beckers stellte eine zentrale Figur bei der Verbreitung des ersten fotografischen Wissens in Moskau dar, indem er durch dieses Agieren das Interesse an den neuen Bildgebungsverfahren weckte bzw. förderte und einen Grundstein für die fotografische Kultur in der zweiten Hauptstadt legte.

2.5 Presseberichte zu den fotografischen Bildgebungsverfahren in Moskau

Neben den Annoncen von Karl Beckers zeugen häufige Presseberichte von dem gesellschaftlichen Interesse, auch abseits der Hauptstadt, an dem neuen Medium. Moskauer Periodika informierten parallel zu den St. Petersburger Zeitungen gesondert und sachlich zu den fotografischen Verfahren. Am 8. November 1839 wurde in dem Artikel „Ob opytah s

Daggerotipom“ („Über die Experimente mit der Daguerreotypie“ A. K.) in *Moskovskie Vedomosti*⁴⁶⁴ über die Daguerreotypie-Vorführung ausführlich berichtet. Die zeitüblichen technischen Details zu den Prozessen wurden bereits an die landeseigenen klimatischen Spezifika angepasst dargestellt. So standen Zeitangaben zur Belichtung der Platten (10–15 Minuten zur Mittagszeit) sowie der Umstand, dass die Kamera auch bei Frost unter -12 °C, also auch unter den für Moskau typischen Wetterumständen, funktionierte, im Fokus des Artikels. Der anonyme Verfasser des Berichts verglich die Reflexion des Lichts durch den Schnee mit dem Licht der südlichen Länder. Dies führte dazu, dass das Jodsilber schneller seine Wirkung entfaltete, was Daguerres Bemerkungen über Aufnahmen in den südlichen Ländern entsprach.

Die fotografische Methode von William Henry Fox Talbot wurde im Jahr 1839 in Moskau ebenfalls bekannt. Ab dem Oktober des Jahres 1839 erschienen in *Moskovskie Vedomosti* zwei vereinzelte Anzeigen des Buchhändlers Mihailo Smirdin, die eine Publikation zu dem Thema „Lichtbildneri mit der Methode Talbo[t ...] oder die Daguerreotypie in ihrer einfachsten Art [...] mit der dazugehörigen Camera-obscura [...]“ anboten.⁴⁶⁵ Diese Bedienungsanleitung zu dem fotografischen Gerät gilt als erste russischsprachige Publikation, die zum Verfahren von Talbot in Moskau verlegt wurde.⁴⁶⁶ Im Geschäft des englischen Optikers Foma Priestley wurde

464 „Ob opytah s Daggerotipom“, *Moskovskie Vedomosti*, 18. November 1839, Nr. 92, S. 678. Ebenfalls wurde in Moskau über die praktischen Vorteile der möglichen Vervielfältigung der Daguerreotypien im Hinblick auf die Erfindung des direkten Gravierens auf der Daguerreotypieplatte, die Alfred Donné am 29. September 1839 der Pariser Akademie der Wissenschaften vorgestellt hatte, berichtet. Der Artikel wurde aufgeschlossen gegenüber den neuen Bildgebungsverfahren verfasst, und der Autor erkannte somit früh die möglichen späteren Vorzüge der Reproduzierbarkeit des fotografischen Mediums an. So verwies der Kolumnist ferner auf die baldige Weiterentwicklung des Verfahrens der Daguerreotypie für die Porträtaufnahmen, so dass die „Ähnlichkeit dieser [Verfahren A. K.] weitaus besser als die des besten Malers sein wird, denn das Licht selbst wäre hier der Maler“.

465 *Moskovskie Vedomosti*, 28. Oktober 1839, Nr. 86 und weitere Anzeigen mit der gleichen Werbung aus dem Jahr 1839.

466 „Svetopis' po metode g.g. Talbo i Lâssenâ, ili tot že dagerotip v prostejšem vide“, Moskva: Tipografiâ Stepanova, 1839.

„Talbot’s fotografisches Gerät“ ab 1840 zum Verkauf angeboten.⁴⁶⁷ Trotzdem hatte die Talbot’sche Methode sich zunächst in den ersten Jahren seit der Erfindung fotografischer Prozesse in Moskau, wie in anderen europäischen Städten, zunächst nicht durchsetzen können.⁴⁶⁸

Die fortwährenden Publikationen weiterer Nachrichten zur Fotografie sind ein Indiz dafür, dass die Erfindung fotografischer Prozesse im Bewusstsein der Moskowiter verankert war und rege beobachtet wurde. Seit 1839 wurden regelmäßig Zeitungsannoncen von Buchhändlern für fotografische Literatur veröffentlicht, begleitet von vereinzelt Mitteilungen, die das neue Medium in den Fokus rückten. Am 14. Oktober 1839 wurde zum Beispiel über die vom Oberstleutnant des Korps der Eisenbahn-Ingenieure, G. Termen, erfolgreich durchgeführten öffentlichen Aufnahmen der Isaak-Kathedrale berichtet.⁴⁶⁹ Im April 1840 wurde die russische Übersetzung des berühmten Feuilletons von Pitre-Chevalier (Pierre-Michele-François Chevalier) „Le Daguerrotypie au harem“ in der Moskovskie Vedomosti abgedruckt.⁴⁷⁰ Eine kurze Information zu Horace Vernet (1789–1863) und seiner Orientreise ging der Erzählung voraus. In der Veröffentlichung wird bereits der Terminus „Fotografie“ – *фотография* – in der russischen Übersetzung verwendet. Eine Zusammenfassung des Berichtes der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg (vom 29. Dezember 1839) enthielt Informationen zu den „heliografischen Experimenten von Herrn Daguerre und Niépce in Frankreich“ und von „Herrn Talbot in England“,⁴⁷¹ die von den Akademiemitgliedern Joseph Hamel und Hans-Christian Fritzsche durchgeführt wurden.

467 20. April 1840, Nr. 32. Die britische Familie Priestley war seit 1826 in Moskau im Verkauf und in der Herstellung von optischen Produkten tätig. Der Geschäftsgründer Foma (Thomas) Priestley handelte ebenfalls mit den Daguerreotypie-Geräten.

468 Erst ab 1849 fand Papierfotografie Eingang in die Moskauer Fotoateliers, u. a. im Atelier des Schweizer Fotografen Joseph Weingartner.

469 Moskovskie Vedomosti, 14. Oktober 1839, Nr. 82.

470 Moskovskie Vedomosti, 10. April 1840, Nr. 29, S. 228-229; Die Fortsetzung: 13. April 1840, Nr. 30, S. 235. Die Ursprungsveröffentlichung wurde publiziert in: La Presse, Edition de Paris, 10. März 1840.

471 Moskovskie Vedomosti, 23. Februar 1840, Nr. 17.

Zudem konnte man in Moskau auch Periodika und Literatur zu den fotografischen Verfahren, die im Ausland veröffentlicht wurden, erwerben oder sich in die russische Provinz bestellen.⁴⁷² Da ab 1839 zahlreiche Publikationen zur Fotografie im europäischen Ausland erschienen,⁴⁷³ ist davon auszugehen, dass diese Fachliteratur in Moskau bestellt werden konnte. Möglich hätte dies zum Beispiel bei den deutschen Buchhändlern „Friedrich Severin“ oder „Arlt“ sein können, deren berufliches Netzwerk vermutlich eine Basis für die Verbreitung des frühfotografischen Wissens in Moskau bildete.⁴⁷⁴ Dementsprechend waren die internationalen Akteure der Frühfotografie in Moskau bekannt. Es ist anzunehmen, dass die in ihren Handbüchern festgehaltenen Modalitäten früher fotografischer Praktiken und Ratschläge in den ersten Fotostudios der Fotografen in Moskau praktisch umgesetzt wurden.

2.6 Fotografen in Moskau: Eine deutschsprachige Gemeinschaft

Ein Großteil der Namen und die Herkunft der Protagonisten der Frühzeit der Fotografie in Moskau sind in der Fachliteratur dank der Recherchen von Tat'ána Šipova bekannt geworden.⁴⁷⁵ Es folgt eine Tabelle, die fotografische Ateliers in Moskau während der Frühzeit der Fotografie vorstellt. Diese wurde auf Basis der Publikation von Šipova erstellt und durch Recherchen zu dieser Dissertation in den Anzeigen der Fotografen in den Periodika *Moskovskie Vedomosti* und *Vedomosti Moskovskoj Gorodskoj Policii* aus den Jahren 1839–1861 ergänzt.

472 Klejmenova, Raisa, *Knižnaâ Moskva pervoj poloviny 19 veka*, Moskva: Nauka, 1991, S. 12. Vgl. auch Kapitel 1.5 „Handbücher zur Fotografie in Russland“.

473 Vgl. die Liste der digitalisierten Fachliteratur zur Fotografie im Rahmen des Forschungsprojekts „Fotografie als angewandte Wissenschaft. DFG-Projekt. Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern (1839–1883)“, Leitung des Projekts: Prof. Dr. Herta Wolf, Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln, 2012–2015: <https://fotohandbuecher.khi.phil-fak.uni-koeln.de/portal/home.html?l=de> vom 18.09.2023.

474 Zum Beispiel: *Moskovskie Vedomosti*, 1844, Nr. 127, 21. Oktober 1844, Beilage „Rospis“ 3 Seiten; *Moskovskie Vedomosti*, 1841, Nr. 75, 16. September, S. 1028.

475 Šipova, 2012.

Tabelle 2: Fotografische Ateliers in Moskau zwischen 1839 und 1861

Name / Atelier	Herkunft	Wirkungsjahre in Moskau
A. Grekov (u.a. G. Vokerg, Navarr, Gutt)	Russland	1839–1845
Alfred Davignon (<i>W</i>)*	französische Diaspora / St. Petersburg	1843, 1844, 1845
Peshar (<i>W</i>)	Frankreich (?)	1843
Michael Pokart i komp.	unbekannt	1843
Baumberger / Winterhalter (<i>W</i>)	München	1843–1844
Winterhalter/Janka(e) / (<i>W</i>)	München	1844
Janka(e) und Fr. Gartz / (<i>W</i>)	München	1844
Heinrich „Henry“ Weninger /(<i>W</i>)	Wien	1844–1846
Gottfried Barth / (<i>W</i>)	Wien	1844
Fr. Gartz ohne Partner / (<i>W</i>)	München	1845
Hermann Blumenthal / (<i>W</i>)	Berlin	1845–1846
Gebr. Blumenthal	Berlin	1846–1862(?)
Guillaume Schönfeld / (<i>W</i>)	deutschsprachige Diaspora / St. Petersburg	1846
August Baumgarten	deutschsprachige Diaspora in Moskau	1846–1853(?)
J. Peychez	Frankreich	1847–1859
Carl Peter Mazér	Schweden	1848–1854
Eduard Wilhelm Mücke	Hamburg	1848–1872(?)
Joseph Weingartner	Schweiz	1849–1858
Martin Abadie d’Ossonne	Frankreich	1849–1855/1862
Friedrich Günther Mebius	Kgr. Sachsen	1850–1860
Carl August Bergner	Schneeberg, Kgr. Sachsen	1851–1861
Mad. (ame) Robertson (<i>W</i>)	deutschsprachige Daguerreotypistin	1853
Nikolaj Paškov	Russland	1853–1858?
A. Deveria, „Künstler aus Paris“	Frankreich	1853–1858
G. Fabr	unbekannt	1854–1859 (?)
Fr. Chr. Karutz	Kgr. Preußen	1857–1872
Hugo Kistenmacher	Berlin	1857–1880
Fidler i K.	deutschsprachige Diaspora in Moskau (?)	1857–1858
Gebrüder Kudriny	Russland	1858
V. Treskin	Russland	1858
„Photographie au nom de Paris“	unbekannt	1858
Robert Kaupe	deutschsprachige Diaspora in Moskau	1858–1868
Andrej Eichenwald	Mitau, deutschsprachige Diaspora	1859–1866

Pëtr und Aleksandra Klokotinskij	Russland	1859–1870
Anton Šoasi / Aleksandra Šoasi	Fredrikshamn (heute Hamina)	1859–1862 / 1865–1866
Ludwig Pietsch	deutschsprachige Diaspora in Moskau	1860–1863
S. Radeckij	deutschsprachige Diaspora in Moskau (?)	1860–1862
Minna de Vassi (Eschbacher)	deutschsprachige Diaspora in Moskau	1860–1868
Aleksandr Aleksandrovskij	Russland	1860–1867
Ivan Kriger	deutschsprachige Diaspora in Moskau	1860–1864
„Bel'lok“	?	1860–1863
Norbert Gabrichevskij	Kgr. Sachsen	1860–1868
Šitov	Russland	1860
Mihail Tulinov	Russland	1861–1877
Nikolaj Alasin / Russkaâ Fotografîâ	Russland	1861–1872
Mihail Nastûkov	Russland	1862–1882

* „W“ – Wanderfotografen

**Ebenfalls arbeiteten die Fotografen „K. (N?) Goldammer“ und „Pavel Scheid ...“ in den 1850er Jahren in Moskau. Dies bestätigen die heute erhaltenen Bilder aus den Ateliers dieser Fotografen in den Privatsammlungen in Moskau. Um 1860 arbeiteten in Moskau ebenfalls zwei weitere vermutlich deutschstämmige Fotografen: „August Nitram“ und „F. Nieckels.“ Dies belegen die Fotografien aus der Sammlung des „Gosudarstvennyj Muzej A. S. Puškina“ in Moskau.⁴⁷⁶

Diese tabellarische Zusammenstellung soll veranschaulichen, dass die ersten Anbieter der neuen Bildgebungsverfahren in den Porträtateliers in Moskau aus dem Ausland kamen oder ausländischen Bevölkerungsgruppen in Russland angehörten. Der Großteil dieser Fotografen entstammte dem deutschsprachigen Raum.⁴⁷⁷ Bisher waren weiterführende Informationen zu

476 Vgl. Bogatyrev, 2016, S. 48, S. 57.

477 Nur einige weitere fotografische Porträtateliers in Moskau gehörten ausländischen Fotografen, die andersstämmigen Gemeinschaften angehörten. Der schwedische Maler Carl Peter Mazér (1807–1884) betrieb zwischen 1848 und 1854 eine Daguerreotypie-Anstalt in Moskau. Die französischen Fotografen M. Abadie d’Osbonne, A. Deveria und Joseph Peychez betrieben Daguerreotypie-Studios in der Moskauer Innenstadt. Nach einem Studium der Malerei in Stockholm, in Paris und in Italien kam Mazér 1838 nach Russland, um als Porträtmaler zu arbeiten. Seit 1840 war Mazér jedoch als Zeichenlehrer bei der Familie des Fotografie-affinen Grafen Korsakov angestellt, da Mazér in Russland seinen Unterhalt als Künstler nur schwer bestreiten konnte. Die Tagebücher und die Notizen der Familie Korsakov belegen, dass sich eine

den einzelnen Akteuren des deutschsprachigen Netzwerkes in Moskau während der fotografischen Frühzeit fragmentarisch vorhanden. Eine Neubetrachtung der Anzeigen der ersten Daguerreotypisten und neu recherchierte Informationen aus Periodika und Archiven in Russland und Deutschland ermöglichen im Folgenden vertiefte Einsichten in ihre Strategien und Besonderheiten der Entstehung der fotografischen Kultur in Moskau. Zudem wird die spezifische Rolle der deutschsprachigen Akteure in diesem Entwicklungsprozess beleuchtet.

2.7 Das erste fotografische Porträtatelier in Russland: Der Einzelgänger Aleksej Grekov

Wie in St. Petersburg gehörte das erste Daguerreotypie-Atelier in Moskau zunächst keinem deutschen Protagonisten.⁴⁷⁸ Ca. ein Jahr vor dem St. Petersburger Porträtatelier von Alfred Davignon und Henri Fauconnier eröffnete der Russe Aleksej Grekov im Juni 1840 in Moskau seine Daguerreotypie-Anstalt für Porträts und bot ebenfalls eine selbstkonstruierte Daguerreotypie-Ausrüstung zum Verkauf an.⁴⁷⁹ Dieser Umstand war allerdings nicht (nur) dem regen Interesse an fotografischen Prozessen in Moskau zu verdanken, sondern ist vielmehr auch auf Aleksej Grekovs (1799–1851) Eifer zurückzuführen.⁴⁸⁰ Grekov hatte keinen Zugriff auf ein

Freundschaft zwischen Korsakov und Mazér entwickelte, deren gemeinsame Basis eine überdurchschnittlich häufige Beschäftigung mit der Fotografie war. Vgl. zu Mazérs Zeit in Russland: Burceva, V. u. Solomina, O. „Naš drug Mazer“ (Sem’â Korsakovyh i Karl Peter Mazer)“ in: Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Petersburg: Rosphoto, Volume V, 2017, S. 43-48. Vgl. Šipova, S. 44-47 (zu Abadie), S. 120 (zu Deveria), S. 296-298 (zu Peychez). Die Rolle französischer Fotografen, respektive der Fotografen aus der französischsprachigen Diaspora in Moskau, ist fotohistorisch noch nicht erschlossen worden. Aufgrund des anderweitigen Schwerpunktes dieser Forschungsarbeit kann hier nicht näher darauf eingegangen werden.

478 Nach gegenwärtigem Forschungsstand.

479 Knâz’ Šalikov, „O novom snarâde dagerotip“, *Moskovskie Vedomosti*, 29. Mai 1840, Nr. 43, S. 341. Alfred Davignon eröffnete sein Porträtstudio in St. Petersburg erst im November 1841.

480 Zur ausführlichen Biografie von Aleksej Grekov vgl. Romakina, Mariâ: *Aleksei Fedorovič Grekov, Velikie umy Rossii*, Moskva: Komsomol’skaâ Pravda, 2017.

berufliches Netzwerk. Eine Darstellung seiner Biografie zielt darauf ab, die erfolgreiche Rezeption und die Aktivitäten deutschsprachiger Fotografen in Moskau zu verdeutlichen.

Grekov war bereits früh an den Prozessen der Reproduzierbarkeit von Bildern interessiert.⁴⁸¹ Er war seit 1836 in der Universitätsdruckerei als Assistent des Chefredakteurs der Zeitung *Moskovskie Vedomosti*, Fürst Pëtr Šalikov (1768–1852), angestellt. Dank seines besonderen Interesses an den neuen Reproduktionsverfahren und seiner Anstellung bei der Zeitung konnte er wahrscheinlich seine Anzeigen in Form eines Artikels zu günstigen finanziellen Konditionen veröffentlichen. Am 24. April 1840 erschien in *Moskovskie Vedomosti* eine Annonce in Form eines Berichts „Über den Verkauf günstiger Daguerreotypen“, das von A. G., also von Aleksej Grekov, unterzeichnet wurde. Im Text wurden die hohen Preise für Daguerreotypie-Geräte aus Paris sowie die Unwissenheit und Ignoranz der Personen, die sich gegen diese „wunderbare Entdeckung“ stellen, beklagt, obwohl „mindestens 3.000 Daguerreotypie-Geräte allein in Paris verkauft worden waren.“⁴⁸² Als Reaktion darauf wurde detailliert über die vom Autor entwickelte Methode der günstigeren Daguerreotypie berichtet. Es wurde hervorgehoben, dass die Belichtungszeit der Aufnahmen nur drei bis vier Minuten betrage, im Vergleich zu den Geräten aus Paris, die bis zu 30 Minuten belichten. Der in Russland konstruierte Daguerreotypie-Apparat von Grekov wurde im Buchgeschäft von Alexandr Širâev für den wesentlich günstigeren Preis von 25–75 Rubel⁴⁸³ angeboten. Ebenfalls bot Grekov an, Daguerreotypie zu lehren. Schon einen Monat später

481 1832 stellte er dem Departement der Manufakturen und des Innenhandels seine Erfindung der „*Metallografie*“ vor. Der Prozess sieht Flachdruck von Bildern und Manuskripten von verschiedenen Metallplatten wie Kupfer, Blech oder Zink vor, ohne diese zu gravieren. Die Zeichnungen sollen hierbei mit einer besonderen Farbe übertragen werden. Es können über 3000 Druckexemplare hergestellt werden. Vgl. Okergieskela, V., *Opisanie Metallografii i vnov' izobretënnogo sposoba*, Sanktpeterburg, 1834. Vermutlich ist Aleksej Grekov der Verfasser des von mir erwähnten Berichts in „Ob opytah s Dagerotipom“, *Moskovskie Vedomosti*, 18. November 1839, Nr. 92, S. 678.

482 *Moskovskie Vedomosti*, 24. April 1840, Nr. 33, Seite 333.

483 Karl Beckers bot die Daguerreotypie-Geräte für 600 Rubel As. an.

erschien ein lobender Artikel von Fürst Šalikov, der über seinen Besuch bei „A. G.“ wohlwollend und werbend berichtet.⁴⁸⁴ Im Juni 1840 bot Grekov dem Moskauer Publikum an, sowohl den fotografischen Experimenten beizuwohnen als auch ein Porträt von sich aufnehmen zu lassen. Eine Aufnahme kostete 5 Rubel und wurde zunächst in dem Buchgeschäft von A. Širâev angefertigt.⁴⁸⁵ Grekov fungierte nie unter seinem Namen in den Inseraten zu Daguerreotypie-Angeboten.⁴⁸⁶ Der Fotograf verwendete zunächst Umkehrungen seines Namens wie „Vokerg“ oder „V. Okergieskela“. Ferner benutzte Grekov den „deutsch“ anmutenden Namen I. Gutt und arbeitete zwischen 1840 und 1843 mit dem Chemiker F. Schmidt in einem Daguerreotypie-Porträtstudio in der Moskauer Innenstadt zusammen.⁴⁸⁷ Als sich Alfred Davignon auf seiner Reise nach Sibirien in Moskau aufhielt, erschien in Moskovskie Vedomosti eine detaillierte Anzeige zur „Ursprünglichen Fotografie in Russland seit 1839 von N. Navarr“, der unter anderem anzeigte, gerade neue Objektive aus Paris erhalten zu haben. Die Adresse Navarrs war dieselbe wie Grekovs Atelier in der Kislovka-Straße im Haus Krič. Daher könnte man annehmen, dass Grekov im Jahr von Davignons Aufenthalt in Moskau die Popularität des französischen Fotografen aus St. Petersburg als Werbung für sein

484 Knâz' Šalikov, „O novom snaryade dagerotip“, Moskovskie Vedomosti, 29. Mai 1840, Ausgabe 43, S. 341.

485 Anonym, „O snimanii portretov posredstvom dagerotipa, Moskovskie Vedomosti, 26. Juni 1840, Nr. 51. Bisher ist nur eine erhaltene Daguerreotypie, die Grekov zugeschrieben werden kann, bekannt. Saburova, 2014, S. 133. (Abb. 16) Ferner führte Grekov mehrere Verbesserungen des Daguerreotypie-Verfahrens aus und annoncierte diese. Die Verbesserungen bestanden in der Verwendung von galvanisch versilberten Kupfer- und Messingplatten sowie der Abdeckung des Bildes mit einer dünnen Goldschicht. Seine Erkenntnisse wurden auf einer Sitzung der Akademie der Wissenschaften in Paris im November 1840 vorgestellt. Diese Methode ist der des französischen Physikers Hippolyte Fizeau ähnlich, welche sich durchsetzt. Vgl. Barhatova, S. 18-19.

486 Bereits Sergej Morozov verwies auf diese Tatsache. Vgl. Morozov, Sergej, *Pervye russkie fotografy-hudožniki*, Goskinoizdat, Moskva, 1952, S. 12-13.

487 Barhatova, 2009, S. 18-19, Saburova, S. 12-13.

eigenes Geschäft nutzen wollte und hierfür ein neues Pseudonym verwendete.⁴⁸⁸ Grekovs Versuche blieben hier jedoch erfolglos, so dass er 1844 das Porträtatelier schließen musste.⁴⁸⁹ (Abb. 16 u. 17)

Grekov fertigte die ersten fotografischen Porträts in Moskau an und nutzte effektive Werbemaßnahmen für seine Daguerreotypie-Tätigkeit. Trotz möglicher Einflussnahme auf Nachrichten zu den fotografischen Verfahren in *Moskovskie Vedomosti* in seiner Rolle als Assistent des Chefredakteurs erzielte er jedoch keinen Erfolg. Möglicherweise erweckten zusätzlich teurere „ausländische“ Produkte und Handwerker mehr Vertrauen bei dem zahlungskräftigen russischen Adel, der zu Hause Französisch sprach und an der Universität Deutsch und Latein lernte. Vermutlich war ebenfalls die Qualität der in Moskau angefertigten Geräte, und dementsprechend der Daguerreotypie-Porträts, nicht ausreichend. Einen Hinweis geben die Erinnerungen von Sergeij Levickij, der Grekov in Moskau besucht hatte und die Qualität der Kamera mit den dazugehörigen fehlerhaften Anleitungen höhnisch bedauerte. Levickij interpretierte das damalige Pseudonym „G. Vokerg“ von Grekov ausschließlich als werbewirksamen ausländischen Namen. Dies deutet auch auf die bereits vorhandene Popularität ausländischer Handwerker hin und betont das von Grekov wahrgenommene Vertrauen der russischen Gesellschaft in „ausländische“ Produkte, einschließlich der neuen Bildgebungsverfahren.⁴⁹⁰

488 *Moskovskie Vedomosti*, 2. Oktober 1843, Nr. 118, S. 1217; 15. Februar 1844, Nr. 21, S. 217 u. 31. Juli 1843, Nr. 91, Sonderwerbung.

489 Dort wurde er zum Leiter der Druckerei der Provinzialverwaltung ernannt. Im Jahr 1846 ging Grekov in den Ruhestand und kehrte mit seiner Familie nach Moskau zurück. Dort geriet er in finanzielle Schwierigkeiten und wurde für die Herstellung von Falschgeld im Jahr 1851 in Haft genommen, wo er verstarb. Vgl. Barhatova, 2009, S. 20.

490 Levickij, 1892, S. 117-189.

Grekov trat in der Frühzeit der Fotografie in Russland als erster und einziger russischer Protagonist⁴⁹¹ des neuen Mediums in Moskau auf und blieb eine Ausnahmeerscheinung unter den Daguerreotypisten der Stadt. Sein Einfluss auf die Verbreitung fotografischer Verfahren kann als gering eingestuft werden. Wesentlich erfolgreicher wurden die ausländischen Fotografen, die einer vorwiegend deutschsprachigen Bevölkerungsgruppe in Moskau angehörten und bereits über einen Vertrauensvorsprung des Moskauer Publikums verfügten. Grekovs Leben und Wirken bildeten einen Gegenpol zu der parallel entstandenen Berufsgemeinschaft der deutschsprachigen Fotografen in Moskau.

2.8 Fotografische Ateliers der „Deutschen“ in der Vorreformzeit in Moskau: Wege und Strategien

Nach heutigem Forschungsstand haben erst 1843 weitere Fotografen Daguerreotypie-Porträts in der Moskauer Innenstadt angeboten. Sie konnten, wie bereits ausgeführt, auf das vorhandene Interesse des Moskauer Publikums an fotografischen Verfahren, welches durch deutsche Akteure wie Karl Beckers, deutsche Buchhändler und die russische Presse angeregt wurde, sowie auf den vertrauten Infrastrukturen der deutschen Gemeinde und die Autorität zurückgreifen, die deren Mitgliedern zugesprochen wurde.

Es können zunächst Parallelen zwischen den ersten Fotografen in St. Petersburg und Moskau festgestellt werden. So lässt sich auch in Moskau zwischen den bereits in Russland ansässigen Personen mit ausländischen Wurzeln und den Wanderfotografen unterscheiden. Ferner können die in Moskau ankommenden Wanderfotografen in zwei weitere Gruppen aufgeteilt werden. Die ersten waren Daguerreotypisten, die mit einem eigenen Porträtatelier in der russischen Hauptstadt ansässig waren und Moskau vorübergehend besuchten oder innerhalb

491 Barhatova, 2009, S. 17-20; Šipova, S. 8-11.

des Landes auf einer zeitlich begrenzten Wanderung waren. Die zweite Gruppe stammte aus dem Ausland und suchte Moskau während verschiedener Reisen auf. Im Folgenden werden deren Routen beschrieben, um die Wege der Entstehung und der „Herkunft“ fotografischer Kultur in Moskau zu eruieren.

Alfred Davignon besuchte Moskau zweimal auf seiner Reise nach Sibirien, in den Jahren 1843 und 1844. Davignons Angebot beinhaltete Daguerreotypie-Porträtaufnahmen und die „Lehrstunden in der Daguerreotypie“⁴⁹² für alle Interessierten. Nach Davignons Abreise aus Moskau wurden die Räumlichkeiten im August 1843 an „Michael Pokart & comp.“ weitergereicht, der das Angebot fotografischer Porträts in den Atelierräumen um Hausbesuche erweiterte. Seine Offerte beinhaltete ebenfalls ein Lehrangebot für das Daguerreotypie-Verfahren, Anfertigung von Daguerreotypie-Geräten und Abbildungen von Ansichten Moskaus und der Umgebung für „ausländische Besucher“.⁴⁹³ Wilhelm Schönfeld reiste um 1846 mehrmals aus St. Petersburg nach Moskau und bot seine Dienste als Daguerreotypist an. Er positionierte sich als „Daguerreotypist aus Paris“ und fertigte fotografische Porträts während Hausbesuchen an.⁴⁹⁴

Die zweite Gruppe der Wanderfotografen reiste aus dem Ausland nach Russland, wobei zwischen mindestens zwei Reiserouten unterschieden werden kann: eine ging über die skandinavischen Länder und die andere führte über Südosteuropa.

Die erste Reiseroute der Wanderfotografen führte über Skandinavien, von der Ostsee nach St. Petersburg. Von dort aus konnte Moskau auf dem Landweg erreicht werden. So boten seit

492 Moskovskie Vedomosti, 10. Juni 1843, Nr. 69, S. 765 u. 12. Juni 1843, Nr. 71, S. 778.

493 Moskovskie Vedomosti, 19. August, 1843, Nr. 99, S. 1047.

494 Šipova, 2012, S. 386-387.

1842 die Brüder Ernestus und Heinrich⁴⁹⁵ Weninger aus Wien sowohl gemeinsam als auch einzeln ihre Dienste als Daguerreotypisten in Dänemark und Schweden an.⁴⁹⁶ Der Reiseweg von Wien führte sie 1843 über Dänemark, Schweden und Finnland nach St. Petersburg.⁴⁹⁷ Während Ernestus Weninger sich als Daguerreotypist in St. Petersburg niederließ, reiste Heinrich Weninger weiter nach Moskau. Vermutlich versprach die östlicher gelegene alte Hauptstadt weniger Konkurrenz im neuen Berufsfeld.⁴⁹⁸

Im Mai 1844 inserierte Heinrich Weninger auf russisch und französisch in der *Moskovskie Vedomosti* und stellte sich als „Henry Weninger, maître de chimie de Vienne“⁴⁹⁹ vor. (Abb. 19) Die in der Hauptsprache der russischen Aristokratie, Französisch, verfassten Zeilen, wie sie auch von den Fotografen in St. Petersburg verwendet wurden, deuten auf Weningers Kenntnisse der wohlhabenden russischen Kundschaft hin. Ebenfalls lässt dies wieder ein Handlungsmuster deutschsprachiger Wanderfotografen erkennen, die ihre Namen häufig ins Französische übertrugen und sich somit als Franzosen ausgaben, was wie eine Werbemaßnahme erklärt werden kann.⁵⁰⁰ Weninger bietet die Anfertigung fotografischer Porträts in verschiedenen Größen für Einzelpersonen und für Gruppen an, die nach Wunsch koloriert wurden. (Abb. 18) Aufgrund der letzten Entwicklungen in der Daguerreotypie werde „die Blässe aus den Gesichtern der Porträtierten verschwinden“⁵⁰¹, versprach Weninger im Inserat. Das Geschäft

495 Heinrich Edward Weninger (1807 – verm. 1875) Einen Überblick zum Leben und Schaffen der Gebrüder Weninger bietet der Aufsatz von Uwe Steen: Steen, 1998, S. 3-19. Zum Wirken der Gebrüder Weninger in Schweden vgl. auch Bolin, 2018, S. 10, 16, 23, 28, 33-39, 48, 64.

496 Vgl. Steen, 1998, S. 8-12 u. Bolin, 2018, S. 10.

497 Ebd., S. 8-12.

498 Uwe Steen merkte an, dass die Qualität der Bilder von Heinrich Weninger nicht immer ausreichend war, so dass der Daguerreotypist nur von der Novität der angebotenen Porträts profitierte, solange es vor Ort keine bzw. wenig Konkurrenz gab. Vgl. Steen, 1998, S. 11.

499 *Moskovskie Vedomosti*, 25. Mai, 1844, Nr. 62, S. 693.

500 Vgl. Bolin, 2018, S. 27.

501 *Moskovskie Vedomosti*, 25. Mai, 1844, Nr. 62, S. 693. Die Porträts können in sowohl einer kleinen Größe für Accessoires als auch bis zu einer Länge von 6 Dűjm (ca. 15,2 cm) angefertigt werden.

mit den Daguerreotypien war ertragreich, so dass Weninger schon im September 1844 an einer neuen Adresse in der Innenstadt einen Glas-Pavillon bauen ließ.⁵⁰² Auch im Vergleich zu Heinrich Weningers eher kurzen Aufenthalten in Skandinavien⁵⁰³ blieb er über einen längeren Zeitraum in Moskau und verkaufte sein Atelier erst im Dezember 1846 an die Gebrüder Blumenthal.⁵⁰⁴

Der zweite Weg – die „Südroute“ – führte vermutlich über Rumänien, Moldawien und die Ukraine nach Moskau. Auch Alfred Davignons Aussage in Bezug auf eine überdurchschnittliche Anzahl von Ausländern, die Daguerreotypie-Porträts in den Gouvernements in Südrussland anfertigten, belegt, dass es weitere Reisewege für Fotografen gab, welche nach Russland bzw. Moskau kamen.⁵⁰⁵

Der Daguerreotypist Gottfried Barth⁵⁰⁶ aus Wien arbeitete 1844 einige Monate in der Moskauer Innenstadt, die er über den Süden des Russischen Kaiserreichs erreicht hatte.⁵⁰⁷ Ab 1841 bereiste Barth Rumänien und bot dort seine Dienste als Fotograf an. Die letzte rumänische Stadt, die er nachweislich besuchte, war Braşov.⁵⁰⁸ Daher kann angenommen werden, dass ihn seine Route über Moldawien und die Ukraine weiter nach Moskau führte. Seine Inserate unterschrieb er als „Daguerreotypist aus Wien“,⁵⁰⁹ was vermutlich sowohl an den

502 Ebd.

503 Vgl. Steen, 1998.

504 Šipova, S. 105. Heinrich Weninger verließ Russland nicht und kehrte nach St. Petersburg zurück, um mit Joseph Weninger in seinem bereits wohlsituierten Porträtatelier zusammenzuarbeiten. Die Brüder Weninger arbeiteten bis mindestens 1854 in St. Petersburg zusammen. Vgl. <https://stereoscop.ru/photograph/veninger-iosif/> vom 16.06.2023.

505 Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182, Blatt 13.

506 In der Anzeige auf Rus.: Годфрид Барт (Bart). 9. September, 1844, Nr. 109, S. 1146. Auch Bart und Bard genannt. Vgl. Graure, Cristian: „*Din Oglinda cu memorie* „*Călătoria fotografiei Timișoara. 1839–1855*“, in: *Analele Banatului*, S. N. Arheologie-istorie, XXI, 2013, S. 409-419, hier S. 413-414.

507 *Moskovskie Vedomosti*, 9. September, 1844, Nr. 109, S. 1146.

508 Vgl. Graure, 2013, S. 413-414.

509 *Moskovskie Vedomosti*, 9. September 1844, Nr. 109, S. 1146.

Bekanntheitsgrad Weningers anschließen als auch auf die bereits positiv eingeschätzte Qualität deutschsprachiger Daguerreotypisten hinweisen sollte. Barth vertrieb ebenfalls moderne Daguerreotypie- Apparate. „Ein großes Modell für Landschaften und ein kleines für die Porträts von Voigtländer und beste französische Platten mit dem Zubehör“.⁵¹⁰ Ferner offerierte Barth, wie andere Zeitgenossen, seine Dienste für Porträtaufnahmen „mithilfe der Daguerreotypie, mit oder ohne Kolorierung“ und lehrte ebenfalls „diese Porträtkunst“.⁵¹¹

Clara Bolin wies auf die Rolle einheimischer Geschäfte hin, insbesondere von Buchhandlungen und Bilderhändlern, als erste Vermittler für Wanderfotografen. Letztere nutzten als Geschäftsstrategie die Ausstellung ihrer Bilder in zentral gelegenen Geschäften, um Interessierten einen visuellen Eindruck von den neuen Bildherstellungsverfahren zu vermitteln.⁵¹² Als „Werbefenster“ und erste Vermittler für die ankommenden Fotografen in Moskau fungierten das Kaufhaus der Gebrüder Beckers, das bereits die Pionierrolle als zentraler Ort für neue Bildgebungsverfahren in der Stadt übernommen hatte, sowie die Bilderhandlung von Joseph Daziario.⁵¹³ Beide Geschäfte waren fest in das Moskauer Geschäftsleben integriert und sollten den potenziellen Kunden aus gebildeten und wohlhabenden Kreisen in ihren Schaufenstern durch ausgestellte fotografische Porträts den ersten Eindruck über das Aussehen und die Materialität sowie die Qualität der Bilder demonstrieren. So stellten Wilhelm Schönfeld und Hermann Blumenthal aus Berlin ihre Bilder in den beiden beliebten Kaufhäusern aus.⁵¹⁴ Heinrich Weningers Beispieldaguerreotypien

510 Ebd.

511 Ebd.

512 Vgl. Bolin, 2021, S. 26.

513 Giuseppe (Joseph) Daziario (1806–1865) stammte aus Italien und zog Anfang der 1820er Jahre nach Moskau. Hier gründete er ein auf den Verkauf von lithografierten Drucken spezialisiertes Verlagsgeschäft. Daziaros Unternehmen gilt als erster privater Verlag für Kunstgrafik. Anfang 1830 gehörten Daziario, der bereits der Moskauer Kaufmannsgilde beigetreten war, zwei Geschäfte in bester innerstädtischer Lage auf der Lubânka und auf Kuzneckij Most.

514 Moskovskie Vedomosti, 4. September 1845, Nr. 106, S. 1947. u. Šipova, 2012, S. 386-387.

wurden sowohl in seinem Atelier in der Moskauer Innenstadt⁵¹⁵ als auch bei Joseph Daziario ausgestellt. Wie bereits während seines Aufenthalts in Rumänien und ähnlich wie Heinrich Weninger kooperierte Barth zwecks besserer Vermarktung in Moskau mit lokalen Händlern.⁵¹⁶ Die bereits aufgenommenen Porträts und Landschaften oder die Daguerreotypie-Geräte stellte Barth im Geschäft der Gebrüder Beckers aus.⁵¹⁷ Wilhelm Mücke aus Hamburg warb mit den Exemplaren seiner Fotografien im Kaufhaus von Joseph Daziario.⁵¹⁸

Ferner trugen die ersten Fotografen ihr Fachwissen an die Bevölkerung durch Lehrangebote weiter, die sie ebenfalls in den Inseraten veröffentlichten.⁵¹⁹ Dass die Lehrangebote der zugereisten Fotografen angenommen wurden, zeigt ein Inserat von 1844 von Grekov, der als „N. Navarr, ursprüngliche Fotografie in Moskau“ in einer Sonderanzeige hervorhebt, dass er den bekannten Daguerreotypisten G. Barth aus Wien und den handwerklich geschickten Künstler Winterhalter, der Daguerreotypien kunstvoll kolorieren könne, eingeladen habe. Dadurch erhoffe sich „Navarr“ mehr Vertrauen seitens des Publikums, so der Anzeigentext. Der Fotograf bemühe sich stets um „Perfektion“, was der Grund für die Einladung der beiden Künstler sei.⁵²⁰

Die große Popularität deutschsprachiger Fotografen erklärt sich unter anderem auch durch die Qualität ihrer Bilder.⁵²¹ Allerdings kann vermutet werden, dass die angereisten Fotografen nur teilweise ihre Erfahrungen weitergaben. Diese Tatsache kann auf die lange Tradition und Strategie mobiler Handwerker geführt werden, die ihr Wissen aus geschäftlichen Gründen für

515 Auf der Roždestvenka Straße im Haus von Zassezkij.

516 In Timișoara arbeitete Barth mit dem lokalen Buchhändler und Drucker Ignaz Polacsek zusammen. Vgl. Graure, 2013, S. 413.

517 Moskovskie Vedomosti, 9. September 1844, Nr. 109, S. 1146

518 Popov, 2013, Band II, S. 57-58.

519 Vgl. auch Bolin, S. 2021, S. 26.

520 Moskovskie Novosti, 14. November 1844, Nr. 137, Sonderwerbung. Allerdings bleibt Grekov ein Außenseiter in Moskau. Diese Anzeige war seine letzte in der Moskovskie Novosti.

521 Vgl. z. B. Kresin, 1856, S. 669.

sich behielten oder nur innerhalb ihrer beruflichen und herkunftsbezogenen Gemeinschaft weitergaben und sich gegenseitig unterstützen.⁵²² Joseph Christian Hamel betonte bereits vor der Veröffentlichung fotografischer Bildgebungsverfahren die Bedeutung der Verbreitung technischen Wissens durch ausländische Handwerker. Er machte auf das Problem aufmerksam, dass die Meister ihr Können geheim hielten und nicht bereit waren, es an russische Fachleute weiterzugeben.⁵²³ Ein weiterer Beweis der bestehenden Dominanz deutschsprachiger Fotografen könnte sein, dass kaum weitere inländische Akteure fotografische Ateliers eröffneten.

Das folgende Beispiel zeigt ebenfalls ein weiteres Modell des Agierens und der Strategien sowie zeittypische Angebote der deutschsprachigen Fotografen in Moskau, die im Rahmen einer Gemeinschaft zusammenarbeiteten bzw. auch einen Ateliertausch im Rahmen ihrer beruflichen Kooperation und/oder Weiterreise durchführten. Der Fotograf P. Baumberger eröffnete zusammen mit dem Künstler G. Winterhalter im Dezember 1843 ein Daguerreotypie-Atelier für Porträts. In der für die Zeit charakteristischen Manier der Anzeigen zur Daguerreotypie geht er sowohl auf die verbesserte Technik als auch das schlechte Wetter, das kein Hindernis mehr für die Aufnahmen darstelle, ein. Der Künstler Winterhalter bot auf Anfrage an, die Daguerreotypien mit Farben zu „illuminieren“, um dem Porträt mehr „Ähnlichkeit und Lebendigkeit“⁵²⁴ zu verleihen. Bereits im Mai 1844 verkaufte P. Baumberger das fotografische Atelier an seinen Partner Winterhalter und den Maler der Münchener Akademie Janke.⁵²⁵ Janke übernahm zusammen mit seinem neuen Partner Fr. Gartz⁵²⁶ im

522 Garrioch, 2022, S. 19-22.

523 Stratenwerth, 2020, S. 83.

524 Moskovskie Vedomosti, 11. Dezember, 1843, Nr. 148, S. 1531.

525 Moskovskie Vedomosti 1. Juli, 1844, Nr. 79, S. 890.

526 In den Anzeigen wird der Name des Künstlers in drei verschiedenen Schreibweisen angegeben: „Gartz, Gert und K. Gartz“. Jedoch lässt die gleiche Adresse des Daguerreotypie-Ateliers und die Bezeichnung als „Maler der Münchener Akademie“ eine Person unter diesen Namen vermuten. Ich habe mich für die Schreibweise „Fr. Gartz“ aufgrund der Schreibweise in einer auf Französisch verfassten Anzeige entschieden, da in anderen Inseraten auf Russisch die Übertragung mehrmals unterschiedlich angegeben wird.

September 1844 diese Räume und offerierte ebenfalls Porträtdaguerreotypien, die auf Wunsch koloriert wurden.⁵²⁷ Im Mai 1845 kündigte Fr. Gartz (ohne Erwähnung seines Partners) seine Abreise aus Moskau in russischer und französischer Sprache an.⁵²⁸ Aufgrund der hohen Nachfrage nach fotografischen Porträts entschied er sich jedoch für eine spätere Abreise am ersten August 1845.⁵²⁹ Am 9. August 1845 annoncierte der preußische Bürger Alexander Hermann Blumenthal die Übernahme der Räume von Fr. Gartz.⁵³⁰ Alexander Blumenthal gründete auf dieser Grundlage, die durch einen bekannten Ort für daguerreotypierte Porträts und eine bereits bestehende Stammkundschaft gegeben war, eines der führenden ansässigen fotografischen Porträtateliers in Moskau. Dieses Atelier betrieb er bis mindestens 1861.⁵³¹

Die hier beispielhaft dargestellten Handlungsmuster der Fotografen und die Angebote in den Ateliers folgten den charakteristischen Modalitäten und enthielten ein epochenübliches „Bildrepertoire“ der Reisefotografen dieser Zeit.⁵³² Sie stellten eine Basis für die anfängliche Verfestigung der Wissensübertragung sowie der fotografischen Frühkultur in der zweiten Hauptstadt dar.

Ab 1845 lassen sich in Moskau die ersten Daguerreotypisten nieder. Zusätzlich zu den bereits aufgeführten Gründen⁵³³ spielte der noch weitgehend unerschlossene Markt für Fotografen vermutlich eine Rolle bei der Wahl Moskaus als Lebensmittelpunkt. Vergleicht man die Zahlen der Daguerreotypisten und Fotografen in Berlin, Hamburg und Moskau zwischen 1839

527 Moskovskie Vedomosti, 7. September, 1844, Nr. 108, S. 1137.

528 Moskovskie Vedomosti, 22. Mai, 1845, Nr. 61, S. 702.

529 Moskovskie Vedomosti, 24. Juli, 1845, Nr. 88, S. 987.

530 Moskovskie Vedomosti 9. August, 1845, Nr. 95, S. 1050.

531 Zu Blumenthal vgl. Šipova, 2012, S. 85-87.

532 Vgl. Bolin, 2018. u. auch Bolin, Clara, „Mobilität und Innovation. Der sächsische Wanderfotograf Friedrich August Reinhold in Schweden“, in: Wolf, Herta u. Bolin, Clara (Hg.), *Keepsake /Souvenir. Reisen, Wanderungen, Fotografien 1841 bis 1870*“, *Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 160, 2021, S. 23-30.

533 Vgl. Kapitel 2.2 (Haupt-)Stadt Moskau und 2.3 Deutschsprachige Diaspora in Moskau.

und 1861, so ist die Anzahl der ca. 30 fotografischen Ateliers in Moskau⁵³⁴ im Vergleich zu Hamburg oder Berlin weitaus geringer. Beide letztgenannten Städte zählten zu dieser Zeit jeweils um die 200 fotografischen Ateliers.⁵³⁵ Zu Beginn der 1860er Jahre verdreifachte sich die Zahl fotografischer Ateliers in Moskau.⁵³⁶ In deutschen Städten wie Hamburg oder Dresden war der selbständige Betrieb eines Gewerbes – wie auch eines Porträtstudios – nur gestattet, wenn man das Bürgerrecht erwarb, ein erforderliches Mindestalter erreicht hatte, mehrjährige Ansässigkeit vorweisen konnte und ein notwendiges Vermögen und die entsprechenden Zeugnisse besaß.⁵³⁷ In Russland dagegen war es möglich, ein fotografisches Atelier zu eröffnen mit einem vorhandenen Kapital und einem Empfehlungsschreiben, das die „Vertrauenswürdigkeit“ des Antragstellers bescheinigen sollte.⁵³⁸ In Moskau wurden die Gründungen fotografischer Betriebe erst 1858 unter die Kontrolle des Ober-Polizeimeisters der Stadt gestellt.⁵³⁹ Daher bot Moskau um 1850 mutmaßlich komparative Vorteile für ausländische Fotografen wie z. B. eine einfache Gewerbeprüfung und wenig Konkurrenz.

Unter den ansässigen Fotografen kann zu Beginn ebenfalls zwischen den Wanderfotografen und denjenigen, welche den Moskowitern mit ausländischen Wurzeln angehörten,

534 Vgl. *Tabelle 2: Fotografische Ateliers in Moskau zwischen 1839 und 1861*.

535 Weimar, Wilhelm, *Daguerreotypie in Hamburg 1839–1860*, Hamburg: Meissner i Komm, 1916. S. 38-49; Dost, Wilhelm u. Stenger, Erich: *Daguerreotypie in Berlin 1839–1860*, Berlin: K. Bredow, 1922, S. 103-116.

536 Vgl. *Tabelle 2: Fotografische Ateliers in Moskau zwischen 1839 und 1861*. Russische Fotografen gehörten erst seit den 1860er Jahren zu den in Moskau ansässigen Atelierinhabern. Die Ursachen hierfür sind u. a. das Ende des Krimkrieges im Jahr 1856 und die allumfassenden Reformen durch Alexander II. von 1861. Dies führte zu einer politisch-gesellschaftlichen Öffnung Russlands und zu neuen Strategien, was fotografische Verfahren miteinbezog und somit die Nachfrage nach fotografischen Einrichtungen vorantrieb (Vgl. Kapitel 3). Ebenfalls spielten sicherlich die sinkenden Preise für Fotografien, technische Entwicklungen und die gestiegene Akzeptanz fotografischer Erzeugnisse eine Rolle (Vgl. Jäger, 1999, S. 75).

537 Jäger, 1999, S. 72.

538 Vgl. Korrespondenz zwischen Eduard Mücke und August Bergner aus dem Jahr 1851. Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvj, Fond 46, opis' 2, delo 1072.

539 Šipova, 2012, S. 14.

unterschieden werden. Beide konnten ferner auf die vorhandenen Strukturen der ersten Porträtateliers anschließen. Die deutschsprachigen Fotografen machten weiterhin den Großteil der Inhaber der Ateliers in Moskau aus und bildeten eine Gemeinschaft unter sich. Zu den ersten etablierten Institutionen Moskaus zählte die Daguerreotypie-Anstalt des „preußischen Staatsangehörigen aus Berlin“,⁵⁴⁰ Alexander Hermann Blumenthal. (Abb. 22 u. 23) Im August 1845 plante Alexander Blumenthal auf dem Weg von Berlin nach St. Petersburg einen Zwischenhalt in Moskau ein, um dort Daguerreotypie-Porträts anzubieten. Daher übernahm er die Räumlichkeiten von Fr. Gartz⁵⁴¹ und plante, bis zum 15. September in Moskau zu bleiben.⁵⁴² Blumenthal offerierte „Daguerreotypie mit Farben“⁵⁴³ sowie die typischen Leistungen eines Daguerreotypisten: Porträts in unterschiedlichen Größen sowie Einzel- und Gruppenaufnahmen, die unabhängig vom Wetter angefertigt wurden. Blumenthals Daguerreotypien wiesen eine hohe Qualität auf⁵⁴⁴, so dass er sich innerhalb kurzer Zeit einen festen Kundenstamm aufbauen konnte und kommerziellen Erfolg verzeichnete. Daher entschied der Fotograf, sich in Moskau niederzulassen, was er in einer prominent platzierten Sonderanzeige in der *Moskovskie Vedomosti* annoncierte.⁵⁴⁵ Sein Porträtatelier avancierte zu einer führenden fotografischen Institution in Moskau, so dass Blumenthal das Unternehmen innerhalb eines Jahres vergrößerte und 1846 weitere Räumlichkeiten von Heinrich Weninger erwarb. Ebenfalls stieg 1846 Blumenthals Bruder in das fotografische Geschäft ein, so dass das Atelier ab 1846 unter dem Namen „Gebrüder Blumenthal aus Berlin“ geführt wurde. (Abb. 24) Zusätzlich zu dem allgemeinen Angebot eines Porträtstudios boten die Gebrüder Blumenthal Miniaturporträts von

540 Šipova, 2012, S. 85.

541 *Moskovskie Vedomosti*, 9. August 1845, Nr. 95, S. 1050.

542 *Moskovskie Vedomosti*, 4. September 1845, Nr. 106, S. 1947.

543 Ebd.

544 Kresin, A., „Pis'mo iz Moskvy v redakciû Severnoj Pčely“, *Severnaâ Pčela*, 11. Juni 1856, Nr. 129, S. 669.

545 *Moskovskie Vedomosti*, 10. November, 1845, Nr. 135, S. Sonderwerbung auf einzelner Seite.

Daguerreotypien, die auf Elfenbein gemalt waren, an. Der Erfolg des Daguerreotypie-Ateliers deutet auf eine hohe Nachfrage und das Interesse der Moskauer Gesellschaft an den neuen fotografischen Verfahren hin. Blumenthals Atelier war nach den neuesten Standards eingerichtet, verfügte über moderne Ausrüstung und verzeichnete eine Fülle an Kunden.⁵⁴⁶ Seine Bilder beschriftete Blumenthal auf Französisch, verwies jedoch auf seine deutsche Herkunft: „A. H. Blumenthal / DAGUERREOTYPISTE/de Berlin“. Erst ab 1847 werden diese Angaben auf dem Etikett Blumenthals auch auf kyrillisch aufgezeigt,⁵⁴⁷ was bereits ein Hinweis auf die neue Kundschaft aus der Moskauer Kaufmannschaft, die im Vergleich zur Aristokratie zu Hause russisch sprach, sein könnte. Die Gebrüder Blumenthal führten ihre Geschäfte in Moskau bis Ende 1860 und verkauften ihr Daguerreotypie-Atelier schließlich innerhalb der deutschen Diaspora Moskaus an den Fotografen Eduard Mücke aus Hamburg.⁵⁴⁸

Da fotografische Porträtaufnahmen in der Frühzeit des Mediums nur dem besonders wohlhabenden Publikum zugänglich waren, wurden auch in Moskau die Porträtstudios in der Nähe der prunkvollen Einkaufsstraßen der Innenstadt eröffnet. Im Jahr 1848 gründete August (Fedorovič) Baumgarten ein Daguerreotypie-Atelier an einem der luxuriösesten Einkaufsorte Moskaus im modernen Gebäude der Galerie von Fürst M. N. Golicin. Diese Galerie wurde im Februar 1842 eröffnet und nach dem Vorbild der Pariser Passagen gebaut.⁵⁴⁹ Die Glasdachpassage war zwar für einen Einkaufsort konzipiert, avancierte jedoch zu einem Treffpunkt der wohlhabenden Moskauer Gesellschaft. (Abb. 21) Seit 1846 war Baumgarten bereits der Inhaber eines Geschäfts in diesen Räumlichkeiten und fertigte zunächst Miniaturporträts von Daguerreotypien an, restaurierte Gemälde und handelte mit Ölbildern, Gravüren und Lithografien. Das Geschäft Baumgartens zählte mehrere Fürsten zu seinen Kunden und war

546 Saburova, 2014, o. S. Bilder Nr. 45-51.

547 Saburova, 2014, o. S.

548 Šipova, 2012, S. 85-87.

