

## APULIA MONUMENTALE

Romualdo Moscioni und die Entdeckung des Südens

Das Zusammentreffen von Fotografie und Archäologie Mitte des 19. Jahrhunderts war fast unausweichlich. Die Entwicklung fotografischer Techniken und die allmähliche Disziplinierung der Archäologie als Wissenschaft stellten keine bloßen Parallelgeschichten dar, sondern überschritten sich bald.<sup>1</sup> Bereits in der Sitzung des französischen Parlamentes vom 3. Juli 1839, die über eine Nationalrente für Daguerre im Tausch gegen seine neue Erfindung abstimmt, wurde deutlich, dass dies kein Zufall war. So verzeichnete der Pariser Astronom und Politiker Dominique François Arago im Sitzungsprotokoll die Kriterien zur Bewertung der vorgestellten Technik: »Ob das Verfahren des Herrn Daguerre

wirklich eine neue Erfindung ist; Ob diese Erfindung den Archäologen und den schönen Künsten Dienst von einigem Werthe leisten werde [sic]«. <sup>2</sup> Erst danach fragte er nach dem wissenschaftlichen Nutzen des neuen Verfahrens. Die Fotografie schien somit von Anfang an prädestiniert, den Archäologen als ein neues Aufzeichnungsmedium zu dienen.<sup>3</sup>

### Spurensuche

Zu den heterogenen fotografischen Praktiken, die folgen sollten, zählten, neben gezielt wissenschaftlich-disziplinierten nicht zuletzt auch kommerzielle, die darauf abzielten, einem geneigten bürgerlichen Publikum archäologische Funde und Grabungsstätten in Abbildungen zur Verfügung zu stellen. Gerade in Italien, an den Wegpunkten der Grand Tour<sup>4</sup> entwickelte sich eine ganze Landschaft von Fotoanbietern, die weitgehend institutionsungebunden agierten und neben der Reproduktion von Kunstwerken, Veduten und Denkmälern auch gezielt Aufnahmen von besonderem archäologischem Interesse zum Verkauf anboten.<sup>5</sup> (Abb. 1) Zu den renommiertesten dieser Fotostudios gehörten die Fratelli Alinari sowie Giacomo Brogi in Florenz, der Deutsche Giorgio Sommer in Neapel und der Brite James Anderson wie auch sein Sohn Domenico in Rom. Auch der ebenfalls am Tiber ansässige Fotograf Romualdo Moscioni galt als gefragte Adresse auf der Suche nach adäquaten Aufnahmen. Obwohl seinerzeit künstlerisch wie kommerziell auf Augenhöhe mit jenen Fotostudios, ist er heute jedoch, zumal im



Abb. 1 Romualdo Moscioni: »Foro Romano – Roma« aus einem Rom-Album des Fotografen, Albuminpapier, 12,3 × 17,3 cm, 1868–1885 [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 616038/35].



Abb. 2 Anonym: Romualdo Moscioni, 12,5 × 16,5 cm, vor 1905 [Privatsammlung].

deutschsprachigen Raum, kaum noch bekannt, wohl auch oder gerade weil über ihn als Person nur wenige Dokumente vorliegen. Belegbar ist, dass Moscioni am 14. Mai 1849 in Viterbo geboren wurde<sup>6</sup> und 1868, knapp zwanzigjährig, sein Fotogeschäft in Rom eröffnete. Mit wechselnden Adressen<sup>7</sup> befand es sich stets in unmittelbarer Nähe zur Piazza di Spagna und damit sowohl zum internationalen wie touristischen Zentrum der Stadt als auch zu dem, für die Fotogeschichte Roms bedeutenden, Caffè Greco.<sup>8</sup> Über seine Ausbildung ist indes nichts bekannt. Allerdings konnte jetzt erstmals ein Porträt des Fotografen im Besitz einer Nachfahrin aufgespürt werden.<sup>9</sup> (Abb. 2)

Doch trotz der bisher rudimentären Quellenlage lassen sich bereits anhand eines grafisch auffällig gestalteten Werbeblattes, das den Abschluss seines dritten Verkaufskataloges von 1903 bildete, einige Rückschlüsse über Moscionis Selbstverständnis hinsichtlich seines fotografischen Schaffens, seiner unternehmerischen Praxis und auch über die von ihm angestrebte Klientel ziehen (Abb. 3). Neben der Plakette mit seinem Namen und der Geschäftsadresse blättert im Vordergrund des Blattes eine weibliche Jugendstil-Figur im Katalog des Fotografen,<sup>10</sup> während der Hintergrund eine imposante Arkadenreihe zeigt. Überschriften ist die Szene mit »Stabilimento Fotografico Artistico Commerciale« – künstlerische und kommerzielle

Aspekte wurden in Moscionis Geschäft nicht geschieden, so wie sich auch die floral ornamentierte Gegenwart und der Blick in die Vergangenheit nicht ausschlossen. Vielmehr wird diese erst durch jene sichtbar. In einem darunter liegenden Hinweis machte Moscioni die potentiellen Käufer nicht nur mit den Bestellmodalitäten bekannt, sondern benannte auch die vornehmliche Zielgruppe seiner Aufnahmen, die mit Ansichten archäologischer Ausgrabungsstücke, frühchristlicher Architekturen, mittelalterlicher (Buch-) Malereien und vielem mehr thematisch ein breites Spektrum abdeckten: »I Sigg.[nor] Professori Archeologi od altri« könnten sich bei Interesse und gegen ein kleines Entgelt bei Moscioni gern eine Reproduktionserlaubnis einholen.<sup>11</sup>

Wissenschaftliche und ökonomische Verwertbarkeit der Bilder wurden von Moscioni explizit zusammen gedacht, zumal sein Käuferkreis letztendlich viel breiter gesteckt war. Durch den Erwerb von »wissenschaftlichem« Abbildungsmaterial, das der Katalog durch den Bezug auf die gelehrte Fachwelt suggerierte, mochte sich so mancher Laienarchäologe in der Ernsthaftigkeit seiner Beschäftigung bestätigt gefunden haben. Darüber hinaus bot Moscioni auch Alben mit einem Potpourri an römischen Stadtansichten und Sehenswürdigkeiten zum Kauf, die ihre Abnehmer wohl hauptsächlich in den zahllosen Besuchern der Ewigen Stadt fanden.

Der letzte Verkaufskatalog Moscionis aus dem Jahr 1921, vier Jahre vor seinem Tod,<sup>12</sup> zählte stolze 24.900 Negativplatten in Größen von bis zu 42 × 56 cm, die einige Jahre später wesentlich zum Aufbau einiger wichtiger römischer Bildarchive beitragen sollten. Die im Todesjahr des Fotografen auf circa 30.000 Aufnahmen gewachsene Sammlung wurde nach einer kurzen Zeit, in der Moscionis Familie das Geschäft unter dem Label *Eredi di R. Moscioni* weiterführte, verteilt an das *Ministero della Pubblica Istruzione* (MPI), die *American Academy in Rome* sowie das *Archivio Fotografico Comunale a Roma*.<sup>13</sup> In den Jahren 1931 und 1932 ging mit 15.077 Negativen jedoch der Löwenanteil an das Archiv der Vatikanischen Museen, für kaum mehr als eine Lira pro Platte. Der *Fondo Moscioni* bildete da letztlich den Grundstein für die heutige *Fototeca dei Musei Vaticani*.<sup>14</sup> Es ist kaum ein



Abb. 3 Eigenwerbung Moscionis für sein Geschäft in der Via Condotti 76, aus seinem Katalog von 1903 [KHI Florenz, Photothek].

Zufall, dass Moscioni fotografischer Nachlass in so großen Teilen in den Vatikan wanderte, schließlich hatte er sich dort über ein halbes Jahrhundert hinweg, zwischen 1874 und 1923, durch die verschiedenen Örtlichkeiten und Museen fotografiert und damit eine umfangreiche visuelle Dokumentation der vatikanischen Kunstschatze vorgelegt.<sup>15</sup> (Abb. 4) Ende 1891 jedoch unterbrach Moscioni seine Tätigkeit im Vatikan zugunsten eines größeren Auftrages im südlichen Apulien, der seine Geltung als Fotograf wesentlich mitbegründen sollte.

### Bestandsaufnahmen

In einer kurzen Vorrede zum 1921er Katalog dankte Moscioni einem gewissen »Sig. Prof. G. Boni« für die jüngsten Ausgrabungen auf dem Forum Romanum und dem Palatin, die Moscioni, den eigenen Worten nach, nicht zu fotografieren versäumt hatte – ein Marketing-Schachzug, durch den er die Aktualität seines Angebots hervorhob.<sup>16</sup> Giacomo Boni leitete von 1898 bis zu seinem Tod 1925 die erwähnten Ausgrabungen.<sup>17</sup> Ein deutscher Nachruf bezeichnete ihn als »wohl de[n] bedeutendste[n] und auch im Auslande bekannteste[n] unter den Archäologen Italiens.«<sup>18</sup> Die Beziehungen zwischen Moscioni und Boni waren jedoch wesentlich älteren Datums. Sie reichten zurück in die 1890er Jahre und damit in die unmittelbaren Jahrzehnte nach der 1870 abgeschlossenen politischen Einigung Italiens, in denen sich auf nationaler Ebene die administrativen Strukturen einer denkmalpflegerischen Verwaltung herausbildeten. Diese war von Anfang an intensiv mit der systematischen Erfassung des Kunst- und Denkmälerbestandes nunmehr aller Regionen des Landes beschäftigt.<sup>19</sup> Die Inventarisierungsbestrebungen hatten nicht zuletzt zum Ziel, eine dokumentarische Grundlage für die Herausbildung eines gemeinsamen kulturellen Gedächtnisses zu schaffen, das nach dem politischen nun auch den mentalen Einigungsprozess des jungen, sehr heterogenen Königreiches vorantreiben sollte.<sup>20</sup>

Bereits 1875 war eine erste Liste italienischer Denkmäler vorgelegt worden, die sich jedoch bald als lückenhaft erwies, zumal vor allem die südlichen Regionen nur rudimentär aufgeführt wurden.<sup>21</sup> In den sich daran anschließenden Debatten zur Erarbeitung

und Umsetzung neuer Erfassungskriterien war auch Boni beteiligt, der für ein systematischeres Vorgehen plädierte. In einem Artikel in der von dem Kunsthistoriker Adolfo Venturi gerade gegründeten und sogleich taktgebenden Zeitschrift *Archivio storico dell'arte* unterrichtete er die Leser über den Beschluss der für den Denkmalschutz zuständigen *Commissione Permanente di Belle Arti* vom 2. November 1890, bei der Feststellung der *monumentalità* und des nationalen Denkmalcharakters einzelner Bauwerke und Ruinen nicht, wie zuvor, nach rigiden historischen oder arbiträren Kriterien zu urteilen, sondern die »importanza assoluta«<sup>22</sup> eines jeden Gebäudes auf Grundlage einer genauen Materialsammlung zu bewerten. In Folge wurde dafür eine Art Fragebogen (*scheda*) entwickelt, mit dessen Hilfe sich alle nötigen Informationen, wie die Bezeichnungen des Bauwerks, die verwendeten Materialien, der bauliche Zustand, überlieferte historische Dokumente etc. kompilieren ließen. Unter dem letzten Punkt, den »riferimenti«, galt es schließlich, neben historischen Drucken und Karten auch Fotografien zu sammeln oder anzufertigen.<sup>23</sup> Die *schede* sollten an die zuständigen Behörden verteilt und ausgefüllt den verschiedenen Verwaltungsebenen übergeben werden, allen voran dem *Ministero della Pubblica Istruzione*, dem mit der *Direzione Generale Antichità e Belle Arti* auch die Kulturgutverwaltung zugeordnet war. Dies sollte die Grundlage für die Erarbeitung eines ausführlichen Katalogs darstellen.

Damit wurden fotografische Verfahren offiziell als Mittel der systematischen Zusammenstellung eines Katasters italienischer Architekturdenkmäler legitimiert und waren von nun an Teil einer ebenso archäologischen wie archivalischen Praxis (Abb. 5). Fotografien spielten somit nicht nur eine Rolle als Dokumentationsmedium bei der sukzessiven Freilegung eines gemeinsamen italienischen Kulturgutes, sondern fungierten ferner als Instrument bei dessen Bewertung und Ordnung. Bei der Beschaffung entsprechender Aufnahmen und zur Vermeidung unnötiger Kosten griff man auch auf die kommerziellen Studios zurück, deren Verkaufskataloge für sich genommen bereits kleine Bestandsaufnahmen des italienischen Kulturerbes darstellten. So wurden die durch



Abb. 4 Romualdo Moscioni: »Urania. Musa della Astronomia – Museo Vaticano. Roma«, Albumin-papier, 25,2 × 18,5 cm, 1874–1885 [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 12805].



Abb. 5 Katasterkarte Italiens, aufgeteilt nach Erschließungsgrad einzelner Gebiete. Aus Giacomo Bonis Aufsatz »Il catasto dei monumenti« von 1891.



Abb. 6 Romualdo Moscioni: »Arco di Traiano a Benevento – Facciata orientale«, Albuminpapier, 37,8 × 26 cm, 1891–1892 [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 4215].

ministeriale Stellen erteilten Genehmigungen zum Fotografieren in Museen und Kirchen zunehmend an die Abgabe von Belegexemplaren geknüpft.<sup>24</sup> Dies bekam auch Moscioni zu spüren. Als er 1889 bei der *Direzione Generale Antichità e Belle Arti* um eine Generalerlaubnis für die römischen Museen und Kirchen nachfragte, wurde diese ihm unter der Bedingung erteilt, jeweils zwei Belegabzüge seiner Aufnahmen abzuliefern.<sup>25</sup>

Zeitgleich zu diesen Entwicklungen im denkmalpflegerischen Bereich äußerte die Verwaltung der Pfalzbasiliken Apuliens den Wunsch, an der im November des Jahres 1891

in Palermo stattfindenden Nationalausstellung teilzunehmen. Da die *Reali Basiliche Palatine*, die vier hochmittelalterlichen Kirchen Santa Maria Assunta in Altamura, Sant’Eustachio in Acquaviva delle Fonti, San Nicola in Bari und San Michele Arcangelo in Monte Sant’Angelo, verständlicherweise nur begrenzt mobil waren, beauftragte das *Ministero della Pubblica Istruzione* am 17. Januar 1891 die *Direzione del Fondo per il Culto*, hierfür einen italienischen Fotografen zu wählen, der die fotografische Erfassung für die Ausstellung gleichermaßen qualitativ hochwertig und »con la maggiore economia possibile«<sup>26</sup> erledigen könne. Die beiden maßgeblichen Ideengeber dafür waren Raffaele Lambarini, der *Commissario* der Pfalzbasiliken, sowie, in seiner Funktion als *Ispettore* des Ministeriums, wiederum Giacomo Boni.<sup>27</sup> Boni selbst war außerordentlich interessiert an der Fotografie als Instrument der Dokumentation,<sup>28</sup> sodass dies kaum verwundern mag. Schon wenige Tage später lag Romualdo Moscioni Kostenanschlag vor. Mit einem Preis von 35 Lire pro Platte und 1,50 Lire je Abzug sollte er sich gegen seine Mitbewerber, unter anderem Giorgio Sommer, die Fratelli Alinari und Giovanni Battista Brusa aus Venedig, durchsetzen.<sup>29</sup>

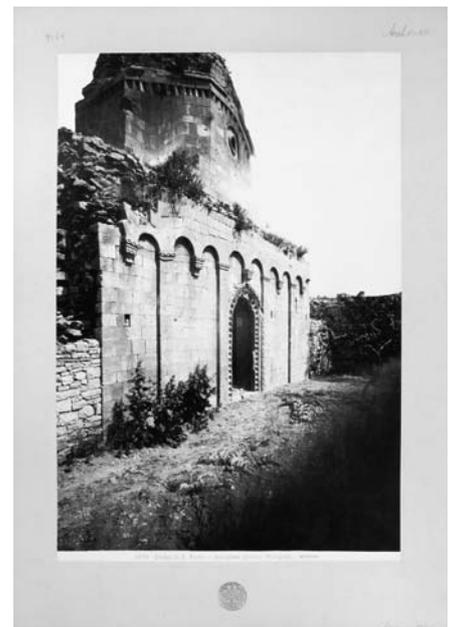
Bereits 1878 hatte das *Ministero della Pubblica Istruzione* die italienischen Präfekturen in einem Rundschreiben dazu aufgefordert, Fotokampagnen zu den wichtigsten mittelalterlichen Architekturdenkmälern zu veranlassen. Insbesondere in den Jahren nach dem Rundschreiben kam es so auch in Apulien immer wieder zu kleineren Kampagnen durch verschiedene Fotografen.<sup>30</sup> Keine davon erreichte jedoch den Umfang jener Moscionis. Im November 1891 unterschrieb dieser den Vertrag mit dem Ministerium: Abzuliefern waren je zwölf großformatige Abzüge von 50 verschiedenen Aufnahmen der »migliori particolari architettonici e decorativi delle basiliche palatine pugliesi«.<sup>31</sup> Am 27. des Monats befand sich Moscioni in Apulien<sup>32</sup> und erhielt Meldung vom Ministerium, dass der »arch. Isp. Giacomo Boni« binnen weniger Tage eintreffen werde, der ihn für den bestmöglichen Erfolg der Arbeiten führen und beraten solle.<sup>33</sup>

Wie sich schnell herausstellte, machte die vertragsmäßige Arbeit an den vier Pfalzbasili-

liken nur einen kleinen Teil von Moscioni Schaffen im italienischen Süden aus. Tatsächlich übergab er Lambarini am 23. März 1892 53 Fotografien in einem Album für die Nationalausstellung in Palermo,<sup>34</sup> welches unter dem Titel *Reali Basiliche Palatine in Puglia* dort offenbar auch ausgestellt wurde.<sup>35</sup> Über diese Bilder hinaus hatte Moscioni sich jedoch schon vorher weitaus umfassender der apulischen Kulturlandschaft zugewendet, woran Giacomo Boni alles andere als unbeteiligt gewesen zu sein scheint. In einer Sendung ließ Moscioni dem Ministerium bereits am 10. Januar des Jahres 40 Abzüge der kunsthistorisch wichtigsten Bauten aus den Städten Matera, Bitonto, Ruvo, Troja, Benevent (Abb. 6) sowie vom Castel del Monte zukommen, die in keinem direkten Zusammenhang mit dem oben erwähnten Auftrag standen. In einem beiliegenden Brief bat er das Ministerium um eine finanzielle Unterstützung zur Deckung seiner diesbezüglichen Arbeitsspesen, mit der Begründung, das im Entstehen begriffene fotografische Konvolut verpflichte sich vor allem dem Studium und der Bewahrung des nationalen Kulturgutes.<sup>36</sup> Sechs Tage später sendete er erneut 80 Positive und machte deren Verwendungszweck explizit: »per la compilazione del catalogo generale dei monumenti.«<sup>37</sup> Allem Anschein nach stellte sich Moscioni also in den Dienst Bonis, dem Advokaten des nationalen Denkmalschutzkataloges, zumal zahlreiche der von ihm fotografierten Monumente Apuliens 1902 dann auch in der vom Ministerium herausgegebenen, stark erweiterten Denkmälerliste aufgeführt waren.<sup>38</sup> Man mag dabei mutmaßen, dass es Moscioni nur zu Teilen um den kunsthistorischen Wert seiner Aufnahmen gegangen sein mag. Ebenso wird er in der Möglichkeit, die Kulturdenkmäler Apuliens zu fotografieren, die Marktlücke gesehen haben, die diese in ökonomischer Hinsicht markierten. Spätestens Anfang August 1892 war Moscionis erweiterte Kampagne beendet. Bis dahin hatte er mindestens 235 Kollodiumnassplattenegative im Format 30 × 40 cm aufgenommen, für die am 19. August in der Zeitschrift der Präfektur Bari eine Kaufempfehlung ausgesprochen wurde. Sie richtete sich insbesondere an »Istituti, Università, Scuole, Musei e Biblioteche« sowie an »Architetti e Archeologi« – wo-

rum Moscioni schriftlich gebeten hatte. Es handele sich um Fotografien, »che illustrano tanti stupendi edifici normanni, svevi, angioini, ed aragonesi dell'Italia meridionale, sinora poco studiati od affatto sconosciuti.«<sup>39</sup>

Sofort also wurden Moscionis Bilder auch außerhalb staatlicher Denkmalschutzstrukturen als Lehrmaterial für bislang wenig studierte Bauwerke in Betracht gezogen. Mehr noch: Sie zielten auf die Sichtbarmachung und somit visuelle Freilegung von teilweise bisher gänzlich Unbekanntem. Damit ist nicht allein eine Archäologiemetapher des Fotografischen ausgesprochen, vielmehr manifestieren sich mitunter in Moscionis Bildern archäologische Neuentdeckungen Bonis. So schrieb Boni beispielsweise an den mit ihm befreundeten englischen Architekten Philip Webb, er habe nahe der Stadt Modugno eine kleine normannische Kirche entdeckt, die in ihrer äußeren Gestaltung allerdings eher an die armenisch-byzantinische Bautradition erinnere. Im selben Brief zitierte er seinen Archäologen-Kollegen Émile Bertaux, der von einer »miniatura di chiesa« sprach.<sup>40</sup> Moscioni rückte die Fassade des Kirchleins jedoch diagonal ins Hochformat, wodurch sie viel monumentaler wirkt (Abb. 7). Die Textzeile am unteren Bildrand gibt der Aufnahme mit der Katalognummer 5479 den Titel »Chiesa di San Pietro a Balsignano (presso Modugno)«, wobei heute bekannt ist, dass die Kirche San Felice gewidmet ist.<sup>41</sup> Die leichte Bewegung der Vegetation, die sich der Ruine zu bemächtigen begonnen hat, vermittelt gemeinsam mit dem schräg von oben rechts einfallenden Licht eine nachmittägliche Atmosphäre, die dazu einlädt, das Gebäude durch das spitzbogige Portal zu erkunden. Diese Ästhetik, die den Umraum mittels der diagonalen Komposition mit einbezieht und die Architektur weniger freilegt als sie in den spezifischen Ort einzubetten, kann für Moscionis Schaffen durchaus charakteristisch erscheinen. Insbesondere auch bei der Darstellung von Innenräumen (beispielsweise Abb. 8) brach er architektonisch gegebene Symmetrien gezielt auf, um den Raum als solchen zu dynamisieren. Anstatt einer nüchternen Erfassung geht es in seinen Aufnahmen vielfach um die Vermittlung eines Raumgefühls.



**Abb. 7** Romualdo Moscioni: »Chiesa di San Pietro a Balsignano (presso Modugno), – esterno«, Albuminpapier, 39,4 × 26,4 cm, 1891–1892 [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 4164].



Abb. 8 Romualdo Moscioni: »Prospettiva dell'interno. Cattedrale di Conversano«, Albuminpapier, 25,2 x 39,2 cm, 1891–1892 [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 4262].



Abb. 9 Umschlag des Moscioni-Kataloges von 1921 [KHI Florenz, Photothek].

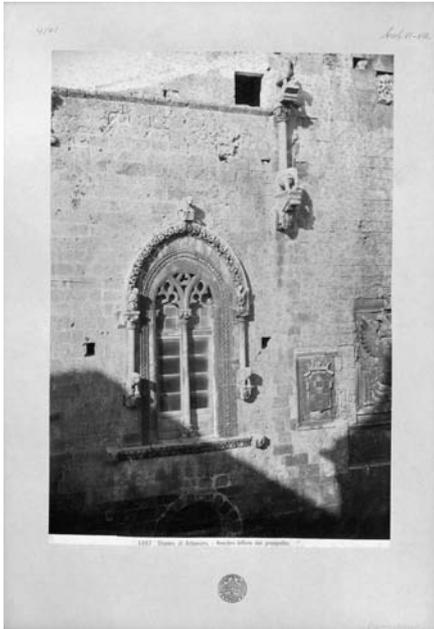
### Katalogausgrabungen

Spätestens Anfang August 1892 hatte Moscioni einen kleinen, unebilderten Sonderkatalog von lediglich vier Seiten unter dem Stichwort *Apulia Monumentale* zusammengestellt.<sup>42</sup> Damit gab er seiner Serie von 235 Aufnahmen einen prägnanten Titel, der auch in der dritten Ausgabe von Moscionis Gesamtkatalog 1903 auftauchte.<sup>43</sup> Dort nahm die Serie sogar eine Sonderstellung ein, indem sie in einem kleinen, dem eigentlichen Katalog vorgeschalteten Werbeblock, gemeinsam mit dem Verweis vor allem auf die römischen Kosmatenarbeiten (die besonders für römische Kirchen charakteristischen, spätmittelalterlichen Marmordekorationen), fett markiert und gesondert genannt wurde.<sup>44</sup> Und obwohl ein solch expliziter Verweis im vierten Katalog von 1921 fehlte, ist *Apulia Monumentale* spätestens hier zum Aushängeschild Moscionis avanciert: Als Umschlagabbildung wählte er aus seinem Fundus von circa 25.000 Bildern den Ausschnitt (Abb. 9) einer ansonsten eher unauffälligen Aufnahme des Doppelbogenfensters der Basilika Santa Maria Assunta in Altamura (Abb. 10).

Je ein Exemplar dieser beiden Kataloge Moscionis befindet sich in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (KHI).<sup>45</sup> Zugleich verfügt die dortige Sammlung mit 217 Positiven über die fast komplette Serie *Apulia Monumentale*, abgezogen auf Al-

buminpapier und auf graugrünen Pappen fixiert. In der Photothek gelten die Großformate Moscionis als Zimelien, die innerhalb des Bestandes gesondert aufbewahrt werden. Erworben wurden sie Anfang 1903,<sup>46</sup> wobei den Inventarbüchern zu entnehmen ist, dass sie nur einen kleinen Teil eines Ankaufs bildeten,<sup>47</sup> der circa 800 Aufnahmen Moscionis aus allen denkbaren Themengebieten umfasste. Dabei gingen auch 33 kleinformatische Aufnahmen aus Apulien in den Bestand ein (Abb. 11), woraus geschlossen werden kann, dass Moscioni zwischen 1891 und 1892 mehr als die bislang angenommenen 235 Bilder aufgenommen hat.

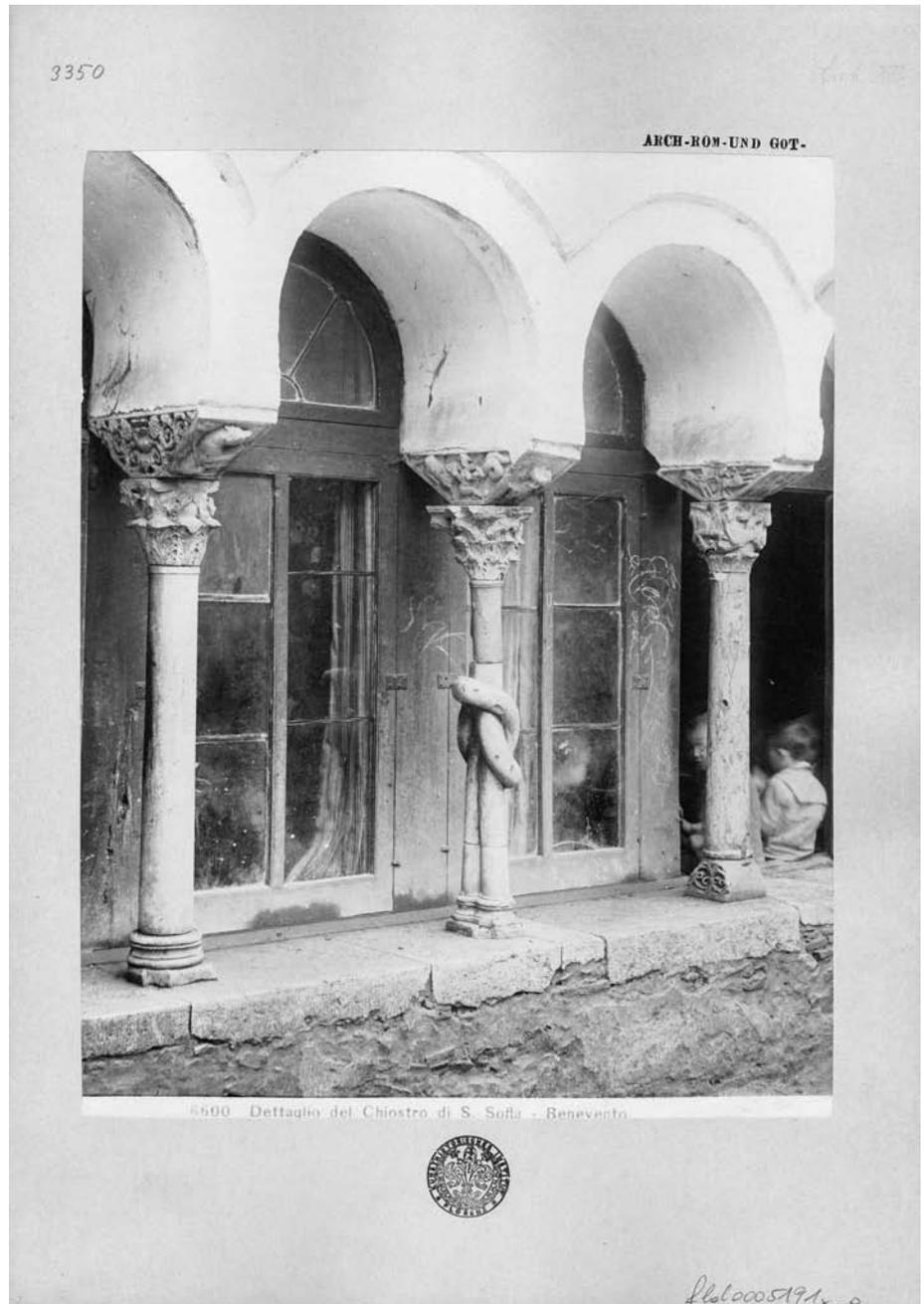
Die zeitliche Nähe zwischen dem Ankauf der Serie und dem Erscheinen des Kataloges im Jahr 1903 legt nahe, dass wohl vor allem letzteres, und weniger ein dringliches Forschungsinteresse am Institut, den Kauf bedingte. Der vorgeschaltete Werbeblock für *Apulia Monumentale*, gepaart mit den raren, weil bislang kaum fotografisch dokumentierten Objekten scheint seine Wirkung also nicht verfehlt zu haben. Im Verkaufskatalog wurden die aus der Serie für das KHI zu erwerbenden großformatigen Aufnahmen mit Bleistift markiert, was Schlüsse über die damalige Ankaufpraxis des Instituts und ihre spezifischen Kriterien zulässt (Abb. 12). So wurden scheinbar nur jene Katalognummern ausgewählt, deren Titel ein klares Stu-



**Abb. 10** Romualdo Moscioni: »Duomo di Altamura, – finestra bifora del prospetto«, Albuminpapier, 38,2 x 26,3 cm, 1891–1892 [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 4141].

dienobjekt versprach. Aufnahmen wie die Nummern 5416 bis 5418, drei verschiedene Panoramen von Bari, oder die Nummer 5542, eine »Veduta del porto« von Molfetta, wurden aufgrund ihres unspezifischen Bildobjektes vorsorglich ausgeklammert, wobei wenige Ausnahmen die Regel bestätigen. Grundsätzlich waren Moscionis Kataloge, als auch die seiner Fotografenkollegen, kaum oder nur geringfügig bebildert. Das führte dazu, dass fotografische Aufnahmen meist anhand textbasierter Bildbezeichnungen ausgewählt wurden. Was auf einem ökonomischen Kalkül des Fotografen beruhte (bei vier Aufnahmen pro Seite wäre ein Katalog von 15.000 Bildern immerhin stolze 3.750 Seiten stark), bedeutete so für den späteren Bildgebrauch, und damit auch für eine etwaige Forschungspraxis, stets ein gewisses Maß an Kontingenz. Aus einem Titel wie dem der Nummer 5516, »Prospetto. Casa del Rinascimento[.] Corato«, war beispielsweise vor dem Kauf nicht ersichtlich, dass es sich bei dieser Aufnahme (Abb. 13) tatsächlich zunächst um eine geschäftige Straßenszene handelt, die dem Renaissance-Bau durch den gewählten Ausschnitt lediglich ein sekundäres Interesse zukommen lässt.

Aus Moscionis Katalogen, deren erster 1885 erschien, sowie verschiedenen Alben,



**Abb. 11** Romualdo Moscioni: »Dettaglio del Chiostro di S. Sofia – Benevento«, Albuminpapier, 25,3 x 19,6 cm, 1891–1892 [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 3350].

die vordergründig auf eine touristische Kundschaft ausgerichtet waren, wird die ungeweine Bandbreite seines fotografischen Unternehmens und des fotografischen Marktes sichtbar. Moscioni bildete buchstäblich alles ab, was sich zu Geld machen ließ. So subsummiert der Katalog von 1921 unter seinen knapp 25.000 Nummern neben antiken Architekturen, Kirchenfassaden und -interieurs, Veduten, Palazzi, Skulpturen, Gemälden, Kodizes, Kunstgewerbe etc. nicht zuletzt auch Aufnahmen im Kabinettformat von verschiedenen »Costumi«, »Animali dal vero«,

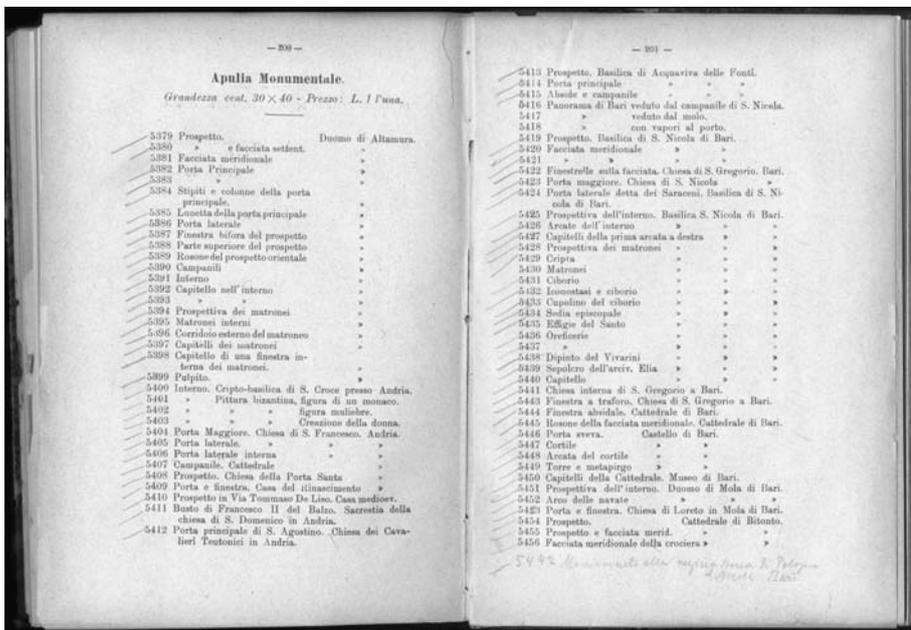


Abb. 12 Doppelseite aus dem Moscioni-Katalog von 1903 mit Ankaufmarkierungen [KHI Florenz, Photothek].

»Nudi artistici« (ebenso »dal vero«) sowie »Ritratti«, unter anderem der Päpste Leo XIII. und Pius IX. Obwohl die »Nudi« im 1903er Katalog fehlen, scheinen sie auch schon vor der Jahrhundertwende zu Moscioni's Bestand gezählt zu haben. Auf dem Titelblatt eines Albums Römischer Sehenswürdigkeiten für englischsprachige Kunden (Abb. 14) wirbt der Fotograf bereits in den frühen 1890er Jahren<sup>48</sup> mit Abzügen in verschiedenen Größen, nachkolorierten Bildern sowie »Naked [sic] Artistic Models«. Seiner Werbung und dem Katalog kann so eine gewisse Zielgruppenspezifisch zugesprochen werden, die sich in der Auswahl bestimmter Bildsujets äußert: »Nacktstudien«, die sich um die Jahrhundertwende offenbar vor allem an Touristen und eine anonyme Kundschaft richteten, schienen zugleich nicht katalogwürdig, zumindest nicht für den Katalog von 1903, der sich explizit an ein gelehrtes Publikum wandte.<sup>49</sup>

