

Universität der Künste Berlin
Fakultät Bildende Kunst
Institut Kunstwissenschaft und Ästhetik

Dissertation

**Études d'après nature.
Fotografische Aktstudien (1860 bis 1900) zwischen Antikenstudium und
Abendklasse**

zur Erlangung des akademischen Grades
Doctor philosophiae (Dr. phil.)

Anastasia Dittmann

Gutachter/in:

1. Prof. Dr. Martina Dobbe
2. Prof. Dr. Ingo Herklotz

Datum der Disputation:

03. Mai 2016

Vorwort und Danksagung

Die vorliegende Arbeit über fotografische Aktstudien aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist eine geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die von der Universität der Künste Berlin im Mai 2016 zur Promotion angenommen und mit cum laude bewertet wurde.

Während meiner Recherchen zum Thema der „Tableaux vivants“ stieß ich auf Arbeiten des französischen Fotografen Gaudenzio Marconi, der ab Mitte der 1860er Jahre Aktstudien für die künstlerische Praxis und Lehre anfertigte. Dies war Anlass für meine Beschäftigung mit der Produktionspraxis und Rezeptionsgeschichte fotografischer Lehrmittel, die mich seither und bis heute fasziniert.

Zunächst danke ich Professor Dr. Ingo Herklotz, dessen Seminare und Vorlesungen mir den Anstoß gaben, die Rezeptionsgeschichte antiker Statuen in der Kunstgeschichte näher zu betrachten. Durch seine Unterstützung, diesen Aspekt im Rahmen meines Magisterexamens zu bearbeiten und als Gutachter zu begleiten, später vor allem für seine Ermutigung und Förderung, das Thema weiter zu vertiefen und auf die Geschichte der Fotografie zu erweitern, hatte Prof. Dr. Herklotz entscheidenden Anteil an dem Zustandekommen meiner Promotion. Meiner Doktormutter Professorin Dr. Martina Dobbe möchte ich für ihr von Anfang an entgegenkommendes Interesse und bereitwillige Unterstützung danken, aber auch dafür, dass sie mir im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ alle Freiheiten bei der Konzeption meiner Arbeit ließ.

Mein aufrichtiger und besonderer Dank gebührt Dr. Dietmar Schenk, der als Leiter des Archivs der Universität der Künste Berlin meine Recherchen von Beginn an begleitete und mit zahlreichen, wertvollen Anregungen und etlichen Gesprächen unterstützte. Mit Blick auf das Zustandekommen dieser Arbeit und dessen Veröffentlichung blicke ich auch dankbar auf unsere gemeinsame Arbeit an der fotografischen Lehrsammlung am Archiv der Universität der Künste zurück, welche von 2017 bis 2020 großzügig vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert worden ist. Herr Dr. Schenk und Dipl.-Archivarin Antje Kalcher haben mich während dieses Projektes und meiner berufsbegleitenden Weiterbildung zur Archivarin an der Fachhochschule Potsdam begleitet und mir vielfältige Unterstützung

geboten. Mein aufrichtiger und besonderer Dank für ihre fachlichen Hinweise und vielfältige Unterstützung lässt sich kaum in diese wenigen Zeilen fassen.

Die entscheidende, großzügig finanzielle und ideelle Förderung, beides zusammen kann kaum hoch genug geschätzt werden, gewährte mir die Deutsche Forschungsgesellschaft (DFG), die mein Vorhaben mit einem Promotionsstipendium unterstützte.

Auch danke ich allen institutionellen und privaten Einrichtungen, die mir Archiv- und Bildmaterial zugänglich gemacht haben, insbesondere Dr. Ulrich Pohlmann und Dr. Rudolf Scheutle (Münchener Stadtmuseum, Sammlung Fotografie) sowie Dr. Luther Derenthal (Staatliche Museen Berlin, Sammlung Fotografie der Kunstbibliothek).

Herzlich gedankt sei auch Daniela Fugellie, Yvonne Messer, Jan-Frederik Rust und Franziska Maria Scheuer für den gedanklichen Austausch und die konstruktiven Hinweise, aber auch für ihre moralische Ermutigung und aufbauende Zuversicht, die im buchstäblichen Sinne für das Gelingen meiner Arbeit beigetragen haben.

Ohne die Unterstützung und das Vertrauen meiner Eltern, die seit jeher mein Studium getragen haben, wäre dieses Vorhaben nicht zustande gekommen. Meinem Vater, Willibald Schaffer, danke ich für seinen unverzichtbaren Enthusiasmus. Meiner Mutter, Lydia Schaffer, gebührt der Dank, mein Dissertationsvorhaben nicht nur kritisch begleitet zu haben, sondern von der ersten bis zur letzten Seite liebevolle Motivation gegeben zu haben.

Nicht zuletzt danke ich Dr. Hamid Saberi für seinen unerschütterlichen Optimismus, der mich besonders in schwierigen Arbeitsphasen stets ermutigt hat. Seine Geduld und der liebevolle Rückhalt, waren für mich unersetzlich. Ihm und meinen Eltern ist diese Arbeit in Dankbarkeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	
1.1.	Gegenstand der Arbeit	6-9
1.2.	Quellenlage und Forschungsbericht	
1.2.1.	Quellen	9-10
1.2.2.	Literatur	10-12
2.	Kontext	
2.1.	Diskursgeschichtlicher Abriss	13-15
2.2.	Fotografische Aktstudien als Vorbilder	15-18
3.	Die Arbeiten von Gaudenzio Marconi	
3.1.	Biographische Notizen und Atelierpraxis	19-22
3.2.	Die Konvolute an männlichen Aktstudien	
3.2.1.	Lebende Bilder	22-27
3.2.2.	Atlanten und Christusfiguren	27-29
3.2.3.	Freie Posituren	29-32
3.2.4.	Anatomische Studien	32-33
3.2.5.	Auftragsarbeiten für Auguste Rodin	33-35
3.3.	Inszenierungsmerkmale und Typologien weiblicher Aktstudien	35-37
3.3.1.	Venus-Typisierungen	37-42
3.3.2.	Freie Posituren	42-50
3.3.3.	Mythologische und biblische Themen	50-65
3.3.4.	Erotische Akademien	65-71
3.3.5.	Sonderserien	72-75
3.4	Kinderakte	75-79
4.	Die Musterblätter von Auguste Calavas und Adolphe Giraudon	
4.1	Quellenbestand und Autorenfrage	80-89
4.2.	Die Konvolute der ersten und zweiten Ausgabe der Agentur Calavas	
4.2.1.	Formate und Themen	90-94
4.2.2.	Arbeiten von Otto Schmidt und Louis Igout	94-102
4.2.3.	Die Atelierpraxis von Hermann Heid	102-104
4.3.	Der dritte Katalog der Agentur Calavas	
4.3.1.	Einleitung	105-106
4.3.2.	Kinderakte und Mutter-Kind-Studien	106-107
4.3.3.	Gewandstudien	107-110
4.3.4.	Anatomische Detailstudien	110-111
4.3.5.	Studienblätter zum weiblichen Akt	111-113
4.3.6.	Götter, Heroen, Athleten und Pankratiasten	113-119
4.3.7.	Gruppenakte und Bewegungsstudien	119-127
4.4.	Die Konvolute der Agentur Giraudon	
4.4.1.	Einleitung	128-130
4.4.2.	Novitäten	131-134
5.	Resümee und Ausblick	135-140

6.	Anhang	
6.1.	Literaturverzeichnis	141-155
6.2.	Abbildungsverzeichnis	156-198
6.3.	Eidesstaatliche Erklärung	199
7.	Katalog	200-346

1. Einleitung

1.1. Gegenstand der Arbeit

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die ikonographische und funktionsgeschichtliche Analyse fotografischer Aktstudien von Gaudenzio Marconi, Hermann Heid, Louis Igout und Otto Schmidt. Ich beschränke mich auf die Produktionsebene und den Gebrauchswert der Aufnahmen, die in Frankreich als „Études d'après nature“ verbreitet worden sind und neben Kunstreproduktionen, Stillleben, Natur- und Tierstudien und Landschaften zu den gebräuchlichsten Vorlagen für die künstlerische Praxis und Lehre gehören. Dabei soll die Atelierpraxis der Fotografen mit Hilfe der überlieferten Quellen in den Kontext der Antikenrezeption gestellt und im Licht des traditionellen akademischen Curriculums betrachtet werden. Meine Studie versteht sich als ein Versuch, zu einer differenzierten Betrachtung der Atelierpraxis der hier in Rede stehenden Fotografen zu gelangen und damit einen Forschungsbeitrag zum Gebrauchswert fotografischer Aktstudien als didaktische Bildform und künstlerische Vorlage zu leisten. Den Anstoß zu dieser Untersuchung beruht auf der Tatsache, dass eine dezidiert ikonographische Analyse der weit verstreuten fotografischen Aktstudien bis heute nicht vorliegt. Auch sind die Fotografen auf dem Gebiet der Geschichtsforschung beinahe unbeachtet geblieben. Die Bearbeitung des Themas ist umso mehr ein Desiderat, da die massenhafte Distribution fotografischer Aktstudien im 19. Jahrhundert vielfältige rezeptionsästhetische Fragen zum Objektcharakter des lebenden Modells vor der Kamera aufwirft.

Seit der Gründung von Kunstakademien in Europa, ausgehend im Italien der Spätrenaissance, gehört das zeichnerische Aktstudium zum Kernstück der künstlerischen Ausbildung.¹ Dazu zählen das Kopieren von vorbildhaften Zeichnungen der Alten Meister und das Zeichnen nach Gipsen und Wachsmodeellen sowie nach dem lebenden Modell. In der zuletzt genannten Etappe „interveniente die fotografische Aktstudie als billiges und in großer Auswahl verfügbares „Hilfsmittel““. ² Analog zu der traditionellen künstlerischen Zeichnung nach graphischen Vorlagen, Antiken, Gliederpuppen oder dem lebenden Modell wird auch die fotografische Aktstudie als eine Akademie bezeichnet und unter dem Sammelbegriff „Étude d'après nature“

¹ Vgl. Pevsner 1986, S. 105f. In Paris sind per Dekret von 1677 alle Eleven der Kunstakademie verwarnt worden, wenn sie in privaten Ateliers nach dem lebenden Modell gezeichnet haben.

² Ponstingl 2016, S. 157.

zusammengefasst.³ Bis Anfang der 1870er Jahre sind es fast ausnahmslos weibliche Modelle, die im Medium der Fotografie aufgezeichnet worden sind. Nicht alle Fotografen beschränken sich auf die Darstellung eines anatomisch-sachlichen Aktes, der klassische Posituren nachbildet. Mithilfe von Versatzstücken aus der Malerei in der Form von Accessoires, Blumendekor, Requisiten oder Kulissen formieren sich vor der Kamera private Boudoirs und intime Alkoven, die eine Distribution fotografischer Aktstudien auch über die Käuferschaft der Künstlerkreise und Kunstakademien erweitert. Durch die Verortung des fotografischen Aktes in einen mythologischen oder historischen Kontext wird so ein Publikum angesprochen, das bereits Wohlgefallen an Aktdarstellungen auf Gemälden empfindet.⁴ Durch den Rückgriff auf kunstgeschichtliche Vorbilder wirken die Modelle vor der Kamera wie „lebende Bilder“, die an den von Oscar Bätschmann geprägten Begriff des „Pygmalioneffekts“ erinnern.⁵

Bereits Ende der 1830er Jahre hat sich von Paris ausgehend das Metier der Modelle an den Kunstakademien durch die Ablösung von Festanstellungen auf Lebenszeit durch wechselnde Jahresverträge verändert.⁶ Werden im 19. Jahrhundert ausschließlich nur männliche Modelle für die Abendklassen im Aktzeichnen zugelassen, können Eleven in privaten Meisterateliers bereits nach weiblichen Modellen studieren.⁷ Zahlreiche Fotografen, die ursprünglich zum Kreis der bildenden Künstler zählen und als Lithographen wirken, nehmen die Verfügbarkeit an Berufsmodellen für kommerzielle Zwecke in Anspruch. Ihre Ateliers fungieren nun als ein Relais zwischen der akademischen Abendklasse und dem privaten Künstlerstudio. Die Etappen des akademischen Zeichenunterrichts nach Vorlagen, Antiken und dem lebenden Modell können in standardisierten Posituren als Ganzkörperstudie, Rückenakt oder als anatomische Detailaufnahme fotografiert werden.

In der vorliegenden Arbeit soll der Versuch unternommen werden, anhand der überlieferten fotografischen Aktstudien eine produktions- und funktionsgeschichtliche Perspektive auf den

³ Die exakte Definition einer Akademie geht auf das „Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure“ von Claude-Henri Watelet und Pierre-Charles Levesque aus den Jahren 1788 bis 1791, Bd. 1, S. 1, zurück: „[...] une académie, est l'imitation d'un modèle vivant, dessiné, peint, ou modelé. Cette imitation a pour objet d'étudier particulièrement les forms & l'ensemble du corps humain, de s'exercer à ces études, ou de se préparer à quelque ouvrage projeté“. Zum Unterricht an der École des Beaux-Arts in Paris vgl. Schwartz 1997, S. 12.

⁴ Vgl. Rödl 2019, S. 85.

⁵ Vgl. Reissberger 2002, S. 189-210, hier: S. 204; Schmoll gen. Eisenwerth 1985, S. 62–115, hier: S. 88f; Bätschmann 1997, S. 325-337.

⁶ Vgl. Waller 2006, S. 17. Im Jahr 1835 beschäftigt die Pariser Akademie sechs unterschiedliche Modelle für die Aktklassen, 1863 insgesamt 46.

⁷ Vgl. Pevsner 1986, S. 105f und 227.

Gebrauchswert dieser Aufnahmen zu vermitteln. Gerade angesichts der Konflikte mit den damaligen Straf- und Sittengesetzen scheint eine Untersuchung relevant, um die historischen, ästhetischen wie auch didaktischen Rezeptionsbedingungen zu verstehen.

Folgende Aspekte stehen dabei im Mittelpunkt dieser Untersuchung:

Zunächst soll das über Archive, Bibliotheken und Privatsammlungen verstreut überlieferte Bildmaterial formal, stilistisch und inhaltlich ersichtlich werden. Dabei muss zum Teil der ambivalente Charakter von Nacktheit im Verhältnis zum Akt differenziert werden. Ferner stellt sich neben der Analyse der Formensprache und des Repertoires von Posen die Frage, welche spezifisch didaktische Absicht die fotografischen Aktstudien als Vorlagen oder Vorbilder für die künstlerische Praxis und Lehre auszeichnet. Entsprechen die standardisierten Posen einer Motivilik, die im Verhältnis zur Malerei überzeugt? Sind es die künstlerische Herangehensweise oder der versachlichte Modus, der fotografische Aktstudien als didaktisches Gebrauchsbild für Schulsammlungen auszeichnet?

Auch ist danach zu fragen, über welche Wege fotografische Aktstudien verbreitet worden sind. Es zeigt sich deutlich, dass die Autorenschaft vieler Studien noch zu klären ist. Durch die Distribution über Verlage ist oft nicht überliefert worden, welche Fotografen die Studien produziert haben. Auch ist es üblich, Aktstudien unter dem Namen eines anderen Fotografen zu publizieren. Eine gründliche Bestandsaufnahme der Musterblätter von Auguste Calavas und Adolphe Giraudon steht daher im Fokus der Untersuchung. Zur Identifizierung der Urheber sind Quervergleiche der Modelle, Requisiten und Kulissen durchzuführen. Weiterhin gilt es, eine kritische Sichtung der Signaturen und Stempel sowie Auswertung der wenigen schriftlichen Notizen durchzuführen, um eine Datierung der fotografischen Werke zu ermöglichen.

Um diese Fragen zu beantworten, liegt der Analyse folgende Vorgehensweise zugrunde. Nach einem Forschungsbericht und Überblick über die Quellenlage folgt im einleitenden Teil eine diskusgeschichtliche Zusammenfassung, welche die Produktionsbedingungen von fotografischen Aktstudien im 19. Jahrhundert in den Blick nimmt und für die Lektüre der folgenden Kapitel eine erste Orientierung geben soll. Die nachfolgenden Kapitel widmen sich der Atelierpraxis der Fotografen und rekapitulieren die ikonographischen Bezüge.

Zur Bestandsaufnahme und Erfassung der Aufnahmen werden zunächst die unterschiedlichen Körpertypen der weiblichen und männlichen Modelle kategorisiert. Danach soll der Fokus auf die Lehrfunktion hinsichtlich der gezeigten Posituren oder anatomischen Details gelenkt werden. Ferner beschreibe ich die Systematik des Repertoires und der verwendeten Requisiten im Hinblick auf auktoriale Zuschreibungen. Schließlich werden die sichtbaren Spuren analysiert, die den Produktionsprozess betreffen. Hilfsmittel wie Armhalter, Podeste, Seile oder Stäbe helfen den Modellen in den Abendklassen, die Positur über eine längere Zeit zu halten. Es wird zu zeigen sein, wie diese Versatzstücke in der fotografischen Aktstudie auf den Betrachter wirken und auf welche Weise sich der Rekurs auf bekannte antike und kunstgeschichtliche Vorbilder erkennen lässt.

1.2. Quellenlage und Forschungsbericht

1.2.1. Quellen

Die Anzahl an fotografischen Aktstudien, die diese Untersuchung als Gegenstandsbereich umfasst, beträgt mehr als 700 Einzelstudien und Musterblätter. Ein Gros davon ist bereits im 19. Jahrhundert in Schulsammlungen, Archive oder Privatbesitz gelangt und auch in die USA und nach Kanada verstreut worden. Den aktuellen Tendenzen auf dem Markt für Fotoliebhaber und auch nach Gesprächen mit Experten und Kuratoren zufolge gehen heute eine hohe Anzahl an fotografischen Aktstudien in Privatbesitz über. Vereinzelt gelangen Aufnahmen auch über Nachlässe oder Schenkungen in Museen oder Archive.

Durch meine Archivrecherchen und der Durchsicht von Auktionskatalogen habe ich eine Vielzahl von fotografischen Aktstudien in Privatbesitz aufgefunden und Bildmaterial für meine Untersuchung erhalten. In der Sammlung Fotografie im Münchener Stadtmuseum und im Archiv der Universität der Künste Berlin habe ich Originalaufnahmen studiert und den Kontext ihrer Provenienz untersucht. Auch in den seit den 1980er Jahren publizierten Ausstellungskatalogen und Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Aktfotografie habe ich weitere wertvolle Quellen für die Zusammenstellung des Bildmaterials erhalten.

Zu den wenigen schriftlichen Quellen, die über das Aufkommen der fotografischen Aktstudien überliefert sind, stehen an erster Stelle die Kommentare von Eugène Disdéri in seinem 1862 erschienenen Handbuch „L’Art de la Photographie“ und die Notizen in den Tagebüchern von

Eugène Delacroix, der zusammen mit einem befreundeten Amateurfotografen eine Serie von Aktaufnahmen realisiert hat.

Neben diesen Quellen sind die Berufsregister und Annoncen in den Journalen zu nennen, die oft die einzigen Spuren zu Entstehungszusammenhängen und Datierungsfragen liefern. Auch hat sich gezeigt, wie wertvoll Inventare und Findlisten von Bibliotheken, Museen oder Archiven sind, um die Kontexte des Ankaufs und die Vertriebsformen fotografischer Aktstudien nachzuvollziehen.

Nicht zuletzt waren auch die wenigen Korrespondenzen zwischen Verlagen und Fotografen unerlässlich, um die Urheber zu identifizieren und die jeweilige Produktionspraxis zu rekonstruieren.

1.2.2. Literatur

Zur Untersuchung der Produktions- und Funktionsgeschichte von fotografischen Aktstudien im 19. Jahrhundert sind seit den 1980er Jahre zahlreiche Ausstellungskataloge und Publikationen erschienen. Zu erwähnen ist das 1985 am Münchener Stadtmuseum realisierte Ausstellungsprojekt „Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie“, kuratiert von Michael Köhler und Gisela Barche.⁸ Mit zeitlichem Anstand folgen die von Alain d’Hooghe kuratierte Ausstellung „Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle im Palais des Beaux-Arts“ in Brüssel 2004 mit einem bemerkenswerten Beitrag von Dominique Planchon-de Font-Réaulx⁹ und die im selben Jahr von Ulrich Pohlmann am Münchener Stadtmuseum in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung realisierte Ausstellung „Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert“.¹⁰ Pohlmann rückt das Thema der Aktfotografie 2009 am Münchener Stadtmuseum unter dem Ausstellungstitel „Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie“ in einen besonderen Fokus und präsentiert die facettenreiche Kulturgeschichte anhand von über 200 Originalaufnahmen.¹¹ Sein einführender Essay zur Funktion der fotografischen Aktstudie als

⁸ Vgl. Michael Köhler und Gisela Barche (Hrsg.), *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie*, München 1985.

⁹ Vgl. Dominique Planchon-de Font-Réaulx: *La photographie comme modèle. ‚Les études d’après nature‘*, in: Alain D’Hooghe und Christine de Naeyer (Hrsg.), *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle*, Antwerpen 2004, S. 59-68.

¹⁰ Vgl. Ulrich Pohlmann und Johann Georg Hohenzollern (Hrsg.), *Ein neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, München 2004.

¹¹ Vgl. Ulrich Pohlmann und Rudolf Scheutle (Hrsg.), *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, Heidelberg 2009.

neues künstlerisches „Hilfsmittel“ reüssiert wesentliche Beobachtungen aus dem von Peter Weiermair kuratierten Ausstellungsprojekt „The Nude – Ideal and Reality“, welches in Mailand 2004 gezeigt worden ist.¹² Michael Turner präsentiert 2011 im Nicholson Museum der Universität von Sydney die Ausstellung „Exposed: Photography and the Classical Nude“, die das Thema der Antikenrezeption in der Aktfotografie behandelt.¹³ Im Museum für Fotografie Berlin wurde 2013 unter der Projektleitung von Luther Derenthal das Thema des fotografischen Aktes in der Ausstellung „Die Nackte Wahrheit und anderes. Aktfotografie um 1900“ behandelt und mit aktuellen Forschungsbeiträgen zur Zensurpolitik angereichert.¹⁴ Lesenswert ist in dem Begleitband der Aufsatz von Michael Ponstingl zur Zuschreibungsproblematik der Aktaufnahmen von Otto Schmidt, Louis Igout und Hermann Heid.¹⁵ Nicht unerwähnt bleiben dürfen die Forschungen von Sylvie Aubenas, die 1997 das Ausstellungsprojekt „L’art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle“ realisiert hat sowie die ertragreichen Archivrecherchen von Monique Le Pelley Fonteny, die in Zusammenarbeit mit Hélène Pinet und Catherine Mathon 2005 eine umfassende Dokumentation der Verlagsaktivitäten von Adolphe Giraudon verfasst und biographische Notizen der wichtigsten Fotografen zusammentragen hat.¹⁶

Überblicksdarstellungen zur Geschichte der Aktfotografie liegen von Emmanuel Cooper, Jorge Lewinski und Peter Weiermair vor.¹⁷ Sie beleuchten die nicht unproblematische Beziehung zwischen dem enthüllten menschlichen Körper vor der Kamera und dem idealisierten Akt in der Gattung der Malerei. Mit dem Wechselverhältnis von Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert beschäftigt sich auch Monika Faber in der Ausstellung „Inspiration Fotografie“, die 2016 in der Orangerie des Belvederes in Wien gezeigt wurde.¹⁸ Die Autorin rekonstruiert unter Mitarbeit von Michael Ponstingl die Anfänge der Fotografie in Österreich und ihre Bedeutung für die Malerei und Atelierpraxis. Dem Grundtenor des Bandes zufolge spielen Fotografien als Erinnerungsstütze, Hilfsmittel und Reproduktionsmedium von Beginn an in der Malerei eine wichtige Rolle. Das Facettenreichtum des Katalogs erweitert in vielen Aspekten die 2012

¹² Vgl. Peter Weiermair, *The nude. Ideal and reality: Painting and sculpture*, Mailand 2004.

¹³ Vgl. Michael Turner (Hrsg.), *Exposed. Photography and the classical nude*, Sydney 2011

¹⁴ Vgl. Luther Derenthal (Hrsg.), *Die nackte Wahrheit und anderes. Aktfotografie um 1900*, Berlin 2013. Ein Jahr zuvor wurde am Metropolitan Museum of Art in New York die Ausstellung „Naked before the Camera“ präsentiert.

¹⁵ Vgl. Michael Ponstingl: „Die grosse Abwechslung der gebotenen Stellungen und Modelle [...] wird jeden Künstler befriedigen“. *Die Geschäfte des Wiener Berufsphotografen Otto Schmidt mit dem Nackten*, in: Derenthal 2013, S. 43-51.

¹⁶ Vgl. Sylvie Aubenas (Hrsg.), *L’art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*, Paris 1997; Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe et Georges Giraudon: une bibliothèque photographique*, Paris 2005.

¹⁷ Vgl. Emanuel Cooper, *Fully exposed. The Male Nude in Photography*, London 1995; Jorge Lewinski, *The naked and the nude*, London 1987; Peter Weiermair, *Das verborgene Bild. Geschichte des männlichen Akts in der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien 1987.

¹⁸ Vgl. Monika Faber, (Hrsg.), *Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt. Eine Materialiensammlung*, Wien 2016.

publizierte Überblicksdarstellung „Peinture & photographie. Les enjeux d'une rencontre 1839-1914“ von Dominique de Font-Réaulx.¹⁹ Der zeitliche Bogen von den Anfängen der Fotografie bis zur Jahrhundertwende wird auch in der Ausstellung „Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert“ thematisiert, die 2018 unter der Projektleitung von Leonie Beiersdorf im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg präsentiert worden ist.²⁰ Deutlich zeigt sich, dass trotz vieler Vorbehalte gegenüber dem mechanischen Bildherstellungsprozess in der Fotografie bereits ab Mitte der 1850er Jahre zahlreiche Vorlagen in französische, österreichische und deutsche Kunstakademien gelangt sind und dort die Skala an verfügbaren Hilfsmitteln erweitern. Am vollständigsten hat sich eine solche fotografische Lehrmittelsammlung am Archiv der Universität der Künste Berlin überliefert.²¹ Die fotografischen Vorlagen und Konvolute, meist auf Karton aufgezogen, wurden zusammen mit Zeichnungen und Graphiken nach didaktischen Gesichtspunkten geordnet.

Ein umfassender sozialgeschichtlicher Beitrag zur Geschichte der Berufsmodelle liegt von Susan Waller aus dem Jahr 2006 vor.²² Die Autorin analysiert verschiedene Stereotypen von Modellen und rekonstruiert die Bedingungen, unter denen sie gearbeitet haben. Unter der Projektleitung von Imre Györgyi ist das Thema des weiblichen Aktes im 19. Jahrhundert sehr umfassend und materialreich im Rahmen der Ausstellung „Female Nude Imagery in 19th-century Hungarian Art“ erforscht worden.²³

Vergleichende wissenschaftliche Forschungen zu der Atelierpraxis der einzelnen Fotografen bilden ein Desiderat. Über Gaudenzio Marconi liegen Artikel von Sylviane de Decker Heftler vor, die einen kurzen Überblick über sein Wirken in Frankreich, Belgien und Österreich vermitteln.²⁴ Das Wirken von Otto Schmidt haben Timm Starl und Michael Ponstingl untersucht.²⁵ Mit den fotografischen Studioaufnahmen von Hermann Heid hat sich Daniela Kohlhuber im Rahmen ihrer Diplomarbeit beschäftigt.²⁶ Über Louis Igout liegen keine Forschungsbeiträge vor.

¹⁹ Vgl. Dominique de Font-Réaulx, *Peinture & photographie. Les enjeux d'une rencontre 1839-1914*, Paris 2012.

²⁰ Vgl. Leonie Beiersdorf (Hrsg.), *Licht und Leinwand. Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, München 2019.

²¹ Vgl. Ulrich Pohlmann, Dietmar Schenk und Anastasia Dittmann (Hrsg.), *Vorbilder – Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin / Paragons – Afterimages. Photographs from the Berlin University of the Arts 1850-1930*, Köln 2020.

²² Vgl. Susan Waller, *The invention of the model. Artists and models in Paris, 1830 – 1870*, Aldershot 2006.

²³ Vgl. Imre Györgyi (Hrsg.), *The model. Female Nude Imagery in 19th-century Hungarian Art*, Budapest 2004.

²⁴ Vgl. Sylviane de Decker Heftler, „Suite Marconi 1. La piste belge / Suite Marconi 2. Voyage en Autriche: Richer et le Dr Straz“, in: *Photographie*, 7, 1985, S. 110-112.

²⁵ Vgl. Timm Starl, *Otto Schmidt Studien: Landschaften, Architektur, Akte*, Wien 2000; Michael Ponstingl, *Der Photographische Kunstverlag Otto Schmidt in Wien. Vom Geschäft mit Vorlagewerken, Stereotypen und Pornographie (im Erscheinen)*.

²⁶ Vgl. Daniela Kohlhuber, *Dr. Hermann Heid (1834-1891). Von der Atelierfotografie zur Freilichtaufnahme*, Innsbruck 2005.

2. Kontext

2.1. Diskursgeschichtlicher Abriss

„Quel homme a jamais senti s'éveiller en lui des pensées obscènes à vue des statues antiques si vraies et si humaines pourtant?“ kommentiert der französische Fotograf Eugène Disdéri in seinem 1862 erschienenen Handbuch „L'Art de la Photographie“ die rege Produktion fotografischer Aktaufnahmen in Paris.²⁷ Folgt man Disdéri sind es die physischen Unvollkommenheiten der Modelle, „la pauvreté des jambes, la trivialité des attaches dans le pied, dans le genoux, les callosités mal déguisées“, die nicht dem Idealbild einer Aktdarstellung entsprechen. Zudem sehe man anstelle der „beauté morale“ und „beauté plastique“ einer antiken Venusstatue nun „plus délictates nuances de la réalité“.²⁸ Kein Betrachter könne Disdéri zufolge das latent aufkommende Gefühl unlauterer Gedanken beim Anblick des entblößten Körpers in der Fotografie unterdrücken. Auch Émile Bernard, Inspektor an der Pariser Akademie, äußert 1882 Bedenken gegenüber der fotografischen Aktdarstellung. Seiner Meinung nach sei der Akt für die graphischen und bildenden Künste unverzichtbar, in der Fotografie aber eine Geschmacklosigkeit.²⁹

Viele Künstler, darunter Maler wie Eugène Delacroix, nehmen zunächst eine ambivalente Haltung gegenüber der Fotografie als neues Bildmittel ein. In seiner 1850 verfassten Rezension zu Marie-Elizabeth Cavés Lehrbuch „Le Dessin sans maître, méthode pour apprendre à dessiner de mémoire“ bemerkt Delacroix missmutig, dass sich unter 100 fotografischen Aufnahmen keine einzige finde, die erträglich sei.³⁰ Trotz anfänglicher Skepsis gibt er später in einem Tagebucheintrag vom 7. März 1854 zu, wie sehr ihn die Fotografie in seiner Sicht auf das Naturstudium bereichert hat und seine Arbeitsweise stärke:

[...] Ich habe mit großem Interesse fotografische Studien betrachtet. Wie sehr bedaure ich doch, dass eine solch fabelhafte Erfindung erst so spät gemacht wurde. Ich sage das von meinem Standpunkt aus! Die Möglichkeit, nach fotografischen Belegen Studien zu machen, hätte meine Entwicklung auf stärkste beeinflusst. Ich vermag diesen Einfluss nur zu erahnen, wenn ich sehe, wie nützlich mir Fotos heute sind, da ich weniger Zeit für eingehende Studien

²⁷ Disdéri 1862, S. 301-304. Auf Eugène Disdéri (1819-1889) geht der Vorwurf zurück, dass die Aktfotografen Prostituierte als Modelle engagiert haben.

²⁸ Ebenda, S. 302.

²⁹ Vgl. de Font-Réaulx 2012, S. 220.

³⁰ Delacroix 1912, S. 191. Das Zitat stammt aus dem Essay und gleichzeitigen Rezension von Cavés Zeichenlehre und ist erstmalig unter dem Titel „De l'enseignement du dessin“ in der „Revue des Deux Mondes“, 7, 1850, S. 1139-1146, erschienen. Vgl. Aubenas 1997, S. 25f; Slanina 2007, S. 141-164, hier: S. 148.

haben. Die wahre Naturzeichnung, von der wir immer sehr unvollkommene Vorstellungen haben, ist in der Fotografie greif- und faßbar.³¹

Hubert Damisch hat die zögerliche Haltung von Delacroix gegenüber der Fotografie als Hilfsmittel für den Künstler als „Zugzwang“ bezeichnet.³² Zu dieser Einschätzung gelangt man auch angesichts einer Serie von Aktaufnahmen, die Delacroix zusammen mit dem befreundeten Amateurfotografen Eugène Durieu umgesetzt hat. Nachweislich am 18. und 25. Juni 1854 finden sie in Durieus Studio in der Pariser Rue des Beaux-Arts Nr. 10 zusammen, um fotografische Aufnahmen von gebuchten männlichen und weiblichen Modellen zu realisieren.³³ Die Früchte dieser Zusammenarbeit sind in einem 32 Aufnahmen umfassenden Album überliefert, die sich der Kunstkritiker Pierre Burty, von Delacroix als Nachlassverwalter bestimmt, aus dessen Atelier sichert.³⁴ Von Burty stammt auch eine handschriftliche Notiz auf der Kladdede, die wie folgt lautet:

Nachfolgende Fotoserie habe ich bei dem posthumen Verkauf des Ateliers von Eugène Delacroix erworben. Er hat die Bilder des öfteren als Vorlagen genutzt. Und die Mappen enthielten eine beträchtliche Menge an Bleistiftzeichnungen nach eben diesen Fotografien“.³⁵

Die erwähnten Bleistiftskizzen befinden sich heute im Pariser Louvre und in den Museen von Bayonne und Besançon. Nach dem Tode von Burty gelangen die fotografischen Aufnahmen aus dem Album zunächst in den Besitz von Maurice Tourneux, der als Historiker und Archivar in Paris gewirkt hat. 1899 schenkt er das Album der Pariser Nationalbibliothek.³⁶ Originär an der Zusammenarbeit von Delacroix und Durieu ist der unmittelbare funktionale Kontext der fotografischen Aktaufnahmen. Delacroix hat diese als „Hilfsmittel gegen die Irrtümer des Auges“ genutzt und als eine Art „Aide-mémoire“ aufbewahrt.³⁷

³¹ Delacroix 1990, S. 158.

³² Damisch, Berlin 2005, S. 91ff.: „Das Amt der Malerei ist derart beschaffen, dass eine Skizze nach der Natur, vom Standpunkt der aus dem Gedächtnis vorgenommenen Pause her betrachtet, welche wie ein zweiter Abzug, eine korrigierte, näher am ‚Ideal‘ befindliche Aussage jener Skizze wäre, unerträglich erscheinen wird [...] Das Auge jedoch, so eng es sich auch ans Modell binden mag, so kaltblütig es auch sei, vermag doch nicht objektiv zu sein: es korrigiert, ohne daß wir es merken würden, die Monstrositäten der Natur, die Auswüchse einer allzustrengen Perspektive [...] Das Objektiv des photographischen Kästchens an dessen Stelle läßt hingegen alles von dem ansichtig werden, was wahrzunehmen das Auge sich weigert, was es zurückweist [...] Die Photographie attackiert die Malerei auf Umwegen [...]“.

³³ Vgl. Koetzle 1999, S. 66.

³⁴ Vgl. Aubenas 2008, S. 23-51, hier: S.27ff., Slanina 2007, S. 141-164, hier: 154ff.

³⁵ Zit. nach Koetzle 1999, S. 66.

³⁶ Ebenda, S. 67.

³⁷ Delacroix 1912, S. 187.

Ab den 1860er Jahren finden sich ähnliche Aufnahmen wie jene von Durieu in den kommerziell erwerblichen fotografischen Aktstudien wieder, die zahllose Venus- und Apollfiguren, Atlanten, Grazien, Musen oder Pankratiasten zeigen. Die Musterblätter, die über die Verleger Auguste Calavas und Adolphe Giraudon von Paris ausgehend in viele Schulsammlungen gelangt sind, bezeugen eine institutionelle Nutzung und Sammlungstätigkeit. Für bestimmte Posituren sind Trapeze oder an antike Tronci erinnernde Ausstattungselemente konstruiert worden, um Musterblätter für das Naturstudium nach dem lebenden Modell anzufertigen. Auch viele Professoren haben die Fotografie genutzt, um schulinterne Vorlagen für den Unterricht zu produzieren. Max Koch und Otto Rieth, die als Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin unterrichten, haben das Studium „des nackten menschlichen Körpers als wichtigste Aufgabe für den Unterricht in den Fachklassen“ betrachtet und dazu didaktisch aufbereitete Publikationen herausgegeben.³⁸ Die Vorgehensweise erinnert an Delacroix, der den Gebrauch von fotografischen Vorlagen zur beispielhaften Zeichenübung für seine Entwürfe genutzt hat und „von allem richtig sehen“ gelernt hat.³⁹ Die Detailtreue der fotografischen Aktstudien, die Disdéri als triste Nudität kommentiert,⁴⁰ erweisen sich für das Studium nach der Natur als praktikable und kostengünstigere Vorlagen. Bereits in den vorbereitenden Klassen des künstlerischen Curriculums sollten fotografische Vorlagen neben Handzeichnungen, Graphiken und Gipsabgüssen eine wichtige Rolle beim Studium der Proportion und Anatomie einnehmen und als Hilfsmittel in die Lehrsammlungen gelangen.

2.2. Fotografische Aktstudien als Vorbilder

Bis weit in das 19. Jahrhundert bleibt das Aktzeichnen nach dem lebenden Modell ein Privileg von Kunstakademien.⁴¹ Die bestellten Modelle in den Abendklassen werden entweder durch den Direktor oder von einem im Turnus bestimmten Leiter des Studiensaals gestellt.⁴² Das Naturstudium am lebenden Modell folgt nach das Kopieren von antiken Gipsabgüssen, welches dem Erlernen vorbildlicher Proportionen und der Zeichnung der Licht- und Schatteneffekte auf der Oberfläche dient.⁴³ Rückblickend auf seine Ausbildungszeit an der Mailänder Kunstakademie

³⁸ Vgl. Rothkirch-Trach 1984, S. 110.

³⁹ Delacroix 1912, S. 187 [„De l’enseignement du dessin“, 1850, S. 1139-1146, hier: S. 1141f].

⁴⁰ Vgl. Disdéri 1862, S. 302.

⁴¹ Vgl. Pevsner 1973, S. 105f; Knofler 2000, S. 10-21, hier: S. 13f.

⁴² Vgl. Roettgen 2013, S. 113; Boime 1971, S. 27ff

⁴³ Vgl. Boime 1971, S. 27-29. Mit dem Zeichnen à la bosse sollten die Eleven auf das Studium mit den lebenden Modellen vorbereitet werden.

beklagt Wilhelm Tischbein die gezwungenen Stellungen der Modelle.⁴⁴ Denis Diderot bemerkt in seiner Salonkritik aus dem Jahr 1765, dass die Posituren des akademischen Zeichenunterrichts „gezwungen, zugerichtet, zurechtgerückt“ wirken und stellt zurecht die Frage, welchen Bezug diese „mit den Stellungen und Bewegungen der Natur“ haben.⁴⁵

An Kunstakademien besteht für das Studium und die Darstellung des menschlichen Körpers ein großer Bedarf an geeignetem Unterrichtsmaterial. Die Zulassung zum Naturstudium in den Abendklassen erfolgt erst nach jahrelangem Kopieren von Handzeichnungen, Druckgraphiken und Gipsen. Anton von Werner, der spätere Direktor der 1875 gegründeten akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, blickt kritisch auf sein Studium an der Berliner Akademie der Künste zurück und moniert den Mangel an geeigneten Vorlagen, die dem künstlerischen Studium dienlich sein sollen.⁴⁶ Er erinnert sich, dass „ein Zug der Verdrossenheit, Ärmlichkeit und Langeweile durch das künstlerische Studium“ gegangen sei.⁴⁷ Der Mangel an Lehrmitteln zeige sich, dass man im anatomischen Zeichenkurs die meiste Zeit mit Demonstrationstafeln aus dem 1834 erschienenen Lehrbuch „Polyklet oder von den Maassen des Menschen“ von Johann Gottfried Schadow kopiere. Viele Studenten, darunter auch von Werner, haben daher für das Aktstudium private Ateliers aufgesucht, um „den schwierigen Uebergang vom Studium zur praktischen Thätigkeit auf bequemere und mehr Erfolg versprechende Weise zu finden“.⁴⁸

Bereits zu Beginn der 1860er Jahre sind „Études d'après nature“ oder „Études photographiques“ über Verlage und Fotoateliers international erhältlich.⁴⁹ Zu den gebräuchlichsten Bildmotiven gehören Kunstreproduktionen, Skulpturen, Architekturen, Stillleben, Naturstudien von Wasser, Bäumen und Pflanzen und vor allem Aktstudien.⁵⁰ Bei den Abzugsformaten dominiert meist die Kabinettkarte (circa 10 x 15 cm) oder eine Miniaturansicht (circa 7 x 5 cm), die bis zu 25

⁴⁴ Vgl. Tischbein 1956, S. 223f.

⁴⁵ Zit. n. Bassenge 1968, Bd. 1, S. 638. In der Salonkritik von 1765 stellt er die Haltung der Modelle grundlegend in Frage: „[...] alle diese akademischen Stellungen [...] die kalt und schief durch einen armen Teufel ausgedrückt werden und immer durch ebendesselben armen Teufel, der gedungen ist, dreimal die Woche zu kommen, sich auszukleiden und sich durch den Professor wie eine Gliederpuppe behandeln zu lassen, was haben sie mit den Stellungen und Bewegungen der Natur gemeinsam?“

⁴⁶ Vgl. Bartmann / Schrader 1994, S. 51; Schenk / Dittmann 2020, S. 10; 14. Anton von Werner (1843-1915) besuchte die Berliner Akademie der Künste von 1859 bis 1862. Die akademische Hochschule für die bildenden Künste führte die Ausbildung in der Malerei, der Bildhauerei und dem Kupferstich unter dem Dach der Akademie der Künste fort, indem der praktische Unterricht von der „Mitglieder-Akademie“ getrennt worden ist. 1924 wurde die Hochschule mit der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums zusammengelegt.

⁴⁷ Zit. n. Bartmann / Schrader 1994, S. 51.

⁴⁸ Ebenda, S. 51.

⁴⁹ Vgl. Stiegler 2012, S. 301. Die Bezeichnung „Étude photographique“ geht auf den französischen Fotografen Félix-Jacques Moulin (1802-1869) zurück, der zu den Pionieren der frühen Aktfotografie zählt.

⁵⁰ Vgl. Pohlmann 2004, S. 70-97, hier: S. 72.

Einzeldarstellungen auf einem Musterblatt zeigt. Zu den produktivsten Fotografen zählen Gaudenzio Marconi, der in Darmstadt geborene und seit 1861 in Wien tätige Hermann Heid sowie Otto Schmidt, der ab den 1870er Jahren ebenfalls in Wien als Produzent und Kunstverleger arbeitet. Lange Zeit sind Heids und Schmidts Aufnahmen dem französischen Fotografen Louis Igout zugeschrieben worden. Der Umstand geht auf die Distributionspolitik der Pariser Verleger Auguste Calavas und Adolphe Giraudon zurück, die Aufnahmen von Igout mit jenen von Heid und Schmidt vermischt haben. Bei der Identifizierung der Autorenschaft hat dies zu Problemen geführt, auf die in den folgenden Kapiteln noch näher eingegangen wird.

Da sich in zahlreichen Künstlernachlässen und in den Schulsammlungen der Akademien in Berlin, Budapest, Paris und Wien entsprechende Aktstudien überliefert haben, ist davon auszugehen, dass sie als Lehrmittel und Vorlagen für das Naturstudium herangezogen worden sind. Dort werden sie vor allem zur Nachahmung der menschlichen Anatomie als Hilfsmittel verwendet. Die rege Nutzung von fotografischen Vorlagen in den Unterrichtsräumen bezeugen Zeichengitter, Abrisspuren und Verschmutzungen.⁵¹ Auch weisen diese Gebrauchsspuren darauf hin, dass besonders die ständige Verfügbarkeit und praktische Hilfe als Anschauungsmaterial für die künstlerische Ausbildung geschätzt worden sind. Bei den fotografischen Bildvorlagen steht das dargestellte Motiv und nicht die ästhetische Qualität des Abzugs im Fokus. Planchon-de Font-Réaulx hat ihren didaktischen Zweck für die künstlerische Ausbildung als „*réalité dévillée*“ umschrieben.⁵² Der breitgefächerte Lehrmittelapparat an Kunstakademien, der sich aus Gips- und Wachsmodellen, Handzeichnungen, Gliederpuppen oder Druckgraphiken zusammensetzt, ist durch das Sammeln von fotografischen Vorbildern maßgeblich erweitert worden. Fotografische Aktstudien sind als Positive angekauft und den Schulbibliotheken übergeben worden, wo sie auf Karton montiert und nach didaktischen Gesichtspunkten geordnet worden sind. Die bibliothekarische Buchführung bezeugen auch die Akzessionsnummern und die jeweiligen Institutsstempel.

Gipsabgüsse von Skulpturen aus der Antike und der Renaissance haben als Vorbilder für die künstlerische Ausbildung mit dem Aufkommen der fotografischen Aktstudien zunehmend an Bedeutung eingebüßt. Der Aufbau von schulbezogenen fotografischen Lehrsammlungen ist auch durch die Tatsache begünstigt worden, dass die Fotografie als Hilfsmittel für die hohen und angewandten Künste weitestgehend akzeptiert worden ist. Nicht unproblematisch bleibt bei der

⁵¹ Vgl. Schenk 2004, S. 325-331, hier: S. 331.

⁵² Planchon-de Font-Réaulx, 2004, S. 59-68, hier: S. 63.

fotografischen Aktstudie der fließende Übergang zu den erotisch konnotierten pseudokünstlerischen Lockbildern, die seit Mitte der 1850er in Paris entstanden sind.⁵³ Die physischen Makel der Modelle, die unretuschierte Wiedergabe schmutziger Füße oder die Spuren von getragener Kleidung spielen im akademischen und kunstgewerblichen Unterricht keine Rolle.⁵⁴ Vergleichbar mit Natur- oder Tierstudien fungieren fotografische Aktstudien als Gebrauchsbilder, die gegenüber Handzeichnungen und Druckgraphiken den Vorteil der Natürlichkeit zeigen.⁵⁵ Diese Besonderheit zeigt sich in der überlieferten Systematik der fotografischen und druckgraphischen Lehrmittelsammlung aus der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums. Unter der Rubrik „Photographien nach der Natur“ sind neben diversen Tier- und Pflanzenfotografien auch eine große Anzahl von Aktstudien enthalten. Das Spektrum reicht von eher nüchternen Aufnahmen von männlichen und weiblichen Modellen vor neutralem Hintergrund mit wenigen Requisiten, über Hand- und Kopfstudien bis zu den ab 1890 entstandenen Freilichtakten. Im Vergleich mit anderen Vorlagen aus dieser Sammlung weisen die Bildvorlagen verhältnismäßig viele Gebrauchsspuren auf, was auf eine häufige und sehr intensive Verwendung zu Unterrichtszwecken hindeutet. Auch die Benennung der Rubrik ist denkwürdig. Zunächst wird ausdrücklich von Fotografie gesprochen, gleichwohl auch andere Rubriken der Lehrsammlung fotografische Vorlagen enthalten. Mit dem Zusatz „nach der Natur“ ist schließlich auf das Bildgenre der „Études d’après nature“ hingewiesen.⁵⁶

⁵³ Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1985, S. 89f.

⁵⁴ Vgl. Homberger 1994, S. 130-143.

⁵⁵ Vgl. Stiegler 2020, S. 68.

⁵⁶ Vgl. Schenk / Dittmann 2020, S. 22.

3. Die Arbeiten von Gaudenzio Marconi

Marconi hat in der Frühzeit der ‚Akademien‘ den reinen Idealen einer ‚akademischen Kunst‘ am besten gedient. Er drängte den Effekt des Dekors zurück, betonte die klare Körperform und konzentrierte sich allein auf die Ausdruckskraft der Gesten und Körpersprache.⁵⁷

3.1 Biographische Notizen und Atelierpraxis

Peter Weiermair lobt die Arbeiten von Gaudenzio Marconi als „raumfüllende Aktdarstellungen“, die auf das engste mit der „Bildwelt des ausgehenden Klassizismus“ verknüpft erscheinen und der Effekthascherei durch aufwendiges Studiodekor entgegentreten.⁵⁸ Etwas nüchterner sind Marconis Fotografien von Schmall gen. Eisenwerth diskutiert worden. Auch er bemerkt die von Weiermair erwähnte neuartige Ausnutzung des Plattenformats für die „füllend ins Blickfeld“ gestellten Akte und betont dabei die „Dramatik seiner Beleuchtungen“.⁵⁹ Beide Autoren betonen die Pionierleistung von Marconi, die fotografische Aktaufnahme in einen akademisch-orientierten Kontext überführt zu haben.

Im Verhältnis zu der hohen Anzahl an Aktstudien, die nachweislich Marconis Atelierstempel tragen, präsentiert sich uns seine Biographie eher lückenhaft. Die ersten zuverlässigen Notizen setzen Mitte der 1860er Jahre ein. Vor dieser Zeit sind nur wenige Angaben über seinen Werdegang bekannt. Als Sohn italienischstämmiger Eltern in der französischen Schweiz 1841 oder 1842 in Comologno geboren, ist er ab 1862 in Paris als Lithograph, Zeichner, Kopist und Illustrator registriert, bevor er als Fotograf tätig wird.⁶⁰ Im Jahr 1869 übernimmt er das Atelier des verstorbenen Fotografen und frühen Akt-Daguerreotypisten Auguste Belloc (1800-1867) in der Rue de Buci Nummer 11 in Paris und kauft dessen Glasplatten-Sammlung.⁶¹ Ab diesem Zeitpunkt lassen sich seine fotografischen Aktstudien in der Schulsammlung der École des Beaux-Arts de Paris (ENSBA) nachweisen.⁶² Im Almanach-Bottin, dem offiziellen Pariser Branchenverzeichnis für Industrie und Handel, findet sich ab 1869 sein Name unter der

⁵⁷ Weiermair 1987, S. 13.

⁵⁸ Ebenda, S. 13.

⁵⁹ Schmall gen. Eisenwerth 1985, S. 90f.

⁶⁰ Vgl. Heftler 1985, S. 110; Le Pelley Fonteny 2005, S. 164. Marconi hat sich 1862 als „artiste peintre“ im Handelsregister von Paris registriert.

⁶¹ Vgl. Rouille 1989, S. 419, S. 423. Es bleibt zu diskutieren, inwiefern sich Marconi in seiner Atelierpraxis von Belloc beeinflussen ließ. Gemein haben beide Fotografen einen Eintrag bei der Pariser Zensurbehörde wegen des Verkaufs illegal vertriebener und nicht deponierter Aktaufnahmen.

⁶² Vgl. Roberts 2005, S. 890.

Berufsbezeichnung „photographe des beaux-arts“.⁶³ Aktstudien, die in dieser Zeit entstanden sind, tragen seinen Studiostempel mit der Inschrift „Service des élèves de l’Ecole des beaux-arts, permis sans étalage“ (vgl. Abb. 46).⁶⁴ Von 1871 bis 1874 wechselt Marconi mit seinem Studio an den Boulevard Saint-Michel Nummer 45 und fügt nachfolgend seinem Studiostempel den Zusatz „Photographe de l’École des beaux-arts de Paris“ bei. Im Jahr 1873 wird Marconi zu sechs Monaten Gefängnishaft und einem Bußgeld von 100 Francs wegen des Verkaufs nicht deponierter Aktaufnahmen verurteilt.⁶⁵ Kurze Zeit später siedelt Marconi nach Brüssel über und setzt dort ab 1876 seine Arbeit in einem Studio in der Nähe des Place du Sablon fort, wie sein neues Studiosignet „Photographe des beaux-arts - Marconi - Place Gd Sablon 19 - Bruxelles“ dokumentiert.⁶⁶ Später setzt er seinen Studiobetrieb in den zentral gelegenen und exquisiten Galerien in der Rue du Commerce fort. Aus dieser Zeit sind fotografische Aufträge für Auguste Rodin (1840-1917) überliefert, vor allem die 1877 entstandenen fotografischen Studien des männlichen Modells Auguste Neyt für Rodins Skulptur „L’Âge d’airain“.⁶⁷ Gründe für Marconis Weggang aus Paris sind neben zensurbehördlichen Auflagen vermutlich auch mit den Auswirkungen des Deutsch-Französisches Krieges zu finden. Viele Ateliers wurden in dieser Zeit geschlossen oder verkauft. Aufzeichnungen in der Brüsseler Registratur zeigen an, dass Marconi 1879 nach Schaerbeek, einem Randgebiet von Brüssel, gezogen ist und bis zu seinem Tode im Jahr 1885 in der Rue Potter Nummer 5 als Maler und Fotograf tätig war.⁶⁸

Marconis Zusammenarbeit mit dem Lehrpersonal der Pariser École des Beaux-Arts, vor allem mit dem Département für Anatomie und Morphologie, hat sein fotografisches Werk in zweifacher Hinsicht stark beeinflusst.⁶⁹ Zu den wichtigsten Unterscheidungsmerkmalen, die Marconi im damaligen dicht gedrängten Markt für Aktfotografie für sich bestimmt hat, gehören die von ihm gewählten Motive. Seit Beginn der kommerziellen Herstellung von fotografischen Aktstudien

⁶³ Vgl. Köhler / Barche 1985, S. 362.

⁶⁴ Ins Deutsche übersetzt: „Zum Dienst der Eleven der l’Ecole des beaux-arts, ohne Auslage [zum Verkauf; Anm. AD] erlaubt“.

⁶⁵ Vgl. Rouillé 1989, S. 419-425; Le Pelley Fonteny 2005, S. 164, 215. Die entsprechenden strafrechtlichen Unterlagen der Pariser Zensurbehörde befinden sich im Stadtarchiv von Paris (Inv.-Nr.: D1U⁶ 32; D3U⁹) und sind auf den 1. Juli 1873 datiert. Marconi wurde vorgeworfen, durch den Verleger Pierre Pagnon fotografische Aktstudien verkauft zu haben, die nicht bei der Pariser Zensurbehörde angemeldet worden sind. Die Eintragung im Handelsregister und die Lizenzierung von Studiosignets war in Paris mit der Einzahlung einer Steuer und der Angabe von Belegexemplaren verbunden.

⁶⁶ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 161-164; Roberts 2005, S. 890.

⁶⁷ Vgl. Getsy 2010, S. 32ff und 89f. sowie Marcoci 2010, S. 84-95.

⁶⁸ Le Pelley Fonteny 2005, S. 164.

⁶⁹ Vgl. Rouillé 1986, S. 51; Aubenas 1997, S. 30-32.

werden fast ausschließlich weibliche Modelle gezeigt.⁷⁰ Marconi hingegen arbeitet auch mit männlichen Modellen. Pohlmann und Fellner begründen das verspätete Einsetzen des männlichen Aktes in der Fotografie mit der bürgerlich-patriarchalen Kultur des 19. Jahrhunderts, die „geprägt war vom Blickverbot auf den Mann“.⁷¹ Das Geschlechterverhältnis erkläre sich durch die Differenz zwischen „Sehen und Gesehen-Werden“ und definiere sich Fellner zufolge über die Rolle des Betrachters und den zeittypischen Objektcharakter, der sich durch „Betrachtet-Werden“ manifestiere.⁷² Folgt man Walters habe der männliche Akt den weiblichen Akt in den Schatten gestellt, weil dieser „die Grundlage der künstlerischen Ausbildung“ darstelle und einer anderen Traditionslinie entstamme.⁷³ Sie vermutet in der zeitverzögerten Produktion von fotografischen männlichen Akademien ein „psychisches Bedürfnis“ von männlichen Künstlern, die Hammer-Tugendhat mit dem Umstand erklärt, dass der männliche Akt bis weit in das 19. Jahrhundert nur als zentraler Bestandteil des Historienbildes anerkannt und im Sinne eines „heroischen“ Körpers ausschließlich im öffentlichen Raum präsentiert werde.⁷⁴ Berger bemerkt, dass Fotografen in den meisten Fällen der Zutritt in ein Atelier oder Abendklasse verwehrt worden ist, wenn ein männliches Aktmodell posiert.⁷⁵ Dies erklärt, warum der Bedarf an männlichen Aktstudien ab 1870 angestiegen und in akademische Schulsammlungen gelangt ist.⁷⁶ Neben dem Einsatz von männlichen Modellen lässt die Atelierpraxis von Marconi ein klares Bildkonzept erkennen. Die spärliche in den Hintergrund platzierte Studioausstattung konzentriert den Blick des Betrachters auf die Positur. Im Vergleich zu den Aufnahmen von weiblichen Modellen tritt die Anzahl mit männlichen Modellen im Werkkorpus von Marconi dennoch deutlich zurück. Das Aufkommen von männlichen Akademien ist auch im Kontext der in den 1830er Jahren eingeführten Reformen im Kunstausbildungsbetrieb zu betrachten, die eine

⁷⁰ Vgl. Sagne 1982; Köhler / Barche 1985, S. 64ff, S. 89f; Slanina 2007, S. 141-164; Aubenas 2008, S. 23-52. Zu den Pionieren auf dem Gebiet der männlichen Aktfotografie gehören Pierre-Charles Simart (1806-1857), Schüler von Dominique Ingres und späterer Dozent für Bildhauerei an der Académie des Beaux Arts de Paris, sowie Eugène Durieu (1800-1884), Gründungsmitglied der Société française de photographie (1854) und enger Freund von Eugène Delacroix.

⁷¹ Vgl. Pohlmann 2009, S. 19; Fellner 2012, S. 12. Nicht zufällig beobachtet Ogawa 2007, S. 340f., dass männliche Protagonisten aufgrund ihrer „presentable visual form“ in Paarstudien teils bekleidet gezeigt werden, während der weibliche Gegenpart stets entblößt zur Darstellung gelangt.

⁷² Fellner 2012, S. 12.

⁷³ Walters 1979, S. 9, 13ff. Seit dem 15. Jahrhundert sollte der männliche Akt für die Ausbildung der Eleven akademische Ideale zur Anschauung bringen. Diese genderspezifische Sonderheit in der Darstellung weiblicher und männlicher Aktdarstellungen kann bereits in der Renaissance beobachtet werden und setzt sich innerhalb der englischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts fort, in der das männliche Konterfei nicht ohne eine standesgemäße Heroisierung dargestellt worden ist. Vgl. Wind 1932, S. 195f

⁷⁴ Walters 1979, S. 9; Hammer-Tugendhat 2013, S. 39ff.

⁷⁵ Vgl. Berger 2013, S. 88.

⁷⁶ Vgl. Waller 2006, S. 1f; Solomon-Godeau 2002, S.101-118, hier: S. 105ff. Vgl. Knopfler 2000, S. 16 und Natter / Leopold, Wien 2013, S. 141f. Bis 1863 werden für den offiziellen Kunstausbildungsbetrieb ausschließlich männliche Modelle für die Abendklassen zugelassen. Erst ab 1886 bestellt die École de Beaux-Arts de Paris auch weibliche Modelle.

Festanstellung von Aktmodellen durch wechselnde Jahresverträge aufheben. Der Zuwachs an neu registrierten Aktmodellen für die akademischen Abendklassen ist in diesem Zuge rasant angestiegen und hat die Atelierpraxis mit professionellen Modellen begünstigt.⁷⁷ Dies erklärt die Auswahl von Marconis Modellen, die eine ausgeprägte Muskulatur besitzen und sich durch eine athletische Taillenform auszeichnen. Die Systematik des Repertoires beschränkt sich auf Stäbe, Sitzkonstruktionen oder Liegepodeste. Bisweilen finden sich gemalte Hintergrundkulissen, die insbesondere bei Aufnahmen von weiblichen Modellen eingesetzt worden sind.

Wie die Belegexemplare in der Bibliothèque nationale de France und der Schulsammlung der École des Beaux-Arts de Paris bezeugen sind die Arbeiten von Marconi in signifikanter Anzahl als Kabinettabzüge überliefert und über Musterkataloge distribuiert worden. Seine Signatur ist in der Regel mit einem Feuchtstempel und händisch eingetragener Laufnummer versehen. Ein wesentlicher Vorteil dieser Überlieferungsform besteht darin, dass seine Autorschaft in den meisten Fällen als gesichert zu betrachten ist.⁷⁸ Aus diesem Grund kann ein Werkverzeichnis von Marconis Arbeiten wesentlich leichter erstellt werden als dies bei Louis Igout, Hermann Heid und Otto Schmidt der Fall ist.⁷⁹

3.2 Die Konvolute an männlichen Aktstudien

3.2.1. Lebende Bilder

Das von Weiermair und Schmoll gen. Eisenwerth beschriebene raumfüllende Bildkonzept von Marconis Atelierpraxis tritt am deutlichsten bei Aktstudien zu Tage, die Modelle vor neutralem Hintergrund in nachgestellten Posen von bekannten Kunstwerken zeigen. Der Rückgriff auf kunstgeschichtliche Vorbilder, allen voran sind hier antike Statuen und Werke Alter Meister zu nennen, war seit Gründung der ersten Kunstakademien zu Studienzwecken rege genutzt worden. Sir Joshua Reynolds, der ab 1768 das Direktorat der Royal Academy in London übernahm, hat diese Methode mit dem Begriff der „borrowed attitudes“ umschrieben und in seinen „Discourses on Art“ als einen anspruchsvollen Bildfindungsprozess diskutiert.⁸⁰

⁷⁷ Vgl. Waller 2006, S. 16-18; Hollander 1991, S. 152-154; Klüver / Martin 1991, S. 156-63 (wie Anm. 6)

⁷⁸ Vgl. BnF, Inv.-Nr.: EO-46 [1-3] - PET FOL9 und ENSBA, Inv.-Nr.: Inv.-Nr. Ph 10716; Ph 10735; Ph 10748; Ph 10750; Ph 10751; Ph 10758. Über vertragliche Vereinbarungen oder Liefermodalitäten zu den in Paris ansässigen Bildagenturen liegen keine schriftlichen Dokumente vor. Vgl. Decker-Heftler 1985, S. 110. Die Autorin beschreibt diese Lücke im Quellenbestand sehr passend: „[...] aucune recherche d’archives ne nous avait rien appris“.

⁷⁹ Zur Zuschreibungsproblematik folgt ein eigenes Unterkapitel 3.1.

⁸⁰ Vgl. Wind 1932, S. 156-229, hier: S. 194ff; Dittmann 2012, S. 81-99, hier: S. 84.

Aus dem Werkkorpus von Marconi ist eine um 1870 entstandene Aktstudie überliefert, die ein männliches Modell in der Positur von Michelangelos Adam aus der sixtinischen Kapelle präsentiert (Abb.1). Auffällig an dieser fotografischen Aktstudie ist die Modifizierung des kunstgeschichtlichen Vorbildes. Die aus der Erschaffungsszene übernommene Pose im Deckengewölbe der Sixtinischen Kapelle (Abb. 3) ist auf die Hauptfigur verkürzt worden. Neben der Konzentration auf die Einzelfigur der Komposition hat Marconi auch die lagernde Pose mit dem ausgestreckten linken Arm in einen Zeigegestus interpretiert. Zudem ist das linke Bein des Modells nicht angewinkelt, wie es das kunstgeschichtliche Vorbild zeigt, sondern ausgestreckt. Das Modell stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf einen Stapel Bücher, wodurch die Aufnahme eindeutig als ein didaktisches Gebrauchsbild klassifiziert werden kann.

Zu sehen ist keine exakte Kopie des Vorbildes, sondern das Muster der Komposition. Die Physis des Modells wirkt trotz der gestellten Pose sehr natürlich und zeigt auch aufgrund seiner Proportionen und der kraftvollen Körperfülle eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Habitus des kunstgeschichtlichen Vorbildes. Das Modell lagert auf einem neutralen Podest und nimmt durch die Nahaufnahme der Kamera auf die Positur den gesamten Bildraum ein. Die Linienführung der zitierten Pose wird durch den dunklen Aufnahmehintergrund und dem von oben einfallendem Licht unterstrichen. Auch ist der männliche Akt vollständig entkleidet, wie dies auch in den Abendklassen Usus war.⁸¹ Marconis Modell ist nicht entsexualisiert in idealer Schönheit gezeigt, vielmehr weist gerade das sichtbar Geschlechtliche darauf hin, dass eine menschliche Physis zu sehen ist, deren Anatomie studiert werden soll. Folgt man Planchon-de Font-Réaulx erschließe sich dem Betrachter durch das Nachstellen eines kunstgeschichtlichen Zitats mithilfe eines lebenden Modells eine bis dato unerschlossene Inspirationsquelle, der eine eigenwillige „double fidélité à la tradition et à la modernité“ innewohne.⁸² Eine bislang kaum beachtete männliche Aktstudie aus Privatbesitz ruft die Adam-Positur erneut auf und formt den Rekurs auf das kunstgeschichtliche Vorbild in eine spiegelverkehrte Imitation der michelangeloesken Einzelfigur um (Abb.2). Die lagernde Haltung mit dem angewinkelten Bein kommt dem kunstgeschichtlichen Vorbild näher als die zuvor diskutierte Aktstudie. Die Torsion des Schulter- und Brustbereiches ist weniger stark ausgeprägt und wirkt im Verhältnis zur Beinpartie überdimensioniert. Im

⁸¹ Vgl. Wünsche 2000, S. 9-64, hier: S. 9. Christian Morgenstern hat in der Hamburger Zeitschrift „Der Zuschauer“ (2. Jg./19, 1894. S. 10) eine Glosse zum Usus der „Feigenblätter“ und der Wortbildung „Kryptothek“ verfasst. Der Problematik des vollständig entkleideten männlichen Geschlechts musste sich bereits Michelangelos Altarfresko des Jüngsten Gerichts in der Vatikanischen Sixtina stellen. Das Fresko galt unter dem Pontifikat Pauls IV. (1555-1559) als unsittlich, so dass die für inakzeptabel eingestufte Entblößung durch Daniele da Volterra (1509-1566) übermalt worden ist. Der Maler sollte in der Folgezeit als „Hosenmaler“ (Braghettone) verspottet werden.

⁸² Planchon-de Font-Réaulx 2004, S. 67f.

Gegensatz dazu ist der Einsatz notwendiger Hilfsmittel unter einem hellen, die gesamte Liegefläche bedeckenden Leinentuch versteckt. Die Referenz an einen Sockel, auf dem der Akt lagert, tritt bei der Betrachtung somit stärker in den Vordergrund und blendet jene Hilfsmittel aus, die während der Aufnahme genutzt worden sind.

Aufwendiger gestaltet sich eine Aktstudie in der Positur des Barberinischen Fauns (Abb.4). Das für dieses Motiv ausgewählte Modell besitzt einen athletischen Körperbau, wodurch der Bezug zum Vorbild weniger stark hervortritt wie dies zuvor im Rekurs auf Michelangelos Adam aus der Vatikanischen Sixtina zu beobachten ist. Die derbe Pose des Barberinischen Fauns (Abb.5) mit seiner muskulös-lasziven Körperfülle ist in einen ruhenden Athleten umgeformt. Der Aufnahmeraum ist auf die Lektüre der dargestellten Anatomie ausgerichtet und zeigt eine mit Leinen drapierte Kistenkonstruktion und einen Armhalter. Während das Leinentuch die rechts im Bild platzierten Kisten und das Fußpodest vollständig abdeckt, werden die Sitzkonstruktion sowie Teile des Armhalters bis zur Hälfte freigelegt. Links im Bildausschnitt ist ein Stuhl angeschnitten, dem keine tragende Funktion in der Ausrichtung der gezeigten Positur zukommt.

Auch weitere antike Vorbilder sind im Repertoire von Marconis Werkkorpus vertreten. Die auf circa 1870 datierten Aktstudien in der Positur des Dornausziehers (Abb.6-8) zeigen auf, das Marconi besonders in der Frühzeit seiner Tätigkeit auf kunstgeschichtliche Vorbilder zurückgegriffen hat.⁸³ Das Motiv des sich einen Dorn aus der Ferse ziehenden Knaben ist in der Rezeptionsgeschichte antiker Statuen nicht zuletzt aufgrund seiner sensationellen Auffindung auf dem Esquilin im Jahr 1874 zu einem beliebten kunstgeschichtlichen Motiv avanciert (Abb.9).⁸⁴ Mythologische Deutungen sehen in der überlieferten Marmorkopie Lokros, den Sohn von Maera und Zeus, der sich laut einer Legende am Fuß verletzt und dies als Erfüllung einer Weissagung auslegt. Wahrscheinlicher ist aufgrund der realistischen Formsprache, die besonders am

⁸³ Vgl. Aubenas 1997, S. 66, Kat. 175.

⁸⁴ Vgl. Fuchs 1958 sowie Zanker 1974, S. 71-94, Tf. 57-63. Das griechische Original gilt als verschollen und lässt sich nur über römische Kopien vom Ende des 3. Jh. v. Chr bis um 100 v. Chr. rekonstruieren. Zu den bekanntesten Kopien gehören der Dornauszieher Castellani, heute im British Museum London, und der Kapitolinische Dornauszieher, der im Konservatorenpalast Rom ausgestellt ist. Die derbe Darstellung beschreibt Magister Gregorius in seiner Handschrift „De Mirabilibus Urbis Romae“ (spätes 12. Jh.) als „simulacrum valde ridiculosum quod Priapum dicunt“. Vgl. Mc Neil Rushforth 1919, S. 14-58. Bekannte Lobreden auf den Kapitolinischen Dornauszieher sind von Goethe überliefert, der die Anmut der Knabenfigur betont. Vgl. Goethe 1998, S. 59. Winckelmann spricht bei der Betrachtung der Knabenfigur von „rührender Einfalt“ und „unschuldig reizender Schönheit“. Vgl. Winckelmann 1808-1820, Bd. 40, S. 440 und S. 456. Für eine ausführliche Darstellung, vgl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, hrsg. v. Gall / Heydenreich 1958, Sp. 289-299. Einer Anekdote zufolge soll Ludovico Gonzaga (1458-1511), ab 1483 Bischof von Mantua, mit Erleichterung über die Abgabe seines Abgusses berichtet haben, da die Knabenstatue durch ihre Anzüglichkeit die Dienstboten von der Ausübung ihrer Pflichten ablenkte. Vgl. Barkan 1999, S. 152.

Dornauszieher Castellani zum Ausdruck kommt, dass die Knabenfigur einen Hirtenjungen zeigt, der sich in kindlicher Manier einen Dorn aus der Sohle des linken Fußes zieht (Abb.10). Im Mittelpunkt der Komposition liegen die Interaktion der beiden Hände und die gekrümmte Haltung des Rückens, bei der die Bauchpartie merkliche Kompressionsfalten aufzeigt. Die Komposition der antiken Knabenfigur wirkt insgesamt sehr geschlossen. In der Vorderansicht wird durch die überschlagene Beinhaltung das Geschlecht des Knaben sichtbar. Marconi recurriert auf das Motiv zunächst in spiegelverkehrter Ausführung (Abb. 6). Das Knabenmodell nimmt alle wesentlichen Momente des Vorbildes in der Positur auf, so etwa die konzentrierte Haltung der Hände, das geneigte Haupt und die für das Thema charakteristische Krümmung der Rückenpartie. Interessant in Marconis Aufnahme ist der gewählte Blickwinkel auf das Knabenmodell. In leichter Untersicht wird die Beinpartie im Profil, die Brust- und Rückenpartie dagegen bildraumfüllend in der Dreiviertelansicht gezeigt, so dass die Interaktion der beiden Hände und die durch die Krümmung des Rückens hervorgetretenen Bauchfalten deutlich zum Ausdruck kommen. Auf eine Vorderansicht verzichtet Marconi auch in den weiteren zwei Aktstudien in der Positur des Dornausziehers (Abb.7-8), für die er einen anderen Knaben und einen erwachsenen Mann bestellt hat. Zwei wesentliche Modifikationen sind beim Modellwechsel im Quervergleich dieser Aktstudien zu beobachten. Zunächst erscheint die Art der Verkettung zwischen dem antiken Vorbild und der ausgeführten Positur verändert. In der einen Aktstudie (Abb. 7) geht Marconi näher auf das antike Muster ein, führt aber die Positur weniger konzise aus. Die Sitzposition ist tiefer organisiert als beim antiken Vorbild, was sich auf die Haltung der Rückenpartie zur Ferse auswirkt. Der Knabenakt ist zudem im Profil gezeigt, wodurch die Haltung der Hände weniger im Fokus steht. Im Vergleich zum Kapitolinischen Dornauszieher fällt auf, dass das rechte Bein deutlicher entlang des Sitzpodestes gebeugt worden ist (Abb. 9). In der zweiten Studie, die einen erwachsenen Mann als Modell zeigt, (Abb.8) wirkt das Sitzpodest zu hoch, um die charakteristische Beinhaltung auszuführen. Diese Diskrepanz zeigt sich besonders am Winkel des überschlagenen linken Beines. Auch ist der Oberkörper weniger stark über die linke Fußsohle gebeugt, wodurch sich der Abstand zwischen dem Kopf und der Handhaltung vergrößert hat. Eine weitere wesentliche Modifikation, die Marconi vorgenommen hat, betrifft die Bodengestaltung des Ateliers. Diese ist nicht in der Art eines Podestes oder Sockels gestaltet, sondern zeigt einem steinigen Untergrund.

Zwei weitere fotografische Aktstudien sind in dieser Arbeitsweise von Marconi überliefert. Beide Blätter sind kurz nach Marconis Übernahme von Belloc's Studio in Paris entstanden und gehören

zu den ersten Aktstudien, die für die Schulsammlung der École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) erworben worden sind.⁸⁵ Dazu zählt die um 1869 entstandene Studie, die ein männliches Modell in spiegelverkehrter Pose an Hippolyte Flandrins „Étude de jeune homme assis au bord de la mer“ aus den 1830er Jahren erinnert (Abb. 11-12). Flandrin präsentiert den sitzenden Epheben vor einer Meereskulisse. Beide Arme sind um seine Beine geschlungen und der Kopf ruht mit geschlossenen Augen auf den Knien. Marconi führt die Aufnahme mit demselben männlichen Modell aus, welches auch in der Positur von Michelangelos Adam aus der Vatikanischen Sixtina bestellt worden ist (Abb.1).⁸⁶ Die Krümmung der Rückenpartie des Modells ist länglicher durch die weiter in Richtung der Füße gestreckten Arme gewölbt, wodurch der Kopf durch die Oberarme verdeckt wird. Durch den neutralen dunklen Hintergrund ist die Linienform der Positur bis ins kleinste Detail lesbar. Die mit hellem Tuch abgedeckte Unterlage nimmt fast ein Drittel des gesamten Bildraumes ein und wirkt wie ein felsentypischer Sockel, der durch die dunkelbraune Sitzunterlage unterbrochen wird. Nicht zu übersehen ist eine zusätzliche Bearbeitung der Aufnahme durch Negativretusche, die ab den 1860er Jahren besonders für die Aufnahme von Skulpturen und Kunstwerken als „cutout effect“ verwendet wird.⁸⁷ Das plastische Volumen des Körpers wirkt dadurch insgesamt reduzierter und betont stärker die Linienführung der Positur vor dem dunklen Hintergrund. Hinweise zum Einsatz dieser Aktstudie bezeugen die handschriftlich eingetragenen Beschriftungen an der äußeren schrägen Bauchmuskulatur.⁸⁸

Das letzte Fallbeispiel in der Arbeitsweise eines Lebenden Bildes aus dem Werkbestand von Marconi ist um 1869 entstanden und zeigt die Studie eines männlichen Modells nach der Positur der Beweinung Christi von Andrea Mantegna (Abb.13). Die Aktstudie führt uns dabei eine weitere eigenwillige Systematik beim Aufbau des fotografischen Bildraumes vor Augen. In Mantegnas um 1490 angefertigten Temperamalerei auf Leinwand ist Christus unmittelbar nach Eintritt des irdischen Todes gezeigt worden (Abb. 14). Dieser Zustand wird durch die monochrome Farbgestaltung von Leinentuch, Steinplatte, Kopfkissen und Körper unterstrichen. Die Adern und Muskeln wirken blutleer und ohne jegliche Anspannung. Dabei ist der Körper zentral auf der Mittelachse des Bildes platziert, während der auf einem Kissen ruhende Kopf leicht zur rechten Seite kippt. Mantegnas Perspektive auf den ruhenden Körper ist realiter niemals von einem

⁸⁵ Vgl. Pinet 1997, S. 68; Le Pelley Fonteny 2005, S. 163f.

⁸⁶ Vgl. Pohlmann 1987, Abb. S. 37f; Weiermair 1987, Abb. S. 82. Später entstandene Arbeiten von Fred Holland Day („Ebony and ivory“, 1897/1898), Wilhelm von Gloeden („Caino“, um 1900/1902) und Gaetano D’Agata („Caino“, 1923) greifen die Positur des sitzenden Epheben erneut auf.

⁸⁷ Snyder 1998, S. 30.

⁸⁸ „G.D.“ entspricht dem Kürzel für „Musculus obliquus externus abdominis“.

Betrachter einzunehmen, der am vorderen Ende der Steinliege steht. Mit der gleichzeitigen Auf- und Untersicht auf den Corpus Christi in Kombination mit einer merklichen Verkürzung der Gliedmaßen kreiert Mantegna eine Perspektive, die mehrere Raumkonstruktionen in sich aufnimmt. Die paradoxe Perspektive ist von Marconi in ihrem realen Bildraum korrigiert. Die Kameraposition nimmt etwas Abstand zum Fußende ein, so dass trotz der Verkürzung der Gliedmaßen ein Blick in das Gesicht des Modells ermöglicht wird. Die Körperhaltung des männlichen Aktmodells ist streng symmetrisch ausgerichtet. Beide Arme ruhen neben den Hüften. In Mantegnas Darstellung ist die Scham unter dem Leinentuch verdeckt, in der fotografischen Studie hingegen vollständig freigelegt. Marconis Motivübernahme könnte dem Umstand geschuldet sein, dass auch Leichname zu Studienzwecken an Kunsthochschulen verwendet worden sind.⁸⁹

3.2.2. Atlanten und Christusfiguren

Das folgende Kapitel richtet sein Augenmerk auf wiederkehrende Motive, die Marconi als Vorlagen für Maler und Bildhauer konzipiert hat. Aus den Beständen des Musée Rodin in Paris hat sich eine Sequenz an männlichen Aktstudien in der Darstellung eines Atlanten überliefert. Die Datierung der Aufnahmen ist umstritten und kann vermutlich vor 1875 angesetzt werden, also vor Marconis Fortgang aus Paris. Eine Studie zeigt das Modell mit leicht ausgestelltem rechtem Spielbein in der Vorderansicht (Abb.15), ein flaches Holzbrett auf der rechten Schulter tragend. Der rechte angewinkelte Arm korrespondiert mit dem linken, der die obere Kante des Holzbrettes stützt. Der neutrale Hintergrund wird durch einen dunklen, schmalen Fries an der unteren Blickkante zum Podest zulaufend unterbrochen. In der zweiten Studie ist das Modell im Dreiviertelprofil gezeigt (Abb. 16). Die Verteilung der aktiven und passiven Beinstellung ist in umgekehrter Abfolge organisiert. Das rechte Standbein erscheint nun im Bildvordergrund und fängt die Drehbewegung des Torsos auf. Das Spielbein ist als Ausfallschritt zur linken unteren Ecke des Podestes organisiert. Im Vergleich zur ersten Studie ist die Positur dynamischer ausgeführt. Eigenwillig erscheint in diesem Zusammenhang eine Fesselungspositur, die weder eindeutig dem Motiv eines Prometheus noch der Darstellung eines Sklaven zugeordnet werden kann. Die in der Sammlung von Gérard Lévy Paris aufbewahrte Aktstudie ist um 1869 entstanden und trägt den Titel „Etude de nu. Triomphe de'alexandre“ (Abb. 17). Angesichts der

⁸⁹ Vgl. Callen 1997, S. 25-31.

„pantomimisch gesteigerten Pose“ wirft die Positur einige Fragen bezüglich der Motivwahl auf.⁹⁰ Die am linken Bildrand angeschnittenen Fesseln sind um beide Handgelenke gelegt und strecken die Arme. Der Kopf des Modells ist zur oberen Bildkante gerichtet. Die Torsion des Körpers ist asymmetrisch zur Mittelachse positioniert. Wie ein Quervergleich mit einer weiteren Aktstudie zeigt, stammt die gekünstelte Positur aus einer Sequenz. In der Aufnahme sind die notwendigen Hilfsmittel in Form von Armstütze und Rückenlehne sichtbar (Abb. 18). Der Übergang zwischen einer konkreten kunstgeschichtlichen Motivübernahme und den eher freien Proportions- und Torsionsstudien verläuft in Marconis Atelierpraxis fließend. Dies veranschaulicht auch eine Aufnahme, in der dasselbe männliche Modell in einer Sitzposition präsentiert wird (Abb. 19). Zuschreibungen, wie dies Gérard Lévy an Charles Le Bruns Gemäldeserie zum Alexanderzyklus aus den 1660er Jahren angedeutet hat, sind dementsprechend willkürlich.

Diese Beobachtungen lassen sich auch an Kreuzigungsszenen konkretisieren, die zwischen 1870 bis 1880 entstanden sind. Das erste Blatt stammt aus der ENSBA und ist seinerzeit für den Anatomieunterricht erworben worden (Abb.20).⁹¹ Das männliche Modell steht vor einer Holzkonstruktion, welches in Form eines Passionskreuzes als Dreinageltypus gestaltet worden ist. Als Fußstütze dient ein Buch. Die Arme weisen in diagonaler Richtung nach oben, der Kopf des Modells zeigt zur rechten, oberen Ecke des Bildes. Durch die Streckung der Arme und Längung der Gliedmaßen kann die für Kreuzigungsszenen typische Torsion der Körpermitte studiert werden. Der entlang der Bildsenkrechten konzipierte Raum wird am rechten Bildrand durch das Teilstück einer bauchigen Vase unterbrochen. In einer aus Privatbesitz stammenden Aktstudie wird die Kreuzigungsszene um ein weiteres Modell und unter Zuhilfenahme eines bemalten Hintergrunds sowie Draperien semantisch erweitert (Abb. 21). Das knabenhafte Modell ist in der Positur des Viernageltypus gezeigt und trägt einen Lendenschurz. Der Kopf des Knaben ist mit geschlossenen Augen zur linken oberen Ecke des Bildes gerichtet, wobei der Torso durch die deutlich angewinkelte rechte Beinsetzung und Streckung des Kopfes eine markante Biegung in der Dreiviertelansicht erfährt. Über der konstruierten Kreuzform ist ein weibliches Modell mit Engelsflügeln zu erkennen. Rechts neben der Senkrechten des Kreuzes kommt das linke Bein des weiblichen Modells zum Vorschein, welches auf einer drapierten Fußstütze ruht. Das weibliche Modell blickt im Gegensatz zum Knaben den Betrachter direkt an. Hinter der Gruppe am Kreuz

⁹⁰ Peters 1985, S. 40.

⁹¹ Die Aufnahme stammt ursprünglich aus dem Département de Morphologie und trägt den Stempel „École Nationale des Beaux-Arts. E2 cours d'Anatomie“.

eröffnet sich der Blick auf eine gemalte Meereskulisse. Der hohe Planungsgrad dieser Paarstudie übersteigt ihren eigentlichen didaktischen Zweck als künstlerische Vorlage und erinnert an die zeitlich entstandene Salonmalerei.⁹² Als Vergleich dient eine Studie aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin (Abb. 22), die einen jüngeren Knaben in der Frontalansicht zeigt. Die Gestaltung des Bildraumes und die eingesetzten Requisiten sind identisch und augenscheinlich als Sequenz aufgenommen worden. Der vollständig entblößte Knabenakt aus dem Berliner Universitätsarchiv posiert im Viernageltypus vor einer Holzkonstruktion in Form eines Lateinischen Kreuzes, so dass der obere Abschnitt des senkrechten Balkens eingespart ist. Im Gegensatz zum Knabenakt mit der weiblichen Assistenzfigur ist diese Positur weniger pathetisch übersteigert (Abb. 21). Das angewinkelte linke Spielbein korrespondiert mit der zur rechten Seite geneigten Kopfhaltung und lässt den Körper des Knabenmodells einen leichten S-Schwung vollziehen. Der malerische Meereshorizont der Hintergrundkulisse endet auf Kniehöhe, wodurch sich eine leichte Untersicht erkennen lässt. Bemerkenswert an diesem Segment an Kreuzigungsdarstellungen ist die Modellwahl, die eine ähnliche Spannweite an Altersgruppen aufweist wie die zuvor diskutierte Serie zum Dornauszieher (Abb.6-8). Zudem wechselt Marconi zwischen neutraler und semantisch aufgeladener Hintergrundgestaltung, was auf wechselnde Standorte seines Ateliers hinweisen könnte. Auch ist denkbar, dass Marconi die eher neutral gestalteten Aufnahmen in den Klassenräumen der Akademie angefertigt hat.

3.2.3. Freie Posituren

Marconis Atelierpraxis hat hinsichtlich der Übernahme von kunstgeschichtlichen Motiven eine hohe Experimentierfreudigkeit gezeigt. Nun gilt es, diese Charakteristika in der Gruppe der freien Posituren zu überprüfen. Trotz des lückenhaften Quellenbestands sind normative Tendenzen und eine serielle Produktionsweise erkennbar.⁹³ Marconi hat mit dem männlichen Modell, welches bereits im Rekurs auf Michelangelos Adam-Figur (Abb.1) diskutiert worden ist, auch für eine um 1870 entstandene Sequenz an freien Posituren zusammengearbeitet. Viele Aufnahmen weisen eine identisch drapierte Sitzkonstruktion auf, was einen raschen Wechsel der Posituren

⁹² Vgl. Pohlmann 2004, S. 70-97, hier: S. 71. Dazu zählen die Arbeiten von Émile Auguste Carolus-Duran (1837-1917), Paul Baudry (1828-1886) und Alexandre Cabanel (1823-1889).

⁹³ Vgl. Holschbach 2006, S. 208ff. Eine ähnliche Vorgehensweise beschreibt die Autorin bei der zeitgleich einsetzenden fotografischen Produktion von Schauspielerinnenporträts, bei denen die auf der Bühne erlernten Posen im Atelier rekonstruiert worden sind. Ein vergleichbarer Transfer ist auch bei der Produktion von fotografischen Aktstudien zu leisten. Anstelle eines stundenlangen Posierens vor der Abendklasse sind die Modelle angehalten, in dichter Sequenz unterschiedliche Posituren anzubieten.

begünstigt haben dürfte. Die erste Studie präsentiert den männlichen Akt in der Rückenansicht (Abb.23).⁹⁴ Die Beinhaltung ist ausgestellt, wobei das rechte Spielbein in den Bildraum zeigt und stark nach außen gedehnt ist. Der Rumpf senkt sich leicht zur rechten Seite und gibt auf diese Weise die Torsion der unteren Rückenpartie zur Lektüre frei. Der linke Arm ist straff vor die Stirn gezogen und wird dabei vom Kopf des Modells verdeckt, während der rechte Arm angewinkelt an der Körperseite herabgleitet. Das Modell ist auf einem Podest positioniert, der mit einer gemusterten Teppichstruktur versehen worden ist. Zwischen der ausgestellten Beinhaltung wird eine Haltekonstruktion sichtbar, die dem Modell als Stütze des gekippten Torsos sowie der rechten Hand dient. Die Positur kann als Torsions- und Proportionsstudie bezeichnet werden, da die Haltung des Modells primär die unterschiedlichen Bewegungs- und Haltemotive in Auswirkung auf den Muskelapparat zur Anschauung bringt. Der Bildausschnitt ist auf die Rückenansicht der Positur und die dabei senkrecht zur Bildachse verlaufenden Linia Alba gerichtet. Diese Symmetrie eignet sich, durch ein Gitternetz studiert zu werden. Eine zweite Aufnahme zeigt das männliche Modell in einem fast identischen Bildausschnitt (Abb.24). Die ausgestellte Beinhaltung ist nun in umgekehrter Abfolge mit linkem Spielbein und rechten Standbein ausgeführt. Der eingeknickte Rumpf erinnert an die zuvor genannte Aufnahme. Die Studie deutet nun eine Sperrwurfhaltung an. Eine weitere Torsionsstudie stammt aus der Sammlung des Musée Rodin (Abb.25). Das Modell steht in der Rückenansicht mit ausgestreckten Armen, zentral auf der Mittelachse des Bildraumes. Den Kopf ist leicht nach links gedreht und das rechte Spielbein zurückgestellt. Der gesamte Muskelapparat von der Schulter beginnend bis zur Ferse wird durch die ausfahrende Gestik der Arme präsentiert. Im selben Zeitraum um 1870 sind zwei weitere Studien entstanden. Eine davon rekapituliert das bereits diskutierte Fesselungs-Motiv (Abb.17+18) und zeigt den männlichen Akt in einer Sitzpositur (Abb.26). Die an einen gefesselten Prometheus erinnernde Pose ist symmetrisch im Bildraum gezeigt.⁹⁵ Der Torso wird durch den gedrehten Kopf, der einen erhöhten Blickpunkt außerhalb des Bildraumes fixiert, ausbalanciert. Die Interaktion der Beinhaltung korrespondiert mit der Torsion der Brust- und Rückenpartie. Das rechte Bein ist angewinkelt, während das linke Bein in leicht ausgestreckter Haltung zum vorderen Bildraum zeigt. Die hinter dem Rücken verschränkten Arme sind mittig am unteren Ende der Linea alba fixiert. Die Mittelachse der Bildkomposition verläuft vom oberen

⁹⁴ Die handschriftlich eingetragene Nummerierung („No. 35“) stammt von Marconi selbst. Ob seitens der Verleger eine nummerierte Vorsortierung der Konvolute verlangt worden ist, bleibt ungewiss und ist quellenkritisch nicht nachvollziehbar.

⁹⁵ Vgl. die Darstellung von Gustave Moreau (1826-1898) aus dem Jahr 1868 (Abb. 36).

Schultermuskel beginnend bis zum linken Knie und verleiht der Studie eine Dynamik. Das zweite Blatt rekuriert auf Posituren (Abb.27), die an den Ares Ludovisi oder die Darstellung von Herkules am Scheideweg erinnern (Abb.33-35). Die Sitzkonstruktion ist um eine Fußbank und einen Haltestab erweitert. Durch die auf dem Kinn abgestützte Haltung der linken Hand erfährt die Sitzpositur einen sinnierenden Ausdruck. Die schräg zum rechten Bildrand verlaufende Schulterpartie sowie die unterschiedlich stark angewinkelten Beinstellungen zeigen trotz der ruhenden Elemente eine Dynamik auf, die sich besonders in den Torsionen am ausgestellten rechten Oberarm sowie am Torso abzeichnen. Eine weitere aus Privatbesitz stammende Aktstudie (Abb. 28), die Weiermair fälschlicherweise Louis Igout zugeschrieben hat,⁹⁶ zeigt den männlichen Akt in einer erhöhten Sitzposition. Die Gebärdensyntax gleicht einem Zeigegestus und bewirkt eine deutliche Torsion in der Bauchpartie. Die Beinpartie ist unverändert und stützt den Körper in seiner aufrechten Haltung.

Weitere drei Studien dieser Sequenz sind überliefert. Die erste Aufnahme stammt aus der Schulsammlung der ENSBA und zeigt das Modell in einem klassischen Kontrapost, in der rechten Hand einen messerartigen Gegenstand haltend (Abb.29). Die linke Hand ist zur Faust geballt und auf dem Schlüsselbein abgelegt. Ein Rekurs auf den polykletischen Doryphoros ist evident, besonders im Hinblick auf die Beinstellung und den S-Schwung der Linea alba (Abb.32). Die Haltung der Arme dagegen ist im Vergleich zur Antike stärker und aktiver angespannt, was dem Aufzeigen der Armmuskulatur dient. Die Gestaltung des fotografischen Bildraumes entspricht den bereits angesprochenen neutralem Hintergrund und mit weißem Tuch versehenen Aufnahmepodest. Die Bildmittelachse ist auf die Körpermitte des Modells ausgerichtet, was für Marconis Werkstattpraxis bereits als Charakteristikum betont worden ist. Die zweite Studie aus der Sammlung Gérard Lévy (Abb.30) überführt das zuvor beschriebene Standmotiv in eine Drehbewegung. Das linke Standbein steht mit leicht gebeugtem Knie in der Profilansicht am rechten vorderen Rand des Aufnahmepodestes. Das rechte Spielbein fängt die Drehung des Körpers auf und geht unmittelbar über in die schwungvolle Stellung des Spielbeins. Der Torso ist im Profil aufgezeichnet, wobei der Blick des Modells über die rechte Schulter zum Betrachter gerichtet ist. Der Blickkontakt zur Kamera gehört bei den männlichen Aktstudien zu den Raritäten und lässt sich in der Regel nur bei weiblichen Aktstudien oder Kinderakten beobachten. Die letzte Sequenzaufnahme ist über den Auktionshandel nachvollziehbar (Abb.31). Die Aufnahme weist eine Schwärzung des Hintergrundes auf, die die Konturen der Positur noch stärker hervortreten

⁹⁶ Vgl. Weiermair 1987, S. 42.

lassen und die Künstlichkeit der eingenommenen Positur unterstreichen. Durch die Schwärzung des Hintergrundes sind die Stützelemente und Hilfsmittel des Aufnahmeprozesses ausgeblendet und tragen zur Isolation der Körperkonturen bei. So fährt der rechte Arm wie schwerelos aus, während die linke Hand in die Hüfte gestemmt ist. Das linke Schultergelenk korrespondiert in dieser Positur mit dem angewinkelten rechten Knie und der gekippten Stellung des Torsos, der durch den ausfahrenden rechten Arm ausbalanciert wird. Es bleibt noch zu klären, ob sich weitere Aufnahmen dieser Sequenz überliefert haben.

3.2.4. Anatomische Studien

Die den Akademien zuschreibbare Funktion als Lehrmittel und Zeichenvorlage kommt besonders deutlich in Aufnahmen zum Ausdruck, die anatomische Teilstudien präsentieren. Von Marconi sind nur wenige solcher Studien überliefert. Diese spezielle Arbeitsweise innerhalb der Produktion von Akademien sollte einen wichtigen Beitrag zum Erlernen der menschlichen Anatomie liefern. Die ENSBA besitzt zwei Kabinettabzüge, die einen Einblick in die Systematik dieser Atelierpraxis gewähren. Die erste dieser beiden Aktstudien zeigt einen männlichen Akt im Profil (Abb.37), der auf einem niedrigen Podest positioniert ist. Die Krümmung der Rückenpartie und die gesenkte Haltung des Kopfes erinnert trotz Modifikationen und Stützhilfen vage an Flandrins Epheben (Abb.11+12). Der rechte Arm des Modells ragt in den Bildraum, gehalten durch eine am oberen Bildrand erkennbare Seilkonstruktion. Der linke Arm ist in angewinkelter Position mithilfe eines flachen Holzbrettes auf dem angewinkelten linken Bein positioniert. Das rechte Bein korrespondiert in seiner gestreckten Position mit der ausfahrenden Haltung des rechten Armes. An der Körperseite und am Oberarm ist die Studie mit handschriftlich eingetragenen Kürzeln für die jeweiligen Muskelpartien versehen. Die zweite männliche Anatomiestudie von Marconi wird in der Bibliothèque Nationale de France aufbewahrt und zeigt die Positur in ähnlicher Ausrichtung ohne schriftliche Vermerke (Abb.38). Im Gegensatz zur erstgenannten Aufnahme ist hier das männliche Modell in der Dreiviertelansicht gezeigt. Arm- und Beinhaltung sind vergleichbar im Bildraum organisiert. Die Haltung des linken Armes wird durch ein Holzbrett unterstützt. Das Augenmerk der Positur ist auch in diesem Fallbeispiel konzise auf die Lektüre des morphologischen und anatomischen Apparats konzentriert und erinnert durch die Untersicht noch stärker an die in Aktklassen übliche Positionierung der Modelle auf den Podesten.

Eine zweite anatomische Studie aus der ENSBA zeigt Teilstücke der unteren Extremitäten eines männlichen Modells (Abb.39). Das rechte Standbein befindet sich dabei am äußeren linken Rand des Podestes, während das linke Spielbein diagonal den rechten Bildraum durchragt. Die Streckung des Spielbeines ist durch einen Armhalter am Rand des Podestes fixiert. Das Zusammenspiel von Stand- und Spielbein steht im Fokus der Aufnahme. Die letzte Teilstudie aus der Bibliothèque Nationale de France kann in diesem Zusammenhang als Vergleichsstudie herangezogen werden (Abb.40). Die in der Vorderansicht gezeigten Beine eines Modells, vermutlich einer jungen Frau, sind in gekreuzter Fußstellung zentral auf der Mittelachse des Bildraumes ausgerichtet. Die Draperie aus weißem Tuch erinnert an Marconis gängige Atelierpraxis und fungiert auch hier zur Akzentuierung des gezeigten Motivs. Besonders die Modifikationen von bekannten kunstgeschichtlichen Motiven zeichnen Marconis Atelierpraxis aus und knüpfen unmittelbar an seine Tätigkeit als Maler, Lithograph, Zeichner und Kopist an. Marconi übernimmt kunstgeschichtliche Motive als Anleihen für seine Aktstudien und bedient damit einen Fotohandel, der besonders für Schulsammlungen interessant ist. Die vorgestellten Sequenzen an freien Posituren, wie diese auch in den Abendklassen gestellt worden sind, lassen eine enge Zusammenarbeit mit dem akademischen Lehrpersonal vermuten, im Sinne eines „Service des élèves de l’Ecole des beaux-arts“ (Abb. 46).

3.2.5. Auftragsarbeiten für Auguste Rodin

Nach seinem Umzug nach Brüssel hat Marconi einen fotografischen Dokumentationsauftrag für den französischen Bildhauer Auguste Rodin (1840-1917) ausgeführt. Wegen ihrer ausgeprägten Realitätsnähe hat die Ausstellung seiner erstmals in Bronze ausgeführten, lebensgroßen Arbeit „L’Âge d’airain“ im „Cercle artistique et littéraire de Bruxelles“ 1877 einen Skandal ausgelöst (Abb.43-45). Das Publikum kritisiert die Unbestimmtheit von Pose und Gebärdensyntax des dargestellten Jünglings sowie die individuellen Züge des Konterfeis, die kaum einem künstlerischen Werkprozess entsprechen. Ein Artikel aus der „L’Etoile belge“ wirft dem Bildhauer gar vor, er habe die Plastik durch einen Abguss nach dem lebenden Modell hergestellt.⁹⁷ Auch die französische Salonkritik, die Rodins Exponat wenig später in Paris zu Gesicht bekommt, stimmt dem Sermon dieser Anschuldigung zu.⁹⁸ Rodin sah sich genötigt, den Beschuldigungen

⁹⁷ Vgl. „Chronique de la Ville / L’Etoile belge“, 29.01 und 03.02 1877, nachgew. bei Elsen 1963, S. 19.

⁹⁸ Vgl. Tardieu 1877, S. 108. Der französische Salonkritiker Charles Tardieu (1838-1909) ist für die Berichterstattung der ausgestellten Plastiken im Salon von 1877 verantwortlich: „Pourquoi, L’Âge d’airain? M. Rodin a voulu symboliser les épreuves de la guerre. Seulement il manqué peut-être à sa statue un attribut explicatif qui en précise les sens. Cependant, meme sans commentaire, la tension des muscles, l’expression de la face, le geste des bras, suffisent à

entgegenzutreten. Er beauftragte Marconi, eine Fotodokumentation der Skulptur und des männlichen Modells, dem Telegraphisten der französischen Armee August Neyt, in einem direkten Quervergleich zu präsentieren.⁹⁹ Die Aufnahmen sind vermutlich in Brüssel entstanden.¹⁰⁰ Sie zeigen nicht den Werkprozess, sondern liefern einen direkten Vergleich zwischen Modell und ausgeführter Arbeit. Auch Rodins ursprüngliche Intention, seine Skulptur mit einer Lanze in der linken Hand zu versehen, wurde in den fotografischen Aufnahmen berücksichtigt. Es bleibt zu vermuten, ob Rodin ursprünglich einen Rekurs auf den berühmten Doryphoros geplant hat (Abb. 32).¹⁰¹

Einen vergleichbar unbestimmten Ausdruck zwischen einem stehenden und schreitenden Kontrapost zeigt auch Rodins Arbeit „Saint Jean Baptiste“ (Abb. 41). Marconis fotografische Dokumentation zeigt den Landwirt aus den Abruzzen, der sich Rodin als Modell zur Verfügung gestellt hat.¹⁰² Ähnlich wie seine Aufnahmen von August Neyt sind diese Arbeiten als Dokumentation entstanden, die den Verlauf des Werkprozesses begleitet haben (Abb.44-45). Rodin hat diesmal die Darstellung des Täufers in einem überlebensgroßen Maßstab ausgeführt.¹⁰³ Rodin stellt seine Figur ohne Attribute wie Taufschale, Lamm oder Kreuz dar und konzentriert sich auf die Ausdruckskraft des schreitenden Bewegungsmotivs, welches einen Bruch mit dem klassischen Kontrapost aufweist. Tradierte Reglements hinsichtlich der

definer l'intention de l'artiste, et l'on eût accepté le titre sans objection si l'on n'avait prétendu découvrir dans cette œuvre d'une réalité remarquable des traces de moulage sur nature."

⁹⁹ Vgl. Dobbe 2007, S. 60; Gülicher 2009, S. 351f; Getsy 2011, S. 63; Elsen / Jamison 2003, S. 42ff. Tatsächlich sollten Rodins Bemühungen ohne Wirkung bleiben. Die Brüsseler Jury hat nicht einmal in Erwägung gezogen, die eingereichte Fotodokumentation anzuschauen.

¹⁰⁰ Vgl. Butler 1996, S. 67ff. Es liegen keine Belege aus dem schriftlichen Nachlass von Rodin vor, aus denen hervorgeht, dass Marconi eigens für diesen Auftrag nach Paris angereist ist. Die bestellten Aufnahmen der ausgestellten Marmorversion sowie die Vorder- und Rückenansichten des männlichen Modells aus dem Musée Rodin Paris deuten eine Depot- bzw. Ateliersituation an, die durchaus im Kontext der Brüsseler Ausstellung oder Rodins Gastaufenthalt im Atelier seines Berufskollegen und Mentors van Rabourg entstanden sein können, mit dem er von 1872 bis 1874 gemeinsam an Bauplastiken für das Akademiegebäude und die neue Börse in Brüssel gearbeitet hat.

¹⁰¹ Vgl. Philipp 1990, S. 137; Bonnet 2000, S. 39f; Diers 2003, S. 224ff. Trummer 2013, S. 132, beschreibt Rodins Arbeit als ein „brüchig und empfindlich gewordenes Subjekt“, welches ein „unverständlich gewordenes Dasein“ zum Ausdruck bringe. Rodins Arbeit markiert durch die inhaltlichen Unbestimmtheiten und die Infragestellung akademisch tradierter Schönheitsideale den Beginn der modernen Plastik.

¹⁰² Vgl. Dujardin-Beaumez 1913, S. 104. Der Name des männlichen Modells ist in der ENSBA unter der Inv.-Nr.: 1354 als „Pignatelli“ dokumentiert. Durch die Notizen, die im Zusammenhang mit Rodins Studienaufenthalt in Brüssel gesammelt werden konnten, ist die Urheberschaft Marconis nicht anzuzweifeln. Unklar bleibt, wo die zweite Fotodokumentation entstanden ist.

¹⁰³ Vgl. Getsy 2011, S. 63. Eine Ausführung in Gips befindet sich in der Skulpturensammlung der Staatlichen Sammlungen Dresden (Inv.-Nr.: ASN 4806). Diverse Ausführungen in Bronze sind im Museum of Modern Art New York (Inv.-Nr.: 27.1955), Musée Rodin Paris (Inv.-Nr.: S. 999) sowie Victoria und Albert Museum London (Inv.-Nr.: 601-1902) überliefert. Die 1878 fertig gestellte Plastik sollte Rodin für seine Arbeit „Torso eines Schreitenden / Der Schreitende“ (Musée Rodin, Inv.-Nr.: S.998, 1907) dienen, die arm- und kopflos ausgeführt worden ist. Inhaltlich zeigt sich eine Verdichtung, die bereits zuvor in den Arbeiten „L'Âge d'airain“ ausprobiert und in „Saint Jean Baptiste“ weiterentwickelt worden ist.

Ponderation sind durch den Ausfallschritt ad acta gelegt, da die Bewegung ohne die ausgleichende Situierung der Gebärdengestik in Rodins Arbeit zur Gänze auf die rechte Körperseite gestützt wird und in einer expressiven Transitorik zu lesen ist. Vergleicht man die kanonischen Statuen von Polyklet mit Rodins Arbeit „Saint Jean Baptiste“ ist das Fehlen der klassischen Ponderation zu beobachten (Abb.41). Entgegen dem antiken Muster ist keine Symmetrie und Geschlossenheit evident, wodurch die disharmonischen Aspekte der Darstellung betont werden.¹⁰⁴ Rodins Täuferfigur wirkt für den klassisch geschulten Blick auf den männlichen Akt durch seinen steten Schritt auf den Betrachter zudem außergewöhnlich aktiv, nahezu progressiv.

Rodin hat im Verlauf seiner Ausbildung bei Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) die Methode etabliert, die bestellten Modelle frei und gänzlich ohne Anweisungen im Atelier während der Aufzeichnung zu skizzieren. Bereits Delacroix betont den Vorteil des schnellen Skizzierens eines Aktes.¹⁰⁵ Marconis Auftragsarbeiten zeigen aus diesem Grund weder jenen Duktus Eugène Druets (1867-1916) noch den vom Piktorialismus geprägten Blickwinkel Edward Steichens (1879-1973) auf.¹⁰⁶ Vielmehr siedeln sich seine Arbeiten für Rodin in das Spannungsfeld einer fotografischen Bestandsaufnahme ein.¹⁰⁷ Künstlerisch ist dieses Themenfeld von dem Hamburger Fotografen Herbert List (1903-1975) verfolgt worden.¹⁰⁸

3.3 Inszenierungsmerkmale und Typologien weiblicher Aktstudien

Betrachtet man den von Marconi überlieferten, umfangreichen Korpus an weiblichen Aktstudien, zeigt sich im Hinblick auf die Bildkonzeption ein grundverschiedenes Bild. Marconi rekurriert auf historisch geprägte Grundtypen von Venus-Darstellungen, die in mannigfaltiger Art und Weise abgerufen und variiert werden. Neben dem konventionellen Pudica-Modus finden sich auch Rekurse auf die Venus Anadyomene und Venus Kallipygos.¹⁰⁹ Diese sind nicht stringent in der

¹⁰⁴ Vgl. Schädler 2003, S. 173

¹⁰⁵ Vgl. Kemp 1979, S. 309.

¹⁰⁶ Vgl. Pinet 1997, S. 73-77; Dobbe 2007, S. 60-64; Marcoci 2010, S. 85f. Zum Problem des „plastischen Sehens“ nach Adolf von Hildebrand (1847-1921) vgl. Kluxen 2001, S. 38ff.

¹⁰⁷ Vgl. Straub 2008, S. 11-16;

¹⁰⁸ Vgl. Turner 2011, S. 6-13. Lists Aufnahmen sind ähnlich wie Marconis Fotodokumentation für Rodin in situ entstanden. Während Marconi die Urhebererschaft seines Auftraggebers zu beweisen sucht, betont List eher die künstlerischen Aspekte.

¹⁰⁹ Vgl. Hesiod, Theogonie, 156-210, hier: 188-195; Plinius, Historia Naturalis, xxxv, 91; Athenaios, Deipnosophistae, xiii, 59 und Athenaios, Deipnoisophistai, xii, 554; Haskell / Penny, 1998, S. 316-318. Der Beiname Anadyomene nimmt auf die von Hesiod überlieferte sagenhafte Geburt der Göttin auf Zypern Bezug, bei der sie aus dem Schaum des Meeres entstiegen sein soll. Der Beiname wurde vor allem gebräuchlich durch das bei Plinius erwähnte berühmte Gemälde des Apelles, in dem die Göttin dem Meer entstieg, sich grazil das Wasser aus dem Haar wringt. Folgt man Plinius soll Kampaspe, die Konkubine von Alexander des Großen, als Modell gedient haben. Nach Athenaios soll es die Athener

Arbeitsweise eines Lebenden Bildes ausgeführt, sondern zeigen fließende Übergänge zu den freien Posituren. Imitation und Modifikation bekannter Vorbilder sind miteinander verkettet. Dieser Tatbestand ist historisch bedingten geschlechterspezifischen Darstellungskonventionen geschuldet. Im Gegensatz zum weiblichen Aktbild bleibt der männliche Akt und das damit verknüpfte Idealbild männlicher Schönheit relativ konstant. Der weibliche Akt hingegen ist drastischen Veränderungen und Modifikationen ausgesetzt, die sich an gängigen Venus-Typisierungen orientieren.¹¹⁰ Zudem wohnt dem weiblichen Aktbild seit der Antike ein implizites Schamgefühl und eine kokette Demut inne, die bei der Betrachtung stets ein gewisses Maß an Begehren konstituiert.¹¹¹ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollte das weibliche Aktbild gar als besonders „gefährdend“ empfunden werden.¹¹² Die Pariser Zensurbehörde hat aus diesem Grund fotografische Aufnahmen von weiblichen Modellen mit dem Reglement „*permis sans étalages*“ versehen.¹¹³ Marconis Akademien von weiblichen Modellen siedeln sich unter der salonfähigen Etikette „*Étude d'après nature*“ auf dem schmalen Grat zwischen einer Künstlerstudie und einem erotischen Lockbild an.¹¹⁴ Dies erklärt die eigenwillige Systematik des Repertoires. Der verstärkte Einsatz von Requisiten und die mitunter aufwendig malerisch gestalteten Studiohintergründe bieten an, den weiblichen Akt als Studienobjekt in einem akademisch erkennbaren Kontext und geschulten Posituren zu lesen. Erst auf den zweiten Blick schmuggeln sich Kunstgriffe ein, die den weiblichen Akt auch als ein Anschauungsobjekt formieren.¹¹⁵

Für eine konzise Analyse der weiblichen Aktstudien werden aus den überlieferten Konvoluten von Marconi Fallbeispiele vorgestellt. Von einer Diskussion aller Studienblätter muss aufgrund der zu beobachteten Redundanzen in der Systematik des Repertoires abgesehen werden. Im Kontrast zu den männlichen Aktstudien lässt sich eine Art Massenproduktion erkennen, innerhalb der sich eine Positur nur partiell variiert und sich Elemente des Bildraumes oder der

Hetäre Phryne gewesen sein, die den Maler zu der Bildidee verholfen hat, als diese beim Fest von Eleusis nackt aus dem Meer entstieg sei. Das griechische Original der Venus Kallipygos ist auf 100 v. Chr. datiert und als Marmorkopie in die Domus Aurea von Nero nach Rom gelangt.

¹¹⁰ Vgl. Walters 1979, S. 13f.

¹¹¹ Vgl. Salomon 2006, S. 37-52, hier: S. 48.

¹¹² Vgl. Prange 2000, S. 116.

¹¹³ Vgl. Abb. 46.

¹¹⁴ Vgl. McCauley 1994, S. 149-194.

¹¹⁵ Vgl. Köhler 1985, S. 246; Jäger 1996, S. 200-205, hier: S. 201. Eine klare Differenzierung und Zweckbestimmung zwischen akademischer, erotischer und pornographischer Aktfotografie sind seit Erfindung des Mediums ein Problem geblieben. Soweit technisch umsetzbar kursierten sogar Darstellungen des Geschlechtsaktes. Zur Situation in Berlin nach Einführung des sogenannten „Lex Heinze“ nach 1900, vgl. Dobler 2013, S. 21-28. Eine überblicksartige Darstellung zum Gegenstand der erotischen und pornographischen Fotografie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liefert Haeberle 1985, S. 212-224 sowie der durch Borhan 2003 herausgebende Katalog aus dem Archiv des amerikanischen Sexualforschers Alfred C. Kinsey.

Requisiten verändern. Das zuletzt angesprochene Phänomen birgt für die Analyse der weiblichen Aktstudienblätter von Marconi ein weiteres Problem. Die von Köhler zu Recht gestellte Frage, woran man ein erotisch konnotiertes pseudokünstlerisches Lockbild erkennt, legt uns nahe, die jeweiligen Grenzfälle innerhalb einer Sequenz zu studieren.¹¹⁶ Für die weiblichen Akademien bedeutet dies, allzu strenge und elitäre Maßstäbe abzulegen und Raum für Populärvarianten zuzulassen. Auch nüchterne akademische Posituren nach klassischen Venus-Typisierungen können zweideutige Elemente enthalten. Kennzeichen einer solchen Grauzone sind Köhler zufolge in der Gestaltung der fotografischen Kulisse zu finden, in dem ein klassisch geschultes Motivrepertoire eingebettet ist. Zu den häufigsten bildgestalterischen Elementen, mit denen eine Akademie in eine erotische Aktstudie modifiziert wird, gehören gemalte Landschaftshintergründe, partiell abgelegte Kleidungsstücke und der direkte Blickkontakt zum Betrachter.

3.3.1. Venus-Typisierungen

Die um 1870 entstandene Studie eines weiblichen Modells in kniender Positur (Abb.46), die auf den Modus der Kauernden Venus rekurriert (Abb.50), gehört zu den ersten weiblichen Aktstudien, die nach Marconis Übernahme von Bellocs Studio überliefert ist. Der Körper des weiblichen Modells kauert in der Dreiviertelansicht vor einem neutralen Hintergrund und nimmt fast den gesamten Bildraum ein. Die Positur ist von der Bildmitte ausgehend hin zum linken Bildrand organisiert. Der rechte Fuß ragt über den linken Bildrand, während der linke Arm auf einem drapierten Podest an der gegenüberliegenden Seite abgestützt ist. Der Blick des Modells fixiert einen Punkt am rechten oberen Bildrand. Der rechte Arm ist schützend in einer Pudica-Geste vor den Brustbereich geschoben. Über dem als Armstütze mit einer hellen Decke bedeckten Podest ist eine Plakette mit der Inschrift „Service des élèves de l’Ecole des Beaux Arts permis sans étalages. MARCONI Rue de Buci,11“ angebracht. Die Inschrift wirkt im Zusammenspiel mit der präsentierten Positur wie ein zu Werbezwecken ausgestelltes Exponat. Die kapriziös integrierte Signatur im Bildausschnitt weist zum einen auf die Lehrfunktion für Eleven an den Kunstakademien hin und betont zum anderen den legalen Erwerb des weiblichen Studienakts, der sich als Künstlerstudie ausweist.¹¹⁷ Der im Bild platzierte Hinweis ist auch auf die Pariser Zensurgesetze seit den 1840er Jahren zurückzuführen, die im Zuge der Distribution von

¹¹⁶ Vgl. Köhler 1985, S. 245ff.

¹¹⁷ Vgl. Rouillé / Marbot 1986, S. 50.

erotisch pikanten Aktfotografien weiblicher Modelle eingeführt worden sind. Zudem ordnet Marconi durch die Inschrift seine Arbeit in die Kategorie der „Études d’après nature“ ein.¹¹⁸ Unter diesen Bedingungen kann die Positur des Modells im Umkreis der Ecole des Beaux-Arts als eine exklusive Arbeitsprobe von Marconi zu lesen sein. Die topographische Nähe seines Studios in der Rue de Buci zur École am Quai Malaquais dürfte hierbei eine wesentliche Rolle gespielt haben.¹¹⁹

Eine aus Privatbesitz stammende Akademie (Abb.47) rekurriert auf den Pudica-Modus der Venus Medici (Abb.51). Das weibliche Modell steht in zentraler Position auf einem mit gestreiftem Tuch versehenen Podest. Entgegen des Kontrastposts der Antike ist das linke Bein leicht zum Betrachter gestellt. Das rechte Bein fungiert in dieser Positur als Standbein. Der Blick des Modells ist auf den Betrachter gerichtet, was Köhlers Einschätzung zufolge bereits als erotisierender Kunstgriff zu bewerten ist.¹²⁰ Die Blickrichtung selbst stört die Lektüre der Positur nur peripher, denn die Gebärdensyntax und der Kontrapost verleihen der Positur eine klassische Originalität. Während die linke Hand dem Pudica-Modus Folge leistet, ist die rechte Hand hinter dem unteren Rücken des Modells gerückt und legt auf diese Weise im Kontrast zur Syntax des Vorbildes den gesamten Brustbereich frei. Bedenkt man, dass diese Aufnahmen für Studienzwecke erworben werden sollten, kann man diese Abweichung vom Pudica-Modus als eine neue Bildformel deuten. Das Setting bestehend aus neutralem Hintergrund zeigt bis auf die hinter der Positur herabfallende helle Decke keine weiteren dekorativen Elemente. Ferner ähnelt das Arrangement des drapierten Tuches funktionell der Anordnung eines Troncos. Ursprünglich sind diese Stützelemente aus statischen Gründen an römischen Marmorkopien nach griechischen Originalbronzen beigefügt, um die Werke vor Abbruch zu schützen. Während des Betrachtungsprozesses treten diese Hilfsmittel sukzessive in den Hintergrund und sind durch Requisiten wie Vasen, Baumstämme oder Tiere ausgetauscht. Bei den Akademien fungieren Draperien, Sitz- bzw. Haltekonstruktionen als Hilfsmittel für eine technisch einwandfreie Ausführung der Aufnahme. Bei der vertieften Lektüre der Positur sollen diese sukzessive ‚übersehen‘ und neu erfunden werden.

¹¹⁸ Vgl. Pohlmann 2009, S. 17; Stiegler 2012, S. 301.

¹¹⁹ Vgl. Jacobsen 1996, S. 177. Auch das zweite Studio von Marconi in der Rue St. Michel befand sich in unmittelbarer Nähe zur École des Beaux-Arts.

¹²⁰ Vgl. Köhler 1985, S. 246.

Eine weitere Aufnahme, die im selben Zeitraum produziert worden ist (Abb.48), rekurriert auf den Modus der Venus Kallipygos (Abb.52). Dieser Typus enthält sowohl in kompositorischer als auch in motivischer Hinsicht ein pikantes Detail. Durch die extreme Torsion des Körpers wird anstelle der Vorderseite, wie dies durch den Pudica-Modus forciert ist, nun die Hinterseite zur Hauptansicht. In der griechischen Klassik hat Praxiteles als erster Bildhauer die Liebesgöttin vollkommen entblößt präsentiert (Abb.53). Die Darstellung erklärt sich semantisch als eine Badeszene. Die Formsprache der Venus Kallipygos, dessen Beinamen sich aus kalos (schön) und pygos (Gesäß) zusammensetzt, stellt die weiblichen Reize bewusst zur Schau und betont diese durch eine eigenwillig tordierte Haltung des Körpers. Marconi ruft diesen Venus-Modus als Muster ab. Die deutlich erkennbare Dynamik der Positur, die sowohl die starke Torsion des Körpers als auch die rückwärtige Haltung betreffen, ist evident. Die pikante Zurschaustellung der Antike ist in der Positur des Modells durch die Profilansicht abgeschwächt. Neben dem rechten Spielbein und senkrecht in die Höhe ragenden rechten Arm ist der linke Arm schützend über die Brust gehalten und verleiht dieser Positur die Gebärdensyntax eines Pudica-Modus. Als Schulterstütze dient ein Armhalter, der von einem hellen Tuch bedeckt ist und sich trichterförmig über den Podest ausbreitet. Die Positur ist stringent auf die Bildmitte ausgerichtet und füllt den gesamten Bildraum aus. Die üppige Haarpracht des Modells verleiht der Positur eine lineare Ausrichtung.

Eine spätere um 1873 entstandene Aktstudie zeigt das weibliche Modell in einer Positur, die den Typus einer Venus Anadyomene abrufte (Abb.49). Der Torso ist leicht zur rechten Bildseite gekippt. Der rechte Arm ist hinter den Kopf gelegt und bietet die Lektüre der Körperkonturen an. Das linke Spielbein ist hinter das Standbein gestellt und unterstützt in dieser Positionierung die Absenkung des Beckens. Mit der linken Hand umfasst das Modell eine rechts im Bild platzierte und mit Rankenwerk verzierte Vase, die an eine Hydria erinnert. Motivgeschichtlich ist diese als Beiwerk der berühmten Venus von Knidos bekannt (Abb.53). Durch den nach links gedrehten Kopf und der starken Absenkung der Hüfte auf das rechte Standbein erfährt die Positur eine deutliche S-Kurve. Die rechte Körperseite längt sich senkrecht zum Podest, was einen direkten Vergleichsmoment mit dem klassisch geprägten Kontrapost der Venus Anadyomene darbietet (Abb.54-55). Originär ist die Haltung der Arme organisiert, die sowohl aktive wie passive Partien präsentieren und die fehlenden Arme des Vorbildes ergänzen. Das Modell ist vor einem neutralen Hintergrund aufgenommen und erinnert an die zuvor genannte Aktstudie im Modus

der Venus Kallipygos (Abb.48). Die Positur ist exakt auf den Bildausschnitt tariert, wobei der Kopf des Modells sowie der Standbeinfuß die Bildwaagrechte markieren. Unterhalb der Aktstudie ist die Signatur von Marconis zweitem Pariser Studio zu lesen.¹²¹ Der direkte Blick des Modells in die Kamera kann als eine Populärvariante bezeichnet werden, die sich innerhalb der weiblichen Aktfotografie durchgesetzt hat. In der Kombination mit der nüchternen Kulisse und der klassisch interpretierbaren Positur verliert diese Lesart an Zweideutigkeit.¹²²

Aus der Fotografischen Sammlung des Münchener Stadtmuseums sind Albumseiten des dritten Katalogs aus dem Verlag von Auguste Calavas überliefert. Auf einzelnen Blättern sind weibliche Aktstudien versammelt, die Rekurse auf die Darstellungen von Venus und eine Auswahl an freien Posituren präsentieren. Der Verkauf über die Agentur erfolgt in der Regel anonymisiert und präsentiert Aufnahmen verschiedener Urheber. Marconis Urheberschaft lässt sich anhand einer signierten Studie nachvollziehen (Abb.56).¹²³ Mithilfe von Modell- und Requisitenvergleichen kann auch eine Sequenz von Kopfstudien Marconi zugeschrieben werden (Abb. 233-226).¹²⁴ Neben den erwähnten freien Posituren, zu denen Gewandstudien zählen, weisen einige Vignetten konventionelle Venus-Motive auf. Zunächst lässt sich der halbbekleidete Pudica-Modus der Venus von Milo feststellen (Abb.57, 58-62). In der späthellenistischen Antike wird das Standmotiv durch die charakteristische Schraubung des Torsos bestimmt, welches außergewöhnlich instabil wirkt. Dem Kontrast zwischen der Stofflichkeit des Tuches und dem Inkarnat des nackten Oberkörpers kommt besondere Aufmerksamkeit zu. Seit Auffindung der Marmorkopie in einem Gymnasion auf der Kykladeninsel Melos im frühen 19. Jahrhundert wird diesem Modus eine geheimnisvolle Wirkung zuerkannt, die sich aus Sinnlichkeit und Idealität zusammensetzt. Die fehlenden Arme, die trotz Nachgrabungen nicht gefunden oder restaurativ ergänzt worden sind, intensivieren die Ausdruckskraft des ansonsten unversehrten Körpers. Beobachtungen an dem von gegenläufigen Bewegungen geprägten Standmotiv lassen vermuten, dass der rechte Arm ursprünglich vor dem Körper gesenkt, der linke erhoben ausgeführt worden

¹²¹ Vgl. Jacobsen 1996, S. 177. Der Stempel aus seinem ersten Studio in der Rue de Buci lautete: „Service des élèves de de l'École des Beaux Arts“. Interessant ist die Hinzufügung „photographe de l'École des Beaux Arts“, den er sich selbst als Distinktionsmerkmal inoffiziell zuerkannt hat.

¹²² Vgl. Köhler 1985, S. 246.

¹²³ Vgl. Drouot Montaigne Paris sowie Ken & Jenny Jacobson London, die sich bei der Zuschreibung der hier in Rede stehenden weiblichen Studie mit der „E.10“ gegenseitig widersprechen. Der Eintrag von Drouot Montaigne Paris erwähnt - „peu lisible“ - die Signatur von Marconi. Die Zuschreibung an Igout, die Ken & Jenny Jacobson angeben, gehört revidiert. Ebenso die Einträge der ENSBA („E.154“, Inv.-Nr.: Ph 9288) und des Musée d'Orsay („E.107“, Inv.-Nr.: PHO 1984.88.1 und „E.71“, Inv.-Nr.: PHO 1984.88.2), die Kabinettaufnahmen mit dem weiblichen Modell Heid oder Igout zuschreiben.

¹²⁴ Die Referenzstudie mit der Nummerierung „E.10“ ist im dritten Agenturkatalog selbst nicht integriert, das weibliche Modell hingegen schon. In vielen Vignetten lässt sich neben der identischen Gestaltung des Aufnahmepodestes auch die Drapierung nachvollziehen.

ist.¹²⁵ In einer Aufnahme ist die Positur dem antiken Vorbild folgend mit linkem Spielbein in der Vorderansicht präsentiert (Abb.58). Die gegenläufige Anlage des Bewegungsmotivs ist durch die Gebärdensyntax unterstrichen. Während die rechte Hand nach hinten an der oberen Hüfte mit nach oben geöffneter Hand fixiert ist, verdeckt der linke Arm im Pudica-Modus den Brustbereich. Zudem trägt das weibliche Modell ähnlich wie die Antike ein an der Hüfte befestigtes Gewand, welches an einen antiken Peplos erinnert. Die Sequenzaufnahme zeigt die Positur in der Dreiviertelansicht mit zur Seite geneigtem Kopf und über dem Bauch gelegten linken Arm (Abb.59). Neben unterschiedlichen Ansichten auf die Positur bietet Marconi auch Rekonstruktionsvorschläge der oberen Extremitäten an, die das Original einbüßt. In der ersten Studie erinnert die geöffnete rechte Hand an einen Haltegestus, die ein kleines Gefäß trägt.¹²⁶ In den Sequenzaufnahmen sind die Position der Arme und die Ponderation variiert (Abb.60-62). Im erstgenannten Beispiel sind diese am Körper entlang nach unten gezeigt. In der zweiten und dritten Studie ist der linke Arm kreisförmig unterhalb der Brust abgelegt oder vor diese erhoben präsentiert.

Ein Rekurs auf den Modus der Venus Anadyomene – wie bereits im Kontext des Kabinettabzuges aus der Bibliothèque National de France vorgestellt (Abb.49) –, kann in dieser Sequenz an weiblichen Aktstudien beobachtet werden. Ähnlich wie die Venus von Milo ist auch diese hellenistische Darstellung der griechischen Liebesgöttin ohne Arme überliefert. Ihr Typus lässt sich über eine frühantoninische Kopie der Aphrodite von Kyrene aus dem römischen Thermenmuseum studieren (Abb.45). Die Grundmotive dieser Antike finden sich in dem gegenläufigen Haltungsmotiv von gesenktem und leicht erhobenem Schulterbereich sowie die damit einhergehende schwungvolle Ausbalancierung der Hüfte. Auf dem Katalogblatt No. 21 aus dem dritten Agenturkatalog von Calavas ist eine Sequenz von Aktstudien versammelt, in denen mannigfaltige Ausprägungen und Modifikationen dieses Rekurses zur Anschauung gelangt sind. Marconi präsentiert das weibliche Modell zunächst in der Dreiviertelansicht mit Kontrapost und ausfahrender Haltung des linken Armes (Abb.63). Der rechte Arm ist an die Stirn gelegt, wobei

¹²⁵ Vgl. Haskell / Penny 1998, S. 329. Nach ihrer Ausgrabung auf der Insel Melos im Jahr 1820 erwarb der französische Botschafter in Konstantinopel Marquis Riffardeau de Rivière die Statue und transferierte sie nach Frankreich. Riffardeau de Rivière schenkte die Statue dem französischen König Ludwig XVIII., der sie 1821 im Louvre aufstellen ließ. Ob die Armhaltung dem Vorbild der Aphrodite von Capua, die in den Armen das Schild ihres Ehemannes Ares hält, entspricht, bleibt zu vermuten.

¹²⁶ Marconi zeigt in einer anderen weiblichen Aktstudie dasselbe Modell einen Apfel in der linken Hand haltend, der als goldener Apfel der Eris gelesen werden kann. Neben dem Spiegel gehört dieser zu den wichtigsten Attributen der griechischen Liebesgöttin. Vgl. Abb. 451; 453; 461.

der Kopf seitlich ins Profil rückt. Die beim Typus der Venus Anadyomene angelegte gegensätzliche Moment im Bereich der Schultern ist in der Positur spiegelverkehrt ausgeführt. Eine Sequenzaufnahme modifiziert die Gebärdensyntax und zeigt die Arme erhoben über dem Kopf (Abb.64).¹²⁷ Deutlich modifizierte Haltungsmotive der Arme zeigt eine Studie des Folgeblattes (Abb.65), in der die gegenläufige Kräfteverteilung im Schulterbereich durch den senkrecht erhobenen rechten Arm betont wird. Marconis Bezugnahme auf den Modus der Venus Anadyomene findet sich in Werken der französischen Salonmalerei wieder, die das Motiv von der sagenhaften Geburt der Liebesgöttin aus dem Meeresschaum auf Zypern interpretiert haben.¹²⁸ Zu den bekanntesten Beispielen zählen die Arbeiten von Jean-Auguste-Dominique Ingres (Abb.66),¹²⁹ Théodore Chasseriau (Abb.67) und William Adolphe Bouguereau (Abb.68). Alle Maler präsentieren den legendären Moment der Meeresgeburt als stehenden weiblichen Akt. Chasseriau wählt eine Dreiviertelansicht ohne weiteres Bildpersonal. Sein Kontrapost mit linkem Spielbein rekurriert auf den Typus der Aphrodite von Kyrene (Abb.54). Beide Arme sind hinter der Schulter in die Höhe gestreckt und umfassen die lange blonde vom Meer getränkte Haarpracht. Ingres hingegen zeigt die Episode in der Vorderansicht im umgekehrten Kontrapost. Der Kopf wird durch den rechten Arm grazil umrahmt. Bouguereau nimmt Bezug auf die Darstellung von Ingres und verstärkt die erotisierende Ausstrahlung des Aktes durch die Bewegungsmotive und ein die Liebesgöttin bestaunendes Personal an Tritonen, Nymphen und Putten. Marconis Rekurs reiht sich in diese motivgeschichtliche Tradition ein (Abb.63). Er wählt wie Chasseriau eine Dreiviertelansicht auf den Aktkörper und kombiniert diese mit den Haltungsmotiven der Arme und des Kontraposts von Ingres. Für Bouguereaus Werkinterpretation könnte Marconis Aktstudie durch die enge motivische Verwandtschaft sogar als fotografische Vorlage gedient haben.

3.3.2. Freie Posituren

Das folgende Unterkapitel widmet sich der Untersuchung von einzelnen Kabinettabzügen, die in museale Sammlungen gelangt und über den Auktionshandel überliefert sind. Es soll aufgezeigt werden, wie Marconi wiederkehrende Themen in seiner Atelierpraxis umgesetzt hat. Die Autorschaft der Studien wird anhand von Marconis Signatur ersichtlich und lässt sich aufgrund

¹²⁷ Bereits im ersten Agenturkatalog von Calavas hat Marconi diesen Typus unter Beifügung von Blumenkränzen aufgegriffen, vgl. Abb. 218.

¹²⁸ Vgl. Hesiod, Theogonie, 188-206.

¹²⁹ Die Originalversion (1807/1808), heute im Condé Museum Chantilly, umfasst den Maßstab 163 x 92 cm und ist im Jahr 1848 fertiggestellt worden. Eine verkleinerte Version in den Maßen 31,50 x 20 cm wird im Louvre aufbewahrt.

von handschriftlichen Nummerierungen erkennen. Die Signatur entspricht nicht der Distribution über die Bildagenturen oder ist der Werkstattpraxis anderer Aktfotografen zuzuordnen. Die Diskussion setzt entsprechend des Analysemodells mit den freien Posituren ein, die sich durch eine reduzierte Systematik des Repertoires auszeichnen und keine konkreten Vorbilder im Sinne eines lebenden Bildes rekapitulieren. In den weiteren Unterkapiteln kommt den attributiven Elementen stärkere Bedeutung zu, die sich auf mythologische und biblische Themen beziehen. Zuletzt muss aus gegebenem Anlass über Marconis erotisierende Bildstrategien diskutiert werden, die sich diametral zu den nüchternen Posituren präsentieren und nicht dem konventionellen Modus von Venus-Darstellungen folgen. In der Ausführung ähneln die freien Posituren am ehesten jenen Bildkonzepten, die Marconi für männliche Akademien verwendet hat. So finden sich beispielsweise keine Requisiten, die einen mythologischen oder biblischen Themenkreis umschreiben, sondern der Aktkörper ist unter Ausnutzung des gesamten Plattenformats ins Blickfeld gesetzt. Eine akzentuierte Lichtführung setzt die Schattenwirkung des weiblichen Körpers in Szene und zählt zu den wichtigsten Erkennungsmerkmalen in dieser Kategorie.¹³⁰ Vergleichbar mit den zuvor vorgestellten Venustypisierungen verwendet Marconi in der Regel neutrale und dunkle Hintergründe, durch die eine didaktische Zweckbestimmung deutlich hervortritt.¹³¹

Zwei bislang unbeachtete auf Karton montierte weibliche Akte sind aus der Fotografischen Sammlung des Münchener Stadtmuseums überliefert (Abb.69-70). Das jugendliche Modell ist in keiner bislang bekannten Akademie dieses Gegenstandsbereichs nachvollziehbar. Aufgrund der Modellwahl drängt sich die Vermutung auf, dass die undatierten Abzüge zu den frühen Arbeiten von Marconi zählen. Dies mag auf zensurrechtliche Auflagen zurückgehen, die weibliche Aktdarstellungen von jugendlichen oder kindlichen Modellen als besonders anstößig eingestuft haben. Der spätere Wechsel zu erwachsenen Modellen kann auch mit fotogenen Aspekten in Verbindung gebracht werden. Altersbedingt zeigen jugendliche, darunter sind auch kindliche Modelle zu zählen, aufgrund noch nicht abgeschlossener Wachstumsphasen gestauchte Proportionen und unsichere Posituren, die zu längeren Aufnahmezeiten im Atelier führen. Die beiden Standfiguren, die als Sequenz unterschiedliche Haltungsmotive von Armen und Kopf zur

¹³⁰ Vgl. u.a. Köhler / Barche 1985, S. 90f; Fourquier 2008. Die fotografische Handschrift von Marconi sollte rasch von anderen Fotografen kopiert werden wie beispielsweise die Studienaufnahmen von Joseph Maria Cañellas (1856-1902) zeigen.

¹³¹ Eine einzige Ausnahme bildet in dieser Kategorie ein Fallbeispiel aus der Sammlung des Institut d'art contemporain Villeurbanne (Abb.77).

Anschauung bringen, wirken in der angedeuteten Verlagerung zwischen Stand- und Spielbein gehemmt. Besonders die vom Betrachter ausgehende rechte Körperseite der beiden Abzüge weist eine kaum markante Konturierung auf. In der zur linken Kartonseite angebrachten Studie wirkt zusätzlich die vor den Körper verschränkte Armhaltung einer konzisen Lektüre des Torsos entgegen (Abb.69). Die Zurücknahme des Kontrapostes ist in beiden Fällen merklich ‚unantik‘ organisiert.

Dagegen präsentieren sich zwei Kabinettabzüge aus dem UMFA um einiges gereifter und origineller im Bildkonzept. Beide Aktstudien sind auf das Jahr 1870 datiert und zeigen die weiblichen Modelle auf einem leicht erhöhten Podest vor einem neutralen Hintergrund. Eine der beiden Studien ist als Rückenakt ausgeführt (Abb.71). Die Haltung des Oberkörpers wird durch einen Rundtisch gestützt, dessen geschnitzte Dreifußbasis im Hintergrund des Podestes erkennbar ist. Der Rumpf ist gegen den Uhrzeigersinn gedreht und zeigt das Gesicht im Profil. Das Gewicht des Oberkörpers wird auf das linke Standbein verlagert. Das linke Schulterblatt ist deutlich aufgerichtet und korrespondiert bildkompositorisch in einem Linienverlauf mit der abgestützten linken Hand und der angewinkelten Ferse des rechten Fußes. Die handschriftlich eingetragene Nummer „277“ ist zwischen dem Hintergrund und dem Podest angebracht.¹³² Durch die Kopfdrehung des Modells zur linken Seite beschreibt die Körperform eine S-Kurve, die das plastische Volumen des Aktkörpers betont. Das Podest mit dem teppichartigen Überzug verwendet Marconi auch bei männlichen Studienaufnahmen (Abb. 17-19, 23-24, 30, 39) und Kinderakten (Abb. 163-169, 173-176).

Ähnlich ausgewogen zeigt sich die zweite Studie aus dem UMFA, in der ein anderes weibliches Modell in der Dreiviertelansicht auf einem drapierten Sitzpodest präsentiert ist (Abb.72). Der Kopf des Modells ist zur unteren Ecke des Bildes geneigt. Beide Arme sind hinter dem Rücken auf der Sitzfläche abgelegt und bieten eine klare Sicht auf die Konturen der Schulter und des Nackens an. Die Beinsetzung variiert zwischen dem ausgestellten rechten Bein und dem leicht nach vorne abgestütztem linkem Bein. Der Aufbau des Bildraumes und der gemusterte Teppichuntergrund des Podestes wiederholen die im vorangegangenen Beispiel beschriebene Ateliersituation. Der nachdenkliche der gesenkten Kopfhaltung, der in dieser Position fast das Schlüsselbein berührt, verleiht der Studienaufnahme eine gewisse Anmut, die sich in den fließenden beruhigten

¹³² Dem Katalogeintrag des Museums folgend stammt der Kabinettauszug ursprünglich aus einem Album, was anhand von Klebspuren am linken Bildrand erkenntlich ist.

Konturen der gezeigten Sitzpositur widerspiegelt. Die Drehung des Kamerastandpunkts um etwa 60° im Uhrzeigersinn forciert zudem die in der Positur angelegte Seitenansicht auf den Aktkörper, der in den Münchener Kabinettabzügen konform auf die frontale Ansicht organisiert worden ist. Auf der Drapierung erscheint in zweifacher Ausführung auf Höhe des linken Kniebogens und mittig neben dem Unterschenkel die Nummer „235“. Wie der zuvor beschriebene Kabinettabzug weist auch diese Studie Spuren einer vorherigen Anbringung in einem Album auf. Eine Sequenzaufnahme, die Marconi mit dem zuletzt genannten Modell ausgeführt hat, befindet sich der Sammlung des IAC (Abb.73). Ähnlich wie in der Rückenstudie aus dem UMFA ist die Kamera frontal zur schmalen Seite des rechteckigen Podestes positioniert (Abb.71). Das Modell neigt seinen Oberkörper zur linken Seite und blickt in die entgegengesetzte Richtung, während die Hände ein diagonales Dreieck vor der Körpermitte beschreiben und zwischen den Oberschenkeln ruhen. Die Beinstellung ist im Vergleich zu der Studie aus dem UMFA in umgekehrter Abfolge positioniert worden (Abb.72). Während das rechte Bein leicht nach vorne ausgestellt ist, wird das linke Bein nach hinten gezogen und dabei von dem Unterschenkel des rechten Beines verdeckt. Das vordere Bein wirkt als Ruhepol für die gesamte Positur, welches die geneigte Sitzhaltung ausbalanciert. Auch in dieser Studie scheint es, als sei das weibliche Modell in Gedanken versunken. Die in sich aufeinander abgestimmte Abfolge der Haltungsmotive vor dem neutralen Hintergrund erleichtert eine Lektüre der Positur und der sich abzeichnenden Konturen merklich.

In der Sitzstudie aus dem Pomona College Museum of Art ist die Systematik des Repertoires deutlich erweitert und weist neben einer drapierten Sitzkonstruktion auch eine Erweiterung zur Ablage der Arme sowie ein Fußbrett auf, welches den vorgestreckten rechten Fuß stützt (Abb.74). Die Positur ist in der Dreiviertelansicht präsentiert, wobei der Blick des Modells zur Kamera gerichtet ist. Die sitzende Haltung ist von gegenläufigen Bewegungsmomenten durchzogen. Zum einen lässt sich eine leicht gekippte Haltung des Oberkörpers beobachten, die in der Folge eine harmonisch geschwungene Konturierung der linken Körperseite bewirkt. Zum anderen ist der Torso gegen den Uhrzeigersinn in die Frontale gedreht. Durch die Streckung des rechten Armes zum Ablagepunkt am rechten Bildrand erscheint die Halspartie verkürzt und die rechte Schulter leicht erhoben. Im Vergleich zu den vorangegangenen Studien ist diese Positur deutlich aktiver innerhalb der Armhaltung organisiert. Der Blick des Modells in die Kamera wirkt im Gegensatz zu den sinnierend gesenkten Kopfhaltungen um ein pikantes Detail erweitert, wobei man schwerlich

aufgrund der ansonsten nüchternen Gestaltung des Bildraumes von einer erotisierenden Bildstrategie sprechen darf.¹³³

Die Rückenstudie aus dem Akron Art Museum Ohio besticht durch ihre semantische Erweiterung, die das weibliche Modell beim Betrachten eines Foliobandes zeigt, der auf einem mit Leder überzogenen Hocker abgelegt ist (Abb.75). Das Podest ist nicht drapiert und zeigt sich in seiner bloßen Holzstruktur. Die Rückenpostur präsentiert sich in einem zweifach angelegten Bewegungsmotiv. Die ponderierte Stellung von linkem Stand- und rechtem Spielbein, dessen Ferse sich vom Podest abhebt, stützt die über den Hocker geneigte Haltung des Torsos, während das Spielbein eine deutliche Senkung der rechten Schulter erzeugt. Die rechte Hand des Modells ist am äußeren Rand des Hockers positioniert und bewirkt eine Drehung des Oberkörpers über den Folioband. Die Konturen der Rückenpartie und der Hüfte geben sich in einer fließenden S-Kurve der Lektüre preis. Überdeutlich wird der fotografische Produktionsprozess der Positur erkennbar. Die dargestellte Haltung mit ihrer semantischen Erweiterung kann kaum für mehrere Stunden im Aktstudiosaal von einem lebenden Modell eingenommen werden. Im Rahmen einer Aufnahmesituation im Atelier sind ephemere Haltungsmotive durchführbar und verleihen dieser Akademie von Marconi einen besonderen Stellenwert. Die aufgeschlagene Seite des Foliobandes unterstreicht die innerbildliche Semantik als ein „mise en abyme“.¹³⁴ Der bildimmanente Verweis folgt den einzelnen akademischen Ausbildungsetappen im Zeichnen nach vorbildlichen Antiken, Kopien von Alten Meistern und dem lebenden Modell. Seit Erfindung der Fotografie ist die zeitlich wie örtliche Gebundenheit des Aktstudiums aufgelöst, wie diese Studie im doppelten Sinn zur Anschauung bringt.

Die bereits angesprochenen noch zu überprüfenden erotisierenden Kunstgriffe in Marconis Werkkorpus können in zwei Kabinettabzügen aus der Sammlung des IAC diskutiert werden. Im ersten Fallbeispiel ist die Haltung der Arme in überkreuzter Position auf einer am rechten Bildrand platzierten und drapierten Armlehne organisiert (Abb.76). Der Kopf ist mit geschlossenen Augen in den Nacken gelegt. Der leicht geöffnete Mund verleiht der Kopfhaltung eine laszive Note, die durch die Drapierung des linken Oberschenkels zusätzlich betont wird. Die aufwendig über die Armlehne, den Oberschenkel und den Podest gelegte Draperie fungiert nicht

¹³³ Vgl. Köhler 1985, S. 246.

¹³⁴ Vgl. Wolf 2004, S. 528f. Der Begriff *mise en abyme* wird als ein Verdoppelungs- oder Spiegeleffekt verstanden, der ursprünglich aus der Heraldik stammt und ein Wappenfeld in einem Wappen bezeichnet. In der Epik und in der Dramatik wird der Begriff für ein Erzählverfahren gebraucht, das über mehrere Stufen und Ebenen wiederholt werden kann, z.B. wenn eine Geschichte die Geschichte einer Person erzählt, die eine Geschichte erzählt.

als Abdeckung der Sitz- oder Armhaltekonstruktion, da der Blick auf den eisenbeschlagenen Holzstuhl fast zur Gänze freigelegt ist. Diese Anordnung erfährt eine semantische Ebene, die streng genommen als erotisierende Bildgestaltung eingestuft werden kann. Die partiell über den Aktkörper gelegte Draperie verleiht dem schlichten Bildraum nicht den Eindruck eines Alkovens oder Boudoirs, wie es Köhler in seiner Definition festgelegt hat.¹³⁵ Sicherlich vermag der schlafende und sinnierende Ausdruck suggerieren, man ertappe das weibliche Modell in einem privaten Ambiente. Dieser Eindruck wird bildimmanent nicht durch die Kulisse oder den Blickkontakt zum Betrachter bestätigt, sondern sublimiert sich durch die Positur und die umliegende Draperie. Die zweite Studie aus dem IAC tangiert die Grauzone zu den erotischen Akademien um einiges deutlicher (Abb.77). Anstelle eines neutralen Settings ist die Aufnahme mit einer bemalten Hintergrundkulisse und dazu passenden Requisiten in Form von Pappmaché-Felsen und mit Gras bedecktem Untergrund erweitert, die den Bildraum als Landschaft definieren.¹³⁶ Der abgewandelte Kulissen- und Requisitenwechsel kann im Zusammenhang mit Marconis Umzug von der Rue de Buci auf den Boulevard Saint-Michel in Verbindung stehen.¹³⁷ Das weibliche Modell, welches anhand von Vergleichen als dasselbe aus den zuvor diskutierten Kabinettabzügen identifiziert werden kann (Abb.72-75), ist in kauender Haltung mit kopfüber ausgestreckten Armen auf dem felsartigen Aufbau gezeigt. Die Beine sind angewinkelt zur rechten Bildhälfte abgelegt. Das Gesicht wird durch den linken Oberarm fast vollständig verdeckt. Die Erweiterung der Kulisse durch die landschaftlichen Elemente verlagert die Nüchternheit der Pose sukzessive in den Bereich einer ‚malerischen‘ Akademie. Die Kulisse soll die Phantasie des Betrachters anregen und dabei den Eindruck erwecken, die Aufnahme sei im Freien entstanden. Die gezeigte Positur und der Blick des Modells widersprechen einer erotisierenden Bildsprache. In der Aufnahme liegt der Fokus auf den Konturen des Aktkörpers, der sich trotz der bemalten Kulisse konzise studieren lässt. Zudem findet sich keine semantische Verknüpfung zu den Requisiten. In der Melange zwischen der nüchternen Pose und der phantasievollen Staffage ist diese Studie in die Kategorie der erotisch konnotierten, pseudokünstlerischen Lockbilder und Populärvarianten zu zählen. Elitäre Maßstäbe führen dazu, Produktionsprozesse des Atelierbetriebes und der Distributionspolitik zu übersehen. Bildkonzeptionelle Modifikationen sind einerseits der Distributionspolitik geschuldet und sollen eine Klientel bedienen, die

¹³⁵ Köhler 1985, S. 246.

¹³⁶ Vermutlich lässt sich diese Staffage in die von Marconi oft verwendete Hintergrundgestaltung einer römischen Campagna einordnen. Allerdings fehlt in dieser Einstellung der typische Ausblick auf die Engelsburg (Abb. 89-96).

¹³⁷ Vgl. Starl 1991, S. 31ff; McCauley 1994, S. 47ff; Batchen 2009, S. 83f. Diese Atelierpraxis lässt sich auch in zahlreichen Porträtstudios beobachten.

„malerische“ Akademien sammeln oder zu Studienzwecken nutzen. Auf der anderen Seite kann Marconis Kulissenwechsel auf künstlerischen Intentionen basieren. Pohlmann beobachtet in der Atelierpraxis von Aktfotografen aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einen verstärkten Einfluss und „wechselseitige Durchdringung“ von Malerei und Fotografie.¹³⁸ Die Ansicht kann bestätigt werden, da Marconi die naturgetreue Abbildung seiner Modelle nicht versteckt und die malerischen Effekte seiner Kulissen an den Kanon der Bildenden Künste angelehnt sind. Die Aufnahmen von Marconi weisen eine eigene Originalität auf. Auf diese Besonderheiten des Sujets sollten Eleven und arrivierte Maler zurückgreifen, um fotografische Aktstudien als Hilfsmittel und als Denkstütze innerhalb eines Werkprozesses zu nutzen.¹³⁹ Dies konkretisiert sich an einer Studienaufnahme aus der Sammlung von Gérard Lévy (Abb.78). Die Positur des liegenden weiblichen Modells erinnert an konventionelle Darstellungsmodi einer Venus oder Danae. Der direkte Blick zum Betrachter rekurriert Planchon de Font-Réaulx zufolge auf die Insolenz von Manets Olympia.¹⁴⁰ Das mit Stift eingetragene Gitternetz weist Spuren eines konzisen Studiums auf. Quadraturen dieser Art gehören zu den gängigen Lehrmethoden innerhalb des Zeichenstudiums und eignen sich für die Erfassung und Übertragung der Proportionen auf einen größeren Maßstab. Auch in dieser Studie kann der Blickkontakt des Modells als Populärvariante umschrieben werden. Angesichts der nüchternen Kulisse suggeriert diese Aufnahme kein Ambiente, „dass der Phantasie Örtlichkeiten wie Park, Salon, Boudoir oder Schlafzimmer“ anbieten soll.¹⁴¹ Die Akademie aus dem IAC lässt sich diesen Themenkreis der freien Posituren in Marconis Werkkorpus abschließen (Abb.77).

Eine Sequenz an Liegeakten aus den frühen 1870er Jahren setzt sich aus Kabinettabzügen der Sammlungen des Château Musée de Nemours (Abb.79), der Bibliothèque Nationale de France (Abb.80) und des Musée Rodin (Abb.81) zusammen. Die zuvor diskutierten erotisierenden Elemente sind in der Studie aus Nemours auf ein Minimum reduziert. Der weibliche Akt sitzt auf einem mit hellem Tuch bedeckten Podest, die Arme und der Kopf sind über die Knie gelegt. Der Hintergrund ist neutral und durch keine räumlichen Demarkationslinien definiert. Die lange

¹³⁸ Vgl. Pohlmann 2004, S. 71.

¹³⁹ Vgl. Schwartz 1997, S. 15. Folgt man den Angaben des französischen Ministère de l'Instruction publique et des Cultes, („De l'enseignement du dessin dans les lycées“, Paris 1854, S. 29) fungieren fotografische Akademien als „aide au crayon et au burin“ und offerieren „reproductions immédiates de chef-d'œuvre de la peinture ou la sculpture ou des représentations de la nature“.

¹⁴⁰ Vgl. Planchon de Font-Réaulx 2004, S. 63.

¹⁴¹ Köhler 1985, S. 246, Schmolgen. Eisenwerth 1985, S. 89. Besonders markant lässt sich der Unterschied zu den pseudokünstlerischen Lockbildern an den Werken der früheren Aktfotografengeneration aufzeigen. Exemplarisch seien die Odalisquen von Bruno Braquehais (1823-1875) aus den 1850er Jahre genannt, die Merkmale einer kunstvoll inszenierten Gestaltung des Bildraumes aufweisen und die weiblichen Modelle in einer opulenten Systematik des Repertoires präsentieren.

dunkelfarbige Haarpracht des weiblichen Modells reicht bis zum Grund des Podestes und verstärkt bildkompositorisch die geneigte Haltung des Kopfes. Der linke Arm ist oberhalb des Fußansatzes abgelegt. Die rechte Hand umfasst das linke Handgelenk. Die Sitzfigur erinnert an Flandrins Arbeit „Jeune Homme nu assis au bord de la mer, figure d'étude“ (Abb.12), auf die Marconi auch in männlichen Aktstudien rekurriert hat. In dieser Aktstudie sind die Beine in einem größeren Winkel vom Körper entfernt, so dass sich die Konturen der Rückenpartie in einer leicht beschriebenen S-Kurve vom dunklen Hintergrund absetzen. Die Positur ist konzise auf den Kamerastandpunkt angepasst, so dass die Nackenpartie den höchsten Blickpunkt der Positur bildet und sich senkrecht über den Bildraum erstreckt. Die um den Akt angebrachte Drapierung ist auf die Lektüre des Modellkörpers organisiert. Beide Enden des Tuches verlaufen zur Mitte des vorderen Bildrandes und umrahmen die Hüfte des Modells und die auf dem Podest abgestellten Fersen.

Ein vergleichbares Bildkonzept zeigen Aufnahmen aus der Bibliothèque Nationale de France und des Musée Rodin. Beide Aufnahmen präsentieren das zuvor beschriebene weibliche Modell mit dem langen dunklen Haarwuchs. Die Kabinettabzüge sind als Sequenz zu betrachten, d.h. eine zeitliche Dichte im Ablauf der Aufnahme ist durch die Modellwahl, den Bildaufbau und die Kulisse evident. In der Studie aus der BnF ist das weibliche Modell in einer liegenden Positur aufgezeichnet (Abb.80). Die zur rechten Bildseite gelegten Beine sind leicht angewinkelt. Der Torso und die Hüfte sind zum Hintergrund geneigt. Der rechte Arm ist über die Brust geschoben, während der linke Arm am linken äußeren Rand des Podests abgelegt ist. Der Kopf ruht am vorderen Bildrand und gibt das Gesicht des Modells frei, dessen Blick schräg nach rechts in die Höhe gerichtet ist. Die Haare fallen wellenförmig über die linke untere Ecke des Bildes und setzen sich kontrastreich von der Drapierung ab. Auch hier lässt sich der Faltenwurf bildkompositorisch nachvollziehen. Dem Standpunkt der Kamera entsprechend ist das Tuch unter der Hüfte des Modells gerafft und wird in schwungvollen Bahnen zu beiden Seiten der unteren Bildhälfte ausgebreitet. In der zweiten Studie aus dem Musée Rodin ist der Modellkörper in der unteren Bildhälfte platziert, wobei sowohl die Arme als auch die Beine in den oberen Bildbereich ragen (Abb.81). Das Tuch, auf dem das Modell lagert, füllt fast den gesamten restlichen Bildraum aus. Nur am oberen Rand wird ein schmaler Ausblick auf den neutralen dunklen Hintergrund freigelegt. Der Kopf des Modells ist vom Betrachter weggedreht, wodurch die Konturen der rechten Schulter und des Oberarms sichtbar werden. Die Haltung der Hände mit den gespreizten Fingern erinnert an die Gestik einer Tänzerin. Die Position der Beine ist kontrastreich zueinander

geordnet. Das ausgestreckte rechte Bein ragt nach oben, während das linke Bein angewinkelt ist. Durch die eigenwillige Aufnahmesituation und das modifizierte Setting wirkt die Positur nahezu schwerelos, fast schwebend. Die Sequenz kann als ein Beweis für Pohlmanns These gelesen werden, dass Aktfotografen wie Marconi dem Kanon der Bildenden Künste Folge leisten.¹⁴² Marconis Bildkonzept zeigt bewusst eingesetzte malerische und taktile Kontraste zwischen Akt und Drapierung und verfolgt dabei eine didaktische Absicht. Um einiges schwieriger zu kategorisieren ist der Themenbereich der mythologischen und biblischen Motivanleihen in seinem Werkkorpus. Erotisierende Elemente und didaktische Absichten gehen hier eine zwitterhafte Verbindung ein. Der Fundus an Populärvarianten reicht sogar an die Rand einer Pikanterie, wie das abschließende Unterkapitel aufzeigt.

3.3.3. Mythologische und biblische Themen

Die Auswahl an Venus-Typisierungen hat sich an antiken Darstellungsmodi orientiert und zeichnet sich durch eine sparsame Systematik des Repertoires aus. Betrachtet man den umfangreichen Bestand an weiblichen Akademien, die auf einen mythologischen oder biblischen Kontext rekurrieren, so kommt man nicht umhin, eine gesteigerte Verwendung von Attributen und Draperien zur Kenntnis zu nehmen. Die weiblichen Akademien dieser Kategorie werden in der Regel als Allegorien oder Personifikationen aufgebaut und sind seltener in der Arbeitsweise eines lebenden Bildes präsentiert. Die Bandbreite der beigefügten Requisiten setzt sich aus Engelsflügeln und Attributen von Musen, Nymphen oder Frauengestalten der griechischen Mythologie wie Leda oder Andromeda zusammen. Redundant erscheinen die verwendeten Bildhintergründe, so dass von einer seriellen Produktionsweise ausgegangen werden kann. Die beigefügten Requisiten sind in einigen Fallbeispielen semantisch in die Positur eingebunden, zeigen aber eine Austauschbarkeit in ihrer thematischen Zuordnung auf.

In einem Kabinettabzug aus dem Bestandskatalog von Ken & Jenny Jacobson bleibt Marconi zunächst seinem neutralen Bildraumkonzept und der Arbeitsweise eines lebenden Bildes treu (Abb.82). Die Gruppenstudie bestehend aus drei weiblichen Modellen, das mittlere als Rückenakt organisiert, rekuriert auf das Thema der drei Grazien. Das karge Ambiente der Studioeinrichtung ist mit den Konvoluten an Venus-Typisierungen und freien Posituren vergleichbar und dient einer Lektüre der Körperkonturen. Trotz einiger Abweichungen im Bewegungsapparat kann diese

¹⁴² Vgl. Pohlmann 2004, S. 71 (wie Anm. 138).

Gruppenstudie in den Arbeitsbereich eines lebenden Bildes gezählt werden. So übernimmt Marconi den für die Darstellung der Grazien ausschlaggebenden Moment des Tanzes. Innovativ sind die beiden seitlichen Posituren gelöst. Während das linke Modell eine das Gesicht bedeckende Geste mit der rechten Hand ausführt, lehnt das rechte Modell in leicht aufgestützter Kopfhaltung auf der Schulter des mittleren Rückenaktes. Der weibliche Gruppenakt wirkt aufeinander abgestimmt und ist behutsam auf den Kamerastandpunkt ausgerichtet. Auch der Kontrapost der Modelle wiederholt einen harmonischen Rhythmus. Der zur linken Bildseite positionierte weibliche Akt zeigt eine leichte Gewichtsverteilung auf das Standbein. Der in der Bildmitte stehende Rückenakt nimmt den Kontrapost der seitlichen Modelle in spiegelverkehrter Abfolge auf. Im Gegensatz zur antiken Gruppe aus dem Louvre modifiziert Marconi in jeder einzelnen Positur die Gebärdensyntax (Abb.83).¹⁴³ Die Kontraposte der äußeren Modelle weisen Ähnlichkeiten mit Antonio Canovas Skulpturengruppe aus der Staatlichen Eremitage in Sankt Petersburg auf (Abb.84). Originär an Marconis motivischer Übernahme bleibt im Vergleich zu Canovas Arbeit die Armhaltung des linken Modells, welches sich den Unterarm vor das Gesicht hält und der Gruppenpositur damit einen neuen Darstellungsmoment hinzugefügt hat. Genuin bleibt dieser weibliche Gruppenakt in Marconis Werkkorpus. Erst im dritten Agenturkatalog von Calavas sind weitere Gruppenakte in Form von Mutter-Kind-Studien nachweisbar.¹⁴⁴

Es ist traditionell anerkannten und beliebten Vorbildern geschuldet, dass Marconi in einem Gros an weiblichen Akademien mythologischer Prägung auf das Thema der Jagdgöttin Artemis bzw. Diana zurückgreift.¹⁴⁵ Interessant an dieser Gruppe ist die Bandbreite der Systematik des Repertoires, die von einem nüchternen Ambiente bis hin zu einer aufwendig gestalteten Kulisse reicht. Zu dem erstgenannten Setting gehört ein Kabinettabzug, der vom Auktionshaus Yann Le Mouel in Paris vermittelt worden ist (Abb.85). Die strenge Ausrichtung entlang der Bildsenkrechten verleiht dem stehenden weiblichen Akt eine gewisse Monumentalität, die sich in einer leichten Untersicht zu erkennen gibt. Der Bildhintergrund ist einheitlich in dunklen Tönen

¹⁴³ Vgl. hierzu die Arbeit von Raffael (1503 bis 1504), die sich heute im Musée Conde Chantilly befindet.

¹⁴⁴ Auch ein Rekurs auf den trunkenen Silenos (Abb. 773) taucht im dritten Album von Calavas auf, bleibt aber ähnlich wie das Chariten-Motiv unitär, soweit es die Anzahl von drei Modellen betrifft.

¹⁴⁵ Vgl. Nicholson 1997, S. 52-72, hier: S. 67f. In diesem Kontext rekurriert Marconi auf das Bildkonzept des „portrait historié“ von Jean-Marc Nattier (1685-1766). Hierbei werden die dargestellten Personen in historischer oder mythologischer Verkleidung dargestellt. Dadurch wird dem Porträtierten eine im Vergleich zur Realität höhere Bedeutung zugeordnet. Zudem nähert sich das Bildnis der Gattung eines Historienbildes an. Nicht zuletzt beweist der Künstler auf diese Weise einschlägig, wie vielfältig seine Bildfindungen auf unterschiedliche Konterfeis angepasst werden können. Auch die Salonarbeiten von François Boucher (1703-1770) wie „Diana im Bade“ (1742) weisen eine von Erotik geprägte Bildsprache auf, die der Vermittlung von moralischen Inhalten des Mythos wenig Bedeutung schenken.

gehalten. Der Ateliergrund ist mit gemustertem Teppich versehen. Das Modell präsentiert sich im Kontrapost, das Becken leicht in den Bildhintergrund abgestützt und den Kopf zur linken oberen Ecke des Bildes erhoben. Hinter der Positur erstreckt sich zu beiden Seiten des Modells eine Draperie, die sich kegelförmig nach unten fortsetzt. Die Haltevorrichtung der Draperie wird vom Modellkörper zur Gänze verdeckt und setzt sich aus einer schmalen Sitzvorrichtung zusammen. Der rechte Arm ist über die Brust zur rechten Bildhälfte gelegt und umfasst das obere Ende eines geschnitzten Bogens, dessen Ende von dem Spielbein verdeckt wird. Die Verteilung der Positur im Bildraum ist durch die Kopfdrehung des Modells und dem in der rechten Bildhälfte positionierten Bogen ausgewogen konzipiert und durch starke Kontraste definiert. Eine weitere Aufnahme weist eine merklich modifizierte Systematik in der Darstellung einer Jagdgöttin auf. Zum Repertoire gehören eine aus Pappmaché hergestellte französische Jagdbracke und eine malerische Hintergrundkulisse. In einer Studie aus der Fotografischen Sammlung des Münchener Stadtmuseums ist dieser Wechsel des Bildkonzepts zu beobachten (Abb.86). Übernommen ist der geschnitzte Bogen als Erkennungszeichen der Jagdgöttin. Als zusätzliche Staffage dient die Requisite des Jagdhundes, dessen Kopf und Vorderbeine neben dem rechten Bein des Modells zum Vorschein kommen. Eine vom rechten Bildrand in Höhe des Bogens herabfallende Draperie, die Teile der Bracke sowie die Scham des weiblichen Modells abdeckt, umrahmt die stehende Positur. Die ausführende Gestik des rechten Armes ist durch das Halten einer Vase gestützt, auf die der Blick des weiblichen Modells gerichtet ist. Als Hintergrundkulisse dient eine gemalte Waldlandschaft, die einen semantischen Bezug auf die Darstellung einer Jagdgöttin nimmt. Die Positur deutet einen Kontrapost an und zeigt eine deutlich erkennbare Beugung der Hüfte, die durch die ausführende Gebärdensyntax katalysiert wird. Der Torso und Schulterbereich tendiert dabei in eine Dreiviertelansicht. Die Positur ist durch die Draperie und die beigefügten Requisiten um einiges schwieriger zu studieren als dies bei neutraler Hintergrundgestaltung der Fall ist. Besonders im Beinbereich, der von der hellen Draperie umspielt wird, setzen sich die Körperkonturen kaum von der Staffage ab. Auch die Requisite in der rechten Hand des Modells bleibt semantisch unklar und ist augenscheinlich rein dekorativ der Studie hinzugefügt worden, wengleich nicht unwesentlich dadurch der Haltegestus betont wird.

Der beschriebenen Systematik der Repertoires folgend gestaltet sich eine Aufnahme von Marconi aus der Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin (Abb.87). Die Aktstudie ist als Rückenakt ausgeführt und weist eine identische Staffage auf. Die aus Pappmaché hergestellte Requisite ist vor der Positur positioniert. Der Kopf des Jagdhundes ragt in die Höhe und wird von

dem gesenkten Blick des Modells erwidert. Durch die Bewegung des Kopfes verschiebt sich der Aktkörper leicht um die eigene Achse. Die rechte Hand umgreift einen Haltestab, um den sich eine Draperie windet und auf Hüfthöhe über beide Bildhälften fortsetzt. Durch die Einbindung der Bracke im Bildvordergrund ist der gesamte Beinbereich des Modells verdeckt und entzieht sich dadurch einer Lektüre. Lediglich der Torso in der Rückenansicht sowie der Schulter- und Armbereich liegen zum Studium frei. Im Gegensatz zum Münchener Blatt erscheinen die Positur, Staffage und Requisiten semantisch zu Gunsten einer geschlossenen Komposition aufeinander bezogen. In einem Kabinettabzug von Ken & Jenny Jacobson kommt die beschriebene Requisite des Jagdhundes erneut zum Einsatz, nun im Kontext einer Staffage bestehend aus einem Meerespanorama mit Erosen und Pegasos (Abb.88). Die Staffage erinnert an Szenerien, die bei der Darstellung von Galathea Verwendung finden.¹⁴⁶ Den Untergrund und das Sitzpodest bedeckt ein helles Tuch, welches sich in die diffuse Staffage einbettet. Ein deutlich erkennbarer Riss in der Drapierung unterhalb des rechten Oberschenkels des Modells konterkariert die ansonsten illusionistisch aufgebaute Sitzstudie. Der Oberkörper des Modells zeigt sich in der Vorderansicht. In der linken Hand umfasst das Modell einen Haltestab, der sich diagonal zur oberen rechten Ecke des Bildes fortsetzt. Der Jagdhund ist hinter dem Sitzpodest positioniert, lediglich der Kopf und ein Teil der Schulter sowie dessen Rute sind erkennbar. Die Kulisse erschließt sich in keinem direkten semantischen Zusammenhang mit der gezeigten Positur. Im Gegensatz zu der Aktstudie aus dem Berliner Universitätsarchiv ist die Lektüre der Körperkonturen nicht eingeschränkt (Abb.87). Lediglich die Kontrastwirkung zwischen dem Modellkörper und der umliegenden Kulisse ist zurückgenommen und präsentiert sich als eine weitere Populärvariante innerhalb der weiblichen Akademien aus Marconis Werkkorpus.

Der Themenkreis um die Jagdgöttin erfährt bei Marconi eine eigene Genese, wie ein Abzug aus der Galerie von Daniel Blau aufzeigt (Abb.89). Die Jagdbracke als Requisite ist in identischer Positionierung hinter dem Modellkörper platziert. Die Hintergrundkulisse ist modifiziert und zeigt anstelle des Meerespanoramas eine römische Campagna mit Blick auf die Engelsburg. Der Ateliergrund nimmt semantisch auf die modifizierte Kulissengestaltung Bezug und weist steinige und grasähnliche Elemente auf. Anstelle von gemalten Ästen und Baumstämmen, wie dies zuvor in einige Studien dieses Themenkreises beobachtet worden ist, hat Marconi einen Ast aus Pappmaché in die Komposition integriert. Dieser ragt am oberen Ende in den Aufnahmeraum

¹⁴⁶ Vgl. Raffaels Fresko „Triumph der Galathea“ in der Villa Farnesina in Rom (um 1511).

hinein und dient als Haltepunkt des ausfahrenden Armes. Die Requisite der Bracke ist bis auf einen kleinen Teil im hinteren Flankenbereich fast vollständig sichtbar und dient als Stütze für die rechte Hand des Modells. Der Torso ist leicht nach vorne in schwungvoller Linienführung gekippt. Die Beinstellung deutet eine Ponderation an, die durch die ausgestellte Haltung der Arme gedrungen und unbeweglich wirkt. Der Blick des weiblichen Modells ist zur Kamera gerichtet. Marconi folgt diesem Beispiel, indem er die gemalte Kulisse einer römischen Campagna mit Blick zur Engelsburg auch für eine weitere Serie von freien Posituren verwendet (Abb.90-96). Während die Kulisse unverändert beibehalten wird, wechselt Marconi die weiblichen Modelle sowie die Ausrichtung der Posituren. Die Requisite der Jagdbracke fehlt in allen Beispielen dieser Sequenz. In einer Aufnahme aus dem ersten Katalog von Calavas (Abb.90) sowie den beiden Abzügen aus der Sammlung von Uwe Scheid (Abb.93-94) ist der Bildausschnitt so gewählt, dass neben der Engelsburg die Kuppel der Peterskirche erkennbar ist. Auch im Hinblick auf das Bildkonzept lassen sich Unterschiede feststellen. Die Aufnahmen aus dem Agenturkatalog zeigen einen deutlich vom Modellkörper entfernten Standpunkt der Kamera auf, der den Kulissenaufbau mit Stehpodest dokumentiert (Abb. 90-91). Die beiden querformatigen Abzüge aus der Sammlung von Uwe Scheid hingegen sind auf Nahsicht organisiert, so dass die angewinkelten Beine der Modelle zum Betrachter zeigen (Abb. 93-94). Die von Marconi sehr häufig für weibliche Akademien verwendete Staffage einer römischen Campagna zeigt nicht nur eine Austauschbarkeit von thematischen Kontexten auf, sondern siedelt die Modelle damit letztendlich auch in einem italienischen Milieu an. Bis weit über das 19. Jahrhundert hinaus genießen italienische Modelle einen besonders begehrten Status innerhalb des Aktstudiums.¹⁴⁷ Ein weiterer Aspekt, der in diesem Kontext besonderes Augenmerk verdient, bezieht sich auf drei Paarstudien (Abb.98; 101-102).¹⁴⁸ Die gemalte Waldkulisse nimmt auf den Motivkreis der Jagdbracke Bezug und erweitert das Personal durch ein männliches Aktmodell. Paarstudien dieser Art gehören innerhalb der salonfähigen und von der Zensur offiziell zum Verkauf autorisierten „Études d’après nature“ zu den Raritäten. Am Werkkorpus von Félix-Jacques Moulin (1802-1879) kann diese Problematik exemplifiziert werden. Als erster Fotograf nimmt er fotografische Aktstudien in seinem Atelier auf, die an den Motivkreis einer Odalisque erinnern

¹⁴⁷ Vgl. die Rezension der Ausstellung „Zauber des Aktmodells“ im Georg Kolbe Museum Berlin von Ursel Berger, in: Museumsjournal, 1/2013, S. 88-89.

¹⁴⁸ Eine Aufnahme befindet sich im Pomona College Museum of Art (Abb.101). Die zweite Aufnahme stammt aus Privatbesitz. Beide Kabinettabzüge sind auf circa 1865 datiert und mit demselben männlichen wie weiblichen Aktmodellen als Sequenz angefertigt.

und Paarstudien zeigen, in denen der Fotograf männliche und weibliche Modelle präsentiert.¹⁴⁹ Moulin ist, ähnlich wie Marconi einige Jahre später, von der Pariser Zensurbehörde im Jahr 1851 wegen des unerlaubten Verkaufs von Aktstudien zu einem Gefängnisarrest und einer Geldstrafe verurteilt worden. Als Konsequenz liefert Moulin als erster Fotograf, der eine Erwähnung im „Almanach-Bottin“ von 1851 bis 1869 erfahren hat, Belegexemplare seiner Aktstudien an das „Dépôt legal“ in Paris. Aus seiner Werkstattpraxis stammt eine Paarstudie (Abb.97),¹⁵⁰ die sich aus einem stehenden männlichen sowie weiblichen Akt zusammensetzt und eine Kusszene zeigt. Die bei Moulins Darstellung offensichtlich zur Schau gestellte Erektion des männlichen Modells sowie der direkte Blickkontakt des weiblichen Modells zur Kamera ist in den Paarstudien von Marconi nicht zu beobachten. Die Kulissenwahl, die anhand von Vergleichsstudien herangezogen werden kann, ist nicht als ein Rekurs auf die ovidische Aktaion-Episode zu verstehen, die für den Heroen in einer tödlich endenden Metamorphose endet.¹⁵¹ Besonders das im dritten Fallbeispiel angedeutete tänzerische Bewegungsmotiv mit den sich spiegelnden Kontraposten kann als ein Hinweis auf den mythologischen Themenkreis der Satyrn und Nymphen gelesen werden, die seit dem Hellenismus oft zum Tanz verbündet dargestellt werden (Abb.102).¹⁵² Weitere Attribute, die eine Konkretisierung des mythologischen Kontextes unterstützen, sind nicht evident.

Die zweite Studie aus dem Pomona College Museum of Art gruppiert die beiden Aktkörper in einer gestaffelten Positionierung im Bildraum (Abb.101). Während der weibliche Akt im Bildmittelgrund in einen Ausfallschritt zur rechten Bildseite gezeigt ist, präsentiert sich der männliche Akt als Sitzstudie im Vordergrund. Seine sinnierende Haltung und der vom weiblichen Akt abgekehrte Blick distanzieren sich von Moulins Darstellung. Die bildkompositorische Positionierung der Modelle ist entlang der Bildsenkrechten ausgerichtet, so dass der Kopf des männlichen Modells etwa auf Hüfthöhe des weiblichen Modells platziert ist. Zudem ist der Kontrast zwischen aktiver und ruhender Positur in dieser Studie durch die gestaffelte Verteilung der Akte im Bildraum bemerkenswert. Ähnlich konzise geplant und aufeinander abgestimmt rückt auch das tänzerisch anmutende Paarmotiv der dritten Studie die jeweiligen Aktkörper in den Fokus (Abb.102). Das Körpergewicht ist jeweils auf das linke Standbein abgeleitet. Der Kopf

¹⁴⁹ Vgl. BnF, Inv.-Nr.: EO-75-Folio; Inv.-Nr.: RC-A-85655 und die Daguerreotypie zweier weiblicher Stehakte, um 1850 entstanden, aus dem MET, Inv.-Nr.: 1997.382.46.

¹⁵⁰ Vgl. Köhler 1985, S. 246f; Weingarten 2008, S. 5ff. Der Pfad zu den sogenannten „Cochonnerien“ verläuft fließend.

¹⁵¹ Vgl. Ovid. Met. 15, 359.

¹⁵² Vgl. Blome 1999, S. 34f., Abb.35 und 36; Geominy 1999, S. 141-155. Eine römische Marmorkopie der Gruppe „Aufforderung zum Tanz“, um 150/130 v. Chr. entstanden (Abb.99-100), befindet sich im Antikenmuseum Basel und der Sammlung Ludwig Köln. Skepsis gegenüber ihrer Entstehung während des Hellenismus formuliert Stähli 1999, S. 416-418.

des weiblichen Modells ruht auf der Brust des männlichen Modells. Dieser dreht seinen Kopf zur linken Bildseite und schmiegt sich dabei ebenfalls an die Schulter und Kopf seiner Gefährtin. Auffällig erscheint die dunkle Draperie über der männlichen Scham, die in Einzelaufnahmen männlicher Modelle oder innerhalb dieser Sequenz unitär bleibt.¹⁵³ Die Drapierung kann aus zwei Beweggründen in die Aufnahme integriert worden sein. Zum ersten mag es aufgrund der gezeigten, aneinander gelehnten Posituren sittsam erschienen sein, die männliche Scham zu bedecken, um eine erotische Lesart zu unterbinden. Die Drapierung, die sich farblich wie auch taktil vom Inkarnat der Aktkörper absetzt, wirkt wie eine Art Barriere oder Schutzschicht zwischen den beiden Aktkörpern. Der zweite Grund kann kompositorischen Aspekten geschuldet sein und darauf abzielen, das angedeutete Bewegungsmotiv zu verstärken.

Marconi bedient sich anderer mythologischer Motivkreise, die aufgrund der Requisiten und Staffage in Kategorien zusammengefasst werden können. Zur ersten Motivgattung zählt der Themenkreis um die neun olympischen Musen.¹⁵⁴ Die Kulisse changiert zwischen einer neutral gestalteten Staffage und malerischen Hintergründen bestehend aus einem Meerespanorama mit dazu entsprechendem Personal, einer Waldlandschaft oder einem Interieur. Traditionellerweise zeichnen sich die Attribute der Musen, die als Schutzgöttinnen der Künste und Wissenschaften gelten, in den Bildkünsten durch eine relative Variabilität aus. Obzwar die beigefügten Attribute Hinweise auf ihr spezifisches Ressort anbieten, ist dies nur im Sinne eines Leitfadens zu verstehen, der mitunter mehrdeutig auslegbar ist. Diesem Motivkreis folgend hat Marconi ein Konvolut an freien weiblichen Aktposituren mit Attributen versehen, die auf die Darstellung der Musen rekurrieren. Der erste und oft verwendete attributive Zusatz aus Marconis Werkstattpraxis besteht aus einem Globus. In der griechischen Mythologie fungiert dieses Attribut als sinnbildliche Kennzeichnung der Urania, der Muse der Sternkunde.¹⁵⁵ Anhand einer

¹⁵³ Zur Entmystifizierung der Frau und der im 19. Jahrhundert sukzessiven Verdrängung des männlichen Aktes aus der Malerei, vgl. Fellner 2012, S. 11-23, hier: S. 14. In Einzelaufnahmen wird das männliche Modell im „Album Delacroix“ ohne Schambedeckung präsentiert. Bei Paarstudien mit einem weiblichen Modell hingegen ist der Genitalbereich verdeckt oder das männliche Modell wird als Rückenakt gezeigt (Abb. 103-104).

¹⁵⁴ Vgl. Ettliger 1960, S. 61; Hesiod, Theogonie, 76-80. Die traditionelle Neunzahl der Musen ist angelehnt an Hesiod, der als erster ihre Namen vollständig dokumentiert und ihre Herkunft mit der Liebschaft des Zeus und der Mnemosyne, der Göttin des Gedächtnisses, in Verbindung gebracht hat: „Neun einträchtige Schwestern, dem Zeus Kronion entsprossen, Kleio, Terpsichore dann, Melpomene, weiter Thalia, Erato auch, Polyhymnia dann, Urania ferner, endlich neben Euterpe Kalliope; diese geleitet gern ehrwürdige Herrscher und glänzt als edel von allen“. Pausanias erwähnt lediglich die Musen Melete, Mneme und Aoidē. Oft werden die Musen mit der Siebenzahl der Freien Künste („artes liberales“) in Verbindung gebracht. Seit dem Hellenismus werden die Musen in den Bildenden Künsten meist spielend und tanzend mit ihren Attributen dargestellt, wobei ihre Funktionen zu keinem Zeitpunkt eindeutig festgelegt worden sind. Seit dem Barock finden sich auch Darstellungen des Parnass mit dem von Musen umringten Apollon Musagetes („Musenführer“) und dem geflügelten Musenross Pegasus.

¹⁵⁵ Vgl. Walde 2002, Sp. 1024. In der römischen Kunst ist Urania mit der olympischen Gottheit der Venus vereint und als Venus Urania oder himmlische Venus, auch als die „Schaumgeborene“, gedeutet worden. Dargestellt ist die Göttin mit einem Sternbild über ihrem Haupt (Abb.108).

Auswahl von fünf Studienblättern unterschiedlicher Provenienz soll die Einbindung dieser Requisite veranschaulicht werden.

Das erste Blatt aus dem Museum of Fine Arts Boston präsentiert den Globus auf einer drapierten Standvorrichtung, der im rechten Hintergrund seitlich des weiblichen Aktes hüfthoch positioniert ist (Abb.105). Das Stehpodest und die Kulisse sind einheitlich in dunklen Farben gehalten. Der Akt ist an der Bildsenkrechten ausgerichtet, wobei nur die vordere Kante des Podestes erkennbar bleibt. Das linke Bein dient dem Rückenakt als Kontrapost. Die Ferse des rechten Spielbeins hebt sich in einer erkennbaren S-Kurve der Linea alba vom Podest ab. Die Gestik ist vom Betrachter abgewandt und lässt sich nur anhand des gesenkten linken und erhobenen rechten Schulterblattes erahnen. Neben dem zur rechten Bildseite gedrehten Kopf ist ein Teilstück des rechten, in den Bildhintergrund ausfahrenden Armes zu erkennen. Durch die neutrale Gestaltung des Hintergrunds und die zentrale Position der Positur im Bildausschnitt treten die Konturen des Aktes hervor. Augenscheinlich ist, dass der Globus in seiner farblichen Gestaltung das Inkarnat und die Rundungen der Positur wiederholt. Die Interpretation der Positur als sinnbildliche Darstellung der Urania interagiert mit der Semantik der Aufnahme. Der beigefügte Globus dient als arrangiertes Hilfsmittel der freien Positur. Die neutrale Gestaltung des Bildraumes verleiht der Positur einen statuarischen Ausdruck. Eine mit demselben weiblichen Modell ausgeführte Studie aus dem Des Moines Art Center Iowa bezeugt diese Intention im konzeptionellen Aufbau (Abb.106). Im Vergleich zur vorangegangenen Studie ist die Lichtführung variiert. Der weibliche Akt hat beide Hände auf dem am rechten äußeren Bildrand postierten Globus abgelegt und dreht sowohl den Blick und den Torso in diese Richtung. Das rechte Bein fungiert als Spielbein und motiviert eine merkliche Kippdrehung der Hüfte gegen den Uhrzeigersinn. Auch hier unterstützt die neutral gestaltete Kulisse die Lektüre der Körperkonturen in ihrer Plastizität. In einer Aufnahme aus dem Katalog von Yann Le Mouel in Paris ist die Ausrichtung der Positur variiert (Abb.107). Der weibliche Akt ist in der Vorderansicht präsentiert, wobei sich die Hüfte zur rechten Bildhälfte verschiebt. Im linken Vordergrund ist der Globus auf einer erhöhten Stellvorrichtung mit einer identischen Drapierung platziert.¹⁵⁶ Der Oberkörper des Modells ist über die Requisite gebeugt und der Kopf zum linken Bildrand geneigt. Das Körpergewicht wird durch das rechte Standbein ausbalanciert und durch den linken, über den Globus gelegten Arm abgestützt. Die vordere Kante des Podestes ist im Bildausschnitt angeschnitten und wird von der Kamera im schrägen Winkel gegen den Uhrzeigersinn erfasst. Der neutrale Hintergrund erfährt durch einen

¹⁵⁶ Das mit stilisierten Wolfsköpfen verzierte Tuch dient auch als Drapierung des Aufnahmepodestes (Abb.74).

Lichtreflex am linken unteren Bildrand eine Unterbrechung. Unklar bleibt, welche Ursache zu dieser Störung geführt hat. Zu vermuten ist eine benachbarte Requisite im Atelier, die selbst nicht in die Aufnahmesituation integriert werden sollte oder eine technische Unreinheit im Präparieren oder Fixieren der Glasplatte. Bleibt man bei der sinnbildlichen Deutung kann diese Studie, die im Auktionskatalog von Yann Le Mouel als „Nu à la sphere“ betitelt worden ist, als eine Darstellung Uranias interpretiert werden, die über den Kosmos wacht.

Andersartig tritt der Globus bei drei weiteren Aufnahmen zum Vorschein. Zunächst weist er Modifikationen auf, die sich auf seine farbliche Textur mit dunkler Marmorierung beziehen. Seine Integration in den fotografischen Aufnahmeraum ist von Beiläufigkeit gekennzeichnet, wie sich an einem Kabinettabzug aus dem Des Moines Art Center Iowa aufzeigen lässt (Abb.109). Das weibliche dunkelhaarige Modell sitzt auf einem drapierten Podest und rückt den Körper ins Profil. Im Hintergrund ist eine gemalte, rundbogige Fensterfront erkennbar, deren Flügeltüren geöffnet sind. Auf einem kleinen Podest ist zur linken Seite der Sitzpositur der dunkel marmorierte Globus postiert, der von der Drapierung umhüllt wird. Vergleichbar mit dem Kabinettabzug „Nu à la sphere“ legt das Modell die linke Hand über die Requisite (Abb.107). Auch diese Studienaufnahme kann als Darstellung von Urania gelesen werden, gleichwohl die Requisite verhüllt und weniger markant im Fokus steht. Zwei weitere Fallbeispiele zeigen auf, dass diese Lesart innerhalb der Systematik des Repertoires noch stärker zurückgedrängt wird. Im ersten Vergleichsbeispiel aus dem Des Moines Art Center Iowa ist der weibliche Akt in vorgebeugter Stehpositur vor einer gemalten Staffage mit einem Portikus und historisierten Grottesken präsentiert (Abb.110). Der Globus erfährt in diesem Zusammenhang keine stützende Funktion, sondern ist zwischen dem drapierten Podest zur linken Bildseite und der Beinpartie des Modells in die Aufnahmesituation integriert. Das weibliche Modell schaut in Richtung des Betrachters, lenkt allerdings ihren Blick über den Kamerastandpunkt hinaus. Im zweiten Fallbeispiel aus der Uwe Scheid Sammlung ist der weibliche Akt als Sitzpositur organisiert (Abb.111). Das drapierte Aufnahme-podest ist am rechten Bildrand erhöht und dient zur Ablage des linken Armes, der den Kopf des Modells stützt. Am äußeren rechten Vordergrund ist die Requisite in die Aufnahmesituation eingebunden und wird fast vollständig von der Draperie verdeckt. In beiden Aufnahmen ist der Globus beiläufig als ausschmückendes Staffageelement zur Anwendung gekommen. Seine Integration in den Aufnahmeraum stiftet so nicht primär eine sinnbildliche Verknüpfung an den Motivkreis der Urania, sondern geht mit der Kulisse eine bildkonzeptionelle Melange ein.

Die modifizierbare Systematik des Repertoires zeigt sich an zwei Sequenzaufnahmen aus dem Akron Art Museum Ohio und der Sammlung von Ken & Jenny Jacobson (Abb.112-113). Der Globus erscheint in beiden Fallbeispielen am rechten Bildrand und ist teilweise angeschnitten. Die Gestaltung des Hintergrundes sowie die Platzierung der Sitzpodeste sind unverändert. Beigefügt ist die Requisite eines aus Pappmaché hergestellten Schwans, der seinen Kopf in die Höhe reckt und dabei seinen linken Flügel aufschlägt. Im Kabinettabzug aus dem Akron Art Museum Ohio ist keine interaktive Relation zwischen Positur und Requisite zu beobachten (Abb.112). Das weibliche Modell blickt zur Kamera und wendet den Oberkörper von der Requisite ab. Das rechte Bein ist angewinkelt auf einem Vorsprung der drapierten Sitzkonstruktion abgestellt und verdeckt die gesamte Halspartie des Schwans. Beide Hände sind um den Unterschenkel gelegt. Im Gegensatz dazu blickt das Modell im Kabinettabzug von Ken & Jenny Jacobson auf den hochgereckten Schnabel der Requisite und legt die rechte Hand auf dessen aufgeschlagenen Flügel (Abb.113). Der Torso ist durch die zum rechten Bildrand ausgestellte Haltung des linken Armes geöffnet. Als Stütze dient der Globus, der sich auf dem Aufnahmepodest direkt neben der Drapierung befindet. Die Requisite des Schwans ist hier semantisch in die Positur eingebunden. Bis auf den Globus an der rechten Bildseite lassen die beiden Aufnahmen einen Rekurs auf den Mythos um Leda erahnen, den Ovid in seinen Metamorphosen beschrieben hat.¹⁵⁷ Die Darstellung der Liebschaft zwischen Jupiter und Leda folgt seit der Antike einem bestimmten Typus, der als „symplegma“ umschrieben worden ist.¹⁵⁸ Jupiter als Schwan verwandelt ist dabei zwischen den Schenkeln der Leda positioniert und legt seinen Hals und die Flügel auf ihrem Körper ab. Oft wird dargestellt, dass Jupiters alter ego Leda auf den Mund küsst. Die Darstellung dieser mythologischen Szene zeigen beispielsweise die antiken Gruppen aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Venedig (Abb.114) und den Kapitولينischen Museen in Rom (Abb.115). Spätere Künstler wie Michelangelo Buonarroti, Correggio oder Peter Paul Rubens greifen das Motiv erneut für ihre Werkkompositionen auf. Bei Leonardo da Vinci spielt die Erotik des Stoffes eine untergeordnete Rolle. Dieser situiert die Szene

¹⁵⁷ Vgl. Ovid, Met. VI. 109.

¹⁵⁸ Vgl. Gercke 1988, S. 232-234, Taf. 63-65; Stähli 1999, S. 58-68; Hölscher 2002, S. 218, Abb. 92. „Symplegma“ ist nach Stähli zu einem Terminus technicus par excellence für die Bezeichnung erotischer, insbesondere obszöner Darstellungen in der antiken Kunst avanciert. Der Fachbegriff selbst geht auf Plinius d. Ä. zurück, der im 36. Buch seiner „naturalis historia“ die Kunstfertigkeit des Bildhauers Kephisodot d. J. (ca. 365-285 v. Chr.) erwähnt. Nach Plinius habe der Betrachter den Eindruck erlangt, die Finger der Figuren seien nicht in Marmor, sondern in tatsächliche Körper eingedrückt. Zweifelsohne ist die erwähnte Passage bei Plinius inhaltsneutral und dient ursprünglich als Terminus technicus für Ringerdarstellungen. Erst durch die spätrömische Literatur hat der Begriff „symplegma“ seine explizit erotische Konnotation erfahren. Aus diesem Grund sei der Begriff „symplegma“, so Stählis These, gerade wegen seiner Unschärfe und Doppeldeutigkeit von zahlreichen Archäologen für anstößige Paarungsszenen wie die Gruppe „Satyr und Hermaphrodit“ (2. Jh. v. Chr.) verwendet worden.

mit Leda und dem Schwan in einer Landschaft. Die Zwillinge Castor und Pollux sowie Helena und Clytaemnestra sind bereits aus dem Ei geschlüpft.¹⁵⁹ Correggios Version des Mythos, zwischen 1500 bis 1532 entstanden, befindet sich in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und ist als Teil eines Zyklus über die Liebesabenteuer von Jupiter entstanden. Fotografische Reproduktionen von Correggios Gemälde sind von der preußischen Zensur nach Inkrafttreten des „Lex Heinze“ als besonders anstößig begutachtet worden.¹⁶⁰ Nach langen Diskussionen ist ein Reproduktionsverbot des Gemäldes als Postkartenmotiv verabschiedet worden, da beispielsweise ein einfacher Passant vor dem Schaufenster trotz der Wiedergabe eines bekannten Kunstwerkes womöglich nicht dessen Kunstwert erkenne und die Darstellung daher als schamlos empfinden könne.¹⁶¹ Das Bildkonzept von Rubens aus den Jahren 1598 bis 1600 steht in direkter Nachfolge zu Michelangelos Gemälde, welches nur durch Kupferstiche und Kopien aus dem Umkreis der Werkstatt von Rosso Fiorentino aus der National Gallery of Art in London überliefert ist (Abb.116). Bartolomeo Ammanati zeigt eine zu Michelangelos verschollenem Werk vergleichbare Leda-Darstellung in seiner um 1536 angefertigten Skulpturengruppe, die sich heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befindet (Abb.118). Zu den besonders pikanten Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert gehört eine Skulpturengruppe von Jean-Baptiste Clésinger (Abb.117).¹⁶² Im Gegensatz dazu folgen die beiden Studienblätter von Marconi keinem explizit erotisierenden Bildkonzept, wie sich dies anhand tradierter Darstellungskonventionen etabliert hat oder im Sinne eines lebenden Bildes deuten lässt. Zwar erinnert die Beschaffenheit der Requisite mit dem hochgereckten Hals und aufgeschlagenen Flügel an die Motivsprache von Michelangelo und Rubens. Der weibliche Akt ist in Marconis Aufnahmen indes als Sitzfigur ausgeführt und verweigert sich einer Umschlingung.

Marconi recurriert auf den Motivkreis der olympischen Musen in weiteren Studien, die den weiblichen Akt in einer musizierenden Positur zeigen. Ein erstes Fallbeispiel zeigt das weibliche Modell in frontaler Stehpositur beim Geigenspiel (Abb.119). Die Kulisse ist aus der diskutierten Staffage mit Jagdgöttin und den Paarstudien bekannt (Abb.87; 101-102). Die musizierende Armhaltung wird durch zwei mit Draperien versehene Armhalter gestützt, die jeweils an den

¹⁵⁹ Kopien des als unvollendet und verloren geltenden Originals befinden sich in der Galleria degli Uffizi Florenz und der Galleria Borghese Rom. Vorzeichnungen und Studien einer Leda-Darstellung werden in den Devonshire Collections und im Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam aufbewahrt.

¹⁶⁰ Vgl. Dobler 2013, S. 21-28 (wie Anm. 115).

¹⁶¹ Vgl. Prange 2000, S. 65-120, hier: S. 116-119.

¹⁶² Zur Debatte um Clésingers Bildkonzepte vgl. Munsterberg 1988, S. 40-47, hier: 40f. Monografische Studien zu seinem Werk liegen von Baudoin 1923 und Hargrove 1974, S. 29-44 vor.

Enden des Stehpodests abgestellt sind und die rechte Elle des Modells sowie die Schnecke des Instruments stützen. Der Blick des Modells ist zum rechten Bildrand gerichtet und der Mund wird leicht geöffnet. Die beigefügte Requisite kann als Sinnbild von Erato, der Muse ernster Liebesdichtung, des Tanzes und Gesanges, gelesen werden. Ihr Ressort wird traditionell durch ein Saiteninstrument angezeigt. Auch eine Studie aus der Fotografischen Sammlung des Stadtmuseums München greift den Moment des Geigenspiels auf (Abb.120).¹⁶³ Der weibliche Akt ist vor einem Meerespanorama präsentiert, der aus dem Bestandskatalog von Ken & Jenny Jacobson bekannt ist (Abb.88). Die Drapierung des Stehpodests weist eine stilisierte wolfskopffartige Musterung auf, die im Kontext von sinnbildlichen Rekursen auf Urania Verwendung gefunden hat (Abb.105-107).

Einen weiteren Rekurs bietet ein stehender weiblicher Akt vor einer Staffage bestehend aus Baum- und Buschgehölz, Felsengestein und Graswuchs an (Abb.121). Anstelle einer Geige ist nun die Lyra als Attribut beigefügt. Mit der linken Hand umschließt das Modell den Rahmen des Instruments, während die rechte Hand an den Saiten zupft. Der Instrumentenfuß ist an der Hüfte des Modells abgestützt. Die Kopfhaltung ist auf die Zupfbewegung gelenkt. Das linke Bein ist über das rechte Standbein gestellt, was der Ponderation eine tänzerische Attitüde verleiht. Die Requisite deutet einen Rekurs auf Terpsichore, der Muse der Chordichtung und des Tanzes, an (Abb.123). Eine vergleichbare attributive Beigabe findet sich in Antonio Canovas (1757-1822) Arbeit aus dem Cleveland Museum of Art (Abb.124). Es ist davon auszugehen, dass Marconi sich während seiner Tätigkeit als Lithograph und Kopist mit den künstlerischen Positionen des Klassizismus und der zeitgenössischen Salonmalerei beschäftigt hat.¹⁶⁴ Ein Rekurs auf Canovas Darstellung der Terpsichore kann als eine mögliche Referenz in Betracht gezogen werden. Ein anderer Kabinettabzug präsentiert eine identisch organisierte Staffage mit angedeuteter Spielhaltung der Lyra (Abb. 122). Lediglich der Kamerastandpunkt ist nahsichtiger organisiert und der Blick des weiblichen Modells in ein Lächeln modifiziert.

Ein letztes Fallbeispiel, in dem ein Aktmodell in Interaktion mit einem Musikinstrument dargestellt wird, stammt aus der Fotografischen Sammlung des Münchener Stadtmuseums (Abb.125). Die Aufnahme zeigt ein weibliches Modell, bereits bekannt aus einer Studie mit dem Globus aus dem Des Moines Art Center Iowa (Abb.110), in der Positur einer Fanfarenspielerin.

¹⁶³ Vgl. auch die Darstellung „La musique“ von Eugène Delaplanche aus dem Jahr 1870, nachgewiesen als Reproduktion im UdK-Archiv unter der Inv.-Nr.: 301 - Alt K I 3i, 36.

¹⁶⁴ Heftler 1985, S. 110.

Die gemalte Staffage weist ein vertäfeltes Interieur mit Säulenelementen und Gestühl auf. An der vorderen Bildkante ist in einem schmalen Verlauf eine Draperie angebracht, die wie eine Stuckumrahmung wirkt. Die Positur ist in der Dreiviertelansicht gezeigt, wobei die Hüfte in ihrem Drehmoment weniger stark tordiert erscheint als der Brust- und Schulterbereich. Mit beiden Armen hebt das Modell die Fanfare zur linken Ecke des Bildes empor. Der rechte Arm umfasst dabei die Requisite an der hinteren Flanke, während der linke Arm das Instrument in der Mitte stützt. Beide Arme sind durch die Lichtführung im unteren Bereich in Schatten gelegt, der sich auch am Hals- und Kinnbereich des Modells fortsetzt. Der Kopf des Modells ist entsprechend der angedeuteten Spielgestik zur linken Bildseite erhoben. Die Requisite kann als eine Darstellung von Fama oder Gloria gedeutet werden. Die Staffage mit ihrer stilisierten Holzstruktur bettet die Studie in einen nüchternen Kontext ein. Auffällig wirkt die Anbringung der Draperie im Aufnahmebereich, die als Hintergrundeffekt der Positur dient (Abb. 119) oder wellenförmig den vorderen Abschluss des Aufnahmepodestes kaschiert (Abb.125). In beiden Fällen dient die Inszenierung dem Verschleiern der im Atelier aufgebauten improvisatorischen Hilfskonstruktionen. Einige Fallbeispiele zeigen auf, dass Marconi auch gänzlich auf den Einsatz von Draperien verzichtet und den Akt vor einer vollständig gemalten Kulisse aufzeichnet (Abb.120-122). In beiden Bildkonzepten liegt der Fokus auf der Positur. Pohlmann hat diese Inszenierungsmerkmale als Mimikry an den Kanon der Malerei und Skulptur umschrieben, die Marconi im Verlauf seiner Atelierpraxis erprobt hat.¹⁶⁵

Geringer in der Anzahl fallen Marconis Rekurse auf biblische Personen oder Allegorien ins Gewicht. Parallel zu dem mythologischen Motivkreis zeichnet sich die Systematik des Repertoires durch neutrale und gemalte Kulissen aus. Zwei Studien zeigen auf, wie Marconi das Thema zur Anschauung bringt (Abb.127-128). Im ersten Fallbeispiel ist das dunkelhaarige Modell an einer drapierten Sitzkonstruktion angelehnt. Am oberen Bildrand wird ein Teil des Armhalters erkennbar, der dem linken Arm als Stütze dient. Der Hintergrund ist dunkel gefärbt und setzt sich kontrastreich vom hellen Inkarnat des Aktkörpers sowie den angebrachten Pappmaché-Flügeln ab. Das rechte Bein ist leicht abgewinkelt. Im Kontrast zu lesen ist die Haltung des rechten Armes, der zum Betrachter zeigt. Die rechte Hand ist mit ausgestrecktem Zeigefinger an die Schläfe gelegt. Der Kopf neigt sich mit gesenktem Blick und halbgeschlossenen Lidern zur rechten Bildseite. Die bemalten Pappmaché-Flügel ragen zu beiden Seiten oberhalb der Schulter hervor

¹⁶⁵ Vgl. Pohlmann 2004, S. 71 (vgl. Anm. 138).

und setzen sich mit geschlossenen Armschwingen bis zur Hüfte des Modells nach unten fort. Zwischen dem linken angewinkelten Arm und dem Flügel ist ein Pflanzenwedel angebracht, dessen Blätterwerk sich strahlenförmig oberhalb des linken Flügels ausbreitet. Seiner Struktur folgend ähnelt die Requisite einem Binsen- oder Palmwedel, der in der christlichen Kunst als sinnbildliches Symbol für erlittene Martyrien gilt. Auch Darstellungen von Nike oder Viktoria werden in den Bildenden Künsten als geflügelte Frau mit Siegeskranz und Palmzweig ausgezeichnet. Liest man die Attribute in ihrer Gesamtheit kann man diese Darstellung als Friedensengel deuten, wie dies beispielsweise auf Siegestsäulen zu Anschauung gebracht worden ist. Die zweite Studie bedient sich der Kulisse eines Meerespanoramas (Abb.128), welches aus dem Kontext der Kreuzigungsszenen bekannt ist (Abb.21-22). Hinter dem Schulterbereich des Modells sind Pappmaché-Flügel angebracht, deren Schwingen sich zum linken Bildrand sowie der gegenüberliegenden Ecke des Bildes fortsetzen. Das linke Bein ist eng um das Standbein geschlungen, während beide Hände ein Schwert mit Degengriff umschließen. Die Spitze der Klinge ist zwischen den Füßen des Modells auf einem schmalen Stehpodest abgestützt und zeichnet die Kontur des Spielbeins nach. Durch den Haltegriff erscheint der Schulterbereich leicht tordiert. Der Mund des Modells ist geöffnet. Die sinnbildliche Bedeutung der Attribute erweist sich schwierig zu explizieren. Das Schwert gilt seit dem 11. Jahrhundert als Symbol der Martyrien von Justina, Katharina, Lucia, Cäcilia oder Bibiana. Die Requisite kann auch auf Lucretia und ihren Selbstmord in Folge der Schändung durch Sextus Tarquinius rekurrieren. Ferner werden Kardinaltugenden wie Gerechtigkeit (Justitia) und Tapferkeit (Fortitudo) mit einem Schwert dargestellt. Diesem Bildkonzept folgend beobachtet man in einer weiteren Aufnahme Modifikationen die Lektüre der Positur betreffend (Abb.129). Die Studie zeigt eine weibliche Stehpositur vor einem Meerespanorama. Die Draperie ist mithilfe eines Armhalters hinter dem Aktkörper im Bildraum verteilt. Die Positur ist an der Bildsenkrechten ausgerichtet. Der Modellkörper weist eine Ponderation des linken Spielbeins auf. Die Gestik der Arme wird durch Requisiten und Hilfsmittel in einer leichten Steigung organisiert. Der Faltenwurf der Draperie folgt den gemalten Wellen des Meerespanoramas, wie die bereits im Themenkomplex der Musen beobachtet worden ist (Abb.119; 125). Eine Aufnahme aus der Israel Museum Collection in Jerusalem bestätigt diese Beobachtung (Abb.130). Die Positur ist als Darstellung von Maria Magdalena katalogisiert.¹⁶⁶ Das weibliche Modell lehnt an einem mit mittelbraunem Tuch bedeckten Armhalter. Farblich ist keine Differenz zum Hintergrund evident. Das Modell stützt

¹⁶⁶ Vgl. Perez 2003, Abb. S. 132.

den Kopf, dessen Blick zur Kamera gerichtet ist, auf den nach hinten in den Bildraum abgelegten rechten Arm. Der linke Arm ist unterhalb der rechten Elle abgelegt. Die Positur selbst reagiert auf die reduzierte Gestik mit einer deutlichen Drehung des Oberkörpers und der Hüfte, die sich in Richtung der linken Bildhälfte absenken. Rechts im Mittelgrund des Aufnahme-raumes ist ein Totenkopf positioniert. Es lassen sich Debatten darüber führen, ob die Verwendung dieser Requisite explizit auf Maria Magdalena hindeutet. In der christlichen Ikonographie wird die Heilige mit Salbgefäß, Kruzifix und Totenschädel dargestellt, die sie als Zeugin der Passion Christi auszeichnen. Keine weiteren Requisiten sind von Marconi als Interpretation der Studie beigefügt, wodurch die Lektüre zwischen einer Darstellung von Maria Magdalena und der Vanitas-Symbolik changiert. Insgesamt betrachtet besticht diese Akademie aufgrund ihrer Komposition, durch die die Konturen des Aktkörpers in ein ruhiges und ausgewogenes Verhältnis zur Kulisse umschrieben werden. Zudem finden sich Kontraste im Bildaufbau. Der höchste Blickpunkt mit der tuchbedeckten Haltekonstruktion verbindet sich diagonal mit dem tiefsten Blickpunkt am Totenschädel rechts neben dem Standbein des Modells. Anhand eines weiteren Kabinettzugs kann die Verwendung von christlichen Symbolen veranschaulicht werden (Abb.131). Das weibliche Modell lagert auf einer Steinplatte vor einem neutralen dunklen Hintergrund. Die wesentlichen Momente der Sitzfigur sind in der gegenläufigen Haltung von Armen und Beinen zu finden. Während der linke Arm in gestreckter Haltung zum angewinkelten Knie zeigt, lagert der Ellenbogen des Armes auf dem Knie. Die gegenläufige Haltung der vorderen und hinteren Gliedmaßen wird durch die Torsion des Oberkörpers und Kopfes um ein weiteres Moment erweitert. Die Positur des angewinkelten rechten Armes, dessen Hand die Stirn des Modells berührt, wird durch einen Armhalter gestützt, der oberhalb des rechten Oberschenkels zum Vorschein kommt. Die gesamte Positur ist zudem durch eine Draperie umrahmt, die sich vom rechten unteren Bildrand beginnend über den Kopf des weiblichen Modells bis zum linken Fuß fortsetzt. Als Requisite ist der bereits erwähnte Binsen- oder Palmwedel beigefügt. Über die Deutung lässt sich auch in diesem Beispiel diskutieren. Die Requisite kann als Schilfrohr gedeutet werden, welches in der christlichen Ikonographie auf die höhnische Umformung jenes Zepters hinweist, das Christus vor seiner Kreuzigung durch die Schergen als Zeichen der Demütigung gereicht worden ist. Aus der Ikonographie von paganen Flussgöttern stammend dient das Schilfrohr in frühchristlicher Zeit auch als Attribut zur Personifikation des Jordan.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Eine Verwendung findet das Schilfrohr in den Mosaiken der Baptisterien von Ravenna, dort im Zusammenhang mit der Personifikation des Jordans mit Krebszangen, Hörnern und Wasserkrug. Aus der Antike ist eine Wettläuferin mit

Wahrscheinlicher im Kontext von Marconis Atelierpraxis liest sich die Requisite als Hinweis auf die sogenannte Märtyrerpalme. Die Draperie, die einem Nimbus oder einer Gloriole gleichend um den Akt gelegt worden ist, unterstützt ähnlich wie der sarkophagartige Podest diese Lesart.

3.3.4. Erotische Akademien

Folgt man Köhler benötigt es wenige Elemente, um die künstlerisch-didaktischen Ansprüche einer Akademie in ein pikantes Aktbild zu überführen.¹⁶⁸ Marconis Atelierpraxis bleibt von dem Vorwurf nicht verschont, gefällige Inszenierungen des weiblichen Körpers produziert zu haben. Die salonfähige Bezeichnung „Études d'après nature“ kann bei optisch in Szene gesetzten weiblichen Reizen in Frage gestellt werden.¹⁶⁹ Geht man von Köhlers These aus, dass es per se wenig „unerotische“ Ansichten eines nackten Körpers geben könne,¹⁷⁰ gilt es die Indikatoren zu benennen, die sich von den neutralen Merkmalen einer Akademie absetzen. Es sei daran erinnert, dass die vorgestellten Venus-Typisierungen neben didaktischen Absichten auch implizite erotische Elemente im Bildkonzept aufweisen. Zu den Indikatoren zählen der direkte Blickkontakt des Modells zur Kamera und suggestive Kulissen wie eine Waldlandschaft oder ein Meerespanorama, die indirekt die Phantasie des Betrachters ansprechen. Die folgenden Studien zeigen auf, wie eine zweideutige Lektüre auf den weiblichen Aktkörper erzeugt wird.

Zu den ersten Werkbeispielen gehört eine Sequenz an weiblichen Studien, die auf den Motivkreis von Andromeda rekurrieren. Der ovidische Text berichtet von der Opferung Andromedas an ein Meeresungeheuer und ihrer Befreiung durch Perseus, der die Jungfrau an einer Uferklippe angekettet vorfindet.¹⁷¹ Aus der antiken Kunst sind Darstellungen dieses Mythos durch Wandmalereien aus Pompeji überliefert.¹⁷² Die erste Studie zeigt das weibliche Modell inmitten einer Felsenformation (Abb.134). Beide Arme sind über dem Kopf an einen Baum gefesselt. Der

Schilfrohr aus den Vatikanischen Museen überliefert (Abb.132). Im Barock hat Gianlorenzo Bernini die Heilige Bibiana in der Kirche Santa Bibiana in Rom mit einem Schilfrohr dargestellt (Abb.133).

¹⁶⁸ Vgl. Köhler 1987, S. 245ff.

¹⁶⁹ Vgl. McCauley 1994, S. 172.

¹⁷⁰ Vgl. Köhler 1987, S. 245ff.

¹⁷¹ Vgl. Ovid, Met. 4, 663-752.

¹⁷² Ein eindrucksvolles Beispiel befindet sich heute im Archäologischen Museum in Neapel (Inv. Nr. : 8998, um 50-79 v. Chr.). Die Skulpturensammlung im Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden besitzt einen weiblichen Gewandtorso, vermutlich aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., der starke stilistische Ähnlichkeiten mit den Pompejianischen Wandgemälden aufweist. Im Barockzeitalter stellte das Andromeda-Thema ein beliebtes Motiv in den Bildenden Künsten dar, wie die Werke von Tizian aus der Wallace Collection London und Rubens aus der Gemäldegalerie Berlin aufzeigen (Abb.136). In der Skulptur wurde das Drama um Andromeda und Perseus durch Domenico Guidi und Pierre Puget dargestellt. Pugets Arbeit ist ursprünglich für die Gärten von Versailles bestellt worden und befindet sich heute im Louvre. Die Skulptur von Guidi aus dem Jahr 1694 wird im MET aufbewahrt (Abb.137).

Blick des Modells driftet über den rechten Bildrand in die Ferne hinaus. Die Ponderation ist auf das linke Standbein organisiert. Im Hintergrund zeigt sich ein Wolkenpanorama, das sich als Kulisse der römischen Campagna wiederzuerkennen gibt. Die Drehung des Oberkörpers und des Kontraposts sind durch die Blickrichtung des Kopfes verstärkt und bringen eine Torsion im Schulter-, Torso- und Hüftbereich zur Anschauung. Der Oberkörper liegt durch die Fesselung der Arme vollständig zur Lektüre frei. Weitere Elemente, die auf den mythologischen Motivkreis um Andromeda rekurrieren, sind nicht vorhanden. Die explizite Fokussierung auf den Aktkörper richtet das Augenmerk der Lektüre auf die Zurschaustellung der weiblichen Reize. Didaktische Ansprüche der präsentierten Positur sind in den Hintergrund gedrängt. Eine Sequenzaufnahme steigert diese Lesart durch die Nahsicht auf den Aktkörper (Abb.135). Die zuvor erkannte Gebärdensyntax einer Fesselung ist durch den in den Nacken gelegten Kopf dramatisiert. Das linke Standbein ist am vorderen unteren Bildrand auf einem flachen Felsenstück abgestellt, während der Torso zur Kamera gestreckt wird. Durch die Torsion des Oberkörpers und der Hüfte tendiert die Positur in eine Dreiviertelansicht. Die Kulisse wiederholt die römische Campagna, die sich am äußeren rechten Bildrand durch eine Teilansicht auf die Engelsburg zu erkennen gibt. Im Quervergleich wirkt die zweite Aufnahme theatralischer aufgezeichnet, insbesondere den Moment der Fesslung betreffend. Der Gesichtsausdruck und die in den Nacken gelegte Kopfhaltung erinnern an die Sitzstudie aus dem IAC (Abb.76).

Ähnlich zweideutig als erotisierende Bildlektüre zu deuten ist die Aktstudie „L’algérienne Bruxelles“ (Abb.138). Das Modell ist im Kontrapost mit verschränkten Armen auf der Bildsenkrechten aufgezeichnet. Der Blick ist zur linken Ecke des Bildes gerichtet. Die Gebärde zählt in die Kategorie der freien Posituren. Darüber hinaus wird die Entblößung der weiblichen Reize betont, die als Antagonismus zur Pudica-Geste interpretierbar ist. Die felsige Kulisse setzt sich aus einer Teilansicht der römischen Campagna zusammen. Eine vergleichbare Studie zeigt die Konzentration auf den weiblichen Körper und den Moment seiner Zurschaustellung in der Frontalansicht (Abb.139). Beidseitig sind die Arme an das Kinn erhoben, der Blick ist dabei zur Kamera gerichtet. Teilausschnitte einer gemalten Waldlandschaft sind als Kulisse erkennbar, die durch Requisiten von zwei aus Pappmaché hergestellten dunkelfarbigen Schweinen erweitert wird. Durch die Gebärdensyntax ist auch in dieser Studie der Fokus bildimmanent auf die weiblichen Reize des Modells gelenkt. Zudem weist die Positur weder einen Kontrapost oder anderen didaktisch relevanten Bewegungsmoment auf. Geht man davon aus, dass sich Marconi an traditionellen Darstellungen orientiert, so könnten die Schweine als Symbol für die Tugend

Castitas, der Keuschheit, gelesen werden, die in der christlichen Ikonographie auf einem Schwein schlafend dargestellt worden ist.¹⁷³ Allerdings kann diese Bezugnahme nur im Sinne eines Antagonismus verstanden werden, da der weibliche Akt selbst erotisierende Signale zur Anschauung bringt. Lenkt man das Interesse auf den mythologischen Kontext kann die Darstellung als verkürzte Version eines Rekurses auf Demeter oder Ceres fungieren, zu deren Hauptattributen ein Schwein gehört.¹⁷⁴

Weitere Aufnahmen und eine Sequenz mit dem Titel „Modèle orientale [Bruxelles]“ präsentieren den weiblichen Aktkörper in vergleichbaren Posituren und Staffage. Die um 1875 entstandene Studie „La pudeur effarouchée Bruxelles“ bedient sich jener Charakteristika, die Köhler als erotisierende Bildelemente benennt: direkter Blickkontakt zum Betrachter, suggestive Kulisse und eine die sinnlichen Reize des Aktes betonende Gebärdensyntax (Abb.140). Zudem ist der Kamerastandpunkt frontal und nahsichtig auf den Aktkörper ausgerichtet. Die didaktischen Ansprüche einer Akademie, denen Marconi besonders bei den freien Posituren gefolgt ist, treten bei der Lektüre Studien zurück. Die Studien geben Anlass zu der These, dass Marconi in seinem Brüsseler Atelier nicht primär Schuleinrichtungen als Absatzmarkt seiner Aufnahmen im Visier hat, sondern eher eine Klientel von privaten Sammlern bedient. Eine Aufnahme unterstützt diese These (Abb.141). Das Modell posiert in frontaler Ausrichtung und blickt zur Kamera auf einem drapierten Podest. Ein Teil der Draperie bedeckt die Scham, die durch das überschlagene rechte Bein im Fokus steht. Der rechte Arm ist in Korrespondenz dazu an den Hinterkopf erhoben. Der Torso und Schulterbereich sind zur rechten Bildseite verlagert. Motivgeschichtlich erinnert die Beinhaltung an den Typus des Dornausziehers.¹⁷⁵ Eine Sequenz mit dem Titel „Modèle orientale Bruxelles“ weist eine zweideutige Bildsprache auf (Abb.142-143), gleichwohl die Profilansicht auf den Aktkörper diese Lesart abschwächt (Abb.142). Die Positur auf dem mit dunklem Tuch bedeckten Sitzpodest wirkt durch die hochgezogenen Schulterblätter gehemmt. Die Gedrungenheit der Positur setzt sich in den angewinkelten Beinen fort, die auf einer

¹⁷³ Vgl. Sachs / Badstübner / Neumann 1980, S. 342-346, hier: 344.

¹⁷⁴ Vgl. LIMC, IV, 1988, S. 893-908.

¹⁷⁵ Auf den Typus des Dornausziehers rekurriert bereits Louis-Camille d'Olivier (1853-1855), nachgew. in The Amica Library (Art Museum Images from Cartography Associates) unter der Inv.-Nr.: GEH 85:1009:0002. Die Sammlung des George Eastman House New York besitzt noch weitere Aufnahmen, die Rekurse auf diese Antike präsentieren, vgl. Inv.-Nr.: GEH 85:1009:0010. In diesem Kontext ist auch eine weibliche Brunnenskulptur des französischen Bildhauers Jean-Antoine Houdon (1741-1828) aus der Epoche des Klassizismus im MET, Inv.-Nr.: 14.40.673, zu nennen. Die Badende aus dem Jahr 1782 präsentiert sich in vergleichbar reizvoller Positur, allerdings nicht in einem motivgeschichtlichen Rekurs auf die antike Knabenfigur. Auch der deutsche Grafiker, Maler und Fotograf Heinrich Zille (1858-1929) rekurriert auf den Typus. Eine entsprechende Studie mit einem weiblichen Modell ist zuletzt in der Ausstellung „Heinrich Zille - Kinder der Straße“ in der Akademie der Künste Berlin vom 11.1. bis 24.3.2008 gezeigt worden. Zu den aktuellen Posituren gehört eine Aufnahme von Wolfgang Tillmans „Anders pulling a splinter from his foot“ (2004, Galerie Buchholz, Köln/Berlin), zuletzt ausgestellt im Moderna Museet Stockholm vom 06.10.2012 bis 20.01.2013 unter der Kat.-Nr. 17.

Felsenstaffage abgestellt sind. Eine Sequenzaufnahme verstärkt die Sinnlichkeit des weiblichen Aktkörpers durch die veränderte Kameraposition (Abb.143). Anstelle einer Profilansicht ist nun eine Kombination von Frontal- und Dreiviertelansicht gewählt. Während der teilweise drapierte Unterkörper zum Betrachter gedreht ist, tendiert der Torso durch die abstützende Haltung der Arme auf einer Felsenstaffage in die Seitenlage. Das Modell blickt nicht direkt zur Kamera, sondern fixiert einen Punkt am oberen linken Bildrand. Die Drapierung der Scham sowie die Kulisse aus dem Kontext der römischen Campagna sind im Sinne eines „phantasievollen Ambientes“ zu lesen.¹⁷⁶ Durch das Fehlen weiterer Requisiten, die einen mythologischen oder biblischen Motivkreis anzeigen, wird die Annahme gefestigt, dass hier „Populärvarianten“ aus der Werkstattpraxis von Marconi zu sehen sind.¹⁷⁷

Besonders bei liegenden Akten, die vor wechselnden vegetabilen oder möblierten Kulissen gezeigt werden, haftet die Lesart einer zweideutigen Bildsprache an. Derartige Kulissen sind in der Regel als private oder intime Örtlichkeiten angezeigt. Eine Aufnahme aus der Uwe Scheid Sammlung (Abb.144) zeigt diese Bildstrategie exemplarisch auf. Der Akt lagert mit aufgestützten Armen zur rechten Bildseite. Die Kulisse besteht aus einem Meerespanorama mit geflügelten Erosen.¹⁷⁸ Der Fokus des Bildausschnitts ruht auf dem zur Seite gedrehten Torso, der durch die Lichtführung fokussiert ist. Durch das ausgestreckte rechte Bein sowie angewinkelte linke Bein beschreiben die Körperkonturen eine markante S-Kurve. Der Blick des Modells ist im Profil gezeigt. Vordergründig kann man diese Akademie in die Kategorie der freien Posituren einordnen. Aufgrund der Kulisse kann die Darstellung vage auf eine Nereide rekurrieren. Eine ähnliche Positur hat Marconi in einer Aufnahme aus der Sammlung von Gérard Lévy vor einer modifizierten Kulisse aufgegriffen (Abb.145). Die Kulisse besteht aus einer getäfelten Wandstruktur, in der die Darstellung einer Nike erkennbar ist. Der Kopf des Modells ist im Profil gezeigt. Die Syntax der Arme wird maßgeblich durch die pathetisch ausführende linke Hand bestimmt, die mit der Kulisse interagiert. Die gemalte Nike wirkt dem Bewegungsmoment des Modells entgegen und umrahmt mit ihren Flügeln diejenigen Reize, die auch das lebende Modell zeigt. Um einiges beruhigter in der Gebärdensyntax ist eine Studie aus dem UMFA organisiert, die einen weiblichen Akt vor einer Waldkulisse zeigt (Abb.146). Ein religiöser Rekurs ist durch die Requisiten nicht zu eruieren. Die Kulisse erinnert im Zusammenspiel mit der lagernden Positur

¹⁷⁶ Köhler 1987, S. 246.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Die Hintergrundstaffage wird von Marconi auch innerhalb der Diana-/Artemis-Thematik verwendet (Abb.88).

und dem aufgestützten linken Ellenbogen unter weißer Draperie an eine bukolische Idylle. Der Torso des Modells ist zum Betrachter gewandt. Mit der rechten Hand umschließt das Modell einen Haltestab, der sich mit dem gemalten Hintergrund optisch verbindet. Die lasziv organisierte Lagerung des Aktkörpers baut im Zusammenklang mit der Kulisse ein phantasievolles Ambiente auf. Der Blick des Modells ist auf die Staffage gelenkt. Eine Aufnahme (Abb.147), die auf die Venus von Urbino rekurriert (Abb.148), offeriert eine zweideutige Lektüre. Marconis Rückenakt lagert auf einer Chaiselongue mit Ausblick auf eine gemalte Waldkulisse. Die bildimmanente Steigerung der weiblichen Reize wird maßgeblich durch das Ambiente beeinflusst, welches sich als ein intimes Interieur zu erkennen gibt. Der Betrachter nimmt aufgrund der präsentierten Systematik des Repertoires die Rolle eines Voyeurs ein. Die Kulisse und die Einbindung der Chaiselongue sind in diesem Kontext nicht ausschließlich als ein Rekurs auf Tizians Werkkomposition zu verstehen, sondern im Sinne einer malerischen Ästhetik zu lesen, die das nüchterne Atelier in ein privates Ambiente verwandelt hat. Die Kulisse verweist auf die Abgeschiedenheit einer Nymphe inmitten einer Waldlandschaft und kann im übertragenden Sinne als Einladung für ein Stelldichein gedeutet werden. Die Tatsache, dass das weibliche Modell unbemerkt beobachtet wird, verstärkt den pikanten Unterton der angedeuteten Privatsphäre. Mit dem letzten Werkbeispiel deutet sich in Marconis Werkkorpus ein Rekurs auf die Alkoven- und Boudoir-Szenerien an, die Auguste Belloc (1800-1867) und Bruno Braquehais (1823-1875) angefertigt haben.¹⁷⁹ Die Privatheit der angedeuteten Örtlichkeit und die Nähe zur Pikanterie ist bereits bei Manets Darstellung der „Olympia“ (1865) skandalisiert worden.¹⁸⁰

Eine zweite Kategorie an erotischen Akademien aus Marconis Atelierpraxis expliziert sich durch die Hinzufügung von Pappmaché-Figuren, die sich als geflügelten Erogen zu erkennen geben. Die Requisiten verweisen auf Eros, dem griechischen Gott der begehrtlichen Liebe, und bilden traditionelle Elemente von amourösen Bildsujets. Die Erogenfiguren sind in zweierlei Ausführung überliefert. Eine Variante zeigt die Figur beim Flötenspiel (Abb.96). In der Aufnahme sitzt das weibliche Modell auf einem drapierten Podest in der Vorderansicht. In der linken erhobenen Hand ist ein Instrument zu erkennen, welches an eine Trompete oder Posaune erinnert. Neben dem sitzenden Akt zur linken Bildseite hat Marconi den geflügelten Erogen eingefügt, der sich auf

¹⁷⁹ Vgl. Bruno Braquehais (1823-1875), „Mademoiselle Hamely, Etude de nu“, Privatbesitz, 1853. Mademoiselle Hamély war als Pantomimin am Théâtre de la Porte-Saint-Martin tätig und auch für die Produktion des „Album Délaacroix“ bestellt. Zu Belloc vgl. BnF, Inv.-Nr.: Eo148b.

¹⁸⁰ Vgl. Prange 2000, S. 114ff.

den Zehnspitzen stehend und mit leicht gekrümmten Rücken seinem Flötenspiel widmet. Im rechten Hintergrund ist ein Teil der gemalten Engelsburg aus der Kulisse der römischen Campagna wiedererkennbar. Ein Baumstamm, der am äußeren linken Bildrand platziert ist, dient der ausgefahrenen Gestik des rechten Armes als Stütze.¹⁸¹ In der teilweise drapierten weiblichen Scham sowie dem direkten Blick zum Betrachter ist die Studie mit „La pudeur effarouchée Bruxelles“ (Abb.140) und einer weiteren Studie (Abb.141) vergleichbar. Durch die Beifügung der Musikinstrumente konstituiert sich eine semantische Relation zwischen dem Aktmodell und der Requisite. In einem Studienblatt aus der Uwe Scheid Sammlung wird die flötenspielende Erogenfigur in einer modifizierten Semantik gezeigt (Abb.149). Das weibliche Modell sitzt mit angewinkelten Beinen auf einem Felsen, der rechte Ellenbogen ist auf das leicht erhöhte rechte Knie abgestützt. Durch diesen Bewegungsmoment wird der zum Betrachter geneigte Kopf zur rechten Bildseite gedreht. Das Modell lauscht dem Flötenspiel der Erogenfigur. Der Blick zum Betrachter wird durch die starke Nahsicht auf den Modellkörper verstärkt und degradiert die Lektüre der Körperkonturen zum sekundären Interesse dieses Studienblattes. Dies zeigt sich auch in der Positur, die durch die nach vorn gebeugte Sitzposition gedrungen erscheint und teilweise durch die Requisite am rechten Bildrand verstellt ist. Vergleichbar im Aufbau der Kulisse und in modifizierter Positur präsentiert sich ein weiteres Studienblatt aus der Uwe Scheid Sammlung (Abb.150). Die Aufnahme zeigt das weibliche Modell als sitzenden Akt. Als Sitz dient eine mit Draperie umspielte Felsenstaffage, die sich kraterförmig bis zum unteren Bildrand fortsetzt. Das rechte Bein des Modells ist auf einem runden Felsenstück in der linken unteren Ecke des Bildes frontal abgestützt, während das linke Bein seitlich abgewinkelt ist. Der Torso und die Kopfhaltung reagieren auf diese kontrastreiche Beinstellung mit einer Torsion des Oberkörpers zur rechten Bildhälfte. Der Oberkörper arretiert in der Dreiviertelansicht, während sich der Kopf des Modells im Profil präsentiert. Auf einem Felsenstück im rechten Mittelgrund ist die zweite Erogenfigur platziert, die beide Arme spitzwinkelig vom Körper abdreht und zum Betrachter blickt. In der linken Hand des Erogen ist ein Palmzweig erkennbar. Das weibliche Modell umfasst mit gestreckten Armen den Torso der Requisite und richtet dabei den Blick auf den Kopf des Erogen. Durch die Beinstellung ist der Kamerastandpunkt auf die weibliche Scham gerichtet, die von einer Draperie verdeckt wird. Als Hintergrund dient die Kulisse der römischen Campagna. Neben der bildimmanenten Relation zwischen Requisite und Aktmodell zeigt sich auch eine Semantik, die

¹⁸¹ Vgl. den Rückenakt „Nu aux rochers“ (Abb.95). Während die Kulissengestaltung identisch ist, fehlt die Requisite des Erogen.

durch die Blickrichtung der Requisite zum Betrachter aufgebaut wird. Deutlich in den Hintergrund gerückt ist die Erotefigur in einer weiteren Aufnahme (Abb.151). Die Kulisse ist aus dem Kontext der Jagdgöttin übernommen und zeigt auf der zentralen Bildachse einen stehenden weiblichen Akt im Kontrapost mit Blick zur Kamera. Während der linke Arm über den Kopf gelegt ist, stützt die rechte Hand auf den Griff einer Amphora.¹⁸² Die geflügelte Erotefigur ist unmittelbar neben dem Modell im rechten Mittelgrund erkennbar. Durch den Blick des Erote zum Betrachter wird die Blickrichtung des Modells bestätigt und die Lektüre der weiblichen Reize auch in diesem Werkbeispiel bildimmanent betont.

In zweifacher Assistenz mit geflügelten Erotefiguren sind Einzel- und Doppelakte aus Marconis Werkkorpus überliefert. Eine Studie präsentiert das bereits bekannte „Modèle orientale“ vor einer Kulisse, die sich zur linken Bildseite aus einem lebensgroßen Globus zusammensetzt (Abb.152). Auf der gegenüberliegenden Seite des Aufnahmeraums ist ein Baumstamm sowie ein Palmwedel integriert; letzterer breitet sich bogenförmig über den Akt aus und wird durch die rechte Hand des Modells fixiert. Das weibliche Modell blickt in die Kamera und nimmt dabei eine Positur ein, die sich von der unteren rechten Ecke des Bildes diagonal fortsetzt. Die Arme sind waagrecht zu beiden Bildseiten ausgefahren und das rechte Spielbein zeigt zum Betrachter. Zu beiden Seiten des Modells sind Erotefiguren platziert. Das Repertoire des Bildraumes wird zudem von einer Draperie erweitert, die sich unterhalb der rechten Erotefigur und hinter der Beinstellung des Modells zum linken Bildrand fortsetzt und schließlich in der rechten Hand der linksbündig präsentierten Erotefigur gerafft ist. Eine Sequenzaufnahme führt diese Lesart fort und zeigt einen Doppelakt, der eng ineinander verschlungen die jeweiligen Posituren spiegelverkehrt imitiert (Abb.153). Die Systematik des Repertoires ist identisch. Lediglich die Perspektive der Kamera ist stärker auf die Bildmitte fokussiert, wodurch die linke Bildhälfte angeschnitten wird. Im Vergleich zur Einzelaktstudie (Abb.152) hat das weibliche Modell zur rechten Bildhälfte, abgesehen von der Kopfdrehung auf ihre Assistenzfigur und der damit einhergehenden Drehung des Torsos, die ursprüngliche Positur beibehalten. Das zweite Modell ist in dieser Studie mit rechtem Spielbein und stark betontem linken Standbein als Rückenart ausgeführt. In der Hüftregion ist eine starke Beugung zur linken Bildseite ablesbar.

¹⁸² Vgl. das Studienblatt aus der Kategorie der Venus-Typisierungen (Abb.49).

3.3.5. Sonderserien

In Marconis Konvoluten an weiblichen Akademien finden sich zwei Sonderserien, die einzelne Bildelemente der vorgestellten Kategorien von Venus-Typisierungen, freien Posituren, mythologischen und biblischen Themen sowie erotischen Akademien übernehmen und sequenzartig modifizieren. Die Sonderserie „La mappemonde Bruxelles“ weist einen experimentellen Umgang mit der Staffage auf. Im Zusammenspiel mit dem phantasievollen Ambiente baut Marconi eine Serie auf, die sich einen Sonderstatus in seinem Werkkorpus sichert. Die Aufnahmen sind in den Jahren 1875 bis 1880 entstanden und präsentieren die Modelle vor der gemalten Kulisse einer römischen Campagna mit Ausblick auf den Petersdom und die Engelsburg. Die lebensgroße Kugel aus den Einzel- und Gruppenakten mit Amoretten kehrt als Requisite zurück (Abb.152+153). Der Titel „mappemonde“, in deutscher Übersetzung „Weltkarte“ oder „Globus“, bezieht sich auf die runde Form der Requisite, die farblich das Inkarnat der Aktkörper wiederholt. Auffällig erscheint der serielle Aufnahmemodus, in dem die beiden weiblichen Akte aufgezeichnet worden sind. Im ersten Fallbeispiel ist der weibliche Doppelakt in einer frontalen Kameraposition organisiert (Abb.154). Der auf dem Globus liegende Akt ist kopfüber in Richtung des Betrachters ausgerichtet. Beide Arme sind über die Rundung der Requisite abgelegt. Der stehende weibliche Akt im Vordergrund lehnt rücklings über den Globus. Der Kopf wird von dem rechten Oberarm des zweiten Modells verdeckt. Der rechte Arm des stehenden Modells erstreckt sich rechtwinklig zwischen Oberarm und Hüfte des Liegeaktes. Die Originalität dieses Repertoires besticht durch den fließenden Aufbau der Körperkonturen, die eine Art „symplegma“ suggerieren.¹⁸³ Die gegenläufigen Bewegungsmomente sind durch die Formgebung der Requisite akzentuiert. Die Sequenzaufnahme veranschaulicht den seriellen Aufnahmemodus (Abb.155). Während der Kamerastandpunkt identisch beibehalten ist, erkennbar am Kulissenausschnitt und der Situierung des Globus im Aufnahmeraum, zeigen die Posituren der Modelle eine Verlagerung gegen den Uhrzeigersinn. Das stehende Modell ist nun im rechten Bildraum positioniert. Das in den Hintergrund gestellte Spielbein wird in seinen Konturen und der Verlaufsbeziehung durch diese Modifikation evident. Das auf der Requisite lagernde Modell ist in der gesamten Körperlänge oberhalb der Requisite erkennbar. In dieser Position lagert das rechte Bein ausgestreckt und nimmt auf diese Weise die runde Form des Globus auf. Beide Modelle blicken zur Kamera und schmiegen dabei gegenseitig ihre Wangen

¹⁸³ Zur Herkunft des Begriffs und seiner Rezeption vgl. Anm. 158; 335.

aneinander. Die Umklammerung der Arme umschreibt die Kreisform der Requisite. In der dritten Aufnahme wird dieser Eindruck noch intensiviert (Abb.156). Der stehende Akt ist auf der Staffage eines Felsbrockens positioniert und lagert mit der hinteren Rückenpartie an der Kugelform. Der Blickpunkt auf den Doppelakt ist insgesamt weiter gegen den Uhrzeigersinn gerückt. Beide Modelle blicken zur Kamera. Durch die bildimmanente Relation zwischen der Staffage und den Doppelakten gelingt es Marconi, die Modelle nicht axial an der Bildsenkrechten auszurichten, sondern mithilfe der kugelförmigen Requisite radial über den Bildraum zu präsentieren. Aufgrund der Kulisse einer römischen Campagna lässt sich Marconis Brüsseler Studio als Entstehungsort der Sonderserie definieren, welches er ab 1875 bezogen hat. Damit ist ein Terminus post quem für seine erotischen Akademien festgesetzt, die vor der Kulisse einer römischen Campagna aufgezeichnet worden sind. Dieser Datierungsansatz lässt sich für die zweite Sonderserie, die im Sinne einer Hommage an die Alten Meister konzipiert ist, weiterführen. Das in dieser Sequenz gezeigte Modell ist in einem Kabinettabzug überliefert (Abb.88). Durch die wiederkehrende Darstellung des Modells müssen diese Aufnahme und die Sonderserie in zeitlicher Dichte im Brüsseler Atelier von Marconi entstanden sein. In allen Sequenzaufnahmen ist die Staffage auf einem Podest in Form eines Sarkophags aufgebaut, der vor einer gemalten Waldlandschaft positioniert ist. Auf diesem ist eine helle Unterlage angebracht, die gelegentlich durch eine Drapierung ergänzt wird. Mittig auf dem Podest ist eine Kartusche eingefügt, die mit Namen von Alten Meistern beschriftet ist. Die präsentierten Posituren selbst lassen keinen Zusammenhang zu den Werken der genannten Künstler erkennen. Mit wenigen Ausnahmen ist den Modellen ein Palmwedel als zusätzliches Requisit beigelegt. Zwei Sequenzaufnahmen weisen weder eine Kartusche mit dem Namen eines Alten Meisters noch die Waldkulisse auf. In der Studienaufnahme „A Murillo“ ist das Modell als stehender Akt organisiert (Abb.157). Die Beinhaltung ist zum linken Bildrand ausgerichtet und erinnert an einen Ausfallschritt mit aufgestellter rechter Spielbeinverse. Während der Körper im Profil erscheint, ist der Kopf im Dreiviertelprofil zum Betrachter geneigt. Beide Arme sind zur linken Bildkante gestreckt und auf einem felsenartigen Stück oberhalb des Sarkophags abgelegt. Mit beiden Händen umschließt das Modell einen Palmzweig, dessen Blätter sich in gegenläufiger Richtung zum Ausfallschritt über den Kopf des Modells erstrecken. Die im Hintergrund erkennbare Waldkulisse verbindet sich optisch mit dem Palmzweig. Das Knie streift im Aufnahmeraum die Kartusche und verdeckt den letzten Buchstaben des Künstlernamens. Beide Ecken des stilisierten Sarkophags sind durch das Hochformat angeschnitten. Auf der rechten Seite ist die

geschwungene Kontur des Standfußes erkennbar, der das Dekor einer Eule zeigt. Die zweite Studie mit der Inschrift „A Holbein“ modifiziert den zuvor genannten Ausfallschritt in eine statische Überkreuzstellung der Beine (Abb.158). Zudem ist der Akt in die Vorderansicht gedreht. Der rechte Arm ist auf einem Holzbrett abgestützt, während der linke Arm durch einen Haltestab in Stellung gebracht wird. Mit der ausfahrenden linken Hand hält das Modell die Requisite. Der Torso tendiert durch die Gebärdensyntax der Arme in eine Dreiviertelansicht gegen den Uhrzeigersinn. Eine weitere Aufnahme an Rubens adressiert bringt erstmals eine Sitzpositur des Modells zur Anschauung (Abb.159). Das linke Bein ist angewinkelt und mit Draperie umhüllt auf dem Podest abgelegt. Das rechte Bein ist seitlich neben der Kartusche positioniert. Der Blick des Modells ist in die Kamera gerichtet. Der Torso tendiert durch die Gebärdensyntax ins Profil, während der Unterkörper durch die divergente Stellung der Beine in eine Dreiviertelansicht wechselt. Im Vergleich zu den zuvor genannten Studien wirkt die Positur um einiges gedrungener, was die Lektüre der Körperkonturen erschwert. Die Torsionsbewegungen am unteren Rücken- und Bauchbereich hingegen treten stärker hervor. Die vierte Aufnahme „A Michel Ange“ siedelt sich in den Bereich einer erotischen Liegestudie an (Abb.160). Die Kameraposition ist nahsichtiger auf den Akt gerichtet. Mit ausgestreckten Armen lagert das Modell kopfüber auf dem drapierten Sarkophag. Die Hände umschließen einander. Der Kopf ruht am rechten Ende des Podestes, wobei der Blick nicht auf den Betrachter gerichtet ist, sondern zum unteren linken Bildrand gelenkt ist und dem Gesichtsausdruck etwas Entrücktes verleiht. Die untere rechte Hüfte ruht auf dem Deckel des Sarkophags und gibt durch die angewinkelten Beine den Torso in der Dreiviertelansicht preis. Folgt man den Konturen des Modellkörpers vom Nacken bis zum Oberschenkelknochen ergibt sich eine durchgehend fließende Lektüre. Ähnlich verhält es sich mit den Konturen der Körperunterseite und den Extremitäten, die in einem stimmigen Verlauf und Rhythmus gezeigt sind. Ein Teilstück der verwendeten Draperie, die vom Podest über die Vorderkante bis zum Haltepunkt der Beine gerafft worden ist, unterstreicht in der Verlaufsbahn die Ausrichtung der Positur.

Zwei Rückenakte sind als eigene Sequenz innerhalb der Sonderserie zu verstehen (Abb.161-162). Einerseits wechselt die Kulisse zwischen neutralem Hintergrund und gemalter Wandvertäfelung. Andererseits präsentiert sich das Modell in einer Aufnahme mit einer Hochsteckfrisur. Wie bereits bemerkt zeigen die Kartuschen keinen Namenszug einer Künstlerpersönlichkeit. Eine Aufnahme ist als eine lagernde Rückenpositur ausgeführt (Abb.161). Der Kamerastandpunkt ist unmittelbar über der Kartusche auf den Hüftbereich fokussiert. Das linke Bein des Modells ist

ausgestreckt und die Sohle des Fußes kommt am äußeren linken Ende des Podestes zur Ansicht. Das untere rechte Bein ist zum Mittelgrund gelegt, wodurch sich eine deutliche S-Kurve an der Linea alba abzeichnet. Diese Kontur wird durch den angewinkelten linken Arm des Modells vor dem Gesicht fortgeführt. Die offenen Haare fallen über die Kopfstütze am rechten Ende des Podestes. Ein Vergleich mit Marconis Rückenakt auf einer Chaiselongue mit Ausblick auf eine gemalte Waldkulisse bietet sich an (Abb.147). In beiden Studien ist die Lektüre auf die weiblichen Reize gelenkt. Die letzte Aufnahme ist als Hochformat ausgeführt und zeigt eine stehende Rückenpositur auf der Bildsenkrechten (Abb.162). Der Akt lehnt mit aufgestützter rechter Hand auf dem Sarkophag. Die Stellung der Beine deutet einen Kontrapost an. Die linke Hand ist erhoben und umfasst einen Palmwedel. Die Linea alba ist deutlich als S-Kurve markiert, insbesondere durch die gebeugte Haltung des Torsos zur rechten Bildseite, die durch die erhobene linke Hand ein Drehmoment anzeigt. Die Sonderserien präsentieren sich als mannigfaltige und spielerische Werkstattpraxis. Malerische Effekte, neue Blickwinkel und originelle Posituren sind in beiden Sonderserien durch die Nutzung der Staffage hervorgebracht. Der Konzeptwechsel mag nicht nur den Interessen der Klientel geschuldet sein, die sich Marconi sukzessive in seinem Brüsseler Atelier aufgebaut hat. Auch die rasch voranschreitenden technischen Neuerungen durch kürzere Belichtungszeiten und Verbesserungen im Auskopierverfahren dürfen dafür verantwortlich sein.

3.4 Kinderakte

Das abschließende Kapitel widmet sich den Kinderakten aus der Werkstattpraxis von Marconi. Ein Gros an Aufnahmen ist über das die fotografische Lehrsammlung der ehemaligen Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums von Berlin überliefert. Die Inventarlisten vermerken keine auktorialen Angaben. Neben einzelnen Konvoluten hat die Berliner Unterrichtsanstalt auch einen Kabinettabzug erworben, der eine Mutter-Kind-Studie präsentiert. Eine serielle Produktionsweise mit bereits bekannter Staffage aus dem Atelier von Marconi ist evident. Zudem kann ein genderspezifischer Aspekt beobachtet werden, der auch die Studien mit erwachsenen Modellen durchzieht. So sind die Kulissen bei den männlichen Kinder- und Knabenakten neutral gestaltet, während die Sequenz an weiblichen Kinderakten eine phantasievolle Staffage repetiert und in einigen Fallbeispielen das kindliche Modell zur Kamera blicken lässt. Nach Sichtung und Quervergleichen der Kulissen sind die Aufnahmen in Paris entstanden. Erste Indizien liefert eine Sequenz an Knabenstudien. Zwei Aufnahmen sind

nebeneinander auf einem Unterlagenkarton montiert worden (Abb.168-169). Eine Aufnahme liegt in zweifacher Ausführung mit unterschiedlichen Akzessionsnummern vor (Abb.163-164). Auf den Rekurs des Dornausziehers ist bereits eingegangen worden (Abb.7). Die erwähnte Entstehungszeit bestätigt sich auch anhand der Einbindung eines Globus, der als Requisite in den Konvoluten von weiblichen Akademien verwendet worden ist (Abb.105-107,109-111). Vier Aufnahmen zeigen den Knabenakt als Stehfigur (Abb.163-167). Die Staffage ist aus neutralem Hintergrund mit Rückenwand aufgebaut. Die Gebärdensyntax wechselt von gesenkten auf der Rückenwand abgelegten Händen hin zu einem stilisierten Segensgestus (Abb.164). Die Haltung des Kopfes folgt dieser Syntax entsprechend. Eine Aufnahme präsentiert den Knaben beim Flötenspiel (Abb.167), während eine weitere Studie vage auf das Bewegungsmotiv des Apolls von Belvedere rekurriert (Abb.166). Eine zweite Sequenz ist als eine Abfolge von Sitz- und Stehposituren aufgezeichnet. Die erste Aufnahme zeigt sowohl den Stand- als auch Sitzpodest im Bildausschnitt (Abb.168). Der Globus ist auf einer Kiste in der rechten oberen Bildseite positioniert und wird mit beiden Armen von dem Knabenmodell umschlossen. Der Kopf des Modells ist an der linken Seite der Requisite abgelegt. Das rechte Standbein dient als Stütze und ist am vorderen Rand des Standpodestes abgestellt. Im Mittelgrund zur linken Seite des Knaben ist ein weißes Tuch über den Sitzpodest abgelegt, dessen Enden am äußeren Rand herabhängen. Die zweite Aufnahme zeigt den Knaben auf der Requisite abgestützt. Die rechte Elle ist auf dem angewinkelten linken Bein abgelegt (Abb.169). Die Kameraposition ist näher auf die Aufnahmesituation fokussiert und schneidet den Standpodest aus dem Bildformat ab. Die weiteren Aufnahmen folgen diesem Aufnahmemodus in noch stärkerer Fokussierung (Abb.170-174). Weitere Studien sind als Rückenakt präsentiert (Abb.176) oder zeigen den Knabenakt bei der Betrachtung eines Foliobandes (Abb.175).¹⁸⁴ Die zweite fragmentarisch überlieferte Sequenz zeigt ein Knabenmodell auf einem Sitzpodest, das mit einem weißen Tuch bedeckt ist. Beide Studien sind als Sitzposituren vor einer neutralen Studiokulisse ausgeführt. In einer Studie wird die Positur durch die Konturen des sitzenden Körpers betont (Abb.177). Der Kopf des Knaben blickt zum Betrachter, während die Hände oberhalb des linken Knies abgestützt sind. Die zweite Studie aus dem Musée Rodin (Abb.178) wechselt die Ausrichtung der Positur zur linken Bildseite, wobei die Blickrichtung des Kopfes in einer Dreiviertelansicht zur gegenüberliegenden Bildseite ohne Blickkontakt zur Kamera arretiert ist. Kopf-, Schulter- sowie die oberen und unteren Extremitäten des Knaben sind von einem dunklen samtartigen Tuch umhüllt. Die Positur erinnert

¹⁸⁴ Vgl. Abb. 75.

vage an den antiken Typus des Marforio, jenem liegenden bärtigen Flussgott, der seit dem 16. Jahrhundert als Motiv in die Skizzenbücher zahlreicher Künstler gelangt ist (Abb.179).¹⁸⁵ Eine dritte Sequenz an Knabenakten aus Marconis Pariser Atelier ist anhand von zwei Kabinettabzügen dokumentiert. Der jüngere Knabe ist in einer Studie als Rückenakt gezeigt (Abb.180). Beide Hände ruhen auf der Staffage bestehend aus einem Stapel Kisten und einem drapierten Sitzpodest. Der Teppichbelag des Podestes gibt sich mit seiner charakteristischen gekachelten Musterung als Repertoire aus Marconis Studioeinrichtung zu erkennen. Die Lektüre der Knabenpositur folgt einer klassischen Bildsprache. Die ponderierte Stellung der Beinpartie ist ausgewogen verlagert, so dass die Linea alba trotz der kindlichen Proportionen deutlich studierbar ist. Die zweite Aufnahme (Abb.181) wiederholt die Ansicht auf den Knaben als Rückenakt und ist durch die Pappmaché-Requisite zweier Hunde modifiziert. Standpodest und Hintergrund sind identisch beibehalten. Der Knabe umfasst den Hals und die Flanke der Requisiten. Der Kontrapost ist durch das in den Bildraum ausgestellte Spielbein intensiviert und weist eine deutliche S-Kurve der Linea Alba auf.

Das Konvolut an neunzehn Mädchenakten zeigt in allen Aufnahmen eine gemalte Kulisse, die mithilfe von Requisiten wie Kithara, Armhalter, Felsengestein, Tronco, Ölschirm und Draperie erweitert wird (Abb.182-200). Mit Ausnahme eines Halbformates (Abb.192) und zwei Liegeposituren (Abb.199-200) ist das Gros an Studien im Hochformat ausgeführt. Die Kulisse, welche im Kontext der Kreuzigungsszenen (Abb.21-22) vorgestellt worden ist, zeigt Teile des bekannten Meeresspanoramas und bestätigt die Datierung der Sequenz in Marconis Pariser Schaffensperiode. Die gemalte Staffage wird in einigen Studien zu beiden Bildseiten durch Felsengestein verstellt, so dass nur ein schmaler senkrechter Blickpunkt auf die Kulisse entsteht. Auch variiert Marconi den Kontrapost und die Gebärdensyntax (Abb.182-183). Das weibliche Kindsmodell blickt in die Kamera. Der rechte Unterarm ist hinter dem Kopf in angewinkelter Position an einem Tronco gelehnt. Die seitliche Verlagerung der Ponderation wird durch eine Fußstütze in Form eines Buches unterhalb des rechten Spielbeins gehalten. Als Gegenstütze zum Tronco dient ein Armhalter, der bis auf Schulterhöhe des Modells reicht. Am rechten unteren Bildrand wird das Aufnahmepodest im Bildausschnitt angeschnitten. In der Sequenzaufnahme ist die Gebärdensyntax und Kopfrichtung der Positur variiert, während die Staffage bis auf ein zusätzliches Felsenstück im rechten Mittelgrund des Podestes erhalten bleibt (Abb.183). Die

¹⁸⁵ Vgl. Haskell / Penny 1998, S. 272f sowie Bober / Rubinstein London 1991, S. 102ff. Eine ausführliche Diskussion dieses antiken Typus diskutiert Klementa 1993.

Schulterpartie ist deutlicher zur rechten Bildseite gesenkt und folgt der Blickrichtung des Modells. Durch die abgestützte Haltung des rechten Armes auf dem Tronco sowie die ausfahrende Gestik des linken Armes, der auf dem Armhalter ruht, sind die Konturen der linken Körperseite markanter zur Lektüre freigelegt. Der untere Standfuß der Requisite bleibt im Bildausschnitt verborgen. An Aufnahmen, die mit der Requisite einer Kithara entstanden sind, lässt sich ein weiteres Detail in Marconis Arbeitsweise feststellen (Abb.188; 197). Während die Requisite als Bildelement innerhalb der Staffage beibehalten wird, wechseln der Kamerastandpunkt sowie die Körperhaltung des Modells. Die Kadrierung der Sitzpositur ist auf die Nahsicht fokussiert. Bei einer stehenden Positur wechselt Marconi in die Fernsicht. Die Felsenstaffage ist entsprechend der Posituren und des Aufnahmewinkels entweder in ihrer gesamten Fläche oder als Detailstudie nachvollziehbar. In zwei Studien mit der Requisite eines japanischen Ölschirms kann ein genderspezifischer Aspekt beobachtet werden (Abb.198-199). Die im Hochformat ausgeführten Sitzposituren weisen neben dem Blickkontakt zur Kamera auch eine Drapierung auf, die sich im unteren Bilddrittel über die Felsenstaffage verteilt. Am oberen linken Bildrand ist die Requisite des hell-dunkel gemusterten Ölschirms zur Hälfte oberhalb der Felsenstaffage sichtbar. Die Positur wird bis auf einem schmalen Streifen am oberen Bildrand fast gänzlich von der Staffage umrahmt. Ein direkter Vergleich zu den erotischen weiblichen Akademien drängt sich auf. Bedenkt man die im 19. Jahrhundert geltende Regelung, dass für akademische Abendklassen stets nur männliche Aktmodelle bestellt worden sind, sind Abbildungen weiblicher Aktmodelle besonders beliebte Motive gewesen. Handelt es sich wie in der vorliegenden Sequenz um sehr junge oder kindliche Modelle, muss der studienbezogene Zweck besonderes Augenmerk von der Zensurbehörde erfahren haben. Über derartige Vorgänge sind uns aus Marconis Curriculum Einträge bekannt.¹⁸⁶ Mit Blick auf die Liegestudie, die auch den japanischen Ölschirm als Requisite in die Aufnahme integriert (Abb.199), tritt dieses Problemfeld deutlich hervor. Der schlafende Mädchenakt ist auf einem drapierten Liegepodest gezeigt. Die Kulisse zeigt Teile eines Panoramas, die aus der bereits bekannten Meereskulisse stammt. Die Positur wird durch Bücher abgestützt, was eine gewisse Steifheit in den Verlaufslinien der Beine verursacht. Die Einbindung des Ölschirms rekurriert auf die in Frankreich beliebte Mode des Japonismus.¹⁸⁷ Ein Hinweis auf

¹⁸⁶ Vgl. Rouillé 1989, S. 419-425; Le Pelley Fonteny 2005, S. 164, 215. Ob es sich dabei auch um Mädchenakte handelt, ist nicht überliefert. Geht man davon aus – wie die Quervergleiche der Studiokulissen zeigen –, dass das Segment in Paris hergestellt und von dort vertrieben worden ist, könnte ein Zusammenhang mit Marconis zensurrechtlichen Verhandlungsprozess bestehen (wie Anm. 65).

¹⁸⁷ Der Umkreis der Impressionisten zeigte sich stark von der japanischen Kunst beeinflusst. Claude Monet greift diesen Stil in „La Japonaise/Camille im japanischen Kostüm“, einem 1875 entstandenen Porträt seiner Ehefrau Camille Doncieux auf. Die Arbeit ist heute im Boston Museum of Fine Arts (Inv.-Nr.: 56.147) aufbewahrt.

den Typus einer Odalisque oder schlafenden Nymphe kann bei der Lektüre der Studie auch eine Rolle spielen. Im Quervergleich zu den Knabenakten baut sich eine deutliche Differenz in der Arbeitsweise und Bildsprache auf. Eine Mutter-Kind-Studie (Abb.201) sowie eine kindliche Paarstudie (Abb.202) zeigen ähnlich inhaltsneutrale Posituren. Ob diese Lesart im Bildkonzept angelegt worden ist oder sich innerhalb der Studiopraxis mit jungen weiblichen Modellen sublimiert hat, kann nicht eindeutig geklärt werden. Zweifelsohne kann beobachtet werden, dass sich Marconis Kinderakte an den männlichen und weiblichen Akademien orientieren. Neben der Konzentration auf den Akt sind die bildraumausfüllende Kadrierung, die Beigabe von Requisiten und die Verwendung von gemalten Kulissen für die hohe Qualität der Abzüge verantwortlich. Kleinkinder, wie jenes aus der erwähnten Mutter-Kind-Studie (Abb.201), sind als Einzelakte nicht überliefert.

4. Die Musterblätter von Auguste Calavas und Adolphe Giraudon

„Lorettes, grisettes, grandes cocottes, Odalisken, Müllerinnen, Wäscherinnen, Serviermädchen, Personifikationen von Venus, Esther, Ariadne und Susanna wurden mit oder ohne Dessous [...] abgebildet. Vergangenheit und Gegenwart, Ideales und allzu Reales, Raffinesse und Grobheit, Unterschwelliges und Lächerliches lagen bei diesen Exerzitien der Erotik eng beieinander. Allein Paris konnte eine derart vielfältige Auseinandersetzung von Eros und Kamera hervorbringen.“¹⁸⁸

4.1 Quellenbestand und Autorenfrage

Die Diskussion der Agenturalben von Auguste Calavas und Adolphe Giraudon erfordert aus gegebenem Quellenbestand einen Methodenwechsel. Sowohl formale Kriterien innerhalb der Systematik des Repertoires als auch stilistische Brüche innerhalb der Aufnahmemodi zeigen auf, dass die Aufnahmen aus den Ateliers von verschiedenen Fotografen stammen. Die Publikationspraxis weist Ähnlichkeiten zu der in den 1920er Jahren begründeten Stockfotografie auf.¹⁸⁹ Über Kataloge bieten die Pariser Agenturen von Auguste Calavas und Adolphe Giraudon Aktstudien zum Erwerb an. Einzelabzüge im Kabinettformat sind soweit vorrätig gegen einen individuell festgesetzten Preis auf Anfrage lieferbar.¹⁹⁰ Die Agentur von Auguste Calavas hat sich in den 1870er Jahren auf den Vertrieb von fotografischen „Études d'après nature“ spezialisiert.¹⁹¹ Mit einem vergleichbaren Programm etabliert sich Adolphe Giraudons Agentur ab 1877 in Paris. Während sich Giraudon zunächst dem Thema des fotografischen Aktes widmet, schwenkt das Interesse des Verlags rasch auf das Ressort von Kunstreproduktionen und Kampagnen zur Denkmalpflege um.¹⁹² Während die Verlagsaktivitäten von Calavas als „libraire-éditeur des Arts décoratifs“ bis 1930 am Rive Droite verfolgbar sind,¹⁹³ bleibt Giraudons Agentur bis in die 1950er

¹⁸⁸ Romer 1990, S. 13f.

¹⁸⁹ Vgl. Bruhn 2003, S. 34-38.

¹⁹⁰ Vgl. Pohlmann 2009, S. 19f. In der kommerziellen Porträtfotografie treten Kabinettkarten ab ca. 1866 in Konkurrenz zu den Formaten der Visitkarte auf. Die nur 5,5 × 9 cm umfassenden Maße einer Visitkarte sind für Studienaufnahmen von physiognomischen oder anatomischen Details weniger geeignet als Kabinettformate.

¹⁹¹ Vgl. Heftler, 1984, S. 59, S. 75; Rouillé / Marbot 1986, S. 120; Jacobson 1996, S. 10f, 171; Pinet, 1997, S. 30; Le Pelley Fonteny 2005, S. 118, 120; Pohlmann 2009, S. 19, 367; Font-Réaulx 2012, S. 236f; Kingsley 2012, S. 109, 142. Die Aktivitäten der Agentur „Calavas frères“ oder wenige Jahre später „A.[uguste] Calavas Editeur - Librairie des Arts décoratifs“ setzen Mitte der 1870er Jahre ein.

¹⁹² Vgl. Le Pelley Fonteny 2005. Adolphe Giraudon (1849-1929) hat ähnlich wie sein Konkurrent Auguste Calavas fotografische Kampagnen gefördert, um die Bestände zahlreicher nationaler Museen und Privatsammlungen zu dokumentieren. Über die Kooperation zwischen Giraudon und Heid sind schriftliche Quellen überliefert, auf die an späterer Stelle eingegangen wird. Giraudons Agentur lag direkt gegenüber der École des beaux-arts in der Rue Bonaparte 15.

¹⁹³ Vgl. Heftler, 1984, S. 75; Jacobson, 1996, S. 10, 171; Pinet, 1997, S. 30; Kingsley 2012, S.142. Calavas hat auch Kunstreproduktionen („Papiers peints, bordures et ornements: empire. Photographiés d'après les originaux“, um 1900), und Portfolios (Germaine Krull, „Métal“ 1928; Karl Blossfeldt, „Pflanzenstudien, 1929) verlegt. Bis 1930 lässt sich die Tätigkeit von Auguste Calavas in der Rue de Lafayette 68 im 9. Arrondissement nachvollziehen.

Jahre aktiv.¹⁹⁴ Auch Marconi und Heid haben neben Aktstudien auch Szenen des alltäglichen Lebens dokumentiert.¹⁹⁵ Die Meldung im Handelsregister geht mit einer Verkaufslizenz, der Einführung eines eigenen Studiosignets, der Einzahlung einer jährlichen Steuer und der Abgabe von Belegexemplaren einher. Marconis Registrierung im Pariser „Annuaire du commerce et de l'industrie“ („Almanach-Bottin“) gestattet ihm eine Erwerbsarbeit als Aktfotograf.¹⁹⁶ Versäumt ein Fotograf bei zum Verkauf vorgesehener Ware die jährliche Überprüfung der Inhalte durch die Zensurbehörde und die Abgabe eines Pflichtexemplars an das „Dépôt-légal“, drohen ihm ein empfindlich hohes Bußgeld, ein temporäres Berufsverbot und eine mehrmonatige Gefängnisstrafe. Marconis Fortgang aus Paris lässt sich aufgrund nicht geregelter Mitteilungspflichten durch den Verleger Pierre Pagnon erklären.¹⁹⁷ Im Vergleich zu Marconis Distribuenten Pagnon ist Calavas als Verleger von fotografischen Aktstudien darum bemüht, seinen Bestand dem Register zu übermitteln. Schmidt wählte für den Vertrieb seiner Studien ein duales System zwischen Eigenverlag und Distribution über August Calavas in Paris und Eduard Böhler in Wien, teils sogar anonym oder unter der Autorschaft eines anderen Fotografen.¹⁹⁸ Unter dem Angebot der insgesamt drei Agenturalben von Calavas und den ersten Katalogblättern von Giraudon aus dem Zeitraum zwischen 1870 bis 1885 finden sich Einzel- und Gruppenposituren, Bewegungs-, Gewand- und Kopfstudien sowie anatomische Detailstudien. Während in den ersten beiden Katalogen der Agentur Calavas ausschließlich weibliche Modellstudien zum Angebot stehen, kommen ab dem dritten Album auch Akademien mit männlichen Modellen sowie Kinderstudien unterschiedlicher Altersgruppen hinzu. Motivische Anleihen von Antiken und Werken Alter Meister finden sich im dritten Album von Calavas und in den Erstpublikationen von Giraudon. Darunter sind Rekurse auf den Apoll von Belvedere (Abb. 681), Cincinnatus (Abb. 674) und der Venus von Milo (Abb. 53; 57) zu zählen.

Aufgrund wechselnder Autoren sind die Aufnahmemodi und damit die angesprochene Klientel breit gefächert: von nüchternen Studiosettings, die den Prämissen einer Akademie stringent Folge leisten, sind auch aufwendig gestaltete Boudoirs oder landschaftliche Kulissen zu finden, die eine zweideutige Bildsprache indizieren. Durch die in Paris angesiedelten Bildagenturen

¹⁹⁴ Vgl. Le Pelley Fonteny, S. 46f.

¹⁹⁵ Vgl. die Dokumentation des deutsch-französischen Kriegsalltags von Marconi in der ENSBA, Inv. Nr.: 17547 sowie die Freilichtaufnahmen von Heid, die Kohlhuber 2005, S. 71ff., diskutiert hat.

¹⁹⁶ Vgl. Pohlmann 2004, S. 354; Weiermair 1987, S. 186; Heftler 1984, S. 60.

¹⁹⁷ Vgl. Rouillé 1989, S. 423; Le Pelley Fonteny 2005, S. 164 (wie Anm. 65).

¹⁹⁸ Vgl. Ponstingl 2013, S. 49.

verbreiten sich fotografische Aktstudienblätter rasch und gelangen in öffentliche und private Sammlungen. Martin Ponstingl beschreibt die damaligen „Publikationsfinessen“ der Bildagenturen im Zusammenhang mit den Geschäftsaktivitäten von Otto Schmidt (1849-1910) als „promiske Distributionspolitik“.¹⁹⁹ Seinen umfangreichen Recherchen zufolge sind die damaligen Verleger nicht dazu verpflichtet, die Autoren ihres Bildangebots zu benennen oder urheberrechtlich zu schützen. Angesichts der strengen Auflagen seitens der Zensurbehörde haben die Verleger das zum Verkauf angebotene Aktstudienmaterial meist durch Anonymität geschützt oder unter den Namen eines registrierten Fotografen angeboten. Zwei Lieferungen von Louis Igout (1837-1881) an das „Dépôt-legal“ im April und Juni 1880 bestätigen dies.²⁰⁰ Die als Künstlervorlagen deklarierten Akademien sind auf Kartons moniert und tragen neben Igouts Trockenstempel „Louis Igout photographe/30 bd d’Enfer/Paris“ auch das Signet der Agentur Calavas „Calavas frères / 68 rue Lafayette/Paris“. Neun dieser 8-Vignetten-Katalogblätter sind Ende 1890 in die Sammlung der ENSBA integriert worden und tragen neben den erwähnten Trocken- und Feuchtstempeln auch die jeweiligen „Dépôt-légal“-Nummern.²⁰¹ Eine Pragmatik des fotografischen Vertriebes von Aktstudien ist evident. Während Igout das Deponieren übernimmt, kümmert sich sein Verleger Calavas um den Vertrieb.²⁰² Nach zensurrechtlichen Bestimmungen fungiert Igout als Lieferant mit genehmigtem Signet, gleichwohl nur einen Bruchteil des Angebots aus seinem Atelier stammt. Nicht unterschätzt werden darf in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass auf diese Weise bürokratische Hürden für ausländische Fotografen umgangen worden sind, wie die Kooperation zwischen Giraudon und Heid aufzeigt.²⁰³

¹⁹⁹ Ponstingl 2013, S. 49. Das Urhaberschutzgesetz ist zu damaliger Zeit kaum so ausgeprägt wie dies heute der Fall ist. Angekaufte Studien können die Verleger in der Regel beliebig vermarkten und ohne Einverständnis der Fotografen auch an andere Agenturen oder Ateliers vermitteln, die Auslagen für Laufkundschaft anbieten.

²⁰⁰ Zur Deponierung der betreffenden Akademien vgl. Archives nationales, Paris, F18* VI bis 5 (Dépôt-legal de Paris, Photographies du 6 Mars 1877 au 15 Avril 1882), S. 152, 157. Die Vignetten männlicher und weiblicher Modelle sind in zwei Etappen publiziert worden und vor ihrer Veröffentlichung von der Pariser Zensurbehörde mit einer Verkaufsbeschränkung versehen („Toutes les planches sont autorisées sans étalage“). Heute befinden sich 54 Katalogblätter in der BnF, Inv.-Nr.: EO- 79 -PET FOL.

²⁰¹ Vgl. ENSBA, Inv.-Nr.: Ph 14422 (Dépôt-legal Seine N° 467), Inv.-Nr.: Ph 14423 (Dépôt-legal Seine N° 470), Inv.-Nr.: Ph 14424 (Dépôt-legal Seine N° 471), Inv.-Nr.: Ph 14425 (Dépôt-legal Seine N° 472), Inv.-Nr.: Ph 14426 (Dépôt-legal Seine N° 468), Inv.-Nr.: Ph 14427 (Dépôt-legal Seine N° 459), Inv.-Nr.: Ph 14428 (Dépôt-legal Seine N° 452), Inv.-Nr.: Ph 14429 (Dépôt-legal Seine N° 454), Inv.-Nr.: Ph 14430 (Dépôt-legal Seine N° 453). Zur Entstehung des Registers vgl. McCauley 1994, S. 3. Seit 1851 ist von jeder zum kommerziellen Verkauf angefertigten Fotografie eine Kopie an das Ministère des Beaux-Arts abzuliefern, aus dem das „Dépôt-légal“ der BnF hervorging. Aus diesem Grund besitzt die BnF heute ein umfangreiches Fotoarchiv. Zur genaueren Dokumentation von Igouts Werkbestand gibt das Register allerdings nur bedingt Hilfestellung. Zum einen sind weitaus mehr als die im Register des Jahres 1880 eingetragenen Aufnahmen aus dem Verlagshaus Calavas überliefert, die anhand von Igouts Trockenstempel eine Provenienz aus dessen Studio am Boulevard d’Enfer vermuten lassen.

²⁰² Die paradoxen Zusammenhänge der damals üblichen Distributionspolitik, unter denen fotografische Aktstudien einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind, diskutiert zuletzt Lowis 2013, S. 12.

²⁰³ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 120; Kohlhuber 2005, S. 41f.; Ponstingl 2013, S. 47f.

Die Autorenfrage der Katalogvignetten steht damit eng mit der Distributionspolitik der Agenturen in Verbindung. Während Marconis Werkbestand in großen Teilen urheberrechtlich durch seine eigenen Studiosignets nachvollziehbar ist, sind die Arbeiten seiner Berufskollegen nur anhand einer „peniblen quellenkritischen Durchsicht“ nachvollziehbar.²⁰⁴ Der erste Agenturkatalog von Calavas in 6-Vignettenformat besteht zu einem Gros aus Aufnahmen von Otto Schmidt.²⁰⁵ Sein thematischer Schwerpunkt liegt auf weiblichen Aktstudien, die in der Mehrzahl in die Kategorie der erotischen Akademien zu zählen sind. Schmidt arbeitet mit gemalten Kulissen, die neben Landschaftsrequisiten auch architektonische Elemente enthalten. Daneben finden sich Kulissen, die auf ein privates Interieur schließen lassen. Ponstingl vermutet, dass Schmidt die Mehrzahl seiner Kulissen selbst hergestellt und gestaltet hat.²⁰⁶ Noch bis 1886 führte er den offiziellen Titel „akademischer Maler“, wenngleich er sich bereits Anfang der 1870er Jahre als Fotograf ausprobiert.²⁰⁷ Seine Modelle sind in der Regel leicht weitwinkelig aufgezeichnet. Besonders bei Liegeakten oder Halbformaten sind durch die Kameraposition zweideutige Ansichten auf das jeweilige Modell zu beobachten.²⁰⁸ Ob Schmidts Konvolute zu den von Köhler genannten „gutgemeinten Geschmacksentgleisungen“ zu zählen sind, erscheint schwierig zu entscheiden, da eine zweideutige Bildsprache bei weiblichen Aktstudien oft einen Nebeneffekt der Gesamtkomposition darstellt und historisch bedingt ist.²⁰⁹ Traditionelle Bildformeln und Kulissen eines Parks, Boudoirs oder Salons finden bereits Eingang in die frühe weibliche Aktfotografie und verwandeln rasch eine Akademie in eine pikante Darstellung.²¹⁰ Derartige Kunstgriffe lassen sich auch in Marconis Konvoluten beobachten (Abb. 121-122; 147). Im Quervergleich zu Marconi fungieren Schmidts Kulissen deutlich im Sinne einer phantasievoll gestalteten Bühne, auf der die Aktmodelle agieren. Es wird noch zu diskutieren sein, wie vielfältig dieser Duktus in den Agenturalben nachweisbar ist, da auch Igout ähnliche Charakteristika in seinen Aufnahmen präsentiert. Die aufwendig gestalteten Kulissen verstärken die fotografisch aufgezeichnete Realität des unbedeckten weiblichen Körpers und führt zu Problemen bezüglich der Klärung, welche Betrachtergruppe Schmidt adressiert.²¹¹

²⁰⁴ Vgl. Ponstingl 2013, S. 49.

²⁰⁵ Vgl. Starl 2000, S. 11-14; Ponstingl 2013, S. 43-51. Ab 1872 lässt sich Schmidt als Fotograf in Wien nieder und drei Jahre später sind Aktivitäten als konzessionierter Verleger nachweisbar.

²⁰⁶ Vgl. Ponstingl 2013, S. 50.

²⁰⁷ Starl 2000, S. 7.

²⁰⁸ Vgl. Starl 2000, S. 9.

²⁰⁹ Köhler / Barche 1985, S. 91.

²¹⁰ Ebenda, S. 246.

²¹¹ Vgl. Pointon 1990, S. 11-34; Kleinspehn 1990, S. 31-50, hier: 44; Solomon-Godeau 2002, S. 101-118, hier: S. 103. Zur Problematik von „naked“ und „nude“ vgl. Clark 1956; Tulchin 1964; Lewinski 1987; Dawkins 2002, S. 7-85.

Die in der bisherigen Forschung diskutierte Atelierpraxis von Igout und Heid ist aufgrund der nachweisbaren Konvolute von Schmidt in den Agenturkatalogen von Calavas in einem anderen Verhältnis zu betrachten, als dies bislang eruiert worden ist. In Ansätzen ist ein erster Leitfaden bezüglich der Atelierpraxis der beiden Fotografen erstellt. Dennoch müssen die bis dato diskutierten Charakteristika ihrer Aufnahmemodi einer Revision unterzogen werden.²¹² Zu wenig ist bislang über den tatsächlichen Umfang des Werkbestands von Igout bekannt. Zudem stellen die geschäftlichen Verbindungen zwischen der Agentur Calavas und Heid ein Desiderat dar. Im selben Problemfeld sind die Transaktionen von Aktstudienmaterial zwischen Igout und der Agentur Giraudon zu diskutieren. Aus den überlieferten biographischen Notizen ist bekannt, dass Heid und Igout Mitte der 1830er Jahre geboren sind und unabhängig voneinander als Aktfotografen in Erscheinung treten. Es gibt keine Hinweise, ob sich Heid und Igout persönlich gekannt haben. Konkrete Hinweise auf Igouts Tätigkeit als Fotograf von Aktstudien lassen sich durch das „Dépôt-légal“-Register und die Studiensammlung der ENSBA nachvollziehen.²¹³ Ähnlich wie sein Berufskollege Marconi wählt auch Igout für sein Studio eine günstige Lage in unmittelbarer Nähe zur École des Beaux-Arts am Boulevard d'Enfer 30, heute Boulevard Raspail. Igouts Atelier liegt nur wenige Gehminuten von Marconis Studioadressen in der Rue de Buci und später am Boulevard Saint-Michel entfernt.²¹⁴ Vor seinem Tod, der auf das Jahr 1881 datiert ist, sind Igouts Studienblätter von Calavas im Umlauf gebracht worden, dessen Agentur seinerzeit am Rive Droite in Rue de Lafayette 68 angesiedelt ist.²¹⁵ Über Kontakte zwischen Igout und der Agentur von Giraudon liegen keine schriftlichen Quellen vor. Ein Katalogblatt aus dem ersten Katalog von Giraudon könnte beweisen, dass eine Kooperation mit Igout in Betracht kommt (Abb.203).²¹⁶ Vieles deutet darauf hin, dass Giraudon als Verleger dieses Katalogblattes fungiert hat und Aufnahmen von Igout mit Heids Konvoluten konglomeriert worden sind. In diesem Fall

²¹² Vgl. Font-Réaulx 2012; Le Pelley Fonteny 2005; Kohlhuber 2005; Aubenas 1997.

²¹³ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 120.

²¹⁴ Vgl. Pinet 1997, S. 31. Der Autorin zufolge habe die topographische Nähe kaum merklich dazu beigetragen, dass größere Ankäufe für deren Studiensammlung getätigt worden sind. Dass beide Fotografen durch die Nähe ihrer Studios zur Kunstakademie daher auf eine interessierte Laufkundschaft hofften, ist anzunehmen, da auch der Einzelverkauf an Aktstudienblättern eine maßgebliche Existenzgrundlage gebildet haben dürfte.

²¹⁵ Ebenda, S. 30; Le Pelly Fonteny 2005, S. 19, S. 205. Die Agentur von Calavas ist kaum zwei Kilometer entfernt von der ENSBA angesiedelt. Giraudons Agentur befindet sich südlich der Seine am Rive Gauche direkt gegenüber der ENSBA in der Rue Bonaparte 15.

²¹⁶ Vgl. Hamber / Jacobson 1996, S. 59. Die Motive sind auf Untersatzkarton mit je 25 Vignetten präsentiert und weisen einen deutschen Text („Act-Aufnahmen für Bildhauer und Maler. [Fortsetzung]“) auf. Hamber und Jacobson stellen zur Diskussion, ob diese Katalogblätter von Calavas veröffentlicht worden sind, da bislang kein qualitativ so hochwertiges Katalogblatt wie dieses vorliege.

könnten einige Aufnahmen dieses Katalogblattes aus der lang verschollen geglaubten „Collection de Vienne“ von Heid stammen, die bislang fälschlicherweise Igout zugeschrieben worden ist.²¹⁷ Zu Igouts Werkbestand sind Hinweise bezüglich des Aufnahmemodus und der Distributionstechniken sichergestellt. Demzufolge sind seine Aktaufnahmen nur in ein Albumformat von sechs bis sechzehn und selten achtundzwanzig Vignetten pro Seite publiziert, wobei das letztere Format zu den Raritäten zählt und sich nicht in öffentliche Sammlungen überliefert hat.²¹⁸ Die von Heid vorgeschlagene Anzahl an Miniaturaufnahmen pro Albumblatt zwischen 20 und 25 Vignetten gibt Rückschlüsse auf seine Urheberschaft und die Verlagstätigkeit von Giraudon.²¹⁹ Ferner lassen sich stilistische Unterschiede innerhalb des Aufnahmemodus und dem Gebrauch von Requisiten zwischen Heid und Igout beobachten:

Although intended for the same usage, photographs by Heid and Igout differed in style and context: the first had his models take very conventional poses against a neutral ground, without trapping, whereas the second had them strike their poses in a decor awash with accessories.²²⁰

Auch Le Pelley Fonteny bemerkt stilistische Unterschiede zwischen Heid und Igout. Insbesondere das Dekor lenke bei Igout das Augenmerk von der Positur ab und erzeuge eine gefällige Bildsprache:

Sur un fond neutre, ses [Heid] photographies de nus sont centrées sur l'attitude, le geste précis, le détail anatomique, avec uniquement l'ajout d'une draperie ou d'un siège. Comparativement, les prises de vues d'Igout paraissent anecdotiques et chargées d'accessoires, avec parfois un décor de paysage qui détourne l'attention de l'attitude du modèle.²²¹

Diese quellenkritischen Beobachtungen erlauben es, die These aufzustellen, dass sowohl Calavas als auch Giraudon mit beiden Fotografen geschäftliche Beziehungen unterhalten haben. Giraudons Albumblätter von 1880 bestätigen dies.²²² Le Pelley Fonteny erwähnt diesbezüglich wertvolle Indizien, die aus dem Briefwechsel zwischen Giraudon und Heid hervorgehen. So teilt Heid die beauftragten Kollektionen in bestimmte Buchstaben mit Laufnummern ein. Die Letter E

²¹⁷ Vgl. Kohlhuber 2005, S. 57f.

²¹⁸ Vgl. Aubenas 1997, S. 189: „Igout est aussi le seul à fournir des planches rassemblant seize photographies“, und Le Pelley Fonteny 2005, S. 120: „Ces feuilles regroupent des séries de 8, 16 ou 28 vues [...]“. Die 6-, 8- und 16-Vignetten-Formate sind nur über den Verleger Calavas nachvollziehbar.

²¹⁹ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 118.

²²⁰ Font-Réaulx 2012, S. 238.

²²¹ Le Pelley Fonteny 2005, S. 118.

²²² Ebenda, S. 205. Die Autorin weist darauf hin, dass Calavas die Aufnahmen von Heid und Igout ohne eine explizit nachweisbare Zustimmung der Fotografen vermischt hat.

ist für Studienaufnahmen mit weiblichen Modellen reserviert, F markiert die männlichen Modelle, P indiziert Akademien geringeren Wertes und Aufwandes als die Buchstabengruppe E. Das Chiffre C ist nur für besonders hochwertige Abzüge angezeigt und der Letter M gilt dem Themenkomplex der Kopf- und Handstudien. Die letzte Kategorie R widmet sich dem Studium von ländlichen Gegenden und einheimischer Volkstracht.²²³ Der Stückpreis pro Aufnahme changiert zwischen 30 bis 75 Centimes, wobei Aufnahmen aus den Kollektionen C und R je 70 oder 75 Centimes betragen. Im Vergleich zu den lebenden Modellen in den Abendklassen stellen die Anschaffungskosten für Aktfotografien eine kostengünstige Alternative dar, die als zusätzliches Lehrmittel in den Vorlesungen oder im Rahmen des Selbststudiums einsetzbar sind.²²⁴ Zudem kann angekauftes Aktstudienmaterial in die hauseigenen Lehrmittelsammlungen oder Bibliotheken überführt werden. Der bei Giraudon vermerkte Briefwechsel mit Heid bestätigt die durch die Agentur veranlasste Einschaltung der Buchstabennummerierung zur Unterscheidung von weiblichen und männlichen Akten bestehend aus den Chiffren „Coll.“, den jeweiligen Lettern und der Vignettennummer in schwarzer Schrift auf einem weißen Rechteck, welches in der Regel im unteren linken Bildrand angebracht ist. Für Le Pelley Fonteny liefert diese Systematik der Beschriftung einen eindeutigen Hinweis auf Heids Autorschaft.²²⁵ Da auch Calavas eine identische Beschriftungsmethode verwendet, verläuft diese Indiziensuche ins Leere.²²⁶ Durch die Publikation sind die jeweiligen Kennzeichnungen durch die Bildagenturen hinzugefügt und oftmals beliebig verändert worden. So kann bei verschiedenen Vignetten derselben Aktstudie die Kennzeichnung variieren oder trägt Spuren einer vormaligen Systematik. In einigen Fallbeispielen fehlt jegliche Kennzeichnung. Kohlhuber vermutet, dass Calavas dieselbe Art der Markierung von weiblichen und männlichen Akten auf den Vorschlag von Heid verwendet habe.²²⁷ Folgt man dieser These, muss Heid bereits vor seinen geschäftlichen Kontakten mit Giraudon auch an die Pariser Konkurrenz Aktstudienmaterial geliefert haben. Eine umfassende Revision des Werkumfangs von Igout erscheint unter diesen Gesichtspunkten notwendig, bedenkt man die Tatsache, dass die beschriebenen Charakteristika seines Aufnahmemodus mit den Aufnahmen von Schmidt vergleichbar sind. Im Gegensatz dazu liegen konkrete Hinweise zu Heids Lieferungen an die Agentur Giraudon durch einen Briefwechsel der Jahre 1878 bis 1880

²²³ Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Briefwechsel zwischen Heid und Giraudon vom 21. Oktober 1880; UdK-Archiv, Inv.-Nr.: 301-L 7-8, 50; 301-L 7-8, 50, 51; 301-L 7-8, 52.

²²⁴ Vgl. Heftler 1984, S. 58f; Pohlmann 2009, S. 18. Die Kosten für eine Modellsitzung à 4 Stunden betragen im Zeitraum zwischen 1850 bis 1875 zwischen 4 bis 6 Francs.

²²⁵ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 118.

²²⁶ Vgl. Aubenas 1997, S. 189.

²²⁷ Vgl. Kohlhuber 2005, S. 55.

vor.²²⁸ So geht aus diesen Dokumenten hervor, dass eine Transaktion im Umfang von 1.970 Aktfotografien erfolgt ist.²²⁹ Da diese Transaktion zeitnah zu Heids Teilnahme an der zweiten Weltausstellung in Paris im Jahr 1878 datiert ist, sind sich Heid und sein späterer Verleger bei dieser Gelegenheit möglicherweise begegnet und haben erste geschäftliche Verhandlungen aufgenommen. Der Kontakt sollte mehrere Jahre andauern und in regelmäßigen Anlieferungen von Studienblättern aus Wien münden. 1880 erschien Giraudons erste Publikation, eine fotografische Sammelmappe mit 34 Blättern mit dem Titel „Etudes académiques d’enfants, de femmes drapées et nues, d’hommes drapés et nus par le docteur Heid“. Das Album ist in der „Gazette des Beaux-Arts als Collection de Vienne“ annonciert (Abb.204).²³⁰ Weitere 300 Studienblätter sind bis Ende 1880 bei Heid nachbestellt.²³¹ Zudem formuliert Heid die Bitte um die Zusendung des Firmensignets seines Verlegers. Giraudon geht dieser Bitte bereitwillig nach.²³² In dem Briefwechsel vom Anfang der 1881er Jahre schlägt Heid seinem Verleger vor, die Bandbreite der angelieferten Studienaufnahmen als Katalogblätter im Format von 20 oder 25 Vignetten zu präsentieren, die neben der Nummerierung der jeweiligen Serie auch einen in deutscher Sprache verfassten Titel erhalten sollen (Abb.205-206).²³³ Im Januar 1881 informiert Heid seinen Verleger über die Anfertigung von 100 neuen Studien, darunter Aufnahmen nach einem „griechischem Motiv“ mit einem bereits bekannten Modell sowie eine „Renaissance-Reihe“ mit einem erst kürzlich entdeckten jüngeren Modell.²³⁴ Wenige Monate später muss Heid nach Paris schreiben, dass sich die Anfertigung der neuen Studien verzögere, da private Aufträge die Arbeit an den „artistischen Aufnahmen“ beanspruche und so die bestellten Fortsetzungen zum vereinbarten Termin nicht angeliefert werden können.²³⁵ Heids umfangreiche Transaktionen an Giraudon sind im Inventar der Agentur von 1889 dokumentiert. In der

²²⁸ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 116; Starl 2005, S. 183f. Heid beteiligte sich seit 1864 an mehreren nationalen wie internationalen Ausstellungen. Neben der Weltausstellung in Wien 1873, bei der Heid eine Auswahl an landschaftlichen Ausnahmen eingereicht hat, nahm er auch an der 7. Ausstellung der Société Française de Photographie (1. Mai bis 31. Juli 1865) im Pariser Industriepalast teil. Durch seine rege Ausstellungsaktivität gelingt es Heid, seine Aufnahmen international zu vermarkten.

²²⁹ Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Der Briefwechsel ist auf den 21. Oktober 1880 datiert (wie Anm. 223).

²³⁰ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 21, 210.

²³¹ Ebenda S. 118, Anm. 348. Die Nachbestellung ist durch die Geschäftskorrespondenzen von Giraudon mit Professor Kramerius von der École royale et impériale et industrielle nachvollziehbar.

²³² Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Briefwechsel zwischen Heid und Giraudon vom 9. Februar und 17. März 1881.

²³³ In der Kopfzeile liest man neben der Kollektion die Überschrift „Act-Aufnahmen für Bildhauer und Maler. [Fortsetzung]“. In der Fußzeile ist die Laufnummer des Katalogblatts mit der Hinweiszeile „Die Original-Photographien sind in Cabinetformat aufgenommen und stets vorrätig [Fortsetzung folgt]“ vermerkt.

²³⁴ Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Brief von Heid an Giraudon, 6. Januar 1881.

²³⁵ Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Brief von Heid an Giraudon, 28. Mai 1881. Aus dem Briefwechsel geht nicht hervor, ob Heid diese Studienblätter selbst anzufertigen gedenkt oder als Verleger agiert.

detaillierten Auflistung verfügbarer Fotografien sind 7.000 „Études d'après nature“ enthalten, von denen 2.500 aus Heids Atelier stammen.²³⁶ Im Bestandskatalog desselben Jahres konstatiert Giraudon der „Collection de Vienne“ einen unabdingbaren Wert für künstlerische Zwecke, da die Negative nicht retuschiert und die Positiven nach kunstgerechten Gesichtspunkten inszeniert seien:

[La] Collection de Vienne est la seule qui puisse rendre des services aux artistes. Elle a été faite sous la direction de professeurs qui ont donné des poses, et la seule dont les clichés n'aient été retouchés par le photographe. Le grand nombre de poses différentes en fait une véritable encyclopédie du mouvement.²³⁷

Dieses Exposé deckt sich mit dem Wortlaut der erwähnten Annonce in der „Gazette des Beaux-Arts“ vom 1. Juni 1880, die Heids Studienblätter der „Collection de Vienne“ als „n'ont pas subi les retouches du photographe“ anpreist, die Auswahl der Modelle als „parfaits de formes et les poses“ lobt und den künstlerischen Wert der Aufnahmen als „exclusivement artistiques, d'une utilité incontestable“ umschreibt (Abb. 204). Auch findet sich der Hinweis, dass es sich bei diesen Arbeiten um eine „véritable encyclopédie du mouvement“ handle. Zwei Jahre nach Erscheinen von Giraudons zweitem Verkaufskatalog stirbt Heid in Wien. In einem Nachruf von Ludwig Schrank in der „Photographischen Correspondenz“ bemerkt der Autor, dass eine „Reihe von sehr werthvollen [sic] Studienblättern für Maler und Bildhauer [...] in weiteren Kreisen nicht bekannt [wurden].“²³⁸ Spuren seiner eigenen Verlagsaktivitäten stellt Heftler zur Diskussion.²³⁹ Bezüglich Marconis Werkbestand äußert die Autorin den Verdacht, dass einige seiner Arbeiten über Heid in das Publikationsprojekt „Die Schönheit des weiblichen Körpers“ von Carl Heinrich Stratz gelangt seien.²⁴⁰ Unklar bleibt, ob die Aufnahmen direkt über Marconi an den Autor gelangt sind oder über einen Ankauf von Heid erfolgt sind. Für Heftler, die Calavas als Schmidts französischen Verleger anerkennt, kommt Heid als Marconis österreichischer Verleger durchaus in Frage, zumal er ab 1868 bereits ein eigenes Atelier in Wien und Pest unterhält.

Das folgende Kapitel widmet sich einer quellenkritischen Durchsicht des Vignettenbestandes der genannten Pariser Bildagenturen. Die Bestandsaufnahme sollen einen exemplarischen Überblick über die Atelierarbeiten von Hermann Heid, Louis Igout und Otto Schmidt liefern. Zielführend ist

²³⁶ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 27f, 210; Aubenas 1997, S. 30, 32-33.

²³⁷ Zit. n. Pinet 1997, S. 32-33.

²³⁸ „Photographische Correspondenz“, Jg. 28, April 1891, H. 367, S. 214-216, hier S. 215.

²³⁹ Vgl. Heftler 1985, S. 110.

²⁴⁰ Ebenda, S. 112; Stratz, 1910, S. 132, 172, 255; Cavatorta 2005, S. 889-890, hier: S. 889.

eine Revision des Forschungsstandes, der viele Desiderate aufweist. Anhand von Modell- und Kulissenvergleichen sollen die Katalogblätter und Kabinettabzüge vorgestellt werden. Rekurse auf bekannte Vorbilder gilt es eingehender zu beleuchten. Klärungsversuche von Autorschaften, die sich anhand von stilistischen Unterschieden und Aufnahmemodi zeigen, sind auch in der Atelierpraxis von Porträtfotografen erprobt worden.²⁴¹ Methodisch ist die Diskussion an Ponstingl angelehnt, der an einem Katalogblatt mit 16 Aktminiaturen aus dem dritten Agenturkatalog von Calavas eine „penible quellenkritische Durchsicht“ exemplifiziert.²⁴² Obzwar der Autor Schmidts und Heids Aufnahmen eindeutig zu identifizieren meint, trägt das diskutierte Albumblatt sowohl den Agenturstempel von Calavas als auch das Studiosignet von Igout.²⁴³ Ponstingl zufolge liefert Schmidt ein Drittel der Vignetten, während die männlichen Akademien der unteren Vignettenreihe aus Heids Atelier stammen. Zu Recht konstatiert der Autor, dass dieses Fallbeispiel ein hohes Maß an „betriebswirtschaftlichen Kalkül“ aufweise, mit dem sich die Wiener Fotografen durch Anonymisierung schützen.²⁴⁴ Das Bildangebot aus den Agenturen von Calavas und Giraudon liefert noch weitere Einblicke in die Distributionspolitik. Das quellenkritische Problem soll anhand von stilistischen Kennzeichen und Modellvergleichen eingehend betrachtet werden. Auch motivgeschichtliche Rekurse werden im Folgenden diskutiert und im Kontext der Autorenfrage behandelt.

²⁴¹ Vgl. Batchen 2009, S. 81-83; Blunck 2007, S. 170f.; McCauley 1985, S. 31-36.

²⁴² Ponstingl 2013, S. 49.

²⁴³ Folgt man dem „Dépôt-légal“-Register von 1880 ist das Katalogblatt wie die gesamte Charge nachfolgend mit einer Verkaufsbeschränkung versehen worden: „Toutes les planches sont autorisées sans étalage“.

²⁴⁴ Ponstingl 2013, S. 50.

4.2. Die Konvolute der ersten und zweiten Ausgabe der Agentur Calavas

4.2.1. Formate und Themen

Die Bildagentur von Auguste Calavas hat im Zeitraum zwischen 1875 bis 1880 insgesamt drei Kataloge mit fotografischen Aktstudien herausgegeben, die unterschiedliche Formate aufweisen und das Angebotsspektrum sukzessive erweitern. Die Auflage der Ausgaben, die anfangs Katalogblätter im Umfang von 22 bis 39 umfasst, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Aufgrund der überlieferten Quellen darf eine Stückzahl von bis zu 75 Exemplaren pro Auflage zu erwarten sein. Die Vignetten sind im ersten Katalog in einem Seitenlayout von sechs Vignetten pro Blatt konglomeriert. In der zweiten Ausgabe finden sich bereits Albumseiten mit acht Vignetten pro Katalogseite. Der dritte Agenturkatalog weist ein Seitenlayout von insgesamt sechzehn Vignetten auf.²⁴⁵ Giraudon sollte die Miniaturansichten pro Albumseite auf 25 Vignetten erweitern.²⁴⁶ Die im Verlauf der Publikationen einhergehenden Veränderungen in der Blattanzahl und im Seitenlayout sind auf die kumulativen Bestände der Agenturen zurückzuführen. Calavas und Giraudon bieten die jeweiligen Konvolute zum Verkauf an und publizieren je nach Verfügbarkeit. Einzelne Sequenzen, wie beispielsweise die Gruppenakte des dritten Katalogs von Calavas, bündeln einzelne Themen. Im Quervergleich deutet sich an, dass die Nachfrage nach Akademien mit männlichen Modellen und Kinderakten gestiegen ist. Zudem sind im dritten Album von Calavas die weiblichen Akte fast durchgehend vor einer neutralen Kulisse präsentiert, wie dies bereits im zweiten Album eingeführt worden ist. Le Pelley Fonteny beobachtet im Zusammenhang mit den Verlagsaktivitäten der Agenturen, dass ab 1900 Akademien sukzessive aus dem Angebot der Kataloge verschwinden.²⁴⁷ Diesen Wandel der Nachfrage erklärt die Autorin mit dem Umstand, dass viele Künstler mittlerweile selbst mit der Kamera Studien für den persönlichen Bedarf anfertigen.²⁴⁸ In der Konsequenz wirkt sich dies auf das Angebot der

²⁴⁵ Zwei fast vollständig erhaltene Exemplare des dritten Katalogs sind in der Fotografischen Sammlung des Münchener Stadtmuseums und im Metropolitan Museum of Art New York überliefert. Im New Yorker Album fehlen die Albumblätter Nr. 11, 23, 26 und 28. In beiden Exemplaren fehlt das Albumblatt Nr. 25, welches über die Wiener Sammlung von Hans Schreiber vorliegt. Im New Yorker Album sind zehn fotografische Reproduktionen von Gemälden unterschiedlicher Historien- und Genremaler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert beigelegt worden (Leonello Spada, Jan van Steen, Peter Paul Rubens, Jean-Baptiste Greuze, Anne-Louis Girodet, Nicolas François Octave Tassaert, Théophile-Emmanuel Duverger, Léon Lhermitte und André Brouillet). Die Gemäldereproduktionen stammen alle aus dem Pariser Verlagshaus von Adolphe Giraudon. Da die einzelnen Reproduktionen mit einer durchlaufenden Nummer versehen worden sind, ist davon auszugehen, dass es sich um eine geschlossene Serie handelt. Die darin enthaltenen Ansichten von Lhermitte und Brouillet sind 1882 und 1887 im Pariser Salon gezeigt worden.

²⁴⁶ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 118.

²⁴⁷ Ebenda, S. 44.

²⁴⁸ Vgl. Tagg 1988, S. 53ff; D'Hooghe 2004, S. 82ff; Hannavy 2008, Bd. 1, S. 700f. Besonders die ab 1888 aufkommende Kodak-Kamera mit Rollfilm, dem Werbeslogan folgend „You press the button, we do the rest“, hat den Bedarf an kommerziellen Aktstudien stark gemindert.

Kataloge aus, deren Fokus auf die Distribution von Künstleralben oder Kunstreproduktionen umschwenkt und auf Neuauflagen von „Etudes d'après nature“ verzichtet wird.

Folgt man dem Register des „Dépôt-légal“ aus dem Jahr 1880 hat Calavas unter dem Namen und Trockenstempel von Louis Igout die in seinen Katalogen enthaltenden Aktaufnahmen von der Zensur überprüfen lassen. Neben den erwähnten Aufnahmen von Marconi (Abb.90-91) liegen im ersten Agenturkatalog auch urheberrechtliche Hinweise auf Louis Bonnard vor, der in den 1880er Jahren als Fotograf in Paris tätig ist.²⁴⁹ Diese Aufnahmen mit Rundnische und bossiertem Mauerwerk sind bislang entweder Marconi oder Schmidt zugeschrieben worden.²⁵⁰ Die einzelnen Aufnahmen unterscheiden sich in der Gebärdensyntax, Ponderation sowie den beigefügten Requisiten. Sowohl die Nummerierung bestehend aus der Chiffre „B[onnard]“ und der jeweiligen Laufnummer als auch die Verwendung der Kulisse zeichnen die Studien eindeutig als Studienblätter eines anderen Fotografen aus. Nach Modellvergleichen können zwei weitere Aufnahmen dem Atelier von Bonnard zugeordnet werden, die bis dato Schmidt zuerkannt worden sind.²⁵¹

Die Vignetten der ersten Ausgabe mit je sechs Vignetten pro Albumseite sind im senkrechten Quartformat ausgeführt (Abb.209-230). Ausgaben der zweiten Auflage zeigen im Unterschied zur Vorgängerversion ein waagrechtes Quart-Format mit identischem Seitenumfang (Abb.231-254). Auf allen Albumblättern der beiden Kataloge ist am unteren Rand die Adresszeile „A.CALAVAS, Editeur – 68, Rue de Lafayette, PARIS“ angebracht, unabhängig davon, ob die die Blätter in waagrecht oder senkrecht ausgerichtet worden sind (Abb.232). Dieser Wechsel im Vignettenformat der ersten Ausgabe lässt sich durch die Einbindung von Liegeakten erklären (Abb.211; 229-230). Katalogseiten zu zwei Reihen mit drei Vignetten präsentieren hochformatige Aufnahmen. Die zuletzt genannte Version findet in der zweiten Ausgabe erneut Verwendung und

²⁴⁹ Vier Aufnahmen dieser Sequenz haben sich im UdK-Archiv überliefert, Inv.-Nr.: 301 - M I 4, 7; 301 - M I 4, 8; 301 - M I 4a, 11; 301 - M I 4a, 12. Die Studienblätter aus Berlin tragen die handschriftlich eingetragenen Laufnummern „B 99“, „B100“, „B 103“ und „B 1074“. Zu Bonnards Zusammenarbeit mit Jean-Léon Gérôme (1824-1904), vgl. Waller 2010.

²⁵⁰ Vgl. Starl 2000, Abb. S. 46f. Bonnard hat die Serie in reduzierter Kulissengestaltung mit geschwärztem Hintergrund und einem anderen weiblichen Modell ausgeführt, welches die Laufnummer „B. 68“ trägt. Zur Verwendung von geschwärzten Hintergründen vgl. Peters 2004, S. 289-313, hier: S. 293, Abb. 313; Snyder 1998, S. 30 (wie Anm. 87). Dieser Modus sollte nach 1900 für Postkartenmotive im Stil französischer Erotiksammelkarten verwendet werden. Die Neue Bromsilber-Convention (NBC) offerierte eine ganze Reihe derartiger Aufnahmen unter dem Sammelbegriff „Lebender Marmor“. Vgl. Derenthal / Kühn / Lowis 2013, Abb. S. 83; Vogel 2006, S. 118f.

²⁵¹ Vgl. die Vignetten Cal I/ 8.1/2 und 21.1/1. Die Kulisse zeigt ein privates Boudoir mit Chaiselongue; die zweite Aufnahme ist nach dem klassischen Motiv einer Venus von Urbino als Liegeakt ausgeführt. Beide Aufnahmen sind mit demselben Mobiliar und Requisiten ausgestattet. Ungeklärt bleibt die fehlende Signatur Bonnards sowie die Einbindung eines schwarz-weiß gemusterten Vorhanges, der an die Staffagen von Schmidt erinnert (Abb.227). Die Übereinstimmung kann zufällig sein, da die Boudoirs aus Schmidts Atelier einen anderen Aufnahmeduktus aufzeigen. Vgl. Starl 2000, S. 44, 60, 63 oder 68 sowie 71.

ist um jeweils eine Vignette pro Reihe erweitert. Im Gegensatz zu den Albumseiten in senkrechter Blattausrichtung, bei denen durch Verkleinerung der Vignettengröße eine weitere Reihe mit Miniaturen hinzugefügt werden kann, gestaltet sich diese Absicht in den waagrecht ausgerichteten Layoutversionen als leicht ausführbar, da ausreichend Raum für eine weitere Spalte zu beiden Seiten des Blattes vorhanden ist. Mit Ausnahme des Seitenlayouts, welches 8 Vignetten pro Albumseite aufweist, präsentiert auch die zweite Ausgabe ausschließlich Aktstudien mit weiblichen Modellen. Einige Kulissen und Requisiten sind mit dem Repertoire der ersten Ausgabe vergleichbar. Neben diversen Liege-, Sitz- oder Stehakt in Vorder-, Rücken und Dreiviertelansicht beinhaltet das zweite Album auch eine Reihe von Kopfstudien, die über einen Modellvergleich Marconi zugeordnet werden können (Abb.233-236).²⁵² Insgesamt wirkt die Systematik des Repertoires im zweiten Katalog mannigfaltiger. Zudem lässt sich die Tendenz erkennen, spezifische Themen des Aktstudiums auf einem Katalogblatt zu bündeln, so dass in der Regel Sitzakte und Rückenansichten einheitlich auf einer Katalogseite erscheinen und grobe Vermischungen weitestgehend vermieden worden sind. Soweit es das Layout betrifft, erkennt man in der zweiten Ausgabe eine weitestgehend einheitliche Präsentation der Vignetten. Während die erste Ausgabe noch insgesamt vier unterschiedliche Layouts präsentiert, ist das Auskopierverfahren im 8-Vignettenformat pro Albumseite stets in zwei Reihen zu je vier Vignetten ausgeführt. In der ersten Ausgabe finden sich vier verschiedene auskopierte Layouts. Fünfzehn Albumseiten weisen drei Spalten mit zwei Miniaturreihen in senkrechter Blattausrichtung auf (Abb.209-210;212-224). Vier Katalogseiten sind zu drei Spalten mit je zwei Miniaturreihen in waagrecht Blattausrichtung organisiert worden (Abb.225-228). Seltener ist ein Layout zu zwei Spalten mit drei Miniaturreihen in waagrecht Blattausrichtung gewählt (Abb.229-230). Eine Rarität innerhalb des ersten Katalogs bildet ein Layout von zwei Spalten mit drei Miniaturreihen in senkrechter Blattausrichtung (Abb.211).

Lenkt man das Augenmerk auf die stilistischen Merkmale der ersten Agenturalben von Calavas beobachtet man innerhalb der Systematik des Repertoires neben aufwendig gemalten Kulissen auch schlichter gestaltete Studiohintergründe, die auf einen regen Einsatz von Requisiten verzichten und sich auf die Positur konzentrieren. Diese Systematik setzt sich im dritten Agenturkatalog von Calavas fort, was auf Heids und Marconis Vignettenbestand rückführbar ist. Die Arbeitsweise der einzelnen Posituren ist in ersten Katalogen seltener im Sinne eines lebenden

²⁵² Die Einträge der ENSBA („E.154“, Inv.-Nr.: Ph 9288) und des Musée d’Orsay („E.107“, Inv.-Nr.: PHO 1984.88.1; „E.71“, Inv.-Nr.: PHO 1984.88.2), die diese Aufnahmen Heid oder Igout zuschreiben, gehören revidiert.

Bildes zu deuten. Wenige Rekurse auf den Pudica- oder Anadyomene-Modus sind zu konstatieren (Abb.260). Einige Vignetten zeigen die weiblichen Modelle in Interaktion mit den beigefügten Requisiten. Zu den Besonderheiten der ersten Ausgabe gehört eine Reihe von Doppelakten (Abb.210; 228). Ferner ist eine merkliche Anzahl von weiblichen Modellen mit direktem Blick zur Kamera positioniert.²⁵³ In beiden Ausgaben sind Studien im Halbformat eingefügt (Abb. 448-449). Erotische Akademien finden sich in der ersten Ausgabe. Neben dem direkten Blickkontakt der Modelle zur Kamera sind Ausstattungselemente verwendet worden, die aufgrund der suggerierten Privatheit des Ambiente Spielräume für eine zweideutige Bildsprache anbieten und seit den frühen 1860er Jahren dem Vorwurf unterliegen, die jeweiligen Aktfotografen haben Prostituierte als weibliche Modellen engagiert.²⁵⁴ Die Tatsache, dass die Kataloge von Calavas sowohl erotische wie auch klassische Akademien zum Verkauf anbieten, kann in diesem Kontext als strategisch austarierter Distributionspolitik gedeutet werden. Die Kulissen und privaten Aufnahmemomente bedienen eine Klientel, die bereits Gefallen an den Aufnahmen im Stile von Julien von Vallou de Villeneuve, Auguste Belloc, Félix Jacques-Antoine Moulin und Bruno Braquehais empfand (Abb.255-258).²⁵⁵ Es zeigt sich, dass die Verleger eine Umwertung des weiblichen Aktes vorangetrieben haben, die beim akademischen Studium eine Rolle spielt.²⁵⁶ Zuletzt seien die Körpertypen und Fotogenität der weiblichen Modelle kommentiert. Bezüglich der Proportionen entsprechen die Modelle dem gängigen akademischen Venus-Typus mit ausgeprägten Hüftbereich, schmaler Brust, gelängten Gliedmaßen und leichter Bauchwölbung. Nur wenige jugendliche Modelle sowie orientalische Modelle tauchen auf.²⁵⁷

Die Diskussion der Agenturkataloge ist nicht auf eine vollständige Analyse der überlieferten Aufnahmen angelegt, sondern widmet sich Fallbeispielen, die Einblicke in die stilistischen Charakteristika und thematischen Schwerpunkte der Urheber und deren Atelierpraxis ermöglichen. Anhand des methodischen Zugangs sollen auktoriale Rückschlüsse eruiert werden. Der Nennung von Provenienzen gehen quellenkritische Recherchen voraus, um die weit verstreuten Motive in ein Gesamtbild zu bringen. Im Fall von privaten Künstlernachlässen muss

²⁵³ Beide Aufnahmen stammen von Marconi und erinnern an Nadars stehenden Akt aus dem Jahr 1860, den Jean-Léon Gérôme (1824-1904) für sein Historiengemälde „Phryne vor dem Aeropag“ als Studienvorlage verwendet hat. Vgl. Kepetis 2011, S. 291-312, hier: S. 305. Nadars Aufnahme befindet sich heute im MET, Inv.-Nr.: 1991.1174.

²⁵⁴ Vgl. Disdéri 1862, S. 304 (wie Anm. 27).

²⁵⁵ Vgl. Romer 1989, S. 13. Julien Vallou de Villeneuve (1795-1866), Auguste Belloc (1800-1867), Félix Jacques-Antoine Moulin (1802-1869) und Bruno Braquehais (1823-1875) gehören zu den Aktfotografen der ersten Stunde und repräsentieren den weiblichen Akt im stilistischen Dunstkreis der Salonmalerei (wie Anm. 179).

²⁵⁶ Vgl. Pohlmann 2009, S. 16f; McCauley 1994, S. 152f.

²⁵⁷ Zur Beliebtheit von orientalischen Modellen, vgl. Waller 2005, S. 89-120, hier: S. 107 ff.

davon ausgegangen werden, dass die für Werkprozesse verwendeten Aktstudien nicht oder nur fragmentarisch überliefert worden sind.²⁵⁸

4.2.2. Arbeiten von Otto Schmidt und Louis Igout

Im ersten Katalog von Calavas lässt sich das Gros an Aufnahmen der Atelierpraxis von Schmidt zuordnen.²⁵⁹ Bislang sind die Agenturkataloge keiner „peniblen quellenkritischen Durchsicht“ unterzogen worden, so dass Igout als Urheber der Konvolute genannt worden ist.²⁶⁰ Es ist umstritten, ob der französische Verleger durch die Kooperation mit Schmidt sein Repertoire mit ausländischen Modellen aufzustocken versucht hat. Festzustellen ist, dass die Arbeiten aus Wien den Kernbestand des ersten Kataloges bilden. Gut die Hälfte der 22 Katalogblätter stammt aus dem Atelier von Schmidt. Deutliche Momente seines Aufnahmemodus sind auf die körperlichen Reize der Modelle gelenkt. Es lassen sich Sequenzen erkennen, in denen Schmidt mit einem festen Fundus an Staffage, gemalten Kulissen und mobilen Requisiten gearbeitet hat. Quervergleiche der Modelle und Kulissen bieten so sichere Indizien zur auktorialen Bestimmung, wie die folgenden Werkbeispiele aufzeigen.

Bereits die erste Katalogseite zeigt eine Aufnahme, die das weibliche Modell vor einer Staffage bestehend aus zwei Postamenten mit auffälliger Marmorierung in den Würfelflächen präsentiert (Abb.259). Mit der rechten Hand umfasst das Modell den am oberen rechten Bildrand drapierten Vorhang. Während der Aktkörper im Profil mit angewinkeltem rechtem Spielbein erscheint, ist der Kopf im Dreiviertelprofil zum Betrachter gedreht. Ein Teil des Kinnbereichs wird durch die angehobene rechte Schulterpartie verdeckt. Die auf Rumpfhöhe reichenden architektonischen Requisiten finden in einer weiteren Aufnahme mit demselben weiblichen Modell erneut Verwendung (Abb.261). Der Bildausschnitt ist nun großflächiger gestaltet und zeigt linksbündig eine an das Postament anschließende Balustrade mit einem landschaftlichen Ausblick. Der am rechten Bildrand sichtbare Vorhang ist voluminöser in seinen Verlaufsbahnen ausgebildet. Die Positur ist bei identischer Ponderation im Dreiviertelprofil gezeigt, wobei der Kopf dem Verlauf des linken Armes zum rechtsbündig abgestellten Postament folgt. Auch für Doppelakte findet diese Kulisse Verwendung. Das zuvor für Einzelstudien bestellte weibliche Modell ist abwechselnd als Steh- und Liegeakt gezeigt, zum Teil in Interaktion und mit Blickkontakt zu

²⁵⁸ Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1996, S. 16. Der Autor vermutet, dass viele malerische „Phototheken“ verloren gegangen sind. Oft ist ihnen von den Erben kein besonderer Wert beigemessen worden oder die Künstler empfanden sie als unzulässige Hilfe, die es „vor der Nachwelt zu vernichten“ galt.

²⁵⁹ Vgl. Starl 2000, S. 34-76.

²⁶⁰ Ponstingl 2013, S. 49.

seinem Pendant (Abb.228; 262-263). Leichte Veränderungen sind in der Gestaltung des Aufnahmeraumes evident. Der gemusterte Vorhang ist durch eine Blumenvase ausgetauscht, die auf dem rechtsbündig positionierten Postament abgestellt ist. Die Kulisse des zweiseitigen Postaments und gemusterten Teppichbodens dient Schmidt auch als Aufnahmeraum für Liegenakte (Abb.264-265). Das weibliche Modell ist als Rückenakt gezeigt, wobei die abgelegten Beine näher zum Betrachter gerückt sind als der abgestützte Kopfbereich. Am oberen Bildrand ergänzen Vorhänge die Kulissengestaltung. In der zweiten Aufnahme ist die Liegeposition in der Vorderansicht gezeigt. Die Armhaltung ist aus der ersten Sequenz übernommen, lediglich die Positionierung des Aktes ist parallel zur Kamera ausgerichtet. Als Stützhilfe des Torsos sowie des angewinkelten rechten Armes dient ein flaches Kissen. Die Gestaltung des Untergrunds lässt sich im ersten Agenturkatalog von Calavas auf weiteren Blättern erkennen (Abb.209; 211; 223-225).²⁶¹ Die Kulissengestaltung von Schmidt mit marmoriertem Podest findet sich auch in reduzierter Ausführung wieder. Auf der Katalogseite No. 19 weisen Aufnahmen eine Staffage mit linksbündiger Anlage des Postaments auf (Abb.227). In den weiblichen Doppelakten tritt die Kulisse sequenzartig bei leicht variierender Gebärdensyntax und Beinstellung in Erscheinung (Abb.228). Mit linksseitig aufgestelltem Postament präsentieren sich zwei stehende Akte, die im Album auf verschiedenen Seiten präsentiert werden (Abb. 266-267). Die Kulisse ist durch eine dreistufige Treppe erweitert, die sich vom Mittelgrund des Bildausschnittes zum linken Hintergrund fortsetzt. Zwischen der Staffage und dem unteren Treppenansatz ist eine verzierte Vase abgestellt, die die Kniehöhe des Modells erreicht. In der linken oberen Bildhälfte säumt ein Vorhang den Aufnahmeraum. Auf Höhe des Sockels durchläuft ein gemaltes Wandpostament horizontal den Bildverlauf. Die Positur des weiblichen Modells ist durch das eingefügte Treppenelement bestimmt. Während das rechte Standbein vor dem Treppenansatz abgestellt ist, interagiert das linke Standbein mit der Treppenstufe, wodurch das linke Knie eine starke Beugung zur rechten Bildseite erfährt. Die rechte Hand des Modells ist auf der architektonischen Staffage abgelegt und zeigt einen Kontrast zur erhobenen Geste, die durch das Halten eines Stabes konterkariert ist. Kopf- und Beinhaltung sind simultan in ruhende und aktive Elemente innerhalb der Positur organisiert. Trotz der Torsion wirkt der Hüftbereich des Modells steif und unbeweglich, was auf die körperliche Konstitution des weiblichen Modells zurückzuführen ist. Das bestellte Modell ist in weiteren Vignetten mit veränderter Kulissengestaltung und Posituren nachweisbar (Abb.268-272).

²⁶¹ Referenzen zur Verwendung des japanischen Fächers sind bei Starl 2000, S. 44, 60, 63 und 68 nachgewiesen.

Eine zweite umfangreiche Sequenz an Aktstudien von Schmidt lässt sich anhand von Modell- und Kulissenvergleichen rekonstruieren. Die Requisite besteht aus einer Balustrade mit trapezförmigen Dokken, die auf einem durchgehenden Fuß mit Sockelleiste gesetzt ist. Zwei Postamente sind abgebildet, in deren Würfflächen jeweils das Relief eines geflügelten Eroten erscheint. Schmidt wechselt bei der Verwendung dieser Staffage häufig die Schauseiten des Sockels oder nimmt die Balustrade ohne die jeweiligen Erweiterungen in dem Bildraum auf. In der linksbündig angeordneten Balustrade ist die reliefierte Würffläche mit einem Eroten bestückt, der einen Lorbeerkranz hält. In der zweiten Ausführung erscheint die Erotenfigur rechtsbündig in der Kulisse und trägt einen Bogen. Anzunehmen ist, dass die Kulisse und die dazugehörigen Requisiten zu dem Standardrepertoire des Wiener Fotografen gehören. Im Agenturkatalog selbst ist ihr Einsatz überschaubar. Möglicherweise ist nur ein Teil der Sequenzaufnahmen nach Paris geschickt worden oder Calavas hat aufgrund der begrenzten Anzahl an Albumseiten und des nur sechs Vignetten umfassenden Layouts eine Auswahl treffen müssen. Die Sequenz bietet einen konzisen Überblick über die Zuschreibungsproblematik und Sammlungsgeschichte der Akademien aus dem Atelier von Schmidt an. Die in der Regel anonymisiert in Schulsammlungen und Archive gelangten Aufnahmen sprechen für die Qualität von Schmidts Aktstudienmaterial und bezeugen die internationale Distributionspolitik seines Verlegers. Den Ausgangspunkt für die folgende Quellenkritik ist eine Akademie, die gesicherten Notizen zufolge der Urheberschaft Schmidts zugeordnet werden kann (Abb.273). In der Studie sitzt das weibliche Modell auf der linksbündig ausgerichteten Balustrade mit geflügeltem Eroten-Postament. Während die rechte Hand am oberen Verlauf des Geländers ruht, um damit eine leichte Torsion des Oberkörpers zur Seite und in Richtung des Betrachters zu präsentieren, ist die linke Hand neben dem rechten Oberschenkel an der Seite der Balustrade abgelegt. Die geschwungene Linie der Rückenpartie wird zusätzlich durch die Beinstellung fixiert. Der rechte Fuß ist dabei hinter die Fessel des linken Standbeins gesetzt und zusätzlich auf einen Stein abgestellt. Der gemalte Hintergrund erweitert die Staffage um einen Landschaftsausblick. Zur linken Seite des Modells ist ein helles Tuch auf der Balustrade abgelegt. Auf der rechten Seite ist eine im selben Ton und Material wie die übrige Staffage gefasste Vase mit Pflanzenwerk platziert. Im ersten Katalog von Calavas ist dasselbe Aktmodell mit vergleichbarer Frisur und Accessoires in einem Interieur dargestellt (Abb.274).²⁶² Die Balustrade mit den trapezförmigen Dokken wird

²⁶² Eine Referenzstudie findet sich bei Starl 2000, S. 42 (Abb.275).

in zwei weiteren Vignetten evident (Abb.276-277).²⁶³ Die erste Vergleichsstudie wiederholt die Sitzpositur vor einem gemalten Hintergrund mit einer Häuserfassade. Beigefügt ist eine Drapierung auf der Balustrade, die sich zu beiden Seiten des Akts ausbreitet. Recherchen bezüglich der Modell- und Staffagewahl im ersten Agenturkatalog haben gezeigt, dass sich weitere Studien dieser Sequenz überliefert haben. Darunter befindet sich ein Knabenakt, der auf der linksbündig ausgerichteten Balustrade mit Erotenrelief sitzt (Abb.279) sowie zwei Serienaufnahmen mit einem weiblichen Modell vor der rechtsbündig ausgerichteten Balustrade (Abb.280-281). Die zuletzt genannten Aufnahmen zeigen keine gemalten Kulissen und treten innerhalb der Systematik des Repertoires mit Requisiten wie Strohhut, Girlanden oder komischen Masken in Erscheinung. Insgesamt erscheint das Setting neutraler und lässt am vorderen Bildrand ein schlichtes Aufnahmepodest erkennen. Eine konzise Lektüre der Körperkonturen ist trotz der neutralen Hintergrundgestaltung merklich durch die Staffage abgelenkt, was sich besonders innerhalb der Ponderationen beobachten lässt, die durch die Balustrade im Hintergrund abgelenkt wird. Durch diese Quellenstudien können der Urheberschaft Igouts zugeschriebene Kabinettabzüge revidiert werden (Abb.282-284). Eine weitere Aufnahme zeigt das weibliche Modell vor der rechtsbündigen Balustrade (Abb.285). Drei weitere Aufnahmen mit einem anderen Modell, die als Serie mit den genannten Requisiten und Teilen der Staffage entstanden sind, finden sich auch im ersten Agenturkatalog (Abb.286-290). In einer weiteren Studie wird das Erotenrelief mit Postament und Blumenvase als Requisite wiederholt (Abb.291). Im Kontrast zu den bisherigen Aufnahmen interagiert das weibliche Modell intensiver mit den Requisiten. Die zusätzlich durch eine quadratische Platte erhöhte Blumenvase wird von dem weiblichen Modell arrangiert, wodurch sich eine Profilansicht auf die Positur und eine Torsion durch die Stellung der Füße auf den Zehenspitzen ableitet. Der neutral gehaltene Hintergrund unterstützt die Lektüre der Körperkonturen. Dieser Duktus wird auch in einer weiteren Aufnahme fortgesetzt (Abb.292). Die Aufstellung der Balustrade und des Postaments ist bereits der Atelierpraxis von Schmidt zugeschrieben worden (Abb.280-281). Sowohl die am unteren linken Fußende des Postaments arrangierten Teile der Girlande, die dunkle Drapierung am rechten äußeren Ende der Balustrade und die neutrale Hintergrundgestaltung sind in identischer Ausführung zur Anschauung gebracht. Gleichsam interagiert in dieser Akademie das weibliche Modell stärker mit den beigefügten Requisiten und zeigt sich beim Ausgießen eines Wasserkruges. Die übrige Körpersprache reagiert in erster Linie auf die Vorwärtsbewegung des Torsos. Die linke angewinkelte Hand umfasst die

²⁶³ Die zweite Aufnahme ist in einem größeren Bildausschnitt bei Starl 2000, S. 45 überliefert (Abb.278).

rechte Brust und wiederholt dabei die nach vorne in den Bildraum angewinkelte Haltung des linken Beines. Eine weitere Sequenzstudie dieser Serie ist überliefert (Abb.293). Das Arrangement der Staffage, der neutrale Hintergrund und die Positionierung der Kamera geben sich als Sequenz zu erkennen (Abb.291). Auf dem Postament am linken Bildrand ist neben der arrangierten Blumenvase auch ein rechteckiger Spiegel abgestellt, in dem das weibliche Modell ihr Konterfei betrachtet. Die Positur ist als Sitzfigur in Dreiviertelansicht ausgeführt, wobei der Kopf im Profil gezeigt wird.

Ein letztes Fallbeispiel dieser Sequenz offeriert eine explizit erotisierende Bildsprache (Abb.294). Am linken Bildrand beginnend ist zunächst das Postament in der Vorderansicht platziert, an der die Balustrade anschließt. Beide Requisiten sind in der Vorderansicht zu erkennen, so dass der obere Abschluss der Balustrade auf der Bildhorizontalen verläuft. Durch die Platzierung der architektonischen Requisiten in der Horizontalen wirkt der gesamte Bildaufbau insgesamt versperrt und der landschaftliche Hintergrund ist angeschnitten. Die auf dem Postament abgestellte Blumenvase verdeckt zusätzliche Elemente der gemalten Staffage im linken Hintergrund. Das weibliche Modell lehnt kopfüber mit linken Stand- und angewinkelt zur Seite gestellten Spielbein auf der Balustrade. Die Pose ist als Rückenakt im Dreiviertelprofil ausgeführt. Ein pikanter Moment ergibt sich durch die Geste der rechten Hand, die eine helle Drapierung um die Hüfte und den Torso des Modells anhebt, so dass das Gesäß gelüftet wird. Ruft man sich die Kriterien für eine erotische Akademie in Erinnerung, kann diese Aufnahme in die Kategorie der „gutgemeinten Geschmacksentgleisungen“ einsortiert werden.²⁶⁴

Ein vergleichbares Quellenstudium gestattet eine dritte Sequenz aus dem ersten Katalog von Calavas, die sich der Atelierpraxis von Schmidt zuschreiben lässt. Der Kulissenaufbau setzt sich aus einer überlebensgroßen Balustrade mit erhöhtem Ecksockel und dreistufiger Treppe zusammen. Das Geländer der Balustrade ist von Efeuranken verziert. Der gemalte Hintergrund der Kulisse ist mit einem Ausblick auf eine Wald- oder Parklandschaft erweitert. Der Untergrund ist semantisch auf die Staffage ausgerichtet und weist verstreute getrocknete Grasbüschel auf. In einer überlieferten Vergleichsstudie lehnt das weibliche Modell rücklings am unteren Ende der Balustrade, etwa auf Höhe des Übergangs zum Podest (Abb.295). Die linke Hand ist hinter den Rücken gelegt, während die rechte Hand auf dem unteren Abschluss der Balustrade ruht. Die Beinsetzung ist überkreuzt. Der Blick des Modells ist zur Kamera gerichtet und deutet ein Lächeln an. Im ersten Agenturkatalog folgen drei Aufnahmen diesem Aufnahmeduktus und der

²⁶⁴ Köhler / Barche, 1985, S. 91.

entsprechenden Modellwahl (Abb.296-298). In allen Aufnahmen ist das weibliche Modell mit Accessoires bestehend aus strahlenförmiger Halskette und Oberarmreif in Form einer Schlange dargestellt. Die identische Staffage und Modellwahl lenken das Augenmerk auf die Abfolge der einzelnen Posituren, die in Interaktion mit der architektonischen Staffage entstanden sind.

Mithilfe eines Modell- und Requisitenvergleichs lassen sich weitere Vignetten aus dem ersten Katalog von Calavas der Atelierpraxis von Schmidt zuschreiben. Dazu gehört ein Aufnahmeraum, in dem ein anderes Treppenmotiv zur Anschauung gelangt ist (Abb.299). Das Modell ist aus der Kulisse mit Postament und Balustrade bekannt (Abb.300-304). Die Kulisse mit den Treppenmotiv ist aufwendig gestaltet und zeigt das weibliche Modell auf der Bildmittelachse hinter einem Rundportal. Zu beiden Seiten der Staffage schließt ein Treppengeländer mit ovalen Dokken an. Der geneigte Kopf des Modells befindet sich unterhalb des trapezförmigen Schlusssteines. Der Torso vollzieht aufgrund der ausfahrenden Armhaltung zu beiden Seiten des Treppengeländers eine leichte S-Kurve zum linken Bildrand und ist nach vorne zum Betrachter gebeugt. Das linke Standbein ragt in den Bildhintergrund oberhalb der unteren Treppenstufe hinein. Durch die Öffnung der Arme ist der Blick auf den Aktkörper unverstellt und lässt eine deutliche Lektüre der Körperkonturen zu. Die Staffage wird durch einen Pflanzenwuchs zur linken Seite des Modells entlang der Dokken des Geländers erweitert. Auf dem rechten Absatz des Geländers ist ein helles Tuch mit Pflanzendekor drapiert. Im ersten Katalog von Calavas ist eine weitere Vignette mit demselben Modell vor einem Polsterstuhl präsentiert, der aus der Atelierpraxis von Schmidt stammt (Abb.305).²⁶⁵

Schwieriger als Modell- und Requisitenvergleiche gestalten sich Quellenstudien im Hinblick auf den Aufnahmemodus. In Anbetracht der sujetimmanenten Ähnlichkeiten weisen die Gestaltung der Kulisse und die Kameraeinstellung auf Merkmale hin, die eine auktoriale Zuschreibung ermöglichen. Die Laudatio von Weiermair auf Marconis raumfüllenden Aufnahmemodus hat sich in diesem Kontext als nutzbringend erwiesen.²⁶⁶ Dieser Methode folgend weisen Vignetten aus dem ersten Album von Calavas charakteristische Merkmale auf, die Schmidt als Urheber vermuten lassen. Dazu zählen Halbakte, die in einer fokussierten Untersicht entstanden sind (Abb.307-315). Die Posituren selbst zeigen Merkmale auf, die als Elemente des „Erotischen innerhalb aller Traditionen der Aktfotografie“ zu lesen sind und der Ästhetik der späteren „Pin-ups“ entsprechen.²⁶⁷

²⁶⁵ Zur Staffage und der Requisite vgl. Abb 306.

²⁶⁶ Vgl. Weiermair 1987, S. 13.

²⁶⁷ Köhler / Barche, 1985, S. 245.

Auch das zweite Agenturalbum von Calavas bietet weibliche Aktstudien aus der Atelierpraxis von Schmidt zum Ankauf an (Abb.233-254). Eine Sequenz an weiblichen Halb- und Brustakten ist auf den ersten sieben Katalogseiten präsentiert (Abb.237-238; 316-321). In allen Aufnahmen lässt sich innerhalb der Gebärdensyntax eine Variationsbreite erkennen, die entweder den Pudica-Modus abrufbar oder sich als sinnvoller Ausdruck zu erkennen gibt. An einer Sequenz wird diese Systematik im Aufbau der Posituren und der Kameraposition vertieft (Abb.325-329). Zwei Aufnahmen spiegeln diese Gebärdensyntax (Abb.327; 329). Während der Torso in der Dreiviertelansicht arretiert, ist die Kopfhaltung im Profil zur Anschauung gelangt. Eine Sequenzaufnahme zeigt sich als eine sitzende Aktstudie im Halbformat, wobei die erhobene Haltung des Armes beibehalten wird (Abb.326). Weitere Aufnahmen zeigen den weiblichen Halbakt in lagernder Position und variieren die Gestaltung des Haars und die Drapierung der Hüfte. Elemente der Kulisse erinnern an ein privates Boudoir mit Vorhang und Spiegel (Abb.321).²⁶⁸

Auf dem ersten Blatt des zweiten Agenturkatalogs von Calavas treten die Unterschiede zwischen Marconis und Schmidts Atelierpraxis deutlich zu Tage (Abb.233). Während Marconi den Fokus auf den Gesichtsausdruck konzentriert und den Schulter- und Brustbereich drapiert (Abb.330-332), weist der Duktus von Schmidt deutlich erotisierende Momente in der Bildsprache auf. Die beigefügten Accessoires, Requisiten und die Drapierung lenken das Augenmerk auf die körperlichen Reize des weiblichen Modells. Marconi gestaltet seine Sequenz in einheitlicher Kameraposition und zeigt die Modelle in einer geringen Raumtiefe. Schmidt variiert die Position und Entfernung der Kamera zum Modell. Weitere Aufnahmen aus dem zweiten Agenturkatalog sind über einen quellenkritischen Vergleich seiner Autorschaft zuzuschreiben (Abb.333-339).²⁶⁹

Auch ein großer Anteil von stehenden Posituren weist sich als Atelierpraxis von Schmidt aus und zeigt über den Bildraum verteilt drapierte Vorhänge (Abb.342-347). Die Gestaltung der Kulisse changiert zwischen einem neutralen Hintergrund mit Postament (Abb.348-349)²⁷⁰ und einer malerischen Staffage mit Wandvertäfelung (Abb.351-352). Alle Aufnahmen ähneln sich im Aufnahmemodus. Das weibliche Modell ist stets in der Nahaufnahme gezeigt. Bei einigen Studien ist die Position der Kamera unmittelbar neben dem Liegepodest positioniert, wodurch der private Moment der Aufnahmesituation untermalt wird. Mit dem Aufkommen der französischen

²⁶⁸ Vergleichbare Studien sind bei Starl 2000, Abb. S. 52f., 58, 61-62 nachgewiesen.

²⁶⁹ Vgl. Starl 2000, S. 57, 64 (Abb. 340-341).

²⁷⁰ Vgl. Starl 2000, S. 49 (Abb. 350).

Postkarten sollte dieser Modus firmiert werden und Sammler von erotischer Fotografie ansprechen.²⁷¹

Die Aufnahmen von Schmidt unterscheiden sich von den Konvoluten Igouts im Hinblick auf die Auswahl von schlankeren und feingliedrigeren Modellen. Soweit es die Gestaltung der Staffage betrifft sind Ähnlichkeiten beobachtet worden, die Le Pelley Fonteny und Font-Réaulx als stilistische Merkmale der Atelierpraxis von Igout beschreiben.²⁷² Aus diesen Gründen basiert die folgende quellenkritische Studie auf empirischen Beobachtungen. Ziel ist eine Revision des Igout zugeschriebenen Vignettenbestandes in den Agenturkatalogen von Calavas und Giraudon. Die Methode soll auch bei der Diskussion von Heids Atelierpraxis nutzbringend sein. Die Methode des Modell- und Requisitenabgleichs und die Analyse des Aufnahmemodus zielen darauf ab, Indizien seiner Atelierpraxis zu finden und auszuwerten. Die Beobachtungen von Le Pelley Fonteny und Font-Réaulx, die den Einsatz bemalter Studiohintergründe als Igouts Charakteristika beobachten, sind aufgrund der Quellenlage als Alleinstellungsmerkmale in Frage zu stellen. Im ersten Agenturkatalog von Calavas finden sich kleinere Sequenzen, die sich aufgrund der Modellauswahl und Kulissengestaltung von den Konvoluten der anderen Fotografen absetzen und Igout als Urheber vermuten lassen. Dazu zählen Aufnahmen, die eine statische Ausrichtung der Kamera und eine aufwendig gestaltete Kulisse präsentieren (Abb.215). Die gemalte Kulisse tritt als Bühne funktional in den Vordergrund und zeigt den weiblichen Akt in unterschiedlichen Stadien der Be- und Entkleidung. Auf Schulterhöhe des weiblichen Modells wird der Blick auf das Panorama fokussiert. Die einzelnen Posituren variieren die Haltung der Beine und Gebärdensyntax. In einer Sequenzaufnahme ist diese durch den Haltegestus eines Singvogels motiviert (Abb.356). Andere Aufnahmen deuten einen sinnierenden Ausdruck an (Abb.357-358). Eine vergleichbare Quellenstudie lässt sich auf den Albumblättern No. 4 und No. 13 durchführen (Abb.212; 221). Die Kulisse ist ähnlich aufgebaut. Innerhalb der Modellwahl lassen sich Differenzen beobachten, die auch den Bildausschnitt oder die Ausrichtung der Positur als Rückenakt betreffen (Abb.360; 363). Eine weitere Sequenz zeigt die Kulisse mit neutralem Hintergrund, drapiertem Liegepodest oder Teppichboden und erinnert stark an die Atelierpraxis von Marconi (Abb.361-362; 364-365). Zwei Studien zeigen einen stehenden sowie sitzenden weiblichen Akt in der Dreiviertelansicht vor einer landschaftlichen Kulisse (Abb.353-354). Die

²⁷¹ Vgl. Hartl 1985, S. 254-273, hier: S. 254f.

²⁷² Vgl. Font-Réaulx 2012, S. 238; Le Pelley Fonteny 2005, S. 118.

Liegestudien des letzten Albumblattes No. 22 zeigen Ähnlichkeiten in der Staffage auf und könnten aus Igouts Atelierpraxis stammen (Abb.366-367). Die statische Ausrichtung der Kamera bestätigt dies.

Der Atelierpraxis von Marconi kann eine letzte Sequenz aus dem ersten Katalog von Calavas zugeschrieben werden (Abb.368-372). Die Kulisse setzt sich aus Felsen und Bäumen zusammen und konzentriert den Fokus auf die Lektüre der Positur. In zwei Aufnahmen blickt das weibliche Modell zur Kamera. Die Systematik des Repertoires mit den plastischen Requisiten erinnert an Marconis Aufnahmen der römischen Campagna-Serie (Abb.134-135; 142-143; 149-150;154-156; 224). Eine Provenienz aus Schmidts Atelier ist nicht auszuschließen, da seine Verwendung von malerischen Kulissen überliefert ist (Abb.295-299) und das weibliche Modell bislang nicht im Werkkorpus von Marconi nachgewiesen werden kann. Schmidts Atelierpraxis lässt sich im zweiten Katalog von Calavas anhand von wiederkehrenden Hintergrundkulissen und der Ausnutzung des Bildraumes nachweisen (Abb.336-339). Die Studien präsentieren die weiblichen Modelle in Untersicht auf einer Chaiselongue liegend, die im Vergleich zu der statischen Ausrichtung der Kamera bei Igout einen expliziten erotisierenden Blickwinkel auf die Posituren forcieren. Auch wirkt Schmidts Atelierpraxis insgesamt verspielter und detailreicher und wird dem ursächlich Igout zugeschriebenen Vorwurf gerecht, die Requisiten und Staffage seien für eine Ablenkung des Augenmerks von der Positur verantwortlich.²⁷³

4.2.3. Die Atelierpraxis von Hermann Heid

Das folgende Kapitel widmet sich der Atelierpraxis von Hermann Heid. Seine Arbeiten sind über die Publikationen der Verlage von Calavas und Giraudon nachvollziehbar und als Studien unter dem Namen eines anderen Fotografen überliefert. Im zweitem Agenturkatalog von Calavas lassen sich durch Querverweise Aufnahmen finden, die auf die Autorschaft von Heid hinweisen (Abb. 241-242; 249-250; 252-253). Der Hintergrund und die Staffage sind ähnlich wie bei Marconi homogen gestaltet, so dass die präsentierten Posituren eine konzise Lektüre der Körperkonturen anbieten. Zu den beigefügten Requisiten gehören eine Pflanzengirlande, ein Reif sowie ein Krug. Einige Vignetten sind mit der Letter „E“ und einer Laufnummer markiert, was auf eine Provenienz aus Heids Atelier hinweisen kann.²⁷⁴ Einige Sitzstudien mit Pflanzengirlande variieren die

²⁷³ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 118.

²⁷⁴ Ebenda. Die Datensätze aus der ENSBA vermerken: „Certaines photos portant une lettre et un chiffre sont de Heid, les sans numéro sont de Igout“. Vgl. Abb. 241; 249; 252-253.

Gebärdensyntax (Abb.379-381) oder wechseln in eine stehende Positur (Abb.382-385).²⁷⁵ Die Verwendung der Requisite und die Modellwahl bestätigen, dass die fehlenden Beschriftungen der Vignetten keine gesicherte Zuschreibung liefern (Abb.389-390). Die Modellwahl und Kulissengestaltung weisen Charakteristika von Heids Atelierpraxis auf, die sich nicht mit dem Duktus eines Dekors „awash with accessories“ decken, wie dies Font-Réaulx bemerkt hat.²⁷⁶ Der Quellenvergleich zeigt auch auf, dass noch einiges in der Atelierpraxis von Heid eingehender betrachtet werden muss, um die Verbreitung seiner Studien in Frankreich nachzuvollziehen.²⁷⁷ So ist in einigen Aufnahmen am unteren linken Bildrand eine Chiffre mit einer Laufnummer erkennbar, die in der Datenbank der ENSBA auf die Belegexemplare von Igout im „Dépôt légal“ hinweist (Abb.249-250; 253). Die Vignetten auf dem Katalogblatt No. 18 (Abb.395-398) sind in den Datensätzen der ENSBA ohne die Nennung eines Autors dokumentiert und weisen auf den Verleger hin, dessen Bildunterschrift überliefert worden ist (Abb.401). Das Katalogblatt No. 21 präsentiert weibliche Rückenstudien und dokumentiert neben dem Verleger auch Igout oder Heid als Urheber (Abb.399-400).²⁷⁸ Der Vermerk im Datensatz ist nicht korrekt, da nach einem Quervergleich dasselbe Setting und Modell für die Aufnahmen gewählt worden ist. Auch der Kommentar im Datensatz ist anzuzweifeln, da die Aufnahmen nicht auf einen Urheber hinweisen.²⁷⁹ Mit dieser kritischen Lektüre muss die These revidiert werden, dass die Beschriftungen als auktoriale Kennzeichnungen zu betrachten sind.²⁸⁰ Zudem bestätigt die Quellenanalyse der Katalogblätter aus dem zweiten Katalog von Calavas, dass der Verleger für die Beschriftung der Vignetten verantwortlich war. Unklar bleibt in diesem Kontext, ob die Einführung der Kennzeichnungen aufgrund der Migration neuer Konvolute erfolgt ist.²⁸¹ Die Tatsache, dass Giraudon dieselben Kennzeichnungen verwendet, weist darauf hin, dass Heid einzelne Konvolute auch an Calavas geliefert hat. Aus dem überlieferten Briefwechsel zwischen Giraudon und Heid geht nicht hervor, ob er seinen Verleger darum gebeten haben, die bei Calavas eingesetzte Systematik fortzuführen.²⁸² Festzustellen ist, dass im ersten Katalog von Calavas auf eine Kennzeichnung verzichtet worden ist und Heid erst ab dem zweiten Katalog als

²⁷⁵ Die Girlande ist auch auf dem Blatt No. 10 als Sitzpositur präsentiert (Abb. 386-388).

²⁷⁶ Font-Réaulx 2012, S. 238.

²⁷⁷ Vgl. Kohlhuber 2005.

²⁷⁸ Vgl. ENSBA, Inv.-Nr.: Ph 14424 (Abb. 253).

²⁷⁹ Vgl. Katalogblatt No. 20. ENSBA, Inv.-Nr.: Ph 14423: „[...] 1 seule de Heid avec une letter et un chiffre les 7 autres [a]ssemblent être d'igout sans chiffre et décor différent“. Die Vignetten ohne Kennzeichnung stammen aus der Atelierpraxis eines anderen Fotografen, vermutlich von Schmidt.

²⁸⁰ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 118.

²⁸¹ Vgl. Kohlhuber 2005, S. 55.

²⁸² Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Briefwechsel zwischen Heid und Giraudon vom 21. Oktober 1880 (wie Anm. 223).

Urheber in Erscheinung tritt.²⁸³ Die Zuschreibungsproblematik lässt sich an dem überlieferten Albumblatt No. 17 aus dem zweitem Agenturkatalog von Calavas aufzeigen, welches ohne eine Kennzeichnung auskopiert worden ist (402-403). Die Chiffrierung im zweiten Katalog hat dazu geführt, dass ein Segment an Kopfstudien bislang fälschlicherweise Igout oder Heid zugeschrieben worden ist (Abb.233-236). Ein Modellvergleich bestätigt, dass ein Gros der Studien aus dem Atelier von Marconi stammt (Abb. 56).

Ein anderes Konvolut an Kopfstudien aus der fotografischen Lehrsammlung der ehemaligen Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums weist auf die Atelierpraxis von Heid hin (Abb. 408-434). Die Aufnahmen tragen neben der Laufnummer die Beschriftung „Coll. M. – Dr. H. Heid, Wien – Vervielfält. vorbehalten.“ (Abb. 435). Die Studienblätter präsentieren zwei jugendliche und ein älteres Modell, die mit Draperien, Kopfbedeckungen und Requisiten ausgestattet sind. Im Gegensatz zu Marconi präsentiert Heid runde, ovale oder rechteckige Bildformate. Auch die Perspektive wechselt zwischen Profil-, Frontal-, Halbprofil- und Dreiviertelprofilansicht. Die Kamera ist in Unter- oder Aufsicht positioniert. Die Studienblätter weisen Schlagschatten im Gesicht und Lichtreflexionen auf der Draperie auf, was auf eine Belichtung im Freien schließen lässt. Einige Aufnahmen sind sequenzartig entstanden und stammen aus der Kategorie „R“, die sich dem Studium von volkstümlichen Trachten widmet (Abb.415-417; 420-422; 426-427; 430-434).²⁸⁴ Kohlhuber stellt fest, dass die Posituren spontan ausgeführt wirken und an die Kunstfotografie von Julia Margareth Cameron erinnern (Abb.436-437).²⁸⁵ Auch stilistisch ist eine Ähnlichkeit mit den Arbeiten von David Wilkie Wynfield (1837-1887) erkennbar, der seine Modelle in historischen Kostümen aufgezeichnet hat. (Abb.438). Im Quervergleich zu Marconis Kopfstudien aus dem zweiten Agenturkatalog wirken Heids Studien aufgrund der wechselnden Bildformate weniger einstudiert und sind trotz direkter Blickkontakte nicht erotisch oder liebebreizend ausgeführt, wie sich dies in Schmidts Atelierpraxis beobachten lässt (Abb. 307-308).

²⁸³ Vgl. Kohlhuber 2005, S. 55.

²⁸⁴ Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Briefwechsel zwischen Heid und Giraudon vom 21. Oktober 1880 (wie Anm. 223); UdK-Archiv, Inv.-Nr.: 301-L 7-8, 49.

²⁸⁵ Vgl. Kohlhuber 2005, S. 50.

4.3. Der dritte Katalog der Agentur Calavas

4.3.1. Einleitung

Der dritte Agenturkatalog von Calavas bietet neben dem erweiterten Layout von 16 Vignetten pro Albumblatt auch neue Kategorien zum fotografischen Akt an. Neben Studien mit weiblichen Modellen sind erstmals Kinder- und Männerakte sowie anatomische Hand- und Beinstudien und eine Reihe von Gewandaufnahmen, Gruppenakte und Bewegungsstudien integriert, die das bisherige Themenspektrum erweitern. Im Vergleich zu den früheren Ausgaben ist das Album nun in einem senkrechten Quart-Format publiziert (31.3 x 25.5 cm), so dass eine Blattseite (20.96 x 13.97 cm) vier Vignetten pro Reihe umfasst. Soweit es die Provenienz betrifft sind insgesamt 39 Albumblätter überliefert. Die unterschiedlichen Themenbereiche sind in der Regel auf einem Blatt fortlaufend zusammengeführt. Eine Abweichung dieser Systematik bilden die Katalogblätter No. 10 und 11 (Abb. 448-449), auf denen weibliche Aktstudien mit Kinderakten vermischt worden sind. Auf dem bereits diskutierten Katalogblatt No. 25 (Abb. 463) sind Vignetten zum weiblichen und männlichen Akt auf derselben Albumseite subsumiert. Eine weitere Motivmischung findet sich auf Katalogblatt No. 31 (Abb. 469), das neben männlichen Gruppenakten auch drei Vignetten zur Mutter-Kind-Thematik präsentiert. In diesem Kontext ist zu beobachten, dass die Bandbreite eines Motivs oder einer Kategorie, wie beispielsweise Stehposituren zum männlichen Akt, eine Mannigfaltigkeit an Variationen und Perspektiven anbietet. Zudem sind innerhalb einer Sequenz auffällig viele Aufnahmen mit demselben Modell entstanden, was die Herkunft aus einem Atelier vermuten lässt. Während im ersten Agenturkatalog von Calavas Konvolute von Schmidt, Marconi und Igout publiziert worden sind, finden sich bereits in der zweiten Ausgabe Aufnahmen von Heid. Diese Erweiterung des Angebots wird im dritten Katalog fortgeführt.

Ähnlich wie zuvor fungiert Igout als Zulieferer des Signets für die obligatorische Anmeldung im Register des „Dépôt-légal“, obwohl aus seinem Atelier nur ein geringer Anteil an Studien stammt (Abb. 463). Ein Gros an Studien lässt die Urheberschaft von Heid erkennen. Andere Aufnahmen sind über Modellvergleiche der Atelierpraxis von Marconi zuzuordnen. Auktoriale Rückschlüsse auf Schmidt sind auf dem bereits genannten Katalogblatt No. 25 (Abb. 463) und bei ein paar Halb- und Liegeakten zu beobachten (Abb. 448, 464). Auffallend ist, dass die Atelierpraxis von Marconi und Heid zu einer stilistischen Normierung des Angebots führt. In der Forschung bildet dieser Tatbestand ein Desiderat. Bislang ist die Autorenfrage im Hinblick auf die Beschriftungen der

Vignetten zwischen Igout und Heid diskutiert worden. Nur Heftler weist darauf hin, dass Marconi nach seinem Weggang aus Paris und der Neusituierung eines Studios in Brüssel geschäftliche Kontakte mit Heid unterhalten hat und dieser sogar als sein neuer Verleger und Distribuent fungiert.²⁸⁶

4.3.2. Kinderakte und Mutter-Kind-Studien

In den ersten Agenturkatalogen von Calavas haben Kinderakte noch keine Rolle gespielt. Aus der Atelierpraxis von Marconi sind Aufnahmen dieses Themas überliefert (Abb.163-202). Angesichts der Einführung dieses Motivs im dritten Katalog von Calavas bietet es sich an, diese Kategorie innerhalb der fotografischen Akademien näher zu betrachten.

Auf den ersten elf Albumseiten sind Kinderakte versammelt, die Modelle vom Kleinkindalter bis zur frühen Kindheit präsentieren (Abb. 439-449). Motorische Fähigkeiten wie Aufrechtstehen, Wechselschritte oder beidhändiges Greifen sind je nach Altersstufe ausgeprägt. In einigen Beispielen dient ein mit Tuch bedeckter Podest oder die Hand einer Assistenzfigur als Stützhilfe (Abb. 491-497). Einige Studienblätter zeigen Gruppenakte (Abb. 498-501) oder sind in Begleitung eines weiblichen Modells organisiert (Abb. 446-447; 502-504). Die zuletzt genannte Thematik kann aufgrund der Gebärdensyntax wie Umarmen, Küssen oder Spielen als Mutter-Kind-Studie gedeutet werden. Auf dem ersten und zweiten Katalogblatt ist eine Sequenz von Kopf- und Halbformatstudien zu sehen, die das kindliche Modell mit Kopfbedeckung und Bekleidung präsentieren (Abb. 439-440). Die Aufnahmen sind vor einem neutralen dunklen Hintergrund aufgezeichnet und zeigen eine sukzessive Drehung des Kopfes gegen oder im Uhrzeigersinn. Der Gesichtsausdruck des kindlichen Modells verändert sich dabei kaum und ist in zwei Aufnahmen direkt zur Kamera gerichtet. Die konstante Positionierung des kindlichen Modells vor der Kamera erlaubt es, die Proportionen des Kopf- und Schulterbereichs zu studieren. Das weibliche Kindmodell ist auch in unterschiedlichen stehenden Posituren präsentiert, die vor und auf einem Sitzpodest ausgeführt worden sind (Abb. 443). In einigen Aufnahmen sind Requisiten wie eine Girlande oder ein Trinkpokal integriert und veranschaulichen typische proportionale und motorische Eigenheiten des kindlichen Modells: eine kaum merkbare Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein, eine verkürzte Halspartie, eine kindliche Längung der oberen Gliedmaßen sowie eine eingeschränkte Hebung der Arme bis knapp über die Stirn. Eine Sequenz an Sitzstudien zeichnet sich ähnlich wie die zuvor genannten Bruststudien durch die Drehung der

²⁸⁶ Vgl. Heftler 1985, S. 112.

Positur gegen den Uhrzeigersinn aus. Eine besondere Kategorie bilden Mutter-Kind-Studien, die als Paar- oder Gruppenakt ausgeführt worden sind und interaktive Momente aufweisen (Abb. 446-447; 502-510). Die Paarstudien zeichnen sich durch spielerische Posituren aus. Die Perspektive wechselt zwischen einer Dreiviertel- und Profilansicht, wobei die Gebärdensyntax der Arme im Fokus steht und die Positur des weiblichen Modells deutliche Momente einer Ponderation erkennen lässt. Weitere Aufnahmen dieser Sequenz verdienen eine genauere Betrachtung, in denen das kindliche Modell als stehender Rückenakt aufgezeichnet worden ist (Abb. 491-494). Das Studium der kindlichen Torsionen am Rücken und im Beinbereich tritt aufgrund der körperlichen Entwicklungsstufe des kindlichen Modells markant hervor und zeigt Merkmale der sogenannten ersten Fülle (3.-5. Lebensjahr) auf. Das Längenwachstum ist in dieser Entwicklungsphase noch verlangsamt. Die Krümmung der Linea alba ist kaum ausgeprägt, gleichwohl die Positur stabil wirkt und eine gewisse Körperbeherrschung und Fortbewegungskontrolle erahnen lässt. Dieser Eindruck setzt sich in Aufnahmen fort, die das kindliche Modell in der Vorder- und Profilansicht präsentieren (Abb. 444). Auf zwei Albumseiten findet sich eine Variation des Aufnahmepodestes, der entweder parallel zur Kamera verläuft oder sich um 45° im Uhrzeigersinn gedreht hat (Abb. 442; 448; 511-516). Über Modellvergleiche und wiederkehrende Requisiten kann eine kleine Sequenz an Mutter-Kind-Studien der Atelierpraxis von Marconi zugeordnet werden (Abb. 502-504). Weitere Indizien auf seine Urheberschaft sind nicht vorhanden. Heid kann das Gros an Kinderakten und Mutter-Kind-Studien zugeschrieben werden (446-447; 491-501; 505-516). Die Annahme wird durch die Wahl des weiblichen Modells unterstützt, welches im zweiten Agenturkatalog von Calvas mit der Requisite einer Blumengirlande präsentiert worden ist (Abb. 239; 249-250). Auch weisen später publizierte Katalogblätter von Giraudon darauf hin, dass die Aufnahmen aus dem Wiener Atelier von Heid stammen (Abb. 479; 485-486).

4.3.3. Gewandstudien

Für den Zeichenunterricht bilden Gewandstudien ein wichtiges Hilfsmittel zum Erlernen einer kunstvollen Anordnung der Draperie und der Faltenbildung von Gewändern. In der klassischen Dreiteilung der akademischen Kunsterziehung ist die Gewandstudie gemeinsam mit der Aktstudie in der dritten Etappe der Ausbildung von Eleven angesiedelt, um die Grundlagen der freien Komposition zu erlernen.²⁸⁷ In den ersten beiden Agenturkatalogen von Calvas war das

²⁸⁷ Vgl. Jooss, 2012, S. 23f.

Thema der Gewandung als Teilaspekt und in Form einer Requisite berücksichtigt worden. Im dritten Agenturkatalog steht dieses Thema auf fünf Katalogblättern im Fokus (Abb. 450-454). Neben Standposituren sind auch angedeutete Bewegungsmotive und teilentkleidete Studienaufnahmen präsentiert. Erstmals ist auch eine Sequenz mit männlichen Modellen integriert, wenngleich die Anzahl im Vergleich zu den weiblichen Gewandstudien deutlich geringer ausfällt (Abb. 452). Bei den männlichen Gewandstudien besteht die Kulisse aus einem neutralen Hintergrund und der Requisite eines Pappmaché-Felsens (Abb. 517-520). Die Standmotive changieren zwischen ruhender und aktiver Gestik und deuten ein Pasticcio zwischen dem Apoll von Belvedere und Augustus von Prima Porta an (Abb. 521-522). In der Profil- und Rückenansicht kommt die Licht- und Schattenwirkung der dunklen Gewandung stark zum Ausdruck (Abb. 523; 526). Vier Sitzposituren zeigen im Kontrast dazu einzelne Facetten des Faltenwurfs, der sich auf den Schulter- und Kniebereich konzentriert (Abb. 517-520).

Die große Anzahl von Gewandstudien mit weiblichen Modellen ist vor einer ähnlich neutralen Kulisse aufgezeichnet, die mit einem drapierten Podest ausgestattet ist (Abb. 450-454). Bei genauerer Untersuchung lassen sich klassische Vorbilder entdecken, die an die Attitüden der Lady Hamilton erinnern.²⁸⁸ Eine erste Sequenz an Gewandstudien mit weiblichen Modellen setzt sich aus Aufnahmen zusammen, die auf das Thema der römischen Tunika rekurrieren (Abb. 527-529), die traditionell als Unterkleid getragen und mit einer Stola oder Palla kombiniert wird.²⁸⁹ Die Posituren sind in der Dreiviertelrücken- und Vorderansicht aufgezeichnet und präsentieren unterschiedliche Momente in der Raffung der unteren Stoffbahn. Eine Aufnahme zeigt eine ponderierte Stellung, die durch die gesenkte Kopfbewegung des Modells betont wird (Abb. 528). Die Drehung des Torsos gegen den Uhrzeigersinn wird durch die Gebärdensyntax verstärkt. Während die rechte Hand auf Brusthöhe die Gewandung rafft, hält die gesenkte linke Hand den seitlich verlaufenden Saum. Die hinter dem Modell platzierte, mit dunklem Tuch bedeckte Haltekonstruktion untermauert kontrastreich den Verlauf des Spielbeins. Unklar bleibt, warum diese Sequenz auf drei unterschiedlichen Albumblättern als Anfangsvignette gesetzt worden ist und nicht in einer Reihe erscheint (Abb. 450-451; 453).

Zu den weiteren Sequenzen gehört eine Reihe von Gewandstudien mit einem weiblichen Modell, die in der Art einer Exomis oder eines Chitons dargestellt sind.²⁹⁰ Der Zuschnitt dieser antiken

²⁸⁸ Vgl. Ittershagen 1999, S. 17ff; Jooss 1999; Reissberger 2002, S. 189-210; Holschbach 2006, S.40ff.; Barck 2008, S. 40ff.

²⁸⁹ Vgl. Hölscher 2002, 334ff.; Pekridou-Gorecki 1989, S. 71-94; 121ff.

²⁹⁰ Vgl. „Vatikanische Wettläuferin“ (Abb. 132; 539) und „Verletzte Amazone“ (Abb.540).

Tracht ist ärmellos konzipiert und nur an einer Schulter befestigt.²⁹¹ Die Aufnahmen sind auf fünf Katalogblätter verteilt und präsentieren sowohl sitzende als auch stehende weibliche Modelle (Abb. 450-454). Die Anbringung des Stoffes ist dabei abwechselnd über die rechte oder linke Schulter ausgeführt (Abb. 530-538). Die stehenden Gewandstudien sind durch eine überkreuzte Stellung der Beine geprägt, durch die der untere Faltenwurf in seiner Schattierung und den Verlaufsbahnen zum Ausdruck kommt. Die Raffung des Gewandes ist zum Teil durch einen zusätzlichen Gürtel am Bauch befestigt (Abb. 531) oder wird frei am Körper fließend gezeigt (Abb. 534).²⁹² Der Gürtelung des Gewandes kommt auch in weiteren Aufnahmen ein besonderes Interesse zuteil (Abb. 450; 452-454). Mit der Funktion einer Fibel verwandt gilt die Gürtelung in der antiken griechischen und römischen Kleidung als ein grundlegendes Hilfsmittel zur Befestigung von umgenähter Gewandung. Die Aufnahmen zeigen eine Bandbreite an unterschiedlichen Perspektiven auf die gegürtelte Version der Exomis auf (Abb. 541-546). Auch sitzende Gewandstudien sind im dritten Katalog von Calavas berücksichtigt worden (Abb. 547-550). Die Lektüre der Gewandung rückt deutlich in den Hintergrund und wird als Teil der Kulisse und des drapierten Sitzpodestes wahrgenommen (Abb. 547-550). Eine dritte Sequenz widmet sich Varianten des mantelförmigen Himations (Abb. 551-558), welches den Körper umhüllt und auch in Form eines Schleiers oder Kopftuches erweitert werden kann.²⁹³ In den Aufnahmen ist diese Gewandungsart als Umhang in Szene gesetzt und bedeckt kapuzenartig den Hinterkopf des weiblichen Modells. Der Aktkörper wird dabei entweder freigelegt oder ab der Lende von den Faltenbahnen des Tuches umschlossen. In den Aufnahmen sind auch ponderierte Beinstellungen zu beobachten (Abb. 551; 555; 556-557). Auffällig ist, dass keine Rückenansichten zu diesem Thema präsentiert sind und die Ansichten zwischen Dreiviertel- und Vorderansicht variieren. Auch hier liegt der Fokus auf der Kontrastwirkung zwischen bloßer Haut und taktilem Stofflichkeit. Zwei Vignetten deuten in der gezeigten Positur eine *Figura Serpentinata* an, die durch einen Haltegriff unterstützt wird (Abb. 556-557).²⁹⁴ Die Unterschiede zwischen der Haptik der Gewandung und Hauptoberfläche werden in einer Sequenz deutlich erkennbar, die sich auf den

²⁹¹ Vgl. Becker 1854, S. 313; Amelung 1899, Sp. 2324; Hölscher 2002, S. 331-33; Pekridou-Gorecki 1989, S. 81f. Die Exomis galt im römischen Reich als Arbeitsgewand von Soldaten, Arbeitern und Sklaven. Das ärmellose Gewand ist aus grobem Stoff gefertigt und an der linken Schulter mit einer Fibel zusammengerafft, damit die linke Hand für die Arbeit freigestellt bleibt. Der Chiton exomis ist zudem als Kleidung von Typen der griechischen Komödie überliefert. Diese Sonderform des Chitons bildet neben dem Peplos, einem rechteckigen Tuch mit Überwurf (Apoptygma) mit zweischultriger Nestelung, eine Alternative in der Gewandung für Frauen. Über den Chiton konnte ein Mantel (Himataion) getragen werden.

²⁹² Auch Studien mit dunkelfarbener Exomis sind integriert (Abb. 451; 454).

²⁹³ Vgl. Hölscher 2002, S. 332ff. In der römischen Kaiserzeit erfährt das Himation eine Fortsetzung im Pallium, die später auch zu der Amtskleidung katholischer Päpste gehört.

²⁹⁴ Vgl. Summers 1972, S. 271ff. Im Manierismus wird zugunsten einer Vielansichtigkeit die klassische, in sich ruhende Form durch eine spiralförmige, sich um die eigene Achse drehende Komposition abgelöst.

Pudica-Modus der Venus von Milo beziehen und der Atelierpraxis von Marconi zuzuschreiben sind (Abb.57-62; 451-452). Die Statue besteht originär aus zwei Marmorblöcken, wobei die Fuge am Übergang zwischen Gewand und Körper verläuft. Seit ihrer Auffindung sind verschiedene Versionen über die Haltung der Arme rekonstruiert worden. Aufgrund der überlieferten Tronci könnte sich der rechte Arm vor dem Körper gesenkt und der linke Arm erhoben haben.²⁹⁵ In dem instabilen Standmotiv mit aufgesetztem Spielbein zeigt die Venus von Milo typische Merkmale, die ihre Entstehung in den Späthellinismus datieren. In leichter Schräglage windet sich der Torso in einer seitlichen Schraubung der Hüfte. Aufnahmen aus dem dritten Katalog zeigen den antiken Typus in der Rückenansicht (Abb. 559-561). Das Augenmerk richtet sich auf die S-Kurve, die den weiblichen Aktkörper durch die Drapierung mehr enthüllt als verdeckt. Einige Aufnahmen aus dieser Kategorie zeigen Posituren, die den Typus der Venus von Milo in der Ponderation reduzieren und dem charakteristischen instabilen Standmotiv entgegenwirken (Abb. 562-564). Die Transitorik ist in zweifacher Hinsicht konterkariert. Zum einen ist der Kontrastpost in ein Standmotiv gewechselt. Auch die Ansicht zeigt den halbbekleideten Modellkörper nun im Profil oder in der Dreiviertelansicht und konzentriert die Gebärdensyntax auf die Nestelung des Gewandes vor der Körpermitte. In vergleichbarer Reduktion der Transitorik präsentieren sich Studien, die den weiblichen Akt halbbekleidet in eine Stützpositur interpretieren (Abb. 565-566). Es sind auch Aufnahmen präsentiert, die die oberen Extremitäten des Vorbildes semantisch durch das Halten eines Handspiegels rekonstruieren (Abb. 568-569). Aufgrund der Tronci, die am Original gesichert worden sind, geht man davon aus, dass der linke Arm der Venus von Milo als Haltgriff des Schildes ihres Gatten Ares konzipiert war oder der Betrachtung des eigenen Antlitzes galt. Andere Interpreten der Statue sehen in der Venus von Milo eine Badeszene, die sich durch den halbbekleideten Modus der Gewandung erklärt.²⁹⁶ Ähnlich wie den Mutter-Kind-Studien sind über Modellvergleiche Aufnahmen der Atelierpraxis von Marconi zuzuschreiben (Abb. 56; 541-569).

4.3.4. Anatomische Detailstudien

Neben Aufnahmen mit kindlichen Modellen und Gewandstudien widmet sich eine Sequenz auf den letzten beiden Blättern des dritten Katalogs von Calavas dem Studium der Anatomie (Abb.

²⁹⁵ Vgl. Haskell / Penny 1998, S. 329. Vor allem im 19. Jahrhundert galt der Typus der Venus von Milo als ein Pasticcio zwischen idealer und sinnlicher Schönheit (wie Anm. 125).

²⁹⁶ Vgl. Prettejohn 2012, S. 74f; 83ff.

476-477). Die Aufnahmen zeigen stehende, liegende und lagernde Beine, die oberhalb des Knies durch ein dunkles Tuch drapiert worden sind (Abb. 570-573). Eine Studie weist Ähnlichkeiten mit der Atelierpraxis von Marconi auf (Abb. 40; 572). Weitere anatomische Studien variieren die Position des rechten Beines (Abb. 570-571; 573). Der Fokus auf den mit Tuch bedeckten Aufnahmepodest ist evident und wird in Detailansichten fortgeführt (Abb. 574-577). Die Handstudien eines weiblichen Modells auf der Albumseite No. 38 sind in einer Ausnahme im Querformat präsentiert (Abb. 476; 582-583). Weitere Handstudien zeigen Rüschen und Stickereien oder Schmuckstücke am Ringfinger (Abb. 578-583).

Die anatomischen Studien im dritten Katalog von Calavas reihen sich in der versachlichten Darstellung in die Tradition der Wachsmodele, Gliederpuppen und Atlanten ein und vermitteln ein Verständnis für die menschliche Anatomie.²⁹⁷ Einige Indizien sprechen sich für Hermann Heid als Urheber aus, der auch Handstudien für den ersten Katalog von Giraudon geliefert hat (Abb. 489-490). In diesem Kontext sind die fotografischen Studienblätter zur menschlichen Morphologie von Paul Richer zu betrachten (1849-1933), die er während seiner Lehrtätigkeit als Professor für Anatomie an der Pariser École des Beaux-Arts aufgezeichnet und 1890 in seinem Sammelwerk „Anatomie artistique“ publiziert hat. Nach 1900 hat Richer auch weibliche Körperstudien angefertigt, die er in seiner unveröffentlichten Publikation „Atlas de physiologie artistique“ zu Lehrzwecken dokumentiert hat (Abb. 584-585).²⁹⁸ Im Vergleich zu den Vignetten aus den Katalogen von Calavas sind die Aufnahmen von Richer systematischer ausgeführt und zeigen die Modelle in einem konformem Bildformat. Die weiblichen Modelle haben ihr Gesicht verhüllt oder wenden den Blick von der Kamera ab (Abb. 584-585). Im Rückblick auf die Studien von Schmidt (Abb. 209-210; 219; 463) konzentriert sich Richer auf die Funktion seiner Studien als Lehrmittel, die auf eine objektive Lesart des Aktkörpers abzielt.²⁹⁹

4.3.5. Studienblätter zum weiblichen Akt

Auf insgesamt zwölf Katalogseiten sind in im dritten Agenturkatalog von Calavas Studienaufnahmen zum weiblichen Akt präsentiert (Abb. 449; 454-464). Dazu ist eine Sequenz an weiblichen Kopf- und Halbstudien zu zählen (Abb. 448-449).³⁰⁰ Eine weitere Sequenz widmet

²⁹⁷ Vgl. Pohlmann 2009, S. 17-20; 70. Bereits ab 1855 haben Charles Nègre, Nadar und die Brüder Alinari Handstudien zum Verkauf offeriert.

²⁹⁸ Vgl. Callen 1997, S. 47-51; Colmar 2010, S. 115f, 346f.

²⁹⁹ Vgl. Pohlmann 2004, 51-57, Abb. S. 57; Zimmermann 2009, S. 55-59. Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875) hat mithilfe von Elektronen unterschiedliche physiognomische Gesichtsausdrücke fotografisch dokumentiert und sich dabei an der antiken Laokoon-Gruppe aus den Vatikanischen Museen orientiert.

³⁰⁰ Ein deutlicher Paradigmenwechsel zu den Studien von Schmidt ist zu beobachten (Vgl. Abb.237-239).

sich dem Liegeakt, der in einigen Aufnahmen vor einem malerischen Hintergrund präsentiert wird, der an ein privates Boudoir erinnert (Abb. 586-588).³⁰¹ Ein Großteil der Aufnahmen ist in einem senkrechten Bildformat aufgezeichnet und zeigt die weiblichen Modelle auf einem tuchbedeckten Podest (Abb. 449; 463-464). Einige Studien stellen das weibliche Modell im Schlaf versunken dar (Abb. 589-590) oder variieren die Gebärdensyntax der Arme in eine aufstützende Haltung (Abb. 591-592). Zwei Aufnahmen präsentieren die Positur in der Rückenansicht (Abb. 593-594). Die Übergänge zu den lagernden und sitzenden Studien verlaufen fließend (Abb. 449; 456; 459; 464; 595-598). Die sukzessive Aufrichtung der lagernden Positur geht mit einer Modifizierung des Aufnahmepodestes einher. Der Wechsel von einem waagrechten zu senkrechten Aufnahmeformat bringt eine Akzentverschiebung mit sich, wodurch die Positur kleiner präsentiert wird (Abb. 599-601).³⁰² Die Sequenz zeigt eine konsekutive Aufrichtung des Oberkörpers, die sich in der abgelegten Position der Beine abzeichnet. Während in der ersten Sequenzaufnahme die Knie in der Flexion erscheinen (Abb. 599), wechselt in den folgenden Aufnahmen ein Bein in eine ausgestreckte Haltung. Auch der stützende Moment der Arme zeigt Veränderungen auf, die mit der aufrechten Haltung des Torsos einhergehen. Auf einem Katalogblatt ist der Übergang in eine Sitzpositur durch einen verkürzten Aufnahmepodest gelöst worden, so dass der Aktkörper die Bilddiagonale zwischen der oberen linken und unteren rechten Ecke des Bildes nachzeichnet (Abb. 602).³⁰³ Auch durch einen größeren Abstand der Kamera zum Aufnahmepodest kann die Blickachse auf den Aktkörper modifiziert werden (Abb. 605-607), so dass dieser die Hälfte des Bildformates ausfüllt. Der Übergang zu den Sitzfiguren wird durch eine abgestützte Haltung der Beine auf dem Aufnahmepodest eingeleitet (Abb. 603-604). Die Sitzposituren mit aufrechtem Torso und modifizierter Systematik des Repertoires finden sich auf den Albumblättern No. 17, No. 18 und No. 20 (Abb. 455-456; 458). Dabei sind Variationen des Sitzpodestes zu beobachten. Zunächst findet der erhöhte Aufnahmepodest erneut Verwendung (Abb. 610-612), welcher aufgrund seiner Größe eine zusätzliche Stütze für die Beine benötigt. Auch kommen Rundpodeste zum Einsatz, bei denen die weiblichen Modelle ohne zusätzliche Hilfskonstruktion in aufrechter Sitzhaltung dargestellt werden (Abb. 613-617). Die letzte Modifikation des Sitzpodestes ist deutlich niedriger und geringer im Umfang gestaltet. Sie zwingt das weibliche Modell eine eingesunkene kauernde Positur einzunehmen (Abb. 618-620).

³⁰¹ Alle Aufnahmen stammen aus der Werkstattpraxis von Otto Schmidt (Vgl. Abb. 221, 229).

³⁰² Die Vignette Cal III/No. 26. 4/3 (Abb. 600) ist im Katalogteil in ihrer originalen Präsentationsform aufgenommen und nicht der Lektüre entsprechend um 90° gegen den Uhrzeigersinn gedreht.

³⁰³ In ähnlicher Ausrichtung erscheinen die Posituren in weiteren Vignetten (Abb. 603- 604). Vgl. auch die Posituren, in denen das weibliche Modell in gebeugter Haltung über den Aufnahmepodest lehnt (Abb. 455; 462).

Nennenswert ist die sukzessive Annäherung an bekannte kunstgeschichtliche Motive wie den Dornauszieher (Abb.9-10; 621) oder den Typus der Kauernden Venus (Abb.50; 622-623). Zu dieser Kategorie sind auch Studienblätter zu zählen, die zwischen stehender und sitzender Aktpositur changieren und im Sinne von phaseologischen Standbildern zu interpretieren sind (Abb. 624-628). Aufgrund der Modellwahl stammt diese Sequenz vermutlich aus dem Atelier von Heid.³⁰⁴ Soweit es die originale Gebärde der hellenistischen Antike betrifft sind unterschiedliche Kopien überliefert. Aufgrund der Armhaltung und den Flexionen der Gliedmaßen ist der Kontext einer Badeszene zu vermuten.³⁰⁵ In einer Aufnahme wird dieses Motiv durch einen Rundpodest erweitert, auf dem die Arme des Modells abgestützt sind (Abb. 623). Auch sind Aufnahmen gezeigt, die sich durch das Aufrichten des Torsos organisieren (Abb. 626-627). Auf den Typus der Venus Anadyomene (Abb. 54-55) ist im Kontext von Marconis Werkstattpraxis eingegangen worden (Abb. 63-65; 461).³⁰⁶ In weiteren Studienaufnahmen sind Rekurse auf die Venus von Milo (Abb.53; 629) und den Apoxyomenos zu beobachten (Abb. 630; 631).³⁰⁷ Die Studien zeigen auf, dass sich die Posituren sukzessive von bekannten Vorbildern aus der Antike und Kunstgeschichte gelöst haben und freie Haltungsmotive entstanden sind.³⁰⁸ Eine Sequenz an stehenden Posituren ist vor einem drapierten Podest entstanden (Abb. 457; 632-638). In einigen Aufnahmen ist ein Armhalter integriert, der die Funktion eines Troncos für die Gestik oder Ponderation übernimmt (Abb. 639-647). Eine Kategorie aus dem dritten Katalog von Calavas widmet sich dem weiblichen Rückenakt und zeigt Unterschiede in der Gestaltung der Kulisse (Abb. 648-654). In einigen Aufnahmen wird die Be- und Entlastung der Gliedmaßen durch die Senkung des Torsos hervorgerufen (Abb. 655-657).

4.3.6. Götter, Heroen, Athleten und Pankratiasten

Insgesamt neun Katalogblätter widmen sich im dritten Katalog von Calavas dem männlichen Akt (Abb. 465-468; 471-475). Auf zwei Blättern sind männliche Paar- und Gruppenakte präsentiert (Abb. 469-470). Bemerkenswert ist die spätere Wiederauflage durch die Agentur Giraudon (Abb.

³⁰⁴ Vgl. Abb.241-241, 249-250; 253; 502-504.

³⁰⁵ Vgl. Haskell / Penny 1996, S. 321ff.

³⁰⁶ Zu den semantischen Variationen zählt auch ein Spiegelmotiv (vgl. Abb.568-569), die an die von Nadar geprägte Geste von Phryne erinnert (Abb.217; 224).

³⁰⁷ Die Antike ist über eine Marmorkopie überliefert und stammt aus der Zeit um 320 v. Chr. Sie zeigt einen männlichen Athleten, der sich mit Hilfe eines Schabgerätes (strigilis) von Staub und Schmutz reinigt. Die Athletenfigur wird dem Umkreis der Werkstattpraxis von Lysipp zugeordnet.

³⁰⁸ Vgl. Pevsner 1986, S. 255ff; Mühlenberend 2001, S. 279. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzen Reformen ein, durch die auch natürliche Haltungen in den Abendklassen eingeführt werden. Die Maler der „Brücke“ praktizieren Anfang des 20. Jahrhunderts das Aktzeichnen im Viertelstundentakt.

480-483). Wie bereits diskutiert spiegelt sich in der verzögerten Produktion von männlichen Aktstudien die gängige Moralvorstellung des 19. Jahrhunderts wider.³⁰⁹ Vergleichbar mit dem Compendium an weiblichen Aktstudien erscheinen im dritten Agenturkatalog die männlichen Akte als Steh-, Sitz, Lager- und Liegefiguren. Auffällig ist, dass einige Konvolute den männlichen Aktkörper aktiver in seiner Gebärdensyntax oder Interaktion mit Requisiten präsentieren und Bewegungsabläufe andeuten. Zu den Novitäten gehören männliche Paargestudien und Gruppenakte. Motivgeschichtlich erinnern diese Aufnahmen an Pankratiasten oder nehmen Rekurs auf bekannte Vorbilder wie die Ildefonso-Gruppe aus dem Madrider Prado (Abb.743). Auch Einzelakte sind in der Arbeitsweise eines lebenden Bildes angefertigt wie Adaptionen des Apolls von Belvedere (Abb.681), Cincinnatus (Abb.674) oder Ludovisi Mars (Abb. 707) zeigen. Eine denkwürdige Beobachtung lässt sich bei der Durchsicht der männlichen Aktstudien vermerken. Konträr zu dem Angebot an weiblichen Aktstudien aus der Agentur Calavas weisen alle Aufnahmen eine Konformität innerhalb der Systematik des Repertoires auf, die sich durch eine neutrale Kulisse und die spärlich eingesetzten Requisiten auszeichnet. Es kann kaum angezweifelt werden, dass das Supplement an männlichen Akademien aus dem Atelier eines einzelnen Fotografen stammt. Da ein nicht unwesentliches Gros dieser Vignetten erneut von Giraudon verlegt worden ist (Abb. 480-483), kommen Heid oder Marconi als Urheber in Frage. Quellenkritisch kann nicht belegt werden, dass Igout dieses Themenspektrum bedient hat. Auch Schmidt arbeitet bis 1900 ausschließlich mit weiblichen Modellen und hat Starl zufolge in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts seine Tätigkeit eingestellt und sein Unternehmen an den Maler Eduard Büchler übergeben.³¹⁰ Die auktoriale Zuweisung an Heid oder Marconi bestätigt auch die Auswahl der Modelle, die sich in fünf wiederkehrende antike Typen kategorisieren lässt.³¹¹ Das männliche Modell Typus A entspricht in seiner erhabenen, eleganten und schlankmuskulösen Disposition dem „stilus gravis“, die vom Apoll von Belvedere abgeleitet ist. Typus B hingegen rekurriert auf den Herkules Farnese in seiner größeren Statur und ausgeprägten Muskulatur am Rücken und im Bereich der Oberschenkel. Aufgrund seiner untersetzten, kleinwüchsigen Statur ist das männliche Modell Typus C dem „stilus humilis“ zuzuordnen, der dem Darstellungsmodus eines Satyrs angemessen erscheint. Die beiden letzten Typen bilden Varianzen zwischen Typus A und B und verkörpern den „stilus mediocre“. Während das männliche Modell Typus D eine ausgeprägte Beschaffenheit der Muskulatur bei großer Statur

³⁰⁹ Vgl. Pohlmann 2009, S. 19; Fellner 2012, S. 12 (wie Anm. 71).

³¹⁰ Vgl. Starl 2000, S. 13; 38f.

³¹¹ Vgl. Walters 1979, S. 13.

zeigt, zeichnet sich das männliche Modell Typus E durch schlanke Proportionen aus, die athletische Qualitäten zum Ausdruck bringen. Auffällig ist die Verteilung der Typen innerhalb der Paarstudien, die in deutlicher Hierarchisierung zwischen „stilus gravis“ und „stilus humilis“ changiert. So sind die Studien stets mit den Modellen Typus A und D oder Typus B und C ausgeführt. Inwiefern diese Gegenüberstellung eine explizite Kontrastierung unterschiedlicher Archetypen aufweisen sollte, bleibt zu vermuten.

Im Vergleich zu den anderen männlichen Modellen taucht Typus A – sowohl als Einzelfigur als auch in den Paarstudien – am häufigsten auf. Einige Vignetten erinnern in der Arbeitsweise an bekannte kunstgeschichtliche Motive und verdienen besonderes Augenmerk. Lose dem Anspruch einer Atlasfigur folgend präsentiert sich eine Aufnahme, die das Modell einen Krug auf dem Kopf tragend zeigt (Abb. 658).³¹² Eine entsprechende Rückenansicht der Positur wird an späterer Stelle im Album nachgereicht (Abb. 659). Der in der Vorderansicht aufrechte Stand erinnert in der seiner symmetrischen Anlage an das Schema eines archaischen Kouros (Abb. 670). Die geschlossene Beinstellung und aufrechte Haltung des männlichen Modells deuten auf diesen Rekurs hin. Die beidseitig durchgedrückten Gliedmaßen schwächen die Bezugnahme auf die archaische Jünglingsstatue ab, da die charakteristische Schrittstellung des linken Fußes nicht umgesetzt worden ist. Ähnlich mag man bezüglich der Atlantenfigur argumentieren, die sich in der gezeigten Positur einer gekrümmten Haltung verweigert. Letztendlich handelt es sich bei dieser Studienaufnahme um eine Art Pasticcio verschiedener Vorbilder, die sich im Laufe der Atelierpraxis und unter Zuhilfenahme verfügbarer Requisiten entwickelt hat. Zwei weitere Stehfiguren zeigen Transformationen dieser Positur auf (Abb. 671-672). Aus dem statischen Stand sind nun deutliche Gewichtsverlagerungen auf das linke Standbein zu beobachten. Die einen Krug auf dem Kopf balancierte Armhaltung ist in eine Gebärdensyntax generiert, die durch die erhobene Geste des rechten Armes eine andere Positur präsentiert. Einschlägig in der Arbeitsweise eines lebenden Bildes konzipiert zeigt sich eine Studie (Abb. 673), die auf die Darstellung des Cincinnatus rekurriert (Abb. 674).³¹³ Aufgrund der unveränderten Systematik des Repertoires ist diese Aufnahme in zeitlicher Dichte entstanden. Der in der Antike angedeutete

³¹² Vgl. Koepf 1999, S. 33. Der titanische Himmelsträger aus der griechischen Mythologie wird in der Architektur als Ersatz für eine Säule oder Pilaster eingesetzt, um Gebälk oder Konsolen zu stützen. Im Gegensatz zu seinem weiblichen Pendant, den Karyatiden, sind Atlanten mit erhobenen Armen und leicht gebeugter Haltung dargestellt.

³¹³ Vgl. Haskell / Penny 1996, S. 184. Nach älterer Deutung von römischen Repliken ist der Konsul Cincinnatus dargestellt, der einer Erzählung nach Livius folgend während der Feldarbeit über die italische Bedrohung der Republik erfahren hat und vom Pflug weg in den Krieg gezogen sei. Die Deutung als Hermes geht auf eine Textstelle bei Christodor von Koptos („Ekphrasis“, 297-302) zurück, der das Bildmotiv des Sandalenbinders mit Flügelschuhen und Heroldsstab (kerykeion) beschreibt. Die Originalbronze geht vermutlich auf Lysipp zurück, der im 4. Jh. v. Chr. eine Bildhauerschule in Sikyon auf der nördlichen Peloponnes unterhielt.

Handlungsmoment mit gebeugter Haltung ist im Fallbeispiel spiegelverkehrt auf das rechte Standbein organisiert. Zudem kippt der Torso zur Seite. Für den Rekurs ist eine eigentümliche Ansicht auf die Positur gewählt. Anstelle der Vorderansicht erscheint der männliche Akt in der Dreiviertel-Rückenansicht, wodurch sich die Torsionen am Rücken ablesen lassen. Bei der Genese dieses Typus zeigen sich Varianten in der Aufnahmesituation und Gebärdensyntax (Abb. 675-676). Der Übergang zu den freien Posituren, die einen Rekurs auf das antike Vorbild andeuten, verläuft fließend und präsentiert Rücken- und Vorderansichten (Abb. 677-678). Eine dritte Sequenz an männlichen Akademien des Typus A (Abb. 679-680) erinnert an den Apoll von Belvedere (Abb. 681).³¹⁴ Der am Vorbild ausgeprägte zweifach angelegte transitorische Moment eines seitlichen Ausfallschrittes ist in der Profilansicht deutlich reduziert und beschränkt sich auf die ausfahrende Syntax des linken Armes (Abb. 679). Anstelle eines Bogens, folgt man antiquarischen Deutungen, umschließt die rechte Hand des Modells einen Haltestab, der die Last des zurückgestellten rechten Spielbeins ableitet. Die Verteilung von Stand- und Spielbein ist spiegelverkehrt ausgeführt, wodurch die dem Apoll charakteristische Vorwärtsbewegung gemindert wird. Trotz der eigenwilligen Perspektive ist die eklektische Transformation der Antike deutlich erkennbar. Eine weitere Aufnahme präsentiert eine Rückenansicht und nimmt den zweifach angelegten, transitorischen Bewegungsmoment der Antike auf. Durch die Drehung des Torsos wird die Deutung des Apolls als Bogenschützen verstärkt (Abb. 680). Auch das vierte Fallbeispiel in der Arbeitsweise eines lebenden Bildes ist mit dem männlichen Modelltypus A ausgeführt und als Liegefigur konzipiert (Abb. 682).³¹⁵ Ein Rekurs auf die antike Statue des Sterbenden Galliers (Abb. 674) ist durch die beidhändige abgestützte Haltung des Torsos sichtbar.³¹⁶ Durch das waagrechte Aufnahmeformat ist die Lagerung der Beine auf den Bildausschnitt angepasst. Weitere Sequenzen reduzieren den Rekurs auf den verwundeten Krieger und zeigen das männliche Modell entweder in vollständiger Lagerung oder in fast aufgestelltem Torso (Abb. 685-686). In diesem Kontext sticht eine Studie hervor, die das männliche Modell auf einen drapierten Podest zeigt (Abb. 687). Die im Profil gezeigte Positur

³¹⁴ Vgl. Roettgen 1998, S. 253-274; Winner 1968, S. 181-199. Zu den restaurativen Ergänzungen der Antike durch Giovanni Angelo Montorsoli (ca. 1507-1563) und die durch Antiquare interpretierte Deutung als Epiphanie eines bogentragenden Niobiden- oder Pythontöters liegen einschlägige Forschungen durch die Autoren vor.

³¹⁵ Vgl. „Venus und Mars“ von Sandro Botticelli (Abb. 684). Die geringe Anzahl an Studien aus dieser Kategorie im Album erklärt sich aufgrund der historischen Entwicklung, die den männlichen Akt nur innerhalb mythologischer oder christlicher Themen in entwaffneten, inaktiven und dadurch verwundbaren Situationen zeigen sollte.

³¹⁶ Vgl. Haskel / Penny, S. 224-227; 282-284. Die Liegefigur ist Teil des „Großen Attalischen Weihgeschenks“. Das Bronzeoriginal des Sterbenden Galliers entstand wahrscheinlich im Auftrag von Attalos I. (241-197 v. Chr.), der die Statue nach einem Sieg über die Kelten im Heiligtum von Pergamon aufstellen ließ. Der Sterbende Gallier gelangte im 1. Jh. v. Chr. als Marmorkopie nach Rom und ist seit dem 17. Jahrhundert im Bereich der Villa Ludovisi nachgewiesen, wo zu römischer Zeit die Horti Sallustiani angelegt waren.

erinnert in ihren Grundzügen an Marconis Studienblatt zu Michelangelos Adamfigur aus der Sixtina (Abb. 2; 3). Durch den Wechsel in ein senkrechtes Bildformat ist die Aufnahme in einem kleineren Maßstab wiedergegeben. Eine Sequenzaufnahme ist in einem waagrechten Format und in der Dreiviertelansicht mit auffahrendem Zeigegestus des linken Arms präsentiert (Abb. 688).

Der Übergang von bekannten antiken und kunstgeschichtlichen Vorbildern zu den freien Posituren wird neben der Perspektive auch mit den im Atelier verfügbaren Hilfsmitteln semantisch erweitert. Die empirische Zusammenstellung an Fallbeispielen folgt diesen Beobachtungen und schließt damit die Diskussion an Einzelstudien ab, die mit dem männlichen Modell Typus A im dritten Katalog von Calavas Eingang gefunden haben. Die Bandbreite an Posituren zeigt sich zum einen durch die angedeutete Momentaufnahme einer Schrittbewegung, die von einer ausladenden Gebärdensyntax begleitet wird (Abb. 689-693). Auf der anderen Seite kommen Requisiten zum Einsatz, die eine interaktive Positur andeuten. Neben einem drapierten Hocker ist auch ein Haltestab zur Stabilisierung der Positur integriert, die an ein Rudermotiv erinnert (Abb. 694). In anderen Fallbeispielen dient ein drapierter Podest (Abb. 695) oder eine aus Pappmaché hergestellte Felsenstruktur als Stütze (Abb. 696-697).³¹⁷ In zwei Sequenzaufnahmen ist das männliche Modell in Interaktion mit einem Seil präsentiert (Abb. 698-699). Die beiden Sequenzaufnahmen sind nicht auf einem Albumblatt platziert worden, sondern erscheinen vereinzelt auf verschiedenen Seiten.³¹⁸ Innerhalb der Atelierpraxis sind Posituren entstanden, die die Gliedmaßen freischwebend im Bildraum aufzeichnen und durch die divergierende Höhe der Sitzpodeste einen Perspektivwechsel auf die Studienmomente der Positur erzeugen (Abb. 700-703). Innerhalb der Gebärdensyntax erfahren zwei Sitzstudien eine semantische Erweiterung durch einen Zeigegestus und der Beifügung einer Requisite (Abb. 704-705). Im zuletzt genannten Beispiel ist das männliche Modell während einer Zeichenübung dargestellt. Das Haltebrett ist unterhalb des Bauchnabels fixiert worden. Die Studie erinnert an eine Aufnahme aus der Atelierpraxis von Marconi, die das weibliche Modell beim Betrachten eines Foliobandes präsentiert (Abb. 75).

³¹⁷ Die aus Pappmaché hergestellte Felsenstruktur ist auch in den Konvoluten Marconis zu beobachten, insbesondere im Kontext der römischen Campagna-Kulisse (Abb.134; 138; 143) und den weiblichen Kinderakten (Abb.184-198). Teilstücke der Requisite sind in einem Rekurs auf den Apoll von Belvedere sichtbar (Abb.679).

³¹⁸ Giraudon bemüht sich um eine weitestgehend einheitliche Platzierung der jeweiligen Sequenzen (Abb. 481-483).

Im dritten Katalog von Calavas finden sich Rekurse auf Hippolyte Flandrins „Polites“, die mit unterschiedlichen Modelltypen zur Ausführung gelangt sind (Abb. 706; 708-711).³¹⁹ Zwei Sequenzaufnahmen mit dem männlichen Modell Typus E (Abb. 709-710) beziehen sich in der gesenkten und sinnierenden Kopfhaltung auf die frühhellenistische Darstellung des Kriegsgottes Mars (Abb. 707).³²⁰ Die der antiken Sitzfigur beigefügten Attribute wie Schild und Schwert sind nicht in die Aufnahmesituation integriert.³²¹ Im Kontrast dazu präsentiert sich eine Studie, die mit dem männlichen Modell Typus C ausgeführt worden ist (Abb. 711). Die Sitzfigur ist zur linken Bildseite im Profil gezeigt. Während das rechte Bein angewinkelt abgestellt ist, wird das linke Bein über die Längsseite des Podestes gelegt. Durch die gedrungene Statue des männlichen Modells wirkt die Sitzpositur gestaucht, da die Armlänge nur mit Beugung des Torsos der Spannweite des angewinkelten rechten Beins folgt.³²² Die Positur des männlichen Modells Typus A rekuriert zusammen mit der neogotischen Balustrade und dem kanneliertem Säulenelement auf Flandrins „Polites“ (Abb. 706; 708). Durch die Nahansicht ist der Bildaufbau reliefartig inszeniert, wie dies bereits von Flandrin ausarbeitet worden ist. Die wenigen Einzelstudien, die mit Modell Typus B im Katalog erscheinen, sind als geschlossene Sequenz auf einem drapierten Ausnahmepodest vor einer neutralen Kulisse entstanden (Abb. 712-715). Dies lässt sich in der Auswahl der Posituren nachvollziehen, die neben zwei Stehfiguren in unterschiedlichen Ansichten jeweils eine Sitz- und Lagerfigur präsentieren. Die hoch gewachsenen muskulösen Proportionen des Modells sind in den Stehfiguren zur Geltung gebracht, die in leichter Untersicht aufgezeichnet worden sind (Abb. 712-713). Im Gegensatz dazu präsentieren sich Posituren, die mit dem männlichen Modell Typus C entstanden sind (Abb. 716-722). Auffällig an dieser Sequenz ist die fast durchgängig verwendete Requisite eines Haltestabes, die in Interaktion mit der Positur gezeigt wird. In zwei knienden Posituren ist durch die Dreh- und Kipphaltung des Torsos der Muskelapparat am Oberkörper- und im Rückenbereich markant zur Lektüre freigegeben (Abb. 721-722).

³¹⁹ Zur Interpretation von Flandrins Arbeit „Polites, Sohn des Priamos“, vgl. Foucart 1984, S. 60f.

³²⁰ Eine Marmorkopie des Ludovisi Mars ist 1622 von Gianlorenzo Bernini (1562-1629) restauriert worden. Ursprünglich hat eine weitere Figur, vermutlich Aphrodite, neben dem sitzenden Mars gestanden, wie Untersuchungen an der Bossierung des Schulterbereichs sowie Ansätze einer Stützstrebe hinter dem Schwert und Abriebspuren am Felsensitz offenlegen.

³²¹ Vgl. Reissberger 1994, S. 12ff. und 2002, S. 208f.; Holschbach 2006, S. 229ff. Innerhalb der Atelierpraxis von Akademien kommen in der Regel Hilfsmittel wie ein Haltestab zum Einsatz. Spezifische Requisiten, die eine Rollenzuweisung andeuten, sind in dieser Zeit nur in der Theaterfotografie oder der Aufzeichnung von gesellschaftlichen „Tableaux vivants“ üblich.

³²² Vgl. die Vignette 4.3 vom Albumblatt 25, bei der die Sitzposition durch die Beigabe eines drapierten Stuhls unterstützt wird (Abb. 463).

Aufnahmen mit dem männlichen Modell Typus D sind als freie Posituren entstanden (Abb. 723-730). Die zum Einsatz gelangten Requisiten bilden einen Haltestab und Amboss und sind aufgrund der identischen Hintergrundgestaltung als Sequenzaufnahmen zu deuten. Das männliche Modell ist auch in einer liegenden Positur auf einem Pappmaché-Felsen gezeigt (Abb. 726-727). Die gelängten Gliedmaßen des Modells wirken sich aufgrund der perspektivischen Verkürzungen unvoreteilhaft auf die Lektüre des Aktkörpers aus (Abb. 727). Die Standmotive sind dynamischer ausgeführt (Abb. 728-730). Weitere Studien sind mit dem männlichen Modell Typus E entstanden (Abb. 731-739). Im Vergleich mit den Modelltypen A bis D erscheint der Modellkörper besonders im Bereich des Torsos muskulöser, wenngleich die Körpergröße dem Modelltypus D entspricht. Die Systematik des Repertoires ist in den Aufnahmen konform und präsentiert eine neutrale monochrom gestaltete Ateliersituation. In zwei Aufnahmen ist das männliche Modell Typus E einen Stein haltend und in einer Wurfbewegung dargestellt (Abb. 735-736). In anderen Studien erinnert die Positur des männlichen Modells an einen Bogenschützen oder Gladiator (Abb. 737-739).³²³

4.3.7. Gruppenakte und Bewegungsstudien

Auf den Katalogseiten No. 31 und No. 32 sind Paarstudien mit den Modellen Typus A und D sowie Typus B und C präsentiert (Abb. 469-470). Das männliche Modell Typus E findet in dieser Sequenz keine Berücksichtigung (Abb. 709-710; 731-739). Bis auf zwei Ausnahmen sind alle Studien als Hochformate präsentiert (Abb. 750; 755). Die Übergänge zwischen frei gestellten Posituren und der Arbeitsweise eines lebenden Bildes verlaufen fließend und rekurren jeweils auf bekannte antike Vorbilder. Bei der Ildefonso-Gruppe steht die brüderliche Verbundenheit im Fokus (Abb. 743). Im Kontrast dazu zeigt die Florentiner Ringergruppe (Abb. 758) einen kämpferischen Wettkampf. Bei Rekursen auf die Pasquino-Gruppe rückt die helfende Anteilnahme in den Vordergrund (Abb. 756). In den Sequenzaufnahmen mit den Modellen Typus B und C ist ein Vergleich mit den phaseologischen Bewegungsstudien zweier Ringkämpfer aus Eadweard Muybridges Mappenwerk „Animal Locomotion“ (1882-1885) evident (Abb. 776). Künstler wie Adolph Menzel (1815-1904) und Jean-Léon Gérôme (1824-1904) haben Muybridges Studienaufnahmen als „Korrektiv der Wahrnehmung“ in ihre eigene Werkpraxis übertragen.³²⁴ Die Studien zweier Ringer aus dem dritten Katalog von Calavas deuten ein Kampfmoment an,

³²³ Vgl. Colmar 2010, S. 425ff. In Ansätzen ist eine Bezugnahme zu den chronofotografischen Serien von Albert Londe (1858-1917) zu erkennen (wie Anm. 342).

³²⁴ Pohlmann 2009, S. 22; ders. 2004, S. 72f.

ohne dass die Posituren stringent einem „fruchtbaren Augenblick“ entsprechen.³²⁵ Die Aufnahmen zeigen einzelne Motive eines Bewegungsablaufs, die unter hohem improvisatorischen Aufwand im Atelier gestellt worden sind.³²⁶ Muybridge hingegen erweitert die Möglichkeiten der fotografischen Aufzeichnung von Bewegung, indem er bis zu 36 nebeneinander gestellte und sich sukzessive auslösende Kameraapparaturen benutzt, die mit Sensoren aus Zugdrähten und elektrisch betriebenen hochsensiblen Verschlüssen betrieben werden können. Nicht zuletzt sollte aufgrund dieser aufwendigen Aufnahmesituation die bahnbrechende Entdeckung gemacht werden, dass sich bei einem galoppierenden Pferd zeitweise alle vier Beine zum selben Zeitpunkt in der Luft befinden.³²⁷

Die Gruppenakte aus dem dritten Agenturkatalog, die einen Rekurs auf die Ildefonso-Gruppe zeigen, sind mit den männlichen Modelltypen A und D ausgeführt. Nach antiker Überlieferung stellt die Gruppe Castor und Pollux dar, die in geschwisterlicher Eintracht dargestellt sind.³²⁸ Das antike Vorbild ist eine eklektische Komposition hadrianischer Zeit und stilistisch als Pasticcio zweier griechischer Vorbilder zu interpretieren (Abb. 743). Während der rechte Jüngling innerhalb der Ponderation dem sogenannten Westmacottschen Epheben von Polyklet ähnelt (Abb. 744), rekurriert sein Gefährte zur Linken auf den Apollon Sauroktonos von Praxiteles (Abb. 745). Hauser beschreibt diese Zusammenführung zweier unterschiedlicher Jünglingstypen als „neu-attisch“.³²⁹ Bei der Gruppe ist in der Position der Spielbeine von besonderem Interesse. Der vom Betrachter aus gesehen rechte Jüngling lehnt an der Schulter seines Pendants und hält

³²⁵ Gombrich 1984, S. 40-62; hier: S. 44. Zum Zeitproblem in den Künsten vgl. auch Dittmann 1980, S. 133-148; Schröter 1999, S. 17-28, hier: S. 17ff; Rathgeber 2013, S. 10f.

³²⁶ Vgl. Bajac 2005, S. 43. Dieses Problem ist auch Charles Nègre Anfang der 1850er Jahre bei seinem Versuch begegnet, Ruderer in Aktion fotografisch abzubilden. Auch diese interaktive Szene musste nachgestellt werden, da Aufnahmen bewegter Sujets bis dato nur als Stereoskopien möglich waren.

³²⁷ Vgl. Cooper 1995, S. 37; Font-Réaulx 2012, S. 238f. Beide weisen darauf hin, dass Muybridge mit seiner Bewegungsfotografie eher das wissenschaftliche Interesse bedient hat.

³²⁸ Vgl. Haskell / Penny 1998, S. 173f. Seit 1839 befindet sich die Gruppe im Prado. Der Name der Gruppe geht auf dessen Standort im Schlossgarten von La Granja de San Ildefonso bei Segovia in den Jahren von 1724 bis 1839 zurück. Der Fundort ist unbekannt. Im 17. Jahrhundert wird die Gruppe als Teil der Antikensammlung von Kardinal Ludovico Ludovisi erwähnt. Folgt man Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) stellt die Gruppe ein Doppelbildnis von Orestes und Pylades dar. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) hingegen sieht in den Dargestellten die Personifikationen von Schlaf (Hypnos) und Tod (Thanatos). Ennio Quirino Visconti (1751-1818), Archäologe und Konservator während des Pontifikats von Papst Pius VI., hingegen vermag sich eher auf eine Darstellung des Antinous, der an seinem Todesdämon während der Weihe lehnt, festlegen. Der letzte Deutungsversuch von Visconti geht auf eine Modifizierung zurück, die den ursprünglichen Kopf des angelehnten Jünglings durch einen Porträtkopf des um 130 n. Chr. verstorbenen Günstlings von Kaiser Hadrian (76-138 n. Chr.) ersetzt hat.

³²⁹ Hauser 1889, S. 58ff. Für die eklektische Neukomposition sind die beiden griechischen Vorbilder im Bereich der Armhaltung modifiziert worden. Bei Praxiteles lehnt der Körper mit der erhobenen Rechten ursprünglich an einem Baumstamm und verlagert das Körpergewicht dabei auf das rechte Standbein. Ähnlich abgewandelt gestaltet sich die Originalversion des Westmacottschen Epheben, der ursprünglich seinen rechten Arm zum Haupt erhebt und das Körpergewicht auf das linke Standbein verlagert.

in der rechten Hand eine Fackel.³³⁰ Der Torso des Jünglings neigt sich zum Betrachter, während sich die linke Figur gegen den Uhrzeigersinn dreht und innerhalb des Hüftbereichs stärker absinkt. Die in der rechten Hand befindliche kreisrunde Scheibe stellt vermutlich eine Opferschale dar, mit der die Libation oder ein Trankopfer auf dem kleinen Altarschrein im mittigen Vordergrund durchgeführt werden soll. Beide Köpfe der Jünglinge sind mit Kränzen versehen. Die Attribute und die geneigte Kopfhaltung können als Indizien für eine Huldigung an den Unterweltgott Hades gedeutet werden und bringen die Gruppe damit in einen funeren Zusammenhang.³³¹

Der Rekurs auf die Ildefonso-Gruppe nimmt seinen Ausgang in einer Paarstudie auf dem Katalogblatt No. 32 (Abb. 740), bei der die angelehnte Haltung des rechten Modells und dessen Ponderation imitiert worden sind. Im Vergleich zum antiken Vorbild erscheint die Gebärdensyntax merklich reduziert, was sich am rechten Modell auch an der stärkeren Senkung des Beckens fortsetzt. Die markantesten Unterschiede zur antiken Gruppe lassen sich in der Positur des linken Modells Typus A ablesen. Die Ponderation ist spiegelverkehrt organisiert und leitet die Körperlast auf das linke Standbein ab. Die im Vorbild ausgeprägte angelehnte Körperhaltung an sein Pendant ist aus diesem Grund modifiziert. Die linke Hand ist unterhalb der Brust abgelegt, während mit der rechten Hand ein kreisrunder Gegenstand zum Vorschein kommt, der an die Phiale aus dem antiken Vorbild erinnert. Die Kopfhaltung ist in beiden Posituren zum rechten Bildrand hin ausgerichtet. Die eigentümliche Dreiviertelansicht trägt dazu bei, dass sich die Geschlossenheit der Gruppe im Schulterbereich und in der Positionierung der Füße abzeichnet. Die Kopfhaltung der männlichen Modelle wechselt zwischen einer Profil- und Dreiviertelansicht. Zwei weitere Studien nehmen unmittelbar Bezug auf die antike Gruppe und zeigen innerhalb der Gebärdensyntax deutliche Modifikationen (Abb. 741-742). Besonders die zweite Aufnahme ist als eine helfende Anteilnahme zu lesen (Abb. 742). Das rechte Modell Typus D hat seinen linken Arm über die Schulter seines Pendants gelegt und beugt sich leicht nach vorne. Die erste Gruppenstudie weist deutliche Veränderungen in der Perspektive auf und kann bereits als freie Positur kategorisiert werden (Abb. 741). Besonders die Positionierung von Modell

³³⁰ Beide Arme des Fackelträgers und die rechte Hand des Pendants sind restaurative Ergänzungen. Es bleibt ungewiss, wie die ursprüngliche Gestaltung und die attributiven Beigaben ausgesehen haben.

³³¹ Zanker 1974, S. 28; Lamer / Kroh 1995, S. 161; Tripp 1974, S. 164-166. Diese Lektüre mag auch die kleine Kore hinter dem rechten Jüngling unterstreichen, die neben ihrer statischen Funktion einen sakralen Kontext andeutet. Die Statuette zeigt Persephone, der Ehefrau von Hades, die auf dem Kopf eine quadratische Kappe (polos) trägt und in der rechten Hand vermutlich einen Granatapfel hält. Auch die Gesichtsausdrücke der beiden Jünglinge sind sinnierend dargestellt. Beide Köpfe sind jeweils auf die Gegenstände in ihrer rechten Hand konzentriert. Nach der Sage sind Kastor und Pollux aus einem Ei entstanden, welches Leda gebar. Pollux gilt als Halbgott, sein Bruder Kastor als Sterblicher.

Typus D ist im Bildausschnitt näher zur Mitte gerückt und wird durch sein Pendant teilweise verdeckt. Darüber hinaus deutet sich in der Positur des linken Modells Typus A eine Schrittbewegung an, die die zuvor diskutierte Sequenz antizipiert, gleichwohl die linke Ferse noch im festen Stand auf dem Ateliergrund ruht. Die Variation innerhalb der Ansicht mag den Schattenwirkungen beider Aktkörper im Bildraum geschuldet sein, die durch die versetzte Positionierung präziser zu studieren sind. Beide Modelle legen jeweils ihre linke Hand an die Stirn. Weitere Sequenzaufnahmen mit den männlichen Modellen Typus A und D im dritten Album von Calavas lösen sich von einem Rekurs auf die Ildefonso-Gruppe und präsentieren freie Posituren (Abb. 746-753). In einer ersten Aufnahme hebt das männliche Modell Typus D die Requisite in Form einer Phiale auf, während sein Pendant im aufrechten Stand mit leicht gesenktem Torso diese Aktion beobachtet (Abb. 746). In zwei Studien sind die Modelle in sitzenden Posituren mit der Requisite eines Haltestabs und aktiver Gebärdensyntax gezeigt (Abb. 747-748). Die Kulisse ist unverändert und zeigt auf, dass die Aufnahmen in zeitlicher Dichte entstanden sind. Diese Beobachtung lässt sich durch weitere Aufnahmen stützen (Abb. 749-753). Die Posituren sind zum Teil mit Requisiten in Form eines Haltestabes oder Pappmaché-Felsens ausgestattet. Im ersten Beispiel ist die Gruppe zur rechten Bildseite jeweils in vorgebeugter Haltung des Torsos ausgerichtet und deutet eine Konversation an (Abb. 749). Das Modell Typus A stützt seinen linken Arm und das Kinn mit überkreuzten Beinen auf einen Haltestab. Eine Aufnahme ist im Querformat ausgeführt (Abb. 750) und deutet eine helfende Anteilnahme an, die in zwei weiteren Aufnahmen im Hochformat fortgeführt wird (Abb. 751-752). Nur in einer Studie steht die kämpferische Konfrontation im Fokus und zeigt das männliche Modell Typus A am Boden liegend, während sein Pendant zu einem Faustschlag ausholt (Abb. 753).

In den Sequenzen, die mit den männlichen Modellen Typus B und C entstanden sind, finden sich Momente einer helfenden Anteilnahme (Abb. 754-755). Auch hier wechseln die Formate, was sich auf die Lektüre der Posituren auswirkt. Eine Studie im Hochformat ist weniger bildraumausfüllend ausgeführt, so dass das obere Drittel des Bildes als Leerraum erscheint (Abb. 754). Das männliche Modell Typus C ist im Bildhintergrund als Stehfigur gezeigt. Mit angewinkeltem rechtem Knie und beiden Armen stützt er den Torso seines Pendants, dessen Kopf in den Nacken gelegt ist. Der linke Arm ist als Stütze der Positur auf dem Atelierboden abgestützt. Die Anteilnahme ist deutlich zwischen tragender und ruhender Positur gestaltet.

Motivisch erinnert die Paarstudie an die Pasquino-Gruppe (Abb. 756).³³² Das antike Vorbild zeigt einen kräftigen sich hochreckenden Krieger, der mit beiden Armen den erschlafte Körper eines Kameraden abstützt. Die Hebekraft wird durch den Ausfallschritt deutlich erkennbar. In der Studienaufnahme ist der Rekurs auf die Pasquino-Gruppe variiert und präsentiert die Beinhaltung des inaktiven Modells Typus B in ausgestreckter Position (Abb. 754). Diese Modifikation wird in einer querformatigen Aufnahme durch die Liegeposition fortgeführt (Abb. 755). Die Armhaltung des Modells Typus C im rechten Bildhintergrund deutet eine Aufweckgeste an. Die proportionalen Unterschiede in den Beinlängen der beiden Modelle spielen in dieser querformatigen Aufnahme keine Rolle. Auffällig bleibt, dass jeweils das kleinere Modell der Gruppe die helfende Anteilnahme ausführt. Bei einem Rollentausch hätte das Modell Typus B als Stehfigur sicherlich eine gebeugte Haltung einnehmen müssen, um seinen Kameraden zu stützen.

Andere Aufnahmen mit den Modellen Typus B und C präsentieren eine kämpferische Konfrontation, die Rekurse auf antike und neuzeitliche Vorbilder aufzeigen (Abb. 757; 759; 761-770). Der Bestand umfasst Hebefiguren, Szenen eines Boden- oder Faustkampfes und Posituren, die an das olympische Pankration erinnern.³³³ Ein Rekurs auf die Florentiner Ringergruppe kann in den Aufnahmen fallbeispielhaft diskutiert werden (Abb. 758).³³⁴ Die antike Gruppe stellt den Bodenkampf zweier Pankratiasten dar, die in der dynamischen Verflechtung ihrer Körper ein Exempel des „symplegma“ aufweisen.³³⁵ In der Hauptansicht zeigt die Gruppe den Überlegenden

³³² Vgl. Hölscher 2002, S. 221; Haskell / Penny 1998, S. 291-296. Insgesamt drei unterschiedlich stark fragmentarische Versionen sind von dieser Gruppe überliefert worden. Die berühmteste Version befindet sich in Rom an der Ecke des Palazzo Braschi, nahe der Piazza Navona, die als einzige von allen „sprechenden Statuen“ Roms bis heute an seinem ursprünglichen Aufstellungsort genutzt wird. Der Marforio (Abb. 179), vormals auf der gegenüberliegenden Bildsäule zum Pasquino platziert, befindet sich heute in den Kapitولينischen Museen Rom. Zwei weitere, zum Teil stark restaurierte Versionen, sind nach Florenz gelangt. Eine davon befindet sich in der Loggia di Lanzi, die zweite im Cortile dell' Ajace des Palazzo Pitti. Über die Herkunft des Namens lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. Eine davon besagt, dass die Bezeichnung auf einen schmähsüchtigen stadtbekanntem Schneider namens Pasquino zurückgeht, dessen Geschäft sich in der Nähe des hellenistischen Torsos befand. Die Benennung der Antike kann auch von Pasquill abgeleitet sein, mit dem ein satirisches Gedicht, eine schriftliche Schmähschrift oder öffentliche Ehrenkränkung umschrieben wird. Nach älteren Deutungsversuchen soll die Gruppe Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos darstellen, wie dies im 6. und 7. Buch von Homers „Ilias“ beschrieben wird. Wahrscheinlich ist auch die Deutung als Aias und Achilleus, der seinen toten Gefährten vom Schlachtfeld trägt.

³³³ Vgl. Künzl 1968, S. 60ff. Das Pankration oder der olympische Allkampf wurde 648 v. Chr. nach dem Ring- und Faustkampf als letzte Kampfsportdisziplin in das Programm der olympischen Spiele aufgenommen und gilt als griechische Erfindung, die nur durch Aufgabe oder Tod endet. Aufgrund seiner Brutalität wurde das Pankration erst am vierten Spieltag durchgeführt.

³³⁴ Vgl. Haskell / Penny, 1998, S. 337-339; Rausa 1994, S. 159-161; Pinet 1997, S. 72-75. Die Marmorkopie aus der frühen römischen Kaiserzeit geht auf ein hellenistisches Original zurück. Beide Köpfe sind ergänzt, ebenso die beiden linken Oberschenkel sowie der linke Arm des unteren und der rechte Arm des oberen Pankratiasten.

³³⁵ Vgl. Haskell / Penny 1998, S. 339; Stähli 1999, S. 58-68. In spätrömischer Zeit findet dieser Begriff auch für erotische Gruppen Verwendung (wie Anm. 158). In der Rezeptionsgeschichte der antiken Gruppe gilt das präsentierte „symplegma“ als meisterhafte Leistung mit hohem akademischem Wert.

in der Rückenansicht, mit der rechten Faust zum Schlag ausholend. Mit der linken Hand packt er den Gegner am rechten Handgelenk, so dass sich das Schultergelenk des Unterlegenden durch den Armhebel gedreht hat. Der Unterlegende ist im Begriff seinen Körper nach hinten aus der Umklammerung zu befreien. Die Unterschiede zwischen dominierenden und sich ergebenden Pankratiasten ist auch innerhalb der Beinpartie deutlich zum Ausdruck gebracht, indem der obere Kämpfer mithilfe einer Klammer seinen Gegner kampfunfähig macht. In der Studie ist der Ausgang des Pankrations nicht eindeutig wie in der antiken Gruppe angelegt. Das unterlegende Modell Typus C liegt rüchlings auf dem Boden, während sein Angreifer den rechten Arm seines Kontrahenten immobilisiert (Abb. 757). Der Abstand zwischen den beiden Modellen ist durch den ausgestreckten Armen des dominierenden Modells im Vergleich zum antiken Vorbild erweitert. Deutlicher lässt sich ein Rekurs auf die antike Gruppe um Herkules und den Riesen Antaeus (Abb. 760)³³⁶ in einer Hebefigur nachvollziehen (Abb. 759). Das männliche Modell Typus B ist als dominierender Kämpfer präsentiert, der seinen Gegner mit beiden Händen hochstemmt. Der Hebegriff ist auf der Bildsenkrechten angesiedelt. Der Kopf des unterlegenden Modells rückt ins Profil, während der dominierende Part in der Dreiviertelansicht mit Blick zur Kamera gezeigt ist. Der durch die Hebebewegung charakteristische Hüftknick in der Darstellung des antiken Herkules ist in der Paarstudie an der Positur von Modell Typus B erkennbar. Auch die angewinkelte Position des linken Beines von Modell Typus C erinnert an das Vorbild und bringt die Schwungkraft des dominierenden Modells in der Hebefigur zum Ausdruck. Beobachtet man die Kopfhaltung von Modell Typus B so wird auffällig, dass auch Herkules in der antiken Gruppe seinen Kopf auf die Schulter des Riesen abstützt, um die Kraftaufwendung zu unterstützen. Eine Reihe von Sequenzstudien zeigen weitere Hebeposituren, bei denen Modell Typus C als dominierende Figur auftritt (Abb. 761-765). In zwei Aufnahmen unterstützt ein drapierter Podest die Hebeposituren (Abb. 762-763). In allen Studien sind die Modelle im Hintergrund unmittelbar vor der Bodenkante der Kulisse platziert. Diese bildkompositorische Besonderheit ist im Sinne einer Hilfskonstruktion für die gezeigten Posituren zu lesen. Besonders bei den über die Schulter gelegten Hebefiguren und einer Standfigur wird ersichtlich, dass das jeweils unterlegene Modell zur Unterstützung an der Atelierwand lehnt (Abb. 764-766). In den Faustkämpfen ist ein kleiner Stuhl als Hilfsmittel integriert, um die Posituren zu stützen (Abb. 767-768).³³⁷ In einer Studie wird

³³⁶ Vgl. Haskell / Penny 1998, S. 232-234; Saladino 2003, S. 482. Die Gruppe befindet sich heute in einer Nische im Innenhof des Palazzo Pitti in Florenz und gilt als römische Marmorkopie nach einer hellenistischen Originalbronze aus dem 2.-3. Jh. v. Chr.

³³⁷ Die beiden Sequenzaufnahmen sind auch aus einem weiteren Grund von besonderem Interesse. Augenscheinlich wechselt die Kameraperspektive zwischen den beiden Aufnahmen um 180° Grad, so dass der Ausfallschritt von Modell

die Positur des männlichen Modells Typus C durch die Arme seines Pendants unterstützt, die vage an eine Räuberleiter erinnert (Abb. 769). Auch Rekurse auf neuzeitliche Vorbilder geben sich in dieser Sequenz zu erkennen. Eine Aufnahme zeigt eine Schlaggeste, die in ihrer brachialen Darstellungsweise in keiner anderen Aufnahme zur Ausführung gelangt ist (Abb. 770). Die Schlaggeste mit einem Holzbolzen, der mit der linken Hand des dominierenden Modells Typus B angedeutet wird, rekurriert auf eine Episode aus dem Leben und den Taten des Herkules, wie diese exemplarisch in Baccio Bandinellis Gruppe des „Herkules und Cacus“ dargestellt ist (Abb. 771).³³⁸ Die neuzeitliche Skulptur vor dem Florentiner Palazzo Vecchio zeigt die Überlegenheit von Herkules über den riesenhaften Räuber, welcher einer römischen Sage zufolge nach dem Kampf um die Rinder des Geryon am Tiber mit einer gigantischen Keule erschlagen worden ist. Bandinellis Herkules blickt in die Ferne, während er die Keule fest mit der rechten Hand umschließt und seinen Gegner mit der linken Hand am Schopf packt. Sein rechter Fuß ist über den Unterschenkel des knienden Kontrahenten gestemmt, der mit bitterer Vorahnung seinen Blick auf die Keule in der rechten Hand des Herkules gerichtet hat. Die Paarstudie zeigt das männliche Modell Typus C kopfüber am Boden gepresst, während die linke Fessel von seinem Kontrahenten fixiert wird (Abb. 770). Der Unterlegene wird unterhalb der Schulter durch das rechte Spielbein seines Pendants immobilisiert. Die Haltung der Keule in der linken Hand von Modell Typus B antizipiert eine Schlagbewegung. Ein vergleichbarer Rekurs auf neuzeitliche Vorbilder zeigt sich in einem Gruppenakt mit drei männlichen Modellen (Abb. 772). Zur linken Bildseite ist Modell Typus D als Stehfigur zu erkennen. Die Sitzfigur in der Bildmitte sowie der auf der rechten Bildseite kauende männliche Akt lassen sich nicht eindeutig identifizieren. Möglicherweise, geht man von den Proportionen aus, könnte es sich bei dem rechten Akt im Dreiviertelrückenprofil um Modell Typus A handeln. Die Studie erinnert durch das szenische Arrangement und den Requisiten in Form von Kopfkränzen an ein dionysisches Gelage im Beisein des betrunkenen Silenos (Abb. 773). Bekannte Interpretationen des Silenos finden sich in der Barockmalerei. Peter Paul Rubens (1577-1640) stellt den trinksüchtigen Erzieher von Dionysos in einem wankenden Gang dar (Abb. 774). Gelächter und Flötenspiel begleiten die Szene. José de Ribera (1591-1652) interpretiert die Szene als ein ausschweifendes Gelage, in der ein Satyr das Trinkgefäß von Silenos nachfüllt (Abb. 775). In der Gruppenstudie nimmt der mittlere Akt eine

Typus B und die angewinkelte rechte Beinstellung von Modell Typus C jeweils in der Vorder- oder Hinteransicht erscheinen.

³³⁸ Vgl. Bush 1980, S. 163-206, hier: S. 164ff. Baccio Bandinellis (1493-1560) um 1534 angefertigte Gruppe wurde auf der Piazza della Signoria vor dem Palazzo Vecchio in Florenz in der Nachbarschaft zu Michelangelos „David“ aufgestellt und erfuhr seitdem aufgrund der grotesken Proportionen herbe Kritik.

ähnliche Position ein. Sein Rücken lagert auf einer drapierten Sitzkonstruktion. Kopfhaltung und Beinposition deuten einen übermäßigen Weingenuss an. Der linke männliche Akt Typus D lehnt über dessen Torso und hat die linke Hand erhoben und deutet eine Einschenkgeste an. Der zur linken Seite kauernde männliche Akt führt diese Lesart durch den erhobenen Trinkpokal fort. Die kreisförmige arrangierte Positionierung der männlichen Akte verleiht der Aufnahme eine Dynamik, die bei den Paarakt in dieser Form nicht beobachtet werden kann. Die leicht zur linken Bildseite verschobene halblagernde Positur des mittleren männlichen Aktes bestätigt die gegen den Uhrzeigersinn anvisierte Leserichtung der Gruppenstudie.

Wie erwähnt bietet sich ein Exkurs und eine Vergleichsstudie mit Eadweard Muybridges (1830-1904) Bewegungsstudie zweier Männer beim griechisch-römischen Ringkampf an, die 1887 in dem Mappenwerk „Animal Locomotion“ publiziert worden sind (Abb. 776).³³⁹ Zu Beginn hat sich Muybridge an Aufnahmen von galoppierenden Pferden ausprobiert, die Sachsse als „Modelle wissenschaftlich-pragmatischer Weltanschauung“ bezeichnet.³⁴⁰ Font-Réaulx widerspricht dieser Beobachtung in der These, dass Muybridges Aufnahmen anstelle von „scientific examination“ eher dem Sujet der Genrefotografie entwachsen seien und eine akademisch motivierte Praxis aufzeigen. Muybridges Aufnahmen seien ihrer Meinung nach „less in science than in imagination“ angesiedelt.³⁴¹ Dabei gelingt es Muybridge sensationelle Resultate zu erzielen. Seine technisch versierte Aufnahmetechnik, die einer Anordnung von mehreren Kameras folgt, sollte für Aufnahmen von sich bewegenden Motive maßgeblich bleiben. Fotografen wie Thomas Eakins (1844-1916), Ottomar Anschütz (1846-1907), Paul Richer (1849-1933) und Albert Londe (1858-1917) führen die fotografische Dokumentation von Bewegungsabläufen fort.³⁴² Étienne Jules Marey (1830-1904) hat seit 1882 angeregt durch Muybridges phaseologischen Bewegungsstudien im westlichen Pariser Stadtbezirk „Bois du Bologne“ ein Forschungsinstitut eingerichtet, welches sich dezidiert fotografischen Aufnahmen der Physiologie widmet. In der Folge entwickelt Marey einen Apparat in Form eines Gewehres, mit dem Phasen eines Bewegungsablaufes in einer einzigen Aufnahme aufgezeichnet werden.³⁴³ Muybridges Bewegungsstudie zweier Ringer zählt zu den am meisten reproduzierten Aufnahmen des Mappenwerkes und ist aufgrund der präzisen Bewegungsabläufe eines griechisch-römischen

³³⁹ Vgl. Schnelle-Schneyder 1990; Prodger 2003; Braun 2010.

³⁴⁰ Sachsse 2003, S. 68.

³⁴¹ Font-Réaulx 2012, S. 238.

³⁴² Vgl. Comar 2010, S. 111ff.; Martineau 2014, S. 8ff.

³⁴³ Vgl. Govignon 2005, S. 42f.

Ringkampfes von besonderem Interesse (Abb.776). Die diskutierten Paarstudien mit den männlichen Modellen Typus B und C (Abb.757; 759; 761-770; 772) sind im Kontext von Muybridges Bewegungsfotografie zu betrachten, wenngleich einzelne Aufnahmen nur durch den Einsatz von Hilfsmitteln entstanden sind. In einer Sequenz konfrontieren sich die männlichen Modelle in der Profilansicht (Abb.766-769). Vorstufen eines Hebegriiffs, mit dem eine Immobilisierung des Gegners herbeigeführt werden soll, präsentiert sich in weiteren Studien (Abb.761-763). Im Vergleich zu Muybridges Aufnahmen wirken die Studien aus dem dritten Agenturkatalog von Calavas gestellt, so dass sich die physiologische Interaktion des szenischen Arrangements als unausführbar enttarnt wird. Auch bei Studien, die als Hebefiguren ausgeführt worden sind, deuten die Posituren einen angedeuteten Bewegungsablauf an (Abb.759; 764-765). Muybridges Aufnahmen hingegen beweisen, dass in einem Ringkampf dem unterlegenden Körper kaum die Gelegenheit gegeben ist, sich an der Hüfte seines Kontrahenten abzustützen. Die Unterschiede von situativen und sukzessiven Aufnahmen beschreibt Pohlmann als eine „präzise Beobachtung der Körperformen“, die beim Studium nach dem lebenden Modell nur bedingt wahrnehmbar sei und anhand der Paarstudien aus dem dritten Agenturkatalog von Calavas bestätigt werden kann.³⁴⁴

³⁴⁴ Pohlmann 2009, S. 22.

4.4. Die Konvolute der Agentur Giraudon

4.4.1. Einleitung

Die Katalogblätter im 25-Vignetten-Format aus der Pariser Bildagentur von Adolphe Giraudon werfen angesichts der äußeren Erscheinungsform und den inhaltlichen Redundanzen mit dem dritten Katalog von Calavas einige Forschungsfragen auf. Zum einen ist ungeklärt, zu welchem Zeitpunkt Giraudon entschieden hat, die Konvolute herauszugeben.³⁴⁵ Ein möglicher Terminus ante quem lässt sich über die bereits erwähnte Annonce aus der „La Gazette des Beaux-Arts“ vom 1. Juni 1880 heranziehen, die Giraudons erste Agenturpublikation – Heids „Collection de Vienne“ – ankündigt (Abb.204).³⁴⁶ Auf der anderen Seite deutet sich am Quellenbestand an, dass nach der „Collection de Vienne“ nur noch einzelne Segmente und kein vollständiger neuer Katalog publiziert worden sind. Ob eine mit den Katalogen von Calavas vergleichbare gebundene Ausgabe gedruckt worden ist, bleibt fraglich. Zwei Indizien untermauern diese Vermutung. Zum einen listet Giraudons Inventar zwischen 1877 bis 1952 nach der besagten 34-seitigen „Collection de Vienne“ erst neun Jahre später, im Jahre 1889, den „Catalogue des documents artistiques en photographie“ auf.³⁴⁷ Dem Titel zufolge beschäftigt sich dieser Katalog von Giraudon nicht mit akademischen Aktstudien, sondern dokumentiert „tous les genres et toutes les époques de l’Art“.³⁴⁸ Den zweiten Hinweis liefern die in deutscher Sprache verfassten Beschriftungen der Katalogblätter. In der Kopfzeile wird der jeweilige Buchstabe der Kollektion mit dem Titel „Act-Aufnahmen für Bildhauer und Maler“ mit dem Hinweis „Fortsetzung“ genannt (Abb.205). Auch im Fußzeilentext wird auf die Fortsetzung des Angebots hingewiesen (Abb. 206). Aus diesem Grund hat Jacobson zu bedenken gegeben, ob Giraudons Katalogblätter im 25-Vignetten-Format im deutschsprachigen Ausland publiziert worden sind.³⁴⁹ Der Briefwechsel zwischen Heid und Giraudon zeigt an, dass Heid als Produzent und Verleger der Aufnahmen fungiert hat.³⁵⁰ Dies erklärt auch Heids Bitte um die Zusendung von Giraudons Firmensignets, was Kohlhuber zufolge beim Käufer den Anschein erwecken sollte, die Aufnahmen stammen direkt aus Frankreich, gleichwohl diese in Wien produziert und von dort aus vertrieben worden sind.³⁵¹ Die Redundanzen im Bestand von Calavas und Giraudon lassen sich in diesem Fall als wechselseitige

³⁴⁵ Insgesamt 59 Katalogblätter haben sich überliefert.

³⁴⁶ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 21, S. 210.

³⁴⁷ Ebenda, S. 118.

³⁴⁸ Ebenda, S. 210.

³⁴⁹ Vgl. Jacobson, 1996, S. 59.

³⁵⁰ Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Briefwechsel zwischen Heid und Giraudon vom 9. Februar und 17. März 1881.

³⁵¹ Ebenda; Kohlhuber 2005, S. 46 (wie Anm. 232).

Ankäufe und Übernahmen von bereits gelieferten Konvoluten erklären.³⁵² Dies bestätigen die umfangreichen Lieferungen von Heid an die Agentur Giraudon, die sich dem Inventar von 1889 zufolge auf insgesamt 2500 Akademien belaufen.³⁵³ Heids Aktivitäten als Verleger sind aus diesem Grund im Kontext der Distributionspolitik von Calavas zu betrachten und erklären, warum die Atelierpraxis von Igout in den Agenturalben kaum ins Gewicht fällt. Auch die Interdependenzen zwischen Marconis und Heids Aufnahmen sind von Bedeutung und untermauern Heftlers These, dass sich Heid auch für Marconi als Verleger eingeschaltet hat.³⁵⁴ Gleichwohl keine schriftlichen Quellen dieser Zusammenarbeit überliefert sind, zeigt sich am Vignettenbestand, dass Heid dieselben Prämissen wie Marconi in seiner Atelierpraxis verfolgt hat. Im Gegensatz zu Igout oder Schmidt haben beide Fotografen durch die versachlichte Bildkomposition den Gebrauchswert von fotografischen Aktstudien vorangetrieben und eine „Typologie von Körperposen“ zur Anschauung gebracht.³⁵⁵

Für die nachfolgende Diskussion haben sich insgesamt dreizehn Einzelblätter aus der Agentur von Giraudon überliefert. Die Albumseite No. 2 präsentiert drei weibliche Gewandstudien, die nicht im dritten Katalog von Calavas publiziert worden sind (Abb. 478; 777; 779; 780).³⁵⁶ Auffällig ist, dass sich in einer Studie der Bildausschnitt vergrößert hat (Abb. 777-778) oder weitere Sequenzaufnahmen hinzugefügt worden sind (Abb. 779-780). Es ist offensichtlich, dass die betreffenden Aufnahmen zeitnah entstanden sind. Über die Beweggründe, warum diese Aufnahmen nicht im dritten Katalog von Calavas publiziert worden sind, lässt sich spekulieren. Bedenkt man die schriftlichen Absprachen zwischen Heid und seinem Verleger Giraudon bezüglich der Anlieferung von Konvoluten kann es sich bei diesen Aufnahmen um eine Nachlieferung handeln, die zu einem früheren Publikationsdatum noch nicht verfügbar gewesen ist.³⁵⁷ Dies würde die lose Zusammenstellung im dritten Agenturkatalog von Calavas erklären (Abb. 450-453), die Giraudon homogenisiert hat. In diesem Sinn zeigt die mittlere Vignettenreihe weibliche Gewandstudien, die als Vorder- oder Rückenansichten organisiert worden sind (Abb. 478). Die linksbündig zur mittleren Vignettenleiste platzierten Aufnahmen zeigen die Positur des

³⁵² Vgl. Kohlhuber 2005, S. 60. Die Autorin stellt angesichts dieses Tatbestandes die These auf, dass Heid seine Aktstudien sowohl an Calavas als auch zeitgleich an Giraudon verkauft hat. Außer am Quellenbestand selbst lässt sich diese Vermutung nicht beweisen, da sich kein Briefwechsel zwischen Heid und Calavas überliefert hat.

³⁵³ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 28.

³⁵⁴ Vgl. Heftler 1985, S. 112.

³⁵⁵ Pohlmann 2009, S. 19.

³⁵⁶ Vgl. Abb. 60, 541, 544 und 778.

³⁵⁷ Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Aus dem Briefwechsel zwischen dem 6. Januar bis 28. Mai 1881 geht hervor, dass die geplanten Konvolute nach einem „griechischen Motiv“ sowie eine „Renaissance-Reihe“ aufgrund privater Aufträge nur verzögert angefertigt werden können (wie Anm. 234).

weiblichen Modells entweder zum rechten Bildrand ausgerichtet oder in der Dreiviertelansicht gegen den Uhrzeigersinn. Durch diese systematische Auswahl wirken die Vignetten auf der linken Seite des Albumblattes konzipiert platziert. Ähnlich ist auch die Auswahl auf der rechten Seite angeordnet, bei denen die Posituren zur linken Bildraumseite tendieren und dabei zwischen einer Dreiviertel- oder Profilansicht wechseln.³⁵⁸ Analog dazu erkennt man auch in der Auswahl der Stehposituren mit Modell Typus A eine geschlossene semantische Abfolge in der Anordnung der einzelnen Vignetten (Abb.480; 781).³⁵⁹ In der dritten Reihe sind die äußeren Vignetten im Kontrast zueinander ausgewählt und zeigen das männliche Modell im Profil mit erhobener Armpartie oder mit gesenkten Armen in der Dreiviertelansicht. Die an zweiter und vierter Stelle platzierten Vignetten präsentieren Posituren, bei denen jeweils das rechte Bein auf einem Podest oder Pappmaché-Felsen abgestützt wird. Auch hier variiert die Perspektive und wechselt zwischen Rücken- und Vorderansicht. Die semantische Abfolge setzt sich in der vierten Reihe fort. Die ersten und letzten beiden Vignetten beschäftigen sich mit unterschiedlich ausgeprägten Bein- und Armstellungen, während sich die mittlere Aufnahme auf die Ponderation und die Krümmung der Linea alba konzentriert. Die mittlere Vignette in der dritten Reihe und die letzte in der vierten Reihe deuten in ihrem zweifach transitorisch angelegten Bewegungsmotiv einen Rekurs auf den Apoll von Belvedere an (Abb. 679-681; 781).

Die Tendenz zur Subsummierung von einzelnen Sequenzen aus dem dritten Katalog von Calavas lässt sich auch auf dem Albumblatt No. 23 beobachten (Abb. 481). In der unteren Reihe sind Gruppenakte versammelt, die sich aus den Modelltypen A und D zusammensetzen (Abb. 782). Die letzten zwei Aufnahmen sind bei Calavas auf unterschiedlichen Katalogseiten präsentiert worden (Abb. 469-470). Zudem hat Calavas die Vignetten ohne eine semantische Bezugnahme neben einer Mutter-Kind-Studie und Motiven eines Pankrations mit den männlichen Modellen Typus B und C platziert. Die einheitliche Präsentation der Vignetten im 25-Vignetten-Format von Giraudon trägt wesentlich dazu bei, dass einzelne Sequenzen konziser studiert werden können und dem Betrachter der Prozess ihrer Produktion nachvollziehbar ist.

³⁵⁸ Vgl. Abb. 479. Die geschilderte Systematik stellt keine maßgebliche Regelung dar. Eine einheitliche Ausrichtung der Kinderakte zur mittleren Vignettenspalte auf Katalogblatt No. 14 kann nicht konstatiert werden.

³⁵⁹ Vgl. 456, 467-468, 471 und 475. Von dieser Sequenz sind alle Aufnahmen im dritten Katalog von Calavas publiziert worden.

4.4.2. Novitäten

Fünf neue Sequenzen finden bei Giraudon als Supplement Berücksichtigung. Die im vorangegangenen Kapitel diskutierte Frage nach den Prämissen ihrer Distribution lässt sich nicht auf qualitative Beweggründe zurückführen. Bereits Jacobson, der ein Albumblatt mit anatomischen Detail- sowie Gewandstudien besitzt (Abb. 490), hat dies beobachten können:

The Calavas sixteen per sheet multiple prints rarely have the high quality and print quality found in this sample album. [...] This album is a fine, if incomplete example, of a photographer's sample book. One value of such a large record is in seeing the diversity of images available for sale, including several which are unknown in full size cabinet format today.³⁶⁰

Neben der bei Jacobson verzeichneten Katalogseite publiziert Giraudon weitere Studien, die anatomische Detailstudien präsentieren (Abb. 489). In der direkten Gegenüberstellung von Modell- und Skelettarm lässt sich ein konzises Studium der menschlichen Anatomie durchführen (Abb.783-786). Die Aufnahmen blicken auf eine lange Tradition zurück. Anatomische Gipsabgüsse, Skelette oder Gliederpuppen haben in der künstlerischen Ausbildung eine wesentliche Rolle gespielt.³⁶¹ Der Unterricht in Anatomie und Vorlesungen zur Proportionslehre haben den damaligen Lehrbetrieb maßgeblich angeleitet, um das selektive Sehen und Korrigieren an Vorbildern zu üben und diese Kenntnisse am lebenden Modell fortzuführen. Nicht ohne Grund bezeichnet der französische Maler Jean-François Millet (1814-1875) fotografische Studienaufnahmen als „Gipsabgüsse der Natur“.³⁶²

Auf den Katalogseiten No. 39 und No. 40 sind erstmalig Studien eines Knaben präsentiert, der in verschiedenen Steh- und Sitzakten und unter wechselnder Systematik des Atelieraufbaus aufgezeichnet worden ist (Abb.485-486). Die Anordnung der einzelnen Vignetten folgt keinem geschlossenen Schema und variiert stehende und sitzende Posituren mit Requisiten eines Haltestabs oder einer Phiale (Abb.787-789). Einige Studien modifizieren die Systematik und

³⁶⁰ Jacobson 1996, S. 59.

³⁶¹ Vgl. Pohlmann 2009, S. 18.

³⁶² Cartwright 1903, S. 161; Heftler 1996, S. 132-149; hier: S. 134f. Die zitierte Analogie von Millet bezieht sich auf die Tatsache, dass seit dem 17. Jahrhundert viele Künstler Gipsabgüsse von Körperfragmenten in ihren Ateliers zu Studienzwecken aufbewahrt haben (Dank an Prof. Dr. Katharina Krause für den Hinweis). Zu den frühesten Beispielen dieser Rezeption gehört das Selbstbildnis der Lavinia Fontana von 1579, welches im Hintergrund mehrere einzelne Gliedmaßen und Körperteile zeigt. Auch Adolf Menzel widmet sich in seinem 1852 entstandenen Werk „Die Atelierwand“ der Abbildung von Körperfragmenten, die in Form von Armstücken und dem Abguss einer Hand zur Darstellung gelangt sind.

zeigen das Knabenmodell mit Lendenschurz, Kopfkranz und Schwert oder beim Spielen einer Querflöte (Abb. 790-792). In einzelnen Aufnahmen kann eine ponderierte Beinstellung und Interaktion mit dem Aufnahmepodest beobachtet werden (Abb. 793-794). Die neutrale Kulissengestaltung erinnert an die Konvolute aus dem dritten Katalog von Calavas, die mit den männlichen Typen A bis E ausgeführt worden sind. Auf dem Albumblatt No. 46 ist das Brustbild eines alten bärtigen Mannes mit gesenktem Kopf und geschlossenen Augen in der Frontalansicht präsentiert (Abb. 487; 795). In den überlieferten Katalogblättern sind keine weiteren Aufnahmen dieses Sujets überliefert. Aufgrund der lückenhaften Überlieferung kann nicht ausgeschlossen werden, dass weitere Sequenzaufnahmen mit dem bärtigen Modell von Giraudon publiziert worden sind. Die Bandbreite an neuen Modellen führt Giraudon auf Katalogblatt No. 56 fort (Abb. 489). In der oberen Reihe der Katalogseite sind vier Vignetten mit stehenden männlichen Einzelakten gezeigt (Abb. 796-799). Die mittig platzierte Vignette, die ein älteres männliches Modell mit hagerem Torso präsentiert (Abb. 798), ist in diesem Kontext von besonderem Interesse. Zum einen kann aus dem Bestand der ENSBA gefolgert werden, dass eine Sequenz an Einzel- und Gruppenakten mit diesem Modell entstanden ist (Abb. 800-802). Die lückenhaft überlieferten Katalogseiten aus der Agentur Giraudon lassen sich anhand der Kabinettabzüge aus der ENSBA ansatzweise rekonstruieren. Auf der anderen Seite zeigt diese Modellwahl, dass die fotografischen Aktstudien eng mit dem Unterrichtsalltag an den Akademien verknüpft sind. Seit dem 18. Jahrhundert ist es üblich, männliche Modelle auf Lebenszeit für die Abendklassen anzustellen.³⁶³ Die Studien aus dem Katalog von Giraudon und der ENSBA dokumentieren die natürlichen Alterungsstufen des männlichen Modells. Eine weitere Sequenz an männlichen Einzelstudien auf Albumblatt No. 46 zeigt einen Rekurs auf den antiken Typus des Doryphoros und ist der Atelierpraxis von Marconi zuzuschreiben (Abb. 32; 487; 803).³⁶⁴

Die Katalogseiten No. 30 und No. 47 lassen eine Herkunft aus der Werkstattpraxis von Heid erkennen (Abb. 484; 488). Die Aufnahmen zeigen einen deutlichen Wechsel in der Systematik des Repertoires und präsentieren weibliche Sitzakte und Kopfstudien (Abb. 804-811). In allen bisher publizierten Konvoluten ist dieses weibliche Modell nicht nachweisbar. Anzunehmen ist, dass es sich bei diesem Segment um ein Supplement handelt, welches das zuvor publizierte

³⁶³ Vgl. Waller 2006, S. 16; Hollander 1991, S. 152-154; Klüver / Martin 1991, S. 156-63. (wie Anm. 6; Anm. 77).

³⁶⁴ Vgl. Weiermair 1987, S. 45. Der Autor umschreibt die gezeigte Positur des männlichen Modells als „Jean Baptiste“. Ähnlichkeiten zu Marconis Torsionsstudien sind evident (Abb. 23-31) und durch eine Auftragsarbeit für Rodin zum Thema des Täufers überliefert (Abb. 41).

Repertoire von Calavas erweitern sollte. Das Segment kann mit einem Brief von Heid an Giraudon vom 6. Januar 1881 in Verbindung gebracht werden.³⁶⁵ Der Korrespondenz zufolge ist die Anfertigung von 100 neuen Studienaufnahmen mit einem erst kürzlich akquirierten und dem Adressaten bekanntem Modell zugesagt. Heid merkt an, dass die Beine des weiblichen Modells etwas zu kurz gewachsen seien.³⁶⁶ Es besteht wenig Zweifel, dass Heid in dieser schriftlichen Notiz von den Aktstudien auf der Katalogseite No. 30 spricht. Die erwähnte verkürzte Beinpartie des weiblichen Modells ist in einigen Sitzstudien durch ein rundes Kissen erhöht worden. Auch die Aufnahmen auf Katalogblatt No. 47 lassen sich über einen Briefwechsel zwischen Giraudon und Heid nachvollziehen, in denen der Fotograf ein Konvolut nach einem „griechischen Motiv“ ankündigt (Abb. 488).³⁶⁷ Die Aufnahmen zeigen eine Staffage mit drapierten Sitzkonstruktionen, Säulenelementen und einer Statuette. Das weibliche Modelle trägt eine Gewandung, die an einen Peplos erinnert. Auch beigefügte Ährenbündel, Lorbeerkränze und Fruchtkörbe kommen zum Einsatz und sind als griechisch-antike Chiffren zu lesen (Abb. 812-815). Trotz der erweiterten Systematik des Repertoires ist ein klarer Aufbau der Posituren evident. Die Motivstrecke wird auf dem Katalogblatt No. 59 mit einem anderen weiblichen Modell fortgeführt (Abb. 490; 816-819). Ob es sich bei dieser Sequenz um Heids „Renaissance-Reihe“ handelt, bleibt ungewiss.³⁶⁸

Angesichts der vorgestellten Konvolute aus der Agentur von Giraudon sind die Beobachtungen und damit einhergehenden Zuschreibungen von Le Pelley Fonteny und Font-Réaulx zu revidieren.³⁶⁹ Heid präsentiert auf den Katalogblättern No. 30 und No. 47 eine deutliche Erweiterung des Repertoires. In einem Quervergleich mit den Arbeiten von Schmidt und Igout zeigt sich jedoch ein Paradigmenwechsel. Anstelle von zweideutigen Settings, die private Interieurs, Boudoirs oder Parklandschaften andeuten, bleiben das anatomisch-akademische Interesse an der Positur und eine versachlichte Darstellung des Motivs präsent. Erotisierende Elemente sind nicht zu finden. Soweit es die Zuschreibungsproblematik zwischen Marconi und Heid betrifft ist ein Aspekt für das Fazit der Autorenfrage von Bedeutung. Wie bereits erwähnt ist Marconi 1873 durch den Verkauf nicht autorisierter Aktstudien von der Pariser Zensurbehörde bestraft worden.³⁷⁰ In der Folge lässt sich seine Aktivität als Fotograf nur noch in Brüssel

³⁶⁵ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 118.

³⁶⁶ Ebenda.

³⁶⁷ Vgl. Archives Départementales du Cher, Bourges. Briefwechsel zwischen Giraudon und Heid vom 6. Januar 1881 (wie Anm. 234).

³⁶⁸ Vgl. Kohlhuber, S. 47; S. 57f.

³⁶⁹ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S. 118; Font-Réaulx 2012, S. 238.

³⁷⁰ Vgl. Le Pelley Fonteny 2005, S.164.

nachvollziehen, darunter auch eine Zusammenarbeit mit Auguste Rodin (Abb.41-45). Zum Zeitpunkt der Publikationen von Calavas und Giraudon arbeitet Marconi nicht mehr in Paris. Für die beiden Verleger muss es ein ökonomisches Risiko dargestellt haben, einen von der Zensurbehörde belangten Aktfotografen unter Vertrag zu nehmen.³⁷¹ Aus diesem Grund ist es sehr wahrscheinlich, dass Marconi seine Kontakte nach Paris über Heid aufrechterhalten hat. Es bleibt offen, ob Igout auch als Vermittler für Marconi mit der Agentur von Calavas agiert hat. Die Distributionswege fotografischer Aktstudien im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sind damit um eine weitere Erkenntnis reicher geworden. Heids anonymisierte Verlagspolitik mit seinem Verleger Giraudon hat aufgezeigt, wie ausgeklügelt der Austausch mit dem Wiener Atelier durchgeführt worden ist.

³⁷¹ Vgl. Rouillé 1989, S. 419-425.

5. Resümee und Ausblick

Keinem technischen Hilfsmittel [sic] der Gegenwart ist die Kunstwissenschaft zu solchem Danke verpflichtet, wie der Photographie.

Sie eigentlich hat uns erst in die Lage gesetzt, vergleichende Studien mit jener Sicherheit zu betreiben, auf welche der Wechsel subjektiver Stimmung, der Beleuchtung, der Tageszeit, des Aufbewahrungsortes keinen Einfluss mehr übt.³⁷²

Wilhelm Lübkes enthusiastische Rezension über die fotografischen Reproduktionen der Dresdener Originalwerke aus dem Jahr 1873 umschreibt präzise den Nutzen des fotografischen Mediums zu Studien- und Dokumentationszwecken. Durch Erneuerung der Negativretusche, dem Einsatz von Farbfiltern und der Entwicklung photomechanischer Druckverfahren erfährt die Fotografie in ihrer handwerklichen Aufbereitung und organisierten Werkstattpraxis einen regen Einsatz in Kunstbüchern und Galeriewerken.³⁷³ Die technisch bedingten und auf größerem Umfang angelegten Produktionsbedingungen haben zuvor die Standards der Visitenkartenfotografie kommerzialisiert.³⁷⁴ Nach dem Aufkommen der qualitativ hochwertigen Kabinettformate sollte die Eastman Company mit der Einführung der ersten Kodak-Kamera die Klientel von fotografischen „Études d'après nature“ abwerben.³⁷⁵

Durch die ikonographische Analyse von Marconis, Igouts, Schmidts und Heids fotografischen Aktstudien wird ersichtlich, warum diese als Hilfsmittel genutzt worden sind. Neben der École nationale supérieure des beaux-arts haben auch die Berliner Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums und die akademische Hochschule für die bildenden Künste Bildvorlagen-Sammlungen angelegt, um eine „Akademisierung“ der Künste voranzubringen.³⁷⁶ Anton von Werner betont im Rahmen einer Ansprache an die Studenten die technischen Errungenschaften von fotografischen Vorlagen, die „als Hilfsmittel ... in ausgiebigster Weise“ für die schöpferische Tätigkeit von Nutzen seien.³⁷⁷ Der Status eines Hilfsmittels, welche zu Anschauungs- und

³⁷² Zit. n. Kunstchronik, 9, 1873/1874, Sp. 81-86.

³⁷³ Vgl. Peters 2001, S. 163-210, hier: S. 165f; dies. 2004, S. 289-300, hier: 297f.

³⁷⁴ Vgl. Blunck 2007, S. 164-181, hier: S. 180f.

³⁷⁵ Vgl. Tagg 1988, S. 53f.

³⁷⁶ Vgl. Ash 1999, S. 7ff, 253f.

³⁷⁷ Vgl. Ansprachen und Reden des Direktors A. von Werner an die Studirenden der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, Berlin 1896, S. 5-12, hier: S. 9, 11; Schenk 2004, S. 325.

Lehrzwecken gesammelt werden sollte, lässt sich auch an dem Umstand beobachten, dass die Schulen keine Negativplatten angekauft haben. Im Gegensatz zu den schulbezogenen Gemäldesammlungen und Antikensälen sollte mit dem Ankauf und der Sammlung von fotografischen Bildvorlagen ein direkter Umgang und eine unmittelbare Nutzung vorangetrieben werden.³⁷⁸

Die im Rahmen der Untersuchung behandelten Konvolute bezeugen, dass sich die Fotografen traditioneller Vorlagen für das künstlerische Zeichenstudium bedient haben. Hinsichtlich der Zuschreibungsproblematik sind anhand der Modell- und Requisitenvergleiche wesentliche Erkenntnisse zu den Urhebern, den Datierungen und der Distribution erlangt worden. Da die Auswahl der Quellen einen empirischen Charakter hat, können die Analysen als Fallbeispiele für die Aneignung bekannter Motive dienen und sind keineswegs als pauschal gesetzte Regeln für die Produktion von fotografischen Aktstudien erschöpft. Auch hat sich im Verlauf der Recherchen gezeigt, welchen Stellenwert Studien nach dem lebenden Modell in den Schulsammlungen gebührt. In der überlieferten Systematik der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin kommt den Bildvorlagen nach der Natur ein besonderes Interesse zu. Die überlieferte Systematik der Lehksammlung folgt nicht einer epochalen und monographischen Sortierung, sondern orientiert sich an den gestalterischen Inhalten und Materialien der Vorbereitungs- und Fachklassen.³⁷⁹ In ihrer groben Gliederung sind die Vorlagen nach Architektur, Dekoration, Allgemeines Ornament, Holz, Metall, Keramik, Textilien, Plastik und Malerei, Schrift- und Buchornament, Pflanzen und Blumen, Figürliche Darstellungen, Kostüme, Gemäldekopien und „Photographien pp. nach der Natur“ inventarisiert.³⁸⁰ Die zuletzt genannte Gruppe „Photographien pp. nach der Natur“ widmet sich dem Genre der „Études d'après nature“.³⁸¹ Schenk zufolge geht die besondere Aufmerksamkeit für Studien nach der Natur auf dem Umstand zurück, dass bis 1900 an den Kunstakademien nicht für Lehrmittelzwecke selbst fotografiert worden ist.³⁸² Nicht zuletzt ist aus diesem Grund fotografisches Aktstudienmaterial über die Bildverlage von Calavas und Giraudon angekauft worden. Augenscheinlich kommen den fotografischen Aktstudien, so bezeugt es die Systematik der Berliner Vorlagensammlung,

³⁷⁸ Vgl. Schenk 2003, S. 235; Mai 2010, S. 281-287; 361-367.

³⁷⁹ Vgl. Jahres-Bericht der General-Verwaltung der Königlichen Museen, Unterrichtsanstalt des K. Kunstgewerbemuseums, Lehrjahr 1886/1887, Berlin 1887, S. 8.

³⁸⁰ Vgl. Schenk / Dittmann 2020, S. 21.

³⁸¹ Ebenda S. 22 (wie Anm. 56).

³⁸² Vgl. Schenk 2004, S. 331.

spezifische Qualitätsmomente in der Detailtreue zu, die bei der Skulpturen- und Architekturfotografie eher dem Studium der Stilistik gelten.³⁸³ Die Montierung auf Kartons und die starken Abnutzungsspuren deuten darauf hin, dass fotografische Studienblätter regelmäßig für den freien Unterricht genutzt worden sind und somit die wenigen Abendstunden im Aktstudienaal unterstützt haben.³⁸⁴ Zudem lässt sich nachvollziehen, dass antike Gipse sukzessive aus dem Unterricht verdrängt worden sind und ab dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als „infektuöses Material“ und „übriggebliebene Hilfsmittel“ bezeichnet worden sind.³⁸⁵

Die Verwendung fotografischer Aktstudien zu Illustrationszwecken bildet im Kontext der Untersuchung ein Desiderat.³⁸⁶ Émile Bayards Zeitschrift „Le Nu Esthétique: L’Homme, La Femme, L’Enfant“ (1902-1906) markiert den Anfang dieser Entwicklung.³⁸⁷ Dem Maler William Bouguereau gewidmet und mit einem knappen Vorwort von Jean-Léon Gérôme versehen publiziert Bayard in monatlichen Lieferungen Aktstudien, die dem Titel zufolge nicht zur Auslage bestimmt sind (Abb. 820).³⁸⁸ Die neoklassizistisch anmutenden Arrangements und kurios gestellten Posen sind nach Alter, Geschlecht und Nationalität arrangiert, wobei Bayard besonderes Augenmerk auf die Fotogenität der Modelle legt. Anfänglich erscheinen die Studien in polyedrischen Formaten, zuletzt auch als doppelseitige Faltpbilder in der Heftmitte.³⁸⁹ Zwei Jahre nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe von „Le Nu Esthétique“ bekommt Bayard Konkurrenz von dem französischen Zeichner und Theaterdekorateur Amédée Vignola, der die Zeitschriften „L’Étude académique“ (1904-1914) und „Mes Modèles“ (1905-1914) jeweils in einem zweiwöchigen Turnus verlegt. Beide Magazine sind explizit als „Recueil inédit d’Études d’après nature pour peintres et sculpteurs“ deklariert, um Künstlerkreise anzusprechen.³⁹⁰ Während Vignolas Zeitschrift „Mes Modèles“ ausschließlich weibliche Akte unterschiedlicher Herkunft und Statur behandelt, stehen in seinem zweiten Magazin auch männliche Aktstudien

³⁸³ Vgl. Jooss 2012, S. 23-45, hier: S. 33f, 36ff.

³⁸⁴ Vgl. Rothkirch-Trach 1984, S. 91-94. Wie aus den Jahresberichten der Unterrichtsanstalt hervorgeht war es Studenten mit fortgeschrittenen Grundkenntnissen im Zeichnen und Modellieren erlaubt, einzelne Bildvorlagen auszuleihen. Besonders Studierende der Fachklassen, die Prüfungen zum Naturstudium absolviert haben, dürften von dieser Regelung profitiert haben.

³⁸⁵ Grasskamp 2002, S. S. 63-117, hier: S. 94f.

³⁸⁶ Vgl. Bertolotti 2007.

³⁸⁷ Vgl. Lewinski 1987, S. 30ff; Aubenas 1997, S. 33-36; Lathers 2001, S. 230-233; Dupouy 2004, S. 91ff.

³⁸⁸ Der Hinweis lautet: „Les Planches de cette publication ne doivent pas être mises à l’Étalage.“

³⁸⁹ Vgl. Bertolotti 2007, S. 13. Zu Recht weist der Autor darauf hin, dass Bayards „Centerfolds“ zu den Vorläufern der späteren „Pin-Ups“ zählen.

³⁹⁰ Vgl. Aubenas 1997, S. 32; Dupouy 2004, S. 91.

zur Diskussion (Abb. 821). Diese sind im Vergleich zu den weiblichen Modellen mit einem Lendenschurz versehen.³⁹¹ Vignola wählt für seine Magazine Aufnahmen aus dem eigenen Atelier und Studien von anderen Fotografen aus. Neben den bereits verfügbaren Konvoluten von den Agenturen Calavas und Giraudon liefert nun Jean Agérou (1878-1921) weiteres Material.³⁹² Innovativ im Vergleich zu Bayard erscheinen Vignolas Vergleichsansichten von bekleideten und enthüllten weiblichen Modellen (Abb. 822), die Lowis zufolge die Körperscanner vorwegnehmen, mit denen durch die Verwendung von Terahertz-Kameras der Körper einer Person unter der Kleidung abgebildet werden kann.³⁹³ Ähnlich wie sein Konkurrent Bayard integriert Vignola Bildlegenden mit Kommentaren und Kritiken zum Körperbau der abgelichteten Modelle und fügt kurze Essays über die antike und moderne Formenlehre wie auch zur künstlerischen Nützlichkeit des fotografierten Modells bei.³⁹⁴ Mehrere Dutzend gleichartiger Zeitschriften erscheinen in zweiwöchiger oder monatlicher Ausgabe nach der Jahrhundertwende.³⁹⁵ Zum Teil siedeln sich die Bildbände zum fotografischen Akt fernab von jeglichen künstlerischen Bedürfnissen an und dienen der Zurschaustellung des weiblichen Körpers, wie Bayard in „L'Academie en Plein Air. Etude Artistique Illustree de Cent Compositions en Couleurs d'après Nature“ aus dem Jahr 1905 deutlich zum Ausdruck bringt.³⁹⁶

Auch in deutschen Verlagen sind zahlreiche Portfolios mit fotografischen Aktaufnahmen zur Publikation gelangt. Neben Max Peiser („Der Kinderakt“, Berlin 1895), Hans Hildenbrandt („Das Lebende Modell“, Leipzig 1904), Wilhelm Plüschow („Italienische Akte“, Leipzig 1905) finden sich auch zwei Publikationen von Otto Schmidt, die in Zusammenarbeit mit dem Malerkollegen Ernst Schneider entstanden sind („Der Künstlerakt“ und „Die Gestalt des Menschen und ihre Schönheit“, Berlin 1908). Bemerkenswert an diesen Publikationen ist einerseits die Erweiterung des Repertoires, welches sich in der Einbindung von Freilichtakten und der Verwendung von Ganzkörperstrümpfen zur Retusche des weiblichen Aktkörpers manifestiert.³⁹⁷ Andererseits lässt sich eine Konzentration auf bestimmte Themenfelder beobachten wie die idyllisch anmutenden

³⁹¹ Vgl. Lowis 2013, S. 15, 83. Die sichtbare Nacktheit von weiblichen Aktmodellen hat mit Einführung des Ganzkörperstrumpfs ab ca. 1910 maßgebliche Abschwächung erfahren.

³⁹² Vgl. Bertolotti 2007, S. 12. Agérou's Aufnahmen zeigen exotische und antikisierte Settings, die er mit seiner Mätresse und vormaligen Prostituierten Fernande Barrey (1893-1960) ausgeführt hat.

³⁹³ Vgl. Lowis 2013, S. 17.

³⁹⁴ Vgl. Lathers 2001, S. 230. Vignolas Ansatz, anstelle von Akt, Akademie oder „Étude d'après nature“ den Begriff „Modèle“ zu verwenden, indiziert ein modernes Verständnis im Umgang mit Aktmodellen.

³⁹⁵ Vgl. Peters 2007, S. 124ff. Das Bemühen fotografische Aktstudien salonfähig zu machen, spiegelt sich in der 1903 in Berlin gegründeten Zeitschrift „Die Schönheit“. Im Jahr 1909 organisieren die Herausgeber ein Preisausschreiben für künstlerische Aktfotografie, die sich explizit an begabte Amateurfotografen richtet, die bei einer möglichen Prämierung durch die Jury mit Ankäufen ihrer Arbeiten rechnen durften.

³⁹⁶ Vgl. Getty Museum Collection, Inv.-Nr.: 84.XO.762.1.

³⁹⁷ Vgl. Derenthal 2013, S. 83.

Studien der jugendlichen Bewohner in Taormina von Wilhelm Plüschow zeigen. Mittels antiker Kostüme und mannigfaltiger Requisiten wie Efeu, Palmzweige, Säulen oder Stelen sollte der Anschein von arkadischer Idealschönheit präsentiert werden.³⁹⁸

Ab 1900 werden Studien aus den Konvoluten von Marconi, Heid und Schmidt in populärwissenschaftlichen Bildbänden verwendet, die von oft Ärzten verfasst worden sind und Aufnahmen aus den unterschiedlichsten Kontexten subsumieren. Nennenswert ist in diesem Kontext die umfangreich kommentierte Abhandlung „Die Schönheit des weiblichen Körpers“ des deutschen Gynäkologen Carl Heinrich Stratz, die bis Ende der 1920er Jahre als ein Muster für vergleichbare wissenschaftliche Studien dient.³⁹⁹ Dem Titel zufolge ist das erstmals 1898 erschienene Buch „den Müttern, Aerzten und Künstlern gewidmet“ und verzeichnet 1901 bereits seine zehnte Auflage. Stratz erläutert zivilisatorische Faktoren wie beispielsweise das Tragen von Strumpfbändern, die die den weiblichen Körper in seinem Erscheinungsbild beeinflussen und unschöne Stellen an den Unterschenkeln verursachen. Anhand von Vergleichen werden Kriterien zur Förderung von weiblicher Schönheit vorgestellt, die Stratz nach Herkunft, einer möglichen Mutterschaft und Körpergröße inventarisiert.⁴⁰⁰ Viele Aufnahmen zeigen eine Rückbindung auf die Anzüglichkeit der erotisch konnotierten pseudokünstlerischen Lockbilder aus den 1850er Jahren und sind in Fachkreisen als pornographisch eingestuft worden.⁴⁰¹ Die hohe Anzahl an Auflagen deutet darauf hin, dass der ästhetische Sachverstand auch von Kunsthistorikern und Künstlern rezipiert worden ist. Stratz führt beispielhaft aus, dass der italienische Renaissancemeister Sandro Botticelli (1445-1510) in seiner Figur der Venus „ohne es zu wissen, den Typus einer schönen schwindsüchtigen zu seinem Ideal“ auserkoren habe.⁴⁰² Die späteren Künstler haben Stratz zufolge so ihren „gesunden Modellen das Gepräge der Schwindsucht aufgedrückt“ und „unwahre Mischgestalten“ geschaffen. Aus diesem Grund ermögliche die Fotografie, „die äusseren Formen lebender Schönheit mit wissenschaftlicher Genauigkeit festzuhalten“.⁴⁰³ Es bleibt zu diskutieren, ob die nach der Jahrhundertwende kommentierten Bildbände zum fotografischen Akt den künstlerischen Werkprozess erweitert haben. Folgt man Jean-Léon Gérôme (1824-1904) habe die Fotografie einen wichtigen Beitrag zur Kunst geleistet

³⁹⁸ Vgl. Pohlmann 1987.

³⁹⁹ Vgl. Lammert 2013, S. 36.

⁴⁰⁰ Vgl. Peters 2007, S. 121, 134ff.

⁴⁰¹ Vgl. Schmoll gen. Eisenwerth 1985, S. 89; Lammert 2013, S. 37.

⁴⁰² Stratz, 1910, S. 24.

⁴⁰³ Ebenda, S. 19.

und den Künstler dazu gedrängt, „sich von der althergebrachten Routine zu lösen und [...] gezwungen wahrzunehmen, was wir vorher nie gesehen haben“.⁴⁰⁴

Es hat sich gezeigt, dass die Zusammenstellung des Bildmaterials zeitintensive Recherchen erfordert hat, um eine vergleichende produktions- und funktionsgeschichtliche Analyse durchzuführen. Hinsichtlich der eingangs formulierten Frage nach dem didaktischen Wert von fotografischen Aktstudien für das Kunststudium können folgende Antworten gegeben werden. Sowohl die künstlerische Herangehensweise mit mannigfaltigem Beiwerk als auch eine nüchterne Gestaltung des Ateliers sind in der Überzahl dem Kanon der Antike und Kunstgeschichte entlehnt worden. Sie bezeugen eine Bezugnahme auf die institutionelle Nutzung und dienen als Hilfsmittel für die Anatomie und Komposition. Die Requisiten und Kulissen können später durch den Pinsel oder Meisel kaschiert, neu erfunden oder mit Farbe ausgestaltet werden. Mithilfe der überlieferten fotografischen Lehrmittelsammlung aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin kann reüssiert werden, dass fotografische Bildvorlagen zahlreich im Laufe der Zeit verloren gegangen oder gar entsorgt worden sind, weil sie durch eine häufige Nutzung beschädigt oder unbrauchbar geworden sind.⁴⁰⁵ Mit der Aufwertung des Mediums Fotografie seit den 1970er Jahren hat sich schließlich das Interesse an fotografischen Bildvorlagen stark verändert und ihre Erforschung und museale Inwertsetzung vorangetrieben.

⁴⁰⁴ Vgl. Dupouy 2004, S. 191f.; Font-Réaulx 2012, S. 236. Gérôme hat diese Beobachtung in dem Vorwort der ersten Ausgabe von Bayards Zeitschrift „Le Nu Esthétique: L’Homme, La Femme, L’Enfant“ aus dem Jahr 1902 publiziert.

⁴⁰⁵ Vgl. Schenk / Dittmann 2020, S. 10.

6. Anhang

6.1. Literaturverzeichnis

6.1. Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis gibt die Namen der Autoren und Herausgeber an, die in dieser Arbeit als Quellen für die inhaltliche Ausarbeitung verwendet worden sind. Das Verzeichnis ist nicht nach Primär- und Sekundärliteratur unterteilt. Die Anmerkungen im Fließtext sind demzufolge nach Autor, Publikationsjahr und der jeweiligen Textstelle zitiert.

Amelung, Walter, Tunika / Χιτών, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. III/2, Stuttgart 1899, Sp. 2309-2335.

Arago, Dominique François, Bericht über den Daguerreotyp, Paris 1839, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), Theorie der Photographie, München 2006, S. 51-55.

Archives départementales du Cher, Bourges, Correspondance commerciale et privée de la famille Giraudon, 1877-1952.

Ash, Mitchell G. (Hrsg.), Mythos Humboldt. Vergangenheit und Zukunft der deutschen Universitäten, Wien 1999.

Aubenas, Sylvie (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997.

Aubenas, Sylvie, Henry Volland, Louis Bonnard et leurs modèles, in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 76-81.

Aubenas, Sylvie, Le Faune Barberini et le Tireur d'Épine, in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 66-67.

Aubenas, Sylvie, Le nu académique existe-t-il en daguerréotype?, in: Christophe Leribault und Sylvie Aubenas (Hrsg.), Delacroix et la photographie, Paris 2008, S. 24-29.

Aubenas, Sylvie, Les albums de nus d'Eugène Delacroix, in: Christophe Leribault und Sylvie Aubenas (Hrsg.), Delacroix et la photographie, Paris 2008, S. 23-51.

Audran, Gérard, Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité, Paris 1683.

Bätschmann, Oskar, Belebung durch Bewunderung. Pygmalion als Modell der Kunstrezeption, in: Mathias Mayer und Gerhard Neumann (Hrsg.), Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, Freiburg im Breisgau 1997, S. 325-370.

Bajac, Quentin, Die Bewegungsfotografie, in: Kleine Enzyklopädie der Fotografie, hrsg. v. Brigitte Govignon, übers. v. Barbara Holle, München 2005, S. 43-44.

Barck, Joanna, Hin zum Film - Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini, Bielefeld 2008.

Barkan, Leonard, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven und London 1999.

Bartmann, Dominik / Schrader Katrin (Hrsg.), *Anton von Werner. Jugenderinnerungen (1843-1870)*, Berlin 1994.

Bassenge, Friedrich (Hrsg.), *Denis Diderot. Ästhetische Schriften, Bd. 1*, Frankfurt am Main 1968.

Batchen, Geoffrey, *Dreams of Ordinary Life. Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination*, in: Andrea Noble (Hrsg.), *Photography: Theoretical Snapshots*, London 2009, S. 80-97.

Baudoin, Henri, *Catalogue des sculptures provenant de l'atelier de Jean-Baptiste-Auguste Clésinger (1814-1883), bronzes, marbres, terres cuites, plâtres, dessins et peintures par J.-B.-A. Clésinger*, Paris 1923.

Becker, Wilhelm Adolf (Hrsg.), *Charikles. Bilder altgriechischer Sitte, zur genaueren Kenntnis des griechischen Privatlebens, Bd. 3*, Leipzig 1854.

Beiersdorf, Leonie (Hrsg.), *Licht und Leinwand. Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, München 2019.

Bertolotti, Alessandro, *Books of Nudes*, übers. v. Liz Nash, Paris/New York 2007.

Billeter, Erika (Hrsg.), *Skulptur im Licht der Fotografie*, Bern 1997.

Blome, Peter, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*, Köln 1999.

Boehm, Gottfried, *Gombrichs Konzept des Bildes. Offene Fragen und mögliche Antworten*, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S.195-204.

Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971.

Borhan, Pierre (Hrsg.), *Les verites du sexe - Archives du Kinsey Institute for Research in Sex Gender and Reproduction*, Paris 2003.

Blunck, Lars, „The Most Abominable Things Ever Produced in Art“ - Aufstieg und Niedergang der Visitenkartenfotografie, in: Stefan Grohé, Ekaterini Kepetzis und Stefanie Lieb (Hrsg.), *Kanonisierung, Regelverstoß und Pluralisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bern 2007, S. 164-181.

Bober, Phyllis P. / Rubinstein, Ruth, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1991.

Bonnet, Anne-Marie, *„Akt“ bei Dürer*, Köln 2001.

Bonnet, Anne-Marie, *Auguste Rodin. Wegbereiter der Moderne*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 5, 2005, S. 39-48.

Boyd, Stephen / Lucie-Smith, Edward, *Life class. The academic male nude, 1820-1920*, London 1989.

Braive, Michel, *Das Zeitalter der Fotografie. Von Niepce bis heute*, München 1965.

Brandl-Risi, Bettina / Brandstetter, Gabrielle / Diekmann, Stefanie, *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012.

Braun, Marta, Eadweard Muybridge, London 2010.

Bruhn, Matthias, Bildwirtschaft: Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit, Weimar 2003.

Bush, Virginia L., Bandinelli's „Hercules and Cacus“ and Florentine Traditions, in: Studies in Italian Art History 1: Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries, 1980, S. 163-206.

Butler, Ruth, Rodin. The Shape of Genius, Yale 1996.

Callen, Anthea, The Body and Difference. Anatomy Training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in later nineteenth century, in: Art History, 20, 1, 1997, S. 23-60.

Cartwright, Julia (Hrsg.), Jean-François Millet. Sein Leben und seine Briefe, Leipzig 1903.

Claudet, Antoine, La Fotografie dans ses relations avec les Beaux-Arts, in: Gazette des Beaux-Arts, 9, 1861, S. 101-114.

Comar, Philippe (Hrsg.), Une leçon d'anatomie. Figures du corps à l'École des Beaux-Arts, Paris 2010.

Cooper, Emanuel, Fully exposed. The Male Nude in Photography, London 1995.

Cousin, Jean, L'Art de Dessiner, augmenté de plusieurs figures d'après l'antique, avec leur mesures et proportions, Paris 1593.

Cox, Julian (Hrsg.), Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs, Los Angeles, 2003.

Damisch, Hubert, Im Zugzwang. Delacroix, Malerei, Photographie, übers. v. Till Bardoux, Berlin 2005.

Heftler, Sylviane De Decker, Le nu photographique. Art impure, art realiste, in: Photographie, 6, 1984, S. 51-75.

Heftler, Sylviane De Decker, Suite Marconi 1. La piste belge / Suite Marconi 2. Voyage en Autriche: Richer et le Dr Straz, in: Photographie, 7, 1985, S. 110-112.

Heftler, Sylviane De Decker, Petit discours sur l'amour du fragment, in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 132-149.

Delacroix, Eugène, Über Zeichenunterricht, in: ders., Literarische Werke, übers. v. Julius Meier Graefe, Leipzig 1912, S. 181-195.

Delacroix, Eugène, Briefe und Tagebücher, übers. und komm. v. Elise Guignard, München 1990.

Demange, Xavier, Nu et nudité. Le nu devant la loi, in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 38-41.

D'Hooghe, Alain / de Naeyer, Christine (Hrsg.), Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle, Antwerpen 2004.

Derenthal, Ludger / Kühn, Christine / Lowis, Kristina (Hrsg.), Die nackte Wahrheit und anderes. Aktfotografie um 1900, Berlin 2013.

Diderot, Denis, Ästhetische Schriften, hrsg. v. Friedrich Bassenge, 2 Bde., Frankfurt am Main 1968.

- Diers, Michael, Wie Antike sehen oder Kanon und Kritik. Perspektiven der Kunst und Kunstgeschichte, in: Walter Jens und Bernd Seidensticker (Hrsg.), *Ferne und Nähe der Antike*, Berlin 2003, S. 221–236.
- Disdéri, André Adolphe, *Die Fotografie als bildende Kunst*, Paris 1862 (Nachdruck: Berlin 1964).
- Dittmann, Anastasia, Apollinische borrowed attitudes – von der central form zur association of ideas, in: Doria Lehmann, Doris und Grischka Petri (Hrsg.), *Eklettizismus und eklettische Verfahren in der Kunst*, Hildesheim 2012, S. 81-99.
- Dittmann, Lorenz: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 1980, S. 133-148.
- Dobbe, Martina, Wie man Skulpturen aufnehmen soll. Kategorien und Konzepte der kunstreproduzierenden Fotografie, in: dies., *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik und Kunstgeschichte*, München 2007, S. 31-71.
- Dobler, Jens, „Die Polizei, welche in Beziehung auf Bilder bei uns ein wenig penible ist“. Grenzen und Möglichkeiten erotischer Abbildungen, in: Ludger Derenthal, Christine Kühn und Kristina Lowis (Hrsg.), *Die nackte Wahrheit und anderes. Aktfotografie um 1900*, Berlin 2013, S. 21-28.
- Domröse, Ulrich (Hrsg.), *Bilderlust. Erotische Photographien aus der Sammlung Uwe Scheid*, Heidelberg 2000.
- Doyle, Allan, Groping the Antique. Michelangelo and the Erotics of Tradition, in: Scott Allan und Mary Morton (Hrsg.), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles 2010, S. 7-21.
- Dubpouy, Alexandre, *Das erotische Foto*, New York 2004.
- Dujardin-Beaumetz, François, *Entretiens avec Rodin*, Paris 1913.
- Elsen, Albert, *Rodin*, New York 1963.
- Elsen, Albert / Jamison, Rosalyn Frankel (Hrsg.), *Rodin's Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, Oxford 2003.
- Ettlinger, Leopold David, *Die Verwandlung der Musen in die sieben Freien Künste [Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft]*, Berlin 1961.
- Faber, Monika / Schröder, Klaus Albrecht (Hrsg.), *Das Auge und der Apparat, Die Fotosammlung der Albertina, Ausstellungskatalog, Paris/Ostfildern 2003*.
- Faber, Monika (Hrsg.), *Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt. Eine Materialiensammlung*, Wien 2016.
- Fellner, Sabine, Der nackte Mann - ein Tabu, in: Elisabeth Nowak-Thaller und Edit Andrés (Hrsg.), *Der nackte Mann*, Nürnberg 2012, S. 11-23.
- Font-Réaulx, Dominique, *Peinture & photographie. Les enjeux d'une rencontre 1839-1914*, Paris 2012.
- Foucart, Jacques (Hrsg.), *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin*, Paris 1984.
- Folie, Sabine / Glasmeier, Michael (Hrsg.), *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002.

Fuchs, Werner, Der Dornauszieher, Bremen 1958.

Fuhrmeister, Christian, „[...] weil das Aktzeichnen im Gegensatz zur Kunstgeschichte für die Akademie von größter Wichtigkeit ist.“ Zum Verständnis von künstlerischer Praxis und Wissenschaft, in: Wolfgang Ruppert und Christian Fuhrmeister (Hrsg.), Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968, Bonn 2007, S. 103-124.

Ertem, Fulya, The pose in early portrait photography. Questioning attempts to appropriate the past, in: Image & Narrative. Online Magazine für Visual Narrative, No. 14, Juli 2006, o.S.

Gall, Ernst / Heydenreich, Ludwig Heinrich (Hrsg.), Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, Stuttgart 1958.

Garleff, Jörn, Die Ecole des Beaux-Arts in Paris, Tübingen 2003.

Geominy, Wilfred, Zur Komposition der Gruppe ‚Aufforderung zum Tanz‘, in: Peter C. Bol (Hrsg.), Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert, Mainz 1999.

Gercke, Peter, Pergami Symplegma des Kephisodot?, in: Schmidt, Margot (Hrsg.), Kanon. Festschrift Ernst Berger, Basel 1988, S. 232-234.

Gerlach, Peter, Proportionslehre, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 15/2, Stuttgart und Weimar 2002, Sp. 568-573.

Getsy, David, Rodin. Sex an the Making of modern sculpture, New Haven und London, 2011.

Goethe, Johann Wolfgang, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 33 Bde., München 1998.

Gombrich, Ernst H., Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, Wien 1973.

Gombrich, Ernst H., Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1977.

Gombrich, Ernst H., Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst, in: ders., Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Oxford 1982 (Nachdruck: Stuttgart 1984), S. 40-62.

Govignon, Brigitte (Hrsg.), Kleine Enzyklopädie der Fotografie, übers. v. Barbara Holle, München 2005.

Grasskamp, Walter, Der lange Abschied des Klassizismus, in: ders. (Hrsg.) Ist die Moderne eine Epoche?, München 2002, S. 63-117.

Gülicher, Nina, Auguste Rodin et la photographie. La valeur artistique de la reproduction photographique, in: Herbert Molderings und Gregor Wedekind (Hrsg.), L'évidence photographique, la conception positiviste de la photographie en question, Paris, 2009, S. 351-376.

Gülicher, Nina, Inszenierte Skulptur Auguste Rodin, Medardo Rosso, Constantin Brancusi, München 2011.

Haberkorn, Heinz, Anfänge der Fotografie. Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums, Reinbek 1981.

- Haerberle, Erwin J., Der „verbotene“ Akt. Unzüchtige Fotos von 1850 bis 1950, in: Michael Köhler und Gisela Barche (Hrsg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie, München 1985, S. 212-224.
- Hammer-Tugendhat, Daniela, Zur Semantik männlicher Nacktheit und Sexualität. Ein Rückblick, in: Tobias G. Natter und Elisabeth Leopold (Hrsg.), Nackte Männer. Von 1800 bis heute, Wien 2013, S. 37-45.
- Hannavy, John (Hrsg.), Encyclopedia of nineteenth-century photography, 2 Bde., New York 2008.
- Hargrove, June Ellen, Carrier-Belleuse, Clésinger, and Dalou: French nineteenth-century sculptors, in: The Minneapolis Institute of Arts Bulletin, Nr. 61, 1974, S. 29-44.
- Hartl, Barbara, Der erotische Akt, in: Michael Köhler und Gisela Barche (Hrsg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie, München 1985, S. 254-273.
- Haskell, Francis / Penny, Nicholas, Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500 -1900, New Haven 1998.
- Hauser, Friedrich, Neu-attische Reliefs, Stuttgart, 1889.
- Herklotz, Ingo, Rezeptionsgeschichte, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003, S. 317-319.
- Hesiod, Theogonie. Werke und Tage, hrsg. und übers. v. Albert von Schinding, Zürich/Düsseldorf 2002.
- Hinz, Berthold, Knidia, oder: Des Aktes erster Akt, in: Detlef Hoffmann und Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.), Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, Marburg 1989. S. 51-79.
- Hinz, Berthold, Nackt-Akt. Dürer und der „Prozess der Zivilisation“, in: Städel-Jahrbuch, 14, München 1993, S. 199-230.
- Hochreiter, Otto, Erotik der Rührung. Zur stereoskopischen Akt-Daguerreotypie, in: Bodo von Dewitz und Reinhard Matz (Hrsg.), Silber und Salz. Zur Frühzeit der Fotografie im deutschen Sprachraum 1839-1860, Köln / Heidelberg 1989, S. 480-495.
- Hölscher, Tonio, Klassische Archäologie. Grundwissen, Darmstadt 2002.
- Hoffmann, Detlef / Hammer-Tugendhat, Daniela (Hrsg.), Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, Marburg 1989.
- Hoffmann, Detlef, Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, in: Detlef Hoffmann und Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.), Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, Marburg 1989, S. 7-30.
- Hollander, Elizabeth, Working Models, in: Art in America, 79, 1991, S. 152-154.
- Holschbach, Susanne, Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts, Berlin 2006.
- Homberger, Eric, The model's unwashed feet. French photography in the 1850s, in: Peter Collier und Robert Lethbridge (Hrsg.), Arctic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France, Yale 1994, S. 130-143.

Ittershagen, Ulrike, Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.

Jacobson, Ken / Hamber, Anthony, Étude d'après Nature. 19th Century Photographs in Relation to Art. Artists 'Studies, Essex 1996.

Jäger, Jens, Gesellschaft und Photographie: Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839-1860, Opladen 1996.

Jooss, Birgit, Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999.

Jooss, Birgit, Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances, in: Christian Janecke (Hrsg.), Performance und Bild. Performance als Bild, Berlin 2004, S. 272-303.

Jooss, Birgit, Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse: der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert, in: Eliza Ptaszynska (Hrsg.), Ateny nad Izarą: malarstwo monachijskie. Studia i szkice / Athen an der Isar: Münchner Malerei. Studien und Skizzen, Suwałki 2012, S. 23-45.

Karlholm, Dan, Art of illusion. The representation of art history in nineteenth-century Germany and beyond, Bern 2006.

Kathleen Nicholson, The ideology of feminine ‚virtue‘. The vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture, in: Joanna Woodall, Portraiture. Facing the subject, New York 1997, S. 52-72.

Kemp, Wolfgang, „ ...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870, Frankfurt am Main 1979.

Kemp, Wolfgang; Amelunxen, Hubertus von, Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995, München 2006.

Kepezis, Ekaterini, Transformationen der Phryne. Jean-Léon Gérômes antikische Gattungshybriden zwischen Missverständnis und Provokation, in: Ernst Osterkamp und Thorsten Valk (Hrsg.), Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus, Berlin und Boston 2011, S. 291-312.

Kingsley, Hope / Riopelle, Christopher, Seduced by art. Photography past and present, London 2012.

Kleinspehn, Thomas, Schaulust und Scham. Zur Sexualisierung des Blicks, in: Detlef Hoffmann und Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.), Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, Marburg 1989. S. 31-50.

Klementa, Sylvia, Gelagerte Flussgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit, Köln 1993.

Koepf, Hand, Bildwörterbuch der Architektur, überarb. v. Günther Binding, Stuttgart 1999.

Koetzle, Hans-Michael, Der Maler und der Fotograf. Aktstudien von Delacroix und Durieu – im Lichte jüngster Forschung, in: Schwarzweiss. Das Magazin für Fotografie, Frühjahr 1999, S. 64-67.

Koetzle, Hans-Michael, Das Lexikon der Fotografen von 1900 bis heute, München 2002.

Klüver, Billy / Martin, Julie, A Short History of Modelling, in: Art in America, 79, 1991, S. 156-63.

Kluxen, Andrea M. (Hrsg.), Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Nürnberg 2001.

- Kluxen, Andrea M., Plastisches Sehen. Von Johann Gottfried Herder bis Adolf von Hildebrand, in: dies. (Hrsg.), *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Nürnberg 2001, S. 23-45.
- Knofler, Monika, Das Zeichnen nach dem Modell. Kontinuum und Bedeutungswandel, in: dies. (Hrsg.), *Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts*, Zürich 2000, S. 10-21.
- Köhler, Michael / Barche, Gisela (Hrsg.), *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie*, München 1985.
- Kohlhuber, Daniela, *Dr. Hermann Heid (1834-1891). Von der Atelierfotografie zur Freilichtaufnahme*, Diplomarbeit, Innsbruck 2005.
- Kranzfelder, Ivo, Ingres sollte dankbar sein, in: *Weltkunst*, 17, 10, 2008, S. 24-27.
- Künzl, Ernst, *Frühhellenistische Gruppen*, Köln 1968.
- Lamer, Hans; Kroh, Paul, *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart 1995.
- Lammert, Angela, Äskulap und Venus. Die Aktfotografie im Dienste der Medizin und der Ethnologie um 1900, in: Ludger Derenthal, Christine Kühn und Kristina Lowis (Hrsg.), *Die nackte Wahrheit und anderes. Aktfotografie um 1900*, Berlin 2013, S. 35-41.
- Lathers, Marie, *Bodies of Art. French Literary Realism and the Artist's Model*, Lincoln 2001.
- Le Pelley Fonteny, Monique, *Adolphe et Georges Giraudon: une bibliothèque photographique*, in Zusammenarb. mit Héléne Pinet und Catherine Mathon, Paris 2005.
- Leribault, Christophe / Aubenas, Sylvie, *Delacroix et la photographie*, Paris 2008.
- Lewinski, Jorge, *The naked and the nude*, London 1987.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), 8 Bde., München 1981-1997.
- Lowis, Kristina, *Die nackte Wahrheit und anderes. Einleitung*, in: Ludger Derenthal, Christine Kühn und Kristina Lowis (Hrsg.), *Die nackte Wahrheit und anderes. Aktfotografie um 1900*, Berlin 2013, S. 11-20.
- Mai, Ekkehard, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Moderne*, Köln / Weimar / Wien 2010.
- Marcoci, Roxana, *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Ostfildern 2010.
- Marcoci, Roxana, *Auguste Rodin. Der Bildhauer und das fotografische Projekt*, in: dies. (Hrsg.), *FotoSkulptur. Die Fotografie der Skulptur 1839 bis heute*, Ostfildern 2010, S. 84-96.
- Martineau, Paul, *The Nude in Photographie*, Los Angeles 2014.
- Matthias Bruhn, *Bildwirtschaft: Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*, Weimar 2003.
- Mc Neil Rushforth, Gordon, *Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae: A New Description of Rome in the Twelfth Century*, in: *The Journal of Roman Studies*, Vol. 9, 1919, S. 14-58.
- McCauley, Elizabeth Anne, *Industrial madness. Commercial photography in Paris, 1848-1871*, New Haven 1994.

- Mühlenberend, Sandra, Vom Stillstand zum Leben. Die Herkunft des „Viertelstundenaktes“, in: Birgit Dalbajewa und Ulrich Bischoff (Hrsg.), Die Brücke in Dresden 1905-1911, Köln 2001, S. 278-282.
- Munsterberg, Marjorie, Naked or Nude? A battle among French critics of the mid-nineteenth century, in: Arts Magazine, 62, 1988, S. 40-47.
- Muybridge, Eadweard, Animal Locomotion. An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements, University of Pennsylvania, Philadelphia 1887.
- Natlacen, Christina, Der Boulevard als Schwellenraum. Fotografische Bildpraxis im Atelier und auf der Straße, in: Walburga Hülk und Gregor Schuhen (Hrsg.), Haussmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung, Tübingen 2012, S. 91-101.
- Natter, Tobias G. / Leopold, Elisabeth, Nackte Männer. Von 1800 bis heute, Wien 2013.
- Nazarieff, Serge / Philippi, Simone, Early erotic photography, Köln 1993.
- Ogawa, David, Arresting nudes in Second Empire Paris, in: History of Photography, 31, 4, 2007, S. 330-347.
- Ovidius Naso, Publius, Metamorphosen, hrsg. und übers. v. Gerhard Fink, Düsseldorf 1999.
- Owen, Craig, Posieren, in: Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, hrsg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main 2003, S. 92-144.
- Paukner, Sabine, Populäre Aktfotografie in Wien um 1900 am Beispiel des Fotografen Otto Schmidt, Univ.-Diplomarbeit, Wien 2009.
- Pekridou-Gorecki, Anastasia, Mode im antiken Griechenland, München 1989.
- Perez, Nissan, Revelation. Representations of Christ in Photography, Jerusalem 2003.
- Peters, Kathrin, Zur Sichtbarkeit von Geschlecht in der Medizin um 1900, Univ.-Diss, Berlin 2007.
- Peters, Dorothea, Das Musée Imaginaire. Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert, in: Ulrich Pohlmann und Johann Georg Hohenzollern (Hrsg.), Ein neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 289-300.
- Peters, Dorothea, „... die Theilnahme für Kunst im Publikum zu steigern und den Geschmack zu veredeln“. Fotografische Kunstreproduktionen nach Werken der Berliner Nationalgalerie in der Ära Jordan (1874-1896), in: Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 6), Esslingen 2001, S. 163-210.
- Peters, Ursula, Glückliche Haut - leidende Haut. Themen der Aktdarstellung seit der Renaissance, in: Michael Köhler und Gisela Barche (Hrsg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie, München 1985, S. 33-55.
- Pevsner, Nikolaus, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.
- Philipp, Hanna, Zu Polyklets Schrift ‚Kanon‘, in: Beck Herbert (Hrsg u.a.), Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, Mainz 1990, S. 135-155.

Philipp, Claudia Gabriele, Zwischen Scham und Schaulust, in: Ulrich Domröse (Hrsg.), Bilderlust. Erotische Photographien aus der Sammlung Uwe Scheid, Heidelberg 2000, S. 8-10.

Pinet, Hélène, De l'étude 'après nature au nu esthétique, in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 30-37.

Pinet, Hélène, La crucifixion, in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 68-71.

Pinet, Hélène, Les lutteurs, in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 72-75.

Pinet, Hélène, Chevelure, in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 120-123.

Pinet, Hélène, „Das Wichtigste ist, zu zeigen.“ Rodin und die Fotografie, in: Erika Billeter (Hrsg.), Skulptur im Licht der Fotografie, Bern 1997, S. 71-79.

Planchon de Font-Réaulx, Dominique, Dans l'atelier, Paris 2005.

Planchon de Font-Réaulx, Dominique, La photographie comme modèle. ‚Les études d'après nature‘, in: Alain D'Hooghe und Christine de Naeyer (Hrsg.), Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle, Antwerpen 2004, S. 59-68. 2004.

Plank, Angelika, Akademischer und schulischer Elementarzeichenunterricht im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main (u.a.) 1999.

Pohlmann, Ulrich, Die Darstellung des Männlichen Aktes in der Fotografie um 1900 am Beispiel von Wilhelm von Gloeden, München 1984.

Pohlmann, Ulrich, Wilhelm von Gloeden - Sehnsucht nach Arkadien, Berlin 1987.

Pohlmann, Ulrich / Hohenzollern, Johann Georg (Hrsg.), Ein neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004.

Pohlmann, Ulrich, Körperbilder. Akte, Akademien, Anatomien, in: Ulrich Pohlmann und Johann Georg Hohenzollern (Hrsg.), Ein neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 70-97.

Pohlmann, Ulrich / Scheutle, Rudolf (Hrsg.), Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie, Heidelberg 2009.

Pohlmann, Ulrich / Schenk, Dietmar / Dittmann, Anastasia (Hrsg.), Vorbilder - Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin / Paragons - Afterimages. Photographs from the Berlin University of the Arts 1850 - 1930, Köln 2020.

Pointon, Marcia, Naked authority. The body in western painting 1830-1908, Cambridge 1990.

Ponstingl, Michael, „Die grosse Abwechslung der gebotenen Stellungen und Modelle [...] wird jeden Künstler befriedigen“. Die Geschäfte des Wiener Berufsfotografen Otto Schmidt mit dem Nackten, in: Ludger Derenthal, Christine Kühn und Kristina Lowis (Hrsg.), Die nackte Wahrheit und anderes. Aktfotografie um 1900, Berlin 2013.

Ponstingl, Michael, „Aktstudien“, in: Monika Faber (Hrsg.), *Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt. Eine Materialiensammlung*, Wien 2016, S. 157.

Prange, Peter / Wünsche, Raimund, *Das Feige(n)blatt...*, München 2000, S. 65-120.

Prange, Peter, *Von Feigenblättern und anderen Verhüllungen - Nachrichten aus Moralpolis*, in: Peter Prange und Raimund Wünsche (Hrsg.), *Das Feige(n)blatt ...*, München 2000, S. 65-120.

Prettejohn, Elizabeth, *The modernity of ancient sculpture: Greek sculpture and modern art from Winckelmann to Picasso*, London 2012.

Prodger, Phillip (Hrsg.), *Time stands still: Muybridge and the instantaneous photography movement*, New York 2003.

Rathgeber, Pirkko (Hrsg.), *BildBewegungen/ImageMovements*, München 2013.

Rausa, Federico, *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Rom 1994.

Reiche, Ruth (Hrsg.), *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Bielefeld 2011.

Reissberger, Mara, *Das lebende Bild und sein „Überleben“*, in: *Fotogeschichte*, 51, 1994, S. 3-18.

Reissberger, Mara, *Die „Sprache“ der lebenden Bilder*, in: Sabine Folie und Michael Glasmeier (Hrsg.), *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien 2002, S. 189-210.

Reuß, Noa (Hrsg.), *Gegossenes Licht / Cast light. Sculpture in photography 1845 -1860*, München 2008.

Roberts, Pamela G., in: John Hannavy (Hrsg.), *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, Bd. 2, New York 2008, S. 548, 889-890.

Rödl, Ines, *„Akt oder Nackt? Aktikonographie zwischen Malerei und Fotografie“*, in: Beiersdorf, Leonie (Hrsg.), *Licht und Leinwand. Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, München 2019, S. 85-95.

Roettgen, Steffi: *Begegnungen mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apolls von Belvedere im 18. Jahrhundert*, in: Matthias Winner (Hrsg.), *Cortile del Belvedere*, Mainz 1998, S. 253-274.

Roettgen, Steffi, *Übung macht den Meister - Zu den akademischen Aktstudien der Sammlung Krahe*, in: Brink, Sonja (Hrsg.): *Akademie - Sammlung - Krahe: eine Künstlersammlung für Künstler*, Düsseldorf 2013, S. 110-125.

Romer, Grant, *Die erotische Daguerreotypie. Sammlung Uwe Scheid*, Weingarten 1990.

Rothkirch-Trach, Johann Dorotheus Achatz Ferdinand Graf, *Die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin zwischen 1866 und 1933. Eine Studie zur Kunstentwicklung in Deutschland*, Bonn 1984.

Rouillé, André / Marbot, Bernard, *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*, Paris 1986.

Rouillé, André, *La photographie en France. Textes & controverses: une anthologie: 1816-1871*, Paris 1989.

- Sachs, Hannelore / Badstüber, Ernst / Neumann, Helga, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1980.
- Sachsse, Rolf, Fotografie. Vom technischen Bildmedium zur Krise der Repräsentation, Köln 2003.
- Sagne, Jean, Delacroix et la photographie, Paris 1982.
- Saladino, Vincenzo, Ercole e Anteo, in: Gabriella Capecchi (Hrsg.), Palazzo Pitti, La reggia rivelata, Florenz 2003, S. 482.
- Salomon, Nanette, Der kunsthistorische Kanon - Unterlassungssünden, in: Anja Zimmermann (Hrsg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 37-52.
- Salmazo, Alberta de Nicolò, Mantegna, Köln 2004.
- Schädler, Ulrich, Kairos - der unfruchtbare Moment, in: Peter C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst, Möneseesee 2003, S. 171-182.
- Scheid, Uwe, Das erotische Imago I. Der Akt in frühen Fotografien, Dortmund 1991.
- Schenk, Dietmar, Vorlagensammlungen für den Unterricht gewerblicher und akademischer Künstler. Zu den Beständen an Fotografien und Druckgraphik im Archiv der Berliner Universität der Künste, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte, 6, Stuttgart 2003, S. 234-250.
- Schenk, Dietmar, „Hilfsmittel...in ausgiebiger Weise“. Fotografien in den Sammlungen der Berliner Kunstakademie und Kunstgewerbeschule, in: Ulrich Pohlmann und Johann Georg Hohenzollern (Hrsg.), Ein neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004, S. 325-331.
- Schenk, Dietmar / Dittmann, Anastasia, Fotografien als Vorbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin, in: Ulrich Pohlmann, Dietmar Schenk und Anastasia Dittmann (Hrsg.), Vorbilder - Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin / Paragons - Afterimages. Photographs from the Berlin University of the Arts 1850 - 1930, Köln 2020, S. 10-27.
- Schmid, Joachim, Ins Innere des Bilderbergs. Fotografien aus den Bibliotheken der Hochschule der Künste und der Technischen Universität Berlin, Göttingen 1988.
- Schmidt Otto / Ernst Schneider, Die Gestalt des Menschen und ihre Schönheit. Vorlagen zum Studium des nackten menschlichen Körpers, mit einem Geleitwort von Harro Magnussen, Berlin 1907.
- Schmidt, Margot, Kanon. Festschrift Ernst Berger, Basel 1988.
- Schmoll genannt Eisenwerth, J. A. / Hofmann, Helga D., Malerei nach Fotografie. Von der Camera Obscura bis zur Pop Art. Eine Dokumentation, München 1970.
- Schmoll genannt Eisenwerth, J. A., ‚Akademien‘ - fotografische Studien des nackten Körpers von Künstlern und für Künstler. Von Delacroix bis Wilhelm Loth, in: Michael Köhler und Gisela Barche (Hrsg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie, München 1985, S. 62-115.
- Schmoll genannt Eisenwerth, J. A., Malerei nach Fotografie - Die Ausstellung des Münchner Stadtmuseums 1970: Malerei nach Fotografie - ein persönlicher Rückblick, in: Michael Köhler und Gisela

Barche (Hrsg.), Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie, München 1985, S. 333-339.

Schnelle-Schneyder, Marlene, Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert, Marburg 1990.

Schröter, Jens, Das Malen des Malens, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften, Bd. 27, Marburg 1999, S. 17-28.

Schuster, Nadine, Kontinuitäten, Transformationen oder Brüche? Aspekte der Aktmalerei in Karlsruhe in den 1920er und 1930er Jahren, Univ.-Diss., Heidelberg 2011.

Schwartz, Emmanuel, L'école des beaux-arts au XIXe siècle et l'enseignement d'après le modèle in: Sylvie Aubenas (Hrsg.), L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle, Paris 1997, S. 12-23.

Sekula, Allan, Der Handel mit Fotografien, in: Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, hrsg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main 2002, S. 255-290.

Slanina, Sabine, Die Negation der Linie. Delacroix' Zeichnungen nach Fotografien, in: Werner Busch, Oliver Jehle und Carolin Meister (Hrsg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007, S. 141-164.

Snyder, Joel, Nineteenth-century photography of sculpture and the rhetoric of substitution, in: Johnson, Geraldine A., Sculpture and photography. Envisioning the third dimension, Cambridge 1998, S. 21-34.

Solomon-Godeau, Abigail, Gender, Genre und Akt in der Fotografie, in: Tamara Horáková (Hrsg.), Image/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie, Wien 2002, S. 101-118.

Stähli, Adrian, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik, Berlin 1999.

Starl, Timm, Die Physiognomie des Bürgers. Zur Ästhetik der Atelierfotografie (1860-1890), in: ders., Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 25-48.

Starl, Timm, Otto Schmidt Studien, Landschaften, Architektur, Akte, Wien 2000.

Stiegler, Bernd, Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt am Main 2006.

Stiegler, Bernd, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006.

Stiegler, Bernd, Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010.

Stiegler, Bernd, Schlupflöcher der Kunst. Künstlerische Gebrauchsweise der Photographien im 19. Jahrhundert, in: Ulrich Pohlmann und Dietmar Siegert (Hrsg.), Zwischen Biedermeier und Gründerzeit. Deutschland in frühen Photographien 1840-1890 aus der Sammlung Siegert, München 2012, S. 300-302.

Stiegler, Bernd, Nach der Natur. Die Études d'après nature, in: Ludger Derenthal, Christine Kühn und Kristina Lowis (Hrsg.), Die nackte Wahrheit und anderes. Aktfotografie um 1900, Berlin 2013, S. 68-77.

Stratz, Dr. C. H., Die Schönheit des weiblichen Körpers, Stuttgart, 1898.

Straub, Erik, Ein Bild der Zerstörung. Archäologische Ausgrabungen im Spiegel ihrer Bildmedien, Berlin 2008.

- Summers, David, Maniera and Movement. The Figura Serpentinata, in: *The Art Quarterly*, 35/1, 1971, S. 269-301.
- Tagg, John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis 1988.
- Tanneberger, Nancy, *Von Waldenburg nach Rom. Der Maler und Kunstschulreformer Moritz Meurer (1839-1916)*, Köln 2009.
- Tardieu, Charles, *Le Salon de Paris - 1877 - La Sculpture*, in: *L'art: revue hebdomadaire illustrée*, Paris 1877, S. 100-108.
- Thérond, Roger, *Le nu*, Paris, 2000.
- Tischbein, Heinrich Wilhelm, *Aus meinem Leben*, hrsg. von Carl G. W. Schiller [Erstdruck Braunschweig 1861], Berlin 1956.
- Tripp, Edward, *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, übers. v. Rainer Rauthe, Stuttgart 1974.
- Trummer, Thomas D., *Auguste Rodin, Das eherne Zeitalter, 1875/76*, in: Tobias G. Natter und Elisabeth Leopold, *Nackte Männer. Von 1800 bis heute*, Wien 2013, S. 132-133.
- Turner, Michael (Hrsg.), *Exposed. Photography and the classical nude*, Sydney 2011.
- Valerius, Gudrun, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen: die decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1992.
- Vogel, Fritz Franz, *The Cindy Shermans: inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005*, Köln 2006.
- Vouilloux, Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris 2002.
- Walde, Christine, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 12, Stuttgart 2002, Sp. 1024.
- Waller, Susan, *Fin de partie. A Group of Self-Portraits by Jean-Léon Gérôme*, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide: a journal of nineteenth-century visual culture* 9, 1, 2010, o. S.
- Waller, Susan, *The invention of the model. Artists and models in Paris, 1830 - 1870*, Aldershot 2006.
- Walters, Margaret, *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*, Berlin 1979.
- Watelet, Claude-Henri; Levesque, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Bd. 1., Paris 1788-1791.
- Weiermair, Peter, *Das verborgene Bild. Geschichte des männlichen Akts in der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien 1987.
- Weiermair, Peter, *The nude. Ideal and reality. Painting and sculpture*, Mailand 2004.
- Weingarden, Lauren S., *The Photographic Subversion: Benjamin, Manet and Art(istic) Reproduction*, in: Patricia Allmer und John Sears (Hrsg.), *Reproducing Art: Walter Benjamin's Work of Art Essay Reconsidered* (Special issue of the journal *InterCulture*, Florida State University, 51, 2008), Florida 2007, S. 1-24.

Werner, Anton von, Festrede des Direktors A. v. W. am 4. Mai 1896, gehalten in der königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, in: ders., Akademische Hochschule für die Bildenden Künste (Hrsg.), Zur Jubelfeier 1696-1896. Königliche Akademische Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin, Berlin 1996.

Wind, Edgar, Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, in: England und die Antike. Vorträge der Warburg Bibliothek 1930-31, 1932, S. 156-229.

Winkelmann, Johann Joachim Winkelmann, Werke [Weimarer Ausgabe, I-VIII], hrsg. von Heinrich Meyer und Johann Schulze, Dresden 1808-1820.

Winner, Matthias, Zum Apoll von Belvedere, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 10, 1968, S. 116-130.
Winner, Matthias (Hrsg.), Cortile del Belvedere, Mainz 1998.

Wolf, Herta (Hrsg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2004.

Wolf, Herta (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt am Main 2002.

Wolf, Werner, Mise en Abyme, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Metzler, Stuttgart 2004, S. 528-529.

Zanker, Paul, Klassizistische Statuen, Mainz 1974.

Zimmermann, Anja, Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2009.

6.2. Abbildungsverzeichnis

Verwendete Abkürzungen:

BnF Bibliothèque nationale de France
ENSBA École nationale supérieure des beaux-arts de Paris
IAC Institut d'art contemporain Villeurbanne
MET The Metropolitan Museum of Art New York
SMFS Stadtmuseum München Fotografische Sammlung
UdK Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin
UMFA Utah Museum of Fine Arts

Vorbemerkung:

Die in dieser Arbeit verwendeten Bilder sind nach dem deutschen Urheberrecht §51 für die Verbreitung und öffentliche Wiedergabe zulässig, da die Nutzung einen wissenschaftlichen Zweck erfüllt („Bildzitat“). Dies gilt auch, wenn die Bilder selbst durch ein Urheberrecht oder ein verwandtes Schutzrecht geschützt sind. Die Bilder sind zur Erläuterung des Inhaltes aufgenommen und sind vergleichbar wie die verwendete Literatur belegt. Einige Bilder sind bereits gemeinfrei, da entweder das Urheberrecht dafür abgelaufen ist oder der Urheber auf sein Urheberrecht verzichtet hat.

- [1] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt in der Positur von Michelangelos „Erschaffung Adams“, 1870, Albuminpapier, 16 x 25 cm, BnF, in: Schwartz 1997, S. 21.
- [2] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt („Modèle pour sculpteur“), vor 1875, Albuminpapier, 18,8 x 26,6 cm, Yann Le Mouel Paris, Auktion vom 28. Juni 2011, lot. 144.
- [3] Michelangelo Buonarroti, „Die Erschaffung Adams“ (Detail), 1508/1512, Fresko, 480 x 230 cm, Sixtinische Kapelle, in: Toman 1994, S. 316.
- [4] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt in der Positur des Barberinischen Fauns, 1870, Albuminpapier, 19,8 x 15,9 cm, J. Paul Getty Museum Los Angeles, Inv.-Nr.: 84.XP.960.17.
- [5] Barberinische Faun, um 220 v. Chr., Marmor, 215 cm, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Inv.-Nr.: FW 218.
- [6] Gaudenzio Marconi, Knabenakt in der Positur des Spinario, um 1870, Albuminpapier, 26,3 x 18 cm, BnF, in: Aubenas 1997, S. 66.
- [7] Gaudenzio Marconi, Knabenakt in der Positur des Spinario, um 1870, Albuminpapier, 24,9 x 17,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301-MI-5a, 4.
- [8] Gaudenzio Marconi, Knabenakt in der Positur des Spinario, um 1870, Albuminpapier, 22 x 17 cm, Charles Nes Photography LLC New York – Paris, Inv.-Nr.: LL/5808.
- [9] Spinario, 1. Jh. v. Chr., Bronze, 73 cm, Kapitolinische Museen, in: Aubenas 1998, S. 66.
- [10] Dornauszieher Castellani, 1 Jh. v. Chr., Marmor, 69 cm, British Museum, Inv.-Nr.: 1880,0807.1.
- [11] Gaudenzio Marconi, Männlicher sitzender Akt in der Positur von Flandrins „Étude de jeune homme assis au bord de la mer“, 1869, Albuminpapier, 26,1 x 20,8 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: Ph 10750.
- [12] Hippolyte Flandrin, Étude de jeune homme assis au bord de la mer, 1836, Öl auf Leinwand, 98 x 124 cm, Louvre Paris, Inv.-Nr.: MI 171.
- [13] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt in der Positur von Mantegnas „Beweinung Christi“, 1870, Albuminpapier, 22 x 13,5 cm, BnF, in: Pinet 1997, S. 68.
- [14] Andrea Mantegna, Beweinung Christi, um 1480, Tempera auf Leinwand, 66 x 81,3 cm, Pinacoteca di Brera, in: De Nicolò Salmazo 2004, S. 25.

- [15] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt ein Holzbrett auf der rechten Schulter tragend, vor 1875, Albuminpapier, 26,2 x 14,5 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.01594.
- [16] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt ein Holzbrett auf der rechten Schulter tragend, vor 1875, Albuminpapier, 26,5 x 14,7 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.01597.
- [17] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt („Etude de nu. Triomphe de'alexandre“), um 1865, Albuminpapier, 24,9 x 17 cm, Collection Gérard Lévy Paris, in: Planchon de Font-Réaulx 2004, S. 69.
- [18] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt, 1870, Albuminpapier, 25,5 x 14,3 cm, Galerie Bassenge Photography Auctions, Auktion vom 06.Juni 2012, lot. 4053.
- [19] Gaudenzio Marconi, Männlicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, 25,5 x 17,2 cm, ENSBA., Inv.-Nr.: Ph. 10735.
- [20] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt in der Positur von Christus am Kreuz, um 1870, Albuminpapier, 26,1 x 17 cm, ENSBA., Inv.-Nr.: Ph. 10758.
- [21] Gaudenzio Marconi, Paarstudie am Kreuz, um 1870, Albuminpapier, 25,8 x 19,9 cm, Privatbesitz, in: Pohlmann 2004, S. 81.
- [22] Gaudenzio Marconi, Knabenakt in der Positur von Christus am Kreuz, um 1870, Albuminpapier, 26 x 20,1 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301-MI-5a, 15.
- [23] Gaudenzio Marconi, Männlicher Rückenakt, um 1873, Albuminpapier, 26,7 x 16, 3 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr.: RP-F-1996-258.
- [24] Gaudenzio Marconi, Männlicher Rückenakt, um 1873, Albuminpapier, 27 x 19 cm, Ton Peek Photography Utrecht, o. Inv.-Nr.
- [25] Gaudenzio Marconi, Männlicher Rückenakt, um 1870, Albuminpapier, 23 x 18,8 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.09109.
- [26] Gaudenzio Marconi, Männlicher sitzender Akt in der Positur von Moreaus „Prometheus“, um 1870, Albuminpapier, 26,3 x 16,9 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.1593.
- [27] Gaudenzio Marconi, Männlicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, 27 x 19 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph. 12929.
- [28] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt, um 1870, Albuminpapier, 26,7 x 18,9 cm, Baron Ribeyre & Associés, Auktion vom 20. Dezember 2016, lot. 83.
- [29] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt ein Messer haltend, um 1870, Albuminpapier, 26 x 15,1 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: Ph 10716.
- [30] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt, um 1865, Albuminpapier, 26 x 15,2 cm, Collection Gérard Lévy Paris, in: Planchon de Font-Réaulx 2004, S. 69.
- [31] Gaudenzio Marconi, Männlicher Akt, um 1870, Albuminpapier, 26,4 x 17,5 cm, Be-Hold photographs New York, Auktion vom 22. September 2011, lot. 88.
- [32] Doryphoros, 5. Jh. v. Chr., Marmor, 212 cm, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv.-Nr.: 6011.
- [33] Ares Ludovisi, 2. Jh. v. Chr., Marmor, 156 cm, Museo nazionale romano di palazzo Altemps Rom (Museo delle Terme), Inv.-Nr.: 8602, in: Haskel / Penny 1998, S. 261.
- [34] Annibale Carracci, Herkules am Scheideweg (Detail), 1596, Öl auf Leinwand, 167x237 cm, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte Neapel, Inv.-Nr.: Mif-0303.
- [35] Pompeo Batoni, Herkules am Scheideweg, 1748, Öl auf Leinwand, 99 x 74 cm, Sammlung Liechtenstein Wien, Inv.-Nr.: GE161.
- [36] Gustave Moreau, Prometheus, 1868, Öl auf Leinwand, 205 x 122 cm, Musée Gustave Moreau Paris, Inv.-Nr.: 196.
- [37] Gaudenzio Marconi, Männlicher sitzender Akt im Profil, um 1870, Albuminpapier, 18,3 x 25 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: Ph 10751.
- [38] Gaudenzio Marconi, Männlicher sitzender Akt ein Brett auf dem Oberschenkel haltend, 1869, Albuminpapier, 17,8 x 14,7 cm, BnF, in: Planchon de Font-Réaulx 2004, S. 69.

- [39] Gaudenzio Marconi, Anatomische Studie, um 1870, Albuminpapier, 17,2 x 26,4 cm, ENSBA, o. Inv.-Nr.
- [40] Gaudenzio Marconi, Studie von drapierten Mädchenbeinen, um 1870, Albuminpapier, 24,5 x 20,3 cm, BnF, in: Heftler 1997, S. 137.
- [41] Gaudenzio Marconi, Studie zu Rodins „Saint Jean Baptiste“, vor 1878, Albuminpapier, 16,9 x 25,4 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: 1354.
- [42] Auguste Rodin, Saint Jean Baptiste, 1888, Bronze, 200 cm, The Museum of Modern Art New York, Inv.-Nr.: 27.1955.
- [43] Gaudenzio Marconi, Studie zu Rodins „L'Age d'airain“, 1877, Albuminpapier, 26,7 x 13,7, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.269.
- [44] Gaudenzio Marconi, Studie zu Rodins „L'Age d'airain“, 1877, Albuminpapier, 24 x 14,8 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.270.
- [45] Gaudenzio Marconi, Studie zu Rodins „L'Age d'airain“, 1877, Albuminpapier, 25,2 x 15 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.272.
- [46] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt mit Etikett „Services des élèves“, 1869, Albuminpapier, 24,8 x 18,8 cm, BnF, in: Rouillé / Marbot 1986, S. 50.
- [47] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt im Pudica-Modus, 1870, Albuminpapier, 25,6 x 15,6 cm, Tajan Paris, Auktion vom 19. November 2013, lot. 6.
- [48] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1869, Albuminpapier, 25 x 15,2 cm, BnF, in: Pinet 1997, S. 120.
- [49] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1873, Albuminpapier, 25 x 14,4 cm, BnF, in: Köhler / Barche 1985, S. 70.
- [50] Kauernde Venus, 3. Jh. v. Chr., Marmor, 78 cm, Galleria degli Uffizi Florenz, Inv.-Nr.: 1914 n. 188, in: Haskel / Penny 1998, S. 322.
- [51] Venus de' Medici, 2. Jh. n. Chr., Marmor, 153 cm, Galleria degli Uffizi Florenz, Inv.-Nr.: 1914 no. 224, in: Haskel / Penny 1998, S. 327.
- [52] Venus Kallipygos, 1. Jh. v. Chr., Marmor, 152 cm, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv.-Nr. 6020, in: Haskel / Penny 1998, S. 317.
- [53] Venus von Knidos, um 350/330 v. Chr., Marmor, 151 cm, Vatikanische Museen Rom, Inv.-Nr. 474, in: Hölscher 2002, S. 208.
- [54] Aphrodite von Kyrene, um 310 v. Chr., Marmor, 170 cm, Museo nazionale romano di palazzo Altemps Rom (Museo delle Terme), Inv.-Nr.: 72115, in: iDAI.objects arachne Nr. 1076652.
- [55] Venus Anadyomene, 2. Jh. v. Chr., Marmor, 55 cm, MET, Inv.-Nr.: 50.10.
- [56] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt in Dreiviertelansicht, um 1870, Albuminpapier, 14,2 x 9,7 cm, Sammlung Ken & Jenny Jacobson London, o. Inv.-Nr.
- [57] Venus von Milo, um 100 v. Chr., Marmor, 204 cm, Louvre Paris, Inv.-Nr.: N 527.
- [58] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 4.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-16.
- [59] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 1.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-17.
- [60] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 3.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-16.
- [61] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 2.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-17.
- [62] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 4.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-16.
- [63] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [64] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [65] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 4.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-23.
- [66] Jean-Auguste-Dominique Ingres, Vénus Anadyomène, 1848, Öl auf Leinwand, 163 x 92 cm, Musée Condé Chantilly, Inv.-Nr.: MI 726.
- [67] Théodore Chasseriau, Vénus Anadyomène, dite aussi Vénus marine, 1838, Öl auf Leinwand, 65 x 55 cm, Louvre Paris, Inv.-Nr.: RF 2262.
- [68] William Adolphe Bouguereau, Die Geburt der Venus, 1879, Öl auf Leinwand, 300 x 218 cm, Musée d'Orsay, Inv.-Nr.: RF 253.
- [69] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Aktstudie, undatiert, Albuminpapier, 8 x 16,4 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 89/13-19.
- [70] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Aktstudie, undatiert, Albuminpapier, 8 x 16,4 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 89/13-20.
- [71] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt in der Rückenansicht, ca. 1870, Albuminpapier, 26,7 x 16,5 cm, UMFA, Inv.-Nr.: UMFA2005.24.13.
- [72] Gaudenzio Marconi, Sitzender weiblicher Akt mit geflochtenem Haar, ca. 1870, Albuminpapier, 26,3 x 16,6 cm, UMFA, Inv.-Nr.: UMFA2005.24.12.
- [73] Gaudenzio Marconi, Sitzender weiblicher Akt, ca. 1870, Albuminpapier, 25 x 17 cm, IAC, Inv.-Nr.: 87.127.
- [74] Gaudenzio Marconi, Sitzender Akt, ca. 1865, Albuminpapier, 26,3 x 16, 8 cm, Pomona College Museum of Art, Inv.-Nr.: P2004.17.17.
- [75] Gaudenzio Marconi, Stehender Akt, ca. 1865, Albuminpapier, 26,7 x 17,3 cm, Akron Art Museum Ohio, Inv.-Nr.: 2008.161.
- [76] Gaudenzio Marconi, Sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, 23,5 x 15,5 cm, IAC, Inv.-Nr.: 87.126.
- [77] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie („Etude pour peintre“), um 1870, Albuminpapier, 23,5 x 15,8 cm, IAC, Inv.-Nr.: 87.125.
- [78] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie mit Zeichengitter, um 1865, Albuminpapier, 14,1, x 25,1 cm, Collection Gérard Lévy Paris, in: Planchon de Font-Réaulx 2004, S. 62.
- [79] Gaudenzio Marconi, Sitzender weiblicher Akt, 1869, Albuminpapier, 13,5 x 21,2 cm, Château-Musée Nemours, Inv.-Nr.: 1910.255.14.
- [80] Gaudenzio Marconi, Liegender weiblicher Akt, 1870, Albuminpapier, 26 x 17,8 cm, BnF, in: Pinet 1997, S. 121.
- [81] Gaudenzio Marconi, Liegender weiblicher Akt, 1870, Albuminpapier, 26 x 17,8 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.2600, in: Aubenas 1997, S. 64.
- [82] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Gruppenakt, um 1870, Albuminpapier, 23,1 x 16,7 cm, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 67.
- [83] Die drei Grazien, Kopie nach hellenistischem Original, 2. Jh. n. Chr., Marmor, 119 x 85 cm, Louvre Paris, Inv.-Nr.: Ma287, in: Mirsch 1998, S. 39.
- [84] Antonio Canova, Die drei Grazien, 1813-1816, Marmor, 180 cm, Staatliche Eremitage Sankt Petersburg, Inv.-Nr.: 506.
- [85] Gaudenzio Marconi, Weibliche stehende Aktstudie („Diane chasseresse“), um 1885, Albuminpapier, 27,2 x 16,9 cm, Yann Le Mouel Paris, Auktion vom 28. Juni 2011, lot. 149.
- [86] Gaudenzio Marconi, Weibliche stehende Aktstudie mit Bracke, um 1870, Albuminpapier, 22,3 x 16 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 89/13-17.
- [87] Gaudenzio Marconi, Weibliche stehende Aktstudie mit Bracke, um 1870, Albuminpapier, 26 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301-M I 4b, 22.
- [88] Gaudenzio Marconi, Weibliche Sitzstudie mit Bracke, um 1870, Albuminpapier, 26 x 19,4 cm, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 67.

- [89] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt mit Bracke vor Campagna Romana mit Engelsburg, um 1870, Albuminpapier, 26,4 x 17,7 cm, Galerie Daniel Blau München und Berlin, Inv.-Nr.: 2792.
- [90] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt vor Campagna Romana mit Engelsburg, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3075.
- [91] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt vor Campagna Romana mit Engelsburg, um 1870, Albuminpapier, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3075.
- [92] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender vor Campagna Romana mit Engelsburg („Modele orientale“), um 1875, Albuminpapier, 26,3 x 16,6 cm, Tajan Paris, Auktion vom 15. Mai 2012, lot. 12.
- [93] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie vor Campagna Romana mit Engelsburg, 1870er Jahre, Albuminpapier, 25 x 18 cm, Sammlung Uwe Scheid, in: Domröse 2000, S. 57.
- [94] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie vor Campagna Romana mit Engelsburg, 1870er Jahre, Albuminpapier, 24,8 x 17 cm, Sammlung Uwe Scheid, in: Domröse 2000, S. 58.
- [95] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Rückenakt vor Campagna Romana mit Engelsburg („Nu aux rochers“), um 1875, Albuminpapier, 27,7 x 19,8 cm, Yann Le Mouel Paris, Auktion vom 28. Juni 2011, lot. 1.
- [96] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt vor Engelsburg mit Erogen, um 1870, Albuminpapier, 31,1 x 24 cm, San Marco Venezia, Auktion vom 13. bis 19. 12. 2008, lot. 3011.
- [97] Félix-Jacques Moulin, Paarstudie, um 1855, Verbleib unbekannt, in: Köhler / Barche 1985, S. 14.
- [98] Gaudenzio Marconi, Paarstudie, 1870er Jahre, Albuminpapier, 24,2 x 17 cm, in: Lewinski, 1987, S. 10.
- [99] Satyr aus der Gruppe „Aufforderung zum Tanz“, um 150/130 v.Chr., Marmor, 140 cm, Antikenmuseum Basel, Inv.-Nr.: SH 1542.
- [100] Nymphe aus der Gruppe „Aufforderung zum Tanz“, um 150/30 v.Chr., Marmor, 140 cm, Antikenmuseum Basel, Inv.-Nr.: SH 731.
- [101] Gaudenzio Marconi, Paarstudie, um 1870, Albuminpapier, 26, 1 x 18,2 cm, Pomona College Museum of Art, Inv.-Nr.: P2004.17.18.
- [102] Gaudenzio Marconi, Paarstudie, um 1870, Albuminpapier, 25, 8 x 18 cm, Privatbesitz.
- [103] Eugène Durieu, Aufnahme aus dem „Album Delacroix“, 1854, Albuminpapier, 16,2 x 11,5 cm, BnF, in: Sagne 1982, S. 29.
- [104] Eugène Durieu, Aufnahme aus dem „Album Delacroix“, 1854, Albuminpapier, 16,1 x 10,9 cm, BnF, in: Lewinski 1987, S. 26.
- [105] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Rückenakt mit Globus, um 1870, Albuminpapier, 26,5 x 15,2 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 1996.202.
- [106] Gaudenzio Marconi, Stehender weiblicher Akt mit Globus, um 1870, Albuminpapier, 26,2 x 16,7 cm, Des Moines Art Center, Inv.-Nr.: 2006.114.
- [107] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt mit Globus („Nu à la sphere“), um 1870, Albuminpapier, 26,5 x 19 cm, Yann Le Mouel Paris, Auktion vom 28. Juni 2011, lot. 150.
- [108] Urania, Kopie nach griechischem Original aus dem 4. Jh. v. Chr., restauriert nach einer Darstellung der Persephone, Marmor, 210 cm, Vatikanische Museen Rom, Inv.-Nr.: MV.293.0.0.
- [109] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt mit drapiertem Globus, um 1870, Albuminpapier, 26,5 x 17,1 cm, Des Moines Art Center, Inv.-Nr.: 2006.115.
- [110] Gaudenzio Marconi, Weiblicher lehrender Akt mit Globus, um 1870, Albuminpapier, 26,5 x 18,9 cm, Des Moines Art Center, Inv.-Nr.: 2006.116.

- [111] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt mit Globus, um 1870, Albuminpapier, 19 x 25,5 cm, Sammlung Uwe Scheid, in: Thérond 2000, S. 7.
- [112] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie („Leda und der Schwan“), um 1865, Albuminpapier, 26 x 18,4 cm, Akron Art Museum Ohio, Inv.-Nr.: 2008.160.
- [113] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, 27,2 x 19,1 cm, Sammlung Ken & Jenny Jacobson London, o. Inv.-Nr.
- [114] Leda und der Schwan, Hadriansche Kopie nach griechischem Original aus dem 4. Jh. v. Chr., Marmor, 90,5 cm, *Museo archeologico nazionale di Venezia*, Inv.-Nr.: 30.
- [115] Leda und der Schwan, 2. Viertel 4. Jh. v. Chr., Marmor, 132 cm, Kapitolinische Museen Rom, Inv.-Nr.: 302.
- [116] Peter Paul Rubens, Leda und der Schwan, Kopie nach Michelangelo Buonarroti, um 1598/1600, Öl auf Eichenholz, 122 x 182 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Inv.-Nr.: Gal.-Nr. 71.
- [117] Jean-Baptiste Clésinger, Leda und der Schwan, 1864, Marmor, 54 cm, Musée de Picardie de Amiens, in: Munsterberg 1988, S. 41.
- [118] Bartolomeo Ammanati, Leda und der Schwan, 1536, Marmor, 50 cm, Museo Nazionale del Bargello Florenz, Inv.-Nr.: 73.
- [119] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie mit Saiteninstrument, um 1870, Albuminpapier, 26 x 16,5 cm, Charles Nes Photography New York, o. Inv.-Nr.
- [120] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie mit Saiteninstrument, um 1870, Albuminpapier, 26 x 16,4 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 89/13-71.
- [121] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie mit Lyra, um 1875, Albuminpapier, 26,7 x 17,8 cm, Yann Le Mouel Paris, Auktion vom 28. Juni 2011, lot. 222.
- [122] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt mit Lyra, um 1875, Albuminpapier, 26,1 x 16,8 cm, Bruno Tartarin online abrufbar „photovintagefrance“, o. Inv.-Nr.
- [123] Terpsichore, 2. Jh. n. Chr., Marmor, 139 cm, Museo Pio Clementino Rom, Inv.-Nr.: 308.
- [124] Antonio Canova, Terpsichore, 1816, Marmor, 177,5 cm, Cleveland Museum of Art, Inv.-Nr.: 1968.212.
- [125] Gaudenzio Marconi, Weibliche Aktstudie mit Fanfare, um 1870, Albuminpapier, 21,1 x 12,3 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 89/13-21.
- [126] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt vor Engelsburg mit Erogen, um 1870, Albuminpapier, 31,1 x 24 cm, San Marco Venezia, Auktion vom 13. bis 19. 12. 2008, lot. 3011.
- [127] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt mit Flügeln, um 1870, Albuminpapier, 26,3 x 17,9 cm, Martin Gordon Auctions & Gallery Phoenix, Auktion vom 27. Januar 2007, lot. 274.
- [128] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt mit Flügeln und Schwert, um 1870, Albuminpapier, 27 x 18,6 cm, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 68.
- [129] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt mit Schwert, um 1870, Albuminpapier, 26,1 x 17 cm, UMFA, Inv.-Nr.: UMFA2005.24.14.
- [130] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt („Maria Magdalena“), um 1870, Albuminpapier, 24,3 x 15,2 cm, The Israel Museum Jerusalem, In.-Nr.: B01.0077.
- [131] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt mit Schild, um 1870, Albuminpapier, 18 x 26,6 cm, UMFA, Inv.-Nr.: UMFA2005.24.10.
- [132] Wettläuferin, 5. Jh. v. Chr., Marmor, 150 cm, Vatikanische Museen Rom, Inv.-Nr.: 2784.
- [133] Gianlorenzo Bernini, Heilige Bibiana, 1624-1626, Marmor, Santa Bibiana Rom, o. Inv.-Nr.
- [134] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt („Andromède“), um 1870, Albuminpapier, 25,9 x 16,3 cm, Yann Le Mouel Paris, Auktion vom 28. Juni 2011, lot. 151.
- [135] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, 23 x 10,5 cm, IAC, Inv.-Nr.: 87.128.
- [136] Peter Paul Rubens, Andromeda, 1618-1658, Öl auf Eichenholz, 210,5 x 114 cm, Staatliche Museen zu Berlin Gemäldegalerie, Inv.-Nr.: 776C.

- [137] Domenico Guidi, Andromeda, 1694, Marmor, 163,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 67.34.
- [138] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt („L'algérienne Bruxelles“), um 1875, Albuminpapier, 25,6 x 16,9 cm, Drouot Montaigne Paris, Auktion vom 28. November 2010, lot. 26.
- [139] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt („Etude pour peintre“), um 1875, Albuminpapier, 24,6 x 8,7 cm, IAC, Inv.-Nr.: 87.129.
- [140] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt („La pudeur effarouchée Bruxelles“), um 1875, Albuminpapier, 21,8 x 16 cm, Drouot Montaigne Paris, Auktion vom 18. November 2010, o. lot-Nr.
- [141] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt, um 1880, Albuminpapier, 24,5 x 13,9 cm, Millon & Associates, Auktion vom 20. Mai 2011, Lot 16.
- [142] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender vor Campagna Romana mit Engelsburg („Modele orientale“), um 1875, Albuminpapier, 26,3 x 16,6 cm, Tajan Paris, Auktion vom 15. Mai 2012, lot. 12.
- [143] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt vor gemalter Engelsburg („Modele orientale Bruxelles“), um 1875, Albuminpapier, 25 x 18,9 cm, Binoche et Giquello, Auktion vom 25. Oktober 2010, lot. 140.
- [144] Gaudenzio Marconi, Weiblicher liegender Akt vor Staffage mit Meer und Amoretten, um 1870, Albuminpapier, 21 x 15,2 cm, Sammlung Uwe Scheid, in: Domröse 2000, S. 43.
- [145] Gaudenzio Marconi, Weiblicher liegender Akt vor gemalter Staffage mit Nike, um 1865, Albuminpapier, 26,1 x 16,5 cm, Collection Gérard Lévy Paris, in: Lewinski 1987, S. 10.
- [146] Gaudenzio Marconi, Weiblicher liegender Akt, um 1870, Albuminpapier, 16,2 x 26,6 cm, UMFA, Inv.-Nr.: UMFA2005.24.11.
- [147] Gaudenzio Marconi, Weiblicher liegender Rückenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,4 x 26,9 cm, Sammlung Uwe Scheid, in: Scheid 1991, S. 166-167.
- [148] Tizian, Venus von Urbino, 1534, Öl auf Leinwand, 119 m x 165 cm, Galleria degli Uffizi Florenz, Inv.-Nr.: 1437.
- [149] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt mit Amorette beim Flötenspiel, um 1870, Albuminpapier, 25 x 16,8 cm, Sammlung Uwe Scheid, in: Domröse 2000, S. 41.
- [150] Gaudenzio Marconi, Weiblicher sitzender Akt mit Amorette, um 1870, Albuminpapier, 25,9 x 17,1 cm, Sammlung Uwe Scheid, in: Domröse 2000, S. 42.
- [151] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt mit Amorette und Amphore, um 1870, 25,8 x 17,8 cm, Chayette et Cheval Paris, Auktion vom 18. Oktober 2012, lot. 9.
- [152] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Akt mit Amoretten, um 1870, Albuminpapier, 26 x 18 cm, Sotheby's London, Auktion vom 19. November 2003, lot. 90.
- [153] Gaudenzio Marconi, Weiblicher stehender Doppelakt mit Amoretten, um 1870, Albuminpapier, 27 x 19,5 cm, Galleri Balder Oslo, Inv.-Nr.: LL/47093.
- [154] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Doppelakt („La mappemonde Bruxelles“), um 1875, Albuminpapier, 23 x 16,4 cm, Binoche et Giquello, Auktion vom 25. Juni 2010, lot. 141.
- [155] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Doppelakt („La mappemonde Bruxelles“), um 1875, Albuminpapier, 25 x 18 cm, in: Stratz 1940, S. 483.
- [156] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Doppelakt („La mappemonde Bruxelles“), um 1875, Albuminpapier, 26 x 19,5 cm, Hôtel des Ventes d'Enghien, Auktion vom 13. Juni 2014, lot. 310.
- [157] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt mit Palmzweig („A Murillo“), um 1875, Albuminpapier, 27 x 19,4 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 89/13-74.
- [158] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt mit Palmzweig („A Holbein“), um 1875, Albuminpapier, 26,8 x 19, cm, BnF, in: Planchon de Font-Réaulx 2004, S. 69.

- [159] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Akt mit Palmzweig („A P.P. Rubens“), um 1875, Albuminpapier, 26,5 x 19,6 cm, Minerva Auctions Rom, Auktion vom 10. November 2008, lot. 113A.
- [160] Gaudenzio Marconi, Weiblicher liegender Akt („A Michel Ange“), um 1875, Albuminpapier, 26,5 x 19,7 cm, Martin Gordon Auctions, Auktion vom 27. Januar 2007, lot. 273.
- [161] Gaudenzio Marconi, Weiblicher liegender Rückenakt, um 1875, Albuminpapier, 16 x 27 cm, Yann Le Mouel Paris, Auktion vom 03. Juli 2013, lot. 32.
- [162] Gaudenzio Marconi, Weiblicher Rückenakt mit Palmwedel, um 1875, Albuminpapier, 22,9 x 15 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 89/13-71.
- [163] Gaudenzio Marconi, Stehender Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,5 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 1.
- [164] Gaudenzio Marconi, Stehender Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,1 x 13,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 2.
- [165] Gaudenzio Marconi, Stehender Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,5 x 14,1 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 6.
- [166] Gaudenzio Marconi, Stehender Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,3 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 5.
- [167] Gaudenzio Marconi, Stehender Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,2 x 13,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 11.
- [168] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 13,3 x 9,5 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5c, 8.
- [169] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 13,5 x 10,1 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5c, 8.
- [170] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,1 x 13,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 9.
- [171] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,1 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 10.
- [172] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,1 x 13,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 40.
- [173] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,3 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 8.
- [174] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 14,1 x 18,5 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 36.
- [175] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 13,9 x 18,4 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 17.
- [176] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 14 x 18,2 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 12.
- [177] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 14,1 x 18,3 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 18.
- [178] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 17,9 x 23,4 cm, Musée Rodin Paris, Inv.-Nr.: Ph.1596, in: Pinet 1997, S. 31.
- [179] Marforio, 1. Jh. v. Chr., Marmor, 165 cm, Kapitolinische Museen Palazzo Nuovo, Inv.-Nr.: Scu 1.
- [180] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 23,9 x 13,3 cm, UMFA, Inv.-Nr.: UMFA2005.24.15.
- [181] Gaudenzio Marconi, Knabenakt, um 1870, Albuminpapier, 23,7 x 13,1 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 7.
- [182] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,1 x 13,6 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 24.

- [183] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,4 x 13,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 25.
- [184] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,5 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 3.
- [185] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,5 x 13,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 23.
- [186] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,2 x 13,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 30.
- [187] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,4 x 13,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 35.
- [188] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,3 x 13,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 26.
- [189] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,4 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 21.
- [190] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,3 x 13,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 19.
- [191] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,4 x 13,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 22.
- [192] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 17,9x 13,4 cm, Galerie Charles Nes Photography LLC New York, Inv.-Nr.: LL/5807.
- [193] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,3 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 27.
- [194] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,1 x 13,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 29.
- [195] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,2 x 13,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 33.
- [196] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,4 x 14,1 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 31.
- [197] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 18,2 x 14 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 20.
- [198] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 17,9 x 13,4 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 28.
- [199] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 13,9 x 18,3 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 34.
- [200] Gaudenzio Marconi, Mädchenakt, um 1870, Albuminpapier, 14 x 18,5 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5a, 32.
- [201] Gaudenzio Marconi, Mutter-Kind-Studie, um 1870, Albuminpapier, 18,1 x 13,4 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5c, 9.
- [202] Gaudenzio Marconi, Kinderakt, um 1870, Albuminpapier, 18,9 x 14 cm, Galerie Charles Nes Photography LLC New York, Inv.-Nr.: LL/5800.
- [203] Louis Igout und Hermann Heid, Katalog von Adolphe Giraudon, Bl. 12, um 1870, Albuminpapier, 28 x 21,7 cm, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 59.
- [204] Annonce „Etudes académiques d'enfants, de femmes drapées et nues, d'hommes drapés et nus par le docteur Heid“, Gazette des Beaux-Arts – Bulletin bibliographique, 01. Juni 1880, S. 591.
- [205] Hermann Heid, Katalog von Adolphe Giraudon, Bl. 30 (Detail), um 1880, Albuminpapier, 26,1 x 18 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.
- [206] Hermann Heid, Katalog von Adolphe Giraudon, Bl. 40 (Detail), um 1880, Albuminpapier, 26 x 17,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 2.

- [207] Album d'Etudes - Poses, 3. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Frontispiz, 32,6 x 24 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351.
- [208] Album d'Etudes - Poses, 3. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Einband, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351.
- [209] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 1, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3060.
- [210] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 2, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3061.
- [211] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 3, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3062.
- [212] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 4, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3063.
- [213] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 5, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3064.
- [214] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 6, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3065.
- [215] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 7, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3066.
- [216] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 8, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3067.
- [217] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 9, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3068.
- [218] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 10, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3069.
- [219] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 11, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3070.
- [220] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 12, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3071.
- [221] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 13, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3072.
- [222] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 14, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3073.
- [223] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 15, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3074.
- [224] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 16, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3075.
- [225] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 17, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3076.
- [226] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 18, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3077.
- [227] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 19, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3078.
- [228] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 20, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3079.
- [229] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 21, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3080.
- [230] Album d'Etudes, 1. Katalog von Auguste Calavas, um 1870, Bl. 22, Albuminpapier, 17 x 20 cm, Bruno-Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3081.
- [231] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Frontispiz, 23,4 x 32,5 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.

- [232] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 26 (Detail), Albuminpapier, 21 x 13,5, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-21.
- [233] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 1, Albuminpapier, 13,3, x 18,4 cm, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [234] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 2, Albuminpapier, 13,6, x 19,1 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 11428.
- [235] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 3, Albuminpapier, 13,7, x 18,9 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14430.
- [236] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 4, Albuminpapier, 13,6, x 18,8 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14429.
- [237] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 5, Albuminpapier, 13,7, x 18,9 cm, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07269.
- [238] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 6, Albuminpapier, 13,6, x 18,8 cm, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07277.
- [239] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 7, Albuminpapier, 13,7, x 18,9 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [240] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 8, Albuminpapier, 13,7, x 18,9 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [241] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 9, Albuminpapier, 13,8, x 20 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14427.
- [242] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 10, Albuminpapier, 13,6, x 18,8 cm, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07280.
- [243] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 11, Albuminpapier, 13,9, x 19,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [244] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 12, Albuminpapier, 13,8, x 19 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [245] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 13, Albuminpapier, 13,7, x 18,9 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [246] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 14, Albuminpapier, 13,8, x 19 cm, Galerie Verdeau Paris, Inv.-Nr.: NUS0064.
- [247] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 15, Albuminpapier, 13,7, x 18,9 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [248] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 16, Albuminpapier, 13,9, x 19,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [249] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 17, Albuminpapier, 13,5, x 18,9 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14422.
- [250] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 18, Albuminpapier, 13,5, x 18,4 cm, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [251] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 19, Albuminpapier, 13,9, x 19,1 cm, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [252] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 20, Albuminpapier, 13,8, x 19 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14423.
- [253] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 21, Albuminpapier, 13,7, x 19 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14424.
- [254] Album d'Etudes, 2. Katalog von Auguste Calavas, um 1875, Bl. 22, Albuminpapier, 13,6, x 19 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14425.
- [255] Julien Vallou de Villeneuve, Weiblicher liegender Akt, um 1853, Salzpapier, 11,2 x 15,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.69.3.
- [256] Auguste Belloc, Weiblicher liegender Akt Strumpf anziehend, um 1855, Albuminpapier, 19,4 x 14,7 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 96/210-29.

- [257] Félix Jacques-Antoine Moulin, Weiblicher Halbakt, um 1855, Albuminpapier, 17,1 x 20 cm, BnF, in: Lewinski 1987, S. 26.
- [258] Bruno Braquehais, Weiblicher Akt mit Statuette, um 1853, Albuminpapier, 17,5,1 x 20,4 cm, Sammlung Hans Gummersbach, o. Inv.-Nr., Privatbesitz.
- [259] Otto Schmidt, Weiblicher Akt mit zwei Postamenten, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3060.
- [260] Otto Schmidt, Weiblicher Akt mit zwei Postamenten, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3074.
- [260a] Eduard Büchler, Katalogblatt mit weiblichen Aktstudien, um 1900, Albuminpapier, ca. 26,6 x 19,5 cm, in: Starl, 2000, S. 38.
- [260b] Otto Schmidt, Weiblicher Akt mit Postament, um 1870, Albuminpapier, 18,5 x 13,9 cm, 14 x 18,5 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4, 32.
- [261] Otto Schmidt, Weiblicher Akt mit zwei Postamenten, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3078.
- [262] Otto Schmidt, Weiblicher Doppelakt mit zwei Postamenten, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3079.
- [263] Otto Schmidt, Weibliche Doppelakte mit zwei Postamenten, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 2.1, 2.2, 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3079.
- [264] Otto Schmidt, Weiblicher liegender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 3, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3062.
- [265] Otto Schmidt, Weiblicher Akt mit zwei Postamenten, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 3, Vignette 3.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3062.
- [266] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3065.
- [267] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3070.
- [268] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3065.
- [269] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3065.
- [270] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3070.
- [271] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3073.
- [272] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3073.

- [273] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt mit Balustrade und Postament, um 1870, Albuminpapier, ca. 18,4 x 13,9 cm, in: Starl 2000, S. 40.
- [274] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3065.
- [275] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 18,4 x 13,9 cm, in: Starl 2000, S. 42.
- [276] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 8, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3067.
- [277] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3067.
- [278] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 18,4 x 13,9 cm, in: Starl 2000, S. 45.
- [279] Otto Schmidt, Knabenakt mit Postament, um 1870, Albuminpapier, 15,3 x 11,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 5c, 2.
- [280] Otto Schmidt, Weiblicher Akt vor Postament und Balustrade, um 1870, Albuminpapier, 26,7 x 19,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4, 2.
- [281] Otto Schmidt, Weiblicher Akt vor Postament und Balustrade, um 1870, Albuminpapier, 26,7 x 19,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4, 1.
- [282] Otto Schmidt, Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 25,9 x 18,7 cm, Vasta Images & Books New York, o. Inv.-Nr.
- [283] Otto Schmidt, Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 25,9 x 18,7 cm, Vasta Images & Books New York, o. Inv.-Nr.
- [284] Otto Schmidt, Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 25,9 x 18,7 cm, Vasta Images & Books New York, o. Inv.-Nr.
- [285] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt vor Postament, um 1870, Albuminpapier, ca. 24,8 x 16,9 cm, Binoche et Giquello, Auktion vom 18. November 2010, lot. 28.
- [286] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt mit Fächer, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3068.
- [287] Otto Schmidt, Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 10, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3069.
- [288] Otto Schmidt, Weiblicher Halbakt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 10, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3069.
- [289] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3070.
- [290] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3071.
- [291] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 26 x 19 cm, Christopher Warren Fine Photographs, o. Inv.-Nr.
- [292] Otto Schmidt, Weiblicher Akt vor Postament, um 1870, Albuminpapier, 26,4 x 19,1 cm, Allan Klotz Gallery New York, o. Inv.-Nr.
- [293] Otto Schmidt, Weiblicher sitzender Akt mit Postament und Spiegel, um 1870, Albuminpapier, 26,1 x 19,4 cm, Yann Le Mouel Paris, Auktion vom 28. Juni 2011, lot. 229.

- [294] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt mit Postament und Balustrade, um 1870, Albuminpapier, 26,1 x 18,9 cm, Pixelstorm-Editionen Wien, Inv.-Nr.: 7508.
- [295] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 20,1 x 14,1 cm, in: Starl 2000, S. 49.
- [296] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 2, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3061.
- [297] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3065.
- [298] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3073.
- [299] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 2, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3061.
- [300] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3078.
- [301] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3078.
- [302] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3078.
- [303] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3078.
- [304] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3078.
- [305] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 2, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3061.
- [306] Otto Schmidt, Weiblicher sitzender, um 1870, Albuminpapier, ca. 19,8 x 13,9 cm, in: Starl 2000, S. 49.
- [307] Otto Schmidt, Weiblicher Halbakt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3070.
- [308] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3070.
- [309] Otto Schmidt, Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3070.
- [310] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3074.

- [311] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3074.
- [312] Otto Schmidt, Weiblicher, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3074.
- [313] Otto Schmidt, Weiblicher, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 5, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3064.
- [314] Otto Schmidt, Weiblicher, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 5, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3064.
- [315] Otto Schmidt, Weiblicher, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3074.
- [316] Otto Schmidt, Weibliche Kopfstudie, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 1.1, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [317] Otto Schmidt, Weibliche Kopfstudie, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 1.2, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [318] Otto Schmidt, Weibliche Kopfstudie, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 1.3, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [319] Otto Schmidt, Weibliche Kopfstudie, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 1.4, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [320] Otto Schmidt, Weibliche Kopfstudie, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 2.1, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [321] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 09,5 x 5,2 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 2.1, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [322] Otto Schmidt, Weiblicher Halbakt, um 1875, Albuminpapier, ca. 19,3 x 13,5 cm, in: Starl 2000, S. 53.
- [323] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 19,5 x 13,6 cm, in: Starl 2000, S. 57.
- [324] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 19,4 x 13,3 cm, in: Starl 2000, S. 58.
- [325] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 5, Vignette 1.4, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07269.
- [326] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,7 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 5, Vignette 2.1, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07269.
- [327] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 1.3, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07277.

- [328] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 2.1, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07277.
- [329] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 2.3, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07277.
- [330] Gaudenzio Marconi, Weibliche Kopfstudie, um 1875, Albuminpapier, ca. 6,8 x 5,5 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 2.2, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [331] Gaudenzio Marconi, Weibliche Kopfstudie, um 1875, Albuminpapier, ca. 6,8 x 5,5 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 2.3, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [332] Gaudenzio Marconi, Weibliche Kopfstudie, um 1875, Albuminpapier, ca. 6,8 x 5,5 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 1, Vignette 2.4, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07272.
- [333] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 6, Vignette 1.2, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07277.
- [334] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 10, Vignette 2.3, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07280.
- [335] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 1.2, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [336] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 1.1, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [337] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 1.2, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [338] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 1.4, Galerie Verdeau Paris, Inv.-Nr.: NUS0064.
- [339] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 2.4, Galerie Verdeau Paris, Inv.-Nr.: NUS0064.
- [340] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 19 x 13,1 cm, in: Starl 2000, S. 57.
- [341] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 19,3 x 13,2 cm, in: Starl 2000, S. 64.
- [342] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 1.1, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [343] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 1.4, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [344] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10 x 5,7 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 2.1, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.

- [345] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10 x 5,7 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 2.4, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [346] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,4 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 1.4, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14423.
- [347] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10 x 5,7 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 2.1, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14425.
- [348] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 1.1, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [349] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 1.4, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [350] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 19,1 x 13,2 cm, in: Starl 2000, S. 62.
- [351] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 10 x 5,6 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 1.4, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [352] Otto Schmidt, Weiblicher Akt, um 1875, Albuminpapier, ca. 9,8 x 5,4 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 2.1, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14425.
- [353] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3063.
- [354] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3063.
- [355] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3066.
- [356] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3066.
- [357] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3066.
- [358] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3066.
- [359] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3066.
- [360] Louis Igout (zugeschrieben), Weibliche Rückenstudie, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 1.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3063.
- [361] Louis Igout oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche sitzende Rückenstudie, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3063.

- [362] Louis Igout oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3072.
- [363] Louis Igout (zugeschrieben), Weibliche Rückenstudie, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3063.
- [364] Louis Igout oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche sitzende Studie, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: ME3063.
- [365] Louis Igout oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3072.
- [366] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher liegender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 5,3 x 9,9 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3081.
- [367] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher liegender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 5,3 x 9,9 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3072.
- [368] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 5, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3064.
- [369] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 1.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3068.
- [370] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 5, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3064.
- [371] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 5, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3064.
- [372] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 9,9 x 5,3 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 5, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3064.
- [373] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 2.2, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [374] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 2.1, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [375] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 1.3, Galerie Verdeau Paris, Inv.-Nr.: NUS0064.
- [376] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 2.1, Galerie Verdeau Paris, Inv.-Nr.: NUS0064.
- [377] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 2.3, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.

- [378] Louis Igout (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 2.4, Museum of Fine Arts Boston, Inv.-Nr.: 2004.136.1-21.
- [379] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 1.3, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14427.
- [380] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 1.4, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14427.
- [381] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 2.3, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14427.
- [382] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 2.1, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [383] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 2.2, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [384] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 2.3, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [385] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 2.3, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [386] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 10, Vignette 1.1, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07280.
- [387] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 10, Vignette 2.1, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07280.
- [388] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Blumengirlande, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 10, Vignette 2.4, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07280.
- [389] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 1.1, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14427.
- [390] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 1.2, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14427.
- [391] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 1.1, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14422.
- [392] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 1.2, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14422.
- [393] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 1.3, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14422.

- [394] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 1.4, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14422.
- [395] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.1, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [396] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.2, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [397] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.3, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [398] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.4, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [399] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 1.1, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14424.
- [400] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt mit Reif, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 1.2, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14424.
- [401] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt mit Reif und Bildunterschrift, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.2, Laurent Brocard online-Galerie „past-to-present“, Inv.-Nr.: G07284.
- [402] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 2.1 bis 2.4, in: Weiermair 2004, S. 15.
- [403] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher sitzender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10,1 x 5,9 cm, Detailansicht aus dem 2. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 2.1 bis 2.4, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14422.
- [404] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 1.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3068.
- [405] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher stehender Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 2.1, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3068.
- [406] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 2.2, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3071.
- [407] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1870, Albuminpapier, ca. 10 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 2.3, Bruno Tartarin online-Galerie „photovintagefrance“, Inv.-Nr.: MB 3071.
- [408] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,9 x 19,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 4.
- [409] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,8 x 19,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 5.
- [410] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,9 x 19,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 13.

- [411] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,8 x 19,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 43.
- [412] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,8 x 19,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 42.
- [413] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,7 x 19,6 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 52.
- [414] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,8 x 19,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 6.
- [415] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 17,8 x 24,4 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 8.
- [416] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 19,4 x 26,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 44.
- [417] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 19,7 x 26,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 9.
- [418] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,5 x 19,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 47.
- [419] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,7 x 19,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 46.
- [420] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,7 x 19,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 48.
- [421] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,5 x 19,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 12.
- [422] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,7 x 19,6 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 50.
- [423] Hermann Heid, Weibliche Studie in der Rückenansicht, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,6 x 19,4 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 51.
- [424] Hermann Heid, Weibliche Studie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,8 x 19,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 41.
- [425] Hermann Heid, Weibliche Studie, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,7 x 19,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 39.
- [426] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 19,2 x 21,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 45.
- [427] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 19,8 x 26,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 36.
- [428] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 19,7 x 26,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 49.
- [429] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 19,7 x 26,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 40.
- [430] Hermann Heid, Weibliche Studie in Trachtenkostüm, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,7 x 19,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 38.
- [431] Hermann Heid, Weibliche Studie in Trachtenkostüm und Korb, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,2 x 19,6 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 10.
- [432] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie in Trachtenkostüm, um 1880, Albuminpapier, ca. 26,8 x 19,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 37.
- [433] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie in Trachtenkostüm, um 1880, Albuminpapier, ca. 19,6 x 26,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 7.
- [434] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie in Trachtenkostüm, um 1880, Albuminpapier, ca. 19,7 x 26,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 11.
- [435] Hermann Heid, Weibliche Kopfstudie in Trachtenkostüm (Detail der Bildunterschrift), um 1880, Albuminpapier, ca. 19,7 x 26,8 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 6, 11.

- [436] Julia Margareth Cameron, Weibliche Kopfstudie („Julia Jackson“), um 1867, Albuminpapier, ca. 24,5 x 21,5, Victoria and Albert Museum London, Inv.-Nr.: 206-1969.
- [437] Julia Margareth Cameron, Weibliche Kopfstudie („The Dream“), um 1869, Albuminpapier, 24,3 x 21,2, Victoria and Albert Museum London, Inv.-Nr.: 937-1913.
- [438] David Wilkie Wynfield, Kopfstudie („Sir J.E. Millais Bt.“), um 1860, Albuminpapier, ca. 21,8 x 16,9 cm, Royal Academy of Arts London, Inv.-Nr.: 03/4255.
- [439] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 1, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [440] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 2, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [441] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 3, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [442] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 4, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [443] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 5, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [444] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 6, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [445] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 7, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [446] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 8, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [447] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 9, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [448] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 10, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [449] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 11, Albuminpapier, ca. 20,4 x 13,2 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-14.
- [450] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 12, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [451] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 13, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [452] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 14, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [453] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 15, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [454] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 16, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [455] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 17, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [456] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 18, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [457] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 19, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [458] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 20, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [459] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 21, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [460] Album d’Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 22, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [461] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 23, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-24.
- [462] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 24, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [463] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 25, Albuminpapier, ca. 20,8 x 13,7 cm, Sammlung Hans Schreiber Wien, in: Ponstingl 2013, S. 42.
- [464] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 26, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [465] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 27, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [466] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 28, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-28.
- [467] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 29, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [468] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 30, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [469] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 31, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [470] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 32, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [471] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 33, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [472] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 34, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [473] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 35, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [474] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 36, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [475] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 37, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [476] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 38, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [477] Album d'Etudes, 3. Katalog von Auguste Calavas, 1875/1880, Bl. 39, Albuminpapier, ca. 21 x 13,5 cm, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [478] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 2, Albuminpapier, ca. 26,9 x 19,1 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-6.
- [479] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 14, Albuminpapier, ca. 25,3 x 11,1 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 4.
- [480] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 19, Albuminpapier, ca. 25,8 x 19 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 1.
- [481] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 23, Albuminpapier, ca. 26,5 x 19,2 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 17506.
- [482] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 25, Albuminpapier, ca. 25,7 x 18,9 cm, o. Inv.-Nr., Wilson Centre for Photography Washington D.C., in: Kingsley / Riopelle 2012, S. 105.
- [483] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 26, Albuminpapier, ca. 24,3 x 17,7 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 3.
- [484] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 30, Albuminpapier, ca. 24,7 x 18,1 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.

- [485] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 39, Albuminpapier, ca. 26,1 x 18,5 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 6.
- [486] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 40, Albuminpapier, ca. 26 x 17,9 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 2.
- [487] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 46, Albuminpapier, ca. 25,3 x 18,1 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 5.
- [488] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 47, Albuminpapier, ca. 26,9 x 19,1 cm, SMFS, Inv.-Nr.: 96/443.
- [489] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 56, Albuminpapier, ca. 26,8 x 19 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [490] Album d'Etudes, 1. Katalog von Adolphe Giraudon, um 1880, Bl. 59, Albuminpapier, ca. 25,9 x 18,7 cm, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 67.
- [491] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 2, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [492] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 2, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [493] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 2, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [494] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 2, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [495] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher stehender Akt mit Assistenzfigur, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 3, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [496] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 3, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [497] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [498] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindliche Paarstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [499] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindliche Paarstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [500] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindliche Paarstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [501] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindliche Paarstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 7, Vignette 3.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [502] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [503] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [504] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [505] Hermann Heid (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 8, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [506] Hermann Heid (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 8, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [507] Hermann Heid (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 8, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [508] Hermann Heid (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 8, Vignette 3.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [509] Hermann Heid (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 8, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [510] Hermann Heid (zugeschrieben), Mutter-Kind-Studie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 9, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [511] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [512] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [513] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [514] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [515] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [516] Hermann Heid (zugeschrieben), Kindlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 4, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [517] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [518] Hermann Heid oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [519] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [520] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 3.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [521] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [522] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [523] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [524] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [525] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [526] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 14, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [527] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [528] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [529] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [530] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [531] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [532] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [533] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [534] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 3.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [535] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [536] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [537] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [538] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [539] Wettläuferin, 5. Jh. v. Chr., Marmor, 150 cm, Vatikanische Museen Rom, Inv.-Nr.: 2784.
- [540] Verletzte Amazone, 1-2. Jh. n. Chr., Marmor, 240 cm, MET, Inv.-Nr.: 32.11.4.
- [541] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [542] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [543] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [544] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [545] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [546] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [547] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [548] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [549] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [550] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 24, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [551] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [552] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [553] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [554] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [555] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [556] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [557] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [558] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [559] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [560] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [561] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 12, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [562] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [563] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [564] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [565] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [566] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [567] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [568] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie mit Spiegel, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [569] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie mit Spiegel, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 15, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [570] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Beinstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [571] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Beinstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [572] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Beinstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [573] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Beinstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [574] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Beinstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [575] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Beinstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [576] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Beinstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [577] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Beinstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 3.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [578] Hermann Heid (zugeschrieben), Anatomische Handstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [579] Hermann Heid (zugeschrieben), Anatomische Handstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [580] Hermann Heid (zugeschrieben), Anatomische Handstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [581] Hermann Heid (zugeschrieben), Anatomische Handstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 39, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [582] Hermann Heid (zugeschrieben), Anatomische Handstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 38, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [583] Hermann Heid (zugeschrieben), Anatomische Handstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 38, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [584] Paul Richer, Weibliche Aktstudien („Alice Caters, 14 Jahre alt“), 1907, Silbergelatinepapier, ca. 31 x 24 cm, Detailansicht aus dem „Atlas de physiologie artistique“, Bl. 15, Vignetten 1638-1643, ENSBA, Inv.-Nr.: Ph 11183-16.

- [585] Paul Richer, Weibliche Aktstudien („Mlle Pasquiou, 21 Jahre alt“), 1907, Silbergelatinepapier, ca. 31 x 24 cm, Detailansicht aus dem „Atlas de physiologie artistique“, Bl. 17, Vignetten 1682-1689, ENSBA, Inv.-Nr.: Ph 11183-18.
- [586] Otto Schmidt, Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,7 x 3,6 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 25, Vignette 3.1, Sammlung Hans Schreiber Wien, in: Ponstingl 2013, S. 42.
- [587] Otto Schmidt, Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,7 x 3,6 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 25, Vignette 3.2, Sammlung Hans Schreiber Wien, in: Ponstingl 2013, S. 42.
- [588] Otto Schmidt, Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,7 x 3,6 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 4.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [589] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 4.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-14.
- [590] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 2.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [591] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 1.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [592] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 2.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [593] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 1.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [594] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Liegeakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 4.2, Inv.-Nr.: 2001/351-14.
- [595] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 3.1, Inv.-Nr.: 2001/351-14.
- [596] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 3.2, Inv.-Nr.: 2001/351-14.
- [597] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 3.3, Inv.-Nr.: 2001/351-14.
- [598] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 11, Vignette 3.4, Inv.-Nr.: 2001/351-14.
- [599] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 4.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [600] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 3.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.

- [601] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 4.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [602] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 24, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [603] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [604] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [605] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 26, Vignette 2.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-26.
- [606] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 24, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [607] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 16, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [608] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [609] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 24, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [610] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [611] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [612] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [613] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [614] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [615] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [616] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [617] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [618] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 17, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [619] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [620] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [621] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [622] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [623] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 18, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [624] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [625] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [626] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [627] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 23, Vignette 1.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-24.
- [628] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [629] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [630] Athlet sich mit einem Schabgerät reinigend („Apoxomenos“), Lysipp zugeschrieben, Marmor, um 330-320 v. Chr., Vatikanischen Museen Rom, Inv.-Nr.: 1185, in: Hölscher 2002, S. 212.
- [631] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [632] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [633] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [634] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [635] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 19, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [636] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [637] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [638] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [639] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 24, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [640] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [641] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 23, Vignette 4.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-24.
- [642] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [643] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [644] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [645] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [646] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [647] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [648] Otto Schmidt, Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,7 x 3,6 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 25, Vignette 2.1, Sammlung Hans Schreiber Wien, in: Ponstingl 2013, S. 42.

- [649] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [650] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 21, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [651] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [652] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [653] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [654] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 20, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [655] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 24, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [656] Gaudenzio Marconi oder Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 22, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [657] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weiblicher Rückenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 23, Vignette 4.3, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-24.
- [658] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt einen Krug auf dem Kopf tragend, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [659] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Rückenakt einen Krug auf dem Kopf tragend, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 33, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [670] Junger Mann („Kouros“), um 530 v. Chr., Marmor, ca. 194 cm, Archäologisches Nationalmuseum Athen, Inv.-Nr. 3851.
- [671] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [672] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [673] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [674] Sandalenbinder („Cincinnatus“), um 330-320 v. Chr., Marmor, ca. 154 cm, Louvre, Inv.-Nr.: 238/MA83.
- [675] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 35, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [676] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [677] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 33, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [678] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [679] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [680] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 28, Vignette 2.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-28.
- [681] Apoll von Belvedere, um 330-320 v. Chr., Marmor, 224 cm, Vatikanische Museen Rom, Inv.-Nr.: 1015.
- [682] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher liegender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [683] Sterbender Gallier, um 225. v. Chr., Marmor, 93 x 89 cm, Kapitolinische Museen Rom, Inv.-Nr.: 747.
- [684] Sandro Botticelli, Venus und Mars, um 1483, Tempera auf Leinwand, 69 x 173 cm, National Gallery London, Inv.-Nr.: NG 915.
- [685] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher liegender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [686] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher liegender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 3.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [687] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 35, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [688] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher liegender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [689] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [690] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [691] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [692] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [693] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 3.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [694] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 29, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [695] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 30, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [696] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 28, Vignette 3.3, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-28.
- [697] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 28, Vignette 3.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-28.
- [698] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 30, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [699] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [700] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [701] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 36, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [702] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 36, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [703] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 28, Vignette 4.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-28.
- [704] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 33, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [705] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 35, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [706] Hippolyte Flandrin, Polites. Sohn des Priamos, 1834, Öl auf Leinwand, 148 x 43,4 cm, Musée d'Art et d'Industrie de Saint Etienne, Inv.-Nr.: 43.4.180.
- [707] Ludovisi Mars, um 320. v. Chr., Marmor, 167 x 84 cm, Thermenmuseum Rom, Inv.-Nr.: 8602.
- [708] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 33, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [709] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 33, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [710] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 33, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [711] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 36, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [712] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [713] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [714] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher sitzender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 1.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [715] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher sitzender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 35, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [716] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [717] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 29, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [718] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 29, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [719] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [720] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 29, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [721] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher knieender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [722] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher knieender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [723] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 1.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [724] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 27, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [725] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 29, Vignette 3.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [726] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 29, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [727] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher sitzender Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 34, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [728] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 30, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [729] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 30, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [730] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [731] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 28, Vignette 2.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-28.
- [732] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 29, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [733] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 29, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [734] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 30, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [735] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 30, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [736] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [737] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 30, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [738] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 30, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [739] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 37, Vignette 2.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [740] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 4.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [741] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 3.3, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.

- [742] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 3.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [743] Castor und Pollux („Ildefonso-Gruppe“), 1. Jh. n. Chr., Marmor, 158 cm, Museo del Prado Madrid, Inv.-Nr.: 28E.
- [744] Knabenstatue („Ephebe Westmacott“), Römische Kopie nach Originalbronze um 420. v. Chr., Marmor, 148 cm, Staatliche Skulpturensammlung Dresden, Inv.-Nr.: Hm 84.
- [745] Apoll als Eidechsentöter („Apollon Sauroktonos“), Römische Kopie nach Originalbronze um 360 / 350. v. Chr., Marmor, 140 cm, Louvre, Inv.-Nr.: Ma441.
- [746] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 2.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [747] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 1.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [748] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 2.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [749] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 3.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [750] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 4.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [751] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 2.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [752] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 4.3, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [753] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 3.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [754] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 1.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [755] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 2.1, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [756] „Pasquino“, Rekonstruktion aus verschiedenen römischen Kopien, 2. Jh. v. Chr., Marmor, ca. 184 cm, Loggia die Lanzi Florenz, o. Inv.-Nr.
- [757] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 3.4, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [758] Florentiner Ringergruppe, 3. Jh. v. Chr., Gips, ca. 95 x 115 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr.: ASN 2517.
- [759] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.

- [760] Herkules und Antaeus, Römische Kopie nach Originalbronze um 2 Jh. v. Chr., Marmor, 248 cm, Palazzo Pitti Florenz, Inv.-Nr.: OdA 1911 n. 607.
- [761] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 4.1, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [762] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 4.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [763] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 4.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [764] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 4.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [765] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 2.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [766] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 1.3, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [767] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 1.2, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [768] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 2.4, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [769] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 2.3, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [770] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Doppelakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 3,7 x 5,8 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 32, Vignette 3.2, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-32.
- [771] Baccio Bandinelli, Herkules und Cacus, 1525-1534, Marmor, ca. 496 cm, Piazza della Signoria Florenz, o. Inv.-Nr.
- [772] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Gruppenakt, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 31, Vignette 3.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [773] Silenos, 2. Jh. n. Chr., Marmor, ca. 144 cm, Louvre, Inv.-Nr.: Ma 291.
- [774] Peter Paul Rubens, Der trunkene Silen, um 1618-1625, Öl auf Leinwand, 212 x 214,5 cm, Alte Pinakothek München, Inv.- Nr.: 319.
- [775] José de Ribera, Der trunkene Silen, um 1626, Öl auf Leinwand, 185 x 229 cm, Nationalmuseum Capodimonte Neapel, Inv.- Nr.: 298.
- [776] Eadweard Muybridge, Bewegungsstudie zweier Männer beim griechisch-römischen Ringkampf aus „Animal Locomotion“, Tafel 347, Lichtdruck, 1887, 21,2 x 46,3 cm, UdK, Inv.-Nr.: 301-MI-1c, 3.
- [777] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 2, Vignette 1.5, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-6.

- [778] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, 1875/1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 3. Katalog von Auguste Calavas, Bl. 13, Vignette 1.3, MET, Inv.-Nr.: 1993.270.
- [779] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 2, Vignette 3.3, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-6.
- [780] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 2, Vignette 4.3, SMFS, Inv.-Nr.: 2001/351-6.
- [781] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Aktstudien, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansichten aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 19, Vignetten 3.1 bis 4.5, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 1.
- [782] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Paarstudien, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansichten aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 23, Vignetten 5.1 bis 5.5, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 17506.
- [783] Hermann Heid oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Detailstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 56, Vignette 2.2, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [784] Hermann Heid oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Detailstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 56, Vignette 2.3, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [785] Hermann Heid oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Detailstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 56, Vignette 5.2, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [786] Hermann Heid oder Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Anatomische Detailstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 56, Vignette 5.1, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [787] Hermann Heid (zugeschrieben), Knabenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 39, Vignette 3.1, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 6.
- [788] Hermann Heid (zugeschrieben), Knabenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 39, Vignette 3.2, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 6.
- [789] Hermann Heid (zugeschrieben), Knabenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 39, Vignette 3.3, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 6.
- [790] Hermann Heid (zugeschrieben), Knabenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 39, Vignette 4.5, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 6.
- [791] Hermann Heid (zugeschrieben), Knabenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 40, Vignette 3.4, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 2.
- [792] Hermann Heid (zugeschrieben), Knabenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 40, Vignette 3.5, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 2.
- [793] Hermann Heid (zugeschrieben), Knabenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 40, Vignette 4.5, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 2.

- [794] Hermann Heid (zugeschrieben), Knabenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 39, Vignette 5.5, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 6.
- [795] Hermann Heid (zugeschrieben), Bärtiger Mann, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 46, Vignette 1.1, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 5.
- [796] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 56, Vignette 1.1, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [797] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 56, Vignette 1.2, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [798] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 56, Vignette 1.3, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [799] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 56, Vignette 1.4, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 14432.
- [800] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher Rückenakt, um 1880, Albuminpapier, ca. 14 x 10,5 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 10730.
- [801] Hermann Heid (zugeschrieben), Männlicher stehender Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 14 x 10,2 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 10741.
- [802] Hermann Heid (zugeschrieben), Männliche Paarstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 14,5 x 10 cm, ENSBA, Inv.-Nr.: PH 10719.
- [803] Gaudenzio Marconi (zugeschrieben), Männlicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 46, Vignette 1.5, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 1, 5.
- [804] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 30, Vignette 3.2, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.
- [805] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 30, Vignette 3.3, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.
- [806] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 30, Vignette 3.4, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.
- [807] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 30, Vignette 4.2, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.
- [808] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 30, Vignette 4.3, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.
- [809] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 30, Vignette 4.4, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.
- [810] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 30, Vignette 5.4, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.

- [811] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 30, Vignette 5.5, UdK, Inv.-Nr.: 301 - M I 4b, 1.
- [812] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, 14,2 x 9,8 cm, Wilson Centre for Photography, in: Kingsley / Riopelle 2012, S. 105.
- [813] Hermann Heid (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 47, Vignette 2.3, SMFS, Inv.-Nr.: 96/443.
- [814] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 47, Vignette 2.4, SMFS, Inv.-Nr.: 96/443.
- [815] Hermann Heid (zugeschrieben), Weiblicher Akt, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 47, Vignette 2.5, SMFS, Inv.-Nr.: 96/443.
- [816] Hermann Heid (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 59, Vignette 5.2, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 67.
- [817] Hermann Heid (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 59, Vignette 5.3, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 67.
- [818] Hermann Heid (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 59, Vignette 5.4, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 67.
- [819] Hermann Heid (zugeschrieben), Weibliche Gewandstudie, um 1880, Albuminpapier, ca. 5,8 x 3,7 cm, Detailansicht aus dem 1. Katalog von Giraudon, Bl. 59, Vignette 5.5, in: Hamber / Jacobson 1996, S. 67.
- [820] Émile Bayard, „Le Nu Esthétique“, Titelblatt, 1904, in: Pinet 1997, S. 34.
- [821] Amédée Vignola, „L'Étude académique“, 1906, ca. 25 x 18,3 cm, in: Pohlmann / Scheutle 2009, Abb. 31c.
- [822] Amédée Vignola, Studie [...] zur Entwicklung von Muskeln und Gewebe, Detailansicht aus „Mes Modèles“, 1905, ca. 19,5 x 27,5 cm, in: Bertolotti 2007, S. 12.

6.3. Eidesstaatliche Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, habe ich in jedem Fall durch die Angabe der Quelle, auch der benutzten Sekundärliteratur, als Entlehnung kenntlich gemacht. Alle verwendeten Bilder sind durch Angabe der Quelle belegt und erfüllen die Nutzung für einen wissenschaftlichen Zweck als eine Erläuterung des Inhaltes. Die vorliegende Arbeit wurde im Rahmen meiner Disputation im Mai 2016 von der Universität der Künste Berlin zur Promotion angenommen und ist nicht Gegenstand eines anderen akademischen Prüfungsverfahrens.

Berlin, 24.07.2023

Anastasia Dörmann

7. Katalog



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]



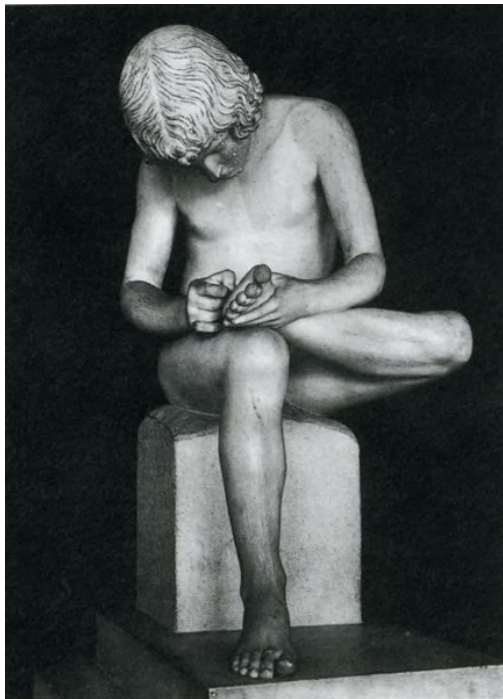
[6]



[7]



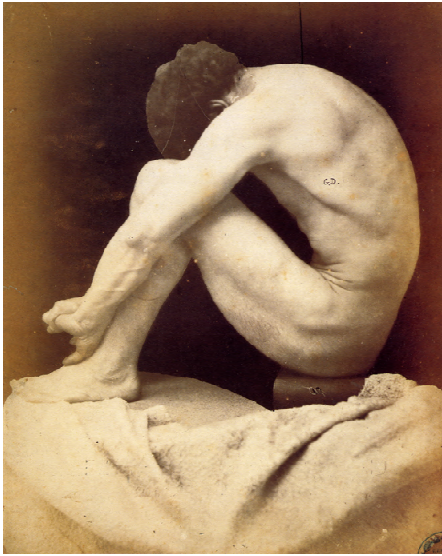
[8]



[9]



[10]



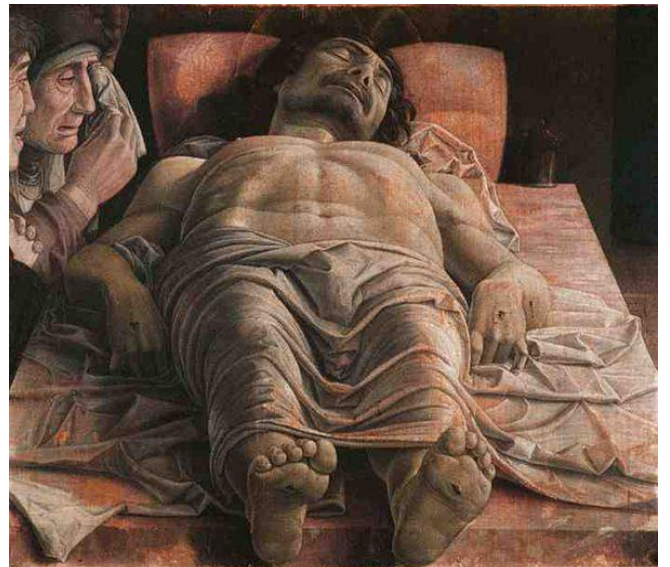
[11]



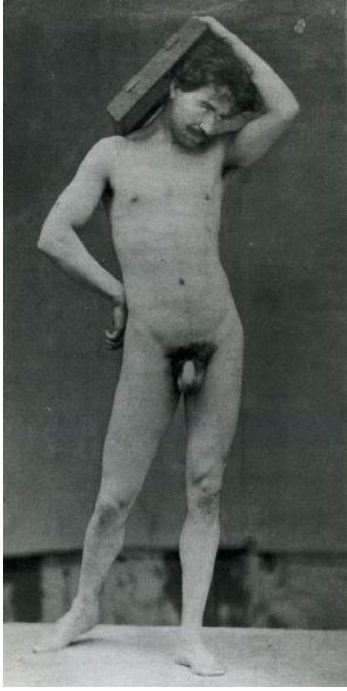
[12]



[13]



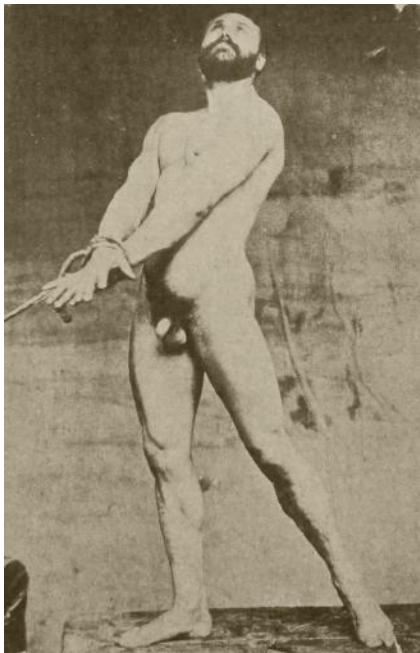
[14]



[15]



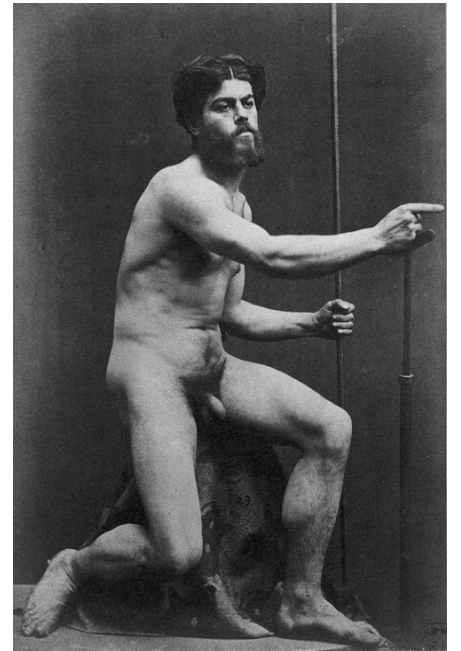
[16]



[17]



[18]



[19]



[20]



[21]



[22]



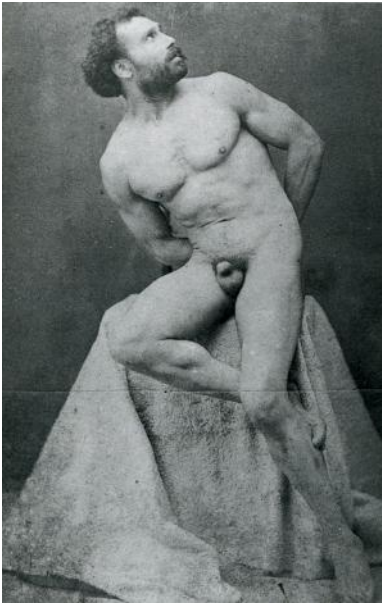
[23]



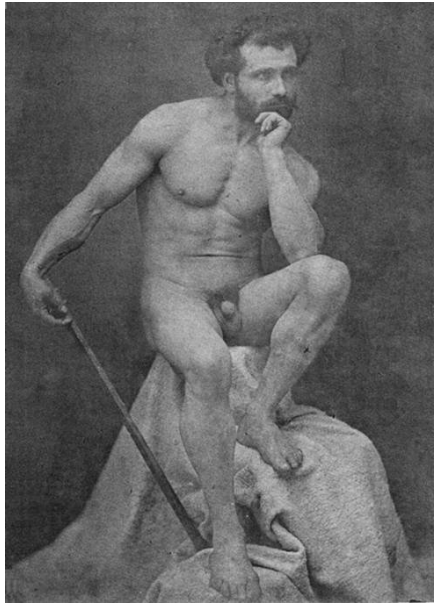
[24]



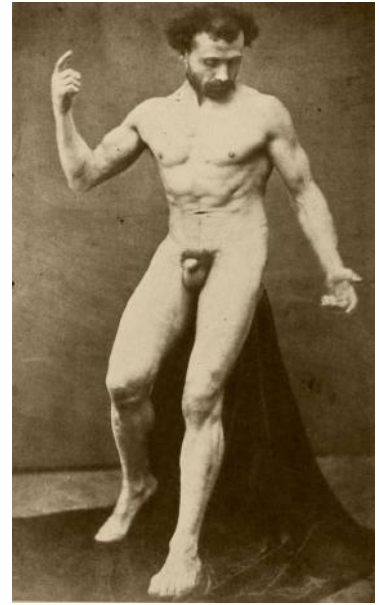
[25]



[26]



[27]



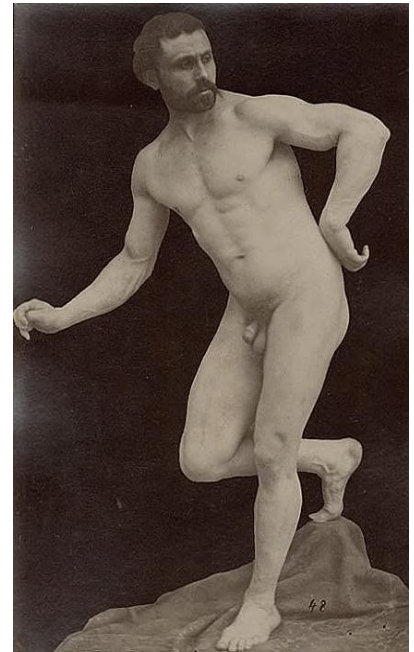
[28]



[29]



[30]



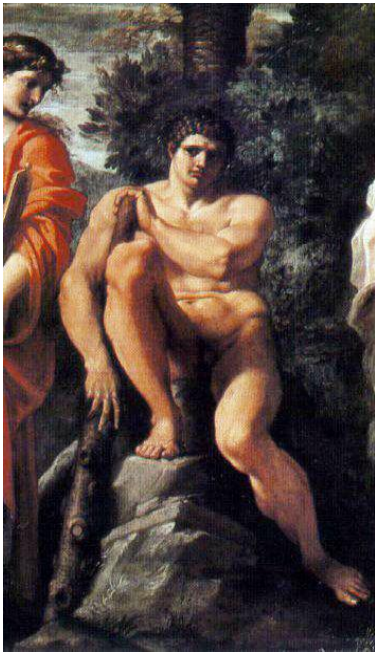
[31]



[32]



[33]



[34]



[35]



[36]



[37]



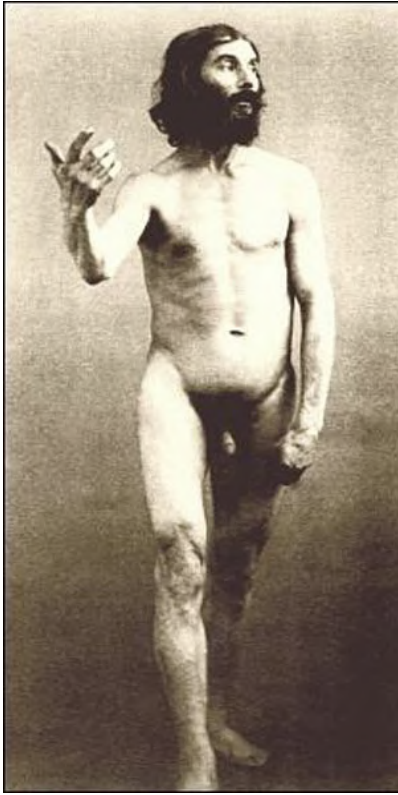
[38]



[39]



[40]



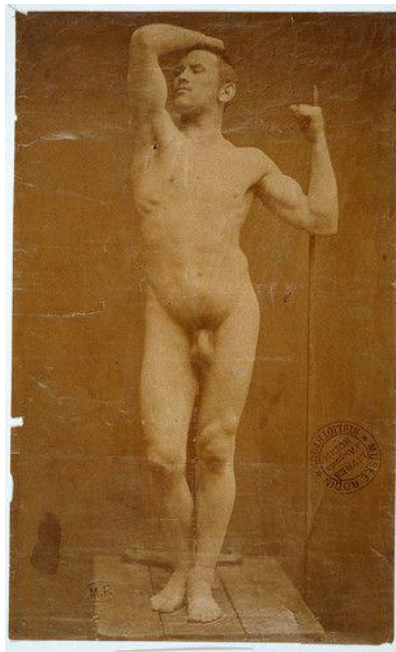
[41]



[42]



[43]



[44]



[45]



[46]



[47]



[48]



[49]



[50]



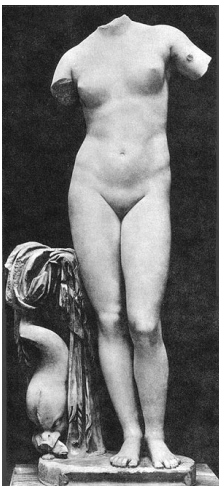
[51]



[52]



[53]



[54]



[55]



[56]



[57]



[58]



[59]



[60]



[61]



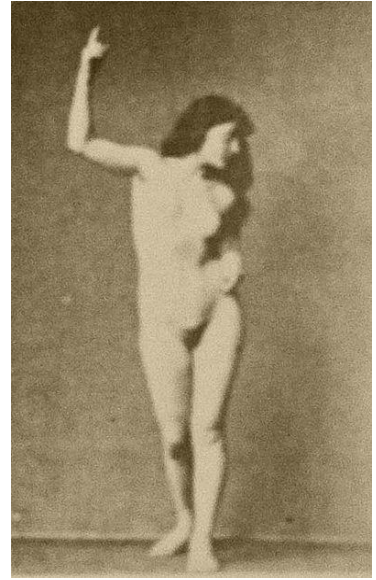
[62]



[63]



[64]



[65]



[66]



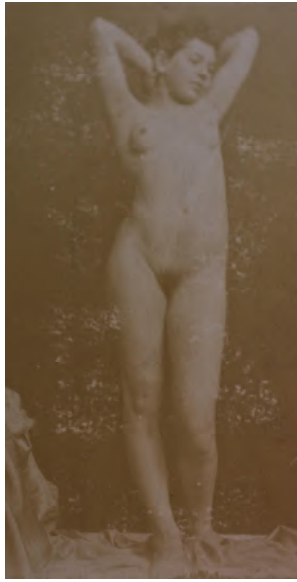
[67]



[68]



[69]



[70]



[71]



[72]



[73]



[74]



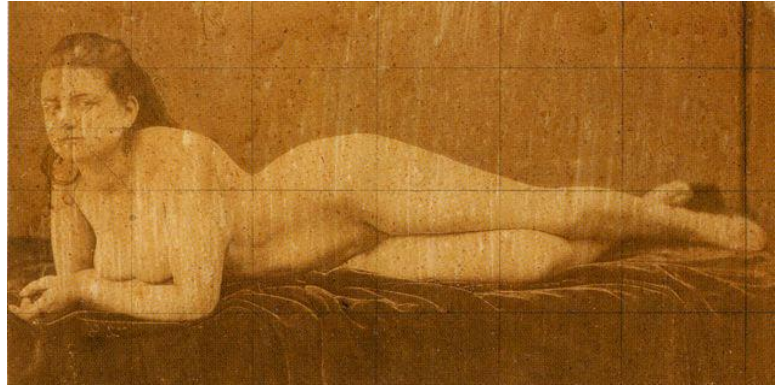
[75]



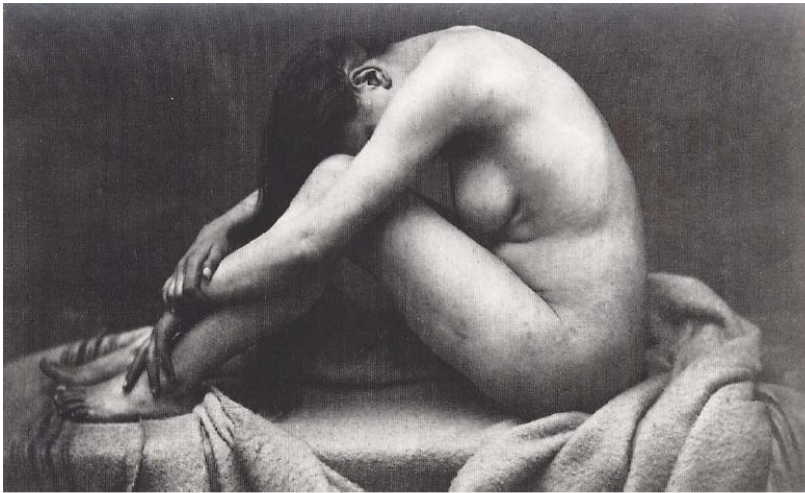
[76]



[77]



[78]



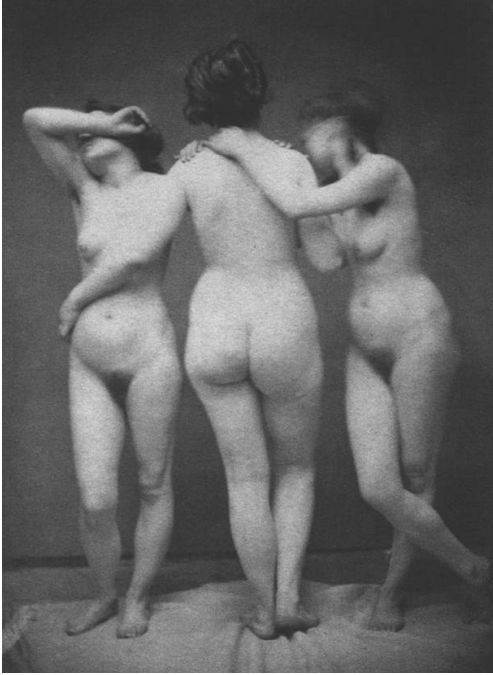
[79]



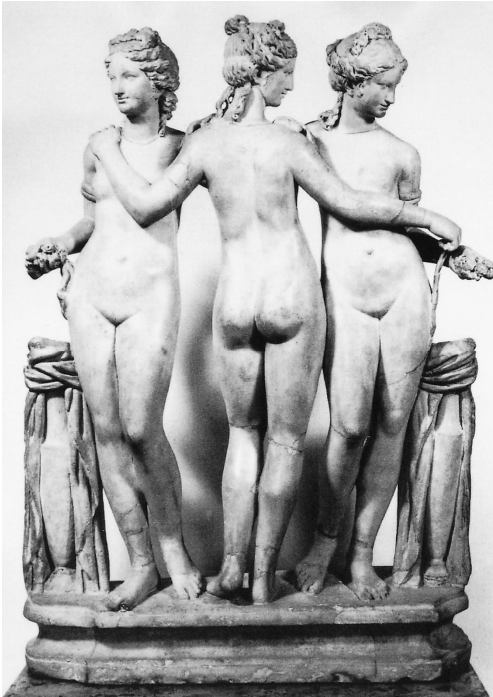
[80]



[81]



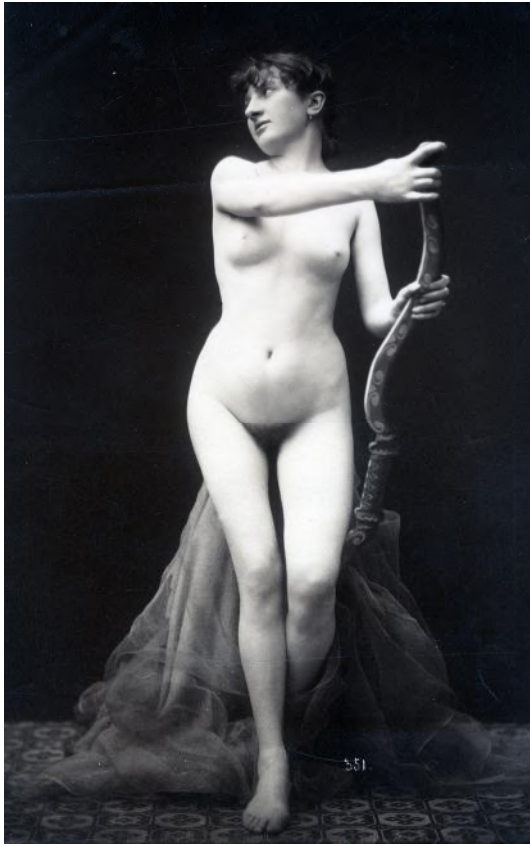
[82]



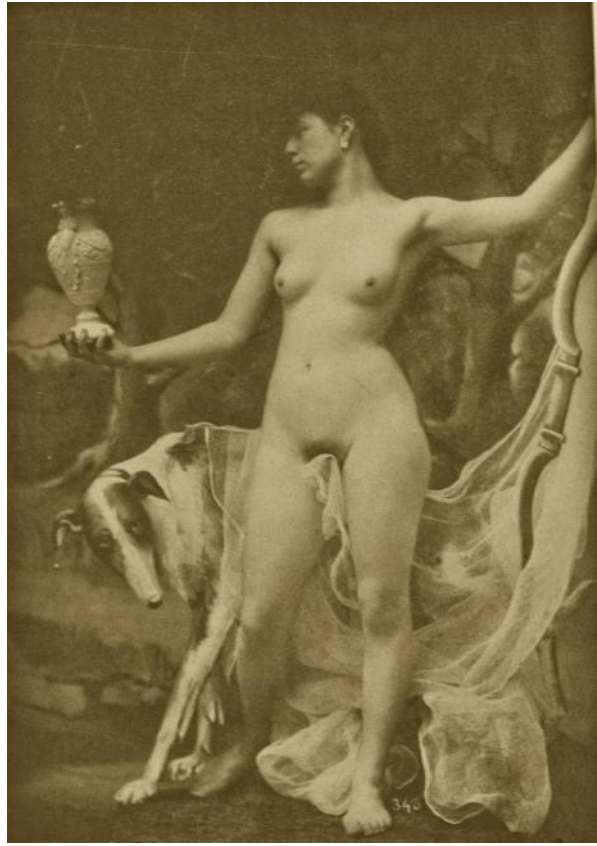
[83]



[84]



[85]



[86]



[87]



[88]



[89]



[90]



[91]



[92]



[93]



[94]



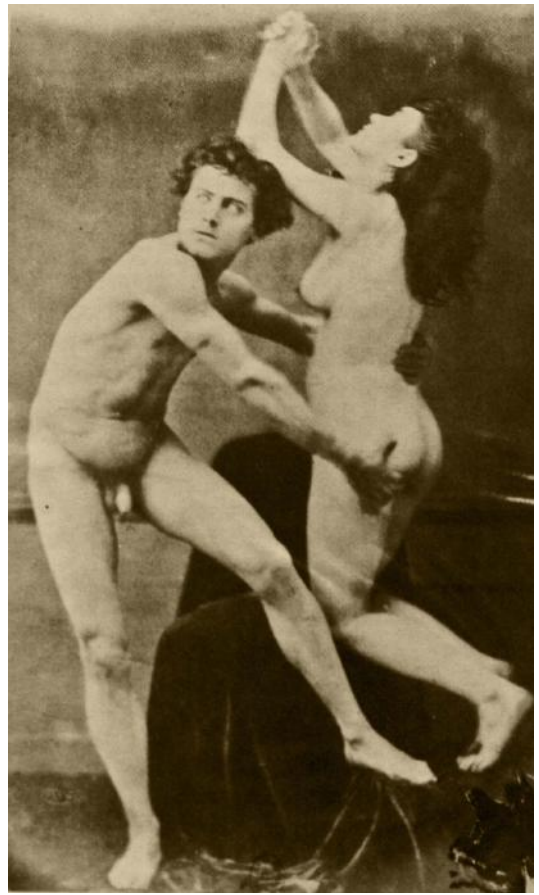
[95]



[96]



[97]



[98]



[99]



[100]



[101]



[102]



[103]



[104]



[105]



[106]



[107]



[108]



[109]



[110]



[111]



[112]



[113]



[114]



[115]



[116]



[117]



[118]



[119]



[120]



[121]



[122]



[123]



[124]



[125]



[126]



[127]



[128]



[129]



[130]



[131]



[132]



[133]



[134]



[135]



[136]



[137]



[138]



[139]



[140]



[141]



[142]



[143]



[144]



[145]

[146]



[147]



[148]





[149]



[150]



[151]



[152]



[153]



[154]



[155]



[156]



[157]



[158]



[159]



[160]



[161]



[162]



[163]



[164]



[165]



[166]



[167]



[168]



[169]



[170]



[171]



[172]



[173]



[174]



[175]



[176]



[177]



[178]



[179]



[180]



[181]



[182]



[183]



[184]



[185]



[186]



[187]



[188]



[189]



[190]



[191]



[192]



[193]



[194]



[195]



[196]



[197]



[198]



[199]



[200]



[201]



[202]



[203]

COLLECTIONS D'APRÈS NATURE

SCÈNES DES CHAMPS

Reproductions instantanées de paysans et paysannes, moissonneurs, faneuses, bergères, laveuses, etc.
 Cette collection, faite par un artiste à ses heures de loisir, est remarquablement belle; elle offre des ressources précieuses à MM. les artistes paysagistes.

ANIMAUX & PAYSAGES

Très-grand choix de chevaux, chiens, moutons, bœufs et vaches, etc. Etudes d'arbres, premiers plans, fleurs, sites de la forêt de Fontainebleau, vues du bois de Boulogne, etc.

COSTUMES

Femmes drapées dans des costumes de la Grèce antique, costumes moyen-âge, Louis XIII, etc.

ÉTUDES ACADÉMIQUES

(Vente autorisée par M. le ministre de l'intérieur)

Cette édition, connue sous le nom de « Collection de Vienne », ne doit pas être confondue avec d'autres de même provenance. Elle est la seule dont les clichés n'ont pas subi les retouches du photographe.
 Les modèles sont parfaits de forme et les poses, exclusivement artistiques, sont d'une utilité incontestable.
 Malgré les nombreuses et mauvaises contrefaçons qui en ont été faites, contrefaçons qui ont été et seront dorénavant poursuivies rigoureusement, son succès s'affirme chaque jour, succès inconnu jusqu'à présent aux éditions photographiques.
 Le nombre de poses différentes dont elle est composée (enfants, femmes drapées et autres, hommes drapés et autres) en font une véritable encyclopédie du mouvement.
 Elle ne se vend qu'à messieurs les artistes, toute demande d'une autre provenance ne sera pas servie.

La maison se charge du collage et de la mise en albums des photographies.

Paris - Imp. Bichet, Borel, P. Goussier, 1888.

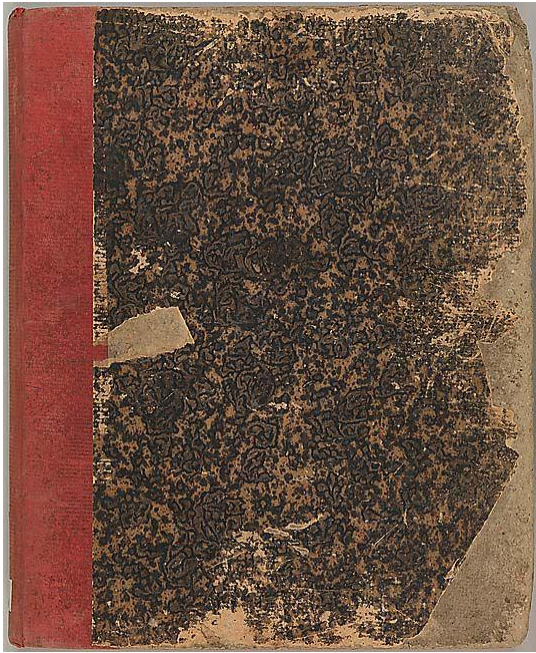
[204]



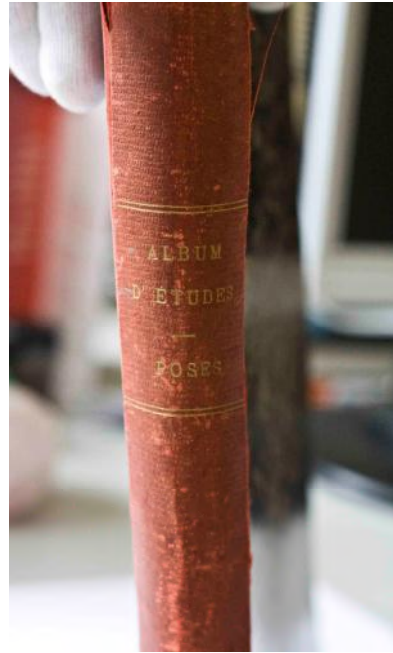
[205]



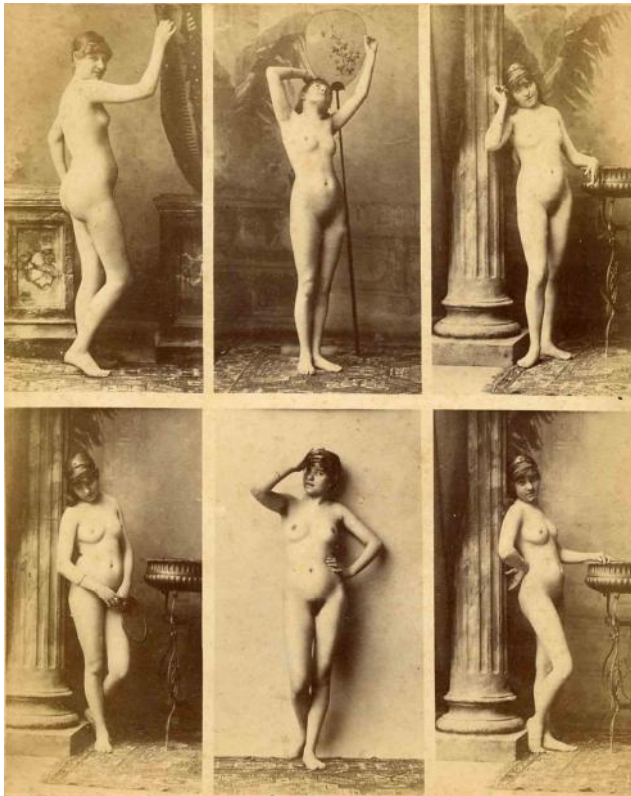
[206]



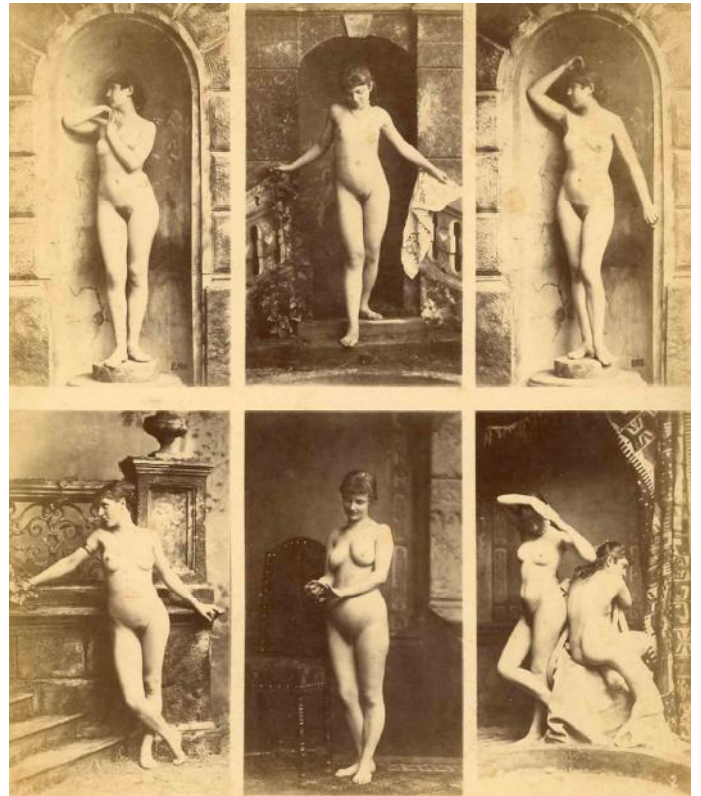
[207]



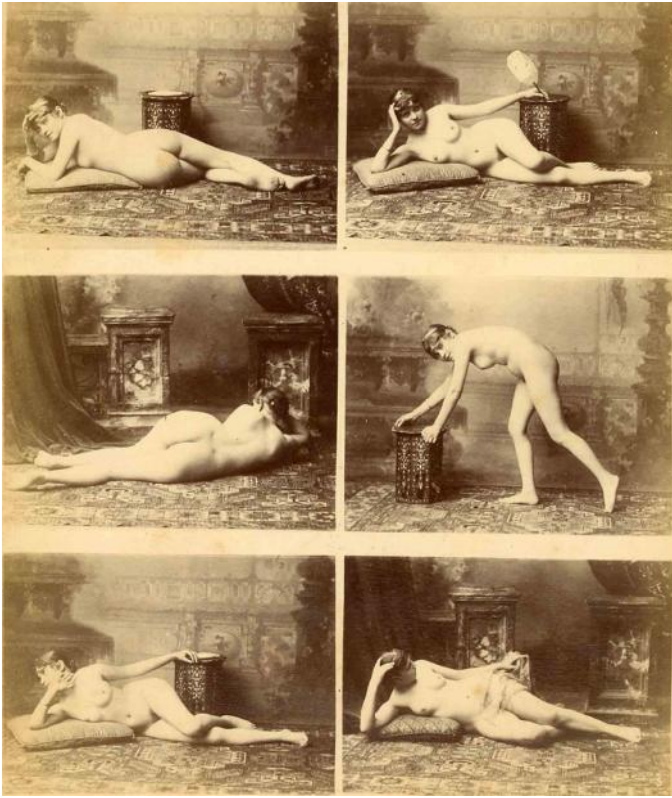
[208]



[209]



[210]



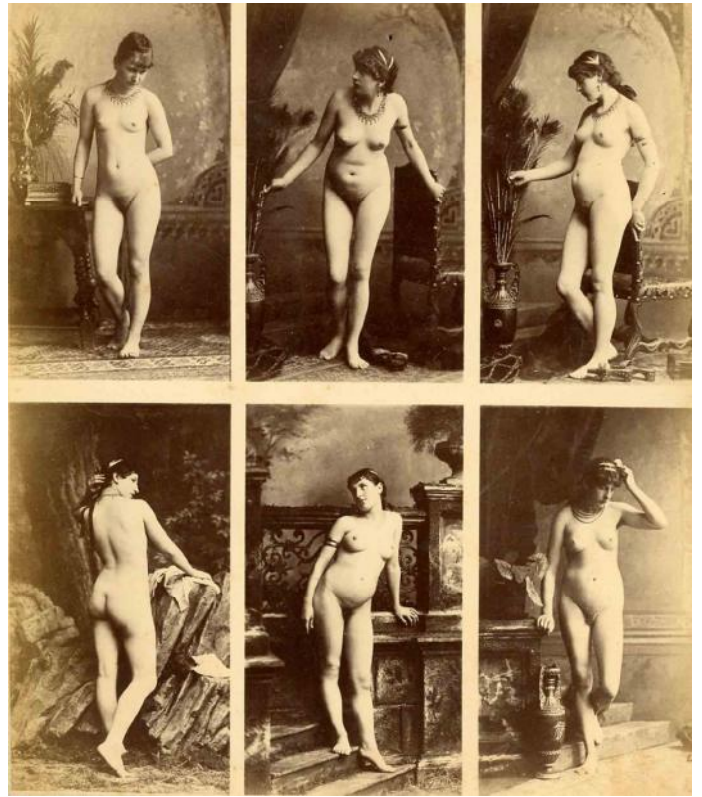
[211]



[212]



[213]



[214]



[215]



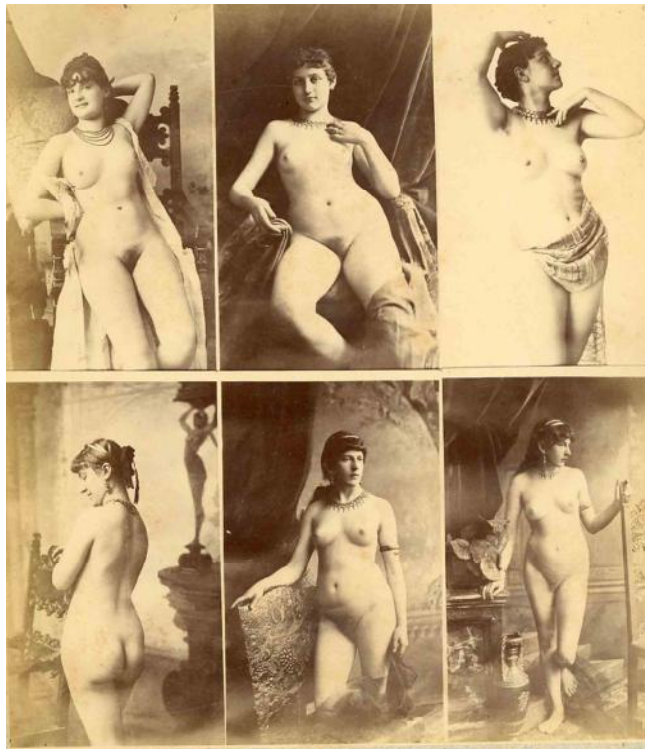
[216]



[217]



[218]



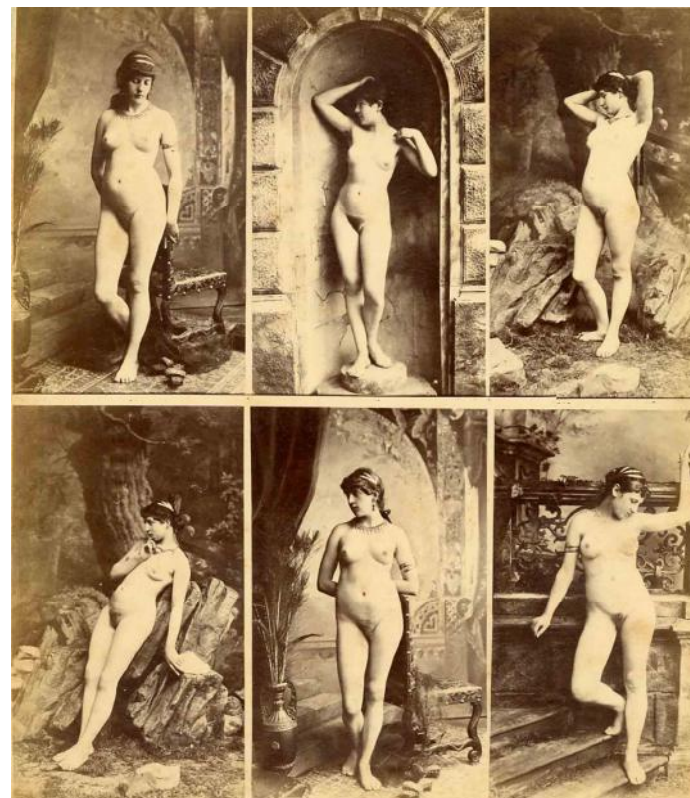
[219]



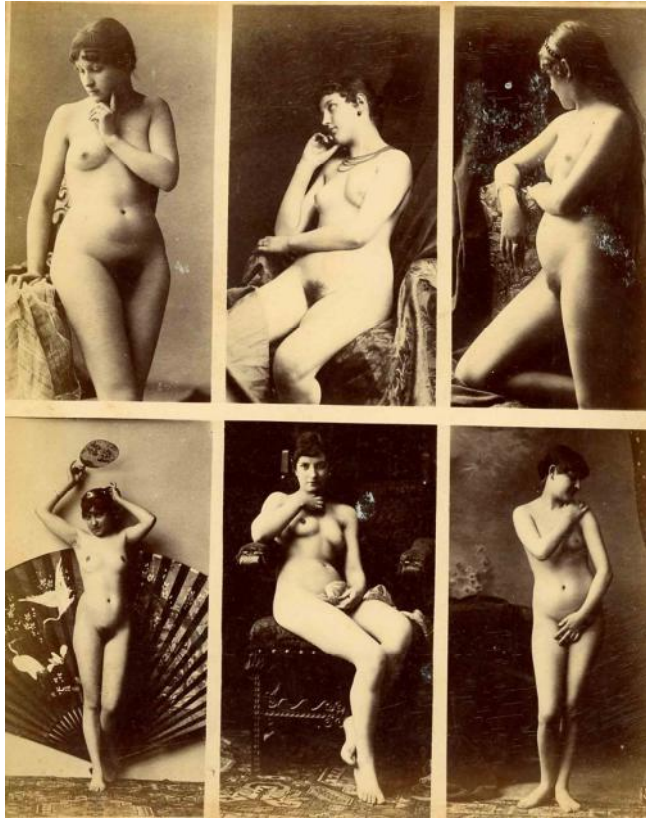
[220]



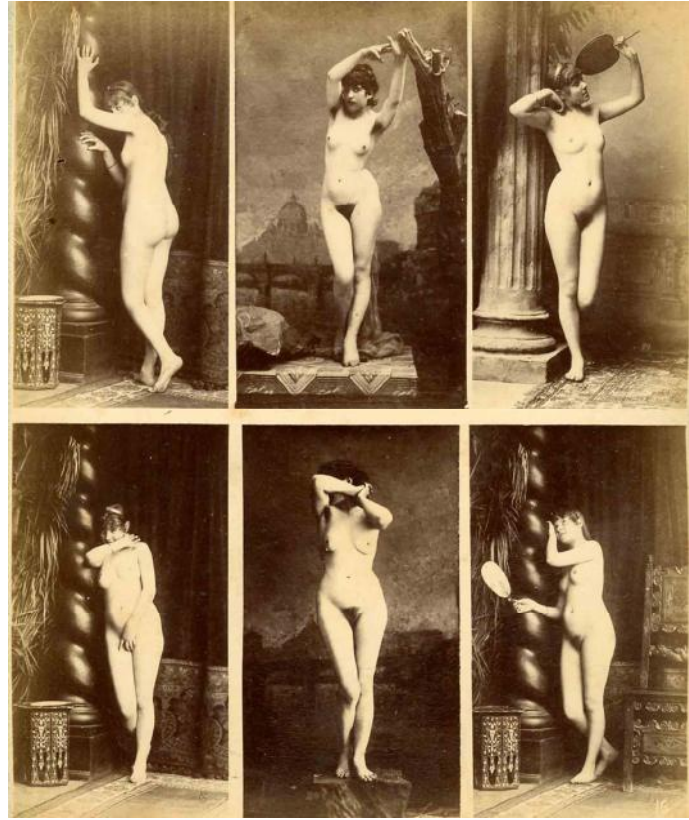
[221]



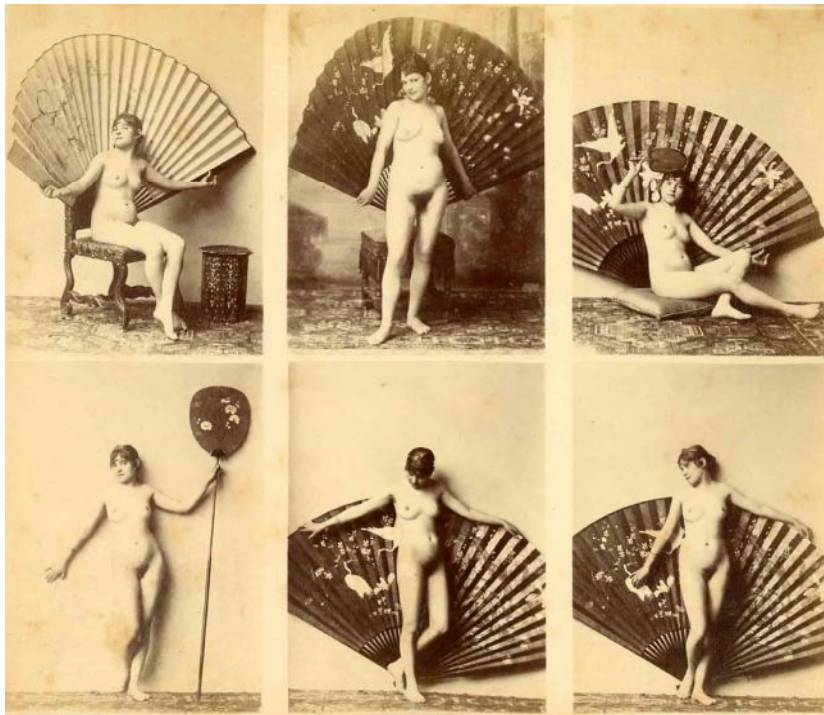
[222]



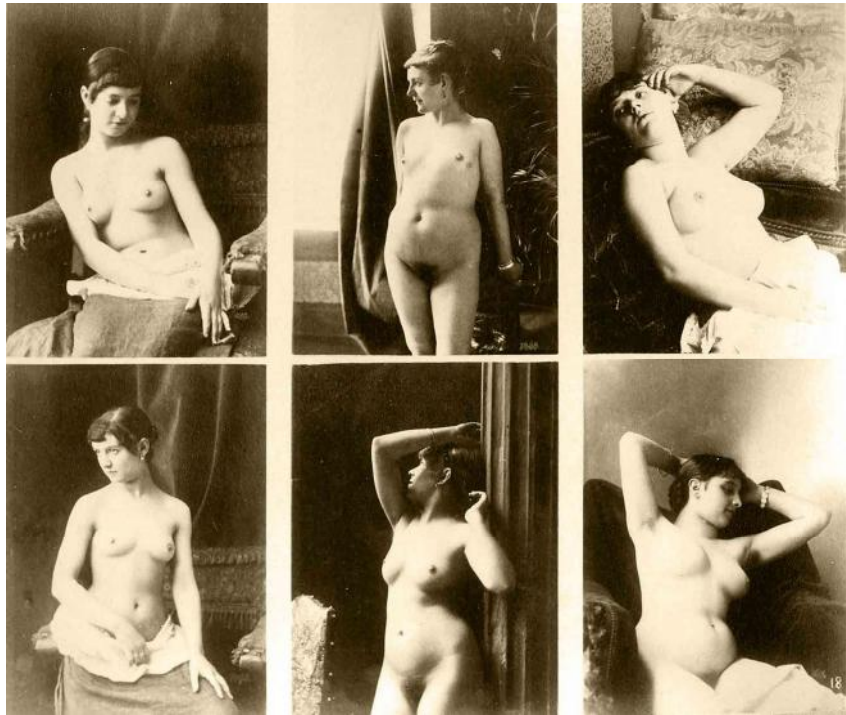
[223]



[224]



[225]



[226]



[227]



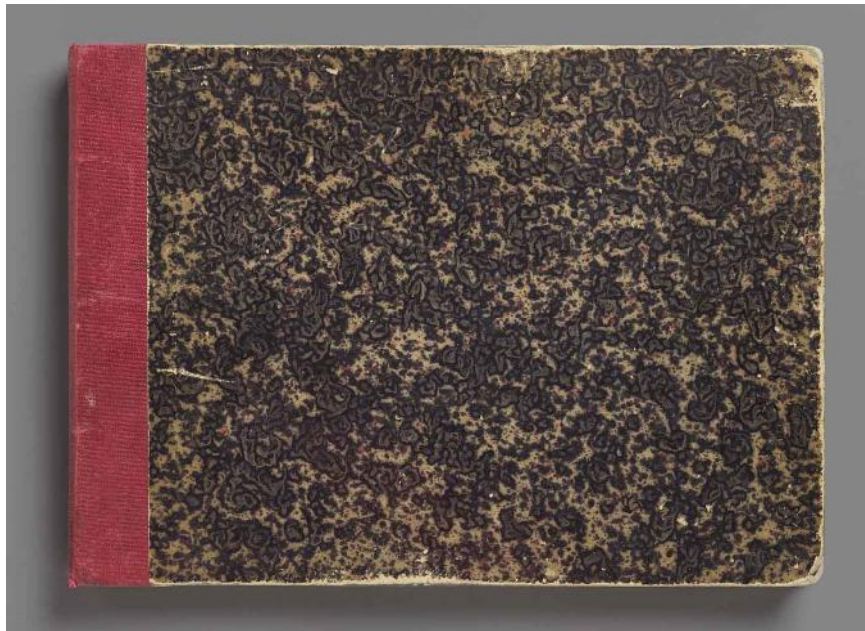
[228]



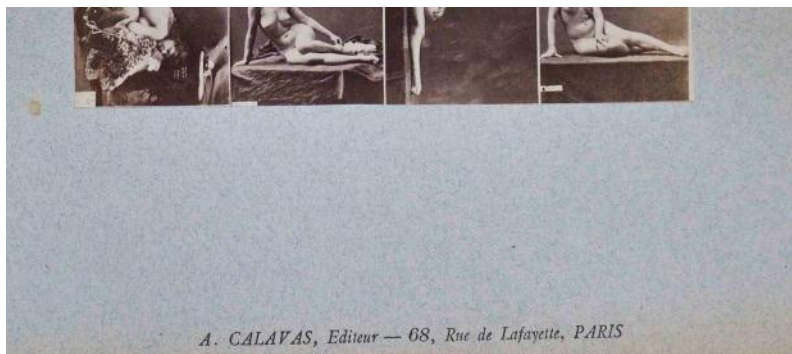
[229]



[230]



[231]



[232]



[233]



[234]



[235]



[236]



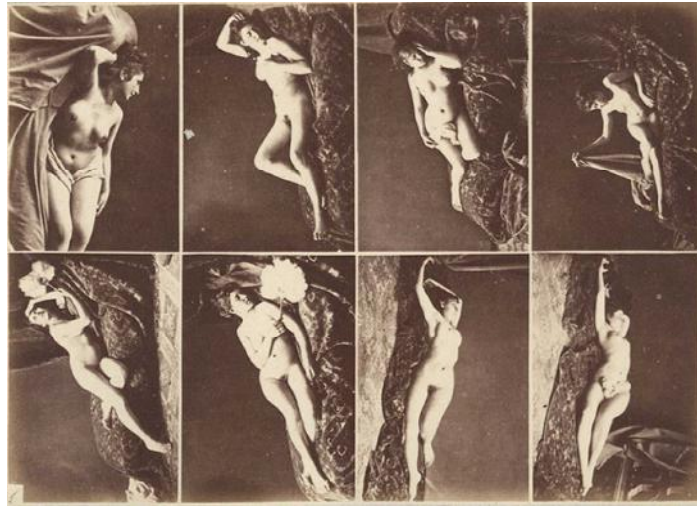
[237]



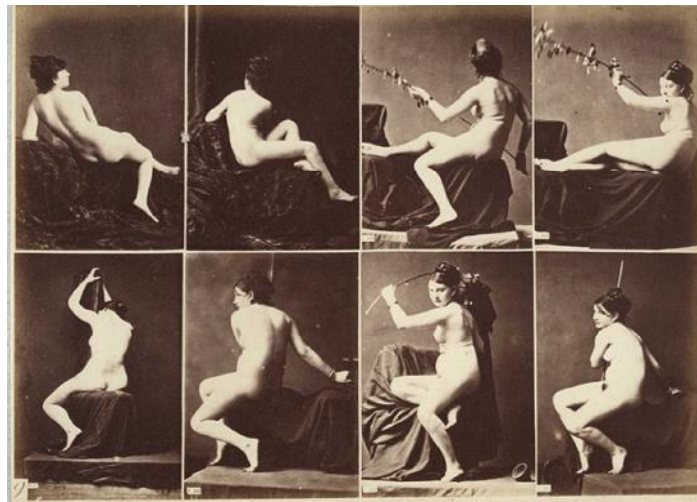
[238]



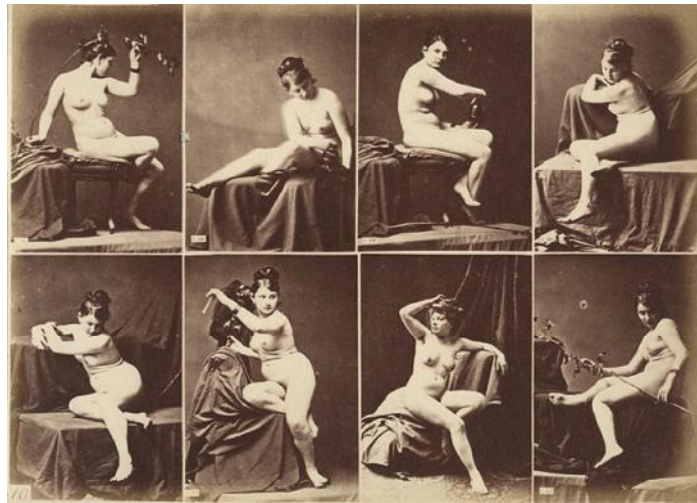
[239]



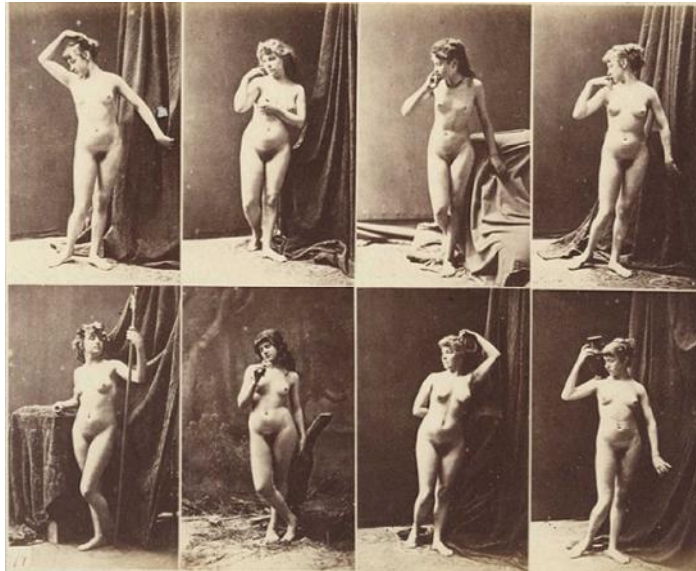
[240]



[241]



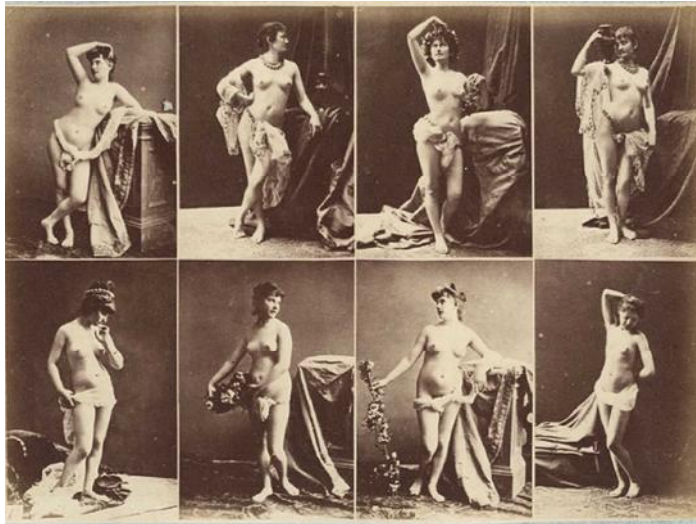
[242]



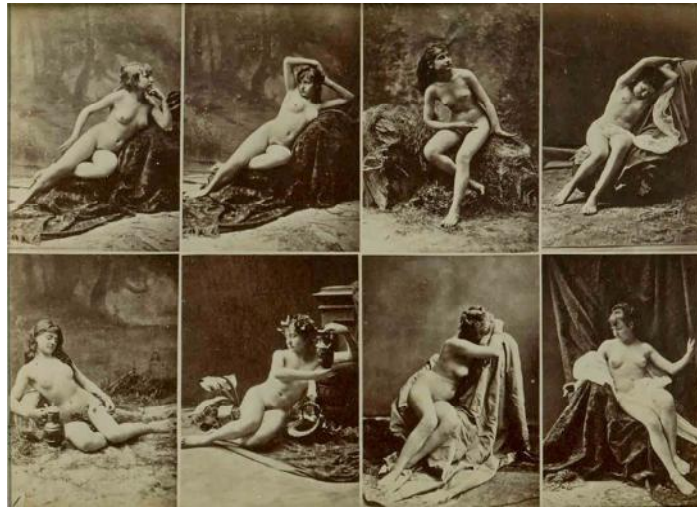
[243]



[244]



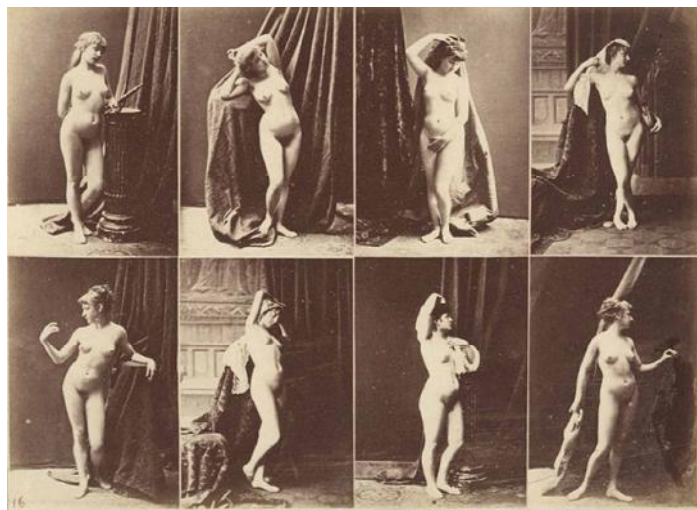
[245]



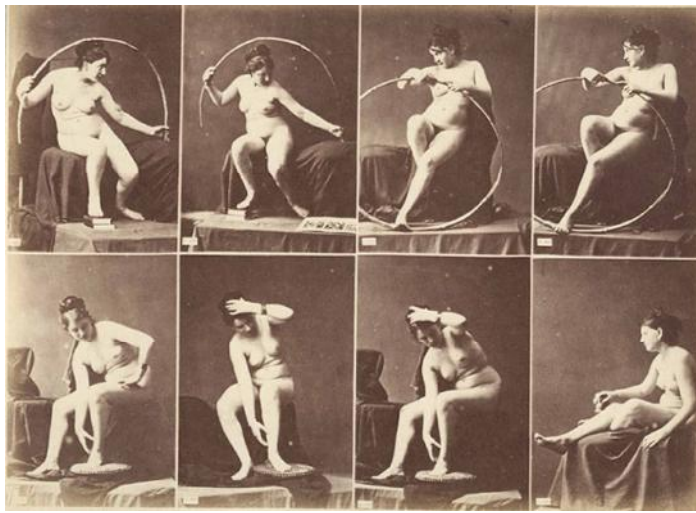
[246]



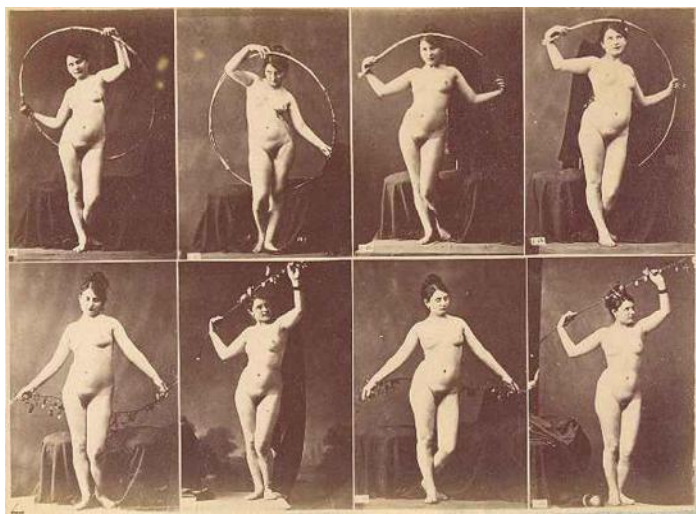
[247]



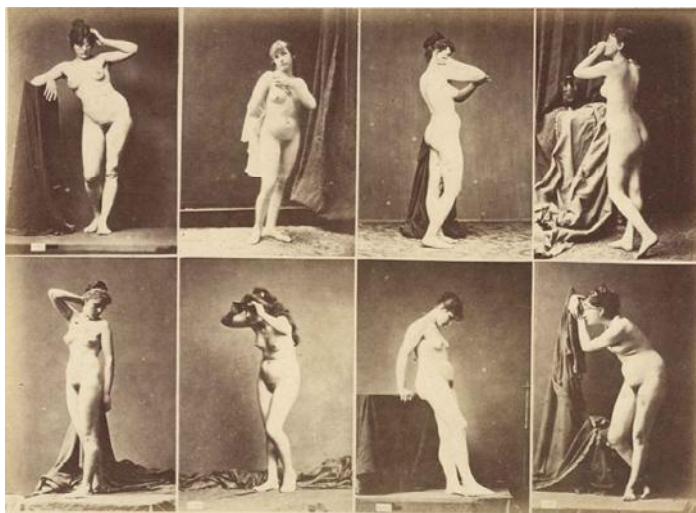
[248]



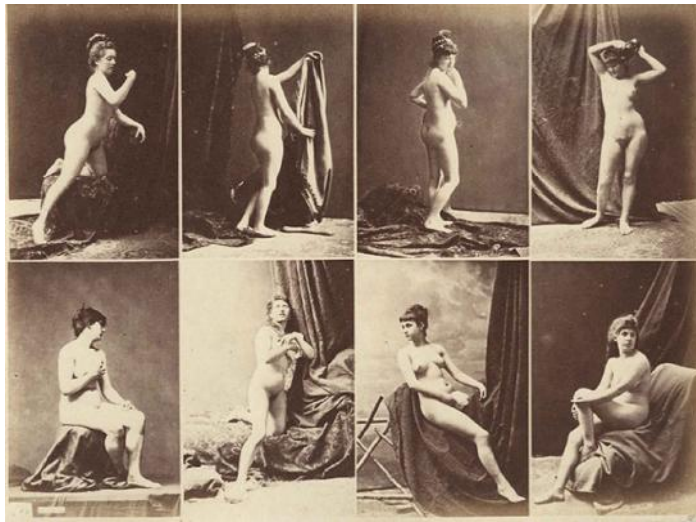
[249]



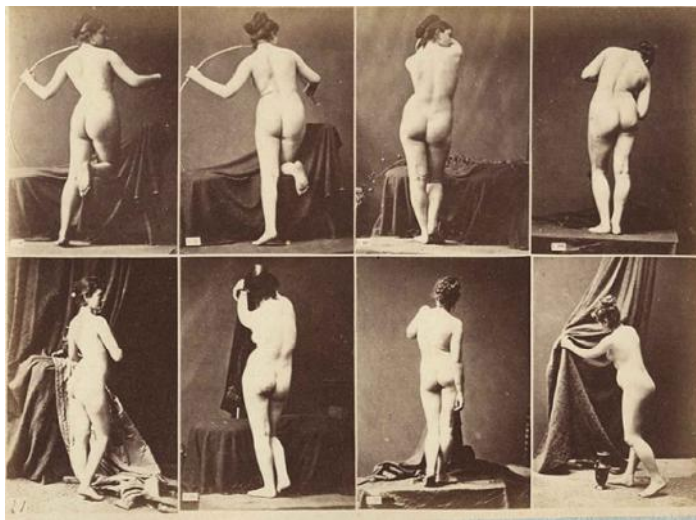
[250]



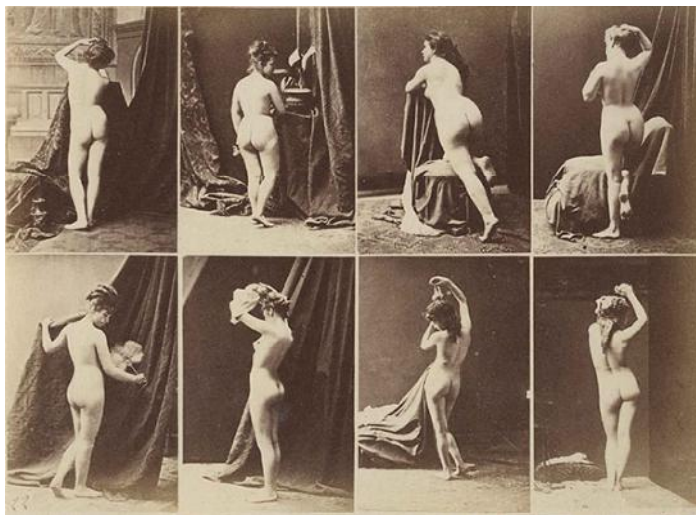
[251]



[252]



[253]



[254]



[255]



[256]



[257]



[258]



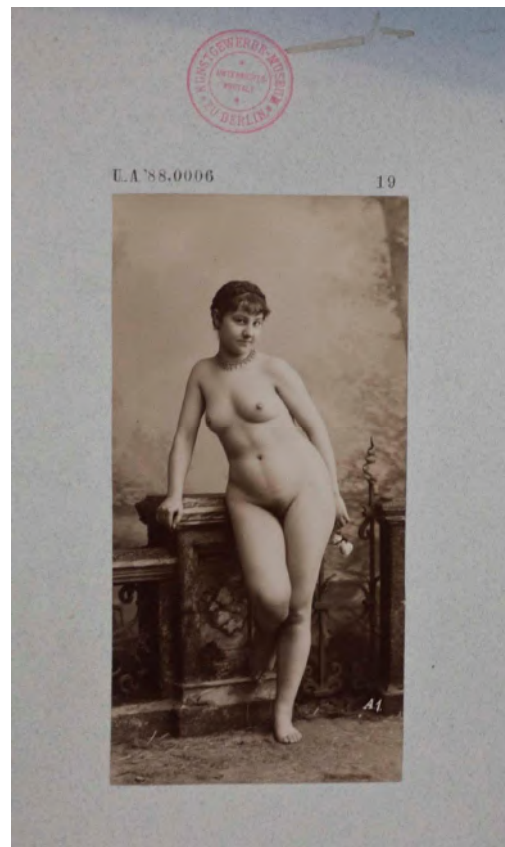
[259]



[260]



[260a]



[260b]



[261]



[262]



[263]



[264]



[265]



[266]



[267]



[268]



[269]



[270]



[271]



[272]



[273]



[274]



[275]



[276]



[277]



[278]



[279]



[280]



[281]



[282]



[283]



[284]



[285]



[286]



[287]



[288]



[289]



[290]



[291]



[292]



[293]



[294]



[295]



[296]



[297]



[298]



[299]



[300]

[301]

[302]



[303]



[304]



[305]



[306]



[307]



[308]



[309]



[310]



[311]



[312]



[313]



[314]



[315]



[316]



[317]



[318]



[319]



[320]



[321]



[322]



[323]



[324]



[325]



[326]



[327]



[328]



[329]



[330]



[331]



[332]



[333]



[334]



[335]



[336]



[337]



[338]



[339]



[340]



[341]



[342]



[343]



[344]



[345]



[346]



[347]



[348]



[349]



[350]



[351]



[352]



[353]



[354]



[355]



[356]



[357]



[358]



[359]

[360]



[361]



[362]



[363]



[364]



[365]



[366]



[367]





[368]



[369]



[370]



[371]



[372]



[373]



[374]



[375]



[376]



[377]



[378]



[379]



[380]



[381]



[382]



[383]



[384]



[385]



[386]



[387]

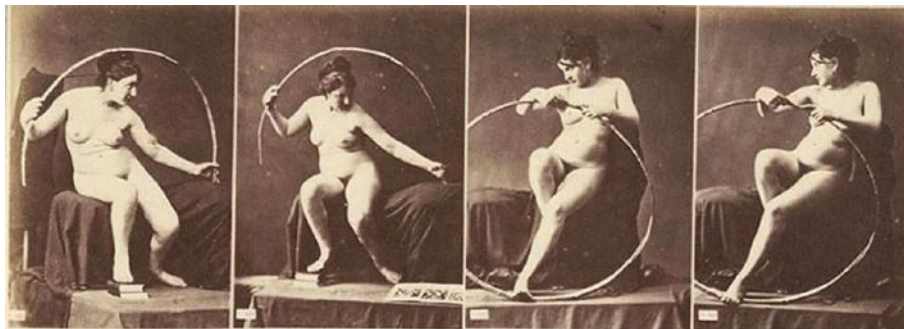


[388]



[389]

[390]

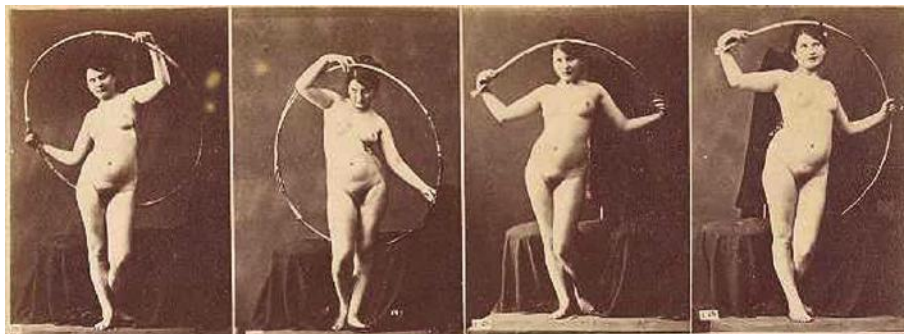


[391]

[392]

[393]

[394]

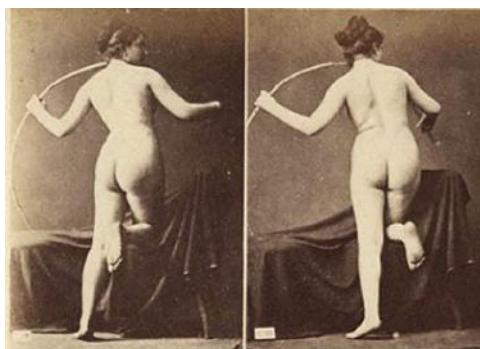


[395]

[396]

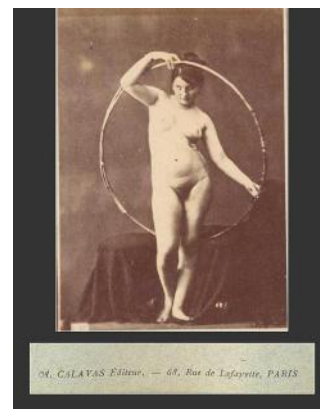
[397]

[398]



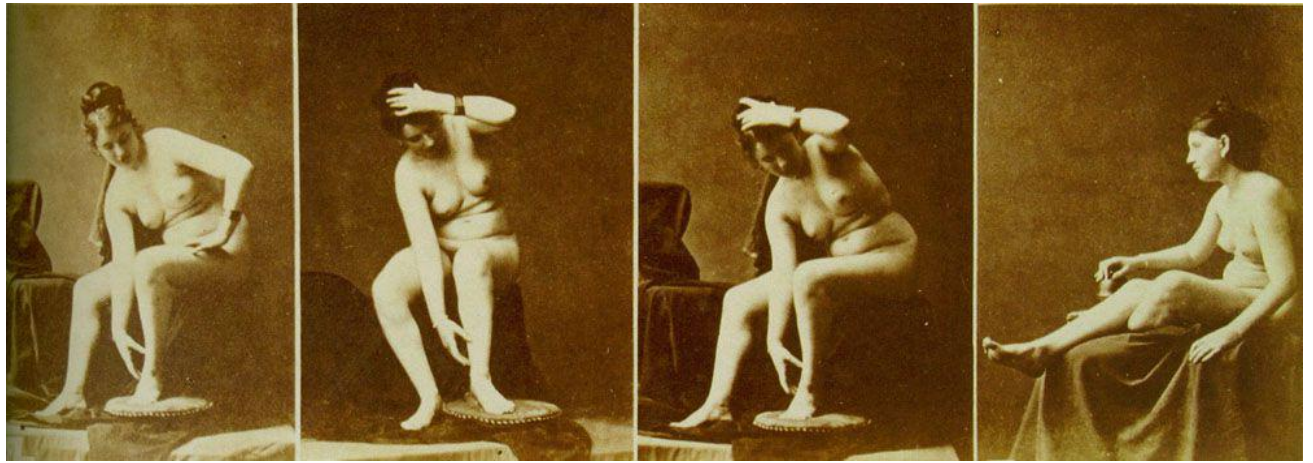
[399]

[400]



[401]

© CALAYAS Éditeur. — 67, Rue de Lafayette, PARIS



[402]



[403]



[404]



[405]



[406]



[407]



[408]



[409]



[410]



[411]



[412]



[413]



[414]



[415]



[416]



[417]



[418]



[419]



[420]



[421]



[422]



[423]



[424]



[425]



[426]



[427]



[428]



[429]



[430]



[431]



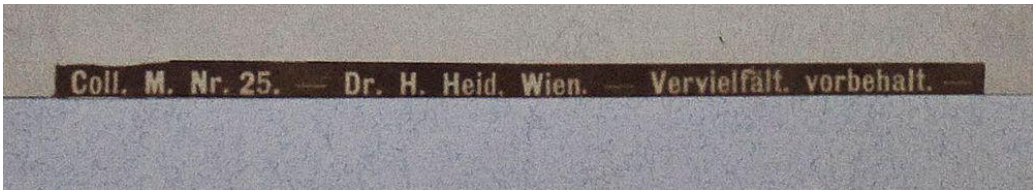
[432]



[433]



[434]



[435]



[436]



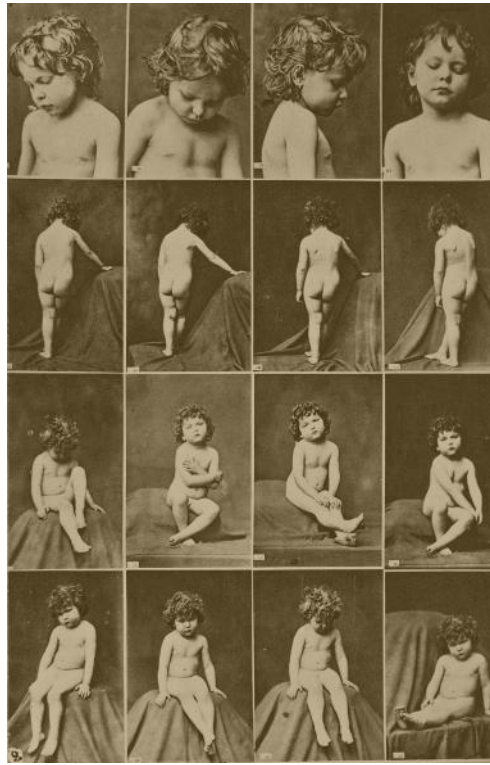
[437]



[438]



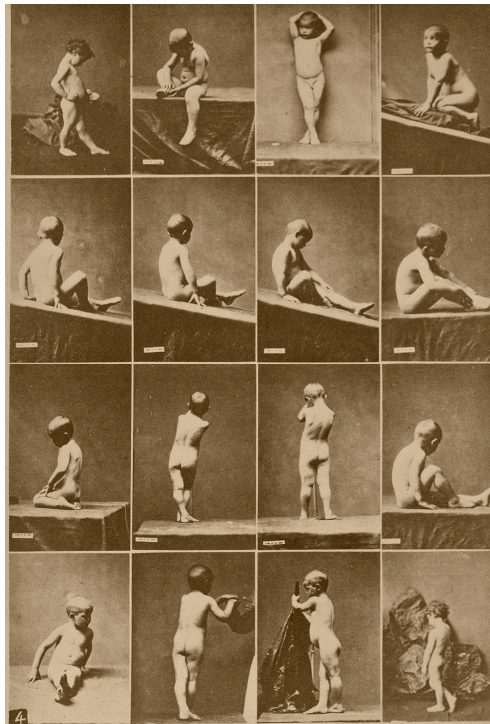
[439]



[440]



[441]



[442]



[443]



[444]



[445]



[446]



[447]



[448]



[449]



[450]



[451]



[452]



[453]



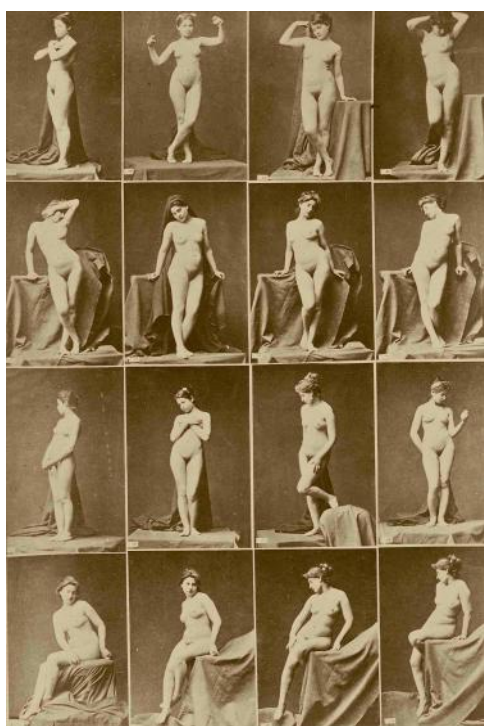
[454]



[455]



[456]



[457]



[458]



[459]



[460]



[461]



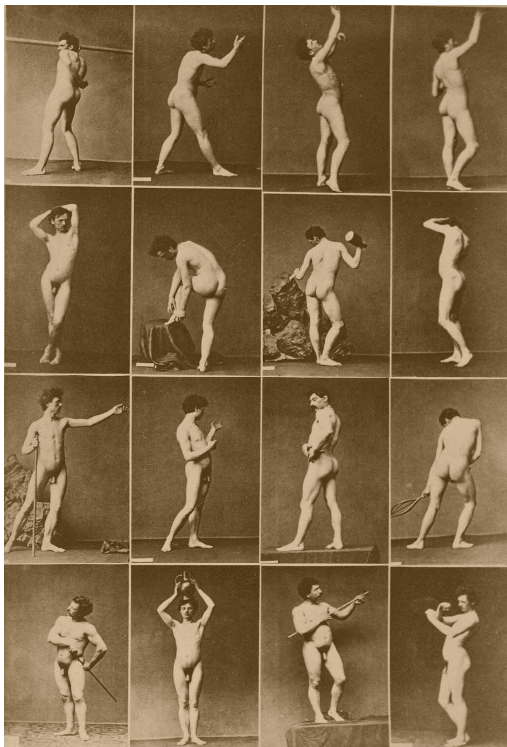
[462]



[463]



[464]



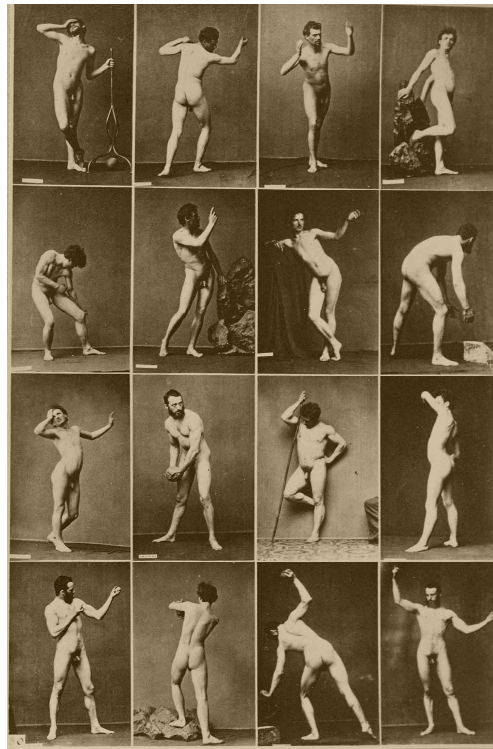
[465]



[466]



[467]



[468]



[469]



[470]



[471]



[472]



[473]



[474]



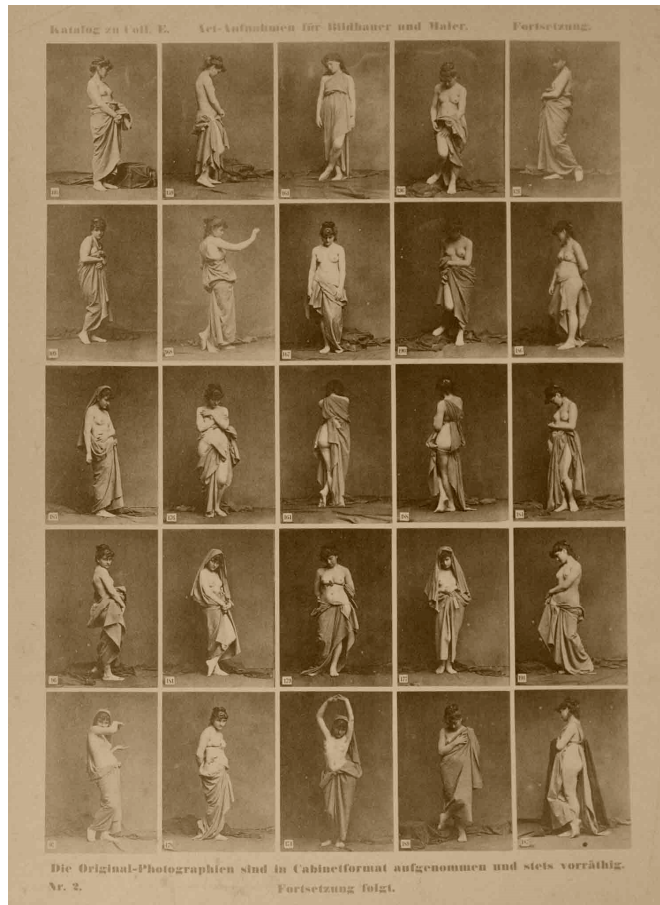
[475]



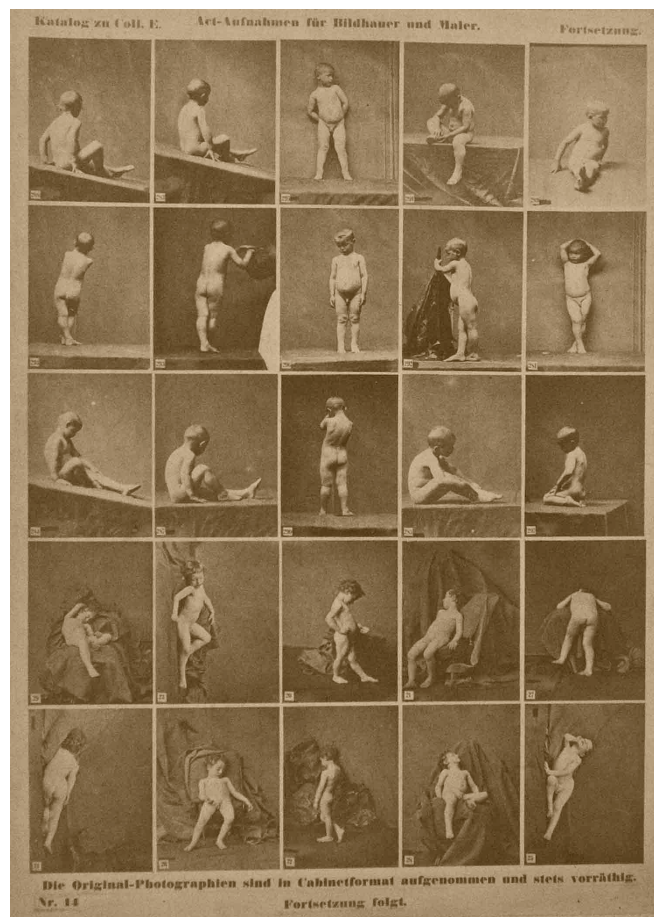
[476]



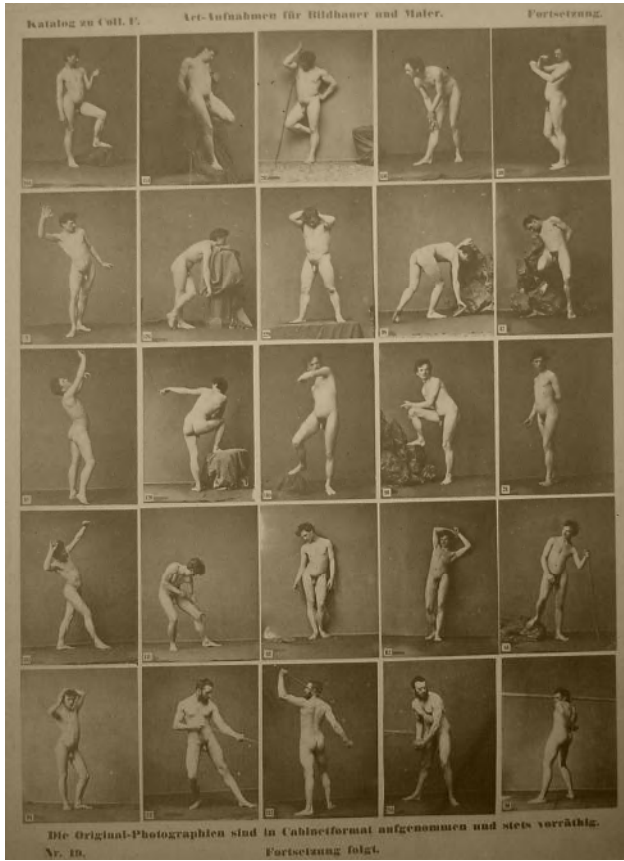
[477]



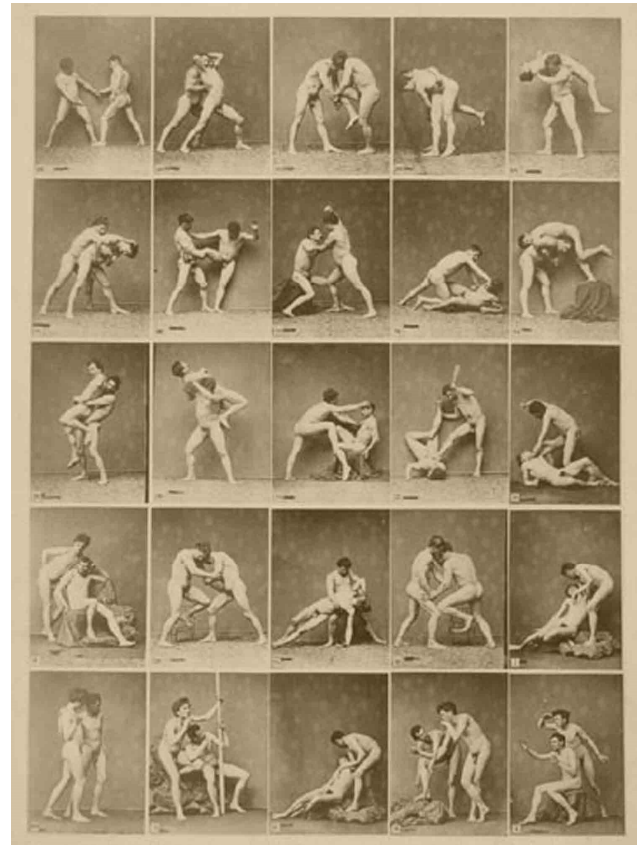
[478]



[479]



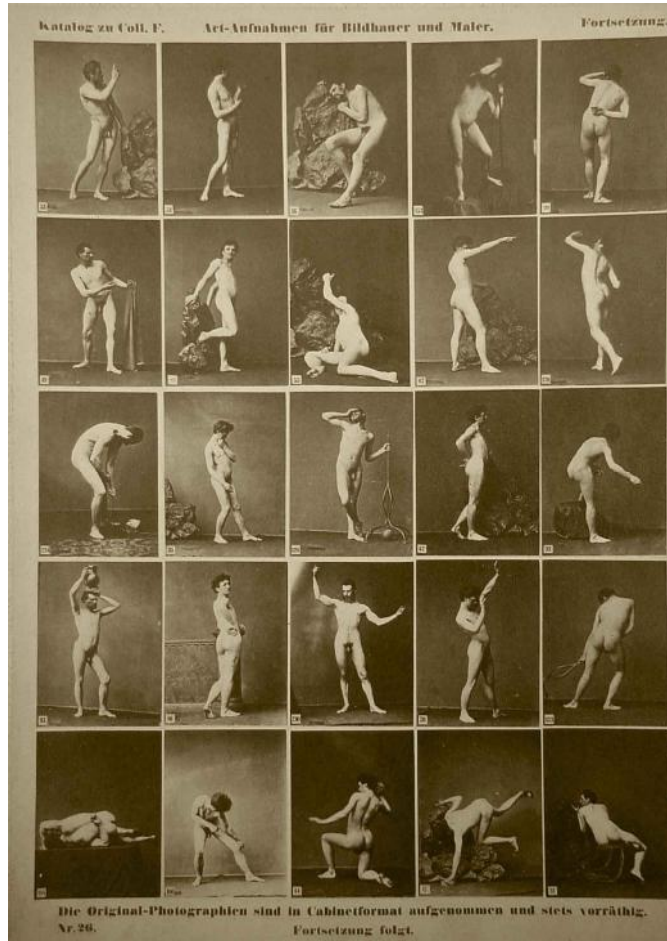
[480]



[481]



[482]



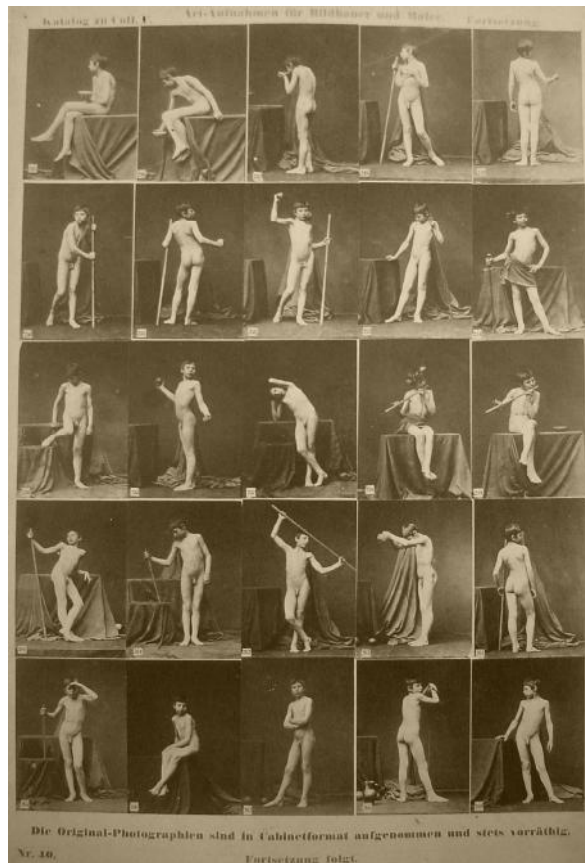
[483]



[484]



[485]



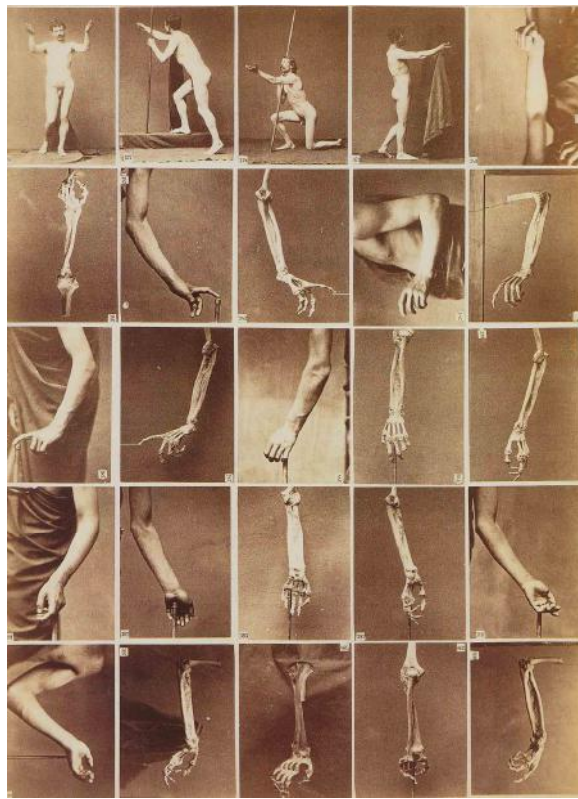
[486]



[487]



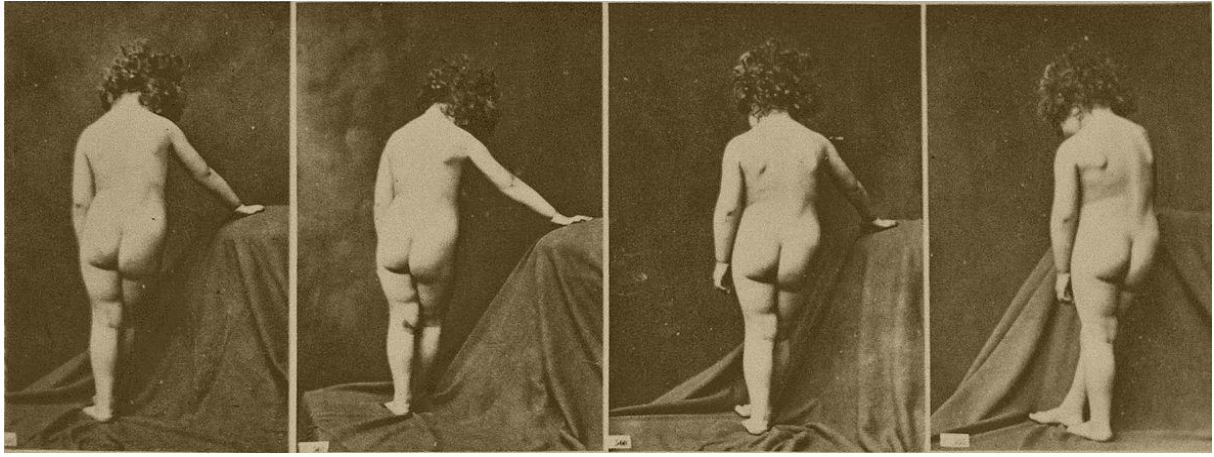
[488]



[489]



[490]



[491]

[492]

[493]

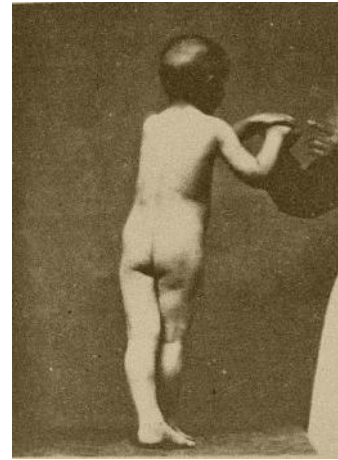
[494]



[495]



[496]



[497]



[498]



[499]



[500]



[501]



[502]



[503]



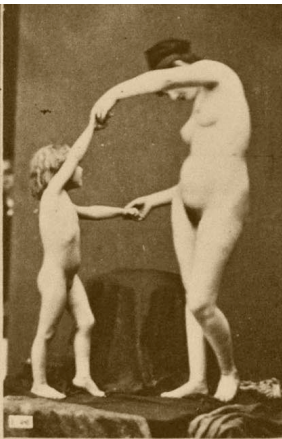
[504]



[505]



[506]



[507]



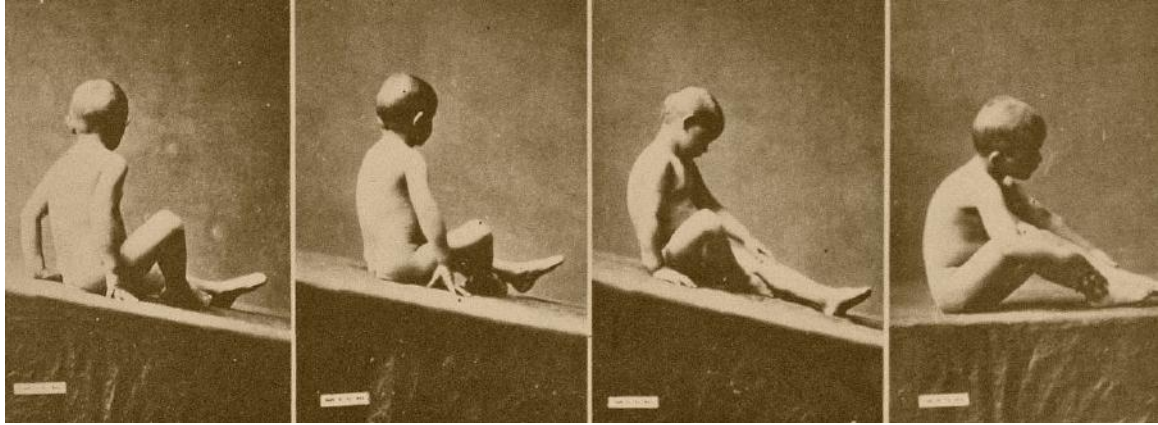
[508]



[509]



[510]



[511]

[512]

[513]

[514]



[515]



[516]



[517]

[518]

[519]

[520]



[521]

[522]



[523]

[524]

[525]

[526]



[527]



[528]



[529]



[530]



[531]



[532]



[533]



[534]



[535]



[536]



[537]



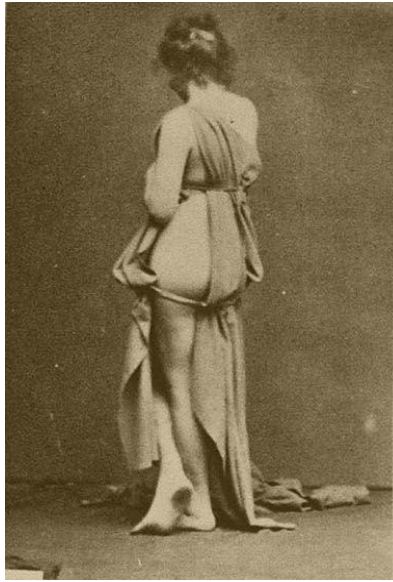
[538]



[539]



[540]



[541]



[542]



[543]



[544]



[545]



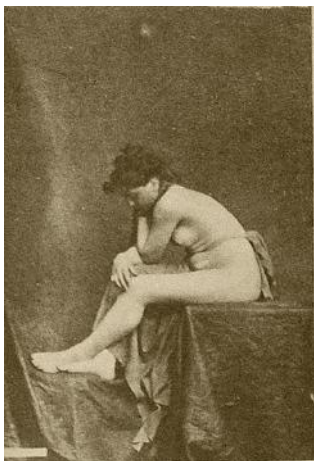
[546]



[547]



[548]



[549]



[550]



[551]



[552]



[553]



[554]



[555]



[556]



[557]



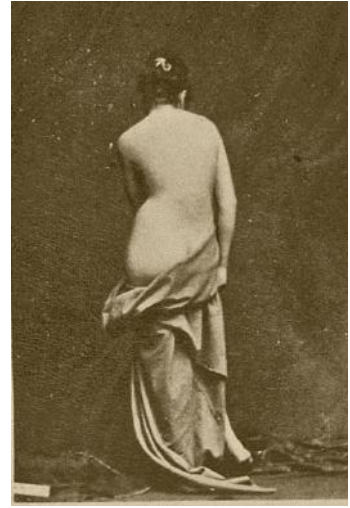
[558]



[559]



[560]



[561]



[562]



[563]



[564]



[565]



[566]



[567]



[568]



[569]



[570]



[571]



[572]



[573]



[574]



[575]



[576]



[577]



[578]



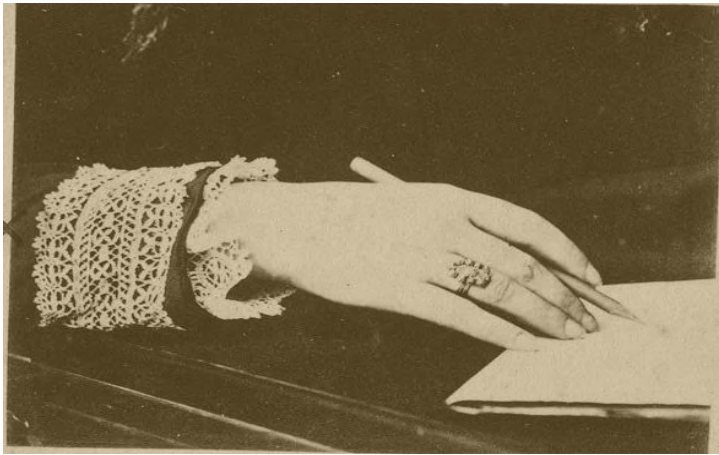
[579]



[580]



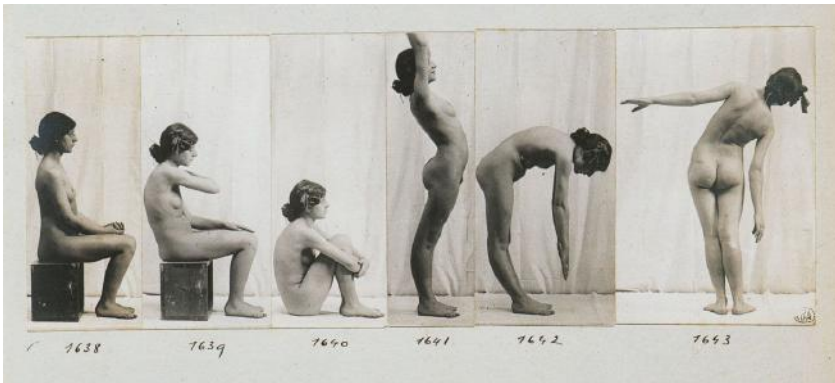
[581]



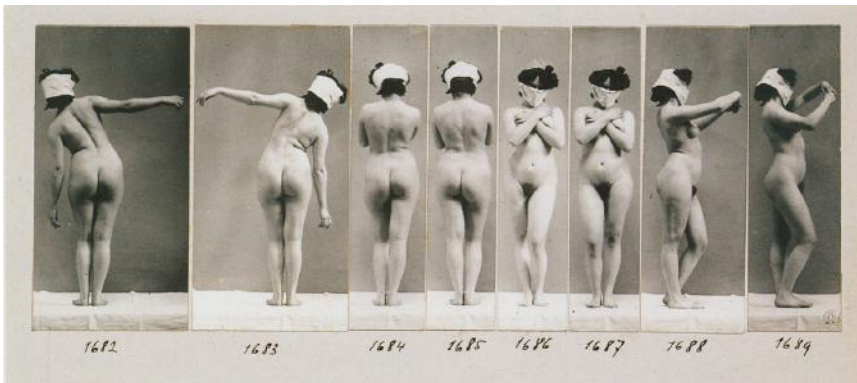
[582]



[583]



[584]



[585]

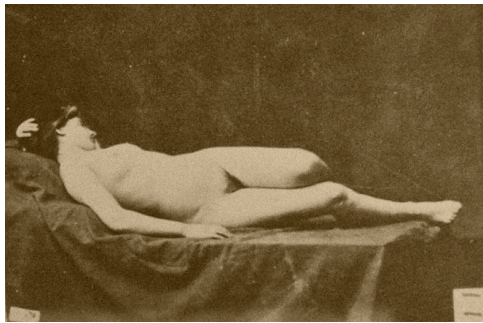
[586]



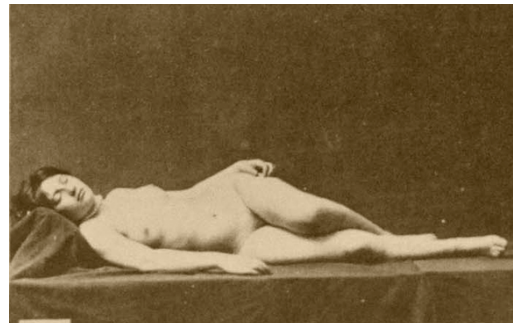
[587]



[588]



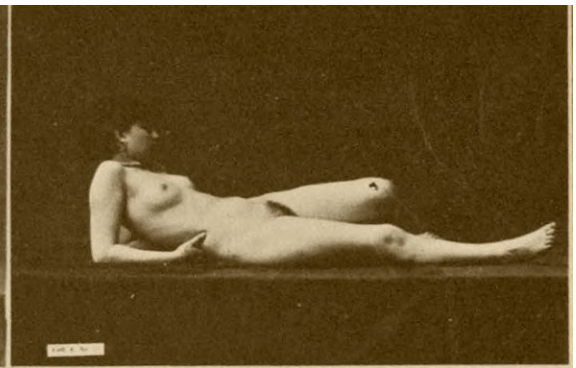
[589]



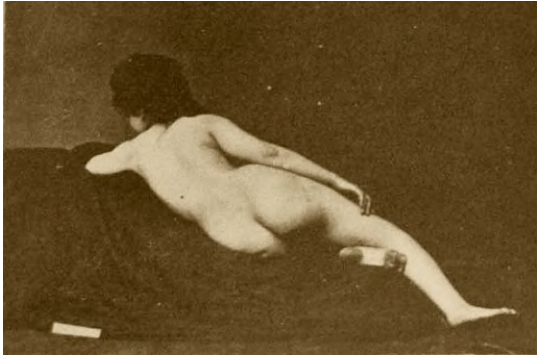
[590]



[591]



[592]



[593]



[594]



[595]



[596]



[597]



[598]



[599]



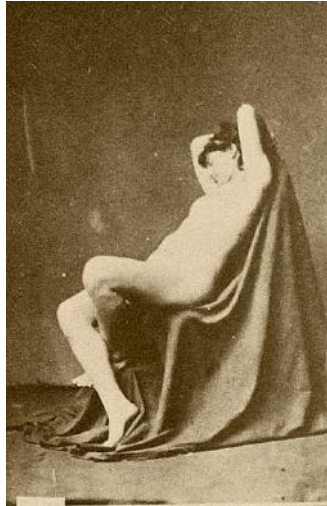
[600]



[601]



[602]



[603]



[604]



[605]



[606]



[607]



[608]



[609]



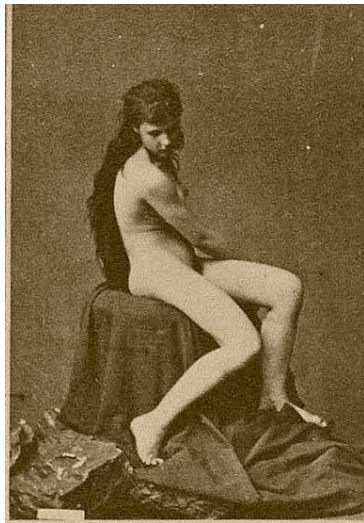
[610]



[611]



[612]



[613]



[614]



[615]



[616]



[617]



[618]



[619]



[620]



[621]



[622]



[623]



[624]



[625]



[626]



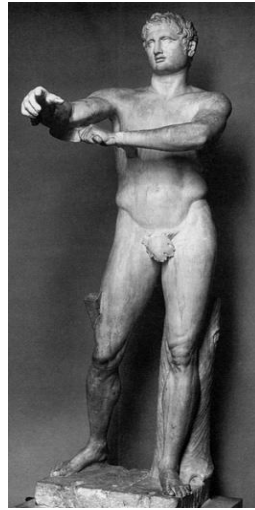
[627]



[628]



[629]



[630]



[631]



[632]



[633]



[634]



[635]



[636]



[637]



[638]



[639]



[640]



[641]



[642]



[643]



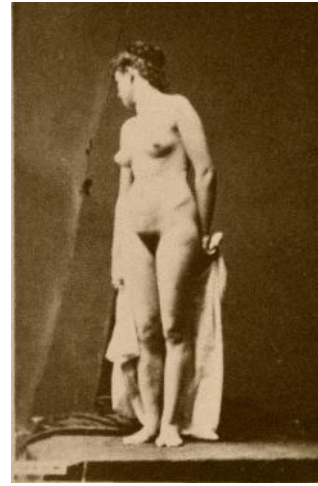
[644]



[645]



[646]



[647]



[648]



[649]



[650]



[651]



[652]



[653]



[654]



[655]



[656]



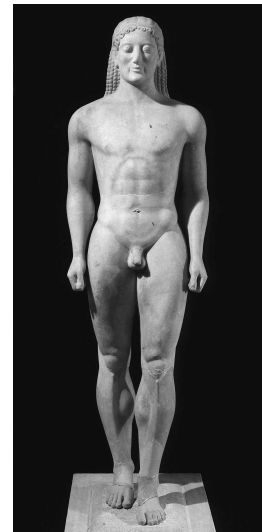
[657]



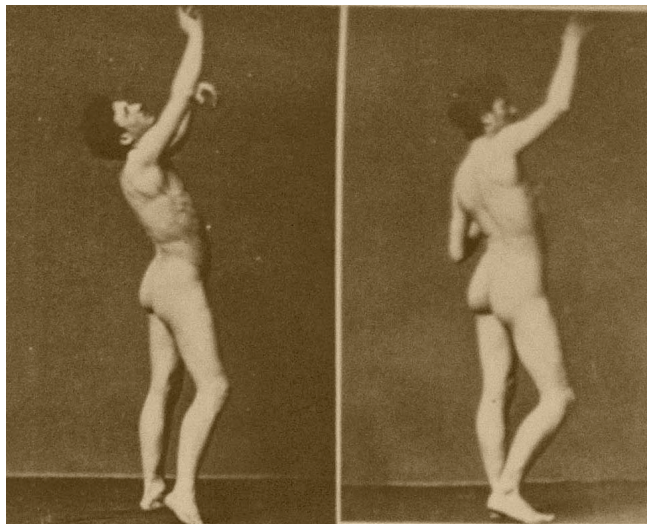
[658]



[659]



[670]

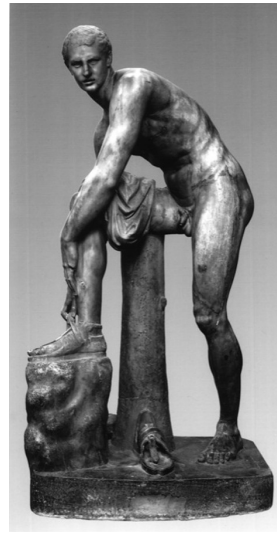


[671]

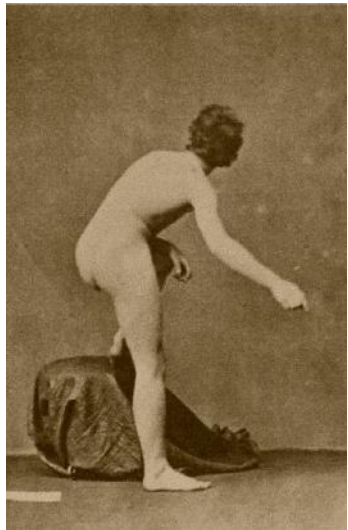
[672]



[673]



[674]



[675]



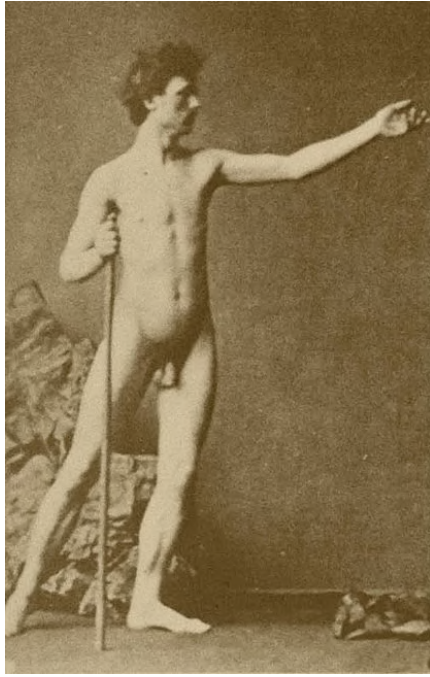
[676]



[677]



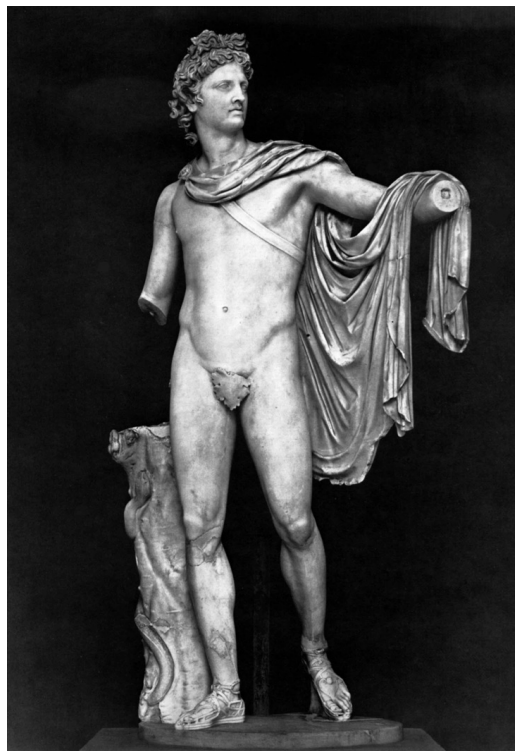
[678]



[679]



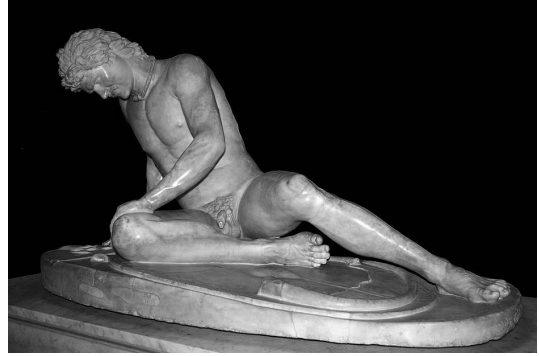
[680]



[681]



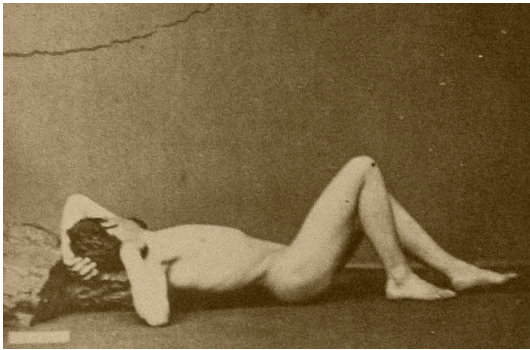
[682]



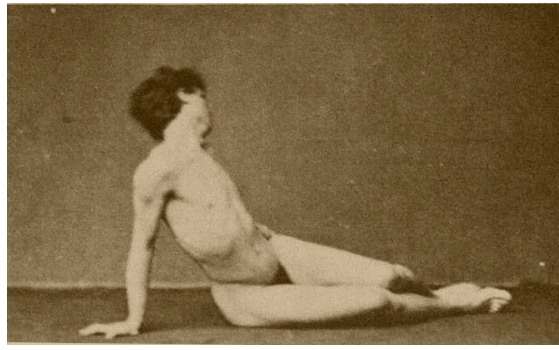
[683]



[684]



[685]



[686]



[687]



[688]



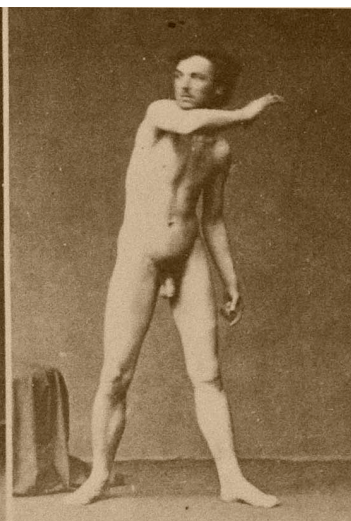
[689]



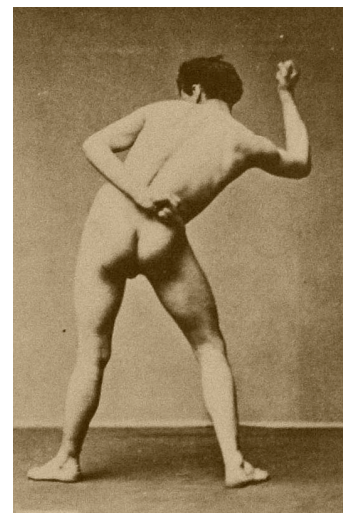
[690]



[691]



[692]



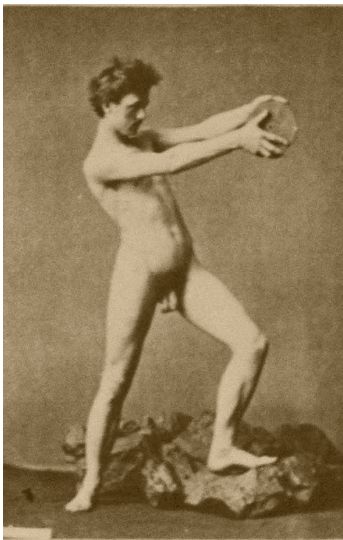
[693]



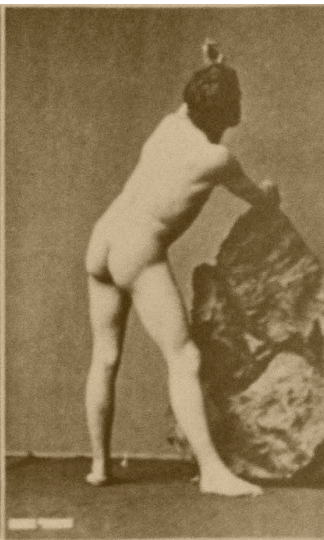
[694]



[695]



[696]



[697]



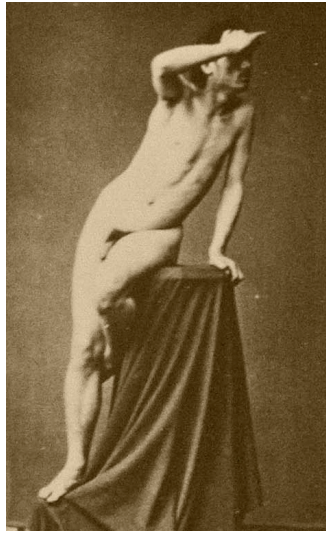
[698]



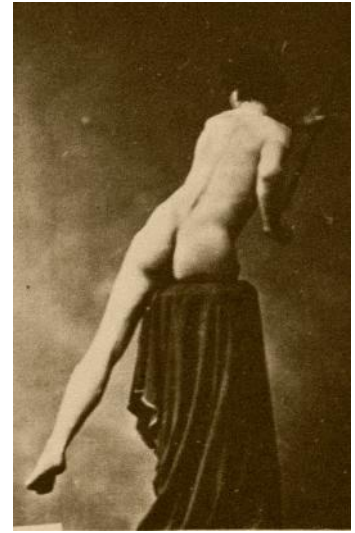
[699]



[700]



[701]



[702]



[703]



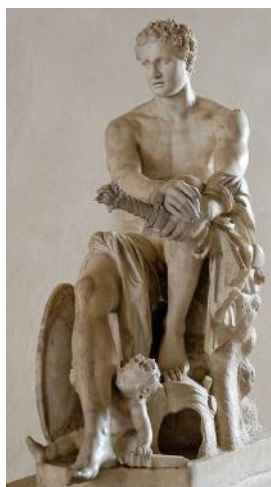
[704]



[705]



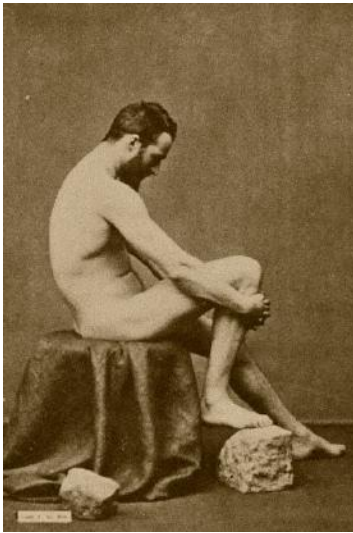
[706]



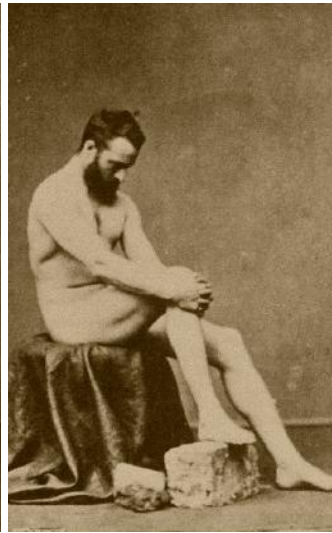
[707]



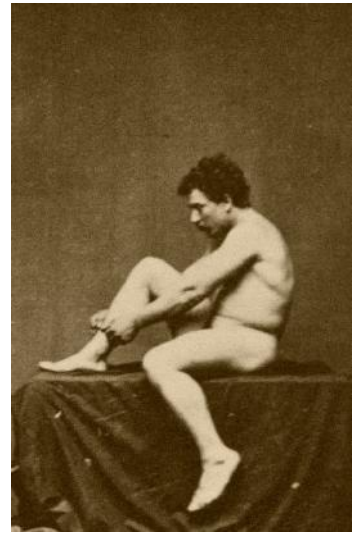
[708]



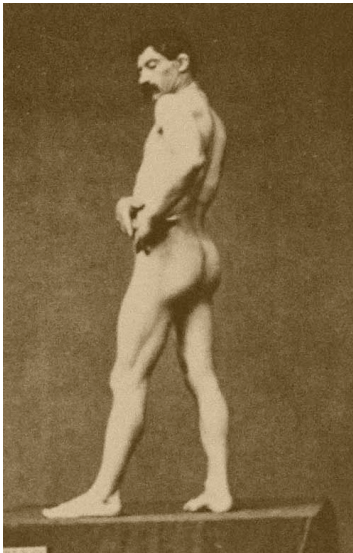
[709]



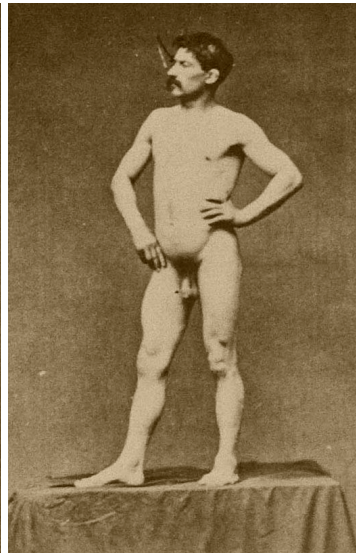
[710]



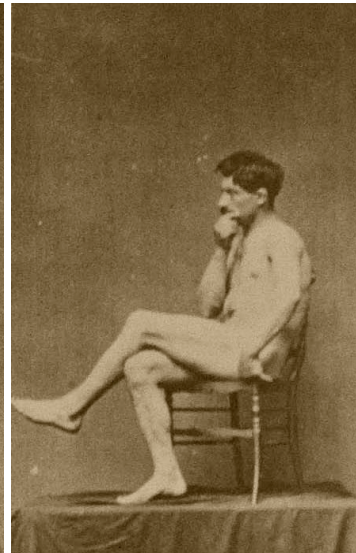
[711]



[712]



[713]



[714]



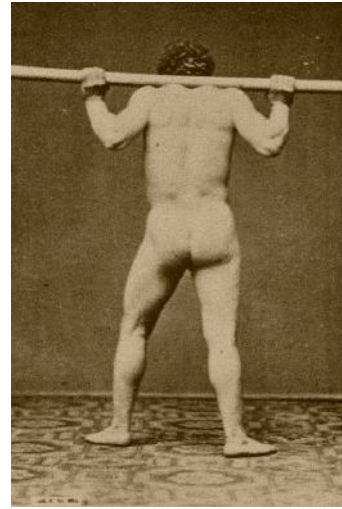
[715]



[716]



[717]



[718]



[719]



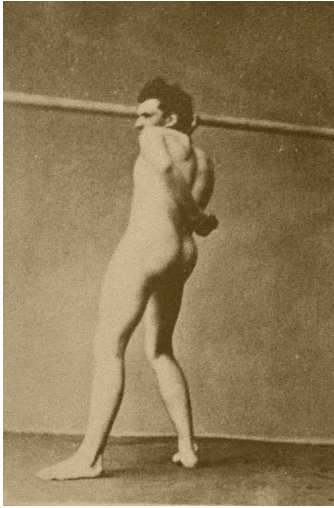
[720]



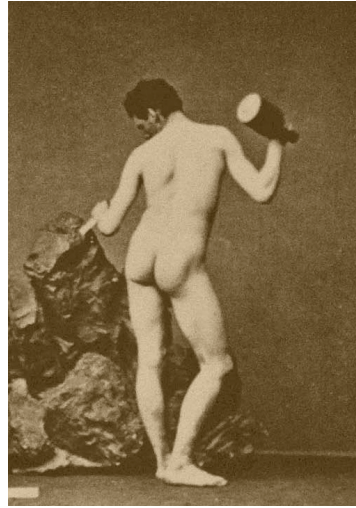
[721]



[722]



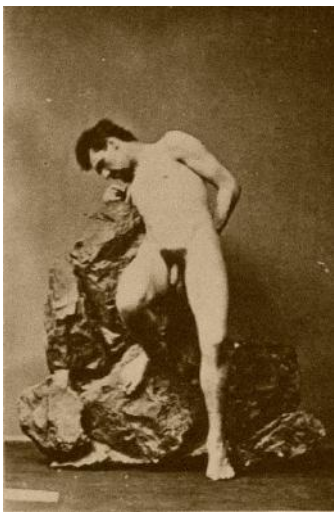
[723]



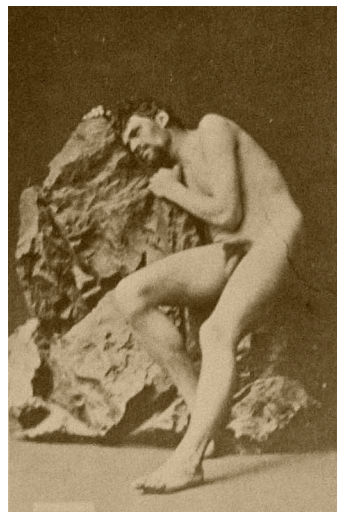
[724]



[725]



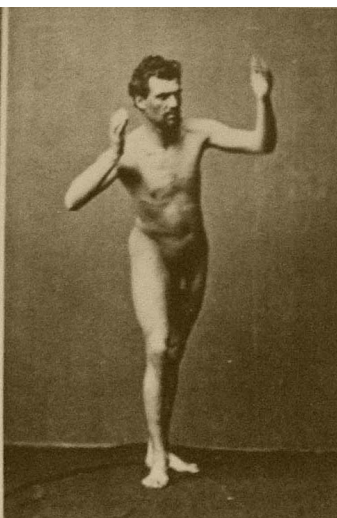
[726]



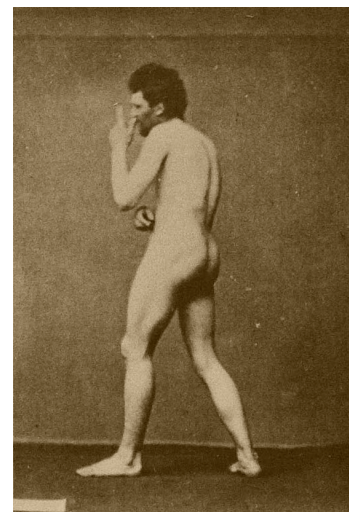
[727]



[728]



[729]



[730]



[731]



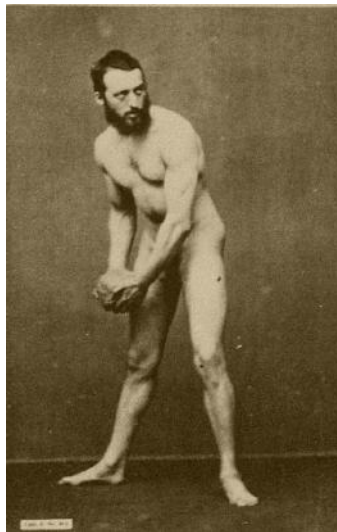
[732]



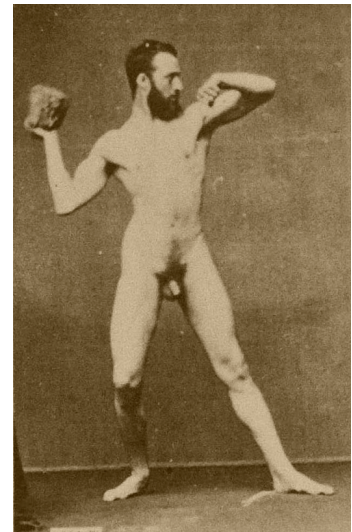
[733]



[734]



[735]



[736]



[737]



[738]



[739]



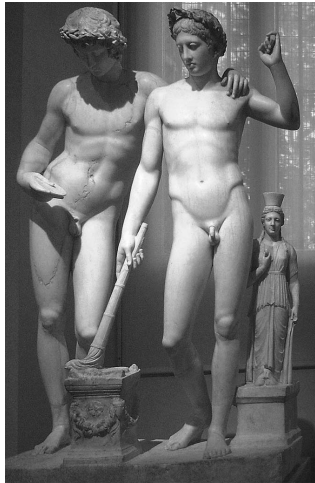
[740]



[741]



[742]



[743]



[744]



[745]



[746]



[747]



[748]



[749]



[750]



[751]



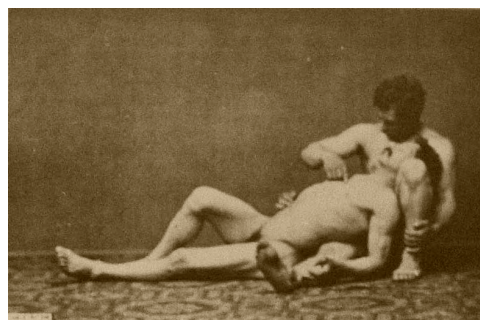
[752]



[753]



[754]



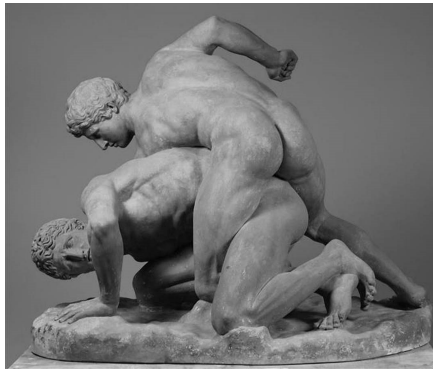
[755]



[756]



[757]



[758]



[759]



[760]



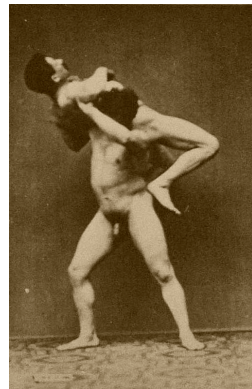
[761]



[762]



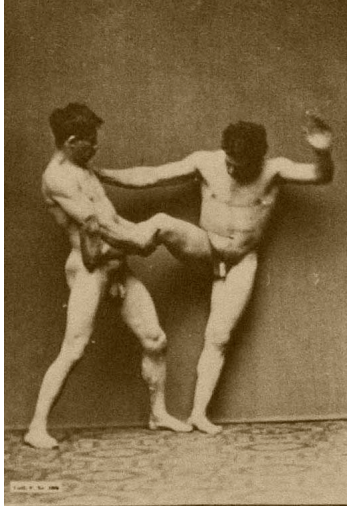
[763]



[764]



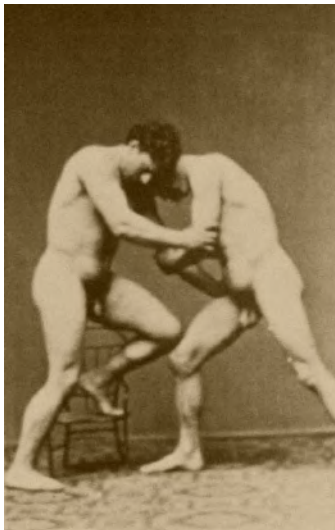
[765]



[766]



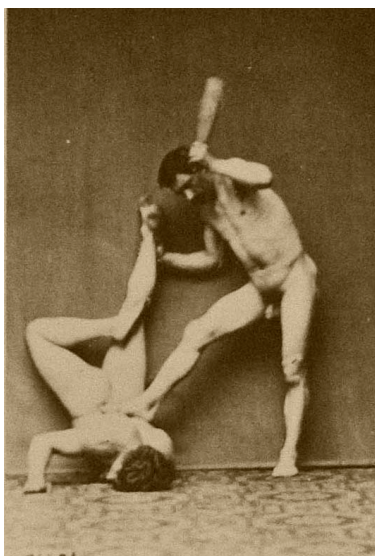
[767]



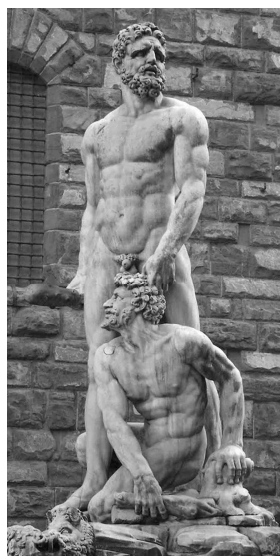
[768]



[769]



[770]



[771]



[772]



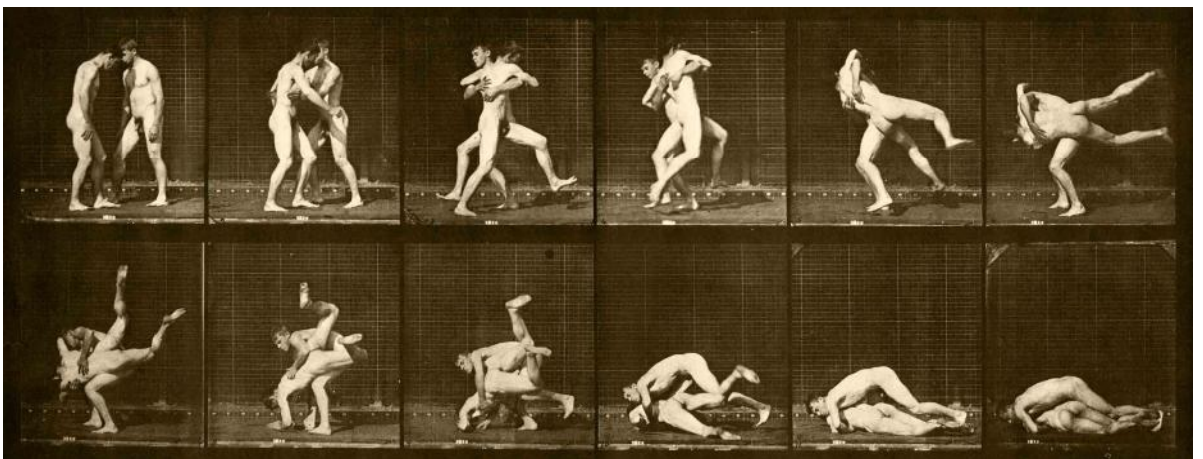
[773]



[774]



[775]



[776]



[777]



[778]



[779]



{541}



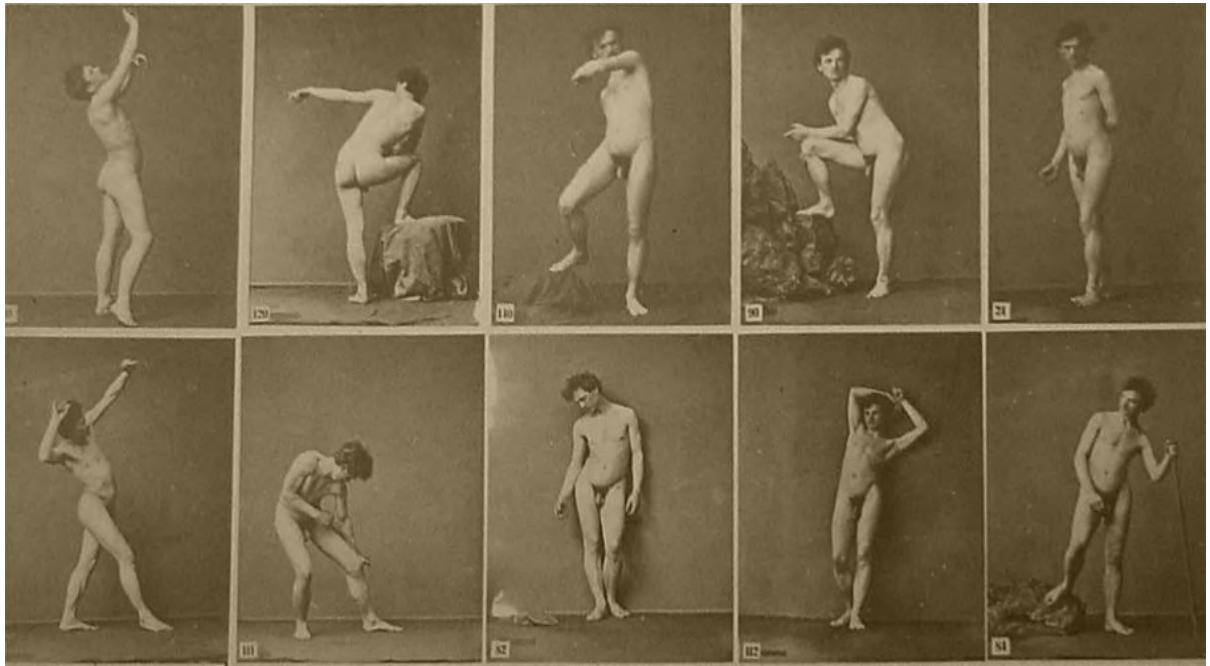
{544}



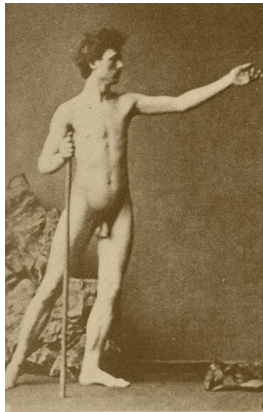
[780]



{60}



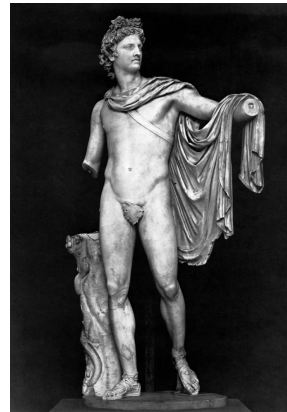
[781]



{679}



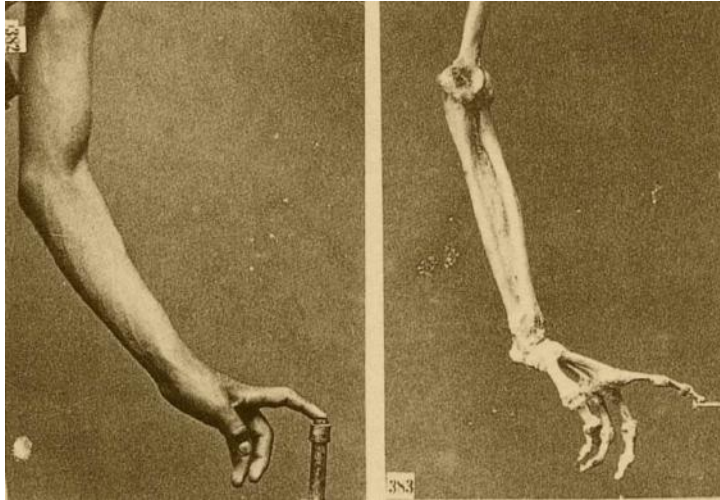
{680}



{681}

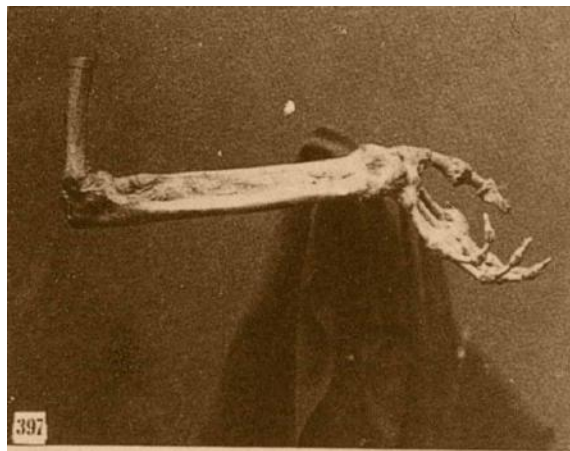


[782]



[783]

[784]



[785]



[786]



[787]



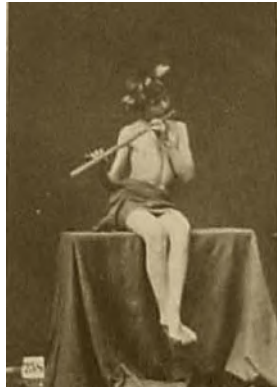
[788]



[789]



[790]



[791]



[792]



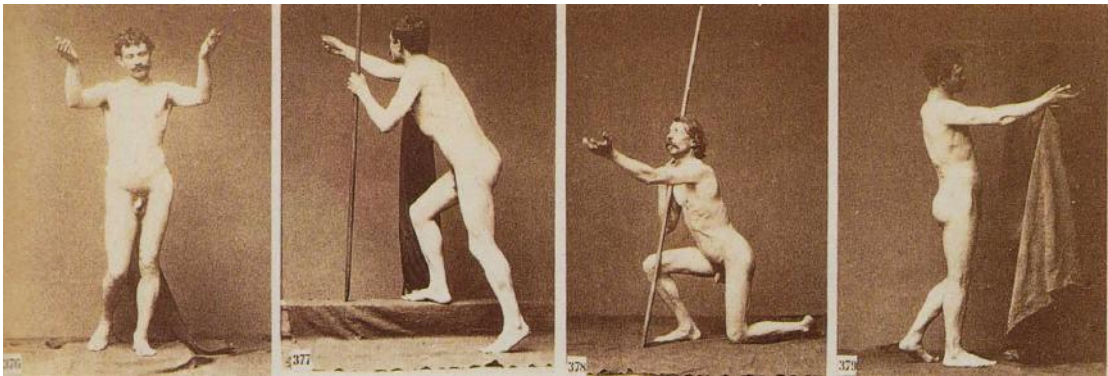
[793]



[794]



[795]



[796]

[797]

[798]

[799]



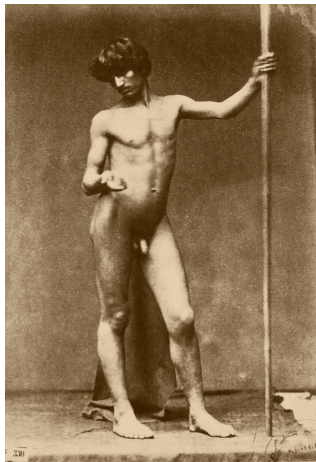
[800]



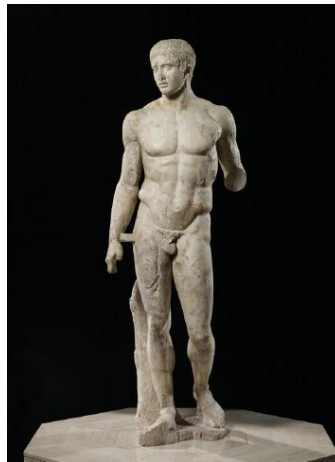
[801]



[802]



[803]



{32}



[804]



[805]



[806]



[807]



[808]



[809]



[810]

[811]



[812]



[813]



[814]



[815]



[816]



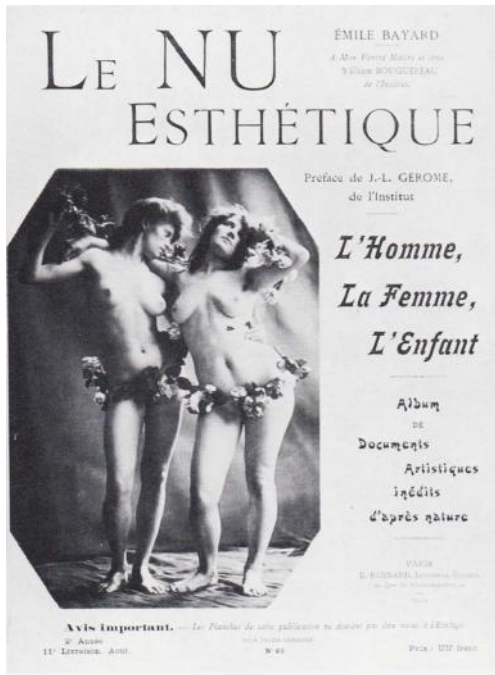
[817]



[818]



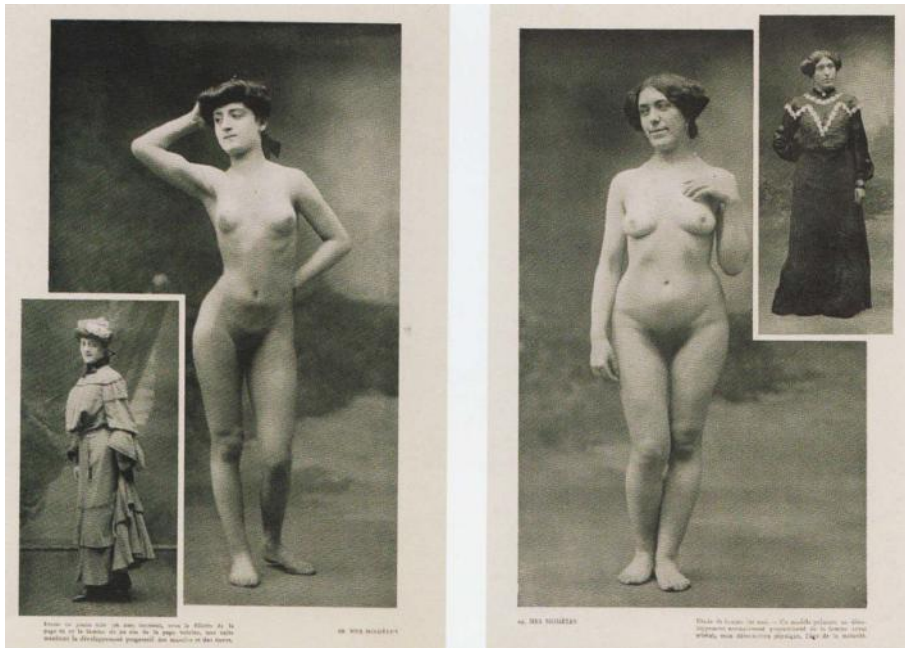
[819]



[820]



[821]



[822]