549 Moskovskie Vedomosti, 14. Februar, 1842, Nr. 13, S. 87.

daher schon vor der Eröffnung der Daguerreotypie-Anstalt finanziell gut abgesichert. (Abb. 20) Vermutlich kam Baumgarten auf die Idee, die Porträts mit neuen fotografischen Verfahren bei bisher wenig Konkurrenz in der Stadt anzubieten, da er auf bereits vorhandene Auftraggeber zählen konnte. Sein schnell etabliertes Atelier⁵⁵⁰ bestand bis mindestens 1853.⁵⁵¹

Die Verfahren der Papierfotografie wurden dem Publikum in Moskau ebenfalls von den deutschsprachigen Fotografen vorgestellt. Ab Ende der 1840er Jahre ließen sich in der Stadt Fotografen nieder, die ausschließlich Porträts mittels Papierfotografie bzw. Kalotypieverfahren erstellten oder ihr Angebot von Daguerreotypie-Porträts um Abbildungen auf Papier erweiterten. Im Jahr 1849 eröffnete der Schweizer Joseph Weingartner eines der ersten Ateliers für Papierfotografie in Moskau. Bereits ab 1840 als Miniatur- und Aquarellmaler in Moskau tätig, kündigte er die Eröffnung eines fotografischen Porträtstudios an und warb dabei für „fotografisches Papier, welches nach der letzten Methode von den englischen und französischen Künstlern hergestellt wurde“.⁵⁵² Da Daguerreotypien in Moskau allgegenwärtig waren und das russische Publikum mit der Methode der Fotografie auf Papier weniger vertraut war, erklärte Weingartner in seinen Inseraten ausführlich die Prinzipien, Merkmale und die Vorteile dieser Art der Fotografie.⁵⁵³ Weingartners Atelier gehörte zu den beliebten fotografischen Anstalten. Im Jahr 1853 verwies der Herausgeber des Adressbuches Moskaus, Niström, auf Weingartens Erfolg und bezeugte, eine große Anzahl der Porträts bekannter Moskauer Zeitgenossen in dem fotografischen Atelier gesehen zu haben.⁵⁵⁴

550 Kresin, 1856.

551 Šipova, 2012, S. 72-73; Saburova, 2014, o. S. (Tabelle der Daguerreotypisten in Moskau und St. Petersburg).

552 Zitiert nach Šipova, S. 102.

553 Šipova, 2012, S. 102.

554 Niström, K. M., Dopolnenie k knige adresov žitelej Moskvy, 1852, chast'2, razdel VI.

Friedrich Günther Mebius aus Schwarzburg (Sachsen)⁵⁵⁵ gründete 1852 sein fotografisches Atelier in Moskau,⁵⁵⁶ wobei er einige Jahre davor als Wanderfotograf kurzzeitig an anderen Orten Russlands tätig war. Als ausgebildeter Maler kam Mebius auf der Suche nach Arbeit spätestens im Jahr 1846 nach St. Petersburg, um hier zunächst als Miniaturmaler tätig zu werden. Dort fing er um 1849/1850 bei Carl Dauthendey an, das Verfahren der Kalotypie zu erlernen, die er mit und ohne Kolorierung anbieten konnte.⁵⁵⁷ Ab 1850 reiste Mebius nach Moskau, um dort die Situation des fotografischen Gewerbes auszuloten und dem Publikum die Methode der Papierfotografie vorzustellen. Ebenfalls besuchte er im selben Jahr Reval, Helsingfors und Abo und bot dort ebenfalls Kalotypieporträts an, um den Markt mit wenig Konkurrenz für das neue Verfahren zu erschließen.⁵⁵⁸ Zumindest in Reval war Mebius der erste Fotograf, der Kalotypie-Porträts in Estland angeboten hatte.⁵⁵⁹ Mebius inserierte eine genaue Beschreibung der Kalotypien. Der Titel der Anzeige lautete „Daguerreotypie auf Papier, genannt Photographien“⁵⁶⁰, da, wie bereits erwähnt, diese Methode bisher in der estnischen Gesellschaft ein Novum war. Im Jahr 1852 entschied sich Mebius für einen Umzug nach Moskau, um ein Atelier für Papierfotografie zu gründen.⁵⁶¹ Friedrich Mebius war einer der überdurchschnittlich erfolgreichen Fotografen der Stadt, welche sich nicht nur auf Porträts,

555 Popov, 2013, S. 809.

556 Tatiana Šipova gibt das Jahr 1850 für die Gründung des Ateliers an. Šipova, S. 193. Jedoch war Friedrich Mebius als Wanderfotograf unterwegs, um das Papierverfahren in Moskau vorzustellen.

557 Kitaev, 2016, S. 87. Die Farben für die Kolorierung der Bilder wurden unter seiner Aufsicht extra hergestellt, annoncierte Mebius 1851 in einer St. Petersburger Zeitung. Vgl. ebd.

558 Ebd. S. 88.

559 Teder, Kaljula, *Eesti Fotograafia Teerajajaid. Sada aastat (1840–1940) arenguteed*, Tallinn: Kirjastus „Eesti Raamat“, 1972, S. 20, 21, 23.

560 Ebd. S. 20.

561 Um sich im Bereich der Fotografie zu etablieren und möglicherweise einen gewissen Schutz vor staatlichen Maßnahmen zu erhalten, erstellte Friedrich Mebius im Jahr 1853 ein Album mit fotografischen Ansichten von Moskau, das er Nikolaus I. schenkte. Als Zeichen der Anerkennung ehrte Nikolaus I. daraufhin Mebius mit einem Ring.

sondern auch auf Bilder wie Landschaftsaufnahmen, Stadtansichten oder Stereoskopie u.a. spezialisierte. Sein fotografisches Unternehmen bestand über drei Jahrzehnte lang, bis zum Jahr 1880.⁵⁶² (Abb. 25 u. 26)

2.9 Der Fotograf Wilhelm Eduard Mücke: Der Vorgänger von August Bergner

Johann Wilhelm Eduard Mücke gehörte ebenfalls zu den Wanderfotografen, die sich für Moskau als Standort entschieden haben. Sein Werdegang veranschaulicht die Tätigkeitsbereiche und Strategien eines deutschen Fotografen in Moskau im mittleren 19. Jahrhundert. Mücke wurde am 15. Mai 1809 in Hamburg geboren.⁵⁶³ Als ausgebildeter Malergeselle ging er im Zuge seiner Wanderung nach Frankreich.⁵⁶⁴ Vermutlich wurde Mücke dort auf das neue Bildgebungsverfahren aufmerksam und erlernte dieses. Spätestens ab 1848 besaß Mücke ein Daguerreotypie-Atelier in Moskau, dessen Betrieb er zwischen 1849 und 1850 für einige Monate vorübergehend unterbrach, um als Daguerreotypist auf dem großen Jahrmarkt in Nižnij Novgorod zu arbeiten.⁵⁶⁵ Wahrscheinlich versprach sich Mücke dadurch einen höheren finanziellen Gewinn und zudem wenig Konkurrenz in der noch nicht von vielen Fotografen entdeckten Provinz.

Im Dezember 1850 kehrte Eduard Mücke nach Moskau zurück und eröffnete ein Porträtatelier im Stadtzentrum Moskaus, welches zwar Daguerreotypien offerierte, jedoch

562 Friedrich Mebius übergab 1880 seine Firma an seinen jüngeren Bruder Julius Christian Mebius, der bei ihm bereits als Fotograf angestellt war. (Šipova, 2012, S. 191-195) Hier sollen nur die ersten Jahre des Porträtateliers von Friedrich Mebius aufgrund des Schwerpunktes dieser Dissertation auf der Vorreformzeit bis 1861 skizziert werden. Eine umfangreiche Rekonstruktion und Analyse des Lebens und Schaffens von Friedrich Mebius steht noch aus.

563 Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer 232-2, E I 6386: Auszug aus den Taufregistern der Kirche St. Catharinen zu Hamburg vom Jahre 1809. Pag. 354, No. 163, 26. März 1872.

564 Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer 232-2, E I 6386: No. 15, 16. Februar 1830. Mückes Wanderbuch wurde am 26. Februar 1830 in der Hansestadt Hamburg ausgestellt.

565 Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvy. Fond 46, opis' 2, delo 1072, S. 1.

vorwiegend auf „Porträts auf Papier“ spezialisiert war.⁵⁶⁶ (Abb. 27 u. 28) Mücke erkannte die Vorzüge der Fotografie auf Papier bereits zu Beginn der Verbreitung dieser Verfahren und bot 1849 dem Moskauer Publikum Kalotypie-Porträts an, die er nach Wunsch mittels Aquarellen kolorierte. Ebenfalls umfassten Mückes Leistungen die Reproduktion der Daguerreotypien mit dem neuen Verfahren.⁵⁶⁷ Mücke beschriftete zunächst seine Fotografien auf Französisch und wechselte später zu den russischen und deutschen Aufdrucken auf den Rückseiten seiner Bilder. Dort wurde ebenfalls das Wappen der Stadt Hamburg abgebildet, welches als Verweis auf die Werbung mit der „deutschen“ Qualität der Fotografien gelesen werden kann.

Die Wiedereröffnung des Porträtateliers Eduard Mückes nach seiner Rückkehr aus Nižnij Novgorod war mit einem großen Verwaltungsaufwand verbunden. Die Bearbeitung der Anträge Mückes durch den Moskauer General Gouverneur Arsenij Zakrevskij⁵⁶⁸ und die darauf folgende Korrespondenz mit dem Polizeimeister Oberst Alexander Zagrāžskij erstreckten sich über mehrere Monate.⁵⁶⁹ Diese Dokumente gewähren Einblicke in die bürokratischen Hürden, den Berufsalltag und teilweise die Ateliereinrichtung eines Fotografen in Moskau um 1850. Bei der Gründung seines Fotografenbetriebs zeigten die Beamten wenig Interesse an den üblichen Anforderungen wie persönlichen Eigenschaften und Empfehlungsschreiben, die normalerweise für die Gründung anderer Unternehmen erforderlich waren. Indes wurde jedoch in der Korrespondenz vermerkt, dass Mückes Verhalten ihm nicht nachteilig ausgelegt werden kann. Alle weiteren Schritte, die für jegliche Veränderungen eines fotografischen Ateliers benötigt wurden, oblagen der persönlichen Kontrolle und der Entscheidung eines höheren städtischen Beamten. Er stellte einen Antrag, um die Erlaubnis zu erhalten, eine „Laterne, um fotografische

566 Ebd.

567 Popov, 2013, Band II, S. 57-58.

568 Arsenij Andreevič Zakrevskij, 1783–1865, Generalgouverneur von Moskau zwischen 1848–1859.

569 Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvy. Fond 46, opis' 2, delo 1072, S. 1-18.

Porträts aufzunehmen“,⁵⁷⁰ in den angemieteten Räumlichkeiten aufstellen zu dürfen. Außerdem sollte ein „Balkon aus Glas“ an die Fenster und ein „Holzgebäude“ angebaut werden. Beide Gesuche des Fotografen wurden abgelehnt, da der zuständige Beamte dadurch „eine der besten Straßen der Hauptstadt“ verunstaltet sah und „der Balkon aus Glas aus dem Haus des Moskauer General Gouverneurs zu sehen sein wird“.⁵⁷¹ Im März 1851 stellte Mücke einen neuen Antrag für die Eröffnung der Räume einer „Fotografischen- und Daguerreotypieanstalt“, allerdings unter einer anderen Adresse in der Moskauer Innenstadt.⁵⁷² Diesem wurde innerhalb von zwei Wochen stattgegeben.⁵⁷³ Diese Begebenheiten veranschaulichen, dass die Eröffnung eines fotografischen Ateliers keinen bestimmten Gesetzen unterlag, sondern stark von der staatlichen Kontrolle und persönlichen Entscheidungen der Beamten abhängig war.

Im Oktober 1851 veräußerte Mücke seine Daguerreotypie-Anstalt an August Bergner. Nach einer Übergangslösung, bei der er sich mit Bergner einen Standort teilte, eröffnete er ein eigenes Porträtstudio für Papierfotografie an einer neuen Adresse in der Moskauer Innenstadt.⁵⁷⁴ Mücke arbeitete vermutlich bis mindestens 1866 in seinem Atelier ausschließlich mit dem Verfahren der Papierfotografie weiter und verstarb 1872 verarmt in Moskau.⁵⁷⁵

570 Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvy. Fond 46, opis' 2, delo 1072, S. 3.

571 Ebd., S. 6, Vor- und Rückseite S. 6, S. 7, S. 9, Vor- und Rückseite.

572 Ebd., 14, unter der Adresse: Ulica Roždestvenka, Dom Zaseckago.

573 Ebd., S. 15-18.

574 Šipova, S. 251.

575 1866 wird der Verkauf von Mückes Atelier als einer „Fotografischen Anstalt in einem belebten Stadtviertel und gut laufend“ inseriert, das Mücke wegen eines Berufswechsels anbot. (Šipova, S. 251) In der Mitteilung des Konsuls des Deutschen Reiches in Moskau, Robert Spies, wird Wilhelm Eduard Mücke weiterhin als „Fotograf“ bezeichnet. Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer 111-1, 45802: „Regulierung und Auskehrung der Verlassenschaft des in Moskau verstorbenen Fotografen Johann Wilhelm Eduard Mücke aus Hamburg, 1872-1876“, Blatt 1-4.

2.10 „Es scheint schwer zu sein, mit dem Porträt nicht zufrieden zu sein“

Ein Indiz für die wachsende Beliebtheit der Porträtfotografie in Moskau, verbunden mit der Erkenntnis, dass qualitativ hochwertige fotografische Bilder nicht selbstverständlich waren, gibt ein 1856 verfasster Bericht für das St. Petersburger Publikum. Schon der Titel dieses Berichts zieht einen Vergleich zwischen der Anzahl der Daguerreotypisten in Moskau und einer Überschwemmung:

„Ich weiß nicht, ob es in irgendeiner Stadt so viele Daguerreotypisten gibt wie in Moskau: Wenn man irgendwo einen Bäcker sieht, findet man dort ein Schild, das auf die Herstellung von Daguerreotypien oder auf Fotografie hinweist, oder manchmal auch auf beides gleichzeitig. Man kann mit Sicherheit sagen, dass die Moskauer Daguerreotypisten (wie es jemand ausdrückte) sehr bald für ihre Porträts bezahlen müssen, so wie Maler ihre Modelle bezahlen. Das ist zu erwarten an einem Ort, an dem sich die Kunst in einen schmutzigen Merkantilismus verwandelt hat, an dem jeder, der eine fotografische Ausrüstung erwirbt, auch ein Schild aufhängt, ohne etwas von der Kunst der Fotografie zu verstehen.“⁵⁷⁶

Daraus lässt sich schließen, dass auch weitere Fotografen⁵⁷⁷ versuchten, mit den neuen Bildgebungsverfahren kommerziellen Erfolg zu erzielen, und zwar außerhalb der bereits erwähnten Ateliers in Moskau. Bereits zu jener Zeit machten Zeitgenossen einen Unterschied zwischen professionellen Ateliers, die oft, wie das folgende Zitat zeigt, den „deutschen“

576 Kresin, 1856, S. 669.

577 Während der Recherchen zu dieser Dissertation stieß ich ebenfalls auf neue Namen der Fotografen aus der Moskauer Frühperiode der Fotografie. Jedoch lässt sich durch die Häufigkeit der Erwähnungen in der Presse, anhand der Namen, der Anzahl sowie der in russischen Museen und Archiven vorhandenen fotografischen Porträts erkennen, welche Ateliers über eine stabile Kundschaft verfügten und welche nur in geringem Maße auf dem Markt Bestand hatten. (Vgl. Tabelle 2)

Inhabern gehörten, und weniger bedeutenden Fotografenpersönlichkeiten in Moskau. So präziserte der St. Petersburger Journalist:

„In Moskau gibt es gute Daguerreotypisten und Fotografen, darunter Eduard Blumenthal jr. [...] Seine Werke, insbesondere die fotografischen, können als beispielhaft gelten: Blumenthal ist ein Künstler mit großem Wissen. Ihm folgte H. Baumgarten, ebenfalls eine Art Daguerreotypist. Er wurde in Moskovskie Vedomosti sehr gelobt [...]“⁵⁷⁸

Zahlreiche erhaltene Daguerreotypien und Fotografien belegen, dass der wohlhabende Teil der Moskauer Vorreformgesellschaft das fotografische Atelier als eine neue Bühne und als modernes Darstellungsinstrument für sich entdeckte und die neuen Bildgebungsverfahren aktiv nutzte.⁵⁷⁹

Wie die fotografischen Porträts in dem autokratischen Regime derzeit von der Moskauer Gesellschaft rezipiert oder eingesetzt wurden, kann anhand der Briefe und der Tagebücher der Zeitgenossen erschlossen werden. So ließ sich der Slawophile Konstantin Aksakov⁵⁸⁰ im Jahr 1844 in einer vom Zaren persönlich unerwünschten russischen Kleidung abbilden.⁵⁸¹ Dieses mithilfe des neuen Verfahrens der Daguerreotypie aufgenommene Bild sollte Aksakovs

578 Kresin, 1856, S. 669.

579 Vgl. z. B. zahlreiche Daguerreotypie-Abbildungen des Moskauer Publikums in: Saburova, 2014, o. S. u. fotografische Porträts aus der Sammlung des Staatlichen Museums A. S. Puškin: Bogatyrev, 2016, S. 21-71.

580 Konstantin Aksakov, 1817–1860, Publizist, Historiker, führende Persönlichkeit und Ideologe der Slawophilen.

581 Konstantin Aksakovs Bruder Ivan schrieb im Jahr 1844: „[...] Konstantin nahm also eine Daguerreotypie von sich in russischer Tracht auf: ein echter Moskowiter, mit tatarischem Nachnamen und normannischer Herkunft, in einer Tracht aus dem siebzehnten Jahrhundert, genäht von einem französischen Schneider, eine westliche Erfindung aus dem neunzehnten Jahrhundert, die Züge seines Gesichts und seines heiligen Halses auf eine Kupfertafel übertragen für einen Freund, einen weltlichen jungen Mann! Ich würde es sehr gerne sehen.“ Pirožkova, Tat’ana, I. S. Aksakov, *Pis'ma k rodnym 1844–1849*, Moskva: Nauka, 1988, I. S. Aksakov materi i otcu, S. 110-117. Vgl. dazu ebenfalls Kapitel 3.3.

politisch-gesellschaftliche Überzeugungen darstellen. Es kann ebenfalls als ein stiller Protest gegenüber der Herrschaft Nikolaus I. eingeordnet werden. In dieser wurde die slawophile Bewegung als nicht mit dem herrschenden Regime konforme Denkgemeinschaft abgelehnt. So kann das in Moskau entstandene Porträt Aksakovs als ein symbolischer Akt der Selbstdarstellung außerhalb des zaristischen Systems gelesen werden. Die dem gegenwärtigen Regime oppositionell gesinnten Besucher fotografischer Ateliers waren sich der Kontrolle der autokratischen Herrschaft bewusst. Schon in den ersten Jahren nach der Veröffentlichung fotografischer Medien machten sie, teils ironisch und in anekdotischer Form, auf die Bilderzensur und die autokratischen Repressalien aufmerksam, die sich gegen unerwünschte Darstellungen richteten. So schrieb der Slawophile und Historiker Ūrij Samarin an Konstantin Aksakov:

„Mein lieber Aksakov, [...] Ich habe Deine Porträt-Daguerreotypie erhalten und danke Dir von ganzem Herzen. Es ist Dir wunderbar gelungen; es ist nur schade, dass es unmöglich ist, es in St. Petersburg auszustellen: Du siehst so unnachgiebig und skrupellos aus, dass man Dich allein auf Grund dieses Porträts aus Vorsicht nach Sibirien verbannen kann.“⁵⁸²

K. Aksakov nutzte auch später seine Porträts in (alt-)russischer Kleidung als Hinweise für seine Überzeugungen. Zum Beispiel stellte er auf einem Blatt des Albums der Aksakov-Familie aus dem Jahr 1857 eine Komposition aus seiner von einem fotografischen Abzug ausgeschnittenen Figur und trockenen Blumen zusammen.⁵⁸³ (Abb. 29).

In der Moskauer Gesellschaft fanden fotografische Verfahren auch in weiteren Funktionen Anwendung. Ein Beispiel ist etwa die Vorlage für eine Beilage-Lithografie der Moskauer

582 Sočineniâ Ū. F. Samarina, tom 12, 1840-1853, Moskva, 1911, Pis'mo 62 k Konstantinu Aksakovu, S. 51.

583 Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva, F. 10, op. 2, ed. hr. 3

Zeitschrift „Moskvitânin“⁵⁸⁴, wie der Brief von Apollon Grigor’ev⁵⁸⁵ an den Herausgeber, den Historiker Mihail Pogodin, zeigt. Das folgende Zitat beleuchtet ebenfalls die Allgegenwart und die Mechanismen der Zensur, diesmal im Kontext der Veröffentlichung eines Porträts einer Theaterschauspielerin.⁵⁸⁶ Schließlich geben folgende Zeilen einen Hinweis auf die ausgereifte Infrastruktur der deutschsprachigen (Bild-)Akteure, deren Angebote von der Anfertigung der Fotografie, dem Lithografieren nach dem fotografischen Bild bis zur Weiterverbreitung/Zirkulation der Bilder umfassten. In diesem Fall waren es der Fotograf Joseph Weingartner, der Lithograf Hermann Kirsten und der Buchhändler „Blâkers“ [verm. „Beckers“ A.K.].⁵⁸⁷

„Ich habe mich beeilt, weil wir das Porträt heute in den Verkauf bringen wollten, und ich habe mich an diesem Tag auf den Weg zum Zensor, zu den Ladenbesitzern und zu allen möglichen Reisen verdammt. [...] Machen Sie sich die Mühe, eine Notiz an den Zensor vorzubereiten, damit er eine Kopie des Porträts unterschreibt und selbst eine Notiz über die Ausgabe von Porträts aus der Lithographie verfasst. Das Porträt wird hiermit ohne Unterschrift übersandt, denn es ist der allererste Druck. Ich werde morgen früh wegen einer Notiz an den Zensor zu Ihnen kommen. Die nächsten Exemplare werden noch weicher und zarter gedruckt werden. [...] Es scheint schwer zu sein, mit dem Porträt nicht zufrieden zu sein. Jedem, dem wir es gezeigt haben, ist begeistert. Man kann es als eines der Juwelen der Zeitschrift bezeichnen. Noch bevor es erscheint,

584 *Moskvitânin* (Ein Moskauer) war eine literarische Monatszeitschrift, die vom Historiker und Slawophilen Mihail Pogodin von 1841 bis 1856 in Moskau herausgegeben wurde.

585 Apollon Grigor’ev (1822–1864), russischer Dichter, Literatur- und Theaterkritiker, Übersetzer.

586 Es sollte das Porträt von Vera Samojlova (1824–1880) veröffentlicht werden, die eine prominente russische Schauspielerin aus St. Petersburg war. Das Porträt erschien in: *Moskvitânin*, učeno-literaturnyj žurnal, čast’ VI, 1851, Moskva, o. S., erstes Blatt.

587 Vermutlich ist hier das Kaufhaus der Gebrüder Beckers gemeint. (A. K.)

*gibt es Nachfragen, [...] und erst gestern kamen drei Herren in Blâkers Laden und fragten nach einem Porträt von Samojlova; und einer war vor ein paar Tagen bei Kirsten und fragte dasselbe; einige von ihnen gingen zu Weingartner, wo die Fotografie gemacht wurde, und fragten, ob das Porträt bald herauskommen würde [...]*⁵⁸⁸
(Abb. 30)

Das Zitat verweist auf gut etablierte Netzwerke deutschsprachiger Fachleute in der Bildindustrie, darunter Buchhändler, Lithografen und Fotografen. Diese Akteure spielten eine dominante bzw. bestimmende Rolle auf dem „Bilder-Markt“ der Stadt und stellten der Moskauer Gesellschaft moderne Instrumente für (Selbst-)Darstellung zur Verfügung.

Wie dargestellt, bildeten sich nach einer ersten Periode des häufigen Wechsels der Atelierbesitzer bzw. kurzer Aufenthalte der Fotografen ab 1845 erfolgreiche, in der deutschsprachigen Diaspora der alten Hauptstadt integrierte Porträtateliers. Diese fungierten als feste fotografische und die Fotografie bekanntmachende Institutionen Moskaus.⁵⁸⁹ In der für Russland politisch schwierigen Zeit des Krimkrieges (1853–1856) werden wenige neue

588 Vittaker, Robert u. Egorov, Boris (Hg.), *Grigor'ev, Apollon, Pis'ma*, Moskva: Nauka, 1999, Pis'ma 1851, Pis'mo M. P. Pogodinu, Moskva, S. 49.

589 Als „erstes fotografisches Zentrum“ kann weiterhin die Hauptstadt St. Petersburg betrachtet werden. Die ersten deutschsprachigen Akteure wie die Gebrüder Zwerner, Carl Dauthendey oder Guillaume Schönfeld initiierten und prägten die Kultur der fotografischen Porträts und trugen die neuen Bildgebungsverfahren in die russische Gesellschaft. Sie gehören mit ihren kommerziell erfolgreich aufgestellten Anstalten zu den festen fotografischen Etablissements der Hauptstadt bis in die 1860er Jahre. Weitere erfolgreiche Protagonisten der Atelierfotografie wie Sergej Levickij (seit 1849), der Schweizer Bürger Heinrich Denier (seit 1854) oder Alfred Lorenc aus Mitau (seit 1857) konnten an diesen bereits erschaffenen Grundlagen anschließen und gründeten fotografische Ateliers, die sich aufgrund der qualitätsvollen Ausführung der angebotenen Porträts und der gestiegenen gesellschaftlichen Nachfrage nach der neuen Darstellungsmethode rasch etablierten. Vgl. zur Entwicklung der Fotografie in St. Petersburg: Avetân, 2021, Barhatova, 2009. Bis in die 1860er Jahre hinein wurden in der russischen Hauptstadt mindestens etwa 100 fotografische Ateliers eröffnet. Über die Hälfte dieser Fotografen stammten aus dem Ausland. Vgl. die Angaben zu den fotografischen Ateliers in St. Petersburg auf: <https://stereoscop.ru/photograph/> vom 20.06.2023.

Porträtateliers gegründet, wobei die bereits etablierten Ateliers wie die der Gebrüder Blumenthal, August Baumgarten oder Eduard Mücke bestehen bleiben. Diese Gemeinschaft deutschsprachiger Fotografen trug die fotografische Kultur in die russische Gesellschaft.⁵⁹⁰

Zu den Pionieren dieser Zeit gehörte der sächsische Fotograf August Bergner, dessen 1851 gegründetes Atelier zum bedeutenden Ort für fotografische Porträts in Moskau und auch außerhalb der Stadtgrenzen wurde. Sein Atelier spielte eine primäre Rolle für die Schaffung fotografischer Kultur in Moskau. Um die Bedeutung Bergners angemessen darzustellen, ist es unerlässlich, ihn im historisch-gesellschaftlichen Kontext des Landes zu betrachten, insbesondere vor dem Hintergrund der Entwicklung der fotografischen Kultur in St. Petersburg und Moskau. Daher war es zunächst notwendig, die landesspezifischen politisch-sozialen Gegebenheiten im russischen Kaiserreich zu beleuchten. Diese umfassten insbesondere die Akzeptanz und Verbreitung der neuen fotografischen Bildgebungsverfahren sowie die Erörterung der Besonderheiten der deutschsprachigen Diaspora in Russland. Anhand einer Rekonstruktion und in Auseinandersetzung mit der Biografie und der Tätigkeit August Bergners wird im Folgenden seine herausragende Rolle unter anderem in Anbetracht der Bedeutung deutschstämmiger Bildakteure für die Entwicklung einer fotografischen Atelierkultur im zaristischen Russland der Vorreformzeit in Moskau dargestellt.

590 Ebd.

Kapitel 3

3.1 August Bergners erste Jahre in Moskau und sein Berufswechsel zur Fotografie

Carl August Bergner wurde am 16. Juni 1817 in Schneeberg⁵⁹¹ in einer evangelisch-lutherischen Familie eines Seifensiedermeisters geboren. Der 1834 ausgestellte Heimatsschein bescheinigte Bergners Gewerbe als „Lithograph“.⁵⁹² Im Jahr 1837 wurde Bergner aufgrund körperlicher Einschränkungen von der Militärpflicht befreit, was im 19. Jahrhundert in Sachsen eine wesentliche Voraussetzung für die Genehmigung zur Auswanderung von Handwerkern war.⁵⁹³ Seit spätestens 1841 lebte und arbeitete er „zunächst als Lithograph und später als Photograph“⁵⁹⁴ in Russland. Ebenfalls konnte eine verwandtschaftliche Verbindung August Bergners zum Dresdner Fotografen Ernst Theodor Kirsten⁵⁹⁵ nachgewiesen werden, der 1849 als Sohn des sächsischen Staatsbürgers und Lithografen Gustav Hermann Kirsten in Moskau geboren wurde.⁵⁹⁶ Folglich lässt sich vermuten, dass Bergner anfänglich als Mitarbeiter in der privaten Lithografie-Anstalt von Gustav Hermann Kirsten tätig war, nachdem er diesen nach Moskau begleitet hatte oder später seiner Einladung dorthin folgte. Aufgrund des im Zarenreich herrschenden Mangels an

591 Damals eine Stadt in Königreich Sachsen, heute im Erzgebirgskreis des Freistaates Sachsen.

592 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2834, Blatt 8. Die Informationen zur Biografie August Bergners fehlten bisher in der fotohistorischen Forschung. Erst in dieser Dissertation konnten die Informationen bruchstückhaft rekonstruiert werden, basierend auf den neu recherchierten Archivalien, unter anderem aus dem Stadtarchiv der Landeshauptstadt Dresden. Dieses fragmentarische Material gibt jedoch einen neugewichteten Einblick auf die Wege und Tätigkeitsbereiche August Bergners in Moskau.

593 Vgl. Rosenthal, Hildegard, *Die Auswanderung aus Sachsen im 19. Jahrhundert. (1815–1871)*, Stuttgart: Ausland und Heimat Verlags-Gesellschaft, 1931, S. 39. u. Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2834, Blatt 3.

594 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2834, Blatt 3, 4.

595 Zum Fotografen Theodor Kirsten vgl. Kapitel 4.3.1.

596 Deutsche Fotothek, Künstlerdatensatz 90027775. <https://www.deutschefotothek.de/documents/kue/90027775> vom 8. 01. 2024.

ausgebildetem Personal für lithografische Anstalten war es üblich, Lithografie-Mitarbeiter über eigene Netzwerke aus dem Heimatland nach Russland einzuladen.⁵⁹⁷

Die private lithografische Anstalt von Gustav Hermann Kirsten wurde 1838 in der Moskauer Innenstadt auf „Kuzneckij Most im Haus Beckers“ gegründet. Dazu benötigte Kirsten unter anderem eine Bestätigung seiner „Verlässlichkeit“, die ihm der Generalgouverneur von Moskau, Fürst Dmitrij Golitsin, persönlich bescheinigte.⁵⁹⁸ Die Anstalt avancierte zu einem der führenden privaten Betriebe Moskaus und erzielte so beispielsweise 1847 den höchsten Jahresgewinn im Vergleich mit anderen lithografischen Institutionen der Stadt.⁵⁹⁹ Kirstens Lithografie war auch deshalb so etabliert, weil dort u. a. beliebte Publikationen zur russischen Geschichte, Architektur und Geografie lithografiert wurden, die unter der Schirmherrschaft von Nikolaus I. staatlich unterstützt worden waren.⁶⁰⁰ (Abb. 31)

Als aus Sachsen stammendes Mitglied der evangelisch-lutherischen Gemeinde Moskaus gehörte Bergner vermutlich der deutschsprachigen Gemeinde Moskaus an und konnte auf diesem Weg bereits während seiner Tätigkeit als Lithograf mit dem deutschen Kaufhausbesitzer und ersten Vermittler fotografischen Wissens in Moskau, Karl Beckers, in Kontakt kommen. In der fotohistorischen Fachliteratur wird darauf verwiesen, dass Bergner von 1839 bis 1851 für die Gebrüder Beckers als Lieferant für Daguerreotypie- und Fotografie-Apparate tätig war.⁶⁰¹ Bisher konnten weder in den Archiven noch in russischsprachigen Publikationen dieser Zeit Hinweise auf diese Beschäftigung Bergners gefunden werden. Der Beruf eines Handelsvertreters setzte außerdem kurze Aufenthalte in Russland voraus, Bergner lebte jedoch

597 Metelkina, 2019, S 88.

598 Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva, otdelenie 1, stol 3, 30 oktâbrâ, 1838, Nr. 6954.

599 Otčet Moskovskogo Ober Policmejstera za 1847 god, Moskva, 1848, o. S. Die Lithografie von Hermann Kirsten verfügte über 32 Angestellte und besaß neun Lithografie-Maschinen. 1847 betrug der Gewinn der Anstalt 11 000 Silberrubel.

600 Vgl. Metelkina, 2019, S. 55.

601 Šipova, 2012, S. 74.

bereits nachweislich in Moskau.⁶⁰² Möglicherweise jedoch war August Bergner parallel zu seiner Beschäftigung mit der Lithografie als Händler für fotografische Ausrüstung tätig und konnte so den neu entstehenden Markt beobachten.⁶⁰³

Im Jahr 1851 entschied sich August Bergner jedenfalls für einen Berufswechsel in das fotografische Gewerbe. Er erwarb das bereits in das deutschsprachige Netzwerk integrierte Daguerreotypie-Atelier des Fotografen Johann Wilhelm Eduard Mücke.⁶⁰⁴ Dass Mücke und Bergner im Jahr 1851 während einer kurzen Zeitspanne in einem Atelier zusammenarbeiteten,⁶⁰⁵ lässt annehmen, dass August Bergner bei Mücke das Verfahren der Daguerreotypie und der Papierfotografie erlernt hat.

Über die Motivation August Bergners, seinen Tätigkeitsbereich zu verändern, können nur Vermutungen angestellt werden. Es kann angenommen werden, dass er von der öffentlichen Vorführung Karl Beckers' Kenntnis nahm⁶⁰⁶ und die Arbeiten der in Moskau arbeitenden beziehungsweise angereisten Daguerreotypisten kannte. Allerdings war in der ersten Dekade der Veröffentlichung fotografischer Verfahren die Diskrepanz zwischen der theoretischen Beschreibung und der praktischen sowie qualitätsversprechenden Anwendung des neuen

602 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2834.

603 Ich sprach in einem Telefonat im Juni 2021 Frau Šipova auf dieses Thema an. Frau Šipova hat die Quellennachweise/Notizen zu ihrer Publikation (Šipova, 2012) nicht mehr aufsuchen können. Die Basis ihres Buches bilden allerdings ausschließlich akribisch recherchierte Anzeigen aus russischen Periodika sowie die damals schwer zugänglichen Informationen aus den Akten der Archive der Stadt Moskau, zu denen man nur handschriftliche Notizen vor Ort machen durfte.

604 Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvy, Fond 46, opis' 2, delo 1072, S. 19-21 und die Rückseite. 1860 übernahm Mücke wiederum seine neuen Atelierräume von den Daguerreotypisten Gebrüder Blumenthal. Vgl. Šipova, 2012, S. 87.

605 Šipova, 2012, S. 251.

606 Als Teil der deutschen Diaspora in Moskau hatte August Bergner vermutlich Kontakte zu unterschiedlichen deutschsprachigen Gesellschaftsgruppen, darunter zu denen der Professoren der Moskauer Universität, welche die Entwicklung der Daguerreotypie verfolgten und auch bei Karl Beckers' öffentlichen Demonstrationen von fotografischen Aufnahmen dabei waren. Vgl. Kapitel 2.4 und 3.4.6.

Mediums groß und der finanzielle Erfolg noch nicht absehbar.⁶⁰⁷ Dementsprechend evaluierte Bergner zunächst vermutlich die Perspektiven einer Ateliereröffnung. Dass August Bergner das Porträtatelier erst um die Jahrhundertmitte, nämlich im Jahr 1851, eröffnete, könnte ein Indiz für diese Annahme sein. Mit der Überwindung der anfänglich umständlichen und noch nicht ausgereiften Verfahren in der Fotografie wurde es möglich, schnell und kostengünstig realistische Bilder zu erstellen. Diese konnten zudem leichter und ganz nach Wunsch reproduziert werden. Daher konnte die Fotografie als neue „druckgrafische Technik“⁶⁰⁸ bezeichnet werden. Und als solche übertraf sie an Nützlichkeit die Techniken für Massenaufgaben wie die Lithografie sowie den Stahl- und Holzstich.⁶⁰⁹ Fotografien konnten ebenfalls Vorzeichnungen und Studien für Porträts, besonders bei Gruppenporträts, die für den Künstler und den Darstellenden zum Teil zeitaufwendig waren, ersetzen. Das fotografische Porträt entwickelte sich zu einem wichtigen Instrument für Personen, die sich in der Öffentlichkeit positionieren wollten oder von denen eine visuelle Selbstdarstellung in der Gesellschaft erwartet wurde.⁶¹⁰

Im 19. Jahrhundert veränderten sich auch in Russland die sozialen Funktionen des Porträtierens im Allgemeinen, so der Kunsthistoriker Valerij Turčin.⁶¹¹ Bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde von einer Demokratisierung der Porträtkunst gesprochen, so dass neben dem Adel auch andere soziale Schichten wie Beamte, Kaufleute und verschiedene

607 Vgl. auch Romani, Sara, *The Photographic Portraits of Carl Durheim. Wunschbilder between Projection and Identification*, Dissertation, 221 Seiten, Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Kunsthistorisches Institut, 2022, betreut von Prof. Dr. Herta Wolf, S. 20. <https://kups.ub.uni-koeln.de/63611/1/ROMANI-Thesis.pdf> vom 15.05.2024.

608 Krueger, Ingeborg, „Die Photographie als Hilfsmittel oder Ersatz der Bildnismalerei“, in: Honnef, Klaus (Hg.), *Lichtbildnisse. Das Portrait in der Fotografie*, Köln: Rheinland-Verlag, 1982, S. 16-19, S. 17.

609 Ebd.

610 Ebd.

611 Turčin, Valerij, *Èpoha romantizma v Rossii. Istoriâ russkogo iskusstva pervoj treti 19 stoletîâ. Očerki.*, Moskva: Iskusstvo, 1981, S. 169.

Vertreter der Intelligenzija eigene Porträtdarstellungen anstrebten.⁶¹² In Moskau, dem Industrie- und Handelszentrum und abseits der Restriktionen des Regierungszentrums St. Petersburg, war die Darstellung einer „freien Persönlichkeit“, die progressive Gedanken vertrat, gesellschaftlich erwünscht.⁶¹³ Mittels des neuen Mediums konnten diese Bildnisse einfacher erstellt bzw. inszeniert werden. Zudem stellten fotografische Porträts eine kostengünstige Alternative zu den anderen in dieser Epoche üblichen Medien dar und traten in Konkurrenz zu den klassischen Darstellungsmethoden. So konnte zum Beispiel ein Porträt bei dem beliebten Aquarellisten Pëtr Sokolov (1821–1899) aus Moskau ab 50 Rubel in Auftrag gegeben werden.⁶¹⁴ Weniger etablierte Künstler gaben an, Öl- und Aquarellporträts für 10 bis 50 Rubel anzufertigen.⁶¹⁵ Der französische Daguerreotypist Martin Abadie dagegen bot im Jahr 1850 Daguerreotypie-Porträts für jeweils zwischen drei und sechs Rubel an.⁶¹⁶ Beim Daguerreotypisten Joseph Peychez konnten 1852 die Abbildungen für den Preis zwischen drei und fünfzehn Rubel „unabhängig von der Personenanzahl auf dem Bild“ bestellt werden.⁶¹⁷

Vermutlich hatte August Bergner das Potenzial neuer Bildgebungsverfahren erkennen können. Außerdem waren die Verdienstmöglichkeiten in der Porträtfotografie verglichen mit dem Einkommen im lithografischen Gewerbe ebenfalls sehr aussichtsreich.⁶¹⁸ Zusätzlich war er in einer der führenden privaten Lithografien-Anstalten Moskaus beschäftigt und verfügte als

612 Dementsprechend gehörten solche Bildnisse zum Alltag in den Hauptstädten und in der Provinz. Besonders betraf dieser Umstand Moskau, so Turčin. Da der Brand von Moskau im Jahr 1812 viele Ahnengalerien zerstörte, verlangte die Tradition des Adels auch für diese Bilder einen Ersatz. Turčin, S. 169-170.

613 Turčin, S. 170.

614 Vgl. den Eintrag auf der Website des Städtischen Museums von Vasilij Tropinin in Moskau: <https://museum-tropinina.ru> vom 10.12.2023. Das Honorar des russischen Künstlers Vasilij Tropinin (1776–1857) für ein Porträt betrug mindestens 250 Rubel.

615 Vedomosti Moskovskij Gorodskoj Policii, Nr. 149, 12. Juli 1858, Anzeige vom „Künstler V. Treskin“.

616 Moskovskie Vedomosti, Nr. 143, 30. November 1850, Private Anzeige Nr. 7.

617 Moskovskie Vedomosti, Nr. 152, 18. Dezember 1852, Private Anzeige Nr. 10.

618 Jäger, 1995, S. 126-127.

ausgebildeter Lithograf bereits über reichlich Erfahrung auf dem Gebiet der Bildgebung. Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Beruf des Fotografen europaweit als innovative Tätigkeit angesehen. In Russland genoss dieser Beruf aufgrund der fehlenden staatlichen Regulierung und Zensur der fotografischen Medien eine besondere Stellung, die – wie bereits dargelegt – gewisse Freiräume versprach.⁶¹⁹ Die Erfahrung Bergners als Lithograf in Moskau setzte voraus, dass er sich bereits mit den Zensurmechanismen der Bildgebungsverfahren und den landesspezifischen Einschränkungen auf diesem Gebiet auskannte. Er besaß vermutlich nicht nur Kenntnisse über die russische Gesellschaft, sondern verfügte auch über die notwendigen Verbindungen zu potenziellen Kunden. Auf der anderen Seite war Bergner als „Deutscher“ auch in der russischen Gesellschaft vernetzt und konnte bei der Ateliergründung bereits auf den hervorragenden Ruf der Lithografen aus Sachsen⁶²⁰ sowie auf die Autorität und Reputation der deutschen Handwerker und Kaufleute zählen.⁶²¹ Und obwohl sich nur ein kleiner, jedoch ein wachsender Prozentsatz der Bevölkerung einen Besuch beim Fotografen leisten konnte, war das gesellschaftliche Interesse an den neuen Verfahren beträchtlich und begünstigte somit die Nachfrage an Porträtstudios.⁶²² Es kann davon ausgegangen werden, dass aufgrund seiner Kenntnisse im künstlerischen Beruf Bergner sowohl die Entwicklungen auf dem Markt⁶²³ als auch den Mangel an professionellen, qualitativen Angeboten beobachtete. Diese Einsichten führten ihn dazu, sich für die Gründung eines fotografischen Porträtateliers zu entscheiden.

619 Vgl. das Kapitel 1.2.4 „Lithografie als offizielle Kunst des Zarenhauses. Deutsche Lithografen in St. Petersburg“.

620 Vgl. Metelkina, S. 85-88.

621 Dahlmann, 1994, S. 156, 163.

622 Vgl. das Kapitel 1.6 „Struktur der russischen Gesellschaft: zu den Nutzern fotografischer Verfahren“.

623 Vgl. *Tabelle 2: Fotografische Ateliers in Moskau zwischen 1839 und 1861.*

3.2 „Photographie de A. Bergner à Moscou.“

Im Oktober 1851 ging beim Ober-Polizeimeister Moskaus, Ivan Lužin,⁶²⁴ ein Antrag von dem „Hamburger Bürger Mücke“ mit der Bitte um die „Übertragung der Daguerreotypie-Anstalt“ an den „sächsischen Bürger Carl August Bergner“ ein.⁶²⁵ Die Genehmigung des Gesuches⁶²⁶ legte den Grundstein für das fotografische Atelier August Bergners, das sich in der zentralen Lage Moskaus befand und bereits ausgebaut und eingerichtet war. Der berufliche Werdegang August Bergners und das Ansehen seiner fotografischen Anstalt unterschieden sich sowohl vom Berufs- und Lebensweg seines Vorgängers Eduard Mücke als auch von weiteren Berufskollegen in Moskau. Schon die Zeitgenossen schätzten Bergners Atelier, so dass selbst in der St. Petersburger Presse mehrmals über Bergner als „einen der besten Moskauer Fotografen“⁶²⁷ berichtet wurde. Bergner baute sein Porträtatelier zu einem erfolgreichen und etablierten Unternehmen aus, das den damaligen Marktbedingungen hinsichtlich des Angebotes und der Nachfrage besonders gut entsprach und über einen prominenten Kundenstamm und außerordentliche gesellschaftliche Anerkennung verfügte.

Ab der Mitte der 1850er Jahre veränderte sich die Situation auf dem Ateliermarkt im Allgemeinen. Aufgrund der Weiterentwicklungen sowie Vereinfachungen fotografischer Prozesse und der hohen Nachfrage nach fotografischen Porträts gab es europaweit tendenziell eine höhere Anzahl unterschiedlicher Anbieter im Bereich der Porträtfotografie. Dementsprechend wuchs für die Kundschaft die Bedeutung hinsichtlich der Frage, von wem man sich fotografieren ließ. Ein vornehmes Atelier besaß eine gute Ausstattung, mehr Personal, befand sich

624 Ivan Lužin, 1802–1868, Ober-Polizeimeister in Moskau zwischen 1843–1854.

625 Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvy. Fond 46, opis' 2, delo 1072, S. 19-21 Vor- und Rückseite.

626 Ebd.

627 Âkovlev, 1863, S. 905-906 u. Sankt-Peterburgskie Vedomosti. 30. November 1861, Nr. 266, S. 1459. Moskovskaâ letopis': „Vystavka Obšestva ljubitelej hudožestv“.

in einem guten Geschäftsviertel der Städte und sollte qualitativ einwandfreie Fotografien anbieten.⁶²⁸ Diese Voraussetzungen erfüllte das Atelier von August Bergner.

Bergner arbeitete von Anfang an in der Moskauer Innenstadt. Sein Atelier befand sich zwischen 1851 und 1853 in „*Mâsnickaâ čast’ Igo kvartala, Dom Zaseckogo, na ulice Roždestvenka*“. Zwischen 1853 und 1858 arbeitete August Bergner unter einer anderen Adresse: „*Tverskaâ čast’, Dom Basilevskogo, in Gazetnyj Pereulok*“. ⁶²⁹ Im November 1858 verlegte Bergner sein Atelier nochmals ganz in die Nähe der teuersten Einkaufsstraßen Moskaus, in die Straße Kuzneckij Most in „*Kuzneckij Pereulok, bliz’ Kuzneckogo Mosta, dom Zaseckoj, naprotiv Ful’da*“⁶³⁰, und führte es unter dieser Adresse bis zum Verkauf im Jahre 1861. Mit dem Kaufhaus „Gebrüder Beckers“, dem Bilderhändler Joseph Daziario und dem großen Geschäft für fotografische Ausrüstung und Materialien des sächsischen Optikers Theodor Schwabe⁶³¹ bildete die als luxuriöse Flaniermeile bekannte Straße Kuzneckij Most das „fotografische Zentrum“ Moskaus.⁶³²

628 Jäger, 1995, 159-160.

629 Šipova. 2012, S. 74, 76. Bergners private Wohnadresse aus dem Jahr 1851 befand sich in demselben Stadtteil auf „*Mâsnickoj časti 2go kvartala, v dome francuzskoj katoličeskoj cerkvi*“.

630 Moskovskie Vedomosti, Nr. 137, 15. November 1858, S. 1163.

631 Das „Optische Geschäft“ des Kaufmanns Theodor Schwabe (1813–1880) aus Zerbst in Sachsen-Anhalt befand sich seit 1853 auf Kuzneckij Most und avancierte zum führenden Anbieter optischer Ware in Moskau. Das Geschäft verfügte über ein großes Sortiment an Materialien sowohl für die Fotografie als auch für die Daguerreotypie: Den Kunden wurden u. a. große Feuchtländer-Objektive angeboten, mit denen man lebensgroße Porträts aufnehmen konnte, klappbare Stative, Kopierrahmen mit dicken Gläsern für alle Objektive, Daguerreotypieplatten aus Berlin und Paris, Rahmen ohne Gläser aus gestanztem Karton mit und ohne Vergoldung und Fotopapier. Vgl. <https://polymus.ru/media/detail/iz-istorii-optiko-mekhanicheskikh-predpriyatij-rossii> vom 01.10.2023. Ein weiteres „Optisches Geschäft“, geführt von einem Mitglied der ausländischen Diaspora, S.I. Koni, befand sich ebenfalls auf Kuzneckij Most.

632 Vgl. Vsâ Moskva na ladonke, Moskva v Universitetskoj tipografii, 1857, S. 102-103. Auf Kuzneckij Most befand sich ebenfalls die lithografische Anstalt von Hermann Kirsten.

Gemäß den bisher vorhandenen Archivadokumenten betrieb August Bergner zunächst ein Daguerreotypie-Atelier.⁶³³ Allerdings lässt sich nicht definitiv ausschließen, dass er, ähnlich wie Eduard Mücke, trotz der gängigen Bezeichnung seiner Anstalt als „Daguerreotypieatelier“, bereits die Technik der Papierfotografie einsetzte. Bisher sind keine erhaltenen Daguerreotypien von Bergner in den staatlichen Archiven, Museen oder in den Privatsammlungen aufgefunden worden. Im Zentralarchiv der Stadt Moskau befindet sich die Dokumentation zu Bergners Anträgen auf die Anbringung eines Außenschildes mit der Aufschrift „Daguerreotypieatelier“.⁶³⁴ Es lässt sich vermuten, dass Bergners Verwendung des Begriffes „Daguerreotypie“ darauf zurückzuführen ist, dass dieser in der Gesellschaft allgemein für alle fotografischen Techniken benutzt wurde. Die Neuheit des Papierverfahrens erlaubte noch keine Werbung dafür, bedingt durch die fehlende gesellschaftliche Erfahrung damit.⁶³⁵

Bergners Anzeige von 1854 beschrieb lakonisch, welche Dienste derzeit in seinem Fotoatelier angeboten wurden. Dieses Inserat gehört zu den wenigen weiteren Anzeigen Bergners, die in Periodika recherchiert werden konnten. Vermutlich war das bereits prominente Atelier nicht auf übermäßige Werbung angewiesen. Der Anzeigentext verdeutlicht außerdem, dass Bergner mit Papierfotografie arbeitete und europaweit gängige fotografische Arbeiten in seinem Atelier ausführen konnte:

„Einrichtung für fotografische Porträts von Bergner, in Gazetnyj Pereulok, Haus Bazilevskij. In dieser Einrichtung werden kolorierte fotografische Porträts hergestellt, komplett bearbeitet wie Aquarelle, und die Kolorationen ähneln einem gravierten Bild; sie verlieren im Laufe der Zeit nicht die Farbe und verändern nicht ihr Aussehen und

633 Центральный Государственный Архив города Москвы. Ф. 46, оп. 2, д. 1072, л. 26-29.

634 Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvj. Fond 46, opis' 2, delo 1072, S. 26-29.

635 Vgl. auch Šipova, 2012, S. 102.

*ihre Ähnlichkeit; Anfertigung zu einem gesamt befriedigenden Preis und in einer klaren Ausführung.*⁶³⁶

Die Erfindung des nassen Kollodiumverfahrens von Frederick Scott Archer im Jahre 1851 beschleunigte für die fotografischen Ateliers den Übergang von dem Verfahren der Daguerreotypie hin zu der Benutzung des Glasnegativs bzw. der Papierabzüge. Das Verfahren verkürzte die Belichtungszeit, versprach verbesserte Qualität der Abzüge und ermöglichte relativ günstige Porträtaufnahmen. Das Atelier Bergner arbeitete nachweislich ab Mitte der 1850er Jahre mit dem nassen Kollodiumverfahren.⁶³⁷ Die Abzüge wurden auf Salzpapier angefertigt, was zahlreiche Fotografien Bergners sowohl in öffentlichen als auch privaten Sammlungen in Russland belegen.⁶³⁸

Einen Einblick in die technischen Ausführungen der Fotografien aus Moskau geben die Protokolle der 1869 in Dresden gegründeten Fotografischen Gesellschaft. Hier wird deutlich, dass August Bergner großen Wert auf präzise Technik und einwandfreies Handwerk legte, was er als Garantie und Basis für seinen kommerziellen Erfolg als Berufsfotograf ansah. Im Folgenden werden die technischen Modalitäten des Ateliers von August Bergner beleuchtet und dabei auf dokumentierte Aussagen sowie berichtete Erinnerungen aus seinem Berufsleben in Moskau Bezug genommen. Die spezifischen Informationen über die Arbeitsweise eines

636 Kniga adresov žitelej Moskvy, sostavlena po oficial'nym svedeniám i dokumentam, Kniga lic neslužšaših, Karl Nistrëm, Moskva, 1854, S. XLII.

637 Dieses Verfahren bezeichnete bereits Gustave Le Gray als sinnvoll aufgrund kürzer zu belichtender Zeiten für die Porträtaufnahmen. Galt das Nasskollodiumverfahren als problematisch in den wärmeren Ländern, so galt es aufgrund des kalten Klimas in Russland als weniger problematisch. Vgl. Keultjes, 2018, S. 52-53.

638 Vgl. zum Beispiel die Beschreibungen von Bergners Fotografien im staatlichen Katalog der Museumsfonds der Russischen Föderation auf <https://goskatalog.ru> vom 23.06.2023. Ebenfalls basiert diese Feststellung auf Resultaten der Durchsicht der Fotografien aus dem Atelier A. Bergner u. a. im Staatlichen Historischen Museum in Moskau und in den privaten fotografischen Sammlungen im Rahmen der Recherchen zu dieser Dissertation. Vgl. auch Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 2. Jahrgang, Dresden, 1871, S. 54.

Porträtateliers in Moskau Mitte des 19. Jahrhunderts und persönliche Details zu August Bergners fotografischer Technik, basierend auf Primärquellen, waren in der bisherigen Forschung nicht bekannt.

August Bergner bezog aktuelle Informationen unter anderem aus Handbüchern zur Fotografie⁶³⁹ und hielt sich so stets auf dem neuesten Stand der technischen Entwicklungen, die er vermutlich auch in seinem Atelier anwandte. Mutmaßlich konnte er bei den deutschen Buchhändlern in Moskau oder durch seinen professionellen Bekanntenkreis die fotografische Literatur bestellen. Ebenfalls entwickelte Bergner seine eigenen Verbesserungen und technisches Fachwissen bei der Ausführung der Fotografien, worauf ich später eingehen werde.

Seine Arbeitsmaterialien bezog Bergner aus deutschsprachigen Ländern, was ein weiteres Indiz für das Funktionieren und den Einfluss der deutschsprachigen Länder auf die Fotografie in Moskau sowie in ganz Russland darstellte. Bergner klagte über den qualitativen Zustand der in Moskau zu beziehenden Materialien für den Atelierbetrieb.⁶⁴⁰ Er berichtete mehrmals, dass es oft sehr schwer gewesen sei, „genügend reines photographisches Material in Russland zu bekommen“,⁶⁴¹ wobei er trotz dieser Umstände aufgrund seines technischen Könnens hochwertige Abzüge anfertigen konnte. Bergner stand während seiner beruflichen Zeit überdies in Kontakt mit anderen deutschsprachigen Kollegen, wie z. B. mit Carl Dauthendey, dessen Verfahren des zweifachen Lacküberzugs und der Retusche der Negativplatten er schätzte und zehn Jahre nachdem er Russland verlassen hatte, noch in 1871 der Photographischen

639 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1. Jahrgang, Dresden, 1870, Protokoll der Hauptversammlung, 3. Sitzung am 12. November 1869, S. 4-5. August Bergner überreichte der Photographischen Gesellschaft zu Dresden das Handbuch von Otto Bühler, „Die Apparate des Fotografen“ [sic] als ersten Beitrag für die Bibliothek. Vermutlich ist die Publikation „Buehler, Otto: „Atelier und Apparat der Photographen“, Weimar, 1869.“ gemeint.

640 Ebd., 1871, Protokoll der 24. Sitzung am 28. April 1871, Privatversammlung, S. 54.

641 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 3. Jahrgang, 1872, Dresden, Nr. 4, 5, 6, April, Mai, Juni 1872, Protokoll der 48. Sitzung am 10. Mai 1872, Hauptversammlung, S. 38.

Gesellschaft in Dresden empfahl.⁶⁴² Ferner benutzte Bergner zum Beispiel das Rezept Paul Liesegangs zur Herstellung „eines sehr haltbaren Kittes für photogr. Porzellan- und Glasgegenstände“, welches er als „vortrefflich“ beschrieb.⁶⁴³ Beruflich war Bergner auch in der russischen Gesellschaft gut vernetzt. So lieh er sich in der Lavra der Dreifaltigkeit und des Heiligen Sergius⁶⁴⁴ in der Nähe von Moskau ein besonderes Objektiv „für große Arbeiten“ aus.⁶⁴⁵

Bereits Tat'âna Saburova verwies auf die überdurchschnittlich gekonnt ausgeführte Retusche am Negativ und Positiv in Bergners Werk, die allein aus ästhetischen Gründen in feiner Qualität ausgeführt wurde.⁶⁴⁶ Die erhaltenen Fotografien Bergners zeigen deutlich, dass insbesondere die handwerklich versierte und gekonnte Nachbearbeitung sowohl des Negativs als auch des Positivs charakteristisch für sein Atelier waren und eine wesentliche Rolle für die besonders hohe Qualität seiner Bilder spielten, so Saburova.⁶⁴⁷ Das kann unter anderem durch Bergners vorherige Ausbildung und Anstellung als Lithograf erklärt werden. Denn die ersten Berufsfotografen, die zuvor als Maler oder Lithografen tätig waren, wie zum Beispiel

642 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 2. Jahrgang, Dresden, 1871, S. 52.

643 Ebd., 1871, S. 1.

644 Die Lavra der Dreifaltigkeit und des Heiligen Sergius verfügte um 1860 über die beste fotografische Ausrüstung Russlands. Der Mönch Otez Leontij baute im Kloster ein modernes Labor auf und fertigte zusammen mit anderen Klosterbrüdern u. a. Klosteransichten an. Théophile Gautier staunte bereits während seiner ersten Russlandreise von 1858 bis 1859 über das moderne Fotolabor an der Lavra, an der „Nadar wie zu Hause arbeiten könnte“. Gautier, Théophile, Voyage en Russie, Tome deuxième, Paris, 1867, S. 122.

645 Âkovlev, 1863, S. 905-906.

646 Saburova, Tat'âna, „Moskovskie fotoatel'e konca XIX – načala XX veka“, in: *Antikvariat, predmety iskusstva i kollekcionirovaniâ*, Nr. 20, September 2004, S. 130.

647 Ebd.

Franz Hanfstaengl, kannten bereits aus ihrer vorherigen Ausbildung die Anwendung der Retuscheverfahren.⁶⁴⁸

Wie essentiell es für Atelierinhaber im 19. Jahrhundert sein konnte, die Retusche fachkundig durchzuführen, erforschte Dagmar Keultjes.⁶⁴⁹ Aufgrund der üblichen Praxis von Retuschen in traditionellen Drucktechniken wie Lithografie wurde die Retusche in der Fotografie als ein zentraler Schritt der Nachbearbeitung angesehen und bildete einen entscheidenden Teil im Schaffungsvorgang fotografischer Bilder, so Keultjes. Obwohl es kritische Debatten über den übertriebenen Einsatz der Retusche gab, etwa bei der übermäßigen Übermalung von fotografischen Porträts, war diese Form der Nachbearbeitung von Beginn an ein fester Bestandteil des fotografischen Handwerks.⁶⁵⁰ Dabei sollte zwischen der Nachbesserung am Negativ oder Positiv, sowie ob Retusche das unsaubere Ausführen des fotografischen Handwerks minimieren sollte oder als eine sinnvolle Notwendigkeit für die Ergänzung einer Fotografie darstellte, unterschieden werden.⁶⁵¹

In den Fachkreisen des 19. Jahrhunderts war man sich einig, dass die Retusche des Negativs im Vergleich zur Nachbearbeitung des Abzugs deutliche Vorteile bot.⁶⁵² Ziel war es, dass die Veränderungen (auf dem Negativ) auf dem positiven Abzug nicht zu auffällig wirkten und die „materielle Homogenität [...] als reine Fotografie“⁶⁵³ erhalten blieb, wie Keultjes anmerkt. Da der Retuscheur ferner während dieser Ausbesserungen gleichzeitig die Wirkung

648 Vgl. Keultjes, 2018, S. 82. Franz Hanfstaengl bekam 1855 eine Auszeichnung für die künstlerische Retusche seiner Negative auf der Weltausstellung in Paris. Es kann vermutet werden, dass August Bergner aufgrund Hanfstaengls Prominenz und ggf. durch deutschsprachige Fachliteratur und Periodika seine Arbeiten kannte.

649 Vgl. Keultjes, 2018.

650 Ebd., S. 251. Zu den Modalitäten und vor allem zu der großen Bedeutung der Retusche für die fotografischen Ateliers im 19. Jahrhundert vgl. Keultjes, S. 178-192.

651 Ebd., S. 251-252.

652 Ebd., S. 82. Ebenfalls wurde in der Öffentlichkeit einer unretouchierten bzw. einer unbearbeitet aussehenden Fotografie ein höherer Wert zugesprochen.

653 Ebd., S. 82-84, Zitat: S. 83.

auf dem positiven Abzug abschätzen musste, galt diese Art der Retusche als besonders anspruchsvoll. Sie erforderte ein hohes Maß an Geschick und Fähigkeit und genoss daher einen höheren Status.⁶⁵⁴ Zudem ermöglichte ein retuschiertes Negativ die Herstellung mehrerer Abzüge in dauerhafter Qualität, im Gegensatz zu direkten Ausbesserungen auf jedem einzelnen Positiv. Dies führte bei fachkundig retuschierten Negativen nicht nur zu einem höheren finanziellen Gewinn, sondern trug auch zum ausgezeichneten Ruf des Ateliers bei.⁶⁵⁵ Nach den Erkenntnissen von Dagmar Keultjes stand im 19. Jahrhundert die Suche nach einem geeigneten Negativlack, der eine bessere Haftung der Bleistiftretusche auf dem Glasplattennegativ ermöglichte, häufig im Fokus von Fachperiodika und Fachliteratur. Dabei sollte der Lack eine eher raue Oberfläche bekommen, die mit den Graphitstiften eine Verbesserung des Negativbildes ermöglichte. Die einzelnen Rezepte des Lackes konnten mannigfach abgewandelt werden. Häufig tauschten die Berufsfotografen die Ergebnisse der Experimente aus.⁶⁵⁶ So können August Bergners Arbeitsmodalitäten in Bezug auf die Zubereitung und Retusche der Glasplatten noch bruchstückhaft erschlossen werden, wie im Folgenden ersichtlich wird:

„Herr Bergner giebt Anregung zu Versuchen, lackirte Platte durch Alkoholdämpfe [zu] mattiren. Herr Bergner gummirt seine Platte mit Borax-haltiger Gummilösung behufs der Bleistiftretusche; Darüber wird dann die Platte lackirt. [sic]“⁶⁵⁷

Für die Atelieraufnahmen bevorzugte Bergner als praktischen Hintergrund im Studio eine Mauer mit einem Anstrich. Als eine Lösung für das „Schwitzen“ der Mauern verwendete Bergner einen Leinwandschirm, der gespannt wurde, wobei er ein darauf gestrichenes

654 Ebd., S. 83.

655 Ebd.

656 Keultjes, 2018, S. 56-57.

657 Ebd., Protokoll der Hauptversammlung, 7. Sitzung am 7. Januar. S. 7-8.

Klebstoff mit feinem Sand übersiebte und darauf einen matten Ölanstrich auftrug.⁶⁵⁸ Diese Vorkehrungen vereinfachten später die Nachbearbeitung des Negativs.

Des Weiteren beinhaltete die mögliche Retusche am Positiv verschiedene Bearbeitungstechniken der Abzüge. Dazu zählten die Kolorierung als eine „komplette“ Übermalung der Fotografie sowie eine monochrome Nacharbeitung des Abzugs. Diese Nacharbeitung imitierte die Tonalität der Abzüge und wurde mit Bleistift, Graphitpulver, Tusche sowie Wasserfarben durchgeführt.⁶⁵⁹ Dabei sollte bei der Kolorierung zwischen einer kompletten Übermalung und einer transparenten Lasur unterschieden werden.⁶⁶⁰ Eine begrenzte Anzahl von Abzügen aus August Bergners Atelier sowie seine Anzeige aus dem Jahr 1854⁶⁶¹ zeigen, dass er die Kolorierung in zwei Formen anwandte: zum einen als „komplette“ Übermalung, die der Porträtmalerei ähnelte, wie zum Beispiel das Porträt von Sof'â Panina (Abb. 33), und zum anderen als transparente Farblasur für fotografische Porträts. Bei letzterer Methode blieb die fotografische Grundlage deutlich sichtbar unter der fein aufgetragenen Farbschicht.⁶⁶² Diese Methode wurde zum Beispiel für das Porträt von Peter Christoph Grevesmühl, dem letzten lübeckischen Konsul in Moskau, benutzt. (Abb. 70) Im Allgemeinen zogen es Fotografen jedoch vor, die Bilder nicht komplett zu übermalen, so dass sich diese Technik, die den Vorteil hatte, die fotografische Substanz der Bilder nicht zu beeinträchtigen, in großen Ateliers etablierte.⁶⁶³

658 „Herr Bergner hebt die Vorzüge der Mauern mit Anstrich hervor, doch klagt man im Allgemeinen über den Mangel an geschickten Anstreichern“, ebd., Protokoll der 14. Sitzung am 22. April 1870, Hauptversammlung, S. 62-63.

659 Keultjes, S. 61-62.

660 Ebd., S. 65. Viele Miniaturmaler wechselten ihr Metier und arbeiteten bei Fotografen als Koloristen, so dass malerisch aufgetragene Überarbeitungen der Porträts auf dem traditionellen Können aus der Porträtmalerei basierten.

661 Kniga adresov žitelej Moskvy, sostavlena po oficial'nym svedeniâm i dokumentam, Kniga lic neslužbaših, Karl Nistrëm, Moskva, 1854, S. XLII.

662 Die Kolorierung sollte ebenfalls dazu dienen, das rasche Verblässen der Salz- und Albuminpapierkopien, das in der Zeit der Frühfotografie ein Problem darstellte, zu verhindern. (Keultjes, S. 65)

663 Keultjes, S. 71-72.

Es kann angenommen werden, dass Bergner in seinem Atelier die um die Jahrhundertmitte gängigen Techniken der Kolorierung aufgrund der gesellschaftlichen Nachfrage anbot. Den Großteil der erhaltenen fotografischen Abbildungen Bergners stellen allerdings fotografische Abzüge – in unterschiedlichen Größen⁶⁶⁴ –, die überwiegend monochrom waren und mit dementsprechender Retusche angepasst wurden.⁶⁶⁵ (Abb. 32 u. 34) Auch belegten Archivadokumente von 1860, dass Bergner spätestens zu dieser Zeit „keine illuminierten Bilder [anbot A. K.], jedoch [...] direkt mit zwei Farbtönen aufgenommen hatte: entweder schwarz, oder dunkelbraun“.⁶⁶⁶ Bei den Aufnahmen aus dem Atelier Bergner wurde ferner der Hintergrund häufig mit Aquarellfarben in Grautönen bemalt, oft ergänzt durch monochrome Pflanzendarstellungen oder idealisierte Park- oder Gartenlandschaften. Dies erzeugte die Illusion eines grafischen Porträts und passte den fotografischen Abzug charakteristisch für diese Zeit an traditionelle Bildvorstellungen an.⁶⁶⁷ (Abb. 36, 62 u. 71)

Um die Klarheit und den Schutz des Bildes zu erhöhen, wurden die Fotografien häufig mit einem Wachsfirnis oder Gelatine überzogen.⁶⁶⁸ August Bergner hob auf Abzügen lediglich die

664 Vgl. Die Tagebücher vom Kaufmann Vasilij Basnin. Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej. GIM, OPI fond 469, ed.hr.15,1518.

665 Zur monochromen Retusche vgl. Keultjes, S. 62-64.

666 Vgl. Die Tagebücher vom Kaufmann Basnin Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej. GIM, OPI fond 469, ed.hr.15,1518. Vermutlich tönnte Bergner die Fotografien mithilfe eines Goldbades, was die fortwährende Haltbarkeit des Abzuges sicherte. Denn diese Methode erfreute sich ebenfalls großer Beliebtheit bei den Kunden. Vgl. zur Gold-Tönung zum Bsp. Liesegang, Paul Eduard, *Handbuch zu Fotografie auf Collodion*, Berlin: Theobald Grieben, 1861, S. 135-139. Das Digitalisat entstand im Rahmen des Forschungsprojektes „Fotografie als angewandte Wissenschaft. DFG-Projekt. Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern (1839–1883) unter der Leitung von Prof. Dr. Herta Wolf, Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln, 2012–2015. Paul Liesegangs *Handbuch zu Fotografie auf Collodion* wurde als Beispiel für folgendes Kapitel ausgesucht, da Bergner u. a. die Methoden Liesegangs nutzte, das Nasskollodiumverfahren in seinem Atelier anwendete und die 1861 (bereits in dritter Auflage) veröffentlichte Publikation in die Zeit der „routinierten“ Wirkung Bergners in Moskau fiel.

667 von Dewitz u. Kempe, 1983, S. 24.

668 Vgl. Liesegang, 1861, S. 143.

Figur des Porträtierten (und auf manchen Abzügen ebenfalls weitere ausgesuchte Aufnahmedetails) mit einem Klarlack hervor, der Hintergrund des Bildes wies eine matte Oberfläche auf. (Abb. 37, 63 u. 65) Eine Ausnahme stellten lediglich die Bilder im Carte-de-Visite-Format dar, die einen ganzflächigen Überzug aufwiesen. (Abb. 99) Bergner erarbeitete seine eigene Rezeptur und Methode des Überzugslacks, die in Moskau die Besonderheit seiner Bilder mitbegründete, wie folgt:

„Herr Bergner, der derartige Ueberzüge, aber vollkommen wasserfeste, früher in Russland stets und noch jetzt häufig in Anwendung gebracht, beschreibt seine Methode; sein Ueberzug sei gar nicht Gelatine, sondern eine sehr feine und saubere, farblose Schellack-Politur. Es komme dabei sowohl auf die Geschicklichkeit des Polirers, als auch auf das dazu zu verwendete Oel an; dasselbe müsse im höchst gebleichten Zustande verwendet werden und sei eine besondere Art von Oel dazu nicht erforderlich, wohl aber sehr sorgfältiges Hüten vor Staub bei der ganzen Operation. Dieses Polirens halber gebe diese Methode viel Ausschuss und müssen derartige Bilder entsprechend höher honorirt werden. [sic]“⁶⁶⁹

Tat'âna Saburova machte in einer Publikation zu August Bergner auf die in seinem Atelier angewandte Lackiertechnik aufmerksam: Diese Methode machte das Bild auf dem Papier dreidimensional und betonte die Hauptsache der Komposition. Auf diese Weise wurde die Aufmerksamkeit auf die abgebildete Person gelenkt.⁶⁷⁰ Diese besondere Methode des Lacküberzugs, die daraus resultierenden Lichteffekte und die Kontrastreichhaltigkeit in den

669 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1. Jahrgang, Dresden, 1870, Protokoll der 12. Sitzung am 25. März 1870, Hauptversammlung, S. 52.

670 Saburova, Tat'âna, „Moskovskie fotoatel'e konca XIX – načala XX veka“, in: „Antikvariat, predmety iskusstva i kollecionirovaniâ“, Nr. 20, September 2004, S. 130.

Abbildungen trugen, neben der hochwertigen Ausführung der Porträts, zu den charakteristischen Merkmalen der Fotografien August Bergners bei. Diese Faktoren dürften auch den überdurchschnittlich hohen Preis der Bilder aus seinem Atelier mitbegründet haben. Das Atelier Bergner bot fotografische Porträts zwischen 10 und 50 Rubel an.⁶⁷¹ Diese Preise glichen einem Honorar für ein gemaltes Porträt.⁶⁷²

Es ist anzunehmen, dass August Bergner in seinem Atelier über ein festes Team verfügte,⁶⁷³ das sich aus Personen zusammensetzte, die sich auf das Retuschieren, Kopieren von Negativen sowie auf das Fotografieren spezialisiert hatten. Wie jeder Atelierinhaber war Bergner aus kommerziellen Gründen auf diese Arbeitsteilung angewiesen.⁶⁷⁴ Mutmaßlich war er jedoch selbst in die einzelnen Schritte der Herstellung der fotografischen Porträts involviert oder kontrollierte diese. Auch lernte er seine Mitarbeiter an, wie die konstante Qualität der Abzüge vermuten lässt. Denn ein handwerklich guter Retuscheur sollte ebenfalls feinfühlig die Bildkonzeption des Fotografen kennen und umsetzen können.⁶⁷⁵

Auch andere bis heute für fotografische Aufnahmen grundlegende Aspekte beeinflussten den Erfolg der Ergebnisse im fotografischen Studio. Dazu gehörten das richtige Positionieren des Porträtierten, die Wahl eines passenden und vorwiegend neutralen Hintergrunds, das Zusammenspiel von Licht und Schatten sowie die Steuerung von Lichteinfall und Lichtintensität.⁶⁷⁶ Bergner experimentierte in seinem Atelier, um die Qualität der Bilder zu

671 Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej. GIM, OPI fond 469, ed.hr.15,1518. Tagebücher vom Kaufmann Basnin.

672 Moskovskie Vedomosti, Nr. 152, 18. Dezember 1852, Private Anzeige Nr. 10.

673 Vgl. auch Kapitel 4.3.1, 4.3.2 und 4.3.3 zu Bergners Schüler bzw. Nachfolger.

674 Vgl. Keultjes, S. 176-177. Zu den Modalitäten und vor allem zu der großen Bedeutung der Retusche für die fotografischen Ateliers im 19. Jahrhundert sowie deren breitgefächerte künstlerische Ausbildung vgl. Keultjes, S. 178-192.

675 Keultjes, S. 192, 217-218.

676 Vgl. zum Beispiel die Ausführungen von Paul Liesegang aus dem Jahr 1861: Liesegang, 1861.

optimieren. Zu der Frage, welche Verglasung für das fotografische Atelier die beste sei, erklärte Bergner Folgendes anhand seiner Praxiserfahrung:

„Herr Bergner hat vor einigen Jahren Versuche zur Lichtintensität von ungefärbtem durchsichtigem, ungefärbtem mattem und blauem durchsichtigen Glase angestellt und gefunden, dass das zerstreute Tageslicht an der Schattenseite seines noch unverglasten Salons in einem in drei Fächer abgetheilten und mit diesen drei Glassorten versehen Kästchen eingelegtes gesilbertes Papier in derselben Expositionszeit durch das blaue Glas sehr unmerklich, durch das ungefärbte durchsichtige etwas mehr, durch das matte aber ganz entschieden gefärbt habe. Sehr dünn mit Oelfarbe gestrichen mattes Glas leiste auch ganz gute Wirkung.[sic]“⁶⁷⁷

August Bergner klebte die Fotografien auf einen gelbbraunen und chamoisfarbenen Untersatzkarton. Seine Arbeiten signierte er zunächst handschriftlich auf dem Bild als „Photograph. de A. Bergner.“ Zudem setzte Bergner auf einem Großteil seiner Bilder einen Atelierstempel auf der Rückseite des Kartons oder verwendete Passepartouts unterschiedlicher Formen und Größen. Auffällig war dabei der prominente Verweis auf das Atelier Bergner, der sich direkt unter dem Ausschnitt befand: „Photographie de A. Bergner à Moscou.“ Sie enthielten keine weiteren Angaben zu der Adresse des Fotografen. Als eine weitere Variante der Atelierkennzeichnung benutzte er eine Prägung unter der Fotografie auf der Vorderseite des Untersatzkartons: „Photographie de A. Bergner *Moscou*“ (Abb. 105) Diese Merkmale entsprechen den für die Zeit von 1850 bis 1860 typischen und charakteristischen Standards von Fotografien aus dem deutschsprachigen Raum.⁶⁷⁸ Der in Französisch notierte Name des

677 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 2. Jahrgang, Dresden, 1871, Protokoll der 34. Sitzung am 28. April 1871, Privatversammlung, S. 56.

678 Vgl. Starl, Timm, „Hinter den Bildern. Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839–1945“, in: *Fotogeschichte*, Heft 99, 2006. Timm Starl verweist ebenfalls darauf, dass diese Modalitäten auch in anderen

Fotoateliers gehörte zur Werbestrategie der Fotografen im Zarenreich und bezog sich auf die starke Affinität der russischen Oberschicht zur französischen Kultur. Außerdem wurde die Entdeckung der Fotografie mit dem Namen Daguerres, also mit Frankreich, assoziiert, dessen Hauptstadt Paris in der russischen Gesellschaft als Inbegriff der Mode und Eleganz galt.⁶⁷⁹

Die Modernität und den Fortschritt fotografischer Bildgebungsverfahren definierte Bergner über die hochwertige Ausführung der Arbeiten. August Bergner trat als selbstbewusster Geschäftsmann auf, der seiner Konkurrenz die hervorragende Qualität seiner Fotografien entgegensetzte. Diese Einstellung Bergners wird durch seine Aussage zu der Problematik des Diebstahls unter den Berufsfotografen und zu den „billigen Nachbildungen des Originals“⁶⁸⁰ deutlich und gibt darüber hinaus eine Erklärung zu Bergners kommerziellem Erfolg in Moskau:

„Herr Bergner beweist durch sein eigenes und ein fremdes Beispiel, dass es viel sicherer sei zu reüssieren, wenn man bei consequent vorzüglicher Qualität auf hohe Preise halte, selbst wenn andere Geschäfte zu niedrigeren Preisen arbeiteten; es handle sich dabei nur um die richtige Consequenz; und darin liege auch selbstverständlich eine ganz vorzügliche Garantie für den Aufschwung der Qualität, also den Fortschritt der Photographie; lähme man seine Kräfte durch Zugeständniss gedrückter Preise, so erstrebe der Fortschritt der Photographie von selbst, trotz des redlichsten Willens, ihn zu fördern. [sic]“⁶⁸¹

europäischen Ländern üblich waren, jedoch beschäftigte sich seine Studie nur mit den deutschsprachigen Ländern.

679 Bulgarin, 1822, S. 902.

680 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 2. Jahrgang, Dresden, 1871, Protokoll der 35. Sitzung am 12. Mai 1871, Hauptversammlung, S. 65.

681 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 2. Jahrgang, Dresden, 1871, Protokoll der 35. Sitzung am 12. Mai 1871, Hauptversammlung, S. 65. Auch sei hier auf die Publikation von Adolphe-Eugène

Auf die ausgezeichnete Qualität von Bergners Fotografien wurde noch nach seinem Tod hingewiesen. Noch im Jahr 1904 erinnerte das Mitglied der Russischen Fotografischen Gesellschaft und Inhaber eines fotografischen Ateliers in Moskau, Nikolaj Krotkov, an das Atelier August Bergners. In einem Essay zur gegenwärtigen Entwicklung der Porträtfotografie in Russland verwies er auf die ersten russischen Fotografen, deren Arbeiten in ihm „einen Schrecken“ auslösten. Die Erinnerung an August Bergner erfolgte am Anfang seines Essays und sollte auf die historisch herausragende Qualität der Fotografien Bergners hinweisen: „[...] erinnere ich mich an die Fotografische Anstalt von Bergner auf Kuzneckij Most. Er arbeitete von Anfang an hervorragend: er zeichnete lebendige Gesichter mit einer absoluten Ähnlichkeit.“⁶⁸²

Bereits in der Fachliteratur aus den ersten Jahrzehnten fotografischer Verfahren wurde dem Konzept der „Porträtfotografie“ eine zentrale Bedeutung beigemessen. Im Fokus steht die „passende Stellung des Subjekts im fotografischen Atelier“.⁶⁸³ Diese hing von verschiedenen chemisch-technischen Bedingungen ab sowie von traditionell-ästhetischen und kompositorischen Vorschriften, so Carina Dauven.⁶⁸⁴ In der Frühzeit der Fotografie verfügten die fotografischen Ateliers und ihre Besucher über ein bestimmtes Repertoire an Gesten und Haltungen für Personendarstellungen, das aus der Malerei bekannt war und als gefällig bzw. akzeptiert galt.⁶⁸⁵ Außerdem konnten fotografische Porträts mit dokumentarischer Genauigkeit

Disdéri „Die Photographie als bildende Kunst“ verwiesen. Disdéri hebt die Bedeutung der guten technischen Ausführung der Porträts und dementsprechend den überdurchschnittlichen, „theuren“ Preis der qualitativollen Fotografien hervor. Der „gebildete Teil des Publikums“ würde bevorzugen, für die Qualität finanziell mehr aufzukommen. Diese Handlungsmuster entsprechen auch August Bergners Agieren. Vgl. Adolphe-Eugène Disdéri, „Die Photographie als bildende Kunst“, 1864. Ich danke Carina Dauven für diesen Hinweis.

682 Krotkov, Nikolaj, „Portretnâ fotografîâ“, in: „Fotograf-Lûbitel“, 1904, Nr. 3, S. 84-90, hier S. 84.

683 Dauven, 2018, S. 19.

684 Ebd.

685 von Dewitz u. Kempe, 1983, S. 23-24.

aufzeigen, wie das Publikum sich vor der Kamera positionierte, empfand und selbst zu repräsentieren wünschte.⁶⁸⁶

„Keine Anwendung der Photographie ist interessanter und allgemeiner verbreitet als das Portraitfach; gleichzeitig aber ist sie die schwierigste und häufig sind viele eigentümliche Zustände und Bedingungen zu überlegen und zu erfüllen, wenn man ein gelungenes Resultat zu erzielen strebt. Ist dies indessen geschehen und ist künstlerisches Gefühl erfolgreich in Arrangement und Stellung gebracht, so kann es nichts Interessanteres geben, als ein Bild, welches der reine Reflex der dargestellten Person ist“⁶⁸⁷,

schrrieb Paul Liesegang im Jahr 1861. Neben der künstlerischen Beleuchtung, deren Beherrschen einen Gewerbefotografen von einem Kunstfotografen unterschied, betonte Liesegang die Bedeutung des Arrangements der Ateliergegenstände, die die zentrale Stellung der Figur hervorheben sollten. Außerdem sollte es die Wichtigkeit des „künstlerischen Gefühls und des Geschmacks des Photographen“⁶⁸⁸ in Bezug auf die Stellung und Haltung der Porträtierten widerspiegeln. So riet er zum Beispiel unter anderem, dass Kopf und Körper nicht in die gleiche Richtung schauen sollten, oder empfahl, die Personen nicht in das Objektiv, sondern seitwärts schauen zu lassen. Liesegang verwies ferner auf die Taktiken der Maler oder Kupferstecher in Bezug auf fotografische Ausführungen der Porträts.⁶⁸⁹ Sicherlich war sich auch August Bergner dieser Modalitäten der Kunst der Atelierfotografie bewusst und wandte diese, wie zum Beispiel auch die aus dem Handbuch von Dr. Liesegang dargestellten Ratschläge, in seinem Atelier an.

686 Ebd., S. 23.

687 Liesegang, 1861, S. 32.

688 Ebd. S. 37, 40.

689 Vgl. Liesegang, 1861, S. 37-41.

Bodo von Dewitz und Fritz Kempe beschreiben einige allgemeingültige Beispiele für Bildkompositionen aus der Zeit der frühen Porträtfotografie. Diese scheinen auch mit der Darstellungsweise des Ateliers „Photographie de A. Bergner à Moscou.“ zu korrespondieren bzw. wurden von Bergners Kunden angenommen. Um dies zu verdeutlichen, werden auszugsweise einige der Bildbeschreibungen von Dewitz und Kempe zitiert und mit den Fotografien aus dem Atelier August Bergner verglichen:

„[...] das männliche Portrait im Ausschnitt der Halbfigur [gibt] einen guten Eindruck von der Physiognomie des Gesichts, welches von der geraden Haltung der Schultern, von Brust und Oberkörper unterstützt wird. Die Hände halten einen alltäglichen Gegenstand [...] liegen auf dem Tisch oder sind zur Faust zusammengezogen auf einem Bein abgelegt. Oft liegen die Hände jedoch auch lässig auf dem Tisch, sind forsch in die Hüfte gestemmt oder ruhen vorne an der Brust. Die Finger wurden dann häufig unter die Jacke oder Weste geschoben.“⁶⁹⁰

So scheint die Bildkomposition beim Porträt von dem Dekabristen Ivan Pušin aus dem Atelier August Bergner beinahe identisch mit der aufgeführten Beschreibung von Dewitz und Kemp zu sein. (Abb. 92e) Auch das Porträt vom Kaufmann Vasilij Kokorev, der sich bei Bergner auch in europäischer Kleidung ablichten ließ, weist zeitcharakteristische kompositorische Ähnlichkeit auf: als Halbfigur dargestellt, stützt er sich mit dem Ellbogen auf dem Tisch ab, die andere Hand wird zur Faust zusammengezogen, der Blick ist zur Seite gerichtet. (Abb. 91c) Ein weiteres Beispiel der beiden Autoren stellte eine weitere zeittypische Porträtkomposition aus einem fotografischen Atelier vor:

690 von Dewitz u. Kempe, 1983, S. 24.

„Die Personen sitzen fast immer schräg zu den Seiten hin ausgerichtet da, blicken zu den Seiten oder in die Kamera und berühren Tisch oder Postament. [...] Tische, Stühle, Postamente, Blumentöpfe sind im Einzelportrait jeweils nur in Eckteilen [...] im Bild zu sehen und gegenüber den Personen zurückgedrängt. [...] Private Zurückgezogenheit, sinnende Nachdenklichkeit und familiäre Beschäftigungen sind charakteristische Eigenschaften der Personendarstellungen [...].“⁶⁹¹

So porträtierte Bergner Varvara Arnol'di, eine junge Frau. Auf der Fotografie schaut sie zur Seite. Ihre Arme sind eng am Körper gefaltet, der Körper gestützt auf die Stuhllehne, ein helles Haarband fällt auf ihre Schulter, auf das prunkvoll mit Spitze verzierte Kleid. Die Abgebildete scheint in ihren Gedanken versunken zu sein. Die Balustrade und der Ateliervorhang sind nicht im Fokus, zusammen mit einer mit Aquarellen schlicht aufgemalten Pflanze im rechten Hintergrund umranden diese Bildelemente die Figur der Porträtierten. (Abb. 38)

Wurden gelegentlich Personen mit einem Foto des Verstorbenen oder einem abwesenden, besonders wichtigen Familienmitglied abgebildet,⁶⁹² so wurden ähnliche Porträts ebenfalls in Moskau aufgenommen. Zum Beispiel ließ der Dekabrist Gavriil Baten'kov sich mit der Fotografie der Tochter seines engen Freundes und ebenfalls politisch Verbannten, Fürst Volkonskij, der Fürstin Elena Volkonskaâ, in Bergners Atelier abbilden. Das auf Baten'kovs Fotografie abgebildete Porträt der Fürstin stammte ebenfalls von August Bergner. (Abb. 92f)

Ein weiteres Exempel übernommener Darstellungsmodalitäten könnten die Familienbilder der Moskauer Aristokratie und Großindustriellen veranschaulichen. Auf den europäischen Familien-Gruppenbildern wurden bestimmte Körperhaltungen wie Handhalten und Umarmungen, die auf einen Familienzusammenhalt hinweisen, dargestellt. Solche Bilder wurden

691 Ebd., S. 26.

692 Jäger, 1995, S. 157.

besonders häufig in den deutschen Fotoateliers produziert.⁶⁹³ Von Dewitz und Kempe stellten fest, dass den Porträtierten auf diesen Bildern eine selbstbewusste und souveräne Haltung zugeschrieben werden kann, die typisch für die Bourgeoisie war. Diese Haltung auf den Bildern symbolisierte die Emanzipation und das selbstbewusste Aufkommen dieser gesellschaftlichen Schicht.⁶⁹⁴ So kann hier ein Vergleich zu den Kunden fotografischer Ateliers in Moskau gezogen werden.⁶⁹⁵ Gerade die aufkommende Kaufmannschaft, die vorwiegend alten Glaubens war und bei der der Familienbetrieb als Basis des wirtschaftlichen Erfolgs fungierte, nutzte die Gruppenbilder zur Selbstdarstellung. August Bergner fotografierte die Familien der Großindustriellen wie die Botkins, Tretâkovs oder Morozovs. (Abb. 39, 40 u. 46) Diese Familien stellten eine neue Unternehmerelite dar, symbolisierten einen Gegenpol zu dem Regime von Nikolaus I. und entwickelten ein „ständisch-korporatives Selbstbewusstsein“,⁶⁹⁶ das u. a. mit der modernen Methode der Fotografie sichtbar gemacht werden konnte.

Zudem ist hervorzuheben, dass Fotografie-Handbücher aus Bergners Zeit sich zwar hauptsächlich mit den technischen und kompositorischen Aspekten der Studiofotografie befassten, aber auch schon die Wichtigkeit des Einfühlungsvermögens des Fotografen gegenüber den Porträtierten betonten. Gleichzeitig wurde die Fähigkeit, den Charakter der abgebildeten Person durch eine gute Beleuchtung und technische Geschicklichkeit darzustellen, als wesentlich hervorgehoben.⁶⁹⁷ Es kann angenommen werden, dass sich Bergner als Berufsfotograf vermutlich auch dieses Aspektes des Porträtierens bewusst war.

693 In deutschen Fotoateliers wurden häufiger Gruppenaufnahmen produziert, wobei besonders auf Familien- und Verwandtenbildern Wert auf den Gruppenzusammenhalt gelegt wurde, was u. a. durch Körperkontakt dargestellt wurde. Vgl. Jäger, 1995, S. 157.

694 von Dewitz u. Kempe, 1983, S. 28.

695 Wie in Kapitel 1 dargestellt, kamen allerdings in Russland die ersten Nutzer fotografischer Verfahren aus einer anderen sozialen Schicht: dem Adel.

696 Hildermeier, S. 1207, 1212, 1213.

697 Dauven, Carina, „Porträtieren als angewandte Wissenschaft. Die Porträtfotografie in der Handbuchliteratur von 1839 bis 1869“, in: Wolf, Herta (Hg.), „Polytechnisches Wissen. Fotografische Handbücher 1839 bis

Ein Brief des Kaufmanns Vasilij Basnin⁶⁹⁸ aus Irkutsk vom 13. April 1860 an einen Verwandten gibt eine einmalige ausführliche Beschreibung zum Atelier von August Bergner. (Abb. 78 u. 79) Beschrieben wird hier auch der Prozess der Porträtaufnahme aus der Sicht eines Kunden, der den Fotografen als einen Akteur des Fortschritts und der modernen Fotografie für sein Können bewundert:

„Hier gilt Bergner als der beste Fotograf, und trotz der hohen Preise hat er immer viel zu arbeiten. Im Vorbeigehen, und da es noch früh war, sah ich, dass die Warteschlange mäßig ist. Ich ging hinein und war zweiter an der Reihe. Von mir wurde ein Porträt für 10 Rubel aufgenommen, ich bestellte 2 weitere Kopien zu 5 Rubeln – für den Rahmen wird getrennt bezahlt, 1 Rubel – alles in Silber. Als Muster und Auswahlhilfe wird eine große Anzahl der Porträts ausgestellt: es gibt keine für weniger als 8 Rubel und keine für mehr als 50 Rubel. Es sind zwei Porträts zu 40 und 50 Rubel ausgestellt. Die Gesichter sind in einer maximalen Größenordnung abgebildet, wie sie nur die moderne Fotografie hervorbringen kann, wurde mir gesagt. Es sind keine Porträts, sondern lebende Menschen. Was für ein Wunder sind diese Bilder. Man kann sie nicht lange genug betrachten; und das ohne jegliche Korrektur.⁶⁹⁹ Es gibt keine illuminierten Bilder, jedoch wird direkt mit zwei Farbtönen aufgenommen: entweder schwarz oder dunkelbraun. Letztere in einer Art Sepia. Man kann deutlich erkennen, aus welchem Material das Kleid gefertigt ist ... Für 40 Rubel wurde das Porträt eines alten Mannes aufgenommen. Er sitzt auf einem Stuhl an einem Schreibtisch. Darauf liegen große Folianten, einer über dem anderen. Man hat das Gefühl, man könne die Gegenstände

1918“, *Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 150, 2018, S. 17-26, hier S. 24.

698 Vasilij Basnin, 1799–1876, Kaufmann erster Gilde aus Kâhta und Irkutsk, 1850–1854 das Oberhaupt von Irkutsk, Kunstsammler, Mäzen.

699 Es ist die Retusche der Bilder gemeint. (A. K.)

anfassen⁷⁰⁰: so kamen sie aus dem Papier heraus, und so ist die Perspektive. Ein Tintenfass mit Stiften. In seiner Hand, die auf das Knie gesenkt ist, liegt eine Feder. Der alte Mann denkt nach. Langes, graues Haar. Unter den überhängenden, buschigen Augenbrauen sind keine Augen zu sehen ... Ich wurde sorgfältig platziert und es wurde genau angeschaut, wie es am besten ist, doch meine natürliche Pose war nicht beeinträchtigt. Mein Hinterkopf stützte sich auf einem Spinnflügel aus Messing, so dass nichts bewegt werden konnte. Blinzeln ist erlaubt; und es ist auch nicht nötig, denn das Porträt wird ... in 15 Sekunden fotografiert. Fotografiert! Sie sagten mir, ich solle ein paar Minuten warten, dann teilte man mir mit, das Porträt sei gelungen. Sie baten mich, in sechs Tagen für die Abholung aller drei Bilder wiederzukommen.“⁷⁰¹

3.3 Attribuieren der Fotografien aus dem Atelier August Bergner

Die Präsentation und Einrichtung des Ateliers von August Bergner entsprachen den zu der Zeit allgemeingültigen Kriterien. Wie auf den Fotografien aus dem Atelier sichtbar,⁷⁰² wurde Bergners Studio mit den zeittypischen Gegenständen eingerichtet: „einen kleinen Tisch (als Stütze), Draperien, Bücher, Blumen, Pflanzen“.⁷⁰³ Ein besonders häufig abgebildeter Gegenstand in Bergners Atelier war zum Beispiel die Balustrade. Auch Accessoires wie ein (immer gleicher) Blumentopf oder eine Säule mit einer marmorähnlichen Oberfläche gehörten dazu.

In dieser Dissertation ermöglichten detaillierte Analysen der Einrichtungsgegenstände, Retuschetechniken und besonders der Lackierung der porträtierten Figuren⁷⁰⁴ auf den

700 Wörtliche Übersetzung: „Nimm sie in die Hände“.

701 Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej. GIM, OPI fond 469, ed.hr.15,1518. Tagebücher vom Kaufmann Vasilij Basnin.

702 Vgl. Band II (Abbildungen), zum Beispiel Abb. 32, 54, 71, 75, 77.

703 Jäger, 1995, S. 159.

704 Dies schließt in manchen Fällen auch die gezielte Lackbeschichtung zusätzlich ausgewählter Ateliergegenstände ein. Nach heutigem Forschungsstand benutzte nur ein einziger weiterer Fotograf in Moskau

Fotografien, ein charakteristisches Merkmal von Bergners Arbeiten, Zuordnung mehrerer bisher unidentifizierter Bilder aus staatlichen und privaten Sammlungen zu seinem Atelier. Um diese Zuordnung zu vereinfachen, wurde eine Bilder-Liste angefertigt, die vergrößerte Ausschnitte aus den Fotografien von Einrichtungsgegenständen aus Bergners Atelier enthielt, wie sie auf eindeutig identifizierten Fotografien aus seinem Atelier zu sehen waren. (Abb. 106 a-i) Diese Liste diente dann als Vergleichsbasis für Bilder ohne Fotografenangabe, deren technische Merkmale jedoch auf Bergners Atelier hinzudeuten schienen. So konnte zum Beispiel das Porträt von Nikolaj Pal’čikov (der Name des Abgebildeten befand sich auf der Rückseite der Fotografie) aus einer Privatsammlung in Russland aufgrund der abgebildeten Tischdecke und der Stuhlbeine sowie des charakteristischen Lacküberzugs der Figur eindeutig dem Atelier Bergner zugeschrieben werden. (Abb. 59); ebenso das Porträt des Schriftstellers Vladimir Sollogub aus der Sammlung des Staatlichen Museums der Geschichte der Literatur V. I. Dal’ anhand der Atelieraccessoires (Balustrade, Sessel und Teppich) als eine Fotografie August Bergnes eindeutig attribuiert werden. (Abb. 8)

Diese Methode verwendeten bereits die Mitarbeiterinnen des Staatlichen Historischen Museums in Moskau, Tat’âna Saburova und Irina Semakova, seit den 1990er Jahren, um die Konvolute der Fotografieren, die neu in den Fokus der fotohistorischen Forschung rückten, zu attribuieren.⁷⁰⁵ Die Fotografien aus dem Album „Arbeitskollektiv des Amtes des Moskauer Militärgeneralgouverneurs“ (1859), das in der Sammlung des Staatlichen Historischen

– Friedrich Mebius aus Schwarzberg – ebenfalls einen Lacküberzug auf dem Positiv. Dabei kann zwischen seinem und Bergners Werk u. a. aufgrund unterschiedlicher Atelier-Accessoires, Hintergrundbemalung sowie einer anderen Tonalität der Bilder (Mebius’ Abzüge haben einen insgesamt offensichtlich wärmeren Ton) unproblematisch unterschieden werden. Vgl. Abb. 25.

705 Ich danke Tat’âna Saburova für ihre Zeit und Ratschläge beim Attribuieren der Fotografien aus dem Atelier August Bergner. Auch danke ich dafür, dass sie mich in dieser unter den Museumsarbeitern und privaten Sammlern häufig angewendeten Methode der Zuschreibung der Fotografien aus der Frühzeit der Fotografie unterwiesen hat. Vgl. ebenfalls Avetân, 2012, S. 11.

Museums in Moskau aufbewahrt wird und auf das ich später näher eingehen werde, konnten 2021 ebenfalls mittels dieser Methode von Tat'ána Saburova zugeordnet werden. Die charakteristische Lackbeschichtung sowie die spärlichen Accessoires auf einigen der Albumfotografien ermöglichten es, sie August Bergner zuzuschreiben. (Abb. 84)

Die Abbildungen der insgesamt acht fotografischen Aufnahmen, die im Rahmen dieser Dissertation dem Atelier Bergner zugeschrieben wurden, finden sich – jeweils mit einem entsprechenden Verweis versehen – im Bildteil, Band II, dieser Forschungsarbeit.

3.4 Fotografische Porträts aus dem Atelier August Bergner

Wie Jens Jäger bemerkte, gehörte das fotografische Porträt in der Zeit vor 1861 eher zu dem kulturellen Umfeld und den Ritualen einer wohlhabenden Gesellschaft. Das Porträtieren in den ersten Ateliers kann daher als Luxus und Konsum-Verhalten eingeordnet werden.⁷⁰⁶ Dementsprechend war die Protektion durch die gesellschaftliche Elite von Bedeutung und galt ebenfalls als Werbung.⁷⁰⁷ Und obwohl im Laufe der Zeit die Preise sanken und von den Fotografen eine neue Kundschaft erschlossen werden konnte, waren die etablierten Ateliers, wie das von August Bergner, die aufwendige Fotografien herstellten, einem vermögenden Teil der Gesellschaft vorbehalten.⁷⁰⁸ Bergners Anstalt in Moskau war eine nach dem gängigen (west-)europäischen Muster geführte, etablierte Institution für fotografische Porträts. Sie präsentierte der Elite der Moskowiter die aufkommende Bilderkultur der Lichtmalerei und trug gleichzeitig dazu bei, diese Kultur gemeinsam mit ihnen zu formen. Bergner griff auf das fotografische Wissen der lokalen und der internationalen fotografischen Gemeinschaft zurück, modifizierte bzw. passte es mit seiner beruflichen Erfahrung und Erkenntnissen in Bezug auf

706 Jäger, S. 56.

707 Ebd. 56.

708 Ebd. S. 69, 70, 79-80.

verfügbare Materialien in Moskau an und wandte diese Kompetenzen in seinem Porträtatelier an. Gleichzeitig wurden die fotografischen Verfahren durch die russische Gesellschaft in ihrer Vielfalt aufgenommen.

Im Folgenden werden die Anwendungsgebiete und besonderen Einzelfälle der fotografischen Darstellung der Moskauer Gesellschaft durch das Atelier August Bergner rekonstruiert und analysiert. Dies dient dazu, Bergners wegweisende Rolle in der fotografischen Kultur Moskaus zu beleuchten und die Modalitäten der Nutzung der Fotografie durch die Moskauer Gesellschaft während der Nikolaischen Epoche und zu Beginn der Herrschaft Alexanders II. im Russischen Kaiserreich darzustellen.

3.4.1 Der Adel

Einen Eindruck über die soziale Stellung und das Lebensumfeld von August Bergners Kundenkreis aus dem Moskauer Adel nach 1850 geben die von Ūrij Lotman und Elena Pogosân herausgegebenen Tagebücher der aristokratischen Familie Pavel Durnovos aus den Jahren 1857–1858.⁷⁰⁹ Die Familie Durnovo gehörte dem überdurchschnittlich wohlhabenden Adel an, der liberal gesinnt und sozial bestens vernetzt war. Als Großgrund- und Aktienbesitzer der Schifffahrtsgesellschaften in Dnepr und am Schwarzen Meer war Pavel Durnovo im Staatsdienst als Kammerherr und Mitglied des Rates der Staatskontrolle. Sein Sohn Pëtr wurde später der Gouverneur von Moskau.⁷¹⁰ Als wohlhabender Edelmann in den 1850er Jahren vermehrte er das Familienvermögen durch eine Heirat mit einem Mitglied der gleichen sozialen Schicht, die reformaffin war und für die Abschaffung der Leibeigenschaft plädierte.⁷¹¹ Er trug

709 Lotman u. Pogosân (Hg.), S. 57.

710 Ebd., S. 59-60.

711 Ebd.

einen Frack⁷¹², war ein Mitglied des noblen Englischen Clubs und abonnierte eine große Bandbreite an Periodika aus St. Petersburg.⁷¹³ Die Familie Durnovo interessierte sich auch privat für fotografische Experimente, was den allgemeinen Interessensfeldern der gehobenen Gesellschaft entsprach.⁷¹⁴

Ähnlich namhafte aristokratische Familien Moskaus bildeten den Kundenstamm August Bergners. Die Veröffentlichungen russischer Museumssammlungen, beispielsweise des Staatlichen Historischen Museums, des Staatlichen Museums für Literatur. V. I. Dalâ und des Staatlichen Museums A. S. Puschkin in Moskau,⁷¹⁵ sowie weitere Publikationen⁷¹⁶ belegen, dass eine beachtliche Anzahl von Fotografien aus dem Atelier August Bergners in ihren Beständen vorhanden ist. Dazu gehören u. a. die Fotografien der Familienmitglieder der Moskauer Traditionsfamilien aus dem reformaffinen Adel wie Murav'ëv-Karskij, Uvarov, Murav'ëv-Apostol, Čertkov, Bibikov oder Volkonskij oder Golicin. (Abb. u. a. 34, 36, 37, 90, 92)

712 Der schwarze Frack galt im Russland der 1850er Jahre als ein Kleidungsstück, das der staatlichen Uniform entgegengesetzt wurde, und sollte das exquisite Aristokratische symbolisieren sowie die Metapher einer individuellen Persönlichkeit darstellen. Ebd., S. 53-54.

713 Ebd., S. 93, S. 205.

714 Ebd., S. 167, 215. Pëtr Durnovo bestellte Arbeitsmaterialien für Daguerreotypien aus dem Ausland und verfügte in den 1850er Jahren über ein fotografisches Labor in seinem Haus. Sein Vater Pavel Durnovo kaufte und verschiffte während seines Aufenthalts in Paris „fotografische Instrumente“. Vgl. auch Kapitel 1.7 „Fallbeispiel Graf Semën Korsakov“.

715 Vgl. Saburova, 2006, S. 64-85; Šipova, 2012; S. 75-80, Bogatyrev, Evgenij (Hg.), Portretnââ fotografiâ iz sobraniâ Gosudarstvennogo muzeâ imeni A. S. Puškina, Moskva, 2013, S. 30-33, 62-63. August Bergner in der fotografischen Sammlung des Staatlichen Historischen Museums, 95 fotografische Porträts: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT?query=Бергнер> vom 27.07.2023.

716 <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=бергнер&imageExists=null&typologyId=17> vom 27.07.2023, 194 fotografische Porträts.

3.4.2 Erinnerungsbilder / Fotografien-Tausch

Fotografien als Tauschobjekte, Kontaktpflege oder als Statussymbole, die öffentlich gezeigt werden konnten, gehörten zu den neuen gesellschaftlichen Anwendungspraktika der Bildgebungsverfahren ab den 1850er Jahren.⁷¹⁷ Fotografische Porträts konnten ebenfalls zur Steigerung der Popularität von Personen des öffentlichen Interesses genutzt werden. Parallel dazu wurden Fotografien berühmter Zeitgenossen zu beliebten Identifikationsobjekten und ihr Besitz galt als Ausdruck geistiger und politischer Verbundenheit bzw. als ein Zeichen politischer Loyalität.⁷¹⁸ Diese gängigen Anwendungen können auf die Moskauer Gesellschaft übertragen werden, wobei sich August Bergner zu einem gefragten Auftragnehmer der gesellschaftlichen Bildverbreitungs- und Anwendungsmechanismen entwickelte.

Die Praktiken, fotografische Bilder als Erinnerung oder Zeichen der Wertschätzung zu tauschen, werden häufig von der Moskauer Aristokratie beschrieben.⁷¹⁹ Die Memoiren und Briefe des Dichters Afanasij Fet an seine Familie und Freunde belegen den regen und konstanten Tausch von Fotografien innerhalb seines Kreises während der drei ersten Jahrzehnte, in denen fotografische Verfahren verfügbar waren. Der Umgang Fets, dessen Familienmitglieder sich häufig in Bergners Atelier abbilden ließen,⁷²⁰ ist beispielhaft für die Nutzung der Fotografie in den Moskauer Kreisen. So berichtete Afanasij Fet seiner Schwester über die große Freude des Familienfreundes und Psychiaters Vasilij Sabler⁷²¹, dem er in einer Gesellschaft bei

717 Jäger, 1995, S. 170-171, 173.

718 Ebd., S. 184. Dementsprechend befindet sich zum Beispiel eine Anzahl fotografischer Porträts der Westler, Slawophilen oder politisch Verbannten im privaten Besitz Moskauer Familien.

719 Zum Bsp. Ševčenko, Taras (o. A. zum Herausgeber), „*Dnevnik*“, Pamâtniki literaturnogo i obšestvennogo byta, Moskva-Leningrad: Academia, 193, S. 234, 237.

720 Vgl. zum Beispiel die Abbildung der Botkin-Familie, aus der die Ehefrau von Afanasij Fet, Maria, stammte. (Abb. 39)

721 Vasilij (Wilhelm Thomas Friedrich) Sabler, 1797–1877, prominenter Psychiater, Neurologe, Mitglied des Staatsrates.

einem Besuch ein Foto einer gemeinsamen Bekannten überreichte, obwohl es ein „trauriges Porträt“ war.⁷²²

Der Kaufmann Vasilij Basnin nutzte die Fotografie zur Kontaktpflege. Im Archiv des Staatlichen Historischen Museums in Moskau befindet sich seine Porträtfotografie aus dem Atelier August Bergner. Die Rückseite ist mit akribisch geführten Angaben zum Versand der Kopien dieser Aufnahme an Basnins Bekannten- und Freundeskreis zwischen 1863 und 1865 versehen.⁷²³ (Abb. 80) Neben den Namen finden sich Informationen zu der Anzahl der verschickten Kopien dieses Porträts und deren Form. Fünf Abzüge wurden an den Schriftsteller und den Ethnografen Nikolaj Šukin nach St. Petersburg verschickt. Der Irkutsker Kaufmann Alexander Sibirâkov bekam von Ivan Medvednikov, ebenfalls einem Kaufmann aus Irkutsk, eine Porträtaufnahme Basnins. Der Kaufmann, Staatsmann und Bürgermeister von Moskau (1851), Pëtr Kumanin, sollte das Bild in „einem Rähmchen unter Glas“⁷²⁴ bekommen. Erzbischof Nil wurde eine Fotografie zugeschickt, dem Staatsmann und Politiker Alexander Murav’ëv wurde das Porträt von Vasilij Basnin persönlich überreicht. Ferner verschickte Basnin die Abzüge nach Rostov, Kâhta, Paris und Berlin. Auch seinem Sohn Nikolaj schenkte Basnin ein Porträt. Insgesamt beinhaltet Basnins Liste der Adressaten 24 Personen. Dieses Beispiel legt dar, wie verbreitet die Fotografie bereits als Kommunikationsmedium in der Moskauer Gesellschaft war. Die Namen der Empfänger bieten sowohl Einblicke in das Kundennetzwerk von Bergner als auch in den Kreis der Nutzer des neuen Mediums, wobei die Fotografien als Zeichen der Wertschätzung oder als modernes Geschenk untereinander dienten. Auf dieser Liste befinden sich vorwiegend prominente Persönlichkeiten aus der Oberschicht der russischen Gesellschaft wie der Adel, hohe Geistlichkeit und überdurchschnittlich

722 Kuznezov, Fëdor u.a (Hg.), „*A. A. Fet i ego literaturnoe okruženie*“, Kiniga I, Moskva: IMLI RAN, 2008, S. 126.

723 Staatliches Historisches Museum, Inventarnummer ГИМ64147 1.

724 Vgl. Abb. 80, Rückseite der Fotografie (Staatliches Historisches Museum, Inventarnummer ГИМ64147 1.)

wohlhabende Kaufleute. Fotografie in der Vorreformzeit blieb ein Instrument dieser gesellschaftlichen Elite, die sich das Medium als eine Kommunikationsmöglichkeit aneignete und damit zu einer Komponente zur Etablierung fotografischer Kultur in Moskau beisteuerte.

3.4.3 *Intelligenzija*

Verschiedene Vertreter der Intelligenzija der Moskauer Gesellschaft nutzten fotografische Verfahren privat, aber auch als ein Instrument zur Popularisierung ihrer Ideen. So ließen sich die führenden Persönlichkeiten des Zirkels der Slawophilen, wie Aleksej Homâkov, Ūrij Samarin, Konstantin und Ivan Aksakov sowie Sergej Aksakov häufig bei August Bergner abbilden. (Abb. 47, 50, 52, 53, 54) Öfter dienten diese Fotografien als Vorlage für besonders beliebte lithografische Abbildungen, wie zum Beispiel das Porträt von Homâkov.⁷²⁵ Bergners Bilder wurden ebenfalls als Vorlagen für die Künstler benutzt. Der Maler Ivan Kramskoj (1837–1887) wurde 1877 vom Kunstförderer Pavel Tret'âkov beauftragt, ein Porträt des Schriftstellers Sergej Aksakov anzufertigen. Die Fotografie aus August Bergners Atelier, die Tret'âkov dem Künstler aushändigte, diente mit einem Hinweis auf die „typische Haltung“⁷²⁶ der abgebildeten Person als Vorlage. Kramskoj übernahm die Bildkomposition vollständig und

725 Alleine die Sammlung des Staatlichen Historischen Museums in Moskau birgt fünf unterschiedliche Editionen der Lithografie nach August Bergners Porträt von Aleksej Homâkov. Vgl. https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT?query=Хомяков&sort=110&fund_ier=647759298_647759331 vom 30.1.2024 Vgl. auch Kapitel 3.4.7.

726 Gol'dštejn, Sof'â, „*Perepiska I. N. Kramskogo, I. N. Kramskoj i P. M. Tre'âkova 1869-1887*“, Tom pervyj, Moskva: Iskusstvo, 1853, P. M. Tre'âkov- I. N. Kramskomu, 4 aprilâ 1877, S. 187-189. 1872 malte bereits Vasilij Perov das Porträt von Sergej Aksakov nach der Vorlage der Fotografie von August Bergner. Das Porträt befindet sich im Staatlichen Museum der bildenden Kunst in Saratow (RU). Das Porträt Sergej Aksakovs von Ivan Kramskoj aus dem Jahr 1878 (Öl auf Leinwand, 106,7 x 83,4) befindet sich in der Sammlung der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau (Inventarnummer 673).

veränderte lediglich den Hintergrund: Die Figur des Schriftstellers Sergej Aksakov wurde Tret'âkovs Wunsch folgend auf einer Bank in der Natur gemalt.⁷²⁷ (Abb. 49)

Darüber hinaus entstanden im Porträtatelier Bergners Bilder, die eindeutig als gesellschaftlich-politischer Protest einzuordnen waren. Durch inszenierte Darstellungen mit zum Beispiel besonderen Accessoires oder in einer ihrem Stand fremder Kleiderwahl sollten Botschaften und politische Ansichten visuell vermittelt werden, die unter dem autokratischen Regime nicht gerne gesehen oder sogar verboten waren. So posierten auf Bergners Porträts die altgläubigen Kaufleute oder die Slawophilen in russischen Mützen, einem russischen Volkshemd oder in einem russischen Pelzmantel, genannt „Tulup“, welche allesamt unter Nikolaus I. nicht geduldet waren. (Abb. 44 u. 60)

Ein markantes Beispiel ist das Porträt des Ideologen der Slawophilen, Konstantin Aksakov, aus dem Atelier Bergner. K. Aksakov nutzte, wie bereits beschrieben, frühzeitig fotografische Verfahren als eine Form des gesellschaftlichen Widerstands.⁷²⁸ Das Porträt aus dem Atelier Bergner wurde im Jahr 1856 aufgenommen und ist, wie ein weiteres, ähnliches Porträt Aksakovs belegt, als eine serielle Aufnahme während einer Porträtsitzung bei Bergner entstanden.⁷²⁹ (Abb. 50 u. 51)

In den 1840er Jahren engagierte sich Aksakov im Rahmen des Programms der Slawophilen, das eine Rückbesinnung auf slawische Traditionen und das russische Volk in den Mittelpunkt stellte, für eine alltägliche visuelle Geste: Er setzte sich für die Ablehnung der von Peter dem Großen eingeführten europäischen Kleidungsstücke durch die Aristokratie ein und befürwortete eine Rückkehr zur traditionellen russischen Kleidung. Zu den Symbolen dieser

727 Ebd. Vgl. auch Saburova, 2006, S. 64.

728 Vgl. Kapitel 2.10.

729 Dass K. Aksakov mehrere Posen und unterschiedliche Mimik während der Aufnahmen ausprobierte, deutet u. a. auf bewusste Inszenierungen bzw. Ausprobieren unterschiedlicher Wirkung der Porträts.

Bewegung gehörten lange Bärte und ein Bojarenhut, genannt „Murmolka“,⁷³⁰ die von Nikolaus I. als negativ und revolutionär empfunden wurde. Im April 1849 wurde durch seine persönliche Anordnung in einem staatlichen Zirkular dem Adel, vor allem dem im öffentlichen Dienst stehenden, das Tragen von Bärten verboten.⁷³¹ Vor diesem Hintergrund wurden Konstantin Aksakov und sein Vater Sergej Aksakov zu einer Erklärung verpflichtet, sich in der Öffentlichkeit nicht „in russischer Kleidung“ zu zeigen.⁷³²

Die Fotografien von Konstantin Aksakov wurden im Atelier Bergner aufgenommen, als russische Kleidung für den Adel bereits verboten war. Formal wurde K. Aksakov gemäß den Auflagen vom Staat in einer „europäischen“ Kleidung, in einem Gehrock und mit kurzem Bart fotografiert. Allerdings wurde auf der Fotografie links im Bild, auf der Balustrade, die Murmolka abgebildet, die Aksakov leicht mit seinem Ellbogen berührte. Der Akt des Fotografierens selbst kann daher bereits als eine Form des visualisierten Protests des Porträtierten gegenüber dem Staat und dem herrschenden System gesehen werden. Das Bild diente zugleich als ein Zeichen dafür, dass die Ideen und Überzeugungen des Porträtierten trotz staatlicher Repressionen erhalten blieben.⁷³³ Diese inszenierten Fotografien stellten sowohl eine moderne Form der Selbstpräsentation der Moskauer Intelligenzija dar als auch eine Kritik am staatlichen System, die mittels Fotografie für die Öffentlichkeit ausgedrückt wurde.

730 Den', Moskau, Nr. 11, 16. März, S. 11-13.

731 Važenin u. Suhih, S. 183.

732 Den', Moskau, Nr. 11, 16. März, S. 11-13.

733 Philipp Dubois spricht davon, dass vor dem *davor* und *danach* des Moments „der *natürlichen* Einschreibung der Welt auf der Empfindlichen Fläche Gesten und Prozesse stattfinden, die zutiefst kulturell und vollständig von persönlichen und sozialen menschlichen Entscheidungen und Optionen abhängig sind.“ Dubois, 1998, S. 88.

Auch die Vertreter der Westler gehörten zum Kundenstamm August Bergners. Der Professor für Geschichte der Kaiserlichen Moskauer Universität, Timofej Granovskij,⁷³⁴ die Kaufmannsfamilie Vasilij Botkins⁷³⁵ oder der Schriftsteller Ivan Turgenev ließen ihre Porträts in seinem Atelier anfertigen. Turgenevs Porträt entstand im Jahre 1856⁷³⁶ und wurde zu einer überdurchschnittlich beliebten Abbildung des Schriftstellers. (Abb. 61) Nach Bergners fotografischer Vorlage entstand 1857 eine Lithografie Turgenevs, über die die St. Petersburger Presse berichtete. Dieses bekannte Porträt wurde nach der „scharfen Fotografie von H. [ern. A. K.] Bergner“⁷³⁷ lithografiert und zirkulierte russlandweit über die etablierten Estampe-Handlungen wie Fel'ten, Beggrov und Daziaro und Buchgeschäfte in St. Petersburg und Moskau. Diese Institutionen boten ebenfalls den Versand des Bildes an,⁷³⁸ was zur landesweiten Zirkulation der Bilder Bergners führte und seine Bekanntheit steigerte. Ivan Turgenev benutzte seine Abbildungen nicht nur zwecks der Popularisierung seiner schriftstellerischen Tätigkeit, er schätzte die Fotografie auch privat als ein Tauschobjekt und verschickte seine Abbildungen auf dem Postweg an Kollegen und Freunde. „Meine lieben Freunde, A.A. und I. P., bald werden Sie mich sehen, jedoch nicht in Natura, sondern auf einer Fotografie, die ich extra für Sie bestellt habe“,⁷³⁹ schrieb Turgenev 1860 in einem Brief an Afansij Fet.

Ferner gehörten zu Bergners Kundenstamm weitere Vertreter der prominenten Intelligenzija, wie der Historiker Mihail Pogodin, Akademiker Pëtr Sevast'ânov sowie der Dichter

734 Vgl. Portrety gg. professorov imp. Moskovskogo universiteta. Istoriko-filologičeskij fakul'tet. Vyp. 1., Moskva, 1855.

735 Vasilij Botkin, 1811–1869, russischer Essayist, Literaturkritiker und Übersetzer; Mitinhaber der größten und ältesten Teehandelsgesellschaften im Zarenreich: „Petr Botkin's Söhne Tee Handelsgesellschaft“.

736 Das fotografische Porträt entstand vermutlich vor Juli 1856, da Ivan Turgenev zwischen Juli 1856 und 1858 sich auf einer Auslandsreise befand.

737 „Portret Ivana Sergeeviča Turgeneva“, in: *Sanktpeterburgskîâ Vedomosti*, Nr. 279, 22. Dezember 1857, S. 1470.

738 Ebd.

739 Fet, 1890, III-IV. S. 322.

Dmitrij von Lysander. (Abb. 57, 64 u. 75) In den Archiven russischer Museen sowie privater fotografischer Sammlungen befindet sich außerdem eine beträchtliche Anzahl anonymer bzw. noch nicht identifizierter Porträtierten, die auf den Fotografien aus August Bergners Atelier abgebildet wurden.⁷⁴⁰

3.4.4 Staatsdiener

Auf den Fotografien von August Bergner findet man häufiger Darstellungen uniformierter Personen.⁷⁴¹ Dieser Umstand ist unter anderem durch den fortschreitenden Krimkrieg (1853–1856) zu erklären. So bildete Bergner den jungen Fürst Aleksej Uvarov 1855 und Leutnant (Poručik) Svečin im Jahr 1856 vor ihrem militärischen Dienst ab.⁷⁴² Andererseits ließen sich russische Beamte durchaus in ihrer Uniform abbilden. Diese Porträts stellen ein visuelles Merkmal der Atelierfotografie zur Zeit des autoritäreren Regimes im Zarenreich dar und spiegeln die offizielle gesellschaftliche Stimmung der Vorreformjahre wider. (Abb. 81, 82)

740 Vgl. z. B. anonyme Fotografien (vor 1861) aus den Museumsbeständen in Russland auf: www.goskatalog.ru.

741 In den westeuropäischen Ateliers wurde eine eher geringe Anzahl der Porträtierten mit den Orden und in der Uniform abgebildet. Vgl. Jäger, S. 1995, S. 71.

742 Vgl. Ausstellungskatalog (ohne Herausgeber): *Krymskaâ vojna. 1853–1856. Geroičeskaâ oborona Sevastopolâ. Pervye fotoreportaži*, Moskovskij Gosudarstvennyj vystavočnyj zal „Malyj Manež“, Moskva, 1997, S. 46. Aleksej Uvarov, 1825–1884, Archäologe, Vorsitzender der Moskauer Archäologischen Gesellschaft, Mitbegründer und später Direktor des Historischen Museums in Moskau.

3.4.5 „Arbeitskollektiv des Amtes des Moskauer Militärgeneralgouverneurs“

Ein Beispiel, das in der fotohistorischen Forschung bisher wenig Beachtung fand,⁷⁴³ ist das Album der Porträts der Amtspersonen des Moskauer Militärgeneralgouverneurs. Dieses Album, entstanden 1859 im Atelier August Bergner, dient als modernes Erinnerungs- oder Schenkungsalbum und symbolisiert Loyalität sowie Identifikation innerhalb staatlicher Strukturen.⁷⁴⁴ Dieses Album stellt überdies ein Beispiel eines umfangreichen Auftrags an das Atelier Bergners dar und liefert ein Zeugnis zur Anwendung der Fotografie in der Moskauer Gesellschaft an der Schnittstelle zwischen dem staatlichen Auftrag und privater Sympathiebekundung. (Abb. 84)

Das Album befindet sich in einer aufwendig gestalteten Box aus Mahagoniholz, Glas und Seide. Die Signatur auf dem Deckel verweist auf den Anlass der Schenkung: „Ehrengabe der Amtspersonen des Moskauer Militärgeneralgouverneurs an F.P. Kornilov, Leiter der Kanzlei, anlässlich seiner Ernennung zum Moskauer Zivilgouverneur, 1859.“⁷⁴⁵ Fëdor Kornilov⁷⁴⁶ leitete die Kanzlei des Moskauer Militärgeneralgouverneurs ab 1848 und bis zu seiner Ernennung zum Zivilgouverneur Moskaus am 15. Juli 1859. Zivilgouverneur war der zweithöchste Rang innerhalb der Stadtverwaltung. Das Album wurde von dem namhaften Hoflieferanten Pëtr Baraš⁷⁴⁷ ausgearbeitet. Es wurde dem Anlass entsprechend prunkvoll aus

743 Die Autorenschaft Bergners wurde von Tat'ána Saburova anhand der Studioaccessoires, der technischen Ausführung der Fotografien und der Komposition der Porträts festgestellt. Erst im Dezember 2023 wurde ein Teil der Fotografien aus diesem Album auf goskatalog.ru (Stand: 20.12.2023) erfasst.

744 Staatliches Historisches Museum, Inventarnummer: UVI-14711/3; 50100 - UVI-14711/49; 50100.

745 Rus: „Подношение чинов Управлен Моск. военного Генер.-Губерн Упр Канц. Ф. П. Корнилову при назначении его Моск Граж Губернатором 1859 г.“

746 Fedor Kornilov, 1809–1895, Staatsmann des Russischen Kaiserreiches, Wirklicher Staatsrat (seit 1850), Wirklicher geheimer Rat (seit 1880).

747 Pëtr Baraš, 1824–1879, Inhaber einer Buchbinderei und Kunsttischler in Moskau. Eine große Anzahl der Alben für Fotografien wurden in seiner Werkstatt hergestellt. Im Jahr 1856 erhielt Baraš das Recht, seine Artikel mit dem Staatswappen zu versehen, und wurde zum Hoflieferanten ernannt. (Šipova, S. 24.). Bisher blieb es in der Forschung unbeachtet, dass Pëtr Baraš ebenfalls zu den Lieferanten des fotografischen

Leder mit Applikationen, vergoldeten Schnallen und einem Satinstoff angefertigt.⁷⁴⁸ Es besteht aus zwanzig Blättern, auf welchen sich vierzig vorwiegend einheitlich fotografierte Porträts der Beamten, die paarweise je Seite angeordnet wurden, befinden.

Das Album stellte ebenfalls ein Exempel der vorherrschenden Darstellungsmodalitäten fotografischer Porträts um die Jahrhundertmitte dar, die im Atelier Bergners angeboten wurden. Die Einzelbildnisse wurden als Kniestück, vorwiegend einheitlich in Dreiviertelansicht oder in Vorderansicht angefertigt. (Von 40 Porträtierten wurden 37 im Stehen abgebildet, drei weitere Porträtierte wurden sitzend fotografiert.) Die Beamten mit einem militärischen Grad trugen eine Uniform, zivile Amtsträger ließen sich im Frack abbilden, manche hielten einen Zylinder in der Hand. Einige entschieden sich für Bücher oder Pflanzen als eine Beifügung zum Motiv. Je nach der Wahl des Porträtierten ergänzte das Atelierzubehör wie Balustraden, ein Tisch oder Stuhl, Kolonnen oder Podeste die Porträts. Die Figuren der Abgebildeten wurden durch eine für August Bergners Atelier repräsentative Technik der Lackierung akzentuiert. Lediglich die Atelierhintergründe unterschieden sich bei den Abgebildeten. Bei einigen Fotografien blieb der Hintergrund monochrom, manche wurden durch Aquarelle mit einem Pflanzenmotiv bemalt, teilweise wurden Motive einer fiktiven russischen Landschaft oder eines russischen Gutshauses angedeutet.

Das Album ist ein Beleg für das von August Bergner angebotene Spektrum der Atelierfotografie in Moskau, und zwar kurz vor der Reformzeit in Russland. Die Entscheidung, ein fotografisches Album als offizielles Geschenk für einen hohen Beamten und Vorgesetzten

Zubehörs, u. a. der Daguerreotypieplatten oder fotografischen Papiers, gehörte. Sein Geschäft befand sich in der Nähe des Ateliers von August Bergner. Vgl. Moskovskie Vedomosti, Nr. 44, 12. April, 1856, S. 438.

748 Auf dem Deckel des Albums befindet sich eine kostspielig eingelegte ovale Aquarellzeichnung der Außenansicht der Kanzlei, im Inneren des Geschenks befinden sich eine Aquarellzeichnung des Kabinetts von (vermutlich) Kornilov selbst und ein Dankesbrief an den Kanzleileiter, der mit den Unterschriften seiner Mitarbeiter versehen wurde.

anzufertigen und sich beim prominentesten Fotografen der Stadt mithilfe des modernen Verfahrens der Fotografie abbilden zu lassen, deutet auf die etablierte fotografische Kultur in der Moskauer Gesellschaft um 1860 hin.

3.4.6 Porträts der Professoren der Kaiserlichen Moskauer Universität

Galt die Universitätsstadt Moskau als ein Zentrum der Gelehrsamkeit und der Aufklärung, so bildete die Kaiserliche Moskauer Universität deren geistigen Mittelpunkt.⁷⁴⁹ Als bedeutende Bildungseinrichtung im Russland des 19. Jahrhunderts war sie unter den führenden Universitäten in Europa anerkannt.⁷⁵⁰ Die regierungskritische Prominenz schätzte die Rolle der Lehranstalt. So lobte Alexandr Gercen die Macht der Universität, die im Fokus der „russischen Bildung“ stand, wobei alle Bedingungen für diese Tatsache stimmten: „historische Bedeutung, geografische Lage und Abwesenheit des Zaren“.⁷⁵¹

Anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der Universität im Jahr 1855 und im Rahmen der groß angelegten Feierlichkeiten plante die Universitätsleitung eine Reihe mit lithografierten Porträts der aktuellen Professoren herauszugeben. Trotz des Umstands, dass sich das Russische Kaiserreich im Krimkrieg befand und die Universität in den letzten Jahren des autokratischen Regimes an Autonomie verlor, entschied sich die Universitätsverwaltung, Porträts anfertigen zu lassen. Diese umfassten sowohl regierungskonformen und patriotisch gesinnten Professoren als auch Gelehrte mit liberaler Gesinnung. Vermutlich spielte die Rivalität zwischen St. Petersburg und Moskau eine Rolle bei der Entscheidung, die repräsentativen Porträts der gesamten Professorenschaft zu verlegen. Die Kaiserliche Universität in St. Petersburg hatte bereits 1854 lithografierte Porträts ihrer Professoren veröffentlicht. Diese Publikation bestand

749 Vgl. zu der Rolle der Kaiserlichen Universität in Moskau: Kapitel 2.2 (Haupt-)Stadt Moskau.

750 Vgl. Klejmenova, S. 8-10.

751 Ebd.

aus 37 Porträts, die nach den Zeichnungen von Professor Nikolaj Vanifant'ev entstanden und beim etablierten Lithografen Alexander Münster angefertigt wurden.⁷⁵² An der Moskauer Universität entschied man sich für die neue Methode, mithilfe der Fotografie eine Basis für die lithografischen Porträts der Jubiläumsmappe zu erstellen.

Die fotografischen Porträts der Universitätsprofessoren wurden im Atelier von August Bergner angefertigt.⁷⁵³ Diese Fotografien dienten als Vorlage für die Lithografien, welche in der Lithografieanstalt des preußischen Bürgers Johann Wilhelm Bachman, auch einem Vertreter der deutschen Diaspora, angefertigt wurden.⁷⁵⁴ Johann Wilhelm Bachman kam 1842 als bereits erfahrener Lithograf nach Moskau und gründete eine Lithografieanstalt auf der Kuzneckij Most.⁷⁵⁵

Aus bisher unbekanntem Gründen konnte die geplante Publikation nicht vollständig realisiert werden. Lediglich sechs Porträts der Professoren der historisch-philologischen Fakultät und elf Porträts der Professoren der Juristischen Fakultät wurden herausgegeben.⁷⁵⁶ (Abb. 85-87) Der

752 Imperatorskij S. Peterburgskij universitet [v 1847–1851 gg.]. [SPb.]: Izdanie N. Vanifant'eva; Lit. A. Münstera, 1854.

753 Vermutlich gab es mehrere Varianten der Andrucke, da heute Abbildungen auf unterschiedlichen Papieren in den Russischen Museen archiviert sind. Unter jedem Porträt befindet sich eine lithografierte Unterschrift des Abgebildeten.

754 Portrety gg. professorov imp. Moskovskogo universiteta. Istoriko-filologičeskij fakul'tet. Vyp. 1—2. V dvuh peč. obl. Moskva, 1855; Vyp. 1. T. N. Granovskij. S. M. Solov'ev, S. P. Ševyrëv., Vyp. 2. O. M. Bodânskij. I. V. Vernadskij, A. I. Men'sikov. Und Portrety gg. professorov imp. Moskovskogo universiteta. Juridičeskij fakul'tet, Vyp. 1—4. V peč. obl. Moskva, 1855; Vyp. 1. S. I. Baršev. N. I. Krylov. F. L. Moroškin; Vyp. 2. I. D. Belâev. V. N. Leškov. S. N. Ornatskij, Vyp. 3. N. V. Kalačov, M. N. Kapustin, F. B. Mil'gauzen, Vyp. 4. A. S. Korovickij. A. M. Cimmerman.

755 Metëlkina, Anna, „Portret M. Ū. Lermontova iz izdaniâ N. N. Polevogo „Al'bom russkih pisatelej“. K voprosu o litografe I.- V.- Bahmane“, in: „Lermontovskie čteniya. Sbornik statej“, St. Petersburg, 2014, S. 96-108, hier S. 102-103. Johann Wilhelm Bachman, Lithograf, 1819–1906. Zusammen mit seinem preußischen Partner Friedrich Droeger und M. Bergman arbeitete Bachman an gefragten Publikationen zu russischem Erbe, „Altertümer des Russischen Staates“ (1849–1853).

756 Ebd.

Zeitgenosse Ivan Ostroglazov⁷⁵⁷ lobte die Ausführung der Bilder: „Alle Porträts weisen eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Originalen auf, was ich als Schüler der glorreichen Universität der damaligen Zeit mit der Authentizität eines Augenzeugen bestätige.“⁷⁵⁸ Dementsprechend nutzte die Universitätsverwaltung die Vervielfältigung der Porträts mithilfe der Fotografie zu Repräsentationszwecken und zur Popularisierung der Institution in der russischen Gesellschaft. Dass zu den Mappen auch Porträts nicht regierungskonformer Gelehrter gehörten, kann als ein Akt der Kritik am herrschenden politischen System vor dem Hintergrund der bereits dargestellten Sonderrolle Moskaus gesehen werden. Der Besitz solcher Abbildungen bedeutender Persönlichkeiten wurde als eine Form der geistigen Solidarität wahrgenommen, sowohl von der Gesellschaft als auch vom Staat.⁷⁵⁹

Der gesellschaftlich bedeutsame Auftrag an August Bergner im Jahr 1855 legt nahe, dass sein Atelier bereits kurze Zeit nach der Gründung im Jahr 1851 etabliert sowie innerhalb deutscher Akteure vernetzt war.

3.4.7 *August Bergners Fotografien als Vorlagen für lithografische Abbildungen*

Um die Jahrhundertmitte wuchs die Häufigkeit der Anwendung der Fotografie als Vorlage für lithografische Abbildungen.⁷⁶⁰ Es kann ferner angenommen werden, dass innerhalb der

757 Ivan Ostroglazov, 1838–1892, Jurist, Bibliophil, Bibliograf und Sammler.

758 Ostroglazov, Ivan, „Popravki i dopolneniâ k „Podrobnomu slovarû russkih gravirovannyh portretov“ D. A. Rovinskogo“, *Russkij Hudožestvennyj Arhiv*, Nr. 3 u. 4, 1892, S. 18.

759 Jäger, 1995, S. 184.

760 Ebd., S. 195. Ein frühes Exempel der Nutzung fotografischer Bilder für Lithografien stellt eine Ausgabe des *Hudožestvennyj Listok Timma* aus der Anstalt von Alexander Münster aus dem Jahr 1853 dar. Diese enthielt eine lithografierte Zeichnung der Isaak-Kathedrale kurz vor deren Bauende nach der Vorlage von Giovanni Bianchis Fotografie. *Russkij hudožestvennyj listok, izdavaemyj Vasiliem Timmom*, Ausgabe 35, 10. Dezember 1853. St. Petersburg. Zu Giovanni Bianchi vgl. Kitaev, 2015. 1857 wurden zwei Porträts der Schriftsteller und Journalisten Nikolaj Greč und Fadej Bulgarin nach einer Fotografie von Sergej Levickij publiziert. Zu dieser Ausgabe des *Hudožestvennyj Listok* druckten Timm und Münster eine gemeinsame

deutschsprachigen Diaspora eine gesonderte berufliche Gemeinschaft zwischen den Lithografen und Fotografen in Russland bestand. Die Zusammenarbeit vom Fotografen Bergner und dem Lithografen Bachman bestätigt diese enge Zusammenarbeit der Akteure unterschiedlicher Bildgebungsverfahren. Dabei spielte das Atelier Bergner – durch seine Ausbildung als Lithograf kannte sich August Bergner mit den Modalitäten lithografischer Verfahren und deren Anforderungen bestens aus – eine führende Rolle für die moderne Kultur der Bildherstellung und Bildzirkulation in Russland. Wie bereits dargestellt, führte Bergners gesellschaftliche und berufliche Vernetzung zu Aufträgen von den Lithografen oder dazu, dass seine Fotografien als Vorlagen für lithografische Produktionen innerhalb seines beruflichen Netzwerks genutzt wurden.⁷⁶¹

August Bergner arbeitete vorwiegend mit deutschsprachigen Lithografen sowohl aus Moskau als auch aus St. Petersburg zusammen. Die Lithografien wurden in der Regel mit einem Hinweis auf Bergners Atelier „nach Fotografie von A. Bergner aus Moskau“ oder „nach Fotografie Bergners“⁷⁶² in russischer Sprache versehen. (Abb. 48) Zu den frühesten bisher bekannten lithografischen Abbildungen nach einer Fotografie von August Bergner gehört das Porträt des Schriftstellers und Staatsmanns Alexander Vel'tman⁷⁶³ aus dem Jahr 1852.⁷⁶⁴ Dieses

Erklärung darüber ab, welche die Vorzüge fotografischer Verfahren für das Lithografieren betonte. Die Fotografie würde das Leben der Verleger erleichtern. Die beiden Geschäftspartner kündigten an, für weitere Porträts künftig ebenfalls fotografische Vorlagen anzuwenden. Vgl. Mirolúbova, 2013, S. 198-200.

761 Vgl. Kapitel 3.4.6. u. Timofeičev, Aleksandr, *Moskva i moskviči. Materialy dlâ spravočnika. Ulicy na M:* https://fabulae.ru/prose_b.php?id=125138&ysclid=lrqkqlh65e577748151 vom 23.1.2024. Die deutschen Lithografen Wilhelm Bachman und Alexander Münster kauften bei August Bergner Fotografien bekannter Persönlichkeiten Moskaus, um diese in ihren Editionen zu verwenden.

762 Vgl. zum Beispiel *Portrety gg. professorov imp. Moskovskogo universiteta. Istoriko-filologičeskij fakul'tet.* Vyp. 1—4. V dvuh peč. obl. Moskva, 1855.

763 Alexander Vel'tman, 1800–1870, Kartograph, Linguist, Archäologe, Übersetzer, Dichter und Schriftsteller. Leiter der historischen Abteilung des Armeehauptquartiers (1826–1831). Direktor der Moskauer Rüstungskammer (1852–1870), Wirklicher Staatsrat, Korrespondierendes Mitglied der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften (1854), Vollmitglied der Russischen Archäologischen Gesellschaft (1869).

764 Porträt von A. F. Vel'tman, Atelier Karl August Bergner, Moskau 1852, Russische Akademie der Wissenschaften, Institut für Russische Literatur (Puškinskij Dom), Inventarnummer: 29194.

außerordentlich gefragte Bild wurde als Vorlage für unterschiedliche lithografische Abbildungen verwendet. Der Lithograf Ja. Lapping⁷⁶⁵ (Abb. 88) sowie der etablierte Künstler Pëtr Borel⁷⁶⁶ lithografierten das Porträt nach Bergners Vorlage.⁷⁶⁷ Ein weiteres beliebtes Porträt des Komponisten und Leiters des Moskauer Theaterbüros Aleksej Verstovskij⁷⁶⁸ entstand ebenfalls nach einer Fotografie aus dem Atelier August Bergner.⁷⁶⁹

Ein Indiz für August Bergners führende Rolle ist der Einsatz von Fotografien aus seinem Atelier als Vorlage für die Ausgaben der prominenten St. Petersburger Zeitschrift „Russkij Hudožestvennyj Listok Timma“, deren Verleger der deutschbaltische Maler, Künstler und Lithograf Vasilij (Georg-Wilhelm) Timm war. Das Magazin erschien zwischen 1851 und 1862 und beinhaltete lithografierte Zeichnungen mit kurzen erläuternden Texten zu aktuellen gesellschaftlich-politischen Themen. Das Blatt galt als visuelle Chronik der wichtigsten Ereignisse und Vorkommnisse des öffentlichen Lebens. Deren lithografische Beilage wurde in der im Jahr 1850 in St. Petersburg gegründeten lithografischen Anstalt von einem Mitglied der deutschen Diaspora, Alexander Münster, produziert.⁷⁷⁰

Obwohl Vasilij Timm vorwiegend mit St. Petersburger Fotografen zusammenarbeitete,⁷⁷¹ wurden in mehreren Ausgaben von „Russkij Hudožestvennyj Listok Timma“ Abbildungen

765 Ja. Lapping lithografierte nach einer Zeichnung von R. Kreiger, der A. Bergners Fotografie als Vorlage verwendete.

766 Pëtr Borel', 1829–1898), Maler, Aquarellist, Lithograf.

767 Gosudarstvennyj muzej istorii rossijskoj literatury imeni V.I. Dalâ, Inventarnummer: Гр -4303; Gosudarstvennyj muzej A.S. Puškina", Inventarnummer: Э-4114. Gosudarstvennyj literaturno - memorial'nyj muzej N.A. Dobrolûbova", Inventarnummer: ГМД КП - 8194.

768 Aleksej Verstovskij, 1799–1862, Leiter des Moskauer Theaterbüros (1842–1859).

769 Sankt- Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva, Inventarnummer: ОГ 2406.

770 Zu Alexander Münster vgl. Mirolûbova, Galina, „Deâtel'nost' litografskoj masterskoj Aleksandra Èrnestoviča Münstera. 1850–1908“, in: *Trudy Gosudarstvennogo Èrmitaža LXXXII, Iz istorii russkoj kul'tury XII-XX vekov*, Sankt-Petersburg, 2016, S. 193-207, hier S. 195.

771 Vgl. Russkij hudožestvennyj listok, izdavaemyj Vasiliem Timmom, Ausgabe 16, 1. Juni 1856. St. Peterburg.

nach Fotografien Bergners hergestellt und enthielten einen Verweis auf dessen Atelier.⁷⁷² In einer Ausgabe von 1860 veröffentlichte Timm das Porträt des Kaufmanns und Mitglieds der Altgläubigen Gemeinde, Vasilij Kokorev,⁷⁷³ basierend auf Bergners Abbildung. Diese Ausgabe war den Feierlichkeiten der Matrosen der Schwarzmeerflotte in Moskau gewidmet, die Kokorev finanziell unterstützt hatte.⁷⁷⁴ Das bereits erwähnte Porträt von A. Verstovskij wurde 1857 in Timms Periodikum als ein Teil der grafischen Beilage lithografiert.⁷⁷⁵

Im Jahr 1860 erscheint das Porträt des Moskauer Historikers und Slawophilen Mihail Pogodin nach einer fotografischen Vorlage von August Bergner, welches auch den Hinweis „nach Fotografie von H.[errn]Bergner“ enthielt.⁷⁷⁶ Dieses Bild wurde zusammen mit einem Porträt von Pogodins Opponenten, dem Historiker Nikolaj Kostomarov, und einer lithografierten Zeichnung von Fjodor Brunis „Aufruf zu den Warägerfürsten“ (1839) veröffentlicht. Die historische Frage nach den Anfängen Russlands stand im Mittelpunkt der Auseinandersetzung beider Historiker, wobei Kostomarov die wissenschaftlich bevorzugte Normannentheorie in Frage stellte. Dieser Streit beschäftigte die akademische Gesellschaft in Russland über einen längeren Zeitraum hinweg, so dass Timm in einer der Ausgaben des Blattes einen Bericht inklusive der Biografien und Porträts beider Historiker verfasste.⁷⁷⁷ Bergners Porträt illustrierte daher den aktuellen Diskurs russischer Intellektuellen. (Abb. 89)

772 Seit 1855 gab Timm laut den Bildunterschriften des Blatts einen Hinweis auf die Fotografen, deren Bilder als Vorlage für die Publikation verwendet wurden. Dazu gehörten u. a. St. Petersburger Fotografen wie S. Levickij, C. Dauthendey und H. Denier.

773 Vasilij Kokorev, 1817–1889, einer der wohlhabendsten Kaufmänner im Russischen Kaiserreich des 19. Jahrhunderts, Großgrundbesitzer, Geschäftsmann (u. a. Ölförderung und Eisenbahnbau), Kunstmäzen, Sammler und Ehrenmitglied der Kaiserlichen Akademie der Künste (1889). Im Jahr 1850 ließ sich Kokorev in Moskau nieder.

774 Russkij hudožestvennyj listok, izdavaemyj Vasiliem Timmom, Ausgabe 11, 1860. St. Peterburg.

775 Russkij hudožestvennyj listok, izdavaemyj Vasiliem Timmom, Ausgabe 15, 1857. St. Peterburg.

776 Russkij hudožestvennyj listok, izdavaemyj Vasiliem Timmom, Ausgabe 20, 1860. St. Peterburg.

777 Nach einer aufwendig organisierten Diskussion vor einem überfüllten Auditorium an der Kaiserlichen Universität in St. Petersburg stellte sich später heraus, dass sich die beiden Historiker einen Spaß erlaubten und

Die lithografische Anstalt von Alexander Münster avancierte um 1860 zu einer der führenden Institutionen für Lithografie in Russland.⁷⁷⁸ Münster nutzte Fotografien von Bergner für weitere Veröffentlichungen in seiner Institution, was einen weiteren Beleg für Bergners Autorität auch außerhalb Moskaus darstellt. Zwischen 1859 und 1863 gab Alexander Münster eine mehrbändige Publikation lithografierter Porträts russischer Intellektueller und Künstler, „Porträtgalerie russischer Literaten, Journalisten, Künstler und anderer bemerkenswerter Menschen“⁷⁷⁹ heraus. Die Ausgabe bestand aus zwei Bänden und erschien in mehreren Heften à vier Porträts pro Mappe.⁷⁸⁰ Insgesamt wurden 200 Porträts lithografiert. Von der Popularität solcher Editionen zeugte der Fakt, dass sie auf unterschiedlichen Papiersorten gedruckt wurden, um auch eine günstigere Variante der erfolgsversprechenden Hefte dem breiteren Publikum zum Kauf anbieten zu können.⁷⁸¹

Wie wichtig für Münster die „Präzision“ der Fotografie war, verdeutlichte sein Inserat mit einem Aufruf nach Fotografien berühmter Persönlichkeiten von 1860: „Künstlerische Fotografie – und der Bleistift des talentierten Borel’s geben uns die Möglichkeit, nicht nur die Züge des Gesichts genau abzubilden, sondern auch dessen charakteristischen Ausdruck“,⁷⁸²

Kostomarov niemals die Normannentheorie zur Gründung der Rus’ anzweifelte. *Russkij hudožestvennyj listok, izdavaemyj Vasiliem Timmom*, Ausgabe 20, 10. Juli 1860. St. Peterburg, S. 77-78.

778 Miroľubova, 2013, S. 197. Zu Münsters Kundschaft zählten u. a. die Zarenfamilie, eine Reihe staatlicher Institutionen und eine Großzahl privater Verleger und Künstler.

779 *Portretnaâ Galereâ russkih literatorov, žurnalistov, hudožnikov i drugih zamečatel'nyh lûdej*, Izdanie A. È. Münster, Sankt-Peterburg, God II, 1860.

780 Ebenfalls gehörten zu den Porträts kurze biografische Angaben zu den Abgebildeten, welche zur Zeit der Erstellung von ihnen selbst verfasst oder genehmigt wurden, sowie ein Faksimile ihrer Unterschrift.

781 Miroľubova, 2013, S. 201, 203.

782 Zitiert nach Miroľubova, 2013, S. 201. Der Großteil der Abbildungen bei Münsters Publikationen entsteht nach fotografischen Vorlagen oder nach Fotografien der gemalten Porträts, die Authentizität suggerieren sollen. Bei einer von Unbekannten eingesandten Fotografie wird die Abbildung mit einem Vermerk „nach Fotografie“, „Fotografie NN“ oder „nach Daguerreotypie“ versehen. Fotografie fungierte daher als ein Garant der Realität und gleichzeitig als eine Basis für Lithografien, die diese Realität darstellen sollen, und offenbart hiermit die Wechselwirkung zwischen den beiden Medien auch im russischsprachigen Raum der Vorreformzeit.

verkündete Münster. Dieser Appell zeigte Wirkung: Es entstanden lithografierte Porträts nach fotografischen Vorlagen von bereits etablierten St. Petersburger Fotografen wie Sergej Levickij, Heinrich Denier, Joseph Weninger, Hyppolite Robillard und Carl Dauthendey. Als einziges Atelier aus Moskau lieferte August Bergner fotografische Vorlagen zur Anfertigung der Lithografien.⁷⁸³ So wurde das Atelier von August Bergner als eine Anstalt, welche die Bilder Moskauer Persönlichkeiten für die prominenten hauptstädtischen Publikationen anfertigt, wahrgenommen und kann daher in einer Reihe zusammen mit den etablierten St. Petersburger Kollegen eingeordnet werden.

Eine weitere angesehene Edition, „Porträtgalerie russischer Persönlichkeiten“ von Alexander Münster, entstand zwischen 1864 und 1865 (Band I) und 1869 (Band 2). Sie beinhaltete ebenfalls 200 lithografierte Abbildungen. Darunter befinden sich die Porträts von Sergej Aksakov, Konstantin Aksakov, Fürst Men'sikov, Mikhail Pogodin und Aleksej Homâkov, die nach Fotografien aus dem Atelier Karl August Bergner entstanden.⁷⁸⁴ (Abb. 48)

Das Atelier August Bergner fungierte in diesen beiden Editionen wieder als einziges Porträtstudio aus Moskau. Die Publikationen avancierten zu einer gefragten Ausgabe und wurden vom Zaren und mehreren Mitgliedern der Zarenfamilie abonniert. Weitere Anerkennung durch den Staat erfolgte, als der wissenschaftliche Rat für die öffentliche Bildung „Münsters Porträtgalerie“ zum Ankauf für Gymnasien und Bibliotheken empfahl.⁷⁸⁵ Die Porträtgalerie wurde mit Unterstützung der Kaiserlichen Akademie der Künste, der

783 Mirolûbova, 2013, S. 201.

784 Portretnâ Galereâ A. Mûnsterâ, tom 1, sto portretov s biografiâmi, S. Peterburg, 1864-65 und Portretnâ Galereâ A. Mûnsterâ tom 2, sto biografij, S. Peterburg, 1869. Der Bildteil der Publikation ist ohne Seitenangaben.

785 Einleitung von A. Münster in: Portretnâ Galereâ A. Mûnsterâ, tom 1, sto portretov s biografiâmi, S. Peterburg, 1864-65, o. S. u. Mirolûbova, 2013, S. 203.

Kaiserlichen Bibliothek und des Archivs des Außenministeriums erstellt. Diese Zusammenarbeit trug zu einer breiteren gesellschaftlichen Anerkennung der Publikation bei.

Wenn man von einer zunehmenden Bedeutung der Fotografie in den lithografischen Verfahren um die Jahrhundertmitte ausgeht,⁷⁸⁶ dann zählte August Bergner in diesem Bereich zu den Hauptakteuren jener fortschrittlichen Entwicklungen im Zarenreich.

Diese wechselseitige Beeinflussung und Ergänzung der verschiedenen Bildmedien spiegelt den Ansatz von Louis Désiré Blanquart-Évrard wider, den Herta Wolf treffend als ein Streben nach dem „Medium in anderen Medien, im Verbund mit anderen Medien“⁷⁸⁷ charakterisiert.

Bergners Bilder trugen auch zur Bekanntheit der regierungskritischen Moskauer Intelligenzija mithilfe dieser modernen Bildgebungsmethoden bei. Zu dieser Zeit dominierten in den offiziellen lithografischen Porträts vorwiegend Darstellungen des russischen Militärs, gefolgt von Porträts des Zaren. Dabei ist die Anzahl der Porträts von Gelehrten und Wissenschaftlern erstaunlich niedrig gewesen.⁷⁸⁸ Die Porträts von August Bergner, die Alexander Münster als Vorlage dienten, zeigten die Moskauer Gesellschaft außerhalb der offiziell vom Staat vorgegebenen oder erwünschten Sujets und bildeten damit einen Kontrastpunkt zu den bestehenden Bild-(Ver-)Ordnungen.

786 Metelkina, 2019, S. 18, 41.

787 Wolf, Herta, „Louis Désiré Blanquart-Évrards Strategien des Beweisens“, in: Wolf, Herta (Hg.), *Zeigen und/oder beweisen? Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, S. 179-217, hier S. 206.

788 Adarûkov, Vladimir u. Obol'âninov, Nikolaj, *Slovar' russkih litografirovannyh portretov*, Tom I, Moskva, 1916, S. V-VI.

3.4.8 Familienalben

Eine „Ordnung der Erinnerungen“⁷⁸⁹ und gesellschaftlichen Zeugnisse der Vorreformzeit stellten fotografische Familienalben von Moskauer Adelsfamilien und Kaufmannsdynastien dar. Diese individuell durchgeführte „Ordnungen“ konnten mithilfe der Fotografie den eigenen Status gegenüber der Außenwelt und innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe aufzeigen, so Timm Starl.⁷⁹⁰ Die Bildkonstellationen in den Alben konnten andererseits zu einem visuellen Rückzugsort der Familien und zu einer Plattform für Solidaritätsbekundungen im privaten Kreis werden. Bilder aus dem Atelier August Bergners in den Alben wohlhabender Moskowiter zeigen einen weiteren Aspekt seiner Rolle als Protagonist fotografischer Frühkultur in Moskau auf und geben ein Bild des sich über Jahre hinweg formierenden Stammkundenkreises seines Ateliers.

3.4.8.1 Das fotografische Album der Familie Čertkov

Das Familienalbum der aus einem alten Adelsgeschlecht stammenden Moskauer Familie Alexander Čertkov⁷⁹¹ stellt ein Exempel fotografischer Familienalben der Vorreformzeit dar. (Abb. 90 a - t) Eine aufwendig in Leder gebundene Mappe mit einer dekorativen Prägung des Anfangsbuchstabens, Čertkovs „Č“, beinhaltet 38 Fotografien, von denen mindestens achtzehn

789 Starl, Timm, „Der Faden des Gedächtnisses. Über Fotoalben im 19. Jahrhundert“, in: Heller, Martin (Hg.): *Welt-Geschichten. Fotoalben aus der Sammlung Herzog*, Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft, 1989, S. 9-41, hier S. 9.

790 Ebd.

791 Staatliches Historisches Museum, Moskau, Inventarnummer: ГИМ 70156 ИВИ 7315. Die Attribution der Bilder sowie die Bestimmung der Namen der Abgebildeten führten Tat'âna Saburova oder ihre Kollegen durch. Diese Angaben wurden an den Rändern der Albumseiten vermerkt.

aus dem Atelier August Bergner stammen. Alle Abbildungen können auf zwischen 1850 und 1867 datiert werden.⁷⁹²

So entstanden zum Beispiel ein Doppelporträt von Čertkovs Töchtern Elizaveta und Alexandra, zwei weitere Porträts von Čertkovs Tochter Sofia sowie ein Porträt ihres Sohnes Grigorij im Atelier von August Bergner. Das Album enthält weitere Porträts Bergners vom Dekabristen Zahar Černyšev (Abb. 90g), von der Nichte der Familie Čertkov, Sofia Bibikova, und von Sofias Ehemann Sever Ermolov. Über mehrere Jahre hinweg entstandene Bilder von Čertkovs Töchtern, die abwechselnd auf einem Doppelporträt oder einem Gruppenporträt gemeinsam posierten, stammen ebenfalls ausnahmslos aus dem Atelier August Bergners. Ein weiteres Beispiel für die anhaltende Inanspruchnahme des fotografischen Salons von August Bergner stellen zwei Porträts von Elizaveta Čertkovas Schwester Natalia Murav'eva dar. Bergner fertigte Mitte der 1850er Jahre eines ihrer Porträts an, während die vorletzte Seite des Albums ein Bild von N. Murav'eva zeigt, das von Bergners Nachfolgern von der „Photographischen Anstalt Scherer und Nabholz, vormals A. Bergner“, zwischen 1864 und 1867 aufgenommen wurde.⁷⁹³ (Abb. 90s u. 90t)

Die über mehrere Jahre hinweg entstandenen Fotografien der Familienmitglieder verdeutlichen, dass sie zu Bergners Stammkundschaft gehörten, und belegen den selbstverständlichen Umgang dieser Gesellschaftsschicht mit fotografischen Praktiken. Die Bilder der durch den Staat politisch verfolgten Verwandten als Teil des Albums zeigen nicht nur auf den Verwandtschaftsgrad der Abgebildeten. Sie weisen möglicherweise auch auf die liberale Gesinnung

792 Die ersten beiden Fotografien des Albums bilden das Oberhaupt eines Familienzweigs der Čertkovs, Alexander Čertkov (1779–1858), Gouvernement-Oberhaupt des Moskauer Adels, Bibliophil, Numismatiker und Archäologe, und seine Frau Elizaveta (1805–1858) ab und entstanden im Moskauer Atelier des deutschen Fotografen Friedrich Mebius. Drei weitere Porträts stammen ebenfalls von Mebius, weitere vierzehn Fotografien konnten bisher keinem bestimmten Autor zugeordnet werden. Die Bilder wurden von den Mitarbeitern des Staatlichen Historischen Museums in Moskau datiert.

793 Zu der fotografischen Anstalt von „Scherer und Nabholz“ vgl. Kapitel 4.3.3 dieser Dissertation.

dieser Moskauer Familie hin und stellen ein Beispiel der Solidarität mit den Dekabristen-Familien dar.

3.4.8.2 Das fotografische Album der Familie Mamontov

Ein Beispiel für die Nutzung der Fotografie durch die aufstrebende soziale Schicht der Moskauer Kaufleute und Unternehmer, die aufgrund ihres Vermögens zur etablierten Gesellschaft gehörten, wird im Folgenden durch das fotografische Familienalbum der Mamontov-Familie aus dem Atelier August Bergner dargestellt.⁷⁹⁴ Die den Altgläubigen zugehörige Kaufmannsdynastie erwirtschaftete ihr Vermögen zunächst durch besondere Geldgeschäfte – der „Otkupy“.⁷⁹⁵ Später stiegen Mamontovs in verschiedene Branchen wie Eisenbahnbau und Hotelbau ein. (Abb. 91 a - m)

In Leder gebunden und mit einer Prägung des Doppel-M, einem Symbol der Mamontov Brüder,⁷⁹⁶ bestand das Album aus vierzehn Blättern mit der gleichen Anzahl von Fotografien und entstand um die Jahre 1855–1856.⁷⁹⁷ Zwölf dieser Porträtaufnahmen entstammen dem Atelier von August Bergner.⁷⁹⁸ Die Familiengalerie beginnt mit Bergners Porträt von Ivan

794 Staatliches Historisches Museum, Moskau, Inventarnummer: ГИМ 84167 UIV 25117.

795 „Otkup“ war ein System zur Erhebung von Steuern und anderen öffentlichen Einnahmen von der Bevölkerung, bei dem der Staat das Recht, diese einzuziehen, gegen eine Gebühr an Privatpersonen übertrug.

796 Die Familie Mamontov bestand in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts aus zwei Zweigen, denen von Ivan und Nikolaj Mamontov, die als sehr verbunden galten.

797 Datiert von Tat'âna Saburova.

798 Eine Ausnahme bildet z. B. das Porträt von Nikolaj Mamontov aus dem Atelier Carl Dauthendey in St. Petersburg. Nikolaj Mamontov, 1836–1900, übernahm 1854 zusammen mit seinem Bruder Aleksander von ihrem Vater Nikolaj die Fabrik für Siegelack, Lacke und Farben zusammen mit einer Bierfabrik. Bei dem letzten Bild des Albums handelt es sich um kein Familienbildnis, sondern um eine anekdotenhafte Szene zweier trinkender Männer und einer auf dem Tisch liegenden Flasche von einem unbekanntem Fotografen. Bisher konnte keine Verbindung zwischen der Mamontov-Familie und den abgebildeten Personen festgestellt werden.

Mamontov⁷⁹⁹ gefolgt von elf weiteren Fotografien, darunter ein Porträt des Freundes und Geschäftspartners der Mamontovs, dem altgläubigen Unternehmer Vasilij Kokorev.⁸⁰⁰ Ein weiteres Porträt bildet eine Frau mit zwei Kindern ab, welches vermutlich die Ehefrau von einem der Brüder Mamontov darstellen dürfte. Es folgen ein Einzelporträt (vermutlich) eines Verwandten der Mamontovs sowie eine weitere Fotografie einer Frau mit zwei Söhnen. Dem schließt sich die Ehefrau von Nikolaj, Varvara Mamontova,⁸⁰¹ mit ihren Töchtern Vera und Zinaida an.⁸⁰² Es folgen ein Gruppenporträt von drei Brüdern (?) der Mamontov-Dynastie, ein Porträt der Gebrüder Anatolij, Fëdor und Savva Mamontov,⁸⁰³ ein Gruppenporträt des Ehepaares Nikolaj und Vera Mamontov mit ihren zehn Kindern. In den zwei folgenden Einzelporträts sind ein Mann und eine Frau in einfacher Kleidung abgebildet. Das russische Tuch über den Schultern und die Kopfbedeckung lassen vermuten, dass es sich dabei um die Amme der Mamontov-Kinder handelt. Ein Einzelbildnis von Nikolaj Mamontov schließt die Reihe der Familienbilder ab.

Der Aufbau des Albums bietet einen Einblick in die Lebensweise der altgläubigen Kaufmannsdynastien Moskaus, deren Lebensmittelpunkt privat und geschäftlich die enge Familie und ein altgläubiger Freundeskreis bildeten.⁸⁰⁴ Das relativ kleine Heft beinhaltet lediglich die Porträts aus dem engsten Familien- und Freundeskreis. Alle erwachsenen Mamontovs und der Unternehmer Kokorev sind in einer, für die Altgläubigen untypischen, europäischen Kleidung fotografiert worden. So ließ sich Ivan Mamontov zum Beispiel mit einem englischen Zylinder abbilden. (91a) Drei seiner Kinder zogen eine Kadettenuniform für das Bild an. (91i)

799 Ivan Mamontov, 1802–1869, Moskauer Kaufmann, Handelsberater, Moskauer Ehrenbürger ab 1853.

800 Vgl. Kapitel 3.4.7.

801 Vera S. Mamontova, 1810–1864.

802 Vera N. Mamontova, 1844–1899, zukünftige Ehefrau von P. Tret'âkov. Zinaida Mamontova, 1843–1919.

803 Anatolij Mamontov, 1839–1905, Fëdor Mamontov, 1847–1932, Savva Mamontov, 1841–1918, Industrieller, Kunstsammler und Kunstmäzen, Gründer der Moskauer Privaten Oper.

804 Vgl. Dahlmann, 2006, S. 165-167.

Vermutlich zielten diese Fotografien darauf ab, die Integration der Moskauer altgläubigen Kaufleute in die offizielle, vom Staat „anerkannte“ Gesellschaft zu suggerieren, insbesondere durch die Befolgung der von Nikolaus I. vorgeschriebenen Kleiderordnung.⁸⁰⁵ Dies sollte den Unternehmern ihre geschäftlichen Aktivitäten erleichtern. Allerdings befinden sich auf den weiteren Familienbildern Mamontovs Hinweise auf ihre Herkunft und den Glauben der Familie. Auf zwei Fotografien tragen die kleinsten Kinder eine traditionelle russische Kleidung wie Stiefel und „Kosovorotka“.⁸⁰⁶ (Abb. f - h) Diese Zeichen sind ein Hinweis auf die gesellschaftliche Herkunft der Familie, und dass die altgläubigen Traditionen trotz der restriktiven staatlichen (Ver-)Ordnung und Kontrolle nicht vergessen und gelebt wurden. So können fotografische Verfahren in Moskau als neue Form der visuellen Sprache auch bei den Unternehmerfamilien bzw. der um die Mitte des 19. Jahrhunderts an Selbstbewusstsein erlangten kaufmännischen Schicht fungieren.

3.4.8.3 Das fotografische Album der Familie Volkonskij

Als eine „Gegenwelt der öffentlichen Ordnung“⁸⁰⁷ kann das Album der aristokratischen Familie des Dekabristen Sergej Volkonskij bezeichnet werden.⁸⁰⁸ Die Entstehungsgeschichte des Albums und seine symbolträchtige Gestaltung sind ein weiteres Beispiel für die Besonderheiten der Nutzung fotografischer Abbildungen in der liberal gesinnten Familie eines politisch Verbannten in der Frühzeit der Fotografie. Sie zeigen auf, wie Fotografie an der Schnittstelle

805 Vgl. Kapitel 3.4.3, den Abschnitt zur Fotografie von Konstantin Aksakov.

806 Die Kosovorotka war ein Hemd, das zur traditionellen russischen Männerbekleidung gehörte.

807 Starl, 1989, S. 12.

808 Staatliches Historisches Museum in Moskau, Inventarnummer: ГИМ 110319.

Fürst Sergej Volkonskij (1788–1865), Generalmajor, Veteran des Vaterländischen Krieges von 1812, Dekabrist. Zum Dekabristenaufstand vgl. Hildermeier, S. 751-763. Zur Dekabristenikonografie vgl. das Kapitel 3.4.9.

zwischen Alltagskultur und Zensur als eine neue Erinnerungspraktik eingesetzt wurde. Auch in diesem Fall stammten einige fotografische Porträts im Album aus Bergners Atelier. (Abb. 92)

Der Einband des Albums besteht aus zwei durch eine Lederplanke verbundenen Holzplatten. Auf der Vorderseite der Tafel befindet sich eine Holz-Inkrustation, welche die Aquarellzeichnung „Das Tor der Čita Siedlung“ des Dekabristen Nikolaj Bestužev nachbildet.⁸⁰⁹ In der Čita-Siedlung lebten die politischen Gefangenen nach ihrer Verbannung. Der Dekabrist Nikita Murav’ev fertigte in Sibirien das Holzstück an. Die Einlegearbeit befindet sich in einem Oval, das aus miteinander verbundenen und befestigten Gefangeneketten gesetzt wurde und Einheit, Brüderlichkeit sowie Freundschaft der Gleichgesinnten symbolisieren sollte.⁸¹⁰ Das Album enthält eine Anzahl fotografischer und lithografierter Porträts der Volkonskij-Familie über drei Generationen, Bilder ihrer Verwandten sowie des Freundeskreises. Es umfasst die Zeitspanne zwischen dem Ende des 18. und bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Unterschriften mit den Angaben der Namen der Abgebildeten ergänzen die Bilder. Den Mittelpunkt des Albums bilden große fotografische Abzüge der Dekabristen-Porträts aus dem Atelier August Bergner. Es sind sechs Fotografien der staatlich Verbannten und ihrer Frauen, die nach ihrer Amnestie im Jahr 1856 durch Alexander II. zwischen 1857 und 1860, während ihrer Aufenthalte in Moskau, entstanden sind.⁸¹¹ Ferner befindet sich als Zeichen der Wertschätzung im Album ein Porträt des Generalgouverneurs aus

809 Zil’berstejn, 1956, o. S., zwischen S. 143-144.

810 Vgl. Bojčuk, Lûdmila, „Istoriâ v licah iz semejnogo al'boma“, in: *Antikvariat, predmety iskusstva i kollecionirovaniâ*, Nr. 9 (109), September 2013. <https://antiqueland.ru/articles/882/> vom 12.11.2023.

811 Es sind die Porträts von Fürstin Mariya Volkonskaâ (1857), Ivan Pušin, Gavriil Baten’kov, Alexander Sutgof, Aleksander Podžio mit seiner Frau und Tochter und Mihail Murav’ev-Apostol. Die Fotografie von M. Murav’ev-Apostol und von A. Sutgof wurde von einem Negativ aus dem Atelier Bergner von E. Âkuškin angefertigt. Ebenfalls befindet sich im Album eine vermutlich von E. Âkuškin zusammen mit dem Künstler Alexander Skino lithografierte Kopie der Zeichnung des Dekabristen Pëtr Borisov, dessen (verlorenes) Original von Nikolai Bestuzhev stammte. Vgl. Zil’berstejn, 1956, S. 267 und die Lithografie von A. Skino aus dem Volkonskij-Album, Staatliches Historisches Museum in Moskau: Inventarnummer И VI 38523.

Ost-Sibirien, Nikolaj Murav'ëv-Amurskij, und seiner Frau Ekaterina von August Bergner. Murav'ëv-Amurskij unterstützte die Dekabristen und protegierte besonders die Familie Volkonskij in Sibirien.⁸¹² Zudem befinden sich weitere Fotografien aus dem Atelier Bergner, zum Beispiel ein Porträt des Fürsten Grigorij Volkonskij und eine Anzahl von Kinderporträts im Familienalbum.

Das Album stellt einerseits ein visuelles Zeugnis frühfotografischer Kultur der Moskauer Adelschicht dar. Andererseits stellt das nach der Vorreformzeit bereits unter Alexander II. zusammengefügte Familienalbum⁸¹³ ein Zeitdokument der neuen Kultur der selbstbewussten Erinnerung mithilfe der Fotografie dar.

3.4.9 Dekabristenbilder: Erinnerung und Widerstand

Das Potenzial fotografischer Bilder sowohl als Erinnerungsinstrument als auch Selbstpräsentation wurde recht früh von den nach Sibirien politisch Verbannten bzw. den Teilnehmern des Dezemberaufstandes von 1825 erkannt.⁸¹⁴ Der bereits dargestellte Fall der Zensur fotografischer Porträts der Dekabristen von Alfred Davignon im Jahr 1845⁸¹⁵ belegt die frühe

812 Vgl. Bojčuk, 2013, <https://antiqueland.ru/articles/882/> vom 3.5.2023.

813 Die handschriftlichen Notizen unter den Bildern stammen von Mihail Volkonskij, dem Sohn des Dekabristen. Mihail Volkonsky stellte diesen Familieneinband zusammen, obwohl er die politischen Überzeugungen seines Vaters nicht teilte. Als hoher Beamter im Ministerium für Volksbildung und Mitglied im Staatsrat unterstützte M. Volkonskij trotzdem die Dekabristen-Familien nach ihrer Rückkehr im Jahr 1856. Vgl. Bojčuk, 2013, <https://antiqueland.ru/articles/882/> vom 3.5.2023.

814 Hildermeier, S. 762-763. In der russischen Gesellschaft wurden die Beteiligten des Dekabristenaufstandes von 1825 für ihren Mut und die Treue ihren Idealen gegenüber zelebriert und positiv rezipiert. Die Dekabristen unterhielten auch in der Verbannung durch einen Briefwechsel Kontakt zu den aristokratischen Kreisen. Im gesellschaftlichen Bewusstsein waren sie als angesehene und für die Erneuerung Russlands eintretende Persönlichkeiten, die für ihr „Vergehen“ ungerecht und zu hart bestraft wurden, verankert. Hierbei waren auch ihre Porträts, die einerseits an ihre Familien in die Hauptstädte verschickt wurden und andererseits in der Gesellschaft trotz der Bilderverbote zirkulierten und dadurch ihre Persönlichkeiten popularisierten, relevant.

815 Vgl. Kapitel 1.7.

Anwendung neuer Bildgebungsverfahren für private und politische Zwecke. Die Nutzung fotografischer Bilder von regierungskritischen Persönlichkeiten, von denen ein Teil in August Bergners Atelier in Moskau entstand, wird im Folgenden betrachtet.

In den Tagebüchern der Dekabristen fanden sich mehrere Hinweise auf die Anwendung der Fotografie sowohl als Funktion von Memorabilien als auch Kommunikationsmethode mit ihren in den Hauptstädten gebliebenen Familien und Freunden. Zudem sollte der Bildertausch der Verbreitung der eigenen Weltanschauung und Überzeugungen dienen. Eine zentrale Rolle in der Ikonografie der Verbannten spielte die Figur des Dekabristen Nikolaj Bestužev. Schon bevor die fotografischen Verfahren bekannt wurden, zeichnete und malte er im Gefängnis Porträts von Gleichgesinnten aus Kreisen der politisch Verbannten. Dies tat er zum Zweck der historischen Dokumentation und zur Steigerung der Popularität der Abgebildeten.⁸¹⁶ Bis zu seinem Tod in der Verbannung im Jahr 1855 fertigte Bestužev konstant ein Bilderkonvolut an,⁸¹⁷ das über 70 Aquarelle-Porträts der Dekabristen, ihre Familien- und Freundeskreise sowie politisch Gleichgesinnte, abbildete. Bestužev dokumentierte ebenfalls den Alltag der Dekabristen, die Interieurs der Häuser und der Kammer, die Landschaften der Umgebung und die Fabriken, in welchen die Zwangsarbeit verrichtet wurde.⁸¹⁸ Diese Bilder wurden kontinuierlich an der Zensur vorbei nach Moskau und St. Petersburg zu den Verwandten gesendet und untereinander getauscht.⁸¹⁹ Die Dekabristenporträts wurden dabei in einer einheitlichen Manier als Brustbild angefertigt, welche mit einer Unterschrift der Porträtierten

816 Vgl. Zil'berštejn, 1956. Il'ja Zil'berštejn veröffentlichte eine umfangreiche Recherche zu dem künstlerischen Schaffen Nikolaj Bestuževs.

817 Insgesamt sind um die 170 Kunstwerke von Bestužev bekannt. Jedoch existierte damals eine wesentlich höhere Anzahl der Arbeiten, die unter den Freunden verteilt und getauscht wurden. In den Archiven und Museen wurden viele jedoch entweder noch nicht entdeckt oder gingen verloren. Vgl. Zil'berštejn, S. 11-12.

818 Zil'berštejn, 1956, S. 7-8. u. S. 168-169.

819 Ebd., S. 110.

versehen werden sollten.⁸²⁰ Dies verweist bereits auf die Absicht des Künstlers, eine einheitliche Dokumentation bzw. eine Porträtgalerie der politischen Gefangenen zu erstellen. Dies sollte für ihre gesellschaftliche Präsenz sorgen. Ebenfalls bezeugten Zeitgenossen eine starke Ähnlichkeit von Bestuževs Aquarellen mit den Porträtierten. Der Dekabrist wurde später von ihnen mit dem Rufnamen „Nikolaj-Daguerreotypist“⁸²¹ versehen, was u. a. ebenfalls auf die selbstverständliche Nutzung der neuen Bildgebungsverfahren auch unter den nach Sibirien Verbannten hindeutet. Nach der Einführung und Bekanntmachung fotografischer Verfahren wurden Kopien von Bestuževs Zeichnungen mithilfe dieser Techniken vervielfältigt.⁸²² Dies entsprach dem Wunsch, die visuelle Präsenz der politischen Gefangenen durch Bilder zu stärken und deren Verbreitung zu fördern. Es ist mindestens in einem Fall nachweisbar, dass Alfred Davignon eine Daguerreotypie der Aquarellzeichnung Bestuževs, welche den Dekabristen Artamon Murav’ev (1794–1846) vor seiner Gefangenzelle in einer Verbannten-Siedlung bei Irkutsk zeigt, anfertigte.⁸²³

Zur Zeit der Veröffentlichung neuer Bildgebungsverfahren befanden sich die politischen Gefangenen bereits über ein Jahrzehnt in der Verbannung. Die Porträts von Bestužev, später die Fotografien, die nach Sibirien gesandt wurden, boten für die Dekabristen eine Möglichkeit, der Familie nah zu sein bzw. sich an sie zu erinnern. Die Memoiren und die erhaltenen Briefe der Verbannten liefern Zeugnisse davon.⁸²⁴ So schrieb der Dekabrist Ivan Ākuškin (1794–

820 Ebd., S. 9, 90, 102.

821 Koz’min, Boris (Hg.), *Pis'ma G. S. Baten'kova i I.I. Pušina i È. G. Tollâ*, Moskva: Izdanie Vsesoûznoj Biblioteki im. Lenina, otdel rukopisej, iz Arhiva Elaginyh, 1936.; *Pis'ma I. I. Pušina k G. S. Baten'kovu* (1852-1859), *Pis'mo ot 5 Marta 1851 goda iz Ālutorovska*, S. 242.

822 Zil’berštejn, 1956, S. 212, 264.

823 Zil’berštejn, 1956, S. 370. Dementsprechend sollen auch die Daguerreotypie-Porträts der Dekabristen von Alfred Davignon nicht ausschließlich als Souvenirs für die in den Hauptstädten gebliebenen Verwandten betrachtet werden, sondern auch im Kontext der Porträtgalerie der Dekabristen, die Nikolaj Bestužev seit 1830 bis zu seinem Tod zusammenstellte.

824 Saburova, 1995, S. 158-174 u. S. 158.

1857) an seine Schwiegertochter Elena, dass die schönste Gesellschaft für ihn die fotografischen Porträts seiner Verwandten über dem Schreibtisch wäre, mit denen man sich auch „angenehm unterhalten“⁸²⁵ könne. Ebenfalls belegen die Briefe, dass die Dekabristen über einen Daguerreotypie-Apparat in einer der Siedlungen verfügten. So enthalten die Briefe von Aleksei Ūšnevskij⁸²⁶ an seinen Bruder bereits zwischen 1841 und 1843 Hinweise darauf, dass er mit den neuesten Entdeckungen des Fotografischen vertraut war und Handbücher zur Fotografie besaß, ihm jedoch lediglich die Chemikalien und andere Utensilien für die Experimente fehlten.⁸²⁷ Während ihrer gesamten Verbannung bis 1856 legten sowohl die Dekabristen als auch ihre wenigen Besucher großen Wert darauf, Porträts anzufertigen. Diese dienten als Akt der gesellschaftlichen Erinnerung an ihre Personen und umgekehrt als Dokumentation der Begegnungen, und das trotz des staatlichen Verbots solcher Bilder.⁸²⁸

Das bereits im ersten Kapitel dargestellte offizielle Bilderverbot für die Staatsfeinde zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte des Vorreformrusslands, was trotzdem das Anfertigen und die Zirkulation dieser Bilder nicht aufhalten konnte. Das visuelle Material wurde lediglich mit größerer Vorsicht weiter hergestellt.⁸²⁹ Ebenfalls wurden Möglichkeiten

825 Štrajh, Solomon (Hg.), *Zapiski, stat'i, pis'ma dekabrista I. D. Ūkuškina*, Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1951, S. 335, 352-353.

826 Aleksej Ūšnevskij, 1786-1844, Dekabrist, Staatsrat, General-Intendant.

827 Saburova, S. 161.

828 So besuchte auch Karl Mazér 1849 Seleginsk und lernte während seiner Reise durch Sibirien zwischen 1848 und 1851 Vertreter der Dekabristen kennen, deren Porträts er anzufertigen plante. Als 1850 Mazér in Tobol'sk ein Gruppenporträt der Ehefrau und der Kinder von A. Murav'ev zeichnete, wurde die Arbeit von der Stadtverwaltung unmittelbar gestoppt. Wie bereits Alfred Davignon sollte Mazér im Rahmen der staatlichen Zensur eine Verzichtserklärung auf die Fortsetzung der Arbeit am Porträt unterschreiben. Zil'berštejn, 1956, S. 370.

829 Zil'berštejn, 1956, S. 370, 380-382. So ließ sich der Fürst Sergej Volkonskij im Atelier von dem Irkutsker Fotografen Okulovskij abbilden. Nikolaj Bestužev demonstrierte auserwählten Gästen wie Karl Mazér oder Bernhard Struve seine Porträtsammlung.

geschaffen, an der Zensur vorbei aus der Verbannung die Korrespondenz und vermutlich auch die Zeichnungen und die Fotografien nach Moskau oder St. Petersburg zu verschicken.⁸³⁰

Für wie inakzeptabel Nikolaus I. jegliches visuelles Material der Dekabristen hielt, zeigt der Fall der durch den Zaren persönlich durchgeführten Zensur des Porträts des Dekabristen Alexander Bestužev. Dieser war ein gefragter Schriftsteller und der Bruder von Nikolaj Bestužev.⁸³¹ Der Moskauer Verleger Aleksander Smirdin⁸³² hat 1838 die Publikation „Hundert russische Literaten“ ins Leben gerufen, welche Porträts russischer Schriftsteller mit ihren unveröffentlichten Texten beinhalten sollte. Da A. Bestuževs Stücke überdurchschnittlich beliebt waren, nahm Smirdin diese in die Publikation mit auf. Als Reaktion auf diese Veröffentlichung soll Nikolaus I. gegenüber dem Leiter der III. Abteilung, Alexander von Benckendorf, folgenden Satz geäußert haben: „Er⁸³³ hängt überall und er wollte uns hängen.“⁸³⁴ Als staatliche Gegenmaßnahme neben der Entlassung der verantwortlichen Zensoren sollte Smirdin die Namensliste der Abonnenten und Käufer der Publikation der III. Abteilung mitteilen, da aus den beschlagnahmten Bänden das Blatt mit Bestuževs Porträt entfernt werden sollte.⁸³⁵ Diese staatliche Kontrolle der Bilder bestand ebenfalls nach dem Tod von Nikolaus I. fort. Selbst drei Jahre nach der Begnadigung der Dekabristen im Jahr 1859 und über 20 Jahre nach dem Tod von Alexander Bestužev wurde dem Verleger Ksenofont Polevoj vom Zensur-

830 So transportierte zum Beispiel Fürstin Varvara Šahovskaâ in einer Vorrichtung mit einem Doppelboden, die wie eine Kiste für Tabak aussah, Briefe der Dekabristen in den europäischen Teil Russlands. Zil'berštejn, S. 409, Anm. 387.

831 Alexander Bestužev (Pseudonym: Marlinskij), 1797–1837. Russischer Schriftsteller, Kritiker, Publizist, Dekabrist.

832 Alexander Smirdin, 1795–1857, bedeutender russischer Verleger, Buchhändler.

833 Damit ist das Porträt von A. Bestužev gemeint, da im Russischen „Das Porträt“ dem maskulinen Genus angehört.

834 Zil'berštejn, 1956, S. 283-284. Zit. auf S. 284.

835 Ebd., S. 286, S. 417, Anmerkung 529. Ferner wurde die Porträt-Edition beim Verleger konfisziert und vernichtet.

Komitee mit dem Hinweis auf die Resolution von Nikolaus I. aus dem Jahr 1839 verboten, das Porträt A. Bestuževs in einer Publikation zu veröffentlichen.⁸³⁶

Alexander II. unterschrieb am 25. August 1856, einen Tag vor seiner Krönung, den Erlass zur Amnestie der politischen Gefangenen. Dieser sollte dem Publikum durch den in den Periodika abgedruckten vollständigen Text, Predigten in den Kirchen und durch Besprechungen an den Universitäten sofort zugänglich gemacht werden. Der neue Zar wollte als ein großzügiger und gnädiger Herrscher wahrgenommen werden. Die Amnestie sollte der Bevölkerung den staatlichen Willen zur Erneuerung des Landes und der Durchführung der Reformen in dem nach dem Krimkrieg vollständig isolierten und politisch erniedrigten Kaiserreich signalisieren. Allerdings befürchtete der Staat immer noch den Einfluss der vor über 30 Jahren verurteilten Dekabristen. In zusätzlichen Anweisungen des Zaren wurde bestimmt, dass die Begnadigten durchgehend unter der Observation der Polizei bleiben sollten. Sie hatten kein Recht in den Staatsdienst einzutreten, bekamen weder ihre Adelstitel noch die Auszeichnungen zurück und durften sich weder in den Hauptstädten der Gouvernements niederlassen noch diese ohne eine Sondererlaubnis besuchen.⁸³⁷ Trotz ihrer langen gesellschaftlichen Abwesenheit waren die Dekabristen in der russischen Gesellschaft integriert und angesehen. In einem geheimen Bericht informierte General-Leutnant Stepan Perfil'ev (Abb. 83) von der Moskauer Gendarmerie an Vasilij Dolgorukov⁸³⁸, der auf eine persönliche Bitte des Zaren hin Erkundigungen über die amnestierten Dekabristen einholte, über deren hohe gesellschaftliche Akzeptanz. Ebenfalls bemerkte Perfil'ev ein freies und selbstbewusstes

836 Zil'berštejn, 1956, S. 417, Anmerkung 529.

837 Zil'berštejn, 1956

838 Vasilij Dolgorukov, 1804–1868, Oberbefehlshaber der Dritten Abteilung der Kanzlei Ihrer Kaiserlichen Hoheit und Chef der Gendarmerie (1856–1866).

Auftreten der ehemaligen Verbannten, welches keinen Hinweis auf ihre dreißigjährige Verbannung aus dem sozialen und politischen Leben des Landes geben würde.⁸³⁹

Für den Sohn des Dekabristen Ivan Âkuškin Evgenij⁸⁴⁰ war es daher von großer Wichtigkeit, eine fotografische Galerie der Dekabristen zu erschaffen und so weiter zur Popularität und Erinnerung an den Dekabristenaufstand beizutragen. Bereits 1853 reiste er nach Âlutorovsk, wo er trotz des staatlichen Verbotes Porträts der Verbannten und ihrer Familien anfertigte. Während seines Aufenthaltes in Sibirien zwischen 1853 und 1855 reproduzierte er mithilfe der Fotografie die Zeichnungen von N. Bestužev und erstellte weitere Daguerreotypieaufnahmen der Verbannten.⁸⁴¹ Einen Hinweis auf die ausgeprägte fotografische Tätigkeit E. Âkuškins liefert seine Bezeichnung als „Evgenij-Fotograf“ („Eugen der Fotograf“) in mehreren Dekabristenbriefen zwischen 1855 und 1858.⁸⁴² In manchen Fällen unterschrieb E. Âkuškin seine Korrespondenz selbst als „Ihr Fotograf“.⁸⁴³

So setzte E. Âkuškin auch nach der Amnestie der Zurückgekehrten sein Vorhaben fort, eine fotografische Porträtreihe der Dekabristen zu erschaffen. Diese Bilder dienten dann nicht nur einer neuen Kommunikation im Freundeskreis. Im Falle bekannter Persönlichkeiten repräsentierte der Besitz ihrer Porträts eine Anerkennung für diese Personen und wurde zu einem symbolischen Ausdruck der Solidarität und einer gleichen Überzeugung.⁸⁴⁴ Vermutlich deshalb organisierte Âkuškin den Besuch der Dekabristen im Porträtstudio von August Bergner zwischen 1856 und 1857.⁸⁴⁵ Mittels einer inoffiziellen gesellschaftlichen Unterstützung und durch einige Sondergenehmigungen des Moskauer Generalgouverneurs Zakrevskij konnten die

839 Štrajh, 1951, S. 442-443.

840 Evgenij Âkuškin, 1826–1905. Jurist, Ethnograf und Bibliograf.

841 Ebd. S. 163-164.

842 Koz'min (Hg.), 1936. Briefe aus dem Jahr 1855: S. 262, 263, 1957: S. 265, 266, 1858: S. 277, 278.

843 Štrajh (Hg.), 1951, der Brief von E. Âkuškin vom 15. November 1855, S. 432-433.

844 Vgl. Jäger, 1996, S. 271.

845 Saburova, 1995, S. 167.

Dekabristen das Verbot, Moskau besuchen zu dürfen, umgehen.⁸⁴⁶ Die Porträts, die im renommiertesten Atelier der Stadt angefertigt wurden, sollten vermutlich als Symbol für ihre Rückkehr und Freiheit dienen sowie als Beleg für die gesellschaftliche Präsenz der Porträtierten. Zudem waren sie dafür gedacht, in der Gesellschaft verbreitet zu werden. Es entstanden die Porträts von S. Trubezkoj, I. Pušin, G. Baten'kov, M. I. Murav'ëv-Apostol, Z. Černyšev, P. Svistunov und A. Sutgof. (Abb. 90g, 92e, 92f, 94 u. 95) Dekabristen wie Murav'ëv-Apostol und Baten'kov ließen sich während ihrer Besuche in Moskau mehrmals bei August Bergner ablichten.⁸⁴⁷ Ebenfalls wurde großer Wert auf die Ausführung der Darstellung der zu verbreitenden Fotografien gelegt, für welche Bergner bekannt war. Die Witwe eines Dekabristen, Aleksandra Entaltzeva, kommentierte ein ihr von I. Pušin zugesandtes Porträt aus einem anderen fotografischen Atelier: „das ist nicht befriedigend, ich werde versuchen, eine Kopie von der Abbildung zu bekommen, wenn Sie nach Moskau kommen und bei Bergner sitzen werden.“⁸⁴⁸

Wie wichtig jedoch die Zirkulation fotografischer Bilder war, zeigt der Fakt, dass der Amateurfotograf E. Ākuškin die Negative der fotografischen Porträts der Dekabristen bei August Bergner erwarb, um selbst einige Abzüge davon herzustellen.⁸⁴⁹ Im Vergleich zu den feinen Abzügen und mit Lack überzogenen Figuren der Dargestellten auf Bergners Bildern war der Amateurcharakter von Ākuškins kontrastlosen und ausgebleichten Abzügen ohne Retusche evident.⁸⁵⁰ Ein Beispiel für diese Fotografien nach einem Motiv Bergners bilden die Porträts der Dekabristen A. Sutgof und N. Murav'ëv-Apostol aus dem Familienalbum der Fürsten

846 Štrajh (Hg.), 1951, S. 443-444.

847 Saburova, 1995, S. 165-166.

848 Zitiert nach Saburova, 1995, S. 165-166.

849 Štrajh (Hg.), 1951, Vgl. den Brief von E. Ākuškin an I. Pušin vom 10. April 1857, S. 453 u. Saburova, 1995, S. 167.

850 Die mangelhaft hergestellten Abzüge E. Ākuškins stehen in Kontrast zu den handwerklichen Strategien Bergners als Unternehmer/Fotograf in seinem Atelier.

Volkonskij.⁸⁵¹ (Abb. 107) Ein weiterer Abzug des Sutgof-Porträts von Âkuškin aus einer Privatsammlung in Moskau (Abb. 108) deutet ebenfalls auf seine Absicht hin, diese Porträts in größerer Anzahl herzustellen. Mutmaßlich war für E. Âkuškin die Verbreitung einer größeren Zahl der Fotografien ein wichtiges Anliegen, so dass er bereit war, auf die Qualität retuschierter Abzüge aus dem Atelier Bergner zu verzichten. Der Briefwechsel der Dekabristen lieferte Belege der fotografischen Tätigkeit E. Âkuškins nach 1856, in denen es darum ging, die Porträts der Dekabristen zu vervielfältigen.⁸⁵² So sollten die Bilder sowohl untereinander getauscht als auch zum Verkauf außerhalb des Freundeskreises angeboten werden. Dass für den Staat die Vervielfältigung des fotografischen Materials der Dekabristen weiterhin unerwünscht war, belegt folgendes Beispiel. Am 11. August 1857 starb Ivan Âkuškin in Moskau, dessen Porträt post mortem fotografiert wurde. Nur von dieser Fotografie wurden 50 Kopien bereits während der Beerdigung bei seinem Sohn bestellt. Ein Spitzel berichtete an die III. Abteilung:

*„Âkuškin, der aus Sibirien zurückgekehrt war, starb in Moskau. Sein Sarg wurde von Baten'kov, Matvej Murav'ëv und vielen seiner frischen Moskauer Freunden begleitet: Offenbar war die Zahl der neuen Rekruten schon recht beachtlich, denn für sie waren 50 Porträts des Verstorbenen in Auftrag gegeben worden. Die Polizei scheint keine Ahnung von diesem Neuzugang zu haben. Wir werden in fünf Jahren erfahren, was dabei herauskommt.“*⁸⁵³

Selbst sechs Jahre nach der Amnestie von 1856, im Jahr 1863, beschlagnahmten die Gendarmen der III. Abteilung weiterhin die Porträts der Dekabristen. So wurden beim Dichter Plešeëv

851 Staatliches Historisches Museum, Inventarnummer И VI 36780 und И VI 36775. Ab 1858 widmete sich E. Âkuškin zusammen mit dem Künstler Alexander Skino der lithografischen Herstellung der Bilder, um eine Nachfrage nach Dekabristenporträts zu befriedigen.

852 Saburova, 1995, S. 167-168.

853 Štrajh (Hg.), 1951, S. 687.

während einer Durchsuchung „fotografische Abbildungen von Gercen, Ogarëv und einiger Dekabristen gefunden [...] die nicht von der Zensur erlaubt sind.“⁸⁵⁴

Fotografische Verfahren wurden im Zarenreich fortwährend im Kreis politisch Andersdenkender angewendet und gezielt als Instrument der Popularisierung, des Beweisens und der Dokumentation ihres Gedankenguts verwendet. Die dadurch erfolgte Zirkulation der Bilder konnte nicht von staatlichen Repressionen oder Kontrollen aufgehalten werden. „Wissen Sie, dass von uns allen, oder von fast allen unseren, die Porträts in St. Petersburg und Moskau verkauft werden?“, schrieb die Witwe von Ivan Pušin im Jahr 1862.⁸⁵⁵ Das fotografische Atelier von August Bergner leistete einen primären Beitrag zu diesen Anwendungen fotografischer Verfahren in Russland. Selbst nach 1860, sogar bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, waren mehrere Reproduktionen von Bergners Porträts der Dekabristen als Carte de Visite im Umlauf. Dies deutet auf eine anhaltende, generationenübergreifende Nachfrage nach Bildern der Dekabristen hin, sowohl in Bezug auf ihre Ideen als auch auf die Beliebtheit von August Bergners Porträtaufnahmen.⁸⁵⁶

854 Zil'berštejn, 1956, S. 425, Anmerkung 678.

855 Ebd., S. 264. Aleksandr Gercen forderte auf, eine Galerie zu dem Aufstand von 1825 anzulegen, und sammelte selbst fotografische Aufnahmen der Verbannten trotz der Zensur. Vgl. Saburova, 1995, S. 171.

Hier sei auf Sara Romanis Forschungsbeitrag zu den Porträts von Schweizer Heimatlosen von Carl Durheim (1853–1858) verwiesen, die zur gleichen Zeit wie die Dekabristenporträts August Bergners entstanden. In Russland setzte der liberal gesinnte Teil der Gesellschaft die Fotografie ein, um ihre Freiheitsbestrebungen im autoritären Staat zu symbolisieren. Im Gegensatz dazu nutzten in der Schweiz, im Kontext der Gründung des Bundesstaates, liberale und radikale Parteien auf staatlicher Ebene die Fotografie, um „nicht bürgerliche“ Heimatlose unfreiwillig in die Gesellschaft zu integrieren. Romani, Sara, „Koloniales Denken und Identitätsdarstellung. Die lithografischen Alben nach Carl Durheims fotografischen Porträts von Schweizer Heimatlosen (1853–1858)“, in: Wolf, Herta u. Bolin, Clara (Hg.), „Keepsake / Souvenir. Reisen, Wanderungen, Fotografien von 1841–1870“, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 160, 2021, S. 41-48.

856 Zum Beispiel Reproduktion des fotografischen Porträts von A. Bergner von Fürst S. Trubeckoj, unbekannter Fotograf, Staatliches Historisches Museum in Moskau, 1860er, Inventarnummer: ГИМ 45858/501, Reproduktion des fotografischen Porträts von A. Bergner von M. Murav'ëv-Apostol, unbekannter Fotograf, Staatliches Historisches Museum in Moskau, 1900er Jahre, Inventarnummer: ГИМ 81758/5281.

3.4.10 *Kaleki Perehožie*

Ein frühes Beispiel für die Nutzung der Fotografie zur Darstellung von Menschen außerhalb der gesellschaftlichen Elite sind August Bergners Porträts von Wandersängern. Diese dienten als Vorlagen für Lithografien, die zur Illustration des Sammelbandes von russischen geistlichen Volksliedern und Gedichten „Kaleki Perehožie“ von Pëtr Bezsonov angefertigt wurden.⁸⁵⁷

Der Volkskundler Bezsonov fokussierte sich bereits während seines Studiums auf altrussische und russische Geschichte und Kultur. Nach seinem Abschluss im Jahr 1851 an der Fakultät für Geschichte und Philologie der Moskauer Universität konzentrierte er sich darauf, die russische und slawische Kultur populär zu machen. Entsprechend zählten zu seinem Freundeskreis bekannte Slawophile wie K. Aksakov, Ū. Samarin und A. Homâkov.⁸⁵⁸

Bezsonovs Sammlung von spirituellen Volksgedichten und Liedern der wandernden (Bettler-)Sänger bzw. blinder Pilger, „Kaleki Perehožie“⁸⁵⁹, erschien in Moskau zwischen 1861 und 1864. Diese Publikation gilt in der Forschung bis heute als außergewöhnlich und bildet die vollständigste Sammlung religiöser Texte aus der Volkskunst des 19. Jahrhunderts.⁸⁶⁰ Sie

857 Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861–1864. Insgesamt sechs Ausgaben; Pëtr Bezsonov, 1827–1898, Volkskundler, Sammler von Volksliedern, Forscher, Herausgeber und Verleger. Bisher wurde die Autorenschaft August Bergners von Fotografien als Vorlage zu den Lithografien für diese Publikation in der fotohistorischen Forschung nicht wahrgenommen. Vgl. als Nachweis Bergners Autorenschaft: Ebd, 1861, čast'3, vypusk 1, S. III.

858 Kaplin, Aleksandr, *Predislovie* in: Pëtr Bezsonov, *Russkij Narod i ego tvorčeskoe slovo*, Moskva: Institut russkoj civilizacii, 2010, S. 7, 9, 13, 18-21.

859 *Kaleki* (auch *Kaliki*) *Perehožie* ist ein historischer Name, der in verschiedenen Teilen Russlands für die blinden Pilger verwendet wird, die spirituellen Gedichte sangen. Zu Beginn der Entstehung geistlicher Gedichte bildeten die Kaleki Perehožie eine besondere soziale Gruppe von Menschen, die aus Vertretern des kirchlichen Standes und kirchennahen Personen bestand. Sie tauchten im 10. Jahrhundert nach der Annahme des Christentums in Russland auf, um als Missionare gewaltfrei die Slawen in die Gesetze Christi einzuführen. Wurden Kaleki Perehožie im russischen Mittelalter als Berufsprediger repräsentiert, so wandelte sich ihr sozialer Status im 19. Jahrhundert von Missionaren zu Bettelleuten.

860 Fedorovskaâ, Natal'â, „Izvestnyj-neizvestnyj sbornik Petra Bessonova "Kaleki Perehožie"“, in: *Vestnik Moskovskogo Universiteta*, ser. 9, Filologičâ, 2008, Ausgabe 2, S. 72-78. Die Bände enthalten insgesamt 675

erfolgte in zwei Bänden zu je drei Ausgaben, welche eine Einführung und Kommentare von Bezsonov enthielten. Das Werk wurde der Zarin Mariâ Alexandrovna, der Moskauer Gesellschaft der Literaturliebhaber und dem Andenken ihres Vorsitzenden Homâkov gewidmet, was die Popularität der Hefte erhöhen sollte. Die Ausgabe wurde durch Vorbestellungen gefördert, wobei die Veröffentlichung der Gedichte eine breite Resonanz auslöste. Die Herausgabe dieser umfangreichen Sammlung geistlicher Poesie brachte Bezsonov große Anerkennung.⁸⁶¹

In der Einleitung berichtete Bezsonov über sein primäres Interesse am „Phänomen selbst, den Gesichtern der Kaleki Perehožie, ihrem Status, dem Alltag, Traditionen und Praktiken“.⁸⁶² Erst später galt sein Fokus den Gedichten der Pilger. Vor diesem Hintergrund erscheint es schlüssig, dass Bezsonov sich für die Verwendung von lithografierten Zeichnungen der Liedersammler als Teil seiner Publikation festlegte.⁸⁶³ Bezsonov traf die Entscheidung, fotografische Abbildungen der Sänger als Vorlage für eine Auswahl an lithografischen Porträts in seinen Bänden zu verwenden. Da zu dieser Zeit in Russland die Anwendung fotografischer Abbildungen in der Wissenschaft nicht häufig vorkam,⁸⁶⁴ gehörte Bezsonov zu den Vorreitern, die das Potenzial des Mediums im Zarenreich in diesem Bereich nutzten.

Vermutlich trugen Bergners Kunden aus dem Kreis der Slawophilen zur Zusammenarbeit zwischen Pëtr Bezsonov und dem Atelier August Bergner bei. Zwischen 1860 und 1861 fertigte Bergner (zusammen mit Martin Scherer, der zu dieser Zeit vermutlich bei Bergner angestellt war) die Porträtaufnahmen der blinden Volkssänger an, ohne ein Honorar dafür zu beziehen.⁸⁶⁵

Gedichte, ohne Berücksichtigung der Varianten und Fragmente von Gedichten, die nicht in der Nummerierung enthalten sind.

861 Ebd., S. 72-74.

862 Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861, čast' 1, vypusk 1, S. 1.

863 Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861, čast' 1, vypusk 1, Seite VI.

864 Vgl. Khoroshilova, 2021, S. 31-40.

865 Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861, čast' 3, vypusk 1, S. III.

Bezsonov bezeichnete August Bergner als jemanden, der „gerechterweise die Bekanntheit als bester Moskauer Fotograf bekam“.⁸⁶⁶

In Bergners Studio entstand eine Porträtreihe der „hervorragendsten blinden Volkssänger und Gruppen von ihnen, die zu dieser Zeit nach Moskau kamen“, so Pëtr Bezsonov.⁸⁶⁷ In der vierten Ausgabe des zweiten Bandes der 1861 veröffentlichten Publikation wurde die lithografierte Zeichnung des Moskauer Lithografen und bayerischen Bürgers Casper Ergoth abgebildet. Sie basierte auf August Bergners Fotografie „Belarussische blinde Sänger mit der Blindenführerin“⁸⁶⁸. (Abb. 96 u. 97) Es ist das einzige veröffentlichte Bild aus Bergners Atelier in diesen Bänden. Bezsonov plante mehrere Ausgaben mit unter anderem Veröffentlichungen „fotografischer Gruppenabbildungen“⁸⁶⁹ der Volkssänger. Wahrscheinlich waren finanzielle Probleme der Grund dafür, dass die angekündigte siebte und achte Ausgabe des zweiten Bandes sowie der dritte Band, die in der sechsten Ausgabe erwähnt wurden, nicht mehr veröffentlicht wurden.⁸⁷⁰ Trotz der Popularität der „Kaleki Perehožie“-Ausgabe mangelte es Bezsonov an finanziellen Mitteln für die Publikation.⁸⁷¹ Es ist bisher nicht bekannt, ob weitere Fotografien aus dem Atelier Bergner, die im Rahmen der Publikation „Kaleki Perehožie“ entstanden, erhalten geblieben sind bzw. in welchem Archiv oder welcher Sammlung sie sich befinden.⁸⁷²

866 Ebd.

867 Ebd.

868 Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861, čast'2, vypusk 4. Einleitung (Titel) u. S. 253 (Bild). Ein Originalabzug dieser Aufnahme von Bergner befindet sich in Birmingham in der Sammlung „Sir Benjamin Stone Collection of Photographs“. <http://www.zeno.org/nid/20001897888> vom 13.11.2023.

869 Voronežskij listok, Nr. 87, 7. November, 1862, S. 347.

870 Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861, čast'2, vypusk 6, S. XXII.

871 Kaplin, 2010, S. 7,9,13, 21-22.

872 Eine mutmaßlich von Bergner stammende und bisher unbeachtete Aufnahme für Bezsonovs Publikation befindet sich in der Bibliothèque Nationale in Paris. Vgl. <http://www.zeno.org/nid/20001896881> vom 29.09.2023.

Bergners Bereitschaft, die Aufnahmen in seinem etablierten Studio durchzuführen, entsprach dem Habitus der Mitglieder der deutschen Gemeinde in Moskau. In dieser war das soziale Engagement in der evangelischen Gemeinde sehr ausgeprägt.⁸⁷³ Durch die Fotografie war es möglich, wichtige Vertreter gesellschaftlicher Gruppen wie die blinden Pilger zu dokumentieren. Diese bildeten einen wesentlichen Teil der altrussischen Kultur, die damals vom Verschwinden / der Auslöschung bedroht war.⁸⁷⁴ Bereits Bezsonov wies auf August Bergners „ehrvollen Beitrag zum Erhalt der Erinnerungen über ein großes, jedoch bereits aussterbendes Volksphänomen der ganzen Rus’ und des Slawentums“⁸⁷⁵ in den Dankeswörtern seiner Publikation hin.

3.4.11 Das Porträt von Alexander II. aus dem Atelier August Bergner

Die Niederlage des Russischen Kaiserreichs im Krimkrieg im Jahr 1856 und die wachsende gesellschaftliche Unzufriedenheit veranlassten den Thronfolger Alexander II.,⁸⁷⁶ Reformen anzustoßen. Diese sollten das Zarenreich von innen modernisieren und gleichzeitig aus der

873 Vgl. Keller, 1994, S. 111.

874 In diesem Zusammenhang können August Bergners Fotografien im Auftrag von Bezsonov als eine wissenschaftliche Studie der Gruppen der Kaleki Perehožie eingeordnet werden. Elisabeth Edwards verweist auf die Rolle der Fotografie in den Wissenschaften als eines „virtuellen Zeugen wissenschaftlicher Betrachtungen und der Herstellung wissenschaftlicher Tatsachen“, mithilfe derer Einordnungen – Taxonomien – geschaffen werden. Edwards, S. 337. Bergner arbeitete ebenfalls mit weiteren Wissenschaftlern zusammen: In der Sternwarte von Moskau versuchte er die Aufnahmen von Sonnenflecken durch den Merz’schen Refraktor anzufertigen. Vgl. Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1. Jahrgang, Dresden, 1870, S. 137. In diesem Zusammenhang kann Bergner vermutlich zu den ersten Berufsfotografen in Moskau (und Russland) gezählt werden, die von den Wissenschaftlern beauftragt wurden, gezielt fotografische Verfahren als ein Instrument in der Forschung einzusetzen.

875 Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861, čast’ 1, vypusk 3, S. III.

876 Alexander II. wurde nach dem Tod vom Nikolaus I. im Jahr 1855 sein Thronfolger. Die Krönungszeremonie fand im August 1856 in Moskau statt.

politischen Isolation führen.⁸⁷⁷ Das Bild eines starken und neuen Russlands sollte auf allen gesellschaftspolitischen Ebenen vermittelt werden. Als Folge dieser Veränderungen verschob sich die staatliche Einstellung gegenüber dem fotografischen Medium. In dieser Phase der innen- und außenpolitischen Neuorientierung unter Alexander II. wurde die Fotografie zu einem von der Politik genutzten Medium. Der reformierte Staat sollte dokumentiert und präsentiert werden.⁸⁷⁸ Die Herrschaft von Alexander II. (1856–1881) markiert vor dem Hintergrund der politisch-gesellschaftlichen Reformen des Russischen Kaiserreiches auch eine Wende in der Anwendungspraxis fotografischer Verfahren im Staatsauftrag. Sie dienten der Darstellung und Popularisierung der Zarenfamilie und des Zarenreiches sowohl in Russland als auch im Ausland.⁸⁷⁹

Alexander II. ist mit der Fotografie von Kindesalter an vertraut gewesen und wurde durch persönliche Berichte von Joseph Hamel über aktuelle Fortschritte der fotografischen Medien informiert.⁸⁸⁰ Fotografien stellten für den jüngeren Alexander II. bereits ein gesellschaftliches Selbstverständnis dar. So avancierte Sergej Levickij ab den 1860er Jahren zum Hoffotografen und porträtierte den Zaren und die kaiserliche Familie über mehrere Jahrzehnte. Zudem ließ sich Alexander II. in den Petersburger Ateliers von Heinrich Denier, Ivan Alexandrovskij und Hyppolyte Robillard fotografieren.⁸⁸¹

877 Zu der Zeit nach dem Tod von Nikolaus I. und zu der Herrschaft von Alexander II. sowie zu den Reformen im Russischen Kaiserreich um 1861 vgl.: Hildermeier, 2016, S. 881-883, 884-934, 1084-1091, 1129-1130, 1157, 1243-1244.

878 Vgl. ausführlich Khoroshilova, 2021.

879 Vgl. Avetân, 2021, S. 299-323 u. Khoroshilova, 2021.

880 Vgl. Kapitel 1.2.2.

881 Vgl. z. B. das Porträt von Alexander II. von Heinrich Denier in: Rossijskij Gosudarstvennyj Arhiv fotodokumentov, Krasnogorsk, Inventarnummer: Ал. 323, сн. 105, von Ivan Aleksandrovskij in: Staatliches Historisches Museum, Inventarnummer: ГИМ 44287/9, von Hyppolyte Robillard in: Avetân, Nataliâ, *Panteon Ippolita Robijâra. Portretnââ fotografiâ v Rossii 1860x godov*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Èrmitaža, 2022, S. 76-79.

Aus der Krönungsstadt Moskau sind bisher nur zwei Abbildungen des Zaren bekannt, eine Ganzfigur und ein Brustbild. (Abb. 99 u. 100) Diese Bildnisse stammten aus dem Atelier von August Bergner, noch vor der Vorreformzeit um 1860.⁸⁸² Die Umstände der Entstehung dieser Aufnahmen sind bisher nicht bekannt, so dass eine genaue Datierung der Abbildung nicht möglich ist. Auf beiden Porträts wurde Alexander II. in Uniform abgebildet. Der gleiche Hintergrund und eine ähnliche Haltung lassen darauf schließen, dass beide Fotografien während derselben Sitzung entstanden sind. Dass der Zar sich von August Bergner abbilden ließ, deutet sowohl auf Bergners hervorragenden Ruf auch außerhalb Moskaus hin als auch auf seine Positionierung unter den renommiertesten Fotografen des Russischen Kaiserreiches, einschließlich jener aus St. Petersburg. Der Besuch des neuen Zaren im Atelier des prominenten Moskauer Fotografen kann einerseits als Geste der Annäherung an die kritisch gestimmte Moskauer Gesellschaft interpretiert werden. Andererseits ließ sich durch die im etablierten Atelier im Carte-de-Visite-Format erstellten Zarenbilder ein erfolgreicherer Vertrieb über Buch- und Bilderhändler in Moskau realisieren. Sie stellten somit einen Teil der neuen staatlichen Strategie der Popularisierung des Thronfolgers mithilfe fotografischer Verfahren dar.

3.4.12 Bilder der Kaiserlichen Moskauer Jagdgesellschaft

Vermutlich veränderte die Haltung von Alexander II. gegenüber der Fotografie auch die Einstellung der offiziellen Kreise rund um den Zaren. Die Anfertigung der Porträts der Gründer der Moskauer Jagdgesellschaft in August Bergners Atelier Anfang der 1860er Jahre diente sowohl als Beispiel für die damals bereits selbstverständliche Nutzung der Fotografie zur Dokumentation offizieller Anlässe als auch als Ausdruck von Loyalität gegenüber der Staatsmacht.

882 Rossijskij Gosudarstvennyj Arhiv fotodokumentov, Krasnogorsk, Inventarnummer АЛ-323 сн.175 u. АЛ-323 сн.176.

Schon zu den Zeiten des Moskauer Zarenreichs galt die Jagd als die würdigste Form der Freizeitgestaltung für die russischen Monarchen und die Oberschicht. Es ist bekannt, dass Alexander II. ein leidenschaftlicher Jäger war.⁸⁸³ Im Jahr 1856, seinem Krönungsjahr, veranstaltete man für ihn eine Jagd auf große Tiere in Caricino, damals ein ca. 13 Kilometer entfernter Vorort von Moskau. Dabei erlegte der Zar einen „furchterregenden Bären“.⁸⁸⁴ Bereits während dieses Ereignisses wurden fotografische Aufnahmen des Zaren mit dem von ihm erjagten Bären angefertigt. „Dank Fotografie“, berichtete ein Reporter, hatten „alle Russen das Glück, diese Heldentat des imperialen Jägers zu bewundern“.⁸⁸⁵

Eine Jagdveranstaltung galt ebenfalls als Ort eines informellen Treffens und konnte den Staatsoberhäuptern eine Plattform für inoffizielle Absprachen und Verhandlungen bieten.⁸⁸⁶ So wurde auf die Initiative von Alexander II. im Oktober 1860 die Jagd in Belovežskaâ Puša organisiert. Zu deren Gästen zählten u. a. der Herzog von Sachsen-Weimar, die Prinzen Karl und Albert von Preußen, August von Württemberg und Friedrich von Hessen-Kassel.⁸⁸⁷ Der Jagdausflug sollte als Vorwand dienen, die Isolation des Russischen Kaiserreiches nach dem

883 Zur Kulturgeschichte der Jagd in Russland vgl.: Theinhardt, Hannes, „Vielfalt in der Autokratie: die Jagd in Russland“, S. 43-60, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.), *Hoffagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2015.

884 Moskovskaâ pamâtnaâ knižka na 1866 god, sostavlennaâ po oficial'nym svedeniâm i dokumentam, v 2h chastâh, čast' 2, Moskva, 1866, S. 172.

885 Ebd.

886 Krethlow, Carl Alexander, „Revolution, Milieu und Motivation: die mitteleuropäische Jagd“, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.), *Hoffagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2015, S. 61-88, hier S. 79, und Brügger, Ramona, „Kaiserliche Jagdpassion: Franz Joseph I. und Wilhelm II.“, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.), *Hoffagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2015, S. 89-103, hier S. 92.

887 Vgl. zur Jagd in Belovežskaâ Puša die auf 50 Exemplare limitierte Geschenkausgabe des Zarenhauses für die Jagdteilnehmer: *Ohota v Belovežskoj Puše*, St. Peterburg, 1861, S. 44-64, u. vgl.: Vengerov, Aleksej u. Vengerov, Sergej, *Es war einmal ein Zarenreich. Bibliochronik 1550–1975*, Weimar (Lahn), 2016, S. 144-145.

Pariser Frieden von 1856 zu durchbrechen.⁸⁸⁸ Dieses Jagdereignis sollte für die eingeweihten Kreise eine Form der politischen Hoffnung auf Fortschritt in Bezug auf eine positive Akzeptanz und Wiedereingliederung Russlands in das europäische Mächtesystem dienen. Es kann daher angenommen werden, dass zu dieser Zeit im Zarenreich die Idee, eine Jagdgesellschaft zu gründen, auf positive Resonanz und Wohlwollen des Staates treffen würde und als ein symbolischer Akt angesehen werden konnte.

Bereits seit 1856 arbeitete Viktor Butovskij⁸⁸⁹ an den Plänen für eine Gründung der Jagdgesellschaft in Moskau, deren Vorsitzender er im Gründungsjahr 1862 wurde. 1860 wurde ferner eine Satzungsordnung der Kaiserlichen Moskauer Jagdgesellschaft erarbeitet. Elf Gründungsmitglieder⁸⁹⁰ der Gesellschaft sahen es als ihre Pflicht an, wie in der Chronik der Moskauer Jagdgesellschaft dokumentiert, nach der Niederlage von Sewastopol tätig zu werden. In dieser Zeit der erwarteten staatlichen Reformen setzten sie sich zum Ziel, die schwindenden Jagdarten und Jagdbräuche in Russland zu revitalisieren und anzupassen. Dieses Unterfangen sollte in Moskau „im Herzen Russlands [...] alle Jäger unterschiedlicher Vermögen, Stände und Nationen in einer freundschaftlichen Gesellschaft vereinen.“⁸⁹¹

Als Gründungsdatum der Gesellschaft galt der 25. November 1862, hier wurde ihre Satzung vom Innenminister Pëtr Valuev genehmigt. Vor diesem Hintergrund wurde eine öffentliche Jagd – die später als „Zarenjagd“ bezeichnet wurde – organisiert, zu der Alexander II. als Ehrengast eingeladen wurde.⁸⁹²

888 Die Jagd bei der Belovežskaâ Puša gilt in der Geschichte als ein Erfolg für die russische Außenpolitik. Vgl. Vengerov, 2016, S. 144.

889 Viktor Butovskij, 1815–881, Jägermeister am Hof Seiner Kaiserlichen Majestät, Ordentlicher Staatsrat.

890 Zu den Gründungsmitgliedern zählten u. a. Grigorij Čertkov und Fürst Nikolaj Trubeckoj.

891 Al'bom v pamât' pätidesätiletneho ûbileâ Moskovskago Obšestva Ohoty Imeni Aleksandra II, Moskva, 1912, S. 1-2.

892 Ebd., S. 134-137. Dass Fotografie bereits zu einem Teil des Prozesses solcher offizielleren Ereignisse gehörte und vom Zaren akzeptiert wurde, zeigten die Planungen für die Jagd. Die Dokumentation des Ereignisses durch einen Fotografen gehörte zu einem festen Bestandteil der Veranstaltung, so dass der Moskauer

Als Reaktion auf die erfolgreiche Gründung der Moskauer Jagdgesellschaft und die Zarenjagd entstand eine einheitliche Reihe fotografischer Einzelporträts ihrer Mitglieder in dem Atelier von August Bergner. Bisher sind elf Fotografien aus dieser Reihe bekannt.⁸⁹³ (Abb. 101-103) Die Ganzkörperporträts bilden die Mitglieder der Gesellschaft in Jagdkostümen mit Ausrüstung ab. Der Hintergrund der Fotografien wurde mit Aquarellfarben und Tünche koloriert. Es befinden sich unterschiedliche Zeichnungen einer angedeuteten Winterlandschaft mit Tannenwald auf jedem Porträt. Diese aufwendig retuschierten fotografischen Porträts weisen eine Ähnlichkeit zu der Abbildung von Alexander II. in Jägeruniform auf, welches in St. Petersburg von Henrich Denier ebenfalls um die 1860er Jahre aufgenommen wurde.⁸⁹⁴ Somit nahmen diese Fotografien die Rolle einer visuellen Sympathiebekundung ein. Ebenfalls verdeutlichen auch diese Abbildungen, wie Fotografie in den Fokus der „offiziellen“ Darstellungsmedien und Strategien gerückt ist.

Diese Porträtreihe zeigte einen weiteren neuen gesellschaftlichen Bereich Russlands, welcher im Atelier von August Bergner erschlossen wurde.⁸⁹⁵ Die Bilder fungierten hier als ein Instrument der offiziellen Staatsrepräsentanten. Gleichzeitig wurde sichtbar, wie sich die

Fotograf Baptiste Barro (Barault) eingeladen wurde, um „alle Episoden der Jagd“ aufzunehmen. Am Tag nach der Jagd wurde eine Fotografie des Zaren mit allen Mitgliedern und einem von ihm erlegten Bären aufgenommen. Während der Abschluss-Diners schenkte der Zar den von ihm erlegten Bären der Gesellschaft und wollte, dass ihm das Negativ der Gemeinschaftsfotografie vorgeführt wurde. Ferner willigte Alexander II. ein, einen Abzug des Gruppenporträts als Geschenk anzunehmen.

893 Die Porträts von Bobrinskij, Karnovič, Naryškin, Poltorackij, Smirnov, Čertkov und Âkimovskij befinden sich in der Sammlung der Moscow Museum of Art and Multimedia, die Porträts von Villiam, Volkov und Dudin gehören der Sammlung des Museums der Russischen Fotografie in Kolomna (RU) an, das Porträt von Fürst Golicin befindet sich in einer Privatsammlung in Moskau.

894 Vgl. Das Porträt von Alexander II., in: Staatliches Historische Museum, Moskau, Inventarnummer: ГИМ 44287/84.

895 Möglicherweise hatte August Bergner sein Atelier zu diesem Zeitpunkt bereits verkauft oder befand sich gerade in den letzten Phasen des Verkaufsprozesses. Es scheint jedoch so, dass sein mutmaßlicher Nachfolger, der Fotograf Martin Scherer, noch unter dem Namen „A. Bergner à Moscou.“ arbeitete und diese Bilder erstellte. Vgl. Kapitel 4.3.3.

Einstellung des Kaiserhauses zur Fotografie durch den neuen Thronfolger Alexander II. verändert hat. Fotografische Verfahren wurden indes zu einem Bestandteil formeller Anlässe und von Verordnungen. Sie wurden in dieser neuen Funktion von den Staatsdienern gezielt zur positiven Darstellung des Kaiserhauses und als Instrument der Loyalitätsbekundung an den Staat genutzt.

3.5 „Moskauer Porträts von August Bergner“

Wie dargestellt fand die Anwendung fotografischer Verfahren schon in ihrer Frühzeit Eingang in die Moskauer Kreise. August Bergners Fotografien spiegelten offensichtlich die allgemeingültigen Modalitäten der sich in Europa in Entwicklung befindenden Sprache der Fotografie wider. Die Moskauer Gesellschaft nahm diese zeitüblichen Darstellungsweisen der Frühfotografie an und passte diese en détail an ihre eigenen Bedürfnisse sowie Erfordernisse an bzw. inszenierte ihre eigenen Bilder. Die gesellschaftliche Anwendung der Fotografie der Vorreformzeit stand auch in Russland für einen modernen Zeitgeist, der von Beginn an von einem aufgeschlossenen, regierungskritischen Teil der Gesellschaft positiv rezipiert wurde und gleichzeitig als ein Symbol des Fortschritts, jedoch auch als Statussymbol fungierte.⁸⁹⁶ Bergner trug als zentrale Figur das fotografische Wissen in die Moskauer Gesellschaft und etablierte die fotografische Kultur in und außerhalb der Stadtgrenzen. Mir ist bisher kein weiterer Moskauer Fotograf aus der Frühzeit der Fotografie bekannt, der in diesem Ausmaß die Gesellschaft der alten Hauptstadt porträtierte. Infolgedessen kann August Bergner aufgrund seiner Vorreiterrolle und der Reichweite seines Schaffens als „Moskauer Porträtfotograf“ oder als „ein Fotograf aus der Vorreformzeit in Moskau“ eingeordnet werden.⁸⁹⁷

896 Jäger, 1996, S. 149.

897 Herta Wolf beklagte die fehlende Klassifizierung und Einordnung russischer Fotografen und prägnanter historischer Ereignisse und Epochen in der nach 1991 stattfindenden Neubetrachtung zur Fotografie in

Kapitel 4

4.1 Verkauf des Ateliers „A. Bergner à Moscou.“ und Rückkehr nach Sachsen

Im Jahr 1861 verkaufte August Bergner das Porträtatelier innerhalb der deutschsprachigen Gemeinde Moskaus an den Schweizer Unternehmer Gottlieb Heinrich Nabholz und den badischen Fotografen Martin Scherer.⁸⁹⁸ Der Verkauf fand während der Reformen im Russischen Kaiserreich, die mehr politische und soziale Freiheiten versprachen, sowie der voranschreitenden Industrialisierung Russlands, welche den Zustrom von Unternehmern als neue Kundschaft erwarten ließ, statt. Die genauen Gründe für diese Entscheidung Bergners bleiben spekulativ. Das Atelier befand sich jedenfalls 1861 finanziell und gesellschaftlich auf seinem Höhepunkt. Vermutlich konnte Bergner aus diesem Grund einen besonders hohen Verkaufserlös erzielen, der ihm finanzielle Unabhängigkeit sichern konnte.

Vielleicht könnte die Aussage des Moskauer Geschäftsmanns Georg Spiess einen Hinweis auf die Gründe für Bergners Entscheidung geben. Das Leben der deutschen Kolonie in Moskau sei „reich an Arbeit, reichlich materiell und arm an geistigen Anregungen gewesen“, stellte Georg Spiess resigniert fest und konstatierte, dass „ein nennenswertes, künstlerisches Verständnis“ der ausländischen Kolonie in Moskau nicht nachgerühmt werden konnte.⁸⁹⁹ Einige Moskauer Geschäftsleute wie Robert Knoop oder Robert Spiess kehrten im 19. Jahrhundert nach einer erfolgreichen Unternehmerkarriere in die alte Heimat zurück, um dort den

Russland. Hier beziehe ich mich auf diese Problematik und versuche eine Zuordnung zu erstellen. Vgl. Wolf, 1995, S. 78.

898 Das genaue Jahr des Atelierversauchs und der Abwicklung des Kaufvertrages konnte bisher nicht festgestellt werden. Die tatsächliche Atelierübergabe fand spätestens Ende 1863 statt, da ab 1864 das Unternehmen den neuen Namen „Scherer&Nabholz vorm. A. Bergner“ bekam. Vgl. Šipova, 2012, S. 76. Zum Unternehmen „Scherer&Nabholz vorm. Bergner.“ vgl. Kapitel 4.3.3.

899 Dahlmann, 1994, S. 153.

Lebensabend zu verbringen.⁹⁰⁰ Denn selbst nach mehreren Jahrzehnten in Russland und trotz der Integration der deutschen Diaspora und ihrer praktischen Infrastrukturen in Russland ähnelten die Lebensweise und die Gesinnung deutscher Unternehmer denjenigen ihrer reichsdeutschen Kollegen, denen sie näherstanden als den russischen.⁹⁰¹

1861 verließ Bergner Moskau und kehrte nach Sachsen zurück. Nach einem Aufenthalt in Leipzig zwischen dem 18. September 1861 und dem 19. Mai 1862⁹⁰² stellte August Bergner seine Arbeiten der „Société française de photographie“ vor, indem er ihr als Geschenk „drei besonders große Porträtaufnahmen“⁹⁰³ im November 1862 zukommen ließ. Es ist denkbar, dass Bergner Leipzig, eines der deutschsprachigen fotografischen Zentren,⁹⁰⁴ näher erkunden wollte, um die Möglichkeiten einer professionellen Vernetzung oder einer Niederlassung im fotografischen Gewerbe zu erforschen. Als eine wohlhabende Stadt des Buchgewerbes und des Buchhandels mit engen Verbindungen zu Russland könnte Leipzig ebenfalls für Bergner beruflich attraktiv erschienen sein. Die Schenkung seiner Fotografien an die „Société française de photographie“ kann als bewusste Strategie interpretiert werden, seine Arbeit der wichtigsten und angesehensten Fotografischen Gesellschaft Europas in der „Heimat“ der Fotografie vorzustellen. Dies diente dazu, seine professionelle Präsenz auch außerhalb Russlands zu stärken.

900 Ebd., S. 163.

901 Ebd. David Garrioch verwies ebenfalls auf unterschiedliche Arten der Migration mobiler Handwerker im Allgemeinen. So konnten sie unterschiedliche Formen je nach Chancen und Bedingungen – dauerhaft oder kurzfristig – annehmen. Einige Handwerker hatten als Ziel, ihre Situation bis zur endgültigen Rückkehr nach Hause zu verbessern. Vgl. Garrioch, S. 9.

902 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2834.

903 Bulletin de la Société Française de Photographie, Assemblée générale de la société, Tome huitième, Paris, 1862; 14 Novembre 1862, S. II, 285.

904 Vgl. Voigt, Jochen (Hg.), „Der gefrorene Augenblick. Daguerreotypie in Sachsen 1839–1860“, Chemnitz, 2004, u. a. S. 61, 62-72.

4.2 August Bergner in Dresden

Im Jahr 1863 entschied sich Bergner allerdings für einen endgültigen Umzug nach Dresden und bemühte sich um die Bürgerrechte der Stadt, die er am 14. Juli 1863 erlangte.⁹⁰⁵ In einem Schreiben von 1863 an den Rat der Königlichen Residenz und Hauptstadt Dresden teilte er mit:

„Nachdem ich mich zeither 20. Jahre in Rußland zuerst als Lithograph und später als Photograph aufgehalten, nahm ich nach beigefügtem Verhaltzeugniß des Polizei-Amtes der Stadt Leipzig vom 10. Juni 1862. im Monat Septbr. 1861. meinen Aufenthalt in Leipzig, blieb daselbst bis Ende Mai vorigen Jahres und wendete mich hierauf, wie das anlieg. Führungszeugniß der König. Polizei Direction all hier vom 25. dieses Monats nachweist, hierher nach Dresden, wo ich zu bleiben gedenke. [...] Ich habe mich nun hier, besage beigefügten Kaufvertrags vom 13. Mai d. J. [...] No: 56 auf er Bautznerstraße [...] eingetragenen Grund= und Garten=grundstück ansässig gemacht, und erlaube mir in folge dessen hiermit „den geehrten Rath der Königl. Residenz und Hauptstadt allhier um Ertheilung des hiesigen Bürgerrechts gehorsamst zu bitten [sic]“⁹⁰⁶

Bei Bergners Überlegungen, nach Dresden zu ziehen, spielten sicherlich die 1861 eingeführte Gewerbefreiheit in Sachsen sowie die positive wirtschaftliche Entwicklung in dieser Region in den letzten Jahren eine entscheidende Rolle.⁹⁰⁷ Der Bau von Häfen und Werften, Erweiterungen der Infrastruktur der Stadt und die Anbindungen an die Vorstädte in den 1850er Jahren führten

905 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2834.

906 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2834.

907 Starke, Holger, „Otto Richter und sein Dresden“, in: Hesse, Wolfgang und Starke, Holger (Hg.), *Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts*, Stadtmuseum Dresden, Museen der Stadt Dresden: Jonas Verlag, 2019, S. 39-90, hier S. 40.

zu einer rasch wachsenden Stadtbebauung im Zuge der Industrialisierung. Diese Entwicklungen und eine große Rechtssicherheit im Bürgerlichen Gesetzbuch und im Handelsgesetzbuch übten einen positiven Einfluss auf die wirtschaftliche Entwicklung der Region aus.⁹⁰⁸ Mehrere langfristige Projekte ab den 1860er Jahren, wie der Aufbau eines Eisenbahnnetzes über das gesamte Königreich Sachsen, förderten ebenfalls das ökonomische Wachstum der Stadt und der Region.⁹⁰⁹ Daher kann vermutet werden, dass Bergners Entscheidung, sich in Dresden niederzulassen, unter anderem von diesen günstigen politisch-ökonomischen Faktoren, welche wiederum eine zahlungskräftige Kundschaft und komfortable (auf Gesetze gestützte) Führung der Geschäfte versprachen, beeinflusst wurde.

Ein weiterer entscheidender Faktor für Bergners Wahl war freilich das außerordentlich vom Pionier der Fotografie, Hermann Krone (1827–1916), bestimmte professionelle und rege Berufsfeld. Als Porträt- und Landschaftsfotograf, Wissenschaftler, Dozent und Professor, Kunstverleger und Publizist gehörte Hermann Krone zu den Vorreitern und aktivsten Figuren der deutschsprachigen bzw. europäischen Fotografie. Nach seinem Studium an der Dresdner Kunstakademie (u. a. bei Ludwig Richter) eröffnete Krone zunächst 1851 ein gut laufendes fotografisches Atelier in Leipzig. Im Jahr 1852 siedelte er nach Dresden um, wo er das Bürgerrecht erwarb und ein äußerst erfolgreiches Fotoatelier sowie eine private fotografische Lehranstalt im Jahr 1852 eröffnete.⁹¹⁰ Hermann Krone galt in Dresden als ein Hauptakteur der

908 Ebd., S. 40-43.

909 Ebd., S. 44.

910 Vgl. Schmidt, Irene, „Hermann Krone. (1827–1916). Der Beginn einer 64-jährigen Pionierarbeit in der Photographie“, in: von Dewitz, Bodo u. Matz, Reinhard (Hg.): *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860*, Köln und Heidelberg: Edition Braus, 1989, S. 266-309. Krones „Historisches Lehrmuseum für Photographie“, das fotografische Verfahren und Methoden seit 1842 bis kurz vor die Jahrhundertwende versammelt, gilt heute immer noch als ein Meilenstein der fotografischen Geschichte. Vgl. Hesse, Wolfgang (Hg.), *Hermann Krone. Historisches Lehrmuseum für Photographie: Experiment, Kunst, Massenmedium*, Amsterdam, Dresden: Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden u. Technische Universität Dresden, 1998.

fotografischen Gemeinschaft.⁹¹¹ 1869 kam es zur Konstituierung der „Photographischen Gesellschaft zu Dresden“⁹¹² und zu der Gründung der Zeitschrift „Helios“. Diese wurde zwischen 1870 und 1874 von Krone herausgegeben und erschien mit den Fachbeiträgen namhafter Fotografen.⁹¹³

Es konnte festgestellt werden, dass August Bergner in Dresden zum Kreis der Berufsfotografen um Hermann Krone gehörte und in dieser Gemeinschaft ein hohes Ansehen u. a. in Bezug auf die technischen Modalitäten des fotografischen Handwerks genoss. So war Bergner ein Gründungsmitglied des „Photographischen Vereins zu Dresden“ und gehörte zum Kreis, der einer „Constituierung eines photographischen Vereins in Dresden“ zustimmte, indem er diese am 9. Dezember 1869 mit seiner Unterschrift bezeugte.⁹¹⁴ Ferner gehörte August Bergner zu der Kommission, die den Entwurf der Statuten für den Verein ausarbeitete.⁹¹⁵ Im Jahr 1869 wurde er als Vorstandsmitglied gewählt⁹¹⁶ und ab 1870 war Bergner Mitglied der „Ständigen Commission zur Prüfung technischer Fragen“ des Vereins.⁹¹⁷ Im Jahr 1871 lud der Dresdner Gewerbeverein die Fotografische Gesellschaft zur Teilnahme an der großen Industrie-

911 Zu Krones Wirken vgl.: Lehmann, Hans-Ulrich, „Fotografie in Dresden, 1839–1917. Hermann Krone in seinem Umfeld“, *Fotogeschichte*, Nr. 68-69, Jonas-Verlag, 1998. S. 21-29. Voigt, Jochen (Hg.), *Der gefrorene Augenblick. Daguerreotypie in Sachsen 1839–1860*, Chemnitz: Edition Mobilis, 2004, u. a. S. 144-151.

912 Der Verein hatte als Ziele die Vertretung der fotografischen Interessen der Allgemeinheit gegenüber und sah es als Aufgabe, das Publikum über Fotografie zu informieren. Ebenfalls sahen die Ziele des Vereins vor, ein Netzwerk mit anderen ähnlichen Vereinen zu bilden und u. U. die fotografischen Interessen denen gegenüber zu vertreten. *Helios*, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1. Jahrgang, Dresden, 1870, S. 2-3.

913 Vgl. Hoerner, Ludwig, „Photographische Journale. Deutsche und österreichische Fotofachzeitschriften 1854–1900“ in: *Fotogeschichte*, Heft 12, 1984, S. 10-42, hier S. 24.

914 *Helios*, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1. Jahrgang, Dresden, 1870, S. 2.

915 Zusammen mit H. Krone, A. Schütze, C. Junghähnel, E. Kaders und C. Hahn.

916 August Bergner wurde mit 14 von 17 Stimmen zum Vorstandsmitglied der „Photographischen Gesellschaft zu Dresden“ gewählt. Der erste Vorsitzende wurde Hermann Krone. *Helios*, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1. Jahrgang, Dresden, 1870, S. 4.

917 Ebd.

Ausstellung desselben Jahres ein. Auf Initiative von Krone wurde – zur „Wahrung photographischer Interessen“ und als Vorbereitung für die Teilnahme – eine Kommission mit Kooptions-Recht aus drei Mitgliedern der Gesellschaft gegründet, der August Bergner angehörte.⁹¹⁸

Dementsprechend war August Bergner mit etablierten Vereinsmitgliedern und Atelierinhabern aus Dresden wie u. a. Hanns Hanfstaengl, Georg Hahn oder den Fabrikanten Emil Kaders und Carl Ulrich in Verbindung. Der Verein übte darüber hinaus seine Tätigkeit regional, national und international aus. Es wurden mehrmals pro Jahr neue Mitglieder aus Dresden und der Umgebung, aber auch international, z. B. aus den Niederlanden, Frankreich oder dem Russischen Kaiserreich aufgenommen,⁹¹⁹ so dass man sich ständig im professionellen Austausch befand. Die Vereinszeitschrift „Helios“ wurde regelmäßig mit Publikationen von u. a. Dr. Paul Liesegang, Dr. Hermann Vogel oder den Bulletin de Société Française de Photographie, den Photographic News aus London, den Bulletin Belge, Brüssel getauscht.⁹²⁰ Der Verein besaß auch eine Bibliothek, die bereits im ersten Jahr seines Bestehens gegründet worden war. Der erste Bestand dieser Bibliothek war das Werk „Atelier und Apparat des Photographen“ von Otto Bühler, das von August Bergner geschenkt wurde.⁹²¹

Diese Fakten geben Aufschluss über die aktive und engagierte Mitgliedschaft und Vernetzung August Bergners sowie über sein Ansehen im „Photographischen Verein zu Dresden“ und dementsprechend über den Einfluss Bergners auf das fotografische Umfeld in der Stadt und Region Dresden. Durch Bergners relativ rasche Integration in die professionelle

918 Zusammen mit den Fotografen Chr. Hahn und W. E. Eich. Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 2. Jahrgang, Dresden, 1871, S. 20-21.

919 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1. Jahrgang, Dresden, 1870, Hauptversammlung, S. 9.

920 Z. B. vgl. Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1. Jahrgang, Dresden, 1870, S. 22-23, 27.

921 Ebd. S. 4-5, S. 20-21.

Infrastruktur Dresdens kann angenommen werden, dass er noch von Moskau aus seine Kontakte überregional aufbaute und auch während seiner Jahre in Moskau in Kontakt mit der überregionalen deutschsprachigen Berufsgemeinschaft stand.

In Dresden ergab sich für August Bergner sowohl ein ökonomisch als auch beruflich-soziales nutzbringendes Umfeld, in dem er professionelle Anerkennung erhielt. Zwischen 1864 und 1875 betrieb er ein fotografisches Atelier in der Bautzner Straße 56 in Dresden.⁹²² Die Wahl dieses Dresdner Stadtteils für sein Atelier zeugt von Bergners unternehmerischem Verständnis für die Zielgruppe von fotografischen Porträts unter den neuen geografisch-kulturellen Umständen nach seinem Umzug. Außerhalb des Stadtzentrums, in welchem sich bereits die Ateliers namhafter Fotografen befanden,⁹²³ entwickelte sich die Bautzner Straße ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer begehrten Wohnlage unweit des Stadtzentrums mit einem Blick auf die Elbe, die mit prachtvollen Villen und vereinzelt Industrieanlagen bebaut wurde. In diesem Stadtteil siedelten sich vermögende Bürger, Unternehmer und Fabrikbesitzer an.⁹²⁴ Dieses Publikum bildete vermutlich wie auch in Moskau die Zielgruppe von Bergners Kundschaft.

Fotografische Porträts des Ateliers August Bergner in Dresden aus einer Privatsammlung bestätigen „gegenständlich“ Bergners Tätigkeit als Fotograf in Sachsen.⁹²⁵ (Abb. 104) 1871

922 „Adress- und Geschäftsbuch der königlichen Haupt- und Residenzstadt Dresden, bearbeitet durch das Einwohneramt der Königlichen Polizeidirektion, für das Jahr 1864“, Dresden, alle Ausgaben zwischen 1865–1874. Die Adressbücher führen Carl August Bergner als „Photograph, Bautzner Str. 56.“ Im Jahr 1875 ist Bergners Adresse als „Bautzner Str. 79., Dresden“ vermerkt.

923 Zu den Adressen fotografischer Ateliers in Dresden im 19. Jahrhundert vgl. Milde, Horst: *Dresdner Atelier-Fotografie zwischen 1860 und 1914*, Dresden, 1990.

924 Vgl. Sieber, Uljana, *Dresden, Bautzner Straße. Von der politischen Haftanstalt zum Ort der Friedlichen Revolution*, CH. Links Verlag: Berlin, 2017, „Der Elbhgang zwischen Villenromantik und Industrieschlotten 1845–1945“, S. 6.

925 Bisher konnten lediglich zwei Exemplare – ein Gruppenporträt, das eine arrangierte Kindergruppe darstellt, und ein Doppelporträt: zwei Damen mit einem Hund – im Carte-de-Visite-Format aufgefunden und gesichtet werden. Es sind Abzüge auf Albumin-Papier, die mit einem feinen Lacküberzug versehen wurden.

verlieh der Dresdner Gewerbeverein im Rahmen der großen Industrie-Ausstellung eine Bronze-Medaille der Königlichen Sächsischen Regierung an August Bergner. Dieser wurde „wegen geschmackvoller und technisch vollendeter Durchführung, insbesondere von Karten-portraits“⁹²⁶ prämiert. Es kann angenommen werden, dass August Bergner in Dresden weiterhin gleiche hohe – und dem aktuellen technischen Entwicklungsstand der Fotografie angepasste – Standards der Bilder anbot und die gleichen beruflichen Strategien wie bereits in Moskau anwendete. August Bergner führte sein Porträtatelier bis 1875.⁹²⁷ Von 1876 bis 1883 wird Bergner als „Privatus“ unter der Adresse seines ehemaligen Fotostudios im Dresdner Adress- und Geschäftsbuch geführt. Vermutlich verstarb August Bergner nach 1883.⁹²⁸

4.3 Nachfolger und Schüler von August Bergner

Die Wertschätzung und Anerkennung des Fotografen August Bergner bereits zu seinen Lebzeiten sowie sein beträchtlicher Einfluss auf die Entstehung und Entwicklung der fotografischen Kultur in Russland kann überdies durch die Tätigkeit seiner Schüler und Nachfolger aufgezeigt werden. Sowohl in Russland als auch in Dresden entwickelten sich die Nachfolger von August Bergner zu gefragten Fotografen. Sie trugen das erlernte fotografische

926 Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 2. Jahrgang, Dresden, 1871, S. 7. Die Fotografische Gesellschaft verzichtete von vornherein auf eine ihr zugestandene silberne Medaille und entschied, dass alle prämierten Mitglieder die gleiche Bronze-Medaille bekommen sollten, da der Gesellschaft von der Sächsischen Königlichen Regierung nur eine von 12 Silbermedaillen zugeteilt werden konnte.

927 „Adress- und Geschäftsbuch der königlichen Haupt- und Residenzstadt Dresden, bearbeitet durch das Einwohneramt der Königlichen Polizeidirektion, für das Jahr 1875“, Dresden u. für die Jahre 1875–1883. Die Adresse ist später als „Bautzener Str. 79“ aufgeführt.

928 Ab 1884 gibt es keine weiteren Einträge zu August Bergner in den Adressbüchern der Stadt Dresden. In der Deutschen Fotothek wird in der Akte von Theodor Kirsten, der das Atelier 1875 von August Bergner erbt, 1903 als das Todesjahr von August Bergner angeführt. <https://www.deutschefotothek.de/documents/kue/90027775> vom 11.05.2023.

Wissen, berufliche Standards und die fotografische Kultur an ein neues Publikum und eine neue Generation weiter.

4.3.1 Der Fotograf Theodor Kirsten: August Bergners Nachfolger in Dresden

Theodor Ernst Kirsten wurde 1849 in Moskau geboren und war der Sohn von Herrmann Kirsten, einem in Moskau ansässigen sächsischen Lithografen. Hermann Kirsten war ein Verwandter von August Bergner und möglicherweise sein früherer Arbeitgeber in Russland.⁹²⁹ Vermutlich zog Kirsten später nach Dresden, da er 1875 „Das Atelier August Bergner“ in Dresden⁹³⁰ übernahm. Es kann angenommen werden, dass Theodor Kirsten bei seinem Verwandten August Bergner in Sachsen das fotografische Handwerk erlernte und dort zunächst beschäftigt war. In den ersten Jahren nach der Geschäftsübernahme richtete Kirsten sein Atelier im ersten Obergeschoss von Bergners Haus ein und führte auf den Firmenvordrucken bzw. auf den Rückseiten der Fotografien die Information: „Th. Kirsten vorm. A. Bergner“⁹³¹ auf, was auf Bergners Bekanntheit in Dresden und die hohe Qualität seiner fotografischen Porträts schließen lässt.

Die Fotografien aus dem Atelier Th. Kirsten befinden sich u. a. in der bedeutenden Porträtsammlung des Gründungsdirektors des Stadtmuseums Dresden „Otto-Richter-Sammlung“. Dieser legte über Jahre hinweg eine Galerie der Ehrenbürger der Stadt Dresden für das Museumsarchiv an.⁹³² Im Jahr 1913 veröffentlichte Theodor Kirsten das Lehrbuch „Die

929 Deutsche Fotothek, Künstlerdatensatz 90027775. <https://www.deutschefotothek.de/documents/kue/90027775> vom 08.01.2024. Vgl. Kapitel 3.1.

930 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3. 9., Nr. B. 2277. Am 27. März 1875 zeigte Theodor Kirsten sein Gewerbe als Fotograf an.

931 Vgl. die Rückseite des Porträts von Friedrich Wagner aus dem Atelier von Theodor Kirsten, 1876/1880, Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Stenografische Sammlung, Signatur/Inventar-Nr.: P a 0577: https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/90047198/df_dat_0012309_02 vom 21.01.2024.

932 Zum Beispiel das Porträt vom Historienmaler und Bildhauer Theodor Große, 1829–1891, <https://nat.museum-digital.de/object/603901> vom 01.08.2023. Zur Otto-Richter-Sammlung vgl. Hesse, Wolfgang

Umbildung der Chromolithographie“.⁹³³ Dieses beschreibt, ganz nach August Bergners beruflichen Grundsätzen, sorgfältig die technischen Verfahren seit den Collodiumverfahren bis hin zu den modernsten Techniken der Chromolithografie und legt dabei ebenfalls Wert auf die Qualität der handwerklichen Ausführung. In der Einleitung schreibt der Verfasser, dass „Lithografie und Fotografie [...] wie füreinander geschaffen sind, eines vermag das andere derart zu ergänzen wie vorteilhafter nicht gedacht werden kann.“⁹³⁴ Dies wiederum stellte eine Verbindung zu den beruflichen Wurzeln und den Tätigkeiten von August Bergner und Hermann Kirsten her. Theodor Kirsten führte sein Atelier bis 1910 und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1932 in einer Wohnung im ersten Obergeschoss des Hauses in der Bautznerstraße 77.⁹³⁵

4.3.2 Bogdan Maj: Ein Schüler von August Bergner in St. Petersburg

Der ehemalige Leutnant Bogdan Maj lernte das fotografische Handwerk in Moskau als Angestellter von August Bergner kennen.⁹³⁶ Nach Bergners Ausreise nach Sachsen entschied sich Maj für einen Umzug nach St. Petersburg, wo er im März 1865 sein eigenes Atelier auf der edlen Bolšaâ-Morskaâ-Straße eröffnete. Auch Maj's Werbung auf der Rückseite seiner Fotografien verwies auf August Bergner: „Fotografie B. F. Maj aus Moskau, Nachfolger von A. Bergner“.⁹³⁷ In einer Anzeige zur Atelierseröffnung in St. Petersburg gab Bogdan Maj bekannt,

und Starke, Holger, *Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts*, Stadtmuseum Dresden, Museen der Stadt Dresden: Jonas Verlag, 2019.

933 Kirsten, Theodor, *Die Umbildung der Chromolithographie. Photolithographischer View- und Mehrfarbendruck auf Stein, Zink und Aluminium*, Selbstverlag des Verfassers: Hannover, 1913.

934 Ebd. S. 3-4.

935 <https://www.deutschefotothek.de/documents/kue/90027775> am 11.05.2023 aufgerufen. Das Atelier befand sich bis 1887 in der Bautznerstr. 79, von 1888 bis 1908 verlegte Kirsten das Atelier in das Haus Nummer 77. (ab 1893: Hausnummer 12). Vgl. Milde, 1990, S. 149, Nr. 257.

936 <https://stereoscop.ru/photograph/maj-bogdan-fyodorovich/> vom 12.05.2023.

937 Ebd.

dass er „mit der Methode A. Bergners“⁹³⁸ vertraut sei. Die technische Ausführung der Fotografien Maj's, wie zum Beispiel ein Lacküberzug der Figuren der Porträtierten auf dem Abzug, wies eine Ähnlichkeit zu den Bildern aus Bergners Ateliers auf. (Abb. 109) Ebenso konnte Bogdan Maj in der Hauptstadt St. Petersburg, die über weitaus größere Konkurrenz mit bereits etablierten fotografischen Ateliers wie denen von Sergej Levickij oder Heinrich Denier verfügte, erfolgreich mit seiner Herkunft werben. Maj führte das Porträtatelier in St. Petersburg bis mindestens 1870.⁹³⁹

4.3.3 „Photographische Anstalt Scherer und Nabholz vormals A. Bergner in Moskau“

Der Einfluss des Ateliers „Photographie de A. Bergner à Moscou“ kann jedoch vor allem als grundlegend für die weitere Entwicklung der fotografischen Kultur und der Anwendung der Fotografie im Zarenreich ab der Zeit der Reformen um 1861 angesehen werden. Das Porträtatelier etablierte sowohl fotografische Verfahren in Moskau als auch fungierte es ebenfalls als Wegbereiter für die Gründung des fotografischen Unternehmen-Imperiums „Scherer und Nabholz“.

Wie bereits erwähnt, verkaufte August Bergner sein Atelier an den badischen Fotografen Martin Scherer und den Schweizer Gottlieb Nabholz.⁹⁴⁰ Martin Scherer war bereits bei Bergners Atelier als Fotograf angestellt,⁹⁴¹ er hatte vermutlich bei ihm das fotografische Handwerk erlernt. Scherer ging auch nach 1861 weiter der Tätigkeit als Fotograf nach und wurde zeitgleich zum Inhaber der Firma. Gottlieb Nabholz war für die Finanzen und die Organisation des Unternehmens zuständig.⁹⁴² Daher stieg Nabholz vermutlich als Investor,

938 Vedomosti Sankt-Peterburgskoj gorodskoj policii, 11. März 1865.

939 <https://stereoscop.ru/photograph/maj-bogdan-fyodorovich/> vom 12.05.2023.

940 Šipova, 2012, S. 388.

941 Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861, čast' 1, vypusk 3, S. III.

942 Šipova, 2012, S. 388.

welcher das Potenzial fotografischer Verfahren als Darstellungsmedium für den Staat und die aufkommende Industriegesellschaft (er)kannte, in das fotografische Unternehmen ein.⁹⁴³

Der neue Name des erworbenen Ateliers sollte einen Hinweis auf August Bergners Atelier enthalten und wurde spätestens ab 1864 zur „Photographische[n] Anstalt Scherer und Nabholz vormals A. Bergner“⁹⁴⁴. Der Hinweis auf das Atelier Bergners sollte auf die weitererhaltene ausgezeichnete Qualität und die berufliche Innovation nach der Tradition des prominenten ehemaligen Inhabers hinweisen. Wie die Änderung des Namens von „Atelier“ zu „Photographische Anstalt“ bereits vermuten lässt, veränderte sich allerdings die Strategie der neuen Besitzer. Auf der Basis des renommierten Ateliers von August Bergner wurde ein fotografisches Unternehmen aufgebaut, welches der neuen Nachfrage der modernen russischen Gesellschaft sowie des Staates zur Zeit der Reformen und auch danach kommerziell erfolgreich entsprechen konnte.

Das neue Zeitalter unter Alexander II., wie bereits im vorherigen Kapitel beschrieben, brachte aufgrund der schwierigen innen- und außenpolitischen Lage Russlands und der Gefahr des Verlusts der Großmachtstellung ein Umdenken mit sich. Die unter dem neuen Zaren durchgeführte staatliche Reformen werden in der Geschichtswissenschaft als „große Reformen“⁹⁴⁵ bezeichnet.⁹⁴⁶ Sie gingen mit der Modernisierung unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche einher. Zu den wichtigsten Veränderungen der Zeit zählten vor allem die Aufhebung der Leibeigenschaft im Februar 1861 sowie eine Reihe grundlegender

943 1864 trat Gottlieb Nabholz als Investor von „Dobrov&Nabholz“ auf, einem der bedeutendsten russischen Maschinenbauunternehmen und der Gießerei, die von dem russischen Ingenieur Sergej Dobrov und Gottlieb Nabholz gegründet wurden. <https://proza.ru/2023/01/20/456?ysclid=lksgbs0kzn202054483> vom 2.8.2023.

944 Šipova, S. 388. Diesen Umstand beschreibt Šipova in dem Eintrag zu „Scherer&Nabholz“. Die Rückseiten für die Fotografien der Firma wurden in der Lithografie K. Beck vormals H. Kirsten gedruckt.

945 Goehrke, 2010, S. 207.

946 Zu der Zeit nach dem Tod von Nikolaus I. und der Herrschaft von Alexander II. sowie zu den Reformen im Russischen Kaiserreich um 1861 vgl.: Hildermeier, 2016, S. 881-883, 884-934, 1084-1091, 1129-1130, 1157, 1243-1244.

Verwaltungsreformen im Jahr 1864.⁹⁴⁷ Parallel dazu verlief in Russland der Prozess der Industrialisierung, der ebenfalls zu einem positiven wirtschaftlichen Wandel führte. Zudem wollte sich das Russische Kaiserreich als eine expandierende Imperialmacht u. a. im Kaukasus und in Asien behaupten.⁹⁴⁸ Diese außerordentlichen politisch-sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen bzw. die Neuorientierung des Landes verlangten nach einer modernen visuellen Sprache. Sie sollten nach dem neuen Verständnis des Staates sowohl nach innen als auch außen das Land überzeugend repräsentieren können. Vor diesem Hintergrund wurde die Fotografie verstärkt zum Instrument der aktuellen politischen Strategien und sollte den modernen russischen Staat visuell repräsentieren.⁹⁴⁹

Martin Scherer und Gottlieb Nabholz erkannten den politischen und gesellschaftlichen Zeitenwandel des Landes und passten ihre Dienstleistungen den neuen Staatsbedürfnissen und den von der Gesellschaft gewünschten Bildern an. Zu den neuen Angeboten zählten außer Abbildungen bekannter Persönlichkeiten Städteansichten, primär im Staatsauftrag und im Auftrag der Industrie Baustellen-, Industrieaufnahmen und weitere fotografische Abbildungen, die vom Fortschritt und von den (positiven) Veränderungen des Landes zeugen sollten.⁹⁵⁰

947 Goehrke, 2010, S. 207.

948 Goehrke, Carsten, 2010, S. 91-92. Zu fotografischen Anwendungspraktika vor dem Hintergrund russischer kolonialer Expansion im 19. Jahrhundert vgl. Khoroshilova, 2021; Gorshenina, Svetlana u. a. (Hg.), *Photographing Central Asia. From the Periphery of the Russian Empire to Global Presence*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2022; zu den Mechanismen fotografischer Aufzeichnungen im Rahmen der Kolonialpolitik(en) vgl. Edwards, Elisabeth, „Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien“, in Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie*, Band II, Suhrkamp, 2003, S. 335-358.

949 Vgl. Khoroshilova, 2021, S. 31-32.

950 Zur Geschichte der Bedeutung und der Anwendungspraktiken des neuen Mediums in der Industrie des Zarenreiches vgl.: Fehrenbach, 2020. Zur Fotografie als das „Medium des Indizienparadigmas“ vgl. Wolf, 2016.

Die „Photographische Anstalt Scherer und Nabholz vormals A. Bergner“ expandierte rasch und gewann weiter an beruflicher Anerkennung, wobei die Fotografie immer intensiver in die gesellschaftlich-politischen Strukturen eingebunden wurden. Erstmals nahm bei der V. Moskauer Manufakturausstellung im Jahr 1865 eine Reihe von Fotografen, hauptsächlich aus Moskau, teil.⁹⁵¹ Dies war ein Indiz für die gesellschaftliche Veränderung und das wachsende Interesse in Bezug auf die Anwendungsgebiete fotografischer Verfahren auch außerhalb der Porträtgenres. Diese wurden in unterschiedlichsten Bereichen der sich formierenden Industriegesellschaft Russlands, dessen Zentrum Moskau wurde, genutzt. Auch das Unternehmen „Scherer und Nabholz vormals A. Bergner“ nahm an der V. Manufakturausstellung in Moskau teil und präsentierte dort unter anderem Abbildungen von Alexander II., „fotografische Porträts“ und „Ansichten“.⁹⁵² Die Aufnahmen wurden nach einer neuen Methode, „ohne Retusche mithilfe des Kollodiums“, angefertigt und mit der „großen Silbermedaille“ der Ausstellung ausgezeichnet. In der Jurybegründung wird auf das Atelier von August Bergner als eine qualitative Basis des neuen Unternehmens verwiesen:

„Unter der Berücksichtigung des Gutachtens der Expertenkommission zu der hohen Qualität der Fotografien von Scherer und Nabholz, und unter der Berücksichtigung, dass diese Exponierende nicht nur ein so berühmtes Atelier Bergners übernommen haben, und dessen Ruhm, den es [das Atelier Bergners. A. K.] hatte, nicht nur aufrechterhalten hatten, haben sie ebenfalls noch Verbesserungen in den Aufnahmeprozessen der Ansichten, der Portraits u. a. mithilfe des Kollodiums

951 Vgl. die Teilnehmerliste der Ausstellung in: Ukazatel' Moskovskoj Vystavki russkih manufakturnyh proizvedenij, Moskva, 1865, o. S.

952 Ebd., S. 110.

*entwickelt, weshalb beschlossen wird, Herrn Scherer und Herrn Nabholz mit der großen Silbermedaille zu prämiieren.*⁹⁵³

Die Manufakturausstellung fungierte ebenfalls als Werbeplattform für die Anstalt von „Scherer und Nabholz vormals A. Bergner“ in den sich neu formierten Auftragsbereichen der Industrie- und Ansichtsfotografie bzw. einer neuen Zeit der Fotografie im Zarenreich. Im Jahr 1868 erstellte Martin Scherer im Auftrag des Industriellen Koz'ma Soldatënkov (Abb. 43), der auch ein ehemaliger Kunde des Ateliers von August Bergner war, ein sechszehnteiliges und 6,5 Meter langes 360-Grad-Panorama von den Türmen der Christlöserkathedrale im Stadtzentrum Moskaus.⁹⁵⁴ Zwischen 1863 und 1865 begleitete Martin Scherer den gesamten Prozess des Baus der Eisenbahnbrücke auf der neuen Eisenbahnlinie Moskau-Râzan' fotografisch.⁹⁵⁵ 1867 bekamen „Scherer und Nabholz vormals A. Bergner“ den Auftrag, Aufnahmen von der politisch außergewöhnlich bedeutenden Allrussischen Ethnografischen Ausstellung anzufertigen.⁹⁵⁶ 1867 wurde Martin Scherer als besondere Auszeichnung vom Zaren der Titel des „Kaiserlich russischen Hoffotografen“ verliehen, wobei das Unternehmen die ehrenvolle Erlaubnis bekam, das kaiserlich-russische Wappen auf seinen Produkten zu verwenden.⁹⁵⁷

953 O vystavke manufakturnyh proizvedenij v Moskve v 1865 godu, Sankt-Peterburg, 1867, S. 232.

954 „Panorama von Moskau zum Andenken für Louise und Ludwig Knop vom Juni 1868 von K. Soldatonkoff.“ [sic.]: https://luminous-lint.com/__phv_app.php?f/_panorama_of_moscow_01/ vom 21.01.2024. Koz'ma Soldatënkov, 1818–1901, Moskauer Kaufmann, Philanthrop, Buchverleger und Sammler. Soldatënkov gehörte zu der Gemeinschaft der Altgläubigen. Ludwig Knoop ließ sich ebenfalls im Atelier von August Bergner abbilden. Vgl. Abb. 42.

955 Šipova, S. 390-397.

956 Zur Allrussischen Ethnografischen Ausstellung aus dem Jahr 1867 in Moskau vgl. Knight, Nathaniel, „Imperiâ napokaz: vserossijskaja vystavka 1867 god“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, Nr. 51, 2001, S. 111-131. u. Solov'ëva, Karina, „1867 god: pervââ fotovystavka o narodah Rossijskoj Imperii. Po materialam kollekcijs Rossijskogo etnografičeskogo muzejâ“ in: *Sbornik dokladov konferencii „Fotografîâ v muzee“*, Rosfoto: Sankt-Peterburg, 2019, S. 13-18.

957 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3.9-S.1832, Blatt 2.

Im Jahr 1867 erreichte ihr fotografisches Unternehmen seinen finanziellen Höhepunkt. Zu dieser Zeit beschlossen Martin Scherer und Gottlieb Nabholz, es innerhalb des deutschen Fotografennetzwerks in Moskau zu verkaufen.⁹⁵⁸ Der neue Inhaber, Albrecht Heinrich Mey, ein Bürger von Kurland und Fotograf, übernahm den Namen der Vorbesitzer.⁹⁵⁹ Ab 1868 führte er die Einrichtung unter dem Namen „Scherer&Nabholz und Cie., vormalis A. Bergner“.⁹⁶⁰ Acht Jahre nach seiner Abreise aus Moskau war der Name von August Bergner immer noch im Gedächtnis des russischen Publikums fest verankert, wenn es um fotografische Standards und Traditionen ging.

1875 verließ Martin Scherer Moskau und eröffnete, wie August Bergner, in Dresden ein Atelier für Fotografie, in der Prager Str. 34. In einem genehmigten Gesuch vom Januar 1875 an den Stadtrat Dresden bat Scherer um die Erlaubnis, den Titel des russischen Hoffotografen tragen und das kaiserlich-russische Wappen anbringen zu dürfen.⁹⁶¹ Ab 1879 führte er das Atelier zusammen mit dem Fotografen Hugo Engler.⁹⁶² In Dresden wurde Scherer gelegentlich von Reisenden aus dem Zarenreich aufgesucht. Im Jahr 1882 berichtete der Archäologe und Kunsthistoriker D. Filimonov von seinem Besuch bei den Fotografen Martin Scherer und Hugo Engler in Dresden. Diese zeigten ihm die neue Methode der Fotozinkografie, und sein Bericht wurde in der Fotozeitschrift „Der Fotograf“ veröffentlicht.⁹⁶³

958 Die Firma wurde offiziell „vermietet“, gehörte jedoch ab 1867 K. Mey und ab 1868 K. Mey und M. Schindler. Die Formulierung des Kaufvertrags als „Vermietung“ erlaubte es den neuen Besitzern, die Auszeichnung der Vorbesitzer, „Kaiserlicher Hoffotograf“, zu führen, die Kaiserlichen Wappen als Werbung zu verwenden und ermöglichte die Annahme von Aufträgen des Kaiserlichen Hofes.

959 Zwischen 1868 und 1896 war der Fotograf M. A. Schindler der Mitinhaber der fotografischen Anstalt von Albrecht Mey.

960 Šipova, S. 196.

961 Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3.9-S.1832, Blatt 2.

962 Milde, 1990, S. 162. Zwischen 1886 und 1891 führt Hugo Engler (1850–1951) das Atelier allein.

963 *Fotograf*, organ 5go ot dela Imperatorskogo russkago tehničeskago obšestva po svetopisi i eâ primeneniâ, Ausgabe 6, Juni 1882, S-Peterburg, S. 162.

In Moskau wurde der Hinweis „vormals A. Bergner“ in der Werbung und auf der Rückseite der Fotografien des Unternehmens. „Scherer&Nabholz und Cie.“ erst ab 1870 nicht mehr aufgeführt. Die neuen Eigentümer, Albrecht Heinrich Mey und M. A. Schindler, entwickelten das Unternehmen zu einer expandierenden, landesweit agierenden fotografischen Anstalt. Sie errichteten ein Monopol für die Massenproduktion fotografischer Druckerzeugnisse, die unter anderem im Lichtdruck, für Fototypen und für Postkarten verwendet wurden.⁹⁶⁴ Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts befanden sich auf den im Unternehmen produzierten Postkarten Bilder, die August Bergner zwischen 1851 und 1861 in seinem Atelier in Moskau angefertigt hat. So wurde das Gruppenporträt der blinden Wandersänger „Kaliki Perehozie“ mit einer neuen Unterschrift „Types de Russie. Mendiantes“⁹⁶⁵ (Abb. 98) und dementsprechend einer neuen Bedeutung versehen und als eine Postkarte vertrieben. In der Sowjetzeit wurden zahlreiche Porträts berühmter vorrevolutionärer Persönlichkeiten wie der Dekabristen im neuen politischen Kontext wiederveröffentlicht, ohne den Namen des Fotografen, auf Postkarten, Briefmarken und in historischen Publikationen.⁹⁶⁶ Auch im 21. Jahrhundert werden Bergners Fotografien anonym in unterschiedlichen Publikationen, insbesondere historischen Veröffentlichungen verwendet.⁹⁶⁷ So finden August Bergners Fotografien durch sich ständig in

964 Vgl. ausführlich Šipova, S. 196-243.

965 Šipova, S. 234.

966 Vgl. zum Beispiel die Fotografien von G. Baten'kov und I. Pušin in: Koz'min, Boris (Hg.), 1936. Der Bildteil ist ohne Seitenabgaben, nach S. 289 („Kommentare“).

Elisabeth Edwards spricht von der sich verändernden und transitorischen Natur von Taxonomien in Bezug auf Fotografie. Die Bilder („auch wenn Ideen überlebt haben“) hinterlassen jedoch „wissenschaftliche Depots“, die uns als Werkzeuge in der Gegenwart zur Verfügung stehen. Edwards, 2003, S. 355.

967 Vgl. zum Bsp. Murav'ëv-Karsskij, „Vojna za Kavkazom. 1855“, Moskva: Kučkovo Pole, 2021. Auf dem Cover der Publikation ist das Porträt von Murav'ëv-Karsskij aus dem Atelier August Bergner abgebildet. Vgl. auch Abb. 34.

Es stellt sich weiter die Frage nach einzelnen „Biografien“ der bis in die Gegenwart konstant in diversen Okkasionen reproduzierten Abbildungen August Bergners, die je nach politisch-gesellschaftlicher Gesinnung der Zeit und der Art der Veröffentlichung selbst eine neue Bedeutung zugewiesen bekommen. Susanne

Veränderung befindliche moderne Reproduktionsmöglichkeiten Eingang in das visuelle Gedächtnis der Gesellschaft. Sie formen und prägen weiterhin das Bild Russlands bis zur Gegenwart, je nach der vorherrschenden Ideologie.

Wittekind verweist auf die „historischen Konstellationen“, die den Kunstwerken eine „oftmals politische Semantik“ zuweisen, die im Lauf der Zeit um- oder überschrieben wird. Wittekind beschreibt den kunsthistorischen Ansatz der „Objektbiografie“ für künstlerische Einzelstücke, wie zum Beispiel das Willibrord-Reliquiar in Emmerich, das aus dem 3. Viertel des 11. Jahrhunderts stammt. Dieser Ansatz umfasst die chronologische Darstellung der Verwendung und Ausstellungspraxis des Kunstwerks bis zur Gegenwart. Dadurch werden neue Erkenntnisse über das Kunstwerk gewonnen und die gesellschaftlichen Reaktionen und Reflexionen auf das Objekt werden rekonstruiert und neu bewertet. Vgl. Wittekind, Susanne, „Versuch einer kunsthistorischen Objektbiografie“, in: Boschung, Dietrich (Hg.) u. a., *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Prinzips*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 143-172, hier S. 143-144, 168.

Fazit

Die Tatsache, dass die Frühzeit der Fotografie in Russland in der fotohistorischen Forschung bisher nur am Rande in Überblicksveröffentlichungen und als eine Chronologie einzelner Fakten behandelt wurde, hat mich veranlasst, diese Epoche und ihre Protagonisten genauer zu untersuchen. Die vorliegende Studie widmet sich der Entstehung der fotografischen Kultur in Moskau, das als Gegenpol zur offiziellen Hauptstadt St. Petersburg fungierte. Moskau entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem Zentrum für regierungskritisches Gedankengut und befand sich im Spannungsfeld zwischen konservativer Politik und einer fortschrittlichen Gesellschaft. Dieser politisch-soziale Kontext im Russischen Kaiserreich der Vorreformzeit bis 1861 bildet den historisch-kontextuellen Rahmen für die vorliegende Dissertation.

Die Zeit zwischen 1839 und 1861 fällt im gesamteuropäischen Kontext mit der Epoche der Formierung der fotografischen Kultur zusammen. Die zahlreichen „deutsch“ klingenden Namen in einer enzyklopädischen Übersicht über fotografische Ateliers in Moskau (1839–1939) von Tat'ána Šipova⁹⁶⁸ haben mich dazu motiviert, die herausragende Rolle deutschsprachiger Fotografen für die Verbreitung fotografischen Wissens in Russland zu untersuchen und zu verstehen. Zudem habe ich die spezifischen Wege untersucht, wie neue Bildgebungsverfahren in Russland aufgenommen und angewendet wurden. Im Mittelpunkt dieser Forschungsarbeit stehen als Fallbeispiel und gleichzeitig als Einzelfall die Rekonstruktion und Analyse des Schaffens des sächsischen Fotografen Carl August Bergner. Sein außergewöhnlich erfolgreiches fotografisches Atelier „Photographie de A. Bergner à Moscou.“, welches zwischen 1851 und 1861 bestand, nahm eine vorrangige Rolle bei der Etablierung der fotografischen Kultur in Moskau ein. Bisher wurden die genannten Themenbereiche sowie ihre Akteure in der fotohistorischen Forschung nicht behandelt.

968 Šipova, 2012.

1.

In Hinsicht auf den politisch-historischen Kontext des Landes konzentrierte ich mich zunächst auf die Herausarbeitung und Analyse der politisch-gesellschaftlichen Reaktion auf die neuen Bildgebungsverfahren. Es dominierten zwei Rezeptionspole in der Frühperiode der Fotografie in Russland: einerseits die Rezeption fotografischer Verfahren durch das autokratische Regime Nikolaus I. und des Zaren persönlich und andererseits die Annahme des neuen Mediums durch die russische Gesellschaft. Dementsprechend stand im ersten Kapitel vorwiegend die Stadt St. Petersburg als Hauptstadt des Russischen Kaiserreiches und als dessen erstes fotografisches Zentrum im Fokus.

Das Zarenhaus wurde über den genauen Fortschritt in der Entwicklung fotografischer Verfahren durch Joseph Christian Hamel informiert, der Mitglied der deutschen Diaspora in Russland und gleichzeitig korrespondierendes Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften war. Der Wissenschaftler Hamel stand sowohl in Kontakt mit Henry Fox Talbot als auch mit dem Sohn von Nicéphore Niépce, Isidore, und konnte dem Zaren und seiner Umgebung erste fotografische Unikate – auf Papier und als Daguerreotypen – sowie seine eigene wissenschaftliche Expertise in Bezug auf fotografische Verfahren präsentieren. Dementsprechend fungierte Joseph Christian Hamel als persönlicher Informant des Zaren und als Vermittler fotografischen Wissens an die Obrigkeit in Russland. Joseph Hamel sah in den neuen Bildgebungsmedien ein großes Potenzial für die Zukunft, wobei die gegenwärtigen technischen Voraussetzungen laut ihm (noch) nicht ausgereift waren und deshalb keine qualitativvollen Bilder ermöglichten. Nach Hamel lag in der Nutzung der neuen Verfahren „ein gewaltiger Hebel zu Vervollkommnung der Zeichenkunst“.⁹⁶⁹ In diesem Sinne erforschte ein weiterer Vertrauter des Zaren, der Künstler Alexander Sauerweid, die Möglichkeiten der Daguerreotypie in der bildenden Kunst, wobei der offizielle Schwerpunkt auf der Darstellung militärischer

969 Bulletin scientifique, 1840, S. 336.

Bildnisse lag. Die Präferenzen von Nikolaus I. galten den Möglichkeiten lithografischer Verfahren, die bereits vom Staat reglementiert worden waren, und per Gesetz der strengen Zensur unterlagen. Diese kontrollierte Zirkulation steuerbarer und vom Zaren persönlich inszenierter Bilder wurde zur gewünschten Repräsentation des Kaiserhauses und des Landes sowohl im In- als auch Ausland genutzt. Dagegen konnten fotografische Verfahren aufgrund technischer Unvollkommenheiten (noch) nicht als ein sicherer (Selbst-)Repräsentationsmechanismus der autoritären Macht dienen, da das Endprodukt weder auf Wunsch korrigiert und angepasst noch verändert werden konnte, wie es bei den traditionellen Medien der bildenden Kunst der Fall war. Ebenfalls hätte der Zar auf fotografischen Bildnissen zu realistisch, d. h. „zu menschlich“ wirken können. Dementsprechend zeigte Nikolaus I. kein Interesse an der Fotografie und es sind keine fotografischen Bildnisse von ihm bekannt. Während der Herrschaft von Nikolaus I. wurden Kunst und Kultur in eine „offizielle“ und „nicht offizielle“ Sparte unterteilt. Die neuen Bildgebungsverfahren wurden daher zunächst nicht explizit unter staatliche Kontrollmechanismen gestellt oder offiziell beachtet und die ersten Fotografen in Russland konnten dementsprechend mit weniger staatlicher Überwachung rechnen. Letztere wurde trotzdem punktuell in Rahmen der allgemeinen Zensur ausgeübt, die auch die neuen Bildgebungsverfahren überwachte.

Gerade weil es sich bei der Daguerreotypie um ein „ausländisches Produkt“ aus dem Revolutionsland Frankreich handelte, unterlag die Verbreitung von Informationen zu den fotografischen Verfahren in russischer Sprache der epochenüblichen Zensur. Die technischen Details der neuen Methode wurden ins Russische übersetzt, aber die Formulierungen bezüglich der möglichen Anwendungsgebiete der Daguerreotypie als eine fortschrittliche Entwicklung (wie zum Beispiel in den Wissenschaften) lösten eine negative Reaktion aus und führten zu Einschränkungen durch die Zensur. Im Rahmen dieser Zensurmechanismen wurde auch die

russische Übersetzung des berühmten Textes „Le Daguerotype“⁹⁷⁰ von Jules Janin gekürzt. Unter anderem wurden Passagen gestrichen, in denen Janin das neue Bildgebungsverfahren mit Begriffen aus der Schöpfungsgeschichte vergleicht, die Daguerreotypie als Reproduktionsmedium mithilfe der Sonne darstellt und Frankreichs führende Rolle bei dieser Erfindung betont. Diese widersprächen den im autoritären Russland herrschenden Prinzipien: „Orthodoxie. Autokratie. Nationalität“.⁹⁷¹

Das russische Publikum wurde parallel über das Daguerreotypie-Verfahren und die Methode von William Henry Fox Talbot sowohl durch russischsprachige Periodika als auch durch die ausländische Presse, die bei internationalen Buchhändlern bestellt wurde, informiert. Dabei setzte sich, wie auch in anderen Ländern, das Verfahren der Daguerreotypie in der russischen Gesellschaft durch.

Die Verbreitung fotografischer Verfahren wurde maßgeblich durch die deutschsprachige Diaspora in Russland beeinflusst, zu der auch Buchhändler und Anbieter der ersten fotografischen Ausrüstung gehörten, darunter die Geschäftsinhaber von optischen Geräten. Ab dem Herbst 1839 begannen die ersten Daguerreotypie-Apparate und Zubehörteile über Frankreich und später über deutschsprachige Länder den Seeweg nach St. Petersburg zu nehmen. Die Stadt wurde somit zum ersten fotografischen Zentrum. Dies geschah ebenfalls vorwiegend durch die Handelskontore deutschsprachiger Mittler. Fotografische Verfahren fanden rasch Eingang in das Bewusstsein des russischen Publikums. Erste private Experimente mit dem neuen Medium wurden von der liberal gesinnten, wohlhabenden Aristokratie zu Hause durchgeführt und zeugten von der großen Akzeptanz und dem regen Interesse an den neuen Bildgebungsverfahren. Im Gegensatz zu den westeuropäischen Ländern, in denen die charakteristischen ersten Nutzer fotografischer Verfahren meist aus dem Bürgertum stammten, gehörten in Russland der

970 Janin, 1839.

971 Vgl. Hildermeier, 2016, S. 854-855.

Hochadel und ein kleiner Anteil der überdurchschnittlich wohlhabenden Kaufleute sowie der Intelligenzija zu den ersten Kunden fotografischer Ateliers.

Gisèle Freund verwies in ihrer Publikation „Photographie und Gesellschaft“⁹⁷² auf einen Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Fotografie und der liberal-humanitären Geisteshaltung der Gesellschaft. Der Hauptgedanke der vorliegenden Doktorarbeit, der in den Kapiteln 1 bis 3 erläutert und durch die spezifische Situation in Russland ergänzt wird, besagt, dass fotografische Verfahren besonders von reformorientierten und bzw. oder regierungskritischen Teilen der russischen Gesellschaft positiv aufgenommen wurden. Um es mit den Worten von Walter Benjamin zu sagen: „[...] dass die ersten Photographen der Avantgarde angehörten und ihre Kundschaft zum großen Teil aus ihr kam.“⁹⁷³ Eine meiner Thesen besagt, dass die Fotografie in der Vorreformzeit in Russland noch nicht in großem Maße staatlicher Kontrolle unterlag und dass sich ein Teil der Bevölkerung der Macht fotografischer Bilder unter dem autokratischen Regime durchaus bewusst war.

Die ersten Berufsfotografen in St. Petersburg gehörten ausnahmslos zur ausländischen Gemeinschaft der Stadt oder kamen als Wanderfotografen nach St. Petersburg. Diese Entwicklung kann in die Tradition mobiler Handwerker als Träger und Verbreiter des technischen Wissens eingeordnet werden. Der Großteil der ersten Daguerreotypisten stammte aus dem deutschsprachigen Raum. Diese Gruppe bildete eine auf Sprache und Konfession basierende geschlossene berufliche Gemeinschaft. Die Entwicklung fotografischer Kultur durch Porträtateliers deutschsprachiger Fotografen in der Frühfotografie ist eng verknüpft mit den jahrhundertelangen dynastischen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen den deutschsprachigen Ländern und dem Russischen Kaiserreich. Diese Verbindung wird verstärkt durch

972 Freund, 1997.

973 Benjamin, Walter, *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Gérard Raulet, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2007, S. 237.

die Masseneinwanderung der Deutschen seit dem 18. Jahrhundert und eine bereits im 19. Jahrhundert etablierte, ausgeprägte „deutsche“ Infrastruktur. Ebenfalls genossen deutsche Geschäftsleute und Handwerker einen ausgezeichneten Ruf und waren sowohl in ihrer Gemeinde als auch in der russischen Gesellschaft bestens integriert. War die Erfindung fotografischer Verfahren im Bewusstsein der Hauptstadtgesellschaft fest mit Frankreich verbunden, so assoziierte sie das fotografische Gewerbe vor Ort in St. Petersburg als „deutsch“. Die zahlenmäßig überlegenen Akteure aus dem deutschsprachigen Raum bildeten sich stets beruflich weiter und trugen so zur Verbreitung fotografischer Verfahren in der Vorreformzeit bei.

Die angebotenen Leistungen der ersten Daguerreotypisten wurden als ein visuelles Instrument vom fortschrittsgewandten, reformaffinen Teil des russischen Publikums angenommen, was unter anderem der Fall der Dekabristen-Bilder des Daguerreotypisten Alfred Davignon zeigte. Die Zensur der Porträts politisch Verbannter, angefertigt von Alfred Davignon, konnte als erster Fall der staatlichen Kontrolle fotografischer Bilder rekonstruiert werden. Dadurch konnten auch die Modalitäten des autoritären Staates in Bezug auf die Anfertigung und Zirkulation fotografischer Bilder politischer Oppositioneller herausgearbeitet werden. Alfred Davignon gehörte sowohl als ansässiger Porträt-Daguerreotypist in St. Petersburg als auch als Wanderfotograf im Landesinneren bis zu Russlands Grenze zu China zu den ersten Vermittlern fotografischen Wissens. Während dieser Zeit fertigte er die Daguerreotypieporträts der Dekabristen an. Ein zufälliger Fund dieser Daguerreotypien durch den Zensor bewirkte eine Zäsur im Umgang des autoritären Staates mit den fotografischen Abbildungen. Dies schuf den Anlass für eine persönliche Direktive des Zaren, die Anwendung der Daguerreotypie – also fotografischer Verfahren – für „Staatsfeinde“ zu verbieten. Denn an diesem konkreten Vorfall erkannte der Staat das Potenzial der Fotografie als ein Werkzeug der Selbstdarstellung für seine politischen Gegner, wie ich dargelegt habe. Die politisch Verbannten konnten auf sehr realistischen Daguerreotypien außergewöhnlich menschlich wirken. Fotografische Vorlagen konnten zudem lithografiert werden, was es ermöglichte, sie

zu vervielfältigen. Auf diese Weise konnte symbolisch die Rückkehr unerwünschter Personen in die Städte ermöglicht oder die Popularität der Gegenspieler des Regimes durch die Verwendung dieser modernen Methode gesteigert werden. Trotzdem erließ der Staat keine allgemeinregulierenden Gesetze in Bezug auf fotografische Ateliers und auf fotografisch hergestellte Bilder. Diese „Statuslosigkeit“ des neuen Mediums bot in der Vorreformzeit trotz des autokratischen Regimes einen zum Teil „freieren“ Raum für die Dissemination fotografischen Wissens. Dies trug zur Etablierung fotografischer Kultur im Russischen Kaiserreich bei. Wie die Zensur in den Periodika und der Fall Davignon jedoch zeigen, ist die Verbreitung fotografischer Praktiken und fotografischen Wissens in Russland nur vor dem Hintergrund der allgemeinen Zensur und der Politik von Nikolaus I. historisch zu betrachten und einzuordnen.

2.

Die fotografische Kultur in der alten Hauptstadt Russlands, Moskau, bildete den Mittelpunkt dieser Dissertation. Moskau galt bereits seit dem 18. Jahrhundert als ein Zentrum liberalen Gedankenguts und regimekritischer Gesellschaftsgruppen. Moskau spielte eine bedeutende Rolle als wohlhabende Handelsstadt und zentrales Machtzentrum für den Adel sowie die aufstrebende, finanziell stabile Kaufmannsschicht. Darüber hinaus fungierte die Stadt als ein herausragendes Kultur- und Wissenschaftszentrum. Ihr gesellschaftliches Klima, das von Freiheitsliebe geprägt war, und die geografische Distanz zu St. Petersburg machten Moskau zum Gegenpol der Hauptstadt. Die ersten Wanderfotografen erreichten Moskau sowohl über die Binnenrouten aus St. Petersburg als auch über Nord- und Südrouten aus dem Ausland. Wie von mir in dieser Studie rekonstruiert, geschahen die Verbreitung fotografischen Wissens und die Etablierung fotografischer Kultur insbesondere in Moskau durch deutschsprachige Akteure. Eine beachtliche Rolle spielte dabei die bereits seit dem 16. Jahrhundert fest formierte Ausländervorstadt Nemeckâ Sloboda, die deutschen Zugereisten stabile Strukturen und ein vertrautes Umfeld in dem fremden Land bot. Die Fotografen, die in Moskau ankamen und dort

lebten, konnten von der seit Jahrhunderten entwickelten Infrastruktur und etablierten Lebensweise der ausländischen Diaspora profitieren. Der gute Ruf der „deutschen“ Unternehmer und Handwerker erleichterte ihnen den Einstieg in das Leben und die Arbeitswelt der neuen Stadt. Die dort ansässige wohlhabende Aristokratie sowie die wirtschaftlich gut aufgestellte Kaufmannsschicht versprachen darüber hinaus einen finanzkräftigen, festen Kundenstamm. Ferner berichtete die Moskauer Presse regelmäßig – unabhängig von den St. Petersburger Periodika – über die weitere Entwicklung fotografischer Verfahren. Der Kaufmann Karl Beckers, der der deutschen Diaspora Moskaus angehörte, legte den Grundstein für das Interesse am fotografischen Bildgebungsverfahren der Stadt: Er verkaufte als Erster Daguerreotypie-Apparate in seinem Geschäft, führte eine erste öffentliche Demonstration fotografischer Aufnahmen durch und stellte seine Daguerreotypen und die fotografischen Aufnahmen der zugereisten Fotografen in den Schaufenstern seines Kaufhauses aus. Einige der ersten Inhaber fotografischer Ateliers waren Mitglieder der bereits in Moskau ansässigen deutschsprachigen Gemeinschaft.

Von den in der Vorreformzeit zwischen 1839 und 1861 eröffneten fotografischen Porträtateliers wurde der Großteil von deutschsprachigen Inhabern geführt, die ihre eigenen Berufsstrategien entwickelten. So tauschten die Fotografen untereinander Ateliers, stellten ihre Fotografien bei den Buch- und Bildhändlern wie Karl Beckers aus, inserierten französischsprachig für die russische Aristokratie und gaben besondere Ratschläge u. a. zur Kleidung der Porträtierten. In ihren Ateliers vermittelten die deutschsprachigen Fotografen europäische wissenschaftliche Neuerungen und Erkenntnisse im Bereich der Fotografie an die Moskauer Gesellschaft. Dies umfasste unter anderem verbesserte Techniken, gängige Retuscheverfahren, die Methode der Papierfotografie sowie zeitgemäße visuelle Formen und Darstellungsweisen fotografischer Ateliers.

Die deutschsprachigen Fotografen bildeten untereinander und mit Vertretern verwandter Branchen, wie beispielsweise Lithografen, Grafik-Händlern oder Buchhändlern gleicher Herkunft ein Netzwerk der gegenseitigen beruflichen Unterstützung. Die deutschsprachige Gemeinschaft der Bildakteure in Moskau war maßgeblich am Verkauf von Fachliteratur und fotografischen Geräten sowie an der Anfertigung von Fotografien in Ateliers beteiligt – auch als Vorlage für Lithografien. Zudem übernahmen sie die Produktion der Lithografien und später den Vertrieb der Bilder durch Buch- oder Bildgeschäfte in Moskau. Trotz verbreiteter Lehrangebote unter den deutschen Fotografen kann angenommen werden, dass sie nicht beabsichtigten, ihr Fachwissen vollumfänglich zu teilen, um so keine Konkurrenz außerhalb ihrer Gemeinschaft entstehen zu lassen. Ein Beispiel dafür ist das erfolglose Handeln des russischen Fotografen Aleksej Grekov, der sich „ausländisch“ anmutender Pseudonyme bediente und versuchte, bei den deutschen Wanderfotografen fotografisches Wissen zu erlernen. Der Fall Grekov demonstriert überdies die Gewohnheiten des Moskauer Publikums, sich von „ausländischen“ Fotografen abbilden zu lassen, deren Ruf eine gute Ausführung der Bilder versprach.

Die fotografischen Ateliers boten zudem den gesellschaftlichen Gruppen in Moskau, welche sich außerhalb der autokratischen Herrschaft positionierten, im Unterschied zu den traditionellen Bildmedien Malerei und Grafik, eine finanziell weniger aufwendige und moderne Möglichkeit, sich fast außerhalb der offiziellen Kontrolle des Staates abbilden zu lassen. Anhand fotografischer Darstellungen von Persönlichkeiten wie dem Slawophilen Konstantin Aksakov wurde die Anwendung fotografischer Verfahren in der Moskauer Gesellschaft, einschließlich der Mechanismen der Zensur, verdeutlicht. Die Fotografie bot den regierungskritischen Moskauern ein modernes gesellschaftspolitisches Instrument und fungierte als visuelles Ausdrucksmittel ihrer geistigen Ideen und Kommunikation. So ließ sich Konstantin Aksakov, wie in Kapitel 2 dargestellt, aus Protest in einer vom Staat nicht geduldeten russischen Kleidung fotografieren und zeigte bzw. verbreitete diese Bilder in seinem Familien- und Bekanntenkreis.

3.

Eine zentrale Rolle für die Etablierung der fotografischen Kultur in Moskau der Vorreformzeit spielte das Porträtatelier des sächsischen Fotografen August Bergner „Photographie de A. Bergner à Moscou.“. Bergner kann sowohl als prototypischer deutscher Fotograf in Moskau als auch als ein Pionier der sich ausbreitenden Porträtfotografie um die Mitte des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden. Das anfangs kleine Atelier entwickelte sich nicht zuletzt dank der herausragenden Qualität der Fotografien und durch die professionelle Vernetzung zu einem florierenden Unternehmen, dessen marktsensible und finanziell erfolgreiche Anpassung an die sozio-politischen Verhältnisse die Akzeptanz der Fotografie beförderte. In der vorliegenden Dissertation wurden die Biografie und das Schaffen von August Bergner erstmals fotohistorisch rekonstruiert. Hierbei wurde auf bisher teilweise unbekannte Archivmaterialien zurückgegriffen. Außerdem wurde eine fotohistorische Einordnung des Ateliers von Bergner vorgenommen. Es wurde ferner eine Klassifikation der Fotografien aus dem Atelier von August Bergner nach gesellschaftlichen Gruppen seiner Kunden sowie nach den Auftraggebern durchgeführt, um seine Rolle für die fotografische Frühkultur der Stadt zu ermitteln. Dadurch konnte die Bedeutung des Ateliers „Photographie de A. Bergner à Moscou.“ als eine der führenden Einrichtungen Russlands, die europäische frühfotografische Praktiken vermittelten, offengelegt werden.

Als ausgebildeter Lithograf aus Schneeberg im damaligen Königreich Sachsen reiste Bergner spätestens 1841 nach Russland und arbeitete vermutlich in der Lithografie-Anstalt von Hermann Kirsten. Im Jahr 1851 wechselte Bergner ins fotografische Gewerbe und übernahm das Porträtatelier in gefragter Lage der Moskauer Innenstadt vom Fotografen Eduard Wilhelm Mücke aus Hamburg, auch ein Mitglied der deutschen Diaspora. Man kann davon ausgehen, dass Bergner von Mücke nicht nur das Atelier übernahm, sondern auch das Fotografieren erlernte. Dank seiner Tätigkeit als Lithograf in Moskau brachte Bergner Vorkenntnisse im Umgang mit Bildgebungsverfahren mit, dank derer er die Vorteile der neuen fotografischen

Verfahren beurteilen und deren ökonomisches Potential einschätzen konnte. Bergner pflegte u. a. berufliche Kontakte zu Karl Beckers, zu Lithografen wie Hermann Kirsten oder Wilhelm Bachmann sowie zu den Fotografen Eduard Mücke und Carl Dauthendey. Darüber hinaus war er mit der fotografischen Werkstatt der Lavra der Dreifaltigkeit und des Heiligen Sergius verbunden, wodurch er über eine ausgezeichnete Vernetzung sowohl in der lokalen russischen als auch in der deutschsprachigen Berufsgemeinschaft verfügte. Bergner war in die Moskauer Gesellschaft gut integriert, wobei er bei seinen Aufträgen bzw. Geschäften, wie bereits ausgeführt, vom guten Ruf „deutscher“ Handelstreibender und Handwerker profitierte.

In seinem Atelier bediente sich August Bergner stets der neuesten fotografischen Verfahren und aktuellsten wissenschaftlichen Erkenntnisse, die er sich aus den fotografischen Handbüchern im Selbststudium aneignete. Aber auch durch einen (über-)regionalen Austausch mit Kollegen erweiterte er sein praktisches Wissen und setzte dieses durch eigene Verbesserungen um. Er wandte ebenfalls eine besondere Technik des Lacküberzugs der Positivabzüge an: Bei dieser wurden ausschließlich die Figur der Porträtierten sowie einzelne im Vordergrund abgebildete Dekorelemente mit Lack überzogen, wodurch die Abbildung eine plastische Wirkung erzielte. Zudem wurde Bergner für seine als meisterhaft qualifizierte künstlerische Umsetzung fotografischer Porträts geschätzt. Diese wurden als „nicht einfach Porträts, sondern lebendige Menschen“⁹⁷⁴ von seinen Kunden beschrieben. Seine fotografischen Arbeiten zeichneten von Anfang an eine außergewöhnliche Qualität in der technischen Ausführung aus, worin die hohen Preise sowie die Popularität des Ateliers begründet sind.

Bergners Fotografien zeigen Aristokraten, Kaufleute sowie Mitglieder der intellektuellen Oberschicht Moskaus. Darüber hinaus bildete Bergner Personen ab, die regierungskritischen Kreisen angehörten, wobei er Mitglieder von gegensätzlichen ideologischen Gruppierungen

974 Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej. GIM, OPI fond 469, ed.hr.15,1518. Tagebücher vom Kaufmann Vasilij Basnin.

fotografierte, wie zum Beispiel die der Westler und die der Slawophilen. Diese in ihren Denkrichtungen und Handlungen sehr unterschiedlichen Gemeinschaften stehen für den Teil der Gesellschaft Moskaus, der das Potenzial des fotografischen Bildes erkannte und nutzte. Den genannten Kreisen diente die Fotografie als Bühne der Selbstrepräsentation und damit als visueller Schauplatz, der den Oppositionellen Sichtbarkeit verlieh. Zudem wohnt fotografischen Bildern eine Memoria-Funktion inne, die für politische Akteure deshalb wichtig war, weil sich durch sie die Rezipienten der fotografischen Abbilder an die Porträtierten erinnern und sich ihnen gegenüber solidarisch erklären konnten. Dementsprechend wurde den oppositionellen Kreisen durch die Zirkulation fotografischer Porträts eine zusätzliche gesellschaftliche Präsenz verliehen, und das – in manchen Fällen – trotz der Zensur und Kontrolle des Staates. Folglich könnte man die fotografischen Porträts der Moskauer Gesellschaft als einen Spiegel der zivilen Gesellschaft in einem autoritären Staat betrachten, sofern man die Fotografie als ein kollektives „Werkzeug“ bzw. eine „gemeinsame Klammer“⁹⁷⁵ ansieht. August Bergners Bilder stellten für diese gesellschaftlichen Kreise ein modernes, schnelles, bezahlbares und „handwerklich präzises“ Instrument der Kommunikation und Selbstdarstellung dar. Eine besondere Stellung innerhalb der russischen Gesellschaft hatten die Fotografien der 1856 nach der Amnestie zurückgekehrten Dekabristen aus dem Atelier August Bergner. Diese Bilder, im Kontext der beabsichtigten Ikonografie der politisch Verbannten von der liberalen Opposition betrachtet, stellen ein Beispiel für fotografische Porträts dar, die gezielt zur Erinnerung und Verbreitung von Dekabristen angefertigt wurden. Sie dienten als Mittel zur Popularisierung der Ideen des politisch-gesellschaftlichen Widerstandes. Familienalben russischer Aristokraten, wie beispielsweise der Čertkovs und der Volkonskijs, die Fotografien aus dem Atelier Bergner enthalten, bilden hingegen als sorgfältig gestaltete Objekte private

975 Jäger, 1995, S. 132.

„Orte der Erinnerung“.⁹⁷⁶ August Bergners Kundenkreis schloss die aufkommende Schicht der Kaufleute, vorwiegend Altgläubige, mit ein, die fotografische Porträts gezielt als symbolische Zeichen ihrer neuen gesellschaftlichen Präsenz sowie ihrer Identität als eine religiöse Minderheit nutzten. Dies wurde anhand der Fotografien August Bergners aus dem Album der Familie Mamontov dargelegt, welche hier erstmalig vollständig veröffentlicht worden sind.

Zu Bergners institutionellen Auftraggebern gehörten weiter die liberal gesinnte Kaiserliche Moskauer Universität sowie, nach der Thronübernahme von Alexander II., staatliche Stellen wie das „Arbeitskollektiv des Amtes des Moskauer Militärgeneralgouverneurs“. Nach dem Tod Nikolaus' I. im Jahre 1855 und der Niederlage Russlands im Krimkrieg (1853–1856) veränderte sich die gesellschaftliche und politische Stimmung im Land. Der neue Zar Alexander II. richtete seine Politik auf Reformen aus, um den innen- und außenpolitischen Imageschaden für das Land zu begrenzen. Auf diese Weise sollte ein neues Bild Russlands in der Welt kommuniziert werden. Der den modernen Methoden zugewandte Alexander II. verwendete die neuen Bildgebungsverfahren als ein Instrument der neuen Staatsstrategien und verlieh damit der Fotografie den Status „offizieller“ Künste bzw. Repräsentationsmedien. Auch staatsnahe Kollektive wie Staatsbeamte und der Zar selbst nutzten die Fotografie zur Selbstdarstellung und ließen sich im etablierten Atelier Bergners fotografieren. Vor diesem Hintergrund entstanden 1861 die Bilder der Moskauer Kaiserlichen Järgergesellschaft. Das Porträt von Alexander II. aus dem Atelier August Bergners ist nach heutigem Forschungsstand die einzige Aufnahme des Zaren aus einem Moskauer Atelier.

Bergners Fotografien dienten darüber hinaus als Vorlagen für russlandweit verbreitete lithografische Publikationen unter anderem für die Editionen des St. Petersburger Lithografen Alexander Münster oder die beliebte Zeitschrift „Russkij Hudožestvennyj Listok Timma“. Dass es Bergner war, der als Autor fotografischer Vorlagen zu den Lithographien des bis heute

976 Starl, 1989, S. 9.

bedeutenden Sammelbandes russischer Volkslieder „Kaleki Perehožie“ von Pëtr Bezsonov – ein frühes Beispiel für die Verwendung von Bildern eines Berufsfotografen für wissenschaftliche Zwecke in Russland – fungierte, konnte erstmals im Rahmen der vorliegenden Studien ins Blickfeld fotohistorischer Forschung gerückt werden.

Eine hohe Anzahl erhaltener Fotografien August Bergners, darunter Porträts bekannter gesellschaftlicher Persönlichkeiten, die sowohl für einen privaten Kundenkreis als auch im Auftrag von Institutionen angefertigt wurden, befindet sich in den Archiven und Privatsammlungen Russlands. Sie fungieren heute als einmalige und überdurchschnittlich umfangreiche fotografische Sammlung bzw. Galerie der Persönlichkeiten Moskaus und der russischen Gesellschaft der Vorreformzeit. Das zeigt sich auch daran, dass August Bergners Porträts sowohl im 20. Jahrhundert als auch noch im 21. Jahrhundert in unterschiedlichen Veröffentlichungen abgebildet wurden, ohne dass Bergner oftmals als Autor der Fotografien genannt wurde. Sie dienen, je nach der staatlichen ideologischen Ausrichtung, der visuellen (Selbst-)Darstellung Russlands.

4.

Warum Bergner sein Atelier 1861 an Martin Scherer und Gottlieb Nabholz verkauft hat, konnte im Rahmen der vorliegenden Studie nicht geklärt werden. Ein kommerzieller Misserfolg kann für die Aufgabe des zum Zeitpunkt der Veräußerung ungemein erfolgreichen Ateliers nicht verantwortlich gemacht werden. Dank meiner Untersuchung kann ich belegen, dass Bergner nach der Aufgabe seines Moskauer Ateliers nach Sachsen zurückgekehrt ist, wo er 1863 die Bürgerrechte der Stadt Dresden erworben und zwischen 1864 und 1875 als anerkannter Fotograf und Inhaber des Ateliers „A. Bergner“ in der Bautzner Straße 56 (79) geführt hat. Als Vorstandsmitglied und Mitglied der ständigen Kommission zur Prüfung technischer Fragen der „Photographischen Gesellschaft zu Dresden“, unter dem Vorsitz von Hermann Krone, war August Bergner auch in Dresden hervorragend in das berufliche Netzwerk der Stadt integriert.

Aufgrund der regionalen und internationalen Kontakte des Vereins stand Bergner in fortwährendem Austausch mit anderen Fotografen auf regionaler und nationaler Ebene. Er beriet Kollegen, hauptsächlich zu technischen, die Atelierfotografie betreffenden Fragen und verwies dabei oft auf seine eigenen Erfahrungen in Moskau. August Bergner verstarb nach 1883.

Sein Wissen gab Bergner weiter, indem er ebenfalls deutschstämmige Fotografen wie Martin Scherer und Bogdan Maj in Moskau oder Theodor Kirsten in Dresden anernte. Diese nutzten ihre Erfahrung und Tätigkeit bei Bergner als Werbung für ihre Geschäfte. „Photographie de A. Bergner à Moscou.“ markierte den Beginn der Gründung des fotografischen Großunternehmens „Scherer und Nabholz vormals A. Bergner“ in Russland.

5.

Eine ausführliche Zusammenstellung der Fotografien von August Bergner aus den unterschiedlichen Museums- und Privatsammlungen wurde im Band II dieser Dissertation durchgeführt. Acht der dort veröffentlichten Abbildungen konnten im Rahmen der Recherchen dem Atelier August Bergners zugeordnet werden, auch wenn sie keinen Atelierstempel aufwiesen. Diese konnten erstens anhand der für August Bergner charakteristischen Lackbeschichtung der Fotografie-Oberflächen, in manchen Fällen auch mittels der Retusche und Bemalung des Hintergrundes der Bilder zugeordnet werden. Des Weiteren wurden Fotografien, die technische und kompositorische Ähnlichkeiten mit denen aus dem Atelier Bergner aufwiesen, anhand der Ateliereinrichtung mit Bergner gesichert zuschreibbaren Bildern verglichen, wie in Kapitel 3 dargestellt. Darüber hinaus konnten in meiner Dissertation erstmals 15 in der Forschung bisher unbekannte Fotografien aus dem Atelier August Bergner veröffentlicht werden.

6.

Diese Dissertation liefert Erkenntnisse zu einem bisher wenig beachteten Kapitel der europäischen Fotogeschichte: ihren Anfängen in Russland unter der autoritären Herrschaft von

Nikolaus I. und in der Vorreformzeit vor 1861. Hierbei liegt der Schwerpunkt der Darstellung auf der Stadt Moskau. Ferner wurden erstmalig die Dissemination des fotografischen Wissens in Russland sowie die Spezifika der Etablierung und der Entwicklung der fotografischen Kultur im genannten Zeitraum durch deutschsprachige Akteure in Moskau erforscht. Im Fokus standen die Rekonstruktion und Einordnung des Schaffens sowie der Einfluss des sächsischen Protagonisten der Studien, August Bergner, auf die fotografische Kultur Moskaus.

Diese Dissertation soll als Referenz und Anstoß zur Erforschung der Frühzeit der Fotografie im Russischen Kaiserreich dienen. Immer noch stehen Studien zu weiteren aus dem deutschen Sprachraum stammenden Moskauer Fotografen wie den Gebrütern Blumenthal, Friedrich Mebius und Eduard Mücke aus. Deren in russischen Archiven und Museen aufbewahrten Fotografien sowie ihre Inserate in Periodika belegen ihre langjährige Ateliertätigkeit. Auch wurde in der russischen Fotogeschichte bislang dem Wirken französischer Fotografen im Zarenreich zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Auch eine Studie zu Bergners Nachfolger, dem Unternehmen „Scherer & Nabholz“, und dessen überregionaler Tätigkeit steht noch aus. Diese fotografische Anstalt prägte im Staatsauftrag sowie im Auftrag der Wirtschaft das Bild Russlands bis ins 20. Jahrhundert hinein.

Da die Handelsstadt Moskau wirtschaftlich und geografisch einen zentralen Umschlagplatz für den Binnenhandel ganz Russlands einnahm, sei hier auf eine Verbindung zwischen den Handelswegen und der Verbreitung des fotografischen Wissens durch ausländische, vorwiegend deutschsprachige Fotografen über Moskau in die russischen Provinzen verwiesen. Die Reise Alfred Davignons über Moskau weiter über Sibirien bis zur chinesischen Grenze, die nachgewiesenen Aufenthalte der Fotografen Eduard Mücke und Friedrich Mebius auf dem Jahrmarkt von Nižnij Novgorod sowie Anzeigen mehrerer deutscher Fotografen in den lokalen Zeitungen in der Vorreformzeit, die während der Recherchen entdeckt wurden, geben weitere Anhaltspunkte für diese Annahme. Clara Bolin, die den Einfluss deutschsprachiger Fotografen auf die Verbreitung fotografischer Kenntnisse im nordischen Raum zu Beginn der Fotografie

untersuchte, wies darauf hin, dass deutschen Fotografen in und nach den 1840er Jahren eine wichtige Rolle für die Verbreitung des jungen Mediums Fotografie zukam.⁹⁷⁷ Die auf das Russische Kaiserreich bezogenen Ergebnisse dieser Dissertation bestätigen Bolins Annahme, der weiter nachgegangen werden sollte.

Des Weiteren könnte eine Nachforschung über August Bergners Tätigkeit als Fotograf in Dresden und seine Verbindung zu Hermann Krone durchgeführt werden. Die Niederlassung von Martin Scherer als Fotograf in Dresden im Jahr 1867 wirft zudem die Frage nach einer besonderen Verbindung der in Moskau etablierten deutschen Fotografen zu Dresden auf. Die Informationen zu Bergners Nachfolger Theodor Kirsten in Dresden sind bisher ebenfalls nur bruchstückhaft erforscht worden.

Der Name August Bergner fehlte bisher in der deutschsprachigen fotohistorischen Literatur. Insofern soll die vorliegende Dissertation den Grundstein für weitere Forschungsarbeiten zur deutschen und russischen, deutsch-russischen bzw. der transnationalen Geschichte der Fotografie legen.

977 Bolin, 2018, S. 64.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Adarûkov, Vladimir, *Očerk po istorii litografii v Rossii*, Izdanie Apollona, 1911. / Адарюков, Владимир, *Очерк по истории литографии в России*, Издание Аполлона, 1911.

Adarûkov, Vladimir u. Obol'âninov, Nikolaj, *Slovar' russkih litografirovannyh portretov*, Tom I, Moskva, 1916. / Адарюков, Владимир и Оболянинов, Николай, *Словарь русских литографированных портретов*, Том I, Москва, 1916.

„Adress- und Geschäftsbuch der königlichen Haupt- und Residenzstadt Dresden, bearbeitet durch das Einwohneramt der Königlichen Polizeidirektion“, Dresden, für die Jahre 1864–1883.

Al'bom v pamât' pâtidesâtiletnego ûbileâ Moskovskago Obšestva Ohoty Imeni Aleksandra II, Moskva, 1912. / Альбом в память пятидесятилетнего юбилея Московского Общества Охоты Имени Александра II, Москва, 1912.

Anonym, „Ešë neskol'ko slov o dagerotipe“, in: *Severnaâ Pčela*, 20. Februar 1839, Nr. 39, S. 153-154. / Аноним, „Ещё несколько слов о дагеротипе“, *Северная Пчела*, 20. февраля 1839, Нр. 39, С. 153-154.

Anonym, „Izobretateli dagerotipov“, *Biblioteka dlâ čteniâ*, Rubrik Smes', Band 33, Februar 1839, S. 1-4. / Аноним, „Изобретатели дагеротипов“, *Библиотека для чтения*, Смесь, том 33, февраль 1839, С. 1-4.

Anonym, *Dagerrotipnye portrety v Peterburge*, *Maâk*, 1842. T. 1, kn. 1. S. 55-56 (Zamečatel'). / Аноним, *Дагерротипные портреты в Петербурге*, *Маяк*, 1842. Т. 1, кн. 1. С. 55-56 (Замечатель).

A. D., „Dagerotip (novoe izobretenie)“, in: *Severnaâ Pčela*, 4. Januar 1839, Nr. 3, S. 8-9. / А. Д., „Дагеротип (новое изобретение)“, *Северная Пчела*, 4. января 1839, Нр. 3, С. 8-9.

Âkovlev, S., *Sutki u Troicy, Golos*, 1863. 4. September, Nr. 231, S. 905-906. / Яковлев, С., *Сутки у Троицы, Голос*, 1863. 4. сентября, Нр. 231, С. 905-906.

Baron Brambeus (Osip Senkovskij), „Svetopis' ili proizvodstvo živopisnyh izobraženij posredstvom svetovyh lučej“ in: *Biblioteka dlâ čteniâ*, Band 34, Mai/Juni 1839, S. 59-91 und Band 36, August, 1839, S. 1-15. / Барон Брамбеус (Осип Сенковский), „Светопись или производство живописных изображений посредством световых лучей“, *Библиотека для чтения*, том 34, май/июнь 1839, С. 59-91 и том 36, август, 1839, С. 1-15.

Baron Brambeus, (Osip Senkovskij), „Svetopis' na bumage. Stat'â tret'â i poslednââ“ in: *Biblioteka dlâ čteniâ*, Band 60, September 1843, S. 1-67. / Барон Брамбеус, (Осип

Сенковский), „Светопись на бумаге. Статья третья и последняя“, *Библиотека для чтения*, том 60, сентябрь 1843, С. 1-67.

Bezsonov, Pëtr, *Kaleki Perehožie*, sbornik stihov i issledovanie, Moskva, 1861–1864. Ingesamt sechs Ausgaben. / Безсонов, Пётр, *Калекы Перехожие*, сборник стихов и исследование, Москва, 1861–1864. Сборник в шести томах.

Bulgarin, Fadej, „Zametki nezametnogo“: in: *Severnaâ Pčela*, 1822, 5. Oktober. Nr. 226, S. 902. / Булгарин, Фадей, „Заметки незаметного“: ин: *Северная Пчела*, 1822, 5. октября. Нр. 226, С. 902.

Bulletin Scientifique puiblie par L'Academie Imperiale des sciences de Saint-Petersbourg, Tome VI, No. 20. 21, No 140-141, correspondance, 8. Ueber Daguerre's Heliographie und Abdrücke von seinen heliographierten Platten. Aus einem Schreiben des Herrn Akademikers HAMEL an den beständigen Secretär (lu le 10 janvier 1840), 1840, S. 317-336.

Dmitriev, A., *Fotografiâ i fotografičeskaâ himiâ, obšeponâtnoe izložennje pod rukovodstvom Monkgovena, Legrè, Pino i po sovetam opytnyh fotografov-lûbitelej*, Moskva: A. I. Glazunov, 1858. / Дмитриев, А., *Фотография и фотографическая химия, общепонятное изложение под руководством Монкговена, Легре, Пино и по советам опытных фотографов-любителей*, Москва: А. И. Глазунов, 1858.

Fechner, A. W., *Chronik der Evangelischen Gemeinden in Moskau*, Moskau 1876, Band II.

Fet, Afanasij, *Moi vospominaniâ*, 1848-1889, čast'1, Moskva, 1890, III-IV. / Фет, Афанасий, *Мои воспоминания*, 1848-1889, часть 1, Москва, 1890, III-IV.

Fotograf-Lûbitel', Nr. 10, 1899. / Фотограф-Любитель, Нр. 10, 1899.

Gautier, Théophile, *Voyage en Russie*, Tome deuxième, Paris, 1867.

Hudožestvennaâ Gazeta, 15. Januar 1840, Nr. 2, S. 11. / Художественная Газета, 15. января 1840, Нр. 2, С. 11.

Imperatorskij S. Peterburgskij universitet [v 1847-1851 gg.]. [SPb.]: Izdanie N. Vanifat'eva; Lit. A. Mûnстера, 1854. / Императорский С. Петербургский университет [в 1847-1851 гг.]. [СПб.]: Издание Н. Ванифатьева; Лит. А. Мюнстера, 1854.

Janin, Jules, „Le Daguerotype“, in: *L'Artiste: Journal de la littérature et des beaux-arts*, t. 2, 11^e livraison, janvier 1839, S. 145-148.

Kirsten, Theodor, *Die Umbildung der Chromolithographie. Photolithographischer View- und Mehrfarbendruck auf Stein, Zink und Aluminium*, Selbstverlag des Verfassers: Hannover, 1913.

Kleffel', *Rukovodstvo praktičeskoj fotografii s dopolnjeniem, soderžašim ugleobrazovatel'nyj process Džona Punči s novejšimi ego usoveršenstvovaniâmi*, Sankt Peterburg: N. Depotkin, 1860. / Клеффель, *Руководство практической фотографии с дополнением, содержащим*

углеобразовательный процесс Джона Пунчи с новейшими его усовершенствованиями, Санкт Петербург: Н. Депоткин, 1860

Kniga adresov S. Peterburga na 1837 god, Karl Nistrëm, S. Peterburg, tipografiâ 3 Otdeleniâ Sob. E. I. V. Kancelârii, 1837. / Книга адресов С. Петербурга на 1837 год, Карл Нистрём, С. Петербург, типография 3 Отделения Соб. Е. И. В. Канцелярии, 1837.

Kniga adresov žitelej Moskvy, sostavlena po oficial'nym svedeniâm i dokumentam, Kniga lic neslužâših, Karl Nistrëm, Moskva, 1854. / Книга адресов жителей Москвы, составлена по официальным сведениям и документам, Книга лиц неслужащих, Карл Нистрём, Москва, 1854.

Kresin, A., „Pis'mo iz Moskvy v redakciû Severnoj Pčely“, Severnaâ Pčela, 11. Juni 1856, Nr. 129, S. 669. / Кресин, А., „Письмо из Москвы в редакцию Северной Пчелы“, *Северная Пчела*, 11. июня 1856, Нр. 129, С. 669.

Krotkov, Nikolaj, „Portretnâ fotografiâ“, in: „Fotograf-Lûbitel“, 1904, Nr. 3, S. 84-90. / Кротков, Николай, „Портретная фотография“, в: „Фотограф-Любитель“, 1904, Нр. 3, С. 84-90.

Levickij, Sergej, „Iz vospominanij starogo fotografa. Iz vremën dagerotipii“, in: *Fotografičeskij Ežegodnik P. M. Dement'eva*, Sankt-Peterburg, 1892, S. 117-189. / Левицкий, Сергей, „Из воспоминаний старого фотографа. Из времён дагеротипии“, *Фотографический Ежегодник П. М. Дементьева*, Санкт-Петербург, 1892, С. 117-189.

Monkgoven, D. [Monckhoven A. K.], *Novejšij sposob fotografii na železnych plastinkah. S prisoeдинением подробного описания метoды Тopeno на сухом kolloдионе и stat'i o fotografičeskikh lakah*, Sankt Peterburg, 1858. / Монкговен, Д., *Новейший способ фотографии на железных пластинках. С присоединением подробного описания метoды Тopeno на сухом коллодионе и статьи о фотографических лаках*, Санкт Петербург, 1858.

Liesegang, Paul Eduard, *Handbuch zu Fotografie auf Collodion*, Berlin: Theobald Grieben, 1861.

Moskovskaâ pamâtnâ knižka na 1866 god, sostavlennaâ po oficial'nym svedeniâm i dokumentam, v 2h chastâh, čast' 2, Moskva, 1866. / Московская памятная книжка на 1866 год, составленная по официальным сведениям и документам, в 2х частях, часть 2, Москва, 1866.

Mserians, Z., M., *Zakony o pečati. Nastol'naâ spravočnaâ kniga*, Moskva, 1868, S. 42-44. / Мсерианц, З., М., *Законы о печати. Настольная справочная книга*, Москва, 1868, С. 42-44.

Nagler, Georg Kaspar: *Neues allgemeines Künstler-Lexicon; oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, etc.* Band 15: Santi, Antonio – Schonte, Jan. E. A. Fleischmann, München, 1845, S. 37-38.

„Notes on Daguerre from a Manuscript written by M. Mentiene, ex Maire de Bry-sur-Marne, a personal Friend to the inventor of Photography, kindly communicated to Professor Stebbing by M. Glaise“, in: *The British Journal of photography*, Correspondence, 2. September 1887, S. 557-558.

N., „Novago roda živopis“ in: *Sanktpeterburgskîâ vedomosti*, Nr. 20, 25. Januar 1839, S. 87. / Н., „Нового рода живопись“ ин: *Санктпетербургская ведомости*, Нр. 20, 25. января 1839, С. 87.

Ohota v Belovežskoj Puše, St. Peterburg, 1861. / Охота в Беловежской Пуще, Ст. Петербург, 1861

Okergieskela, V., *Opisanie Metallografii i vnov' izobretënnogo sposoba*, Sanktpeterburg, 1834. / Окергиескела, В., *Описание Металлографии и вновь изобретённого способа*, Санктпетербург, 1834.

Otčet Moskovskogo Ober Policmejstera za 1847 god, Moskva, 1848. / Отчёт Московского Обер Полицмейстера за 1847 год, Москва, 1848.

„Dagerotip. Stat'â Žulâ Žanena“, in: *Sanktpeterburgskîâ vedomosti*, Nr 26, 1.2.1839, S. 115-116 und Nr. 27, 2.2.1839, S. 119-120. Die Übersetzung wird unter dem Pseudonym „N“ veröffentlicht. / „Дагеротип. Статья Жуля Жанена“, *Санктпетербургская ведомости*, Нр. 26, 1.2.1839, С. 115-116 и Нр. 27, 2.2.1839, С. 119-120.

Panteon, žurnal literaturno-hudožestvennyj, tom XI, sentâbr, knižka 9, 1853, Sankt-Peterburg. / Пантеон, журнал литературно-художественный, том XI, сентябрь, книжка 9, 1853, Санкт-Петербург.

Piazzî Smyth, Charles, *Three cities in Russia*, in two Volumes, Volume I, London: Lovell Reeve&co, 1862, S. 308.

Portretnâ Galereâ russkih literatorov, žurnalistov, hudožnikov i drugih zamečatel'nyh lûdej, Izdanie A. È. Mûnsterâ, Sankt-Peterburg, God II, 1860. / Портретная Галерея русских литераторов, журналистов, художников и других замечательных людей, Издание А. Э. Мюнстера, Санкт-Петербург, Год II, 1860.

Portretnâ Galereâ A. Mûnsterâ, tom 1, sto portretov s biografiâmi, S. Peterburg, 1864-65, tom 2, sto biografij, S. Peterburg, 1869. / Портретная Галерея А. Мюнстера, том 1, сто портретов с биографиями, С. Петербург, 1864-65, том 2, сто биографий, С. Петербург, 1869.

Russkij Biografičeskij slovar', Band „Žabokritskij-Zaâlovskij“, Petrograd, 1916, S. 279-282. / Русский Биографический словарь, том „Жабокритский-Заяловский“, Петроград, 1916, С. 279-282.

Sochineniâ Ū. F. Samarina, tom 12, 1840-1853, Moskva, 1911, Pis'mo 62 k Konstantinu Aksakovu, S. 51. / Сочинения Ю. Ф. Самарина, том 12, 1840-1853, Москва, 1911, Письмо 62 к Константину Аксакову, С. 51.

Ševyrëv, Stepan, Istorîâ Moskovskogo Imperatorskogo Universiteta, napisannaâ k stoletnemu ŭbileû 1755-1855, Moskva, 1855. / Шевырëв, Степан, История Московского Императорского Университета, написанная к столетнему юбилею 1755-1855, Москва, 1855.

Sollogub, Vladimir, Sočinenîâ grafa V. A. Solloguba, tom 4, „Dagerrotip ili znakomye vse lica. Original'naâ űotka-vodevil' v odnom dejstvii“, Sankt-Peterburg, 1856, S. 59-121. / Соллогуб, Владимир, Сочинения графа В. А. Соллогуба, том 4, „Дагерротип или знакомые все лица. Оригинальная шутка-водевиль в одном действии“, Санкт-Петербург, 1856, С. 59-121.

„Svetopis' po metode g.g. Talbo i Lâssenâ, ili tot že dagerotip v prostejšem vide“, Moskva: Tipografîâ Stepanova, 1839. / Светопись по методе г.г. Талбо и Ляссеня, или тот же дагеротип в простейшем виде“, Москва: Типография Степанова, 1839.

O vystavke manufakturnyh proizvedenij v Moskve v 1865 godu, Sankt-Peterburg, 1867. / O выставке мануфактурных произведений в Москве в 1865 году, Санкт-Петербург, 1867.

Ostroglov, Ivan, „Popravki i dopolnenîâ k „Podrobnomu slovarû russkih gravirovannyh portretov“ D. A. Rovinskogo“, Russkij Hudožestvennyj Arhiv, Nr. 3 u.4, 1892. / Остроглазов, Иван, „Поправки и дополнения к „Подробному словарю русских гравированных портретов“ Д. А. Ровинского“, Русский Художественный Архив, Нр. 3 и 4, 1892.

Portrety gg. professorov imp. Moskovskogo universiteta. Istoriko-filologičeskij fakul'tet. Vyp. 1—2. V dvuh peč. obl. Moskva, 1855; Vyp. 1. T. N. Granovskij. S. M. Solov'ëv, S. P. Ševyrëv., Vyp. 2. O. M. Bodânskij. I. V. Vernadskij, A. I. Men'šikov. / Портреты гг. профессоров имп. Московского университета. Историко-филологический факультет. Вып. 1—2. В двух печ. обл. Москва, 1855; Вып. 1. Т. Н. Грановский. С. М. Соловьëв, С. П. Шевырëв., Вып. 2. О. М. Бодянский. И. В. Вернадский, А. И. Меньшиков.

Portrety gg. professorov imp. Moskovskogo universiteta. Juridičeskij fakul'tet, Vyp. 1—4. V peč. obl. Moskva, 1855; Vyp. 1. S. I. Baršev. N. I. Krylov. F. L. Moroškin; Vyp. 2. I. D. Belâev. V. N. Leškov. S. N. Ornatkij, Vyp. 3. N. V. Kalačov, M. N. Kapustin, F. V. Mil'gauzen, Vyp. 4. A. S. Korovickij. A. M. Cimmerman. / Портреты гг. профессоров имп. Московского университета. Юридический факультет, Вып. 1—4. В печ. обл. Москва, 1855; Вып. 1. С. И. Баршев. Н. И. Крылов. Ф. Л. Морошкин; Вып. 2. И. Д. Беляев. В. Н. Лешков. С. Н. Орнатский, Вып. 3. Н. В. Калачов, М. Н. Капустин, Ф. В. Мильгаузен, Вып. 4. А. С. Коровицкий. А. М. Циммерман.

Ukazatel' Moskovskoj Vystavki russkih manufakturnyh proizvedenij, Moskva, 1865. / Указатель Московской Выставки русских мануфактурных произведений, Москва, 1865.

Vsâ Moskva na ladonke, Moskva v Universitetskoj tipografii, 1857. / Вся Москва на ладонке, Москва в Университетской типографии, 1857.

Ânyš, A., *Fotografîâ na stekle s kollodionom, al'buminom, suhim kollodionom, stereoskop, stereoskopičeskie izobraženiâ na bumage i stekle i fotografičeskij process na bumage.*

Sanktpeterburg: v tipografii Èduarda Praца, 1858, S. 8, S. 45. / Яныш, А., *Фотография на стекле с коллодионом, альбумином, сухим коллодионом, стереоскоп, стереоскопические изображения на бумаге и стекле и фотографический процесс на бумаге*. Санктпетербург: в типографии Эдуарда Праца, 1858, С. 8, С. 45.

Sekundärquellen

Amburger, Erik, „Die Anwerbung von Ärzten, Gelehrten und Lehrkräften durch die russische Regierung vom 16. bis ins 19. Jahrhundert“, in: Ders., *Beiträge zur Geschichte der deutsch-russischen kulturellen Beziehungen*, Gießen 1961, S. 24-52.

Amburger, Erik, „Der Deutsche Lehrer in Russland“, in: Ders., *Beiträge zur Geschichte der deutsch-russischen kulturellen Beziehungen*, Gießen, 1961, S. 159-182.

Avetân, Nataliâ, *Èpoha dagerotipa. Rannââ fotografiâ v Rossii*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Èrmitaža, 2011. / Аветян, Наталия, *Èпoha дагеротипа. Ранняя фотография в России*, Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2011.

Avetân, Nataliâ, Mirolûbova, Galina u. Petrova, Tat'âna (Hg.), *Dagerotip. Katalog kolekcii*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Èrmitaža, 2012, S. 193-207. / Аветян, Наталия, Миролюбова, Галина и Петрова, Татьяна (ред.): *Дагеротип. Каталог коллекции*, Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012, С. 193-207.

Avetân, Natalia, „Dagerotip v sobranii Gosudarstvennogo Èrmitaža“, in: Avetân, Mirolûbova, Petrova, (Hg.) *Dagerotip. Katalog kolekcii*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Èrmitaža, 2012., S. 7-15. / Аветян, Наталия, „Дагеротип в собрании Государственного Эрмитажа“ в Аветян, Миролюбова, Петрова, (ред.) *Дагеротип. Каталог коллекции*, Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012., С. 7-15.

Avetân, Nataliâ, *Fotograf Sergej Levickij*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Èrmitaža, 2021. / Аветян, Наталия, *Фотограф Сергей Левицкий*, Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021

Avetân, Nataliâ, *Panteon Ippolita Robijâra. Portretnââ fotografiâ v Rossii 1860x godov*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Èrmitaža, 2022. / Аветян, Наталия, *Пантеон Ипполита Робийяра. Портретная фотография в России 1860х годов*, Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2022.

Ausstellungskatalog (ohne Angaben zum Herausgeber): *Krymskaâ vojna. 1853–1856. Geroičeskaâ oborona Sevastopolâ. Pervye fotoreportaži*, Moskovskij Gosudarstvennyj vystavočnyj zal „Maluj Manež“, Moskva, 1997. / *Крымская война. 1853–1856. Героическая*

оборона Севастополя. Первые фоторепортажи, Московский Государственный выставочный зал „Малый Манеж“, Москва, 1997.

Bahrušin, Sergej, Căvlovskij, Mstislav (Hgg.), *Zapisi prošlogo, vospominaniâ i pis'ma; Vospominaniâ Borisa Nikolaeviča Čičerina; Moskva sorokovyh godov*. Moskva: Izdanie M. i S. Sabašnikovyh, 1929. / Бахрушин, Сергей, Цявловский, Мстислав, *Записи прошлого, воспоминания и письма; Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина; Москва сороковых годов*. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1929.

Barhatova, Elena, *Aus der Geschichte der russischen Fotografie*, in: Schweizerische Stiftung für die Photographie Kunsthau Zürich, 1989, S. 6-16.

Barhatova, Elena: *Russkaâ svetopis' . Pervyj vek fotoiskusstva 1839–1914*, St. Petersburg: Liki Rossii, 2009. / Бархатова, Елена: *Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914*, Ст. Петербург: Лики России, 2009.

Belâev, Nikolaj, *Istoriâ Naučnoj biblioteki Rossijskoj Akademii Hudožestv (1757–2000)*, Sankt-Peterburg: Lema, 2005. / Беляев, Николай, *История Научной библиотеки Российской Академии Художеств (1757–2000)*, Санкт-Петербург: Лема, 2005.

Benjamin, Walther, *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Gérard Raulet, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2007.

Berezner, Evgenij, Čhmyrëva, Irina (u.a. Hg.), *The photographic history. 1840–1950. From the collection of The State Archive of Literature and Art*, Moscow: Art-Vokhonka, 2013.

Bogatyrev, Evgenij (Projektleiter), *Portretnâ fotografiâ iz sobraniâ Gosudarstvennogo muzeâ imeni A. S. Puškina*, Moskva, 2013. / Богатырёв, Евгений (рук. проекта), *Портретная фотография из собрания Государственного музея имени А. С. Пушкина*, Москва, 2013.

Bolin, Clara, „Disséminer la photographie. Importance et influence des photographes ambulantes allemands en Suède dans les années 1840 et 1850“, in: *photographica*, Heft 2, 2021, S. 50-68.

Bolin, Clara, „Mobilität und Innovation. Der sächsische Wanderfotograf Friedrich August Reinhold in Schweden“, in: Wolf, Herta u. Bolin, Clara (Hg.), *Keepsake /Souvenir. Reisen, Wanderungen, Fotografien 1841 bis 1870*“, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 160, 2021, S. 23-30.

Brügger, Ramona, „Kaiserliche Jagdpassion: Franz Joseph I. und Wilhelm II.“, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.), *Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2015, S. 89-103.

Burtseva, V. u. Solomina, O. „Naš drug Mazer“ (Sem'â Korsakovyh i Karl Peter Mazer)“ in: Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Peterburg: Rosphoto, Volume V, 2017, S. 43-48. / Бурцева, В. и Соломина, О. „Наш друг Мазер“ (Семья Корсаковых и Карл Петер Мазер)“ в: Коловский, Захар (рук. проекта),

Дзэгеротип у Рэссу. Daguerreotype in Russia, Ст. Петербург: Росфото, том V, 2017, С. 43-48.

Clifford, James, „Diasporas“, in: *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3, 1994, S. 302-338.

Cohen, Robin, *Global Diasporas. An Introduction*, London: UCL Press, 1997.

Dahlmann, Dittmar, „Lebenswelt und Lebensweise deutscher Unternehmer in Moskau vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges“, in: *Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte. Deutsche in St.-Petersburg und Moskau vom 18. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges*, Institut Norddeutsches Kulturwerk Lüneburg, Neue Folge Band III, 1994 Heft 1, S. 135- 163.

Dahlmann, Dittmar, „Religion und Geschäft. Deutsche Unternehmer in Moskau und St. Petersburg von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1914“, in: Gebhard, Jörg u. a. (Hgg.), *Unternehmer im Russischen Reich, Sozialprofil, Symbolwelten, Integrationsstrategien im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Osnabrück: fibre, 2006, S. 165-177.

Dahlmann, Dittmar, „Unternehmer, Handwerker, Künstler und Gelehrte: Die deutschsprachige Bevölkerung St. Petersburgs um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: Leuschner, Eckhard (Hg.), *Der Photopionier Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und in Russland*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021, S. 93-101.

Das Russland der Zaren. Photographien von 1839 bis zur Oktoberrevolution, Berlin: Nishen, 1989.

Dauven, Carina, „Porträtierten als angewandte Wissenschaft. Die Porträtfotografie in der Handbuchliteratur von 1839 bis 1869“, in: Wolf, Herta (Hg.), „Polytechnisches Wissen. Fotografische Handbücher 1839 bis 1918“, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 150, 2018, S. 17-26.

De Custine, Le Marquis, *La Russie en 1839*, Paris: Librairie D’Amyot, 1843.

Dogramaci, Burcu, Szymanski-Düll, Berenika u. Rathert, Wolfgang, „Einleitung“ in: Dogramaci, Burcu, Szymanski-Düll, Berenika, Rathert, Wolfgang (Hg.), *Leave, left, left Migrationsphänomene in den Künsten in aktueller und historischer Perspektive*, Berlin: Neofelis, 2020., S. 7-18.

Dönninghaus, Victor u. Petrov, Ūrij, Einleitung, in: *Russen & Deutsche. 1000 Jahre Kunst, Geschichte und Kultur*, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum in Berlin, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012.

Dost, Wilhelm u. Stenger, Erich: *Daguerreotypie in Berlin 1839–1860*, Berlin: K. Bredow, 1922.

Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Wolf, Herta (Hg.), Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

Edwards, Elisabeth, „Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien“, in Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie*, Band II, Suhrkamp, 2003, S. 335-358.

Elliott, David (Hg.), *Russische Photographie 1840/1940*, Berlin: Ars Nikolai, 1992.

Epstein, Stephan R., „Transferring Technical Knowledge and Innovating in Europe, c.1200-1800“ in: *Working Papers on The Nature of Evidence: How Well Do 'Facts' Travel*, London School of Economics, Ausgabe 1, 2005.

Fedorovskaâ, Natal'â, „Izvestnyj-neizvestnyj sbornik Petra Bessonova "Kaleki Perehožie"“, in: *Vestnik Moskovskogo Universiteta*, ser. 9, Filologija, 2008, Ausgabe 2, S. 72-78. / Федоровская, Наталья, „Известный-неизвестный сборник Петра Бессонова "Калеки Перехожие"“ в: *Вестник Московского Университета*, сер. 9, Филология, 2008, выпуск 2, С. 72-78.

Fehrenbach, Lenka, *Bildfabriken. Industrie und Fotografie im Zarenreich (1860–1917)*, Paderborn: Schöningh, 2020.

Freund, Gisèle, *Photographie und Gesellschaft*, übers. von Dietrich Leube, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Garrioch, David (Hg.), *The Republic of Skill, Artisan Mobility, Innovation, and the Circulation of Knowledge in Premodern Europe*, Leiden, Boston: Brill, 2022.

Geiges, Leif u. Matz, Reinhard, „Trudpert Schneider und Söhne. Als Wanderfotografen durch Europa“, in: von Dewitz, Bodo, Matz, Reinhard, *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Fotografie im deutschen Sprachraum 1839–1860*, Köln und Heidelberg: Edition Braus, 1989, S. 236-265.

Gej, Nikolaj (Hg.), *Pëtr Annenkov, Literaturnye vospominaniâ*, Moskva: Hudožestvennaâ literatura, 1983. / Гей, Николай (ред.), *Пётр Анненков, Литературные воспоминания*, Москва: Художественная литература, 1983.

Geimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2011

Gernsheim, Helmut, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, Berlin: Propyläen Verlag, 1983.

Glick Schiller, Nina, Basch, Linda u. Blanc-Szanton, Christina, *Towards a transnational perspective on migration. Race, Class, ethnicity, and Nationalism Reconsidered: A New Analytical Framework for Understanding Migration*, New York: The New York Academy of Sciences, 1992.

Gol'dštejn, Sof'â, „Perepiska I. N. Kramskogo, I. N. Kramskoj i P. M. Tre'âkova 1869-1887“, Tom pervyj, Moskva: Iskusstvo, 1853, P. M. Tre'âkov- I. N. Kramskomu, 4 aprilâ 1877, S. 187-189. / Гольдштейн, Софья, „Переписка И. Н. Крамского, И. Н. Крамской и П. М.

Третьякова 1869-1887“, Том первый, Москва: Искусство, 1853, П. М. Третьяков- И. Н. Крамскому, 4 апреля 1877, С. 187-189.

Gorshenina, Svetlana u. a. (Hg.), *Photographing Central Asia. From the Periphery of the Russian Empire to Global Presence*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2022

Graure, Cristian: „Din Oglinda cu memorie „Călătoria fotografiei Timișoara. 1839-1855”, in: *Analele Banatului*, S. N. Arheologie-istorie, XXI, 2013, S. 409-419.

Grigor'ev, Sergej, *Pridvornaâ cenzura i obraz verhovnoj vlasti. 1831-1917*, Sankt-Peterburg: Aletejâ, 2007. / Григорьев, Сергей, *Придворная цензура и образ верховной власти. 1831-1917*, Санкт-Петербург: Алетейя, 2007.

Grinčenko, Natal'â, *Deâtel'nost' knižnoj firmy G. Šmitcdorfa v Peterburge (1860-1880)*, in: *Issledovaniâ i materialy*, Sbornik 68, Moskva, 1994. / Гринченко, Наталья, *Деятельность книжной фирмы Г. Шмитцдорфа в Петербурге (1860-1880)*, в: *Исследования и материалы*, Сборник 68, Москва, 1994.

Grinčenko, Natal'â, *Materialy po istorii knigi v knogotorgovyh ob'âvleniâh „Journal de Saint-Petersbourg“ (1830— 1850-s. g.)*, Čteniâ pamâti A. A. Zajcevoj (1927–1996), Sankt-Peterburg: Rossijskaâ Akademiâ Nauk, 2009. / Гринченко, Наталья, *Материалы по истории книги в многоторговых объявлениях „Journal de Saint-Petersbourg“ (1830— 1850-с. г.)*, Чтения памяти А. А. Зайцевой (1927–1996), Санкт-Петербург: Российская Академия Наук, 2009.

Grosul, Vladislav u. a. (Hg.), *Istoriâ Moskvy s drevnejših vremën, v trëh tomax, tom vtoroj, XIX vek*, Moskva: Mosgorarhiv, 1997. / Гросул, Владислав, *История Москвы с древнейших времён, в трёх томах, том второй, XIX век*, Москва: Мосгорархив, 1997.

Groys, Boris u. Weibel, Peter (Hg.), *Bilder eines Reiches. Leben im vorrevolutionären Russland*, Heidelberg Berlin: Kehrler, 2012.

Goehrke, Carsten, *Russland. Eine Strukturgeschichte*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2010.

Gogol, Nikolaj, „Petersburger Skizzen aus dem Jahr 1836“, „1“, in: „Gesammelte Werke in fünf Bänden“, Band 4, herausgegeben von Angela Martini, Stuttgart 1981, S. 107-109.

Hahn, Sylvia, *Historische Migrationsforschung*, 2 Ausgabe, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag: 2023.

Heller, Klaus, „Nemeckie predprinimateli kak most meždu Rossiej i Zapadnoj Evropoj, übers. v. Petrov, Ūrij in: *Nemcy v obšestvennoj i kul'turnoj žizni Moskvy XVI-načalo XX veka*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 1999, S. 59-63.

Hesse, Wolfgang (Hg.), *Hermann Krone. Historisches Lehrmuseum für Photographie: Experiment, Kunst, Massenmedium*, Amsterdam, Dresden: Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden u. Technische Universität Dresden, 1998.

Hesse, Wolfgang und Starke, Holger, *Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts*, Stadtmuseum Dresden, Museen der Stadt Dresden: Jonas Verlag, 2019.

Hoerner, Ludwig, „Photographische Journale. Deutsche und österreichische Fotofachzeitschriften 1854-1900“ in: *Fotogesichte*, Heft 12, 1984, S. 10-42.

Hildermeier, Manfred, *Geschichte Russlands. Vom Mittelalter bis zur Oktoberrevolution*, 3. Auflage, München: C. H. Beck, 2016.

Institut Russkoj Literatury, Puškinskij Dom (Hg.), *Nekrasov, Nikolaj, Polnoe sobranie Sočinenij i pisem v 15 tomah*, tom pervyj, Leningrad: Nauka, 1981, S. 282-291. / Институт Русской Литературы, Пушкинский Дом (ред.), *Некрасов, Николай, Полное собрание Сочинений и писем в 15 томах*, том первый, Ленинград: Наука, 1981, С. 282-291.

Jäger, Jens, *Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839–1860*, Heft 35, Springer Fachmedien Wiesbaden, 1996.

Kaplin, Aleksandr, *Predislovie* in: Pëtr Bezsonov, *Russkij Narod i ego tvorčeskoe slovo*, Moskva: Institut russkoj civilizacii, 2010, S. 7, 9, 13, 18-21. / Каплин, Александр, *Предисловие: Пётр Безсонов, Русский Народ и его творческое слово*, Москва: Институт русской цивилизации, 2010, С. 7, 9, 13, 18-21.

Khoroshilova, Anastasia, „Zwischen Wissenschaft und Politik. Zur frühen ethnografischen Fotografie in Russland“, in: Wolf, Herta u. Bolin, Clara (Hg.), „Keepsake / Souvenir. Reisen, Wanderungen, Fotografien von 1841–1870“, *Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 160, 2021, S. 31-40.

Keller, Andreas, „Bildung und Wohlfahrt, Gesellschaften und Vereine. Deutsches Leben in Moskau im 19. und frühen 20. Jahrhundert“, in: *Nordost-Archiv, Zeitschrift für Regionalgeschichte. Deutsche in St.-Petersburg und Moskau vom 18. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges*, Institut Norddeutsches Kulturwerk Lüneburg, Neue Folge Band III/1994 Heft 1, S. 89-113.

Kemp, Wolfgang (Hg.), *Theorie der Fotografie 1, 1839–1912*, Band I, München: Schirmer/Mosel, 1999.

Kempf, Michael, „Zwischen Bildrauschen und Orientierungswissen“, in: Wolf, Herta (Hg.), *Zeigen und/oder beweisen? Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, S. 219-243.

Kitaev, Aleksandr, *Peterburg Ivana Bianki. Poste restante*, St. Peterburg: Rostok, 2015. / Китаев, Александр, *Петербург Ивана Бианки. Poste restante*, Ст. Петербург: Росток, 2015.

Kitaev, Aleksandr, *Peterburgskij svet v fotografiâh Karla Dautendeâ*, St. Peterburg: Rostok, 2016. / Китаев, Александр, *Петербургский свет в фотографиях Карла Даутендея*, Ст. Петербург: Росток, 2016.

Kitaev, Alexandr (Hg. u. Autor): *Russkoe Fotovedenie. Žurnal ne dlâ vseh*, Tema: Mehanik-hudožnik Karl Kuliš, Nr. 1, 2020. / Китаев, Александр: *Русское Фотоведение. Журнал не для всех*, Тема: Механик-художник Карл Кулиш, Нр. 1, 2020.

Kitaev, Alexandr (Hg. u. Autor): *Russkoe Fotovedenie. Žurnal ne dlâ vseh*, Èffekt Den'era, čast' pervaâ, Nr. 7, 2021; čast' vtoraâ Nr. 8, 2021. / Китаев, Александр: *Русское Фотоведение. Журнал не для всех*, Эффект Деньера, часть первая, Нр. 7, 2021; часть вторая Нр. 8, 2021.

Kitaev, Alexander, „Carl Albert Dauthendey im „Land des Schnees und der Bären“, in: Leuschner, Eckhard (Hg.), *Der Photopionier Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und in Russland*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021, S. 73-83.

Klejmenova, Raisa, *Knižnaâ Moskva pervoj poloviny 19 veka*, Moskva: Nauka, 1991. / Клейменова, Раиса, *Книжная Москва первой половины 19 века*, Москва: Наука, 1991.

Knight, Nathaniel, „Imperiâ napokaz: vsrossijskaja vystavka 1867 god“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, Nr. 51, 2001, S. 111-131.

Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Peterburg: Rosphoto, Volume 1 (2014), Volume II (2015), Volume III (2015), Volume IV (2016), Volume V (2017), Volume VI (2017), Volume VII (2020).

Koz'min, Boris (Hg.), *Pis'ma G. S. Baten'kova i I.I. Pušina i È. G. Tollâ*, Moskva: Izdanie Vsesoûznoj Biblioteki im. Lenina, otдел rukopisej, iz Arhiva Elaginyh, 1936. / Козьмин, Борис (ред.), *Письма Г. С. Батенькова и И.И. Пуцина и Э. Г. Толля*, Москва: Издание Всесоюзной Библиотеки им. Ленина, отдел рукописей, из Архива Елагиных, 1936.

Kuznezov, Fëdor u.a (Hg.): „*A. A. Fet i ego literaturnoe okruženie*“, Kiniga I, Moskva: IMLI RAN, 2008. / Кузнецов, Фёдор, „*A. A. Фет и его литературное окружение*“, Книга I, Москва: ИМЛИ РАН, 2008

Krautheim, Hans-Jobst, u. Kölm, Lothar: „Das konservative Prinzip: Die Herrschaft Nikolaus' I (1825–1855) in: Zernack, Klaus (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands, Band 2. 1613–1856, Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, II Halbband, Stuttgart: Anton Hiersemann, 2001, S. 1056-1099.

Krautheim, Hans-Jobst, u. Kölm, Lothar: „Großmacht und Expansion des Imperiums in der Nikolaitischen Ära“ in: Zernack, Klaus (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands, Band 2. 1613–1856, Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, II. Halbband, Stuttgart: Anton Hiersemann, 2001, S. 1100-1144.

Kravec, Toričan (Hg.): *Dokumenty po istorii izobreteniâ fotografii. Perepiska Ž. N. Niepsa, Ž. M. Dagerra i drugih lic*, Moskva, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk, 1949. / Кравец, Торичан (ред.): *Документы по истории изобретения фотографии. Переписка Ж. Н. Ниепса, Ж. М. Дагерра и других лиц*, Москва, Ленинград: Издательство Академии Наук, 1949.

Krethlow, Carl Alexander, „Revolution, Milieu und Motivation: die mitteleuropäische Jagd“, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.), *Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2015. S. 61-88.

Krueger, Ingeborg „Die Photographie als Hilfsmittel oder Ersatz der Bildnismalerei“, in: Honnef, Klaus (Hg.), *Lichtbildnisse. Das Portrait in der Fotografie*, Köln: Rheinland-Verlag, 1982, S. 16-19, hier S. 17.

Lehmann, Hans-Ulrich, „Fotografie in Dresden, 1839–1917. Hermann Krone in seinem Umfeld“, *Fotogeschichte*, Nr. 68-69, Jonas-Verlag, 1998, S. 21-29.

Leuschner, Eckhard (Hg.), *Der Photopionier Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und in Russland*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2021.

Lotman, Ūrij u. Pogosân, Elena (Hgg.), *Velokostvetskie obedy. Panorama stoličnoj ųizni*, Sankt-Peterburg: Puškinskij Fond, 1996. / Лотман, Юрий и Погосян, Елена (ред.), *Великостветские обеды. Панорама столичной жизни*, Санкт-Петербург: Пушкинский Фонд, 1996.

Lucassen, Leo, „Is Transnationalism Compatible with Assimilation? Examples from Western Europe since 1850“ in: Oltmer, Jochen (Hg.), *Historische Integrationssituationen, IMIS-Beiträge*, Heft 29, Osnabrück, 2006, S. 15-35.

Lucassen Jan u. Lucassen Leo, „European migration history“, in: Gold, Steven J. and Nawyn, Stephanie J. (Hg.), *Routledge International Handbook of Migration Studies*, Florence: Taylor & Francis Group, 2013, S. 52-63.

Melegh, Attila, *The Migration Turn and Eastern Europe. A Global Historical Sociological Analysis*, Palgrave Macmillan, 2023.

Metëlkina, Anna, „Portret M. Ū. Lermontova iz izdaniâ N. N. Polevogo „Al’bom russkih pisatelej“. K voprosu o litografe I.- V.- Bahmane“, in: „*Lermontovskie čteniya. Sbornik statej*“, St. Peterburg, 2014, S. 96-108. / Метълкина, Анна, „Портрет М. Ю. Лермонтова из издания Н. Н. Полевого „Альбом русских писателей“. К вопросу о литографе И.- В.- Бахмане“, в: „*Лермонтовские чтения. Сборник статей*“, Ст. Петербург, 2014, С. 96-108.

Milde, Horst, *Dresdner Atelier-Fotografie zwischen 1860 und 1914*, Verlag der Kunst: Dresden, 1990.

Mirolûbova, Galina u. Petrova, Tat’âna (Hg.), *Russkajâ Fotografiâ. 1840-1910 gody. Iz sobraniâ Ėrmitaųa*, Leningrad: Gosudarstvennyj Ėrmitaų, 1991. / Миролюбова, Галина и Петрова, Татьяна (ред.), *Русская Фотография. 1840-1910 годы. Из собрания Эрмитажа*, Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1991.

Mirolûbova, Galina, „Deâtel'nost' litografskoj masterskoj Aleksandra Ėrnestoviča Mûnsterâ. 1850-1908“ in: *Trudy Gosudarstvennogo Ėrmitaųa LXXXII, Iz istorii russkoj kul'tury XII-XX vekov*, Sankt-Peterburg, 2016, S. 195. / Миролюбова, Галина, „Деятельность литографской

мастерской Александра Эрнестовича Мюнстера. 1850-1908“ в: *Труды Государственного Эрмитажа LXXXII, Из истории русской культуры XII-XX веков*, Санкт-Петербург, 2016, С. 195.

Mironov, Boris, *Social'naâ istoriâ Rossii (XVIII-načalo XXv.)*, tom 1, S.-Peterburg: Dmitry Bulanin, 2003. / Миронов, Борис, *Социальная история России (XVIII -начало XXв.)*, том 1, С.-Петербург: Дмитрий Буланин, 2003.

Morozov, Sergej, *Pervye russkie fotografy-hudožniki*, Goskinoizdat, Moskva, 1952. / Морозов, Сергей, *Первые русские фотографии-художники*, Госкиноиздат, Москва, 1952.

Morozov, Sergej, *Russkaâ hudožestvennaâ fotografiâ. Očerki iz istorii fotografii, 1839–1917*, Moskva: Iskusstvo, 1955. / Морозов, Сергей, *Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии, 1839–1917*, Москва: Искусство, 1955.

Oltmer, Jochen, *Globale Migration. Geschichte und Gegenwart*, C. H. Beck: München, 2012.

Oltmer, Jochen, „Das Aushandeln von Migration: Historische und historiographische Perspektiven“, in: *Zeitschrift für Staats- und Europawissenschaften (ZSE) / Journal for Comparative Government and European Policy*, 2016, Vol. 14, No. 3 (2016), S. 333-350.

Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck, 2020.

Phillips, Christopher, „Der Richterstuhl der Fotografie“ übers. von Wilfried Pranter, in: Wolf, Herta (Hg.), *Paradigma der Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 291-333.

Petrov, Ūrij, „Predislovie “ (Einleitung), in: *Nemcy v obšestvennoj i kul'turnoj žizni Moskvy XVI-načalo XX veka*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 1999, S. 6-9. / Петров, Юрий, „Предисловие “, в: *Немцы в общественной и культурной жизни Москвы XVI - начало XX века*, Москва: Государственный Исторический Музей, 1999, С. 6-9.

Petrov, Ūrij, „Rektor Moskovskogo universiteta A. A. Geim (1759–1821)“, in: *Nemcy v obšestvennoj i kul'turnoj žizni Moskvy XVI-načalo XX veka*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 1999, S. 42-49. / Петров, Юрий, „Ректор Московского университета А. А. Гейм (1759–1821)“, в: *Немцы в общественной и культурной жизни Москвы XVI - начало XX века*, Москва: Государственный Исторический Музей, 1999, С. 42-49.

Pinson, Stephen C. „Louis Jacques Mandé Daguerre“, in: Hannavy, John (Hg.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York/London: Routledge, 2008, S. 363-366.

Pinson, Stephen C., *Speculating Daguerre: Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*, University Chicago Press, 2012.

Pirožkova, Tat'âna, I. S. *Aksakov, Pis'ma k rodnym 1844–1849*, Moskva: Nauka, 1988, I. S. Aksakov materi i otcu, S. 110-117. / Пирожкова, Татьяна, *И. С. Аксаков, Письма к родным 1844–1849*, Москва: Наука, 1988, И. С. Аксаков матери и отцу, С. 110-117.

Pirožkova, Tat'âna, *Zapiski Aleksandra Ivanoviča Košeleva, (1812–1883 gody)*, s sem'û priloženiâmi, Moskva: Nauka, 2002. / Пирожкова, Татьяна, *Записки Александра Ивановича Кошелева, (1812–1883 годы)*, с семью приложениями, Москва: Наука, 2002.

Polâkova, Lûdmila, „Sohranënnoe ravno priobretënnomu"... avtorskie raboty L. Ž. M. Dagera v sobranii Naučnoj biblioteki pri Rossijskoj Akademii Hudožestv (Sankt-Peterburg)“, in: *Trudy Gosudarstvennogo Ėrmitaža CIII, Aktual'nye issledovaniâ v oblasti fotografii, Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii 18–21 noâbrâ 2014 goda*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ėrmitaža, 2020, S. 5-17. / Полякова, Людмила, "Сохранённое равно приобретённому"... авторские работы Л. Ж. М. Дагера в собрании Научной библиотеки при Российской Академии Художеств (Санкт-Петербург)“, в: *Труды Государственного Эрмитажа CIII, Актуальные исследования в области фотографии, Материалы Международной научной конференции 18–21 ноября 2014 года*, Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020, С. 5-17.

Popov, Anatolij, *Rossijskie fotografy (1839–1930)*, in 3 Bänden, Band 2, Kolomna: Muzej Rossijskoj Fotografii, 2013. / Попов, Анатолий, *Российские фотографы (1839–1930)*, в трёх томах, том 2, Коломна: Музей Российской Фотографии, 2013.

Renner, Andreas, Forschungsbericht, „Der visual Turn und die Geschichte der Fotografie im Zarenreich und in der Sowjetunion“, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 62 (2014), H. 3, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, S. 401-424.

Romakina, Mariâ: *Aleksej Fedorovič Grekov, Velikie umy Rossii*, Moskva: Komsomol'skaâ Pravda, 2017. / Ромакина, Мария: *Алексей Федорович Греков, Великие умы России*, Москва: Комсомольская Правда, 2017.

Romani, Sara, „Koloniales Denken und Identitätsdarstellung. Die lithografischen Alben nach Carl Durheims fotografischen Porträts von Schweizer Heimatlosen (1853–1858), in: Wolf, Herta u. Bolin, Clara (Hg.), „Keepsake / Souvenir. Reisen, Wanderungen, Fotografien von 1841–1870“, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 160, 2021, S. 41-48.

Rosenthal, Hildegard, *Die Auswanderung aus Sachsen im 19. Jahrhundert. (1815–1871)*, Stuttgart: Ausland und Heimat Verlags-Gesellschaft, 1931.

Rößler, Horst, „Arbeitsmarkt, soziale Netzwerke und „Little Germany“. Deutsche in der Londoner Zuckerindustrie von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts“, in Dahlmann, Dittmar / Margit Schulte Beerbühl (Hg.): *Perspektiven in der Fremde? Arbeitsmarkt und Migration von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Essen: Klartext Verlag, 2011, S. 123-143.

Saburova, Tat'âna, „Portrety Dekabristov“, in: *Sovetskoe Foto*, Ausgabe 1, 1986. / Сабурова, Татьяна, „Портреты Декабристов“, *Советское Фото*, Нр. 1, 1986.

Saburova, Tat'âna, „Fotoportrety dekabristov i problemy ih izučeniâ“, in: „*Iz istorii osvoboditel'nogo dvizheniâ v Rossii*“, Moskva: Trudy Gosudarstvennogo Ordena Lenina Istoričeskogo Muzeâ, 1989, S. 35-51. / Сабурова, Татьяна, „Фотопортреты декабристов и проблемы их изучения“, в: „*Из истории освободительного движения в России*“, Москва: Труды Государственного Ордена Ленина Исторического Музея, 1989, С. 35-51.

Saburova, Tat'âna, „Fotografiâ A. Bergnera v Moskve“, in: *Sovetskoe Foto*, März 1991, S. 36-39. / Сабурова, Татьяна, „Фотография А. Бергнера в Москве“, в: *Советское Фото*, Март 1991, С. 36-39

Saburova, Tat'âna, „Iz istorii sobraniâ portretnoj galerei dekabristov“, in: Bokova, M. (Hg.), „*Dekabristy i ih vremâ*“, Trudy Gosudarstvennogo Istoričeskogo muzeâ, Vypusk 88, Moskva, 1995, S. 158-174. / Сабурова, Татьяна, „Из истории собрания портретной галереи декабристов“, в: Бокова, М. (ред.), „*Декабристы и их время*“, Труды Государственного Исторического музея, Выпуск 88, Москва, 1995, С. 158-174.

Saburova, Tat'âna u. Semakova, Irina, *U istokov fotoiskusstva. Sobranie dagerotipov Gosudarstvennogo Istoričeskogo muzeja*, Moskva: Art-Rodnik, 1999. / Сабурова, Татьяна и Семакова, Ирина, *У истоков фотоискусства. Собрание дагеротипов Государственного Исторического музея*, Москва: Арт-Родник, 1999.

Saburova, Tat'âna, „Moskovskie fotoatel'e konca XIX — načala XX veka“, in: „*Antikvariat, predmety iskusstva i kollekcionirovaniâ*“, Nr. 20, September 2004, S. 130. / Сабурова, Татьяна, „Московские фотоателье конца XIX — начала XX века“, в: „*Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования*“, Нр. 20, сентябрь 2004, С. 130.

Saburova, Tat'âna, *Portret v ruskoj fotografii. Izbrannye proizvedeniâ 1850-1910 iz sobraniâ Gosudarstvennogo Istoričeskogo Muzeâ*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 2006 / Сабурова, Татьяна, *Портрет в русской фотографии. Избранные произведения 1850-1910 из собрания Государственного Исторического Музея*, Москва: Государственный Исторический Музей, 2006

Saburova, Tat'âna, *Dagerotip v Rossii. Sobranie Istoričeskogo Muzeâ*, Moskva: Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, 2014. / Сабурова, Татьяна, *Дагеротип в России. Собрание Исторического Музея*, Москва: Государственный Исторический Музей, 2014; Im Rahmen der Publikationsreihe: Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Peterburg: Rosphoto.

Saburova, Tat'âna, "Portrety dekabristov. Dagerotipy 1845–1857." in: Kolovskij, Zahar (Head of the project), *Dagerotip v Rossii. Daguerreotype in Russia*, St. Peterburg: Rosphoto, Volume II, 2015, S. 34-41. / Сабурова, Татьяна, "Портреты декабристов. Дагеротипы 1845–1857." в: Коловский, Захар (рук. проекта), *Дагеротип в России. Daguerreotype in Russia*, Ст. Петербург: Росфото, том II, 2015, С. 34-41.

Sagne, Jean, *Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers*, in: Frizot, Michel (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann, 1998, S. 103-129.

Schambach, Karin, „Photographie – ein bürgerliches Medium“, in: Hein, Dieter, Schulz, Andreas (Hg.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, München: C. H. Beck, 1996, S. 66-81.

Schlögel, Karl, *Moskau lesen*, das Kapitel „Schichtungen. Moskau versus Petersburg; über zwei Hälften des Ganzen“, München: Hanser, 2011, S. 47-52.

Schmidt, Irene, „Hermann Krone. (1827–1916). Der Beginn einer 64-jährigen Pionierarbeit in der Photographie“, in: von Dewitz, Bodo u. Matz, Reinhard (Hg.): *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860*, Köln und Heidelberg: Edition Braus, 1989, S. 266-309.

Schulte Beerbühl, Margrit, „Seducing Europe. Swiss Sugar-Bakers on the Move“, in: Garrioch, David (Hg.), *The Republic of Skill, Artisan Mobility, Innovation, and the Circulation of Knowledge in Premodern Europe*, Leiden, Boston: Brill, 2022, S. 90-118.

Schweizerische Stiftung für die Photographie Kunsthaus Zürich (Hg.), *Photographie aus der Sowjetunion. Leben im Zaristischen Russland*, Schweizerische Stiftung für die Photographie Kunsthaus Zürich, 1989.

Sidorova, M. u. Šerbakova, E. (Hg.), E, *Rossia pod nadzorom, Otčety III otdeleniâ 1827–1869*, Moskva, 2006. / Сидорова, М. и Щербакова, Е. (ред.), *Россия под надзором, Отчёты III отделения 1827–1869*, Москва, 2006.

Sieber, Uljana, *Dresden, Bautzner Straße. Von der politischen Haftanstalt zum Ort der Friedlichen Revolution*, CH. Links Verlag: Berlin, 2017, „Der Elbhang zwischen Villenromantik und Industrieschlotten 1845–1945“, S. 6-12.

Ševčenko, Taras (ohne Angaben zum Herausgeber), „*Dnevnik*“, Pamâtniki literaturnogo i obšestvennogo byta, Moskva-Leningrad: Academia, 1931. / Шевченко, Тарас, „*Дневник*“, Памятники литературного и общественного быта, Москва-Ленинград: Academia, 1931.

Šipova, Tat'âna, *Moskovskie Fotografy 1839–1930. Istoriâ moskovskoj fotografii 1839–1930*, Moskva: Planeta, 2012. / Шипова, Татьяна, *Московские Фотографы 1839–1930. История московской фотографии 1839–1930*, Москва: Планета, 2012.

Solov'ëva, Karina, „1867 god: pervaâ fotovystavka o narodah Rossijskoj Imperii. Po materialam kollekciï Rossijskogo etnografičeskogo muzejâ“ in: *Sbornik докладов конференции „Fotografiâ v muzee“*, Rosfoto: Sankt-Peterburg, 2019, S. 13-18. / Соловьёва, Карина, „1867 год: первая фотовыставка о народах Российской Империи. По материалам коллекций Российского этнографического музея“ в: *Сборник докладов конференции „Фотография в музее“*, Росфото: Санкт-Петербург, 2019, С. 13-18.

Starke, Holger, „Otto Richter und sein Dresden“, in: Hesse, Wolfgang und Starke, Holger (Hg.), *Die im Licht steh'n. Fotografische Porträts Dresdner Bürger des 19. Jahrhunderts*, Stadtmuseum Dresden, Museen der Stadt Dresden: Jonas Verlag, 2019, S. 39-90.

Starl, Timm: „Der Faden des Gedächtnisses. Über Fotoalben im 19. Jahrhundert“, in: Heller, Martin (Hg.): *Welt-Geschichten. Fotoalben aus der Sammlung Herzog*, Zürich: Limmat Verlag Genossenschaft, 1989, S. 9-41.

Starl, Timm, „Das Aufkommen einer neuen Bilderwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerreotypie“, in: Frizot, Michel (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann, 1998, S. 33-57, hier S. 41.

Starl, Timm, „Hinter den Bildern. Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839–1945“, in: *Fotogeschichte*, Heft 99, 2006.

Steen, Uwe, „Joseph und Heinrich Weninger. Reisende Daguerreotypisten aus Österreich“, in: *Fotogeschichte*, Heft 70, 1998, S. 3-20.

Štrajh, Solomon (Hg.), *Zapiski, stat'i, pis'ma dekabrista I. D. Ákuškina*, Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1951. / Штрайх, Соломон (ред.), *Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина*, Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1951.

Stratenwerth, Wolfgang, *Joseph Christian Hamel 1788-1862: ein deutscher Arzt, Naturforscher und Technologe aus Sarepta in russischen Diensten*, Edition Winterwork, 2020.

Tan'shina, Tat'ána, „Tri vzglâda na Franciû“, in: *Lokus. Lûdi, obšestvo, kul'tury, smysl*, Nr. 1, 2017, S. 72-85. / Таньшина, Татьяна, „Три взгляда на Францию“, в: *Локус. Люди, общество, культуры, смысл*, Нр. 1, 2017, С. 72-85.

Teder, Kaljula, *Eesti Fotograafia Teerajajaid. Sada aastat (1840–1940) arenguteed*, Tallinn: Kirjastus „Eesti Raamat“, 1972.

Theinhardt, Hannes, „Vielfalt in der Autokratie: die Jagd in Russland“, S. 43-60, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.), *Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2015.

Timofeeva, Lûbov', „Očki v kontekste kul'tury i rossijskoj povsednevnosti: pervye publikacii i reklamnye ob'âvleniâ v peterburgskoj pečati“ in: *Pečat' i Slovo Sankt-Peterburga, sbornik naučnyh trudov*, 2016, S. 117-124. / Тимофеева, Любовь, „Очки в контексте культуры и российской повседневности: первые публикации и рекламные объявления в петербургской печати“ в: *Печать и Слово Санкт-Петербурга, сборник научных трудов*, 2016, С. 117-124.

Tölölyan, Khachig, „Mapping diasporal studies. Past, present and promise“, in: Cohen, Robin u. Fischer, Carolin (Hg.), *Routledge Handbook of Diaspora Studies*, London and New York: Routledge, 2019, S. 22- 30.

Turčín, Valerij, *Èpoħa romantizma v Rossii. Istorîâ russkogo iskusstva pervoj treti 19 stoletîâ. Očerki*, Moskva: Iskusstvo, 1981. / Турчин, Валерий, *Эпоха романтизма в России. История русского искусства первой трети 19 столетия. Очерки*, Москва: Искусство, 1981.

Važenin, S., Suhih, V., "Vlast' i moskovskie kupcy v XIX veke: pričiny i posledstviâ nedoveriâ" in: *Stranicy èkonomičeskoj istorii Rossii*, Nr. 11, 2008, Novosibirsk, S. 177-187. / Важенин, С., Сухих, В., "Власть и московские купцы в XIX веке: причины и последствия недоверия" в: *Страницы экономической истории России*, Nr. 11, 2008, Новосибирск, С. 177-187.

Vengerov, Aleksej u. Vengerov, Sergej, *Es war einmal ein Zarenreich. Bibliothek 1550-1975*, Weimar (Lahn), 2016.

Vertovec, Steven, *Transnationalism*, London, New York: Routledge, 2009.

Vittaker, Robert u. Egorov, Boris (Hg.), *Grigor'ev, Apollon, Pis'ma*, Moskva: Nauka, 1999, Pis'ma 1851, Pis'mo M. P. Pogodinu, Moskva. / Виттакер, Роберт у. Егоров, Борис (ред.), *Григорьев, Аполлон, Письма*, Москва: Наука, 1999, Письма 1851, Письмо М. П. Погодину, Москва.

Von Dewitz, Bodo u. Kempe, Fritz (Hg.), *Daguerreotypien. Ambrotypien und Bilder anderer Verfahren aus der Frühzeit der Photographie. Dokumente der Photographie 2*, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1983.

Voigt, Jochen (Hg.), *Der gefrorene Augenblick. Daguerreotypie in Sachsen 1839–1860*, Chemnitz: Edition Mobilis, 2004.

Weber, Klaus „Krauts und true born Osnabrugs“ Ländliche Leinenweberei, früher Welthandel und Kaufmannsmigration im atlantischen Raum vom 17. bis 19. Jahrhundert“ in: Oltmer, Jochen (Hg.), *Historische Integrationssituationen, IMIS-Beiträge*, Heft 29, Osnabrück, 2006, S. 37-69.

Weimar, Wilhelm, *Daguerreotypie in Hamburg 1839–1860*, Hamburg: Meissner i Komm, 1916.

Wittekind, Susanne, „Versuch einer kunsthistorischen Objektbiografie“, in: Boschung, Dietrich u.a, *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Prinzips*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 143-172.

Wolf, Herta, „Von den Fotoalben zu den Fotofresken. Russische Fotografie 1840–1940“, in: *Fotogeschichte*, Jonas Verlag, 1995, Heft 55, S. 77-80.

Wolf, Herta, im Vorwort zum: Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Wolf, Herta (Hg.), Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1998, S. 7-14.

Wolf, Herta, „Die Augenmetapher der Fotografie“, in: Pias, Claus, *Neue Vorträge zur Medienkultur*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften: Weimar, 2000, S. 201-231.

Wolf, Herta (Hg.), *Paradigma der Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie*, Band II, Suhrkamp, 2003.

Wolf, Herta (Hg.), *Zeigen und/oder beweisen? Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.

Wolf, Herta, „Louis Désiré Blanquart-Évrards Strategien des Beweisens“, in: Wolf, Herta (Hg.), *Zeigen und/oder beweisen? Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, S. 179-217.

Wolf, Herta (Hg.), *Polytechnisches Wissen. Fotografische Handbücher 1839 bis 1918, Fotogeschichte*, Heft 150, 2018.

Wolf, Herta, „Übersetzungen. Wissenstranspositionen in frühen fotografischen Handbüchern“, in: *Fotogeschichte*, Heft 150, 2018, S. 5-15.

Wortman, Richard S., *Scenarios of Power, Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, Volume I. From Peter The Great to the death of Nicholas I., Princeton: Princeton University Press, 1995.

Zajceva, A., Inostrannye knigotorgovcy v S.-Peterburge v konce XVIII — načale XVIII., in: *Knigotorgovoe i bibliotečnoe delo v Rossii v XVII — pervoj polovine XIX v.*, Leningrad: Akademiâ Nauk SSSR, 1981, S. 30-51. / Зайцева, А., Иностранные книготорговцы в С.-Петербурге в конце XVIII — начале XVIII., в: *Книготорговое и библиотечное дело в России в XVII — первой половине XIX в.*, Ленинград: Академия Наук СССР, 1981, С. 30-51

Zernack, Klaus, „Zum Epochencharakter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Geschichte Rußlands“, in: Zernack, Klaus (Hg.), *Handbuch der Geschichte Russlands, Band 2. 1613–1856, Vom Randstaat zur Hegemonialmacht*, II. Halbband, Stuttgart: Anton Hiersemann, 2001, S. 870-875.

Zil'berštejn, Il'ja, *Nikolaj Bestužev i ego živopisnoe nasledie*, Literaturnoe nasledstvo, dekabristy-literatory, kniga vtoraâ, Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk, 1956. / Зильберштейн, Илья, *Николай Бестужев и его живописное наследие*, Литературное наследство, декабристы-литераторы, книга вторая, Москва: Издательство Академии Наук, 1956.

Zimmermann, Jan, „Wie Daguerre nach Lübeck kam: eine Spurensuche 1839–1844“, in: Bastek, Alexander, Zimmermann, Jan (Hg.), *Fotografie in Lübeck 1840–1945*, Ausstellungskatalog Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2016, S. 9-21.

Zeitungen und Zeitschriften

Dresden

Helios, Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden, 1870-1872.

Kazan'

Kazanskie Gubernskie Vedomosti / Казанские Губернские Ведомости

Leipzig

Börsenblatt für den deutschen Buchhandel und die mit ihm verwandten Geschäftszweige

Moskau

Den' / День

Fotograf-Lûbitel' / Фотограф-Любитель

Moskovskij listok / Московский листок

Moskovskie Vedomosti / Московские Ведомости

Moskvitânin, učěno-literaturnyj žurnal / Москвитянин, учёно-литературный журнал

Vedomosti Moskovskoj Gorodskoj Policii / Ведомости Московской Городской Полиции

Prag

Photographisches Journal

St. Petersburg

Biblioteka dlâ čteniâ / Библиотека для чтения

Fotograf / Фотограф

Hudožestvennaâ Gazeta / Художественная Газета

Kommerčeskaâ Gazeta / Коммерческая Газета

Russkij hudožestvennyj listok, izdavaemyj Vasiliem Timmom / Русский художественный листок, издаваемый Василием Тиммом

Sanktpeterburgskiâ Vedomosti / Санктпетербургския Ведомости

Severnaâ Pčela / Северная Пчела

Sovremennik / Современник

Vedomosti Sankt-Peterburgskoj gorodskoj policii / Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции

Voronež

Voronežskij listok / Воронежский листок

Manuskripte

Avetân, Nataliâ, „*Sergej L'vovič Levickij i problemy izučenijsa ruskoj fotografii 19 veka*“, Dissertation, Sankt-Peterburgskij Gumanitarnyj Universitet, St. Peterburg, 2012. / Аветян, Наталия, „Сергей Львович Левицкий и проблемы изучения русской фотографии 19 века“, Диссертация, Санкт-Петербургский Гуманитарный Университет, Ст. Петербург, 2012.

Bolin, Clara: „Dissemination fotografischen Wissens: deutsche Wanderfotografen in Schweden zwischen 1840-1860“, Masterarbeit, 111 Seiten, Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Kunsthistorisches Institut, 2018, betreut von Prof. Dr. Herta Wolf.

Hamel, Wilhelm: „Beiträge zu einer Biografie des Kaiserlich Russischen Wirklichen Staatsraths, Akademiker Dr. Joseph Hamel“, handschriftliches Manuskript, 44 Seiten, 1862, Unitätsarchiv der Evangelischen Brüder-Unität in Herrnhut, R. 21. A. 59.

Metëlkina, Anna, „Vedušie litografskie masterskie Peterburga i Moskvu 1840-h – načala 1860-h godov“, Dissertation, 257 Seiten, Federal'noe gosudarstvennoe bjudžetnoe učreždenie kul'tury „Gosudarstvennyj Russkij Muzej“, Sankt-Peterburg, 2019. / Метёлкина, Анна, „Ведущие литографские мастерские Петербурга и Москвы 1840-х – начала 1860-х годов“, Диссертация, 257 страниц, Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры „Государственный Русский Музей“, Санкт-Петербург, 2019.

Vasil'čenko, Anastasia: „Fotografičeskoe sobranie S. N. Korsakova. Stranicy rannej istorii svetopisi“, 2017, Manuskript, 30 Seiten, o. S. Quelle: zur Verfügung gestellt von A. Vasil'čenko. / Васильченко, Анастасия: „Фотографическое собрание С. Н. Корсакова. Страницы ранней истории светописи“, 2017, манускрипт, 30 страниц.

Archivmaterial

Vasilij Basnin:

Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej. GIM, OPI fond 469, ed.hr.15,1518 /
Государственный Исторический Музей. ГИМ, ОПИ фонд 469, ед.хр.15,1518

Carl August Bergner:

Landeshauptstadt Dresden Stadtarchiv, Gewerbeamt A. Bürger und Gewerbeakten, Signatur 2.3.
9., Nr. B. 2834

Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvy, Fond 46, opis' 2, delo 1072. / Центральный
Государственный Архив города Москвы, Фонд 46, опись 2, дело 1072.

Alfred Davignon:

Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 20, 1845, delo 182 /
Государственный Архив Российской Федерации (ГАРФ), фонд 109, опись 20, 1845, дело 182.

Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii (GARF), fond 109, opis' 3, 1845, edinica hraneniâ
3205 / Государственный Архив Российской Федерации (ГАРФ), фонд 109, опись 3, 1845,
единица хранения 3205.

Hermann Kirsten:

Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva, otdelenie 1, stol 3, 30 oktâbrâ, 1838, Nr.
6954. / Российский государственный архив литературы и искусства, отделение 1, стол 3, 30
октября, 1838, Нр. 6954.

Eduard Mücke:

Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer 232-2, E I 6386.

Staatsarchiv Hamburg, Bestandsnummer 111-1, 45802: „Regulierung und Auskehrung der
Verlassenschaft des in Moskau verstorbenen Fotografen Johann Wilhelm Eduard Mücke aus
Hamburg, 1872–1876“, Blatt 1-4, „Brief des Konsuls des Deutschen Reiches in Moskau Spies an
den Syndikus des Senats der freien und Hansestadt Hamburg Herrn Dr. Merck“ vom 26. April 1872.

Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv goroda Moskvy. Fond 46, opis' 2, delo 1072. / Центральный
Государственный Архив города Москвы. Фонд 46, опись 2, дело 1072.

August Schedel:

Rossijskij Gosudarstvennyj Istoričeskij Arhiv, Fond 1152, opis' 2 (1831), delo 61. / Российский
Государственный Исторический Архив, Фонд 1152, опись 2 (1831), дело 61.

Internetquellen

Datenbank von Erik Amburger

<https://amburger.ios-regensburg.de/index.php?id=8704&mode=1> vom 16.06.2021.

Bojčuk, Ljûdmila, „Istoriâ v licah iz semejnogo al'boma“, in: *Antikvariat, predmety iskusstva i kollecionirovaniâ*, Nr. 9 (109), September 2013. / Бойчук, Людмила, „История в лицах из семейного альбома“, в: *Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования*, Nr. 9 (109), сентябрь 2013.

<https://antiqueland.ru/articles/882/> vom 12.11.2023.

Daguerres Manifest, 1838:

<http://www.fotomanifeste.de/manifeste/1839-daguerre-daguerreotype> vom 11.12.2021.

Deutsche Fotothek

<https://www.deutschefotothek.de>

Forschungsprojekt "Die wissenschaftliche Produktion von Wissen über Migration" am Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien, Osnabrück, https://www.imis.uni-osnabrueck.de/publikationen/inventar_der_migrationsbegriffe.html vom 28.06.2024.

Forschungsprojekt „Fotografie als angewandte Wissenschaft. DFG-Projekt. Über die epistemische Rolle von fotografischen Handbüchern (1839–1883) unter der Leitung von Prof. Dr. Herta Wolf, Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln, 2012–2015.

<https://www.uni-koeln.de/phil-fak/khi/fotografie/forschungsergebnisse.html> vom 24.1.2024.

Karamzin, Nikolaj, „Zapiska o moskovskih dostopamâtnostâh, handschriftliches Manuskript, 1817, 40 Seiten / Карамзин, Николай, „Записка о московских достопамятностях, 1817, 40 страниц.

https://www.prlib.ru/item/335921?ysclid=limit49hak869703137#v=d&z=1&n=5&i=6751110_doc1_4826F480-27E3-40E8-8648-4EDBF80D5F77.tiff&y=349&x=559 vom 17.10.2023.

Keultjes, Dagmar „Praktiken und Diskursivierung der fotografischen Retusche von 1839-1900“, Dissertation, 286 Seiten, Philosophische Fakultät der Universität zu Köln, 2018, betreut von Herta Wolf. https://kups.ub.uni-koeln.de/37326/1/Textband_2021.pdf vom 15.05.2024

Kitaev, Aleksandr, „Nemeckij vklad v rossijskuû fotografiû XIX veka. Carl Dauthendey, Alfred Lorens, Albert Feliš i Karl Bulla“, 2014 / Китаев, Александр, „Немецкий вклад в российскую фотографию XIX века. Карл Даутендей, Альфред Лоренс, Альберт Фелиш и Карл Булла“, 2014:

<https://photographer-ru.turbopages.org/photographer.ru/s/cult/history/6521.htm> vom 26.05.2023.

Mardilovich, Galina, „Reproducing il primo quadro del mondo: Fedor Iordan’s Engraving of Raphael’s Transfiguration, 1835-1850, in: Lipińska, Aleksandra (Hg.) in Kooperation mit Stéphanie Baumewerd, *Migration of artists in Central and Eastern Europe 1500–1900*, kunsttestde.de, Nr. 3: Künstlermigration, 2016.

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/article/view/88441> vom 12.12.2023.

Osterhammel, Jürgen: „Das 19. Jahrhundert. 1800–1850“ in: „Das 19. Jahrhundert“, *Informationen zur politischen Bildung*, Ausgabe 315, Bonn, 2012.

<https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/das-19-jahrhundert-315/142105/1800-bis-1850/> vom 09.08.2023.

Romani, Sara, *The Photographic Portraits of Carl Durheim. Wunschbilder between Projection and Identification*, Dissertation, 221 Seiten, Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, Kunsthistorisches Institut, 2022, betreut von Prof. Dr. Herta Wolf. <https://kups.ub.uni-koeln.de/63611/1/ROMANI-Thesis.pdf> vom 15.05.2024.

Russlandweites Plattform der Digitalisate der Sammlungsbestände staatlicher Museen und Archive:

<https://goskatalog.ru/portal/>

Šipova, Tat’âna, *Fotografy Peterburga 1839–1920.* / Шипова, Татьяна, *Фотографы Петербурга 1839–1920.*

<https://stereoscop.ru/photograph/> vom 11.10.2023.

The Correspondence of William Henry Fox Talbot, University of Glasgow, directed by Professor Larry J Schaaf.

<https://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters/transcriptFreetext.php?keystring=Lace&keystring2=&keystring3=&year1=1838&year2=1839&pageNumber=116&pageTotal=150&referringPage=5> vom 9.10.2023.

Zu Theodor Schwabe:

<https://polymus.ru/media/detail/iz-istorii-optiko-mekhanicheskikh-predpriyatij-rossii> vom 23.1.2024.

Timofeičev, Aleksandr, *Moskva i moskviči. Materialy dlâ spravočnika. Ulicy na M.* / Тимофеичев, Александр, *Москва и москвичи. Материалы для справочника. Улицы на М.* https://fabulae.ru/prose_b.php?id=125138&ysclid=lrqkq1h65e577748151 vom 23.1.2024.

Vasil’čenko, Anastasiâ, „Fotografičeskoe sobranie S. N. Korsakova. Stranicy našej istorii“, / Васильченко, Анастасия, „Фотографическое собрание С. Н. Корсакова. Страницы нашей истории“, 2018:

<http://e-books.arts-museum.ru/talbot/vasilchenko/> vom 01. 12. 2022.

Archive, Museen und Privatsammlungen

Bibliotheka Moskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Moskau /
Библиотека Московского Государственного Университета, Москва

Gosudarstvennyj Èrmitaž, St. Petersburg / Государственный Эрмитаж, С.-Петербург

Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej, Moskau /
Государственный Исторический Музей, Москва

Gosudarstvennyj istoriko-hudožestvennyj i literaturnyj Muzej-zapovednik "Abramcevo",
Abramcevo / Государственный историко-художественный и литературный Музей-
заповедник "Абрамцево", Абрамцево

Gosudarstvennyj literaturno-memorial'nyj Muzej Anny Ahmatovoj v Fontannom Dome,
St. Petersburg / Государственный литературно-мемориальный Музей Анны Ахматовой в
Фонтанном Доме, С.-Петербург

Gosudarstvennyj Muzej Istorii Literatury imeni V. I. Dalâ, Moskau / Государственный Музей
Истории Литературы имени В. И. Даля, Москва

Gosudarstvennyj Muzej A. S. Puškina, Moskau /
Государственный Музей А. С. Пушкина, Москва

Institut Russkoj Literatury RAN, St. Petersburg / Институт Русской Литературы РАН, С.-
Петербург

Muzej Rossijskoj fotografii, Kolomna / Музей Российской фотографии, Коломна

Ob'edinenie memorial'no-hudožestvennogo muzeâ -zapovednika "Usad'ba «Muranovo» imeni
F.I. Tûtcheva i narodnyh hudožestvennyh promyslov "Usad'ba Lukutinyh", Muranovo /
Объединение мемориально-художественного музея -заповедника "Усадьба «Мураново»
имени Ф.И. Тютчева и народных художественных промыслов "Усадьба Лукутиных",
Мураново

Privatsammlung der Familie Barhin, Moskau

Privatsammlung Mihail Zolotarëv, Moskau

Privatsammlung der Familie Morozov-Karpov, Moskau

Rossijskij Gosudarstvennyj Arhiv fotodokumentov, Krasnogorsk /
Российский Государственный Архив фотодокументов, Красногорск

Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI), Moskau / Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), Москва

Rossijskij nacional'nyj Muzej Muzyki, Moskau /
Российский национальный Музей Музыки, Москва

Staatsarchiv Bremen

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

The Metropolitan Museum of Art, Gilman Collection