Doch während die Kataloge von 1903 und 1921 den Kunden durch kurze Vorreden auf besondere Stücke seines Angebots zu lenken versuchten, zielte Moscioni in den frühen Jahren seines fotografischen Schaffens im Hinblick auf seine Selbstvermarktung vor allem auf seine handwerklichen Fähigkeiten ab. Anders als in späteren Katalogen stellte er in jenem von 1885 die mit 42 x 56 cm größten Aufnahmen voran. Das Argument schierer Größe dürfte hier dem potentiellen Kunden den Beweis seines Könnens geliefert haben:

Die ersten sechs Nummern werden geführt als »Panorama di Roma veduto dalla Villa Savorelli a Porta S. Pancrazio. In sei fogli di riunirsi«<sup>50</sup> – eine zusammengesetzte Stadtvedute, die mit einer Breite von 3,36 Metern einen stolzen Aufmacher bot.

Am Ende sind es jedoch weniger solche spektakulären Aufnahmen, die Moscioni's Anerkennung und Rezeption bestimmten. In zahlreichen und vor allem in wissenschaftlichen Fotosammlungen mit kunst- und denkmalpflegerischer Ausrichtung, wie der Florentiner Photothek, aber auch der Bibliotheca Hertziana in Rom, dem Victoria and Albert Museum in London, der Fondazione Zeri in Bologna oder der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Bonn finden sich Moscioni's Fotografien als evidenter Beweis, dass seine Ansprache an die »Signori Professori« Früchte trug und dass dokumentarischer Anspruch wie ökonomische Verwertbarkeit nicht zwingend in geschiedenen Sphären existierten. Stärker vielleicht als andere zeitgenössische Fotografen balancierte Moscioni historisch-archäologische und kommerzielle Interessen. Er muss heute eben deshalb von Belang erscheinen, da durch ihn die eigentliche Komplexität »wissenschaftlicher« Bildproduktion im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sichtbar wird.

1 Eine frühe Auseinandersetzung mit diesen Parallelgeschichten findet sich beispielsweise bei Susanne Grunauer von Hoerschelmann: Anfänge archäologischer Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Deutsches Archäologisches Institut (Hg.): *Archäologie und Photographie. Fünfzig Beispiele zur Geschichte und Methode*, Berlin 1978, S. 11–26.

2 Dominique François Arago: Bericht [der Parlamentssitzung vom 3. Juli 1839], in: Steffen Siegel (Hg.): *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn 2014, S. 266–278, hier S. 267.

3 Siehe hierzu auch Frederick N. Bohrer: *Photography and Archeology*, London 2011, S. 27ff.; Stefanie Klamm: *Bilder des Vergangenen. Visualisierung in der Archäologie im 19. Jahrhundert – Fotografie, Zeichnung und Abguss*, Berlin 2017.

4 Siehe beispielsweise Ulrich Pohlmann: Grand Tour. Zwischen Bildungserlebnis und süßem Nichtstun. Die Grand Tour in der Malerei, Fotografie und Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Gerhard Finckh, Ulrich Pohlmann, Dietmar Siebert (Hg.): *Bella Italia. Fotografien und Gemälde 1815–1900 aus den Sammlungen Dietmar Siebert, Münchner Stadtmuseum und Von der Heydt-Museum*, Berlin 2012, S. 15–25.

5 Die Aufnahmen konnten meist in Form von Albumin-, später auch als Silbergelatineabzüge erworben werden.

6 Paola Di Giammaria: Gli albori della raccolta fotografica dei Musei Vaticani e della Fototeca oggi, tra conservazione e innovazione, in: Barbara Fabjan (Hg.): *Immagini e Memoria: Gli Archivi Fotografici di istituzioni culturali della città di Roma*, Rom 2014, S. 157–168, hier S. 162. Di Giammaria bezieht sich hier auf die unedierte Taufurkunde Moscionis.

7 Zunächst in der Via Due Macelli 89, dann in der Via del Bambuino 68, ab 1889 in der Via dei Condotti 10 A, später in der Nummer 76 und zuletzt, nach 1903, in der Via Frattina 141. Am 8. Februar 1889 kam es in Rom zu sozialen Protesten mit gewalttätigen Ausschreitungen, im Rahmen derer an Moscionis Geschäft Schäden in Höhe von 300 Lire entstanden. Siehe Anonym: I Disordini di Roma, in: *L'Indipendente*, 11. Februar 1889, S. 1–2. Womöglich steht dieses Ereignis in Verbindung mit Moscionis Umzug im gleichen Jahr.

8 Zum *Circolo del Caffè Greco* siehe Marco Antonetto: La fotografia vedutistica a Roma. Dal »Circolo del Caffè Greco« alla fotografia commerciale 1847–1890, in: Paolo Antonacci (Hg.): *Roma vista dai pittori-fotografi del secondo '800*, Rom 2008, o. P. (= S. 2); Dorothea Ritter: Auf den Spuren James Andersons und der Malerfotografen in Rom. The effulgent light of southern sky, in: Herbert W. Rott, Dietmar Siegert (Hg.): *Rom 1846–1870. James Anderson und die Maler-Fotografen. Sammlung Siegert*, München 2005, S. 11–25.

9 Eine biografische Zusammenschau wurde versucht in Matthias Gründig: Moscionