

DE

# Nach der Natur Schweizer Fotografie im 19. Jahrhundert

03.04–03.07.2022

*„Niemals hat die Zeichenkunst der grossen Meister eine solche Zeichnung hervorgebracht. [...] Es ist die Sonne selbst, als allmächtiges Werkzeug einer neuen Kunst, die diese unglaubliche Arbeit vollbringt.“*

Jules Janin, *L'Artiste*, Januar 1839

*„Die Leute wollten damals durchaus noch nicht begreifen, dass diese Art Bilder unverfälscht die Natur, und nichts als die Natur wiedergeben; dass da der Künstler es nicht in der Hand hat zu schmeicheln und beliebig zu verschönern.“*

*Illustrierter Volks-Novellist*, September 1865

**Eine Koproduktion**

Fotostiftung Schweiz, Winterthur  
Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano  
Photo Elysée, Lausanne

**Kuratiert von**

Martin Gasser und Sylvie Henguely

**Ausstellungstexte von**

Martin Gasser  
Sylvie Henguely  
Peter Pfrunder

Es erscheint eine umfassende Publikation in  
einer deutschen und einer französischen  
Fassung im Steidl Verlag, Göttingen.

# Einleitung

**Nachdem die Fotografie 1839 in Paris als französische Erfindung proklamiert worden war, eroberte das neue Medium in kürzester Zeit ganz Europa. Der Wettlauf um technische Verbesserungen ging zwar von den kulturellen Zentren aus, doch bald wurden die schweren Kameras auch in die Dörfer und aufs Land, in abgelegene Täler und auf die Berge getragen. In der Schweiz spielte der aufkommende Tourismus eine wichtige Rolle für das neue Geschäft mit der Fotografie. Neben dem Interesse an spektakulären Landschaften trugen der wachsende Bedarf an Porträts, die frühe Industrialisierung sowie technische Grossprojekte zum Aufschwung des Mediums bei.**

Die hier präsentierte erste Übersichtsdarstellung der Schweizer Fotografie im 19. Jahrhundert beleuchtet die herausragenden Leistungen der Pioniere ebenso wie gesellschaftlich bedingte Besonderheiten, so etwa den frühen Einsatz der Fahndungsfotografie. Darüber hinaus untersucht sie die Wechselwirkungen zwischen den gleichzeitig existierenden Bildtechniken, mit Einbezug von Malerei und Druckgrafik. Dank Recherchen in unzähligen Archiven und Sammlungen in allen Landesteilen wurde bisher kaum bekanntes Bildmaterial zu Tage gefördert. Die hier gezeigte Auswahl berücksichtigt nicht nur die ästhetische Qualität, sondern auch die konkreten Gebrauchsweisen der Fotografie. Fast 60 öffentliche und private Leihgeberinnen und Leihgeber haben Werke aus ihren Sammlungen beigesteuert, um einen Überblick der ersten 50 Jahre der Fotografie in der Schweiz geben zu können. Viele verstreut aufbewahrte Originale wurden erstmals zusammengeführt, so dass sich ein klareres Profil einzelner Protagonistinnen und Protagonisten und wichtiger Themenkomplexe ergibt.

Die Ausstellung ist in sieben Kapitel gegliedert. Die ersten zwei befassen sich mit dem Auftauchen eines ganz neuen Mediums: Wie konnte sich die Fotografie gegenüber herkömmlichen Bildtechniken etablieren? In welchem Zeitraum wurden Bilder auf beschichteten Kupferplatten fixiert, wann und wo wurden Abzüge auf Papier hergestellt? Die weiteren fünf Kapitel sind dem Einfluss des Tourismus, der Bedeutung der Porträtfotografie, den kommerziellen Aspekten, den künstlerischen Ansätzen und der Darstellung des Fortschritts gewidmet. Bei vielen Exponaten handelt es sich um äusserst fragile Objekte, die aus konservatorischen Gründen nur bei schwachem Licht ausgestellt werden dürfen.

**Christian Gottlieb Geissler,  
Genf vom Landgut der Familie  
Pictet aus gesehen, 1799**

Während Mitglieder der besseren Gesellschaft in der Umgebung von Genf promenieren, aquarelliert ein Künstler die Landschaft. Vielleicht hat er sich der Camera obscura bedient, die am linken Rand dieser Ansicht zu sehen ist. Dieses aus Holz gefertigte Instrument, welches der Maler und Kupferstecher Christian Gottlieb Geissler (1729–1814) wiedergibt, diente vor allem als Zeichenhilfe. Deshalb wird sie oft etwas vereinfacht als Vorläuferin der fotografischen Kamera angesehen: die sich vor der Camera obscura befindlichen Objekte werden auf ein Mattglas projiziert, wo sie von Hand kopiert werden. Bevor die Camera obscura jedoch als Hilfe zur Reproduktion zum Einsatz kam, diente sie der Unterhaltung und als didaktisches Gerät, mit dem man die Grundlagen des Sehens erklären konnte. Tatsächlich war die Camera obscura vor ihrer Miniaturisierung als mobiler Kasten ein verdunkeltes Zimmer, in dessen Inneren die bewegten Bilder der äusseren Realität beobachtet werden konnten. Fast während des ganzen 19. Jahrhunderts erlaubte ein solches Zimmer, das Schauspiel der Rheinfälle zu beobachten.

# Der „Spiegel mit Gedächtnis“

**Im Gegensatz zur Fotografie auf Papier, die von einem Negativ mehrere Abzüge ermöglichte, ist die von Louis Daguerre (1787–1851) erfundene Daguerreotypie ein sogenanntes Unikatverfahren. Bei jeder Aufnahme entsteht auf einer lichtempfindlichen versilberten Kupferplatte ein Bild, das sich nicht vervielfältigen lässt. Es ist auf der spiegelnden Platte nur unter einem bestimmten Winkel als Positiv zu erkennen, dafür in einer einzigartigen Schärfe, Klarheit und Dreidimensionalität. Qualitäten, die ihr einerseits die Bezeichnung „Spiegel mit Gedächtnis“ einbrachten und andererseits den Vorwurf, nur ein kaltes, mechanisches Abbild der Realität darzustellen.**

Die Daguerreotypie wurde in der Schweiz von Wanderfotografen aus dem Ausland eingeführt, wobei sich vor allem Leute aus mechanischen, optischen oder pharmazeutischen Berufen für das neue, technisch heikle Verfahren interessierten. Viele blieben erfolglos, doch bei denen, die sich etablieren konnten, wurde das Porträt schnell zur gefragtesten Anwendung der Daguerreotypie. Mit dieser neuen Technik wurden fotografische Porträts zu einer günstigen Alternative zu gemalten Porträts.

Eigentliche Meister des Verfahrens waren der Genfer Bankier, Diplomat und Amateur Jean-Gabriel Eynard (1775–1863), der ab den frühen 1840er Jahren ein einmaliges, mittlerweile international anerkanntes Œuvre mit Porträts schuf, der gelernte Optiker Emil Wick (1816–1894) in Basel, der in ca. 15 Jahren über 30'000 Daguerreotypien gemacht haben will und angeblich so gut damit verdiente, dass er sich im Alter von 45 Jahren zur Ruhe setzen konnte, oder der Kupferstecher Johann Baptist Isenring (1796–1860), der seine Bilder bereits 1840 in einer „Kunstaussstellung“ in St. Gallen einem zahlenden Publikum vorstellte. Doch weder von Wick noch von Isenring sind viel mehr als eine Handvoll Daguerreotypien überliefert. Neben einer grossen Menge meist anonymer Porträts existieren heute nur wenige Architekturaufnahmen, wie etwa die beiden Genfer Ansichten von Mario Artaria (1796–1874) und Louis Bonijol (1796–1869), die hier zum ersten Mal Seite an Seite zu sehen sind, oder die kürzlich aufgetauchte Gruppe von vier anonymen Aufnahmen von Gebäuden, die der Architekt Gustav Albert Wegmann (1812–1858) ab den späten 1830er-Jahren in Zürich gebaut hat. Sie erlauben einen einzigartigen Blick auf den damaligen modernen Städtebau.

## Frühe Architektur

Die Architektur der Stadt gehört zu den ersten und naheliegendsten Motiven der Daguerreotypisten und der wenigen Daguerreotypistinnen: wegen der langen Belichtungszeiten war es einfacher, Häuser und Strassen ohne Bewegung zu fotografieren. Die Blütezeit der Daguerreotypie, ab Mitte des 19. Jahrhunderts, fällt zudem mit einer grossen städtebaulichen Dynamik zusammen: Infolge der Industrialisierung expandierten die Städte schnell, ihr Gesicht wandelte sich. So wurde es auch interessant, die Veränderungen festzuhalten. Nur wenige Beispiele früher Architekturfotografie sind erhalten geblieben. Darunter die beiden 1840 aufgenommenen, grossformatigen Genfer Ansichten von Mario Artaria (1796–1874) und Louis Bonijol (1796–1869). Von Zürich ist lediglich eine Handvoll Daguerreotypien bekannt, darunter eine Aufnahme des Neuen Postgebäudes, die Johann Baptist Isering zugeschrieben wird. Von Bern sind nur wenige kleinformatige Daguerreotypien von Friedrich Andreas Gerber (1797–1872) überliefert. Gerber gehört unzweifelhaft zu den Schweizer Fotopionieren, obwohl er seine Behauptung, schon vor Daguerre ein fotografisches Verfahren auf Papier erfunden zu haben, nie beweisen konnte.

## Genfer Fotografen

Wichtige Impulse für den Erfolg der Fotografie gingen von städtischen Zentren aus. Zwar gab es in der Schweiz keine grossen Metropolen –

aber eine Stadt wie Genf, die in regem Austausch mit Paris stand, bot einen durchaus günstigen Nährboden. Sie war ein Sammelbecken wissenschaftlicher Talente, exzellenter Handwerker im Dienste der Uhrenindustrie, aber auch vermögender Bürger. Der Wahl-Genfer Jean-Gabriel Eynard (1775–1863) zum Beispiel war ein erfolgreicher Bankier und Diplomat, der sich erst mit 65 Jahren der Daguerreotypie zuwandte. Seine Leidenschaft machte ihn zu einem der bedeutendsten Pioniere der Schweizer Fotografie. Ab 1840 produzierte er zusammen mit seinem Diener und Assistenten Jean Rion eine grosse Zahl von Bildern seiner Familie, Freunde und Bekannten sowie seiner Anwesen. Da Eynards Fotografien von hoher künstlerischer Qualität sind und mit mehreren hundert überlieferten Objekten den umfangreichsten Korpus eines Schweizer Daguerreotypisten darstellen, geniesst sein Werk heute internationale Anerkennung.

## Religion und Auswanderung

Die 1815 gegründete Basler Mission bewahrt bis heute in ihrem Archiv einen grossen Bestand von Daguerreotypien: Die in Basel ausgebildeten „Missionszöglinge“ wurden unmittelbar vor ihrer „Aussendung“ an die verschiedenen Missionsstandorte systematisch porträtiert, zuerst in Form von Lithografien, dann von 1851 bis 1861 mit Daguerreotypien und später im Salz- und Albuminpapierverfahren. Auf einfachen Passepartouts wurden

immer die gleichen Personendaten vermerkt: „geboren – eingetreten – ausgesandt – gestorben“. In Vorwegnahme der Identitätskarte legte die Basler Mission ein Verzeichnis ihrer externen Mitarbeiter an, das auch in Form eines Registers geführt wurde. Hinter der umfangreichen Porträtserie könnte der bedeutende Basler Daguerreotypist Emil Wick gestanden haben. Er zog sich im selben Jahr, 1861, vom Berufsleben zurück, in dem auch die Porträtserie der angehenden Missionare abbrach.

### **Frühe Porträts**

Für den Aufschwung der Daguerreotypie spielten Porträts eine wichtige Rolle, bildeten sie doch die Haupteinnahmequelle für die ersten Vertreter des neuen Metiers. Schätzungsweise 90 Prozent der Gesamtproduktion von Daguerreotypien waren Porträts – allerdings waren diese Unikate lange nur für Wohlhabende erschwinglich. Während die Kritiker der neuen Porträtkunst anfänglich behaupteten, man könne mit diesem Verfahren keine „lebendigen“ Bilder von Menschen machen, wurden die Bedürfnisse der Kundschaft – dank kürzerer Belichtungszeiten, Retusche und Kolorierung – sehr bald befriedigt. Dem aufstrebenden Bürgertum diente das Porträt als Statussymbol, es war Ausdruck eines neuen Selbstbewusstseins und einer fortschrittlichen Haltung. Vor diesem Hintergrund ist sicher auch die einzige bekannte Daguerreotypie aus dem Tessin zu sehen, das

Porträt eines unbekanntes, elegant gekleideten jungen Mannes, 1842 aufgenommen in Lugano.

### **Familienporträts in der Westschweiz**

Mit dem Aufstieg des Bürgertums im 19. Jahrhundert fand auch eine Aufwertung der bürgerlichen Familie statt: Familiäres Beisammensein wurde zelebriert, die emotionalen Beziehungen zwischen Ehepaaren, Eltern und Kindern wurden zur Schau gestellt und innerhalb der Familie wurden bürgerliche Moralvorstellungen vermittelt. Die Daguerreotypie trug dazu bei, solche Werte zu verewigen und gegen aussen eine perfekte Fassade vorzuspiegeln. In den sorgfältig arrangierten, zuweilen auch steifen Kompositionen wurde darauf geachtet, dass die „Etikette“ gewahrt blieb. Westschweizer Fotografen wie Antoine Détraz (1821–1900), Auguste Garcin (1816–1895) oder die Bruder frères liefern eindrückliche Beispiele der familiären Selbstdarstellung, wobei das Familienporträt von Détraz nicht nur durch seine klassische Komposition, sondern auch durch den dekorierten Passepartout und den Goldrahmen besonders hervorsteicht.

### **Berufe**

Die Genremaler des 19. Jahrhunderts spezialisierten sich darauf, Szenen des alltäglichen Lebens möglichst realitätsnah darzustellen. Dieser Ansatz fand in der Daguerreotypie eine Fortsetzung – mit kleinen Inszenierungen im Studio. Viele fotografische Porträts

jener Zeit wirken wie theatralische Auftritte, bei denen auch die Requisiten, „typische“ Posen oder die Wahl der Kleidung eine symbolische Bedeutung hatten. Die Lust der Akteurinnen und Akteure, eine bestimmte Rolle zu spielen, wird zuweilen deutlich sichtbar: Das Studio verwandelte sich in eine Bühne, auf welcher man sein eigenes (oder ein fremdes) Leben spielen konnte. Vielleicht gehört das Porträt von Johann Kürsteiner zu dieser Kategorie, denn es scheint unwahrscheinlich, dass er tatsächlich ein Tierpräparator war. Relativ selten scheinen in der Schweiz (Selbst-)Darstellungen von Berufsleuten gewesen zu sein. Die Porträts des Architekten am Zeichentisch, des Malers vor seiner Staffelei, des Kapitäns mit Schirmmütze und des Tuchhändlers mit Stoffballen gehören zu den wenigen Ausnahmen.

### **Samuel Heer und Johann Baptist Taeschler**

Der Glarner Pastorensohn Samuel Heer (1811–1889), von Beruf Spengler, belieferte in Lausanne Anfang der 1840er Jahre den Graveur, Fotograf und Erfinder Friedrich von Martens (1806–1885) sowie den Physiker, Mathematiker und Astronomieprofessor Marc Secretan (1804–1867) mit Daguerreotypieplatten und kam so mit der Fotografie in Kontakt. 1848 war er der erste, der in Lausanne ein Daguerreotypie-Atelier eröffnete, das mehrere Jahre konkurrenzlos blieb. Neben einer Vielzahl von Porträts sind von ihm auch Stadtansichten und Repro-

duktionen von Kunstwerken erhalten. Für seine oft sorgfältig kolorierten Porträts benutzte er gerne einen gemalten Hintergrund, auf dem das Schloss Chillon, der Genfersee und Berge zu erkennen sind.

Der seit 1830 in St. Gallen wohnhafte Uhrmacher Johann Baptist Taeschler (1805–1866), machte bereits 1840 erste daguerreotypische Versuche. Bekannt war er zu dieser Zeit jedoch vor allem für ausgefallene Uhren und mechanische Kunstreiter- und Seiltänzer-Automaten, die er öffentlich vorführte. Nach ein paar Jahren, in denen er als Wanderfotograf durch die Schweiz zog, eröffnete er 1850 in St. Fiden bei St. Gallen ein eigenes Fotografie-Atelier, das sich schnell einer grossen Kundschaft erfreute. In der Folge arbeitete Taeschler sowohl mit Daguerreotypien als auch mit Abzügen auf Salzpapier und porträtierte sich verschiedentlich selbst im Kreis seiner Familie.

### **John Ruskin und die Schweiz**

Der englische Schriftsteller, Maler, Kunsthistoriker und Sozialreformer John Ruskin (1819–1900) begann sich Ende der 1840er Jahre für die Daguerreotypie zu interessieren. Ihn faszinierte die präzise und wirklichkeitsgetreue Wiedergabe dieses neuen Bildmediums. Er schaffte sich eine Kamera an und liess seinen Hausdiener John Hobbs (geboren ca. 1821) damit experimentieren. Anfang 1849 gelangen ihnen erste Aufnahmen in den Alpen, am 8. August auch die allererste des



Matterhorns. Ruskin war schon als Kind mit seinen Eltern in die Schweiz gekommen, wo er sich für die Bergwelt begeisterte. Auf späteren Reisen zeichnete und malte er nicht nur, sondern liess auch von seinem Assistenten Frederick Crawley nach seinen Anweisungen Ansichten mit der Daguerreotypie-Kamera aufnehmen. Sein Augenmerk galt dabei vor allem der mittelalterlichen Architektur in Städten wie Basel, Thun, Fribourg, Luzern, Sitten und Bellinzona. Im Sommer 1858 hielt er sich fast einen Monat in Bellinzona auf, das für ihn wegen seines italienischen Charakters und den auf Felsen thronenden drei Schlössern das malerischste Städtchen der Schweiz darstellte. Die in dieser Zeit von Crawley aufgenommenen Daguerreotypen stellen wahrscheinlich die frühesten fotografischen Aufnahmen des Tessins dar. Auf einer ästhetischen Ebene sind einige von Ruskins Daguerreotypen spektakulär und wirken aussergewöhnlich modern: die in die Bild-diagonale gesetzte Nahaufnahme eines Felsens beim Castelgrande in Bellinzona oder die Sicht aus der Vogelperspektive auf das Augustinerkloster in der Altstadt von Fribourg.

### **Architektur und Berge**

Schon früh entstanden Bilder, die in der Tradition der Vedutenmalerei und der druckgrafischen Ansichten von Landschaften und Städten standen. Dabei spielten Ausländer eine wichtige Rolle, so etwa Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804–1892), ein reicher

Reisender und Künstler aus Frankreich. In seinen Daguerreotypen spiegelt sich die Sicht eines aufgeklärten Touristen, der sich für das Architektur-erbe genauso interessierte wie für die Natur. Die allerersten fremden Fotografen, die aus wissenschaftlichem Interesse in die Schweiz kamen, widmeten sich vor allem der spektakulären Bergwelt. Etwa die Franzosen Gustave Dardel (1824–1899) und Camille Bernabé (geb. 1808), die bereits Ende der 1840er Jahre im Auftrag des Elsässischen Industriellen und Gletscherforschers Daniel Dollfus-Ausset (1797–1870) in den Schweizer Alpen fotografierten, um mit naturgetreuen Fotografien einen Beitrag zur virulenten Diskussion um die Entstehung der damals noch bedrohlich wachsenden Gletscher zu leisten.

### **Zürich**

Die Stadt Zürich, die sich während der Zeit der Daguerreotypie stark entwickelte und veränderte, brachte seltenerweise keine so bedeutenden Fotografen wie Carl Durheim (Bern), Johann Baptist Isenring (St. Gallen) oder Emil Wick (Basel) hervor, obwohl in Zürich bereits am 1. September 1839 die „Vollständige Anweisung zur Verfertigung Daguerischer Lichtbilder“ zum Verkauf angeboten wurde. Vor wenigen Jahren tauchte aber eine Kassette in Buchform mit vier Bildern eines unbekanntenen Daguerreotypisten auf; sie zeigen herausragende, zwischen 1837 und 1847 entstandene Bauten des Architekten Gustav Albert Weg-

mann (1812–1858) in Zürich: den ersten Bahnhof der Schweiz, das Kantonsspital, die Kantonsschule und das Künstlergut, den Vorläufer des heutigen Kunsthauses. Wegmann setzte die Daguerreotypie wohl als Repräsentationsmittel ein. Die vier hier erstmals ausgestellten Daguerreotypien zählen neben der praktisch gleichzeitig entstandenen Aufnahme der Villa Rosau von Samuel Heer (1811–1889) aus Lausanne zu den sehr seltenen frühen fotografischen Dokumenten des modernen Zürcher Städtebaus.

### **Militär und Politik**

Die relative kurze Zeitspanne bis 1860, in der die Daguerreotypie in der Schweiz rege genutzt wurde, ist eine Phase sozialer und politischer Unruhen. Der letzte Krieg in der Schweiz, der Sonderbundskrieg von 1847/48, war ein Bürgerkrieg zwischen katholischen und reformierten Ständen, an dessen Ende die Gründung des Bundesstaats steht. Die Bedeutung dieser Ereignisse spiegelt sich in Aufnahmen von Militärs und Politikern: Soldaten und Offiziere liessen sich einzeln oder in Gruppen fotografieren, und der aus Winterthur stammende erste Bundespräsident Jonas Furrer (1805–1861) wurde wahrscheinlich 1848 im Gründungsjahr der modernen Schweiz im Kreis seiner Familie porträtiert. Ein Jahr zuvor sah sich General Guillaume Henri Dufour, der das Bundesheer befahl, genötigt, sich ablichten zu lassen: Bereits vor dem Ende des Sonderbundkrieges wächst die Begeiste-

rung für sein Porträt. Die Verwendung der Daguerreotypie, mit deren Hilfe Maler, Lithografen oder Bildhauer den General abbilden, beschleunigt die Erstellung von Porträts. So sehr „diese Sintflut oder vielmehr dieser Porträthagel [ihn] weitaus mehr erschreckte als die Kanonen von Gisikon“, so kritisch stand er dem neuen Verfahren gegenüber: „Ich weiss ehrlich gesagt nicht, wo der Haken bei der Daguerreotypie liegt. Aber zweifellos gibt es einen entscheidenden, denn ich habe noch nie ein attraktives Porträt gesehen; die menschliche Spezies wirkt darin einfach nur hässlich.“

Der Pole Jean de Humnicki (1803–nach 1852), der sich Anfang der 1840er Jahre in Bern niederlässt und zu dieser Zeit noch keine ernsthafte Konkurrenz zu fürchten hat, erhält gegen Ende des Jahrzehnts mehrere offizielle Aufträge für Porträts. Neben Porträts von General Dufour und seinem Stab, die er nach dem Sieg über den Sonderbund anfertigte, fotografiert Humnicki auch die Abgeordneten der letzten eidgenössischen Tagsatzungen von 1847 und 1848. Nachdem er 1850 die Mitglieder des neuen Ständerats daguerreotypiert hatte, porträtiert er auch die Mitglieder des jungen Nationalrats. Diese Daguerreotypien, von denen offenbar keine erhalten geblieben ist, dienten den Lithografen als Vorlage für die Herstellung von Druckplatten, auf denen sämtliche Mitglieder beider Kammern vereint abgebildet wurden. Trotz dieser Prestigeaufträge war Humnicki kommerziell wohl

zu wenig erfolgreich, weshalb er den Kanton zwei Jahre später wegen Insolvenz verlassen musste.

### **Porträts aus der Deutschschweiz**

Die ersten Daguerreotypisten hatten häufig einen beruflichen Hintergrund, der das Erlernen der neuen Technik erleichterte. Um gute Porträts herzustellen, mussten geeignete, vor allem möglichst helle Ateliersituationen geschaffen werden – aber auch handwerkliche, chemische oder drucktechnische Kenntnisse waren gefragt. Einer der herausragenden Porträtisten war der Berner Carl Durheim (1810–1890). Von ihm existieren – neben eindrücklichen Porträts von Einzelpersonen und Familien – auch solche von Kindern auf dem Totenbett, sogenannte Post-mortem-Porträts, einem Genre der Fotografie, das damals weit verbreitet war. Erfolgreich und technisch sehr versiert, bediente sich Durheim aber nicht nur der Daguerreotypie, sondern auch der Ambrotypie, eines anderen Unikatverfahrens auf Glas. Das Ablichten von unruhigen Kindern war eine besondere Herausforderung – umso mehr faszinieren die entsprechenden Porträts heute durch ihre Lebendigkeit und Unmittelbarkeit. Zu diesen realitätsnahen Porträts gehören sicher die Daguerreotypien des Thuner Fotoamateurs Friedrich Emanuel Dänzer (1817–1881) und des aus Polen stammenden Jean de Humnicki (geboren 1803).

### **Papiernegativen**

Das Negativ-Positiv-Verfahren auf Papier, wie es Henri Fox Talbot 1841 unter dem Namen Kalotypie veröffentlicht hatte, wurde vor allem von Westschweizer Fotografen eingesetzt. Da das in der Kamera belichtete und danach entwickelte Papiernegativ nur die Grundlage für die endgültigen positiven Abzüge auf Salzpapier darstellte, sind nur ganz wenige Papiernegative überliefert. Ausnahmen bilden grössere Negativbestände von Jean Walther (1806–1866) und Édouard Quiquerez (1835–1888) sowie die ausgezeichnet erhaltenen und zum Teil grossformatigen Papiernegative von Auguste Reymond (1825–1913) aus den späten 1850er Jahren. Verschiedentlich wurden Negative schon im 19. Jahrhundert ausgestellt. Bei rückseitiger Beleuchtung faszinieren diese Unikate auch heute noch durch die surreal anmutende Darstellung von Personen, Architektur und Landschaft.

# Fotografien vervielfältigen

Die Fotografie war in den ersten Jahren nach ihrer öffentlichen Bekanntgabe in Paris 1839 und kurz danach in England noch keineswegs das Massenmedium, wie es sich am Ende des Jahrhunderts präsentierte. Im Gegenteil, trotz ihrer raschen Verbreitung in der ganzen Welt blieb sie lange einem ausgewählten Publikum vorbehalten. Es entwickelte sich eine Rivalität zwischen der von Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) in Frankreich erfundenen Daguerreotypie auf Metall und dem gleichzeitig vom Engländer William Henry Fox Talbot (1800–1877) entwickelten Negativ-Positiv-Verfahren auf Papier. Während die Daguerreotypie brillante und scharfe Bilder lieferte, zeichnen sich sogenannte Salzpapierabzüge durch eine weiche und leicht unscharfe Detailzeichnung sowie einer Betonung der körnigen Papierstruktur aus. Die Fotografie trat schnell in Konkurrenz zu den bereits bestehenden druckgrafischen Bildmedien, doch es war anfänglich nicht möglich, sie in grossen Auflagen zu drucken. Darum wurden Fotografien als Vorlagen für Holzstiche und Lithografien eingesetzt, die dann als Einzelblätter oder in Büchern und illustrierten Zeitschriften gedruckt werden konnten, immer mit dem Hinweis, dass es sich um ein ursprünglich fotografisches und damit wahrheitsgetreues Bild handelte. Teilweise wurden Papierabzüge, vor allem spätere Albuminabzüge, auch direkt in Publikationen eingeklebt.

Zu den Schweizer Fotografinnen und Fotografen, welche die Fotografie mittels Druckgrafik verbreiteten, gehören Johann Baptist Isenring (1796–1860), der schon um 1840 eine Serie Zürcher Stadtansichten in seiner gewohnten Aquatinta-Technik produzierte, und die erste weibliche Fotografin, Franziska Möllinger (1817–1880), die ihre daguerreotypierten Schweizer Ansichten ab 1844 als Lithografien herausgab. Zu ihnen gehört auch der bekannte Neuenburger Lithograf Hercule Nicolet (1801–1872), in dessen 1840 publizierten „Album neuchâtelois“ mehrere Ansichten nach Daguerreotypien zu finden sind.

Die Fotografie auf Papier, die in Frankreich schnell eine treue Anhängerschaft unter Künstlerinnen und Künstlern fand, wurde vor allem von Westschweizer Fotografen praktiziert, etwa von Auguste Reymond (1825–1913), der 1858 die Folgen einer Brandkatastrophe in Le Lieu in grossformatigen Bildern festhielt.

Der gezeichnete Holzschnitt war allerdings zu dieser Zeit der Fotografie immer noch überlegen, wenn es darum ging, ein dramatisches Ereignis festzuhalten. Zu den herausragenden Fotografen der Romandie, die das Negativ-Positiv-Verfahren auf Papier bevorzugten, gehörten der experimentierfreudige Adrien Constant Delessert (1806–1876) aus Lausanne, der einen einmaligen Korpus von Abzügen in Alben schuf, Jean Walther in Vevey (1806–1866) oder die Genfer Jean-Louis Populus (1807–1859) und Sébastien Straub (1806–1874), die sich vor allem der Dokumentation ihrer sich im Umbruch befindenden Heimatstadt widmeten.

### **Johann Baptist Isenring, *Der Grossmünster in Zürich,* um 1840**

Als einer der ersten Schweizer begann sich der an der Kunstakademie München ausgebildete und für seine zum Teil mithilfe der Camera obscura geschaffenen Schweizer Ansichten bekannte Maler und Kupferstecher Johann Baptist Isenring (1796–1860) schon 1839 für das neue Medium der Fotografie zu interessieren. Er begann sofort mit dem Papierverfahren nach Talbot und mit „Daguerres Maschine“ zu experimentieren. Schnell meisterte er die neue Technik und konnte bereits im Sommer des folgenden Jahres fast 50 seiner Daguerreotypien in einer „Kunstaussstellung enthaltend eine Sammlung von Lichtbildern meistens Porträts nach dem Leben“ in St. Gallen ausstellen. Vor allem die „beinahe lebensgrossen“ und kolorierten Porträts, die in der weltweit ersten Ausstellung dieser Art zu sehen waren, erregten beim Publikum grosses Aufsehen. Doch keines dieser viel gerühmten Porträts scheint überdauert zu haben – ausser vielleicht die Nabsicht des Kop-

fes seines Sohns Carl Johann, zu einer grossformatigen Aquatinta umgearbeitet. Im gleichen Jahr 1840 schuf Isenring in Zürich grossformatige Daguerreotypien, die er mit der Bezeichnung „Photographiert vom Herausgeber J. B. Isenring in St. Gallen“ als Aquatinten herausgab. Die fünf bekannten Blätter stellen die frühesten fotografischen Stadtansichten Zürichs dar – sie entstanden im gleichen Jahr wie zwei ebenfalls grossformatige Genfer Ansichten von Mario Artaria (1796–1874) und Louis Bonijol (1796–1869), doch im Gegensatz zu diesen sind die originalen Daguerreotypieplatten ebenfalls nicht überliefert. Ursprünglich waren Isenrings Aquatinten wohl als Mappe oder Album gedacht, die jedoch nie erschienen sind.

### **Franziska Möllinger, Thun, *Aussicht vom Kirchhof, 1844–1845***

Auch die erste in der Schweiz tätige, aus Deutschland eingewanderte Fotografin Franziska Möllinger (1817–1880) hatte Mühe, für ihre ab 1844 als Lithografien herausgegebenen „Daguerreotypirte Ansichten der Hauptstädte und

der schönsten Gegenden der Schweiz“ ein Publikum zu finden. Das Werk war auf 30 Lieferungen à vier Lithografien geplant, doch nur 16 Ansichten und ein Panorama, lithografiert von Johann Friedrich Wagner (1801–1850) in Bern und J. Bachmann (Lebensdaten unbekannt) in Zürich, sind überliefert. Wie im Fall praktisch aller Daguerreotypisten, die ihre Fotografien als druckgrafische Werke herausgaben – dazu gehören auch jene, die für die berühmten, in Paris herausgekommenen „Excursions dagueriennes“ (1840–1843) gearbeitet haben –, sind die originalen Daguerreotypieplatten nicht überliefert. Vielleicht wurden sie im Prozess der Umsetzung in ein Druckmedium zerstört, oder es wurde den fragilen Unikaten, im Gegensatz zu den in grosser Auflage gedruckten Blättern, keine Beachtung mehr geschenkt. Auch von Möllinger existieren keine Originale, ausser einer Ansicht von Schloss Thun, die jedoch nie als Lithografie publiziert wurde.

### **Jean Walther, *Der Parthenon in Athen*, 1851**

Die Aufnahmen von zwei Schweizer Fotografen der ersten Stunde sind uns aus französischen Publikationen bekannt. Von den über hundert Daguerreotypien, die Pierre Gustave Joly de Lotbinière (1798–1865) von einer Reise durch das Mittelmeer mitbringt, wurden fünf zwischen 1840 und 1843 als Aquatinta-Radierungen in den „Excursions dagueriennes“ von Noël Marie Paymal Lerebours (1807–1873) veröffentlicht. Die Fotografien

von Athen, Valletta und Venedig, die der Tuchhändler Jean Walther (1806–1866) aufnimmt, erscheinen in den ersten beiden Alben, die 1851 vom französischen Chemiker und Industriellen Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802–1872) herausgegeben wurden. Blanquart-Evrard ist der Erfinder des ersten kommerziell nutzbaren Verfahrens, das die Herstellung von positiven Fotoabzügen auf Papier von einem Negativ ermöglichte.

Ähnlich wie im Ausland konzentriert sich Walthers fotografische Arbeit in der Schweiz hauptsächlich auf architektonische Themen. Seine Aufnahmen entstehen zwischen Genf und Villeneuve, mit einer Vorliebe für die Region rund um Vevey. Schätzungen zufolge produzierte er mehrere hundert mittelgrosse Fotografien, die von ihm in Bildbänden von jeweils etwa 30 Bildern zusammengetragen wurden.

### **Bisson Frères, *Erdbeben, Wallis*, 1855**

Der elsässische Industrielle Daniel Dollfus-Ausset (1797–1870), Inspirator und Auftraggeber der 1849 und 1850 in den Alpen durchgeführten Daguerre-Expeditionen, wendet sich im August 1855 als leidenschaftlicher Glaziologe an die Bisson Frères, um die Folgen eines Erdbebens im Vispertal zu dokumentieren. Diese kurzfristig vereinbarte Expedition führt die Fotografen zu einer ihrer ersten Exkursionen in die Alpen. Nachdem sie ein Dutzend Aufnahmen von Gebäuden und Gesamtansichten der vom Erdbeben betroffene-

nen Ortschaften gemacht hatten, setzen sie ihre Reise ins Berner Oberland fort, zum Pavillon Dollfus oberhalb des Aaregletschers, wo sie die meistbeachteten Aufnahmen der Expedition realisieren: Und zwar drei Aufnahmen, die zu einem fast zwei Meter langen Panorama zusammengesetzt wurden. Dieses wurde bei seiner Präsentation vor der Académie des Sciences in Paris sowohl für seinen wissenschaftlichen Wert als auch für seine künstlerischen Verdienste gelobt.

Die Foto-Expedition von 1855 scheint Dollfus-Ausset überzeugt zu haben: Im Dezember 1855 schliesst er sich mit den Bisson Frères zusammen, um die Gesellschaft „Bisson frères et compagnie“ zu gründen. Von ihrer fotografischen Zusammenarbeit mit Dollfus-Ausset im Sommer 1856 bringen die Bissons Aufnahmen von Wasserfällen (Staubbach, Giessbach, untere Reichenbachfälle) und touristischen Attraktionen, wie z. B. Hotels, mit nach Hause. Der wissenschaftliche Ansatz scheint dem kommerziellen Ziel graduell zu weichen.

### **Adrien Constant Delessert, *Bauernhof in Mézery, 1850-1860***

Adrien Constant de Rebecque (1806–1876), ein Offizier in französischen Diensten und angesehener Mann aus Lausanne, der als Fotograf unter dem Namen Constant Delessert bekannt ist, setzt neben der Daguerreotypie, die er bis Mitte der 1850er Jahre verwendet, auch das Papierverfahren ein, mit dem er sich ab 1848 in Paris vertraut

macht. Wie die meisten Westschweizer Amateure – z.B. Jean Walther (1806–1866) oder Louis Alexandre de Dardel (1821–1901) – richtet er sein Objektiv zunächst auf seine unmittelbare Umgebung. Das Verfahren auf Metall benutzt er in erster Linie für Porträts, das Salzpapier für Stadt- und Landansichten. Er sammelt diese zum Teil kolorierten Aufnahmen in mehreren Bildbänden, die er nach Themen unterteilt. Später veröffentlicht er eine bemerkenswerte Reihe von Porträts in seinen beiden „Albums des Contemporains“ und widmet seinem Anwesen in Allaman, im französischen Savoyen, ein umfangreiches Album, das raffiniert arrangierte Salzpapieraufnahmen umfasst.

Constant Delessert unterhielt ausserdem ein großes Netzwerk, in dem er Ideen, Verfahrenstechniken und Abzüge austauscht. Seine Korrespondenz weist auf den Austausch mit Kollegen in Europa und den Vereinigten Staaten hin, und seine Verbindungen zu Schweizer Fotografen reichen von Genf und der Westschweizer Szene mit Jean-Gabriel Eynard (1775–1863), Jean Walther, Paul Vionnet (1830–1914), Édouard Quiquerez (1835–1888) und Ludovico de Courten (geb. 1840) bis hin nach Basel und St. Gallen mit der Taeschler-Familie. In seinen persönlichen Fotoalben zeugen unzählige Abzüge, die er von Kollegen geschenkt bekam oder die das Ergebnis seiner eigenen Forschungen sind, von seinen unermüdlichen Bemühungen, bestehende Verfahren wie das Kollodium oder den Lichtdruck zu verbessern.

# ***Tour de Suisse: Wasserfälle und Gletscher***

**Sobald sich die in ganz Europa lange als rückständig angesehene Schweizer Verkehrsinfrastruktur gegen Mitte des Jahrhunderts zu entwickeln begann und auch das fotografische Verfahren durch den Einsatz von Glasnegativen und Albuminabzügen vereinfacht und verbessert worden war, wurde die Fotografie für die Tourismuswerbung entdeckt: Vorerst von ausländischen Fotografen wie Francis Frith (1822–1898) aus England oder Adolphe Braun (1812–1877) aus Dornach, die ihre Bilder in grossen Mengen an Schweizer Touristenorten anboten oder sie über Buchhändler und Verleger international vertrieben. Mit der ersten vom Tourismus-Pionier Thomas Cook organisierten Pauschalreise in die Schweiz 1863, an der auch eine junge Dame namens Jemima Morrell teilnahm, begann ein eigentlicher Massentourismus, der nicht unwesentlich durch bald weltweit kursierende Fotografien befördert wurde.**

Neben den quasi obligaten Sehenswürdigkeiten wie das Mer de Glace beim Mont-Blanc, die Alpen im Berner Oberland, die Rigi und die Stadt Luzern übten seit jeher auch Wasserfälle eine grosse Faszination aus, vor allem der Staubbachfall im Lauterbrunnental. Miss Morrell war von dieser „Königin der Wasserfälle“ überwältigt und nannte ihn in ihrem Reisebericht nach dem englischen Poeten William Wordsworth einen „himmelsgeborenen Wasserfall“. Bilder spielten von Anfang an eine wichtige Rolle bei der Popularisierung des Staubbachs, aber auch des Rheinfalls bei Schaffhausen, des Giessbachs und des Reichenbachfalls im Berner Oberland oder der Pissevache im Unterwallis. Sie wurden von Schweizer Kleinmeistern en masse als Umrissradierungen produziert oder erschienen in billigen Zeitschriften wie dem populären Saturday Magazine, lange bevor Schweizer Fotografinnen und Fotografen das Motiv für sich entdeckten.

Diese stiegen nur langsam in den Markt ein, um einen Teil des Schweizer Geschäfts mit den Reisenden von der ausländischen Konkurrenz zu übernehmen. Unter ihnen vorerst Fotografen aus Genf, wo bereits eine hohe Zahl an Berufsleuten aktiv war, etwa Auguste Garcin (1816–1895) oder Florentin Charnaux (1819–1883). Später gesellten sich auch Adam Gabler (1833–1888) und Jean Moeglé (1853–1938) im Berner Oberland oder der



umtriebige Romedo Guler (1836–1909) aus dem Kanton Graubünden dazu, wobei sie sich weniger auf spektakuläre Einzelbilder konzentrierten, sondern eher auf Serien über gewisse Landschaften, etwa das Engadin, oder Sammlungen von Landschaftsansichten und Städtebildern aus der ganzen Schweiz, die sie in meist kleinformatigen Alben anboten.

### **Friedrich von Martens,**

#### ***Der Rosenlaur-Gletscher, um 1857***

In den 1850er Jahren werden die Alpen zum grossen Thema der Reisefotografie, neben Seestücke oder Fotografien aus dem Orient. Der Radierer, Fotograf und Wahlpariser Friedrich von Martens (1806–1885) verbringt seine Sommer in Lausanne, bei seinem Freund und Kollegen Samuel Heer. Ab 1852 macht er sich auf die Suche nach hochalpinen Motiven. Diese Fotos wurden gemeinsam mit weiteren Ansichten der Schweiz in England ausgestellt und 1854 von Goupil zum Verkauf angeboten. Allerdings scheint das Geschäft nicht wirklich rentabel zu sein: Der Verleger beschliesst einige Jahre später, die Ansichten in einem Sammelband mit dem Titel „La Suisse et la Savoie“ (1859–64) als Lithografien zu vermarkten, die Eugène Cicéri (1813–1890) nach Fotografien zeichnete. Martens zeigt darin Aufnahmen von Orten, die das Malerische verkörpern, sowie von unberührten Gletschergebieten, die damals im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Forschung stehen.

# Identität und Kontrolle

**1854 liess der Pariser Fotograf Eugène Disdéri ein Verfahren patentieren, mit dem man auf einer einzigen Glasplatte zunächst acht, später sogar zwölf Bilder aufnehmen und kopieren konnte. Damit liess sich die Produktivität enorm steigern und der Preis senken. Ab den 1860er Jahren entstand in ganz Europa eine eigentliche „Kartomanie“: Die Bilder wurden als kleinformatige „Cartes de visite“ oder „Cartes de cabinet“ auch für die breite Bevölkerung erschwinglich, auch im Tessin, wo Carlo Salvione (1826–1902) und Carlo Sassi (1817–1872) erste fotografische Visitenkarten herstellten, gefolgt von Angelo Monotti (1835–1915), der nach einer Ausbildung zum Fotografen in Italien nach Cavigliano zurückkehrte.**

In manchen Porträts versuchten die Fotografinnen und Fotografen vor allem eigene Fantasien zur Geltung zu bringen – so etwa in den inszenierten Aufnahmen von Bauerntypen oder Trachtenmädchen, die keiner Wirklichkeit entsprachen, sondern ein diffuses Idealbild des „Schweizerischen“ konstruierten, das sich vom „Fremden“ abheben sollte. Traugott Richard war ein Meister dieses Genres. Er vertrieb seine Serien unter dem Titel *Costumes Suisses* in riesigen Mengen und in verschiedensten Ausführungen. Damit hatte er auch an internationalen Ausstellungen grossen Erfolg. In der Schweiz selbst trugen auch Aufnahmen von Männern, die sich als Pfahlbauer oder Schlachtenteilnehmer verkleideten, zur Identitätsbildung des neuen Staates bei, lange bevor der Rütli-Mythos diese Rolle übernehmen sollte.

Früher als anderswo wurde in der Schweiz die Fotografie auch genutzt, um das Fremde und Andersartige innerhalb der Landesgrenzen zu identifizieren und die Randständigen quasi in die Gesellschaft zu integrieren – mittels Aufnahmen, die sich an der bürgerlichen Porträtfotografie orientierten. Die Fotografie wurde damit zu einem Instrument der staatlichen Kontrolle. So geschehen 1852–53 mit den von Carl Durheim geschaffenen Porträts von Heimatlosen und nichtsesshaft lebenden Menschen, die nach der Staatsgründung 1848 von Kanton zu Kanton geschoben wurden, ohne Aufnahme zu finden. Dieser einzigartige Korpus von Porträts auf Salzpapier steht am Anfang der sogenannten Fahndungsfotografie. Ab den 1860er Jahren kamen dann vor allem „Cartes de visite“ zum Einsatz, die vorerst mit schriftlichen „Signalementen“ kombiniert und später in eigentlichen Verbrecheralben gesammelt und sorgfältig nummeriert und beschriftet wurden. Solche Alben wurden in praktisch allen Kantonen geführt, zwei besonders eindrückliche und umfangreiche sind jene aus dem Kanton Neuenburg.

## **Traugott Richard, *Costumes suisses*, um 1875**

Über das Gebiet der Trachtenfotografie in der Schweiz ist noch wenig geforscht worden. Sicher ist, dass die Darstellung von Trachten schon bei den Kleinmeistern sehr beliebt war und dass es der Elsässer Fotograf Adolphe Braun (1812–1877) war, der schon in den späten 1860er Jahren mit seinen „Costumes de Suisse“ ein Geschäft machte, nicht nur in der Schweiz, sondern auch im Ausland. Anzunehmen ist, dass Traugott Richard, von dem praktisch nichts bekannt ist, ausser dass er 1865 in Männedorf ein Atelier gegründet hat und später in Wädenswil aktiv war, sich von Braun inspirieren liess, als er um 1875 seine eigenen „Costumes suisses“ lancierte. Er muss mit seinen in verschiedenen Formaten und in Schwarzweiss ausgeführten oder handkolorierten Trachtenbilder-Serien – von fast ausschliesslich weiblichen Modellen – einen riesigen Erfolg gehabt haben, denn sie wurden an der Photographischen Ausstellung in Wien 1875 und an der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883 ausgezeichnet. Dennoch musste er bereits 1880 in Wädenswil Konkurs anmelden. Gemäss Zeitungsbericht umfasste sein Warenlager damals 11'600 Landschaftsaufnahmen, ca. 500 Schweizer Trachtenbilder, ca. 1'500 Genre-Bilder sowie ca. 47'000 leere Kartonkarten in den gängigen Visit-, Kabinett- oder Stereoformaten.

In den 1920er und 30er Jahren fanden Richards Trachtenbilder Eingang in die Sammlung von Julie Heierli (1859–

1938), die viele von Richards Aufnahmen als populäre Massenprodukte entlarvte, die oft wenig mit den regionaltypischen Trachten gemein hatten.

## **Carl Taeschler-Signer, *Singhalesen an einer Völkerschau*, Basel, 1885**

Völkerschauen waren kommerzialisierte und inszenierte Vorführungen von Menschen aus Afrika, Asien, Amerika, Australien, Ozeanien oder von ethnischen Minderheiten aus den Randregionen Europas. In Europa zogen sie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg ein grosses Publikum an. Hinter einem Zaun – oder später in eigens dafür errichteten Dörfern – ermöglichten sie Schaulustigen, für sie fremde Exotik aus nächster Nähe zu inspizieren. Aufgeführt wurden neben handwerklichen Tätigkeiten auch Tänze, religiöse Rituale oder die Pflege von Tieren. Dabei ging es weniger um eine Präsentation tatsächlich gelebter kultureller Praktiken als um die Bedienung und Reproduktion stereotyper und rassistischer Fremdbilder für ein zahlendes europäisches Publikum.

Im Zoologischen Garten Basel gastierten zwischen 1879 und 1935 regelmässig Völkerschauen. Die vom Hamburgischen Tierhändler Carl Hagenbeck organisierte „anthropologisch-zoologische Ausstellung die Singhalesen“, welche 1885 zehn Tage auf dem Zoogelände zu sehen war, präsentierte neben 12 Elefanten und 8 Zebus auch 51 aus dem heutigen Sri Lanka stammende Frauen, Männer und Kinder.

Solche Spektakel lockten natürlich auch Fotografen an – etwa den St. Galler Carl Taeschler-Signer (1835–1917), der in Basel ein eigenes Atelier betrieb. In der Sammlung der Fotostiftung Schweiz finden sich 16 Fotografien der oben genannten Völkerschau. Sie bezeugen die koloniale Verflechtung der Schweiz als Akteurin in einer globalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte und verweisen auf die damit eng verbundene hierarchisierende und von Rassentheorien geleitete Kategorisierung der „Anderen“.

### **Carl Durheim, *Porträts von Heimatlosen, 1852–1853***

Der Berner Carl Durheim (1810–1890) arbeitete als Lithograf, bevor er 1845 von einem Wanderfotografen in die Technik der Daguerreotypie eingeführt wurde. Ohne die Lithografie aufzugeben, konzentrierte er sich fortan auf die Fotografie und etablierte sich mit einem Atelier, das er bis Ende der 1860er Jahre mit grossem Erfolg führte. Zu seiner Klientel gehörten nicht nur Mitglieder der Berner haute volée, die er mit schmeichelhaften, oftmals aufwendig kolorierten Porträts bediente, sondern in mindestens einem Fall auch Menschen am Rand der Gesellschaft. Nach der Gründung des Schweizer Bundesstaats 1848 wurde die seit langem schwelende sogenannte „Heimatlosenfrage“ ein heiss diskutiertes Thema. In diesem Zusammenhang kam die Idee auf, dass die nicht sesshaften Personen systematisch fotografiert werden sollten, um sie besser identifizieren

und allenfalls bei unerlaubten Grenzübertritten oder sonstigen Vergehen festhalten zu können. So porträtierte Carl Durheim 1852–53 im Auftrag des Bundesanwalts Jakob Amiet (1817–1883) und des Vorstehers des eidgenössischen Justiz- und Polizeidepartements Jonas Furrer (1805–1861) über 200 in Bern inhaftierte Frauen und Männer. Und zwar nicht wie vorgesehen mit Daguerreotypien, sondern mit dem Negativ-Positiv-Verfahren, da sich Salzpapierabzüge besser in Lithografien umzeichnen liessen. Alle Porträts wurden nämlich, immer sechs aufs Mal, auf lithografierte Fahndungsbogen übertragen, mit Informationen über die abgebildeten Personen versehen, in grösserer Auflage gedruckt und an kantonale Polizeistellen abgegeben. Obwohl die eindringlichen, ungeschminkten Porträts einen weltweit einmaligen und unschätzbaren Bildbestand darstellen – er befindet sich zusammen mit einem umfassenden Aktenbestand im Schweizerischen Bundesarchiv –, muss man feststellen, dass diese frühen Fahndungsfotos nicht nur zur Identifizierung dienen, sondern auch wesentlich zur Klassifizierung, Stereotypisierung und Stigmatisierung einer ganzen Minderheiten-Gruppe beitragen, worunter die betroffenen Menschen auch heute noch leiden.

# Die Porträtfotografie: ein lukratives Geschäft?

**Mit dem Entstehen lokaler Porträtateliers in den 1850er Jahren und der Einführung des Glasnegativ-Verfahrens konnten Porträts relativ kostengünstig und in grosser Anzahl produziert und vertrieben werden. Diese Kommerzialisierung führte zu einer Typisierung der Bilder, die bei Bedarf grosszügig retuschiert wurden. Von diesem Trend profitierten auch die Gebrüder Taeschler in St. Gallen. Zugleich hatten sie künstlerische Ansprüche, indem sie zum Beispiel Porträtstudien von Frauen machten, die sorgfältig arrangiert, aufwändig ausgeleuchtet und in edlen Kohlepigmentdrucken für eine kaufkräftige Kundschaft ausgeführt wurden. Mit diesen Studien erteten die Gebrüder Taeschler internationale Anerkennung, ebenso mit ihrer Technik, Hintergründe direkt ins Negativ zu zeichnen, die sie ab Mitte der 1870er Jahren zum Erstaunen des Publikums praktizierten.**

Johannes Ganz (1821–1886) eröffnete 1867 ein Atelier in Zürich, das bald zu einem Treffpunkt von Bürgertum und Prominenz wurde. Neben seinen Porträts machte er sich mit Gruppenaufnahmen einen Namen, die als Fotomontagen auf sorgfältig gemaltem Hintergrund ausgeführt wurden. Das Atelier Gysi in Aarau war nicht nur über mehrere Generationen als Porträtatelier tätig, sondern widmete sich auch der Kunstreproduktion und pflegte eine schon fast modern anmutende „Sachfotografie“. In der Romandie ist das Atelier von André Schmid (1836–1914) zu nennen, das neben Aussenaufnahmen Porträts von Verbrechern herstellte. In Genf wiederum erwarben sich die grossen Ateliers von Émile Pricam (1844–1919) und Henri Boissonnas (1833–1889) einen hervorragenden Ruf.

An der ersten Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883 wurde zum ersten Mal das neue Fotografenmetier in einem eigenen Pavillon in all seiner Breite dargestellt. Gemäss Henri Boissonnas, der einen offiziellen Bericht über die neue Gruppe „Fotografie“ verfasste, arbeiteten damals bereits ca. 200 Betriebe im Bereich der Fotografie. Zusammen erzielten sie den nicht unbedeutenden Jahresumsatz von ca. 3 Millionen Franken.

**Carl Taeschler-Signer,  
*Französische Internierte in der  
Kirche St. Mangen, St. Gallen, 1871***

Anfang Februar 1871 überqueren 87'000 französische Soldaten und Offiziere der Armee von General Bourbaki krank und erschöpft die Schweizer Grenze. Sie werden auf 190 Gemeinden verteilt und in Kasernen, Kirchen, Reitställen oder Schulen untergebracht, wo sie Pflege und Nahrung erhalten. Sowohl die Behörden wie auch die Bevölkerung leisten ihnen Hilfe. Bei den Taeschler-Fotografen in St. Fiden wird z. B. die Waschküche in eine Küche für die Geretteten umfunktioniert, in der letztere den grössten Teil ihrer Zeit verbringen. Diese räumliche Nähe hat zweifellos zum Erfolg der Porträtserie beigetragen, die die Brüder Taeschler über diese nordafrikanischen Soldaten anfertigen: Im Gegensatz zu den in raffinierten Bildkompositionen festgehaltenen Frauen werden die Flüchtlinge in einer sehr schlichten Inszenierung, vor neutralem Hintergrund fotografiert. Diese Bilder vermitteln einen ungewohnten Eindruck von Direktheit. Ihr Halbbruder Carl (1835–1917) zeigt ebenfalls eine beeindruckende Szene mit Soldaten, die in einer St. Galler Kirche untergebracht sind. Diese Aufnahme, beinahe eine Momentaufnahme, zählt zu den unmittelbarsten Zeugnissen dieses historischen Ereignisses, von dem es im Übrigen nur noch wenige Spuren in fotografischen Sammlungen gibt.

Während die Pricams in Genf und die Gysis in Aarau diese Soldaten in ihren

Studios in Gruppen ablichten, halten Jakob Höflinger (1819–1892) in Basel und Auguste Bauernheinz (1838–1919) in Lausanne die an die Grenzen geschickten Appenzeller Offiziere und die internierten Soldaten mittels Fotomontagen fest, um so mehrere Personen auf demselben Bild zu vereinen. Die Ruinen des Zeughauses von Morges, das im März 1871 bei der Vernichtung des Munitionslagers der französischen Armee explodierte, sind auf einigen Aufnahmen von Bauernheinz und Paul Vionnet (1830–1914) zu sehen, während Emil Nicola (1840–1898) die Flüchtlingsunterkünfte am Rande der Stadt Bern dokumentiert.

# Kunst und künstlerische Ambitionen

**Die Fotografie suchte seit ihrer Erfindung immer wieder die Nähe zur Kunst – auch in der Schweiz. So betätigten sich Künstlerinnen und Künstler zum Beispiel als Koloristen von fotografischen Porträts, um die einfarbigen Bilder wie Aquarelle erscheinen zu lassen. Zu ihnen gehört etwa William Moritz (1816–1860), der verschiedentlich mit den Fotografen Bruder Frères aus Neuenburg zusammenarbeitete. Andere Künstler produzierten fotografische Vorlagen für ihre eigenen Werke, als Erinnerungshilfen oder um sich das Skizzieren ab Modell zu ersparen. Der Maler und Radierer Karl Stauffer-Bern (1857–1892) ist einer der wenigen Schweizer, von dem Fotografien von seinen Modellen überliefert sind. Ob er sie in jedem Fall selbst schuf oder einen Fotografen damit beauftragte, ist nicht klar. Es scheint aber durchaus möglich, dass die Aufnahme eines Modells am Kreuz seinem 1887 entstandenen Gemälde „Gekreuzigter“ als Vorlage gedient hat. Auch andere Künstler wie Barthélemy Menn (1815–1893) oder Robert Zünd (1827–1909) dürften die Fotografie zu Studienzwecken gebraucht haben.**

Bereits Ende der 1840er Jahre fotografierte der Daguerreotypist Samuel Heer (1811–1889) im Berner Oberland, um Maler mit Aufnahmen „schöner Berggegenden“ zu beliefern. Später stellten auf sogenannte „académies“ spezialisierte Fotografen en masse Vorlagen für Künstlerinnen und Künstler her, etwa der aus dem Tessin stammende Gaudenzio Marconi (1842–1885), der als „Photographe de l'École des Beaux-Arts de Paris“ nackte weibliche und männliche Modelle im Angebot hatte. Ganz anders der aus einer noblen Neuenburger Familie stammende Amateurfotograf Louis Alexandre de Dardel (1821–1901), der sich im Kreis von Albert Anker (1831–1910), Auguste Bachelin (1830–1890) und Jules Jacot-Guillarmod (1828–1889) bewegte. In einem improvisierten Atelier im Garten porträtierte er seine Familie, Gäste und Künstlerfreunde. Auch inszenierte mit vor seiner Veranda seines herrschaftlichen Weinguts in Saint-Blaise auf spielerische Art Vorlagen für Bachelins Schlachtenbilder und Jacot-Guillarmods Historien Gemälde. Ein Maler, der sich intensiv mit Fotografie befasste, war der Genfer Albert Lugardon (1827–1909), dessen Momentaufnahmen vor allem von Pferden international ausgezeichnet wurden.

Neben den wenigen Künstlern, die sich aktiv fotografisch betätigten, spielte in der Schweiz die meist anonyme Reproduktion von Kunstwerken eine wichtige Rolle. Einen Spezialfall in diesem Bereich stellt der Solothurner Maler Otto Frölicher (1840–1890) dar, der im Hinblick auf eine fotografische Reproduktion die Farbpalette in einigen Gemälden auf wenige Grautöne reduzierte und sogenannte „Grisaillen“ schuf. Diese wurden reproduziert und erschienen als eingeklebte Albuminabzüge im Buch „Rhododendron“ (1873). Die Reproduktionen waren zwar immer noch einfarbig, doch gaben sie nun wenigstens die Helligkeiten der natürlichen Farbtöne korrekt wieder.

**Friedrich von Martens,  
Reproduktion von „Die Römer  
unter dem Joch“ (1858) von  
Charles Gleyre, nach 1858**

Ab Mitte der 1850er Jahre spielt die Fotografie eine wichtige Rolle bei der Popularisierung der Kunst, wozu auch detaillierte Reproduktionen gehören, wie zum Beispiel jene, die die Brüder Alinari in Florenz verkaufen. Später erobern die französischen Unternehmen Braun und Goupil ebenfalls diesen Markt und etablieren die Fotoreproduktion von Kunstwerken als Mittel zur Verbreitung von Kunst und Kultur. Beispielhaft steht hierfür Charles Gleyres Gemälde „Die Römer unter dem Joch“ (1858), das vom Kanton Waadt in Auftrag gegeben wurde. Dieses Historien Gemälde, das eine Niederlage der römischen Armeen gegen die Helvetier darstellt und als Symbol für die Befreiung der Waadtländer von der Berner Herrschaft (1798) steht, erfreut sich einer beispiellosen Beliebtheit, sei es bei Kennern oder in der breiten Öffentlichkeit. Der Lausanner Fotograf Samuel Heer (1811–1889) reprodu-

ziert – möglicherweise im Auftrag des Staates – das riesige Gemälde auf einer ganzen Daguerre-Platte, einer bereits etwas veralteten Technik, und realisiert bei dieser Gelegenheit eines der seltenen fotografischen Porträts des Malers. Sein Kollege und Freund Friedrich von Martens (1806–1885) nutzt seinerseits das Negativ-Positiv-Verfahren, das er seit 1849 verwendet, um das Werk zu reproduzieren und seine Verbreitung zu fördern, indem er Abzüge auf vorbedruckte Kartons klebt. Schliesslich veröffentlicht in ihrer Ausgabe vom 16. Oktober 1858 die französische Wochenzeitung „L'illustration“ einen Holzschnitt des Werkes auf der Titelseite, während zehn Jahre später der Maler und Graveur Édouard Girardet (1819–1880) im Auftrag des Hauses Goupil eine Kopie des Gleyre-Gemäldes auf Leinwand anfertigt.



**Anonym, *Der Gipsabguss von  
«Prinzessin Suzanne Czartoryska»  
im römischen Atelier von Marcello,  
1869***

Die Freiburger Aristokratin Adèle d'Affry (1836–1879), die ihre Skulpturen und Gemälde ab 1863 unter dem Pseudonym Marcello ausstellte, war eine Schweizer Künstlerin, die häufig auf die Fotografie zurückgriff. Sie erforscht in inszenierten Porträts ihre Identität als adlige Dame und Künstlerin. Ihr Blick ist häufig vom Objektiv abgewandt, und sie stellt sich mal als Gelehrte dar, die sich auf ein Buch konzentriert, mal als quirlige Frau, die am gesellschaftlichen Leben des Second Empire teilnimmt, oder als Bohémienne, in die Betrachtung eines Gemäldes vertieft. Schon früh arbeitet sie mit Nadar, später auch mit Goupil zusammen, um ihre Arbeiten fotografisch dokumentieren und vermarkten zu können.

Wie auch Karl Stauffer-Bern in den frühen 1880er Jahren nimmt auch sie offensichtlich die gestiegenen Erwartungen des Publikums an Naturtreue wahr. Auf dem Höhepunkt ihrer Karriere schreibt sie 1869 ihrer Mutter: «Ich will die Dinge nur dann loslassen, wenn sie vollendet - und zwar richtig vollendet sind. Keine Halbheiten mehr, vor allem nicht in dem fotografischen Zeitalter, in dem wir uns jetzt befinden.» Im selben Jahr lässt sie ihren Gipsabguss von „Prinzessin Suzanne Czartoryska“ in ihrem römischen Atelier von verschiedenen Blickwinkeln aus fotografieren – eine Vorgehensweise, die sie

sehr wahrscheinlich von ihrem Mentor, dem Bildhauer Auguste Clésinger, übernommen hat, der derartige Fotoserien seiner Werke an potenzielle Pariser Auftraggeber schickte.

Während Marcello die Fotografie nutzt, um ihre eigene Identität kritisch zu hinterfragen bzw. ihr eigenes Image aufzubauen und zu kontrollieren, lässt sich die Schriftstellerin Valérie de Gasparin (1813–1894), die ebenfalls unter einem männlichen Pseudonym aktiv ist, von verschiedenen Genfer Fotografen in Szene setzen. Ein Album, das ihrem Mann gewidmet ist und den Titel „Les Femmes de Monsieur le Comte Agénor de Gasparin. Offert par elles-mêmes“ trägt, fasst die vielfältigen und fiktiven Identitäten der Ehefrau in einer Mischung aus Spiel und Selbstironie zusammen.

# Wissenschaft und Fortschritt

**Erst ab Ende der 1860er Jahre begann die Fotografie in der Dokumentation von Wissenschaft und Medizin, von der Erschliessung der Alpen, von technischen Entwicklungen, von Städte- und Wasserbau und vom Bau von Eisenbahnlinien sowie Strassen eine Rolle zu spielen. Sie begleitete damit den Fortschritt, der die Schweiz schon mit dem einsetzenden Dampfschiffsverkehr in den 1820er Jahren und der Eröffnung der „Spanisch-Brötli-Bahn“ 1847 grundlegend zu verändern begonnen hatte. Doch vor 1890 sind viele der dokumentarischen Projekte erst ansatzweise erkennbar. Ausnahmen gibt es etwa im Bereich der Medizin, wo Émile Pricams (1844–1919) Aufnahmen von Patienten vor und nach einer Operation, oder die systematische Dokumentation von missgebildeten Ohren von Robert Schucht (Lebensdaten unbekannt) herausragen. Das im Seziersaal der Universität Bern aufgenommene Gruppenporträt mit Skelett und liegendem Leichnam scheint hingegen eher einen humoristischen Hintergrund gehabt zu haben. Auf viel seriösere Weise diente der nach Paris ausgewanderte Pierre Lackerbauer (1823–1870) bereits in den 1850er Jahren der Wissenschaft: In Zusammenarbeit mit Forschern wie Louis Pasteur (1822–1895) ergänzte er die mikrografisch-wissenschaftliche Zeichnung mit ausgesprochen ästhetischen fotografischen Mikroaufnahmen.**

Auch die wachsende Industrie wurde dokumentiert, etwa die Tuchfabrik in Neu-Pfungen durch Jacques Brunner (1846–1927) oder Maschinen der Gebrüder Sulzer in Winterthur durch Johann Linck (1831–1900). Eine eigentliche Apotheose der Industrie zeigt um 1890 die grossformatige Aufnahme der Einweihung einer Pumpstation von Sulzer in Moskau durch Scherer & Nabholz. Sie wurde mit einer orthodoxen Messe gefeiert, in einer Maschinenhalle, die mit ihren grossen, hellen Fenstern an ein Kathedrale erinnert.

Als Paradebeispiel eines fortschrittlichen Schweizer Jahrhundertbauwerks gilt der Bau der Gotthardbahn 1872–82, der zum grössten Teil vom Elsässer Adolphe Braun (1812–1877) dokumentiert wurde. Obwohl Braun im offiziellen Auftrag der Bauleitung arbeitete, waren schliesslich auch Schweizer

Fotografen wie Johann Linck, Adam Gabler (1833–1888), Florentin Charnaux (1819–1883) und – aus Oberitalien – Antonio Nessi (1834–1907) am umfassenden Bild des riesigen Bauvorhabens beteiligt, das die Position der Schweiz inmitten von Europa nachhaltig verändern sollte.

### **Adam Várady, *Der Birsig vor der Correction*, 1886**

Die Verschmutzung des Birsig, der sich durch das dicht bebaute Basel schlängelte, bevor er bei der Schifflände in den Rhein floss, war schon seit langem ein grosses Problem. Der oft seichte Birsig musste Kehricht, Schlachtabfälle und Ausscheidungen aufnehmen, die erst bei grösseren Wassermengen weggeschwemmt wurden. Lange bestand die einzige hygienische Massnahme in zwei tiefen Rillen, die man an den Ufern unter den an den Wohnhäusern angebauten Aborterkern ins Flussbett grub. Der kleine Fluss wurde so zu einer stinkenden und äusserst ungesunden Kloake.

Die unhygienischen Zustände begünstigten die Ausbreitung der Cholera (1855) und des Typhus (1865). Erst nach diesen Epidemien begann ein Umdenken, 1886 wurde schliesslich eine umfassende Sanierung beschlossen. Kurz bevor die Bauarbeiten begannen, fotografierte Adam Várady (1816–1889) an verschiedenen neuralgischen Orten den aktuellen Zustand des Birsig, der nur noch in den uferseitigen Rinnen so etwas wie Wasser führte, mit den angrenzenden Häusern und ihren unzähligen Aborten. Ob er im Auftrag der Stadt gearbeitet hat, ist unbekannt. Auch wurde sein Name im

1886 erschienenen Album „Der Birsig in Basel vor der Correction“ mit 12 goldumrandeten Lichtdrucken nirgends genannt. Diese eindrückliche Dokumentation eines unhaltbaren hygienischen Missstands in einer Schweizer Stadt erinnert an das wenige Jahre zuvor erschienene Buch „Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow“ des schottischen Fotografen Thomas Annan (1829–1887), welches die Slum-artigen Zustände in Teilen von Glasgow anprangerte.

### **Paul Vionnet, *Die prähistorischen Denkmäler der Westschweiz und Savoyens*, 1872**

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Frage der Herkunft der Findlinge Gegenstand zahlreicher Kontroversen. Nachdem ihr eiszeitlicher Ursprung um 1840 bestätigt worden war, bricht eine Debatte über ihre Schutzwürdigkeit aus: Damals war es nämlich üblich, diese Steine mit Sprengstoff zu zerschlagen, um die Felder freizulegen und sie als Baumaterial zu verwenden. Nach dem „Aufruf an die Schweizer, die Findlinge zu erhalten“, den die Geologen Alphonse Favre und Bernhard Studer 1867 der Versammlung der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft vorle-

gen, ergreifen mehrere Kantone und Gemeinden Massnahmen, um die Findlinge zu kartografieren. Verschiedene Ermittler, oftmals Pastoren, Ärzte, Lehrer oder Förster, übernehmen ihre Dokumentation. „Die prähistorischen Denkmäler der Westschweiz und Savoyens“ (1872) des Waadtländer Pfarrers und Amateurfotografen Paul Vionnet (1830–1914) enthält über dreissig Aufnahmen von Findlingen und prähistorischen Megalithen. Diese Publikation gehört zu den spannendsten und umfangreichsten Aufzeichnungen dieser Zeit und zählt zu den ersten Ansätzen zum Naturschutz in der Schweiz. Darüber hinaus handelt es sich auch um eines der ersten Bücher mit Fotoabzügen, die in der Schweiz verlegt wurden.

### ***Photographs from E. Nicola-Karlen, Berne Switzerland, 1876***

Emil Nicola-Karlen (1840–1898), ursprünglich Apotheker, führte ab 1870 ein erfolgreiches Fotoatelier in Bern. Er war vielleicht der Fotograf, der sich am intensivsten mit den Veränderungen der Schweizer Landschaft im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beschäftigte. Am Anfang steht eine Dokumentation der „Gürben-Correction“ (1873), der baulichen Eingriffe, welche den Lauf dieses Nebenflusses der Aare kontrollieren sollten. Mit dieser Arbeit wurde er zwei Jahre danach an der Photographischen Ausstellung in Wien mit einer Bronze-Medaille ausgezeichnet. Die Jury schrieb: „Nicola-Karlen's treffliche Aufnahmen der Gürben-

Rectification in der Schweiz sind unter schwierigen Verhältnissen im Gebirge hergestellt und sind beredte Zeugen der Thätigkeit von Schweizer Ingenieuren im Interesse der Cultur des Alpenlandes“. Danach dokumentierte Nicola-Karlen den Bau der Eisenbahnlinie von Biel nach Moutier und 1874 die vom Eidgenössischen Stabsbüro in Auftrag gegebene wissenschaftliche Vermessung des Rhonegletschers. Wenn die Aufnahmen der Flusskorrektur und des Eisenbahnbaus die massiven Eingriffe in die bis anhin als malerisch geltende Schweizer Landschaft im Fokus haben, so zeigen die spektakulären, grossformatigen Aufnahmen des Rohnegletschers nach wie vor eine alpine Landschaft, der auch die winzigen Wissenschaftler, die sich daran zu schaffen machen, nichts anhaben zu können. Alle drei Projekte präsentierte Nicola-Karlen 1876 in einem grossformatigen Prunkalbum an der Weltausstellung in Philadelphia. Auch wenn das Album nur Nicola-Karlen als Urheber nennt, so stammen doch mindestens jene der Gletschervermessung sicher von seinem Geschäftspartner J. Birfelder (Lebensdaten unbekannt). Nicola-Karlen selbst hörte auf zu fotografieren und wurde Versicherungsagent.

### ***C. Heinrich Baer, Photographien Schweizerischer Rindviehrassen, 1881***

Als im Oktober 1881 in Luzern die schweizerische landwirtschaftliche Ausstellung stattfinden sollte, wurde entschieden, „eine Anzahl der schöns-

ten Tiere photographisch abbilden zu lassen“ und als Lichtdruck-Tafeln in einem Album zu veröffentlichen. Alle nötigen Vorbereitungen wurden getroffen, die bekannte Druckerei Obernetter in München avisiert und der ortsansässige Fotograf C. Heinrich Baer (1836–1906) mit dem Auftrag betraut. Es stand also nichts im Weg, dass sich, wie der abschliessende Ausstellungsbericht festhielt, „die Herstellung einer Kollektion Thierbilder ohne Mühe vollzogen hätte – wenn nicht der böse Geist, der die Ausstellung in all ihren Zweigen verfolgte, auch hier seinen Spuk getrieben hätte.“ Was war geschehen? Als Folge des dunklen, nebligen und nassen Wetters, das fast das ganze Jahr über geherrscht hatte, wurde nicht nur die Ausstellung massiv in Mitleidenschaft gezogen, auch eine Anzahl von Baers Aufnahmen erwiesen sich als unbrauchbar für die Umsetzung in Lichtdrucke. Sie mussten im Nachhinein wiederholt werden, was die Auswahl von ausschliesslich erstprämiierten Tieren durcheinanderbrachte. Trotz dieser Mängel stellt das noch im gleichen Jahr erschienene Album „Photographien Schweizerischer Rindviehrassen“ mit seinen 20 vor gemalten Landschaften fotografierten Kühen und Stieren fast konzeptionell anmutendes dokumentarisches Foto-projekt dar.



**MASI Lugano**

**Hauptpartner**

**CREDIT SUISSE** 

**Wissenschaftlicher Partner**



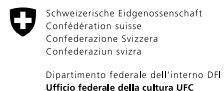
**Mit Unterstützung von**



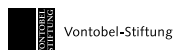
**Gründer**



**Institutioneller Partner**



**Projektspensoren**



**Werner und Trudi Bosshard**

**Ulrico Hoepli-Stiftung, Zürich**

# MASILugano

**Museo  
d'arte  
della Svizzera  
italiana**

**MASI | LAC**

**Piazza Bernardino Luini 6**

**6900 Lugano**

**   @masilugano #masilac**

**[www.masilugano.ch](http://www.masilugano.ch)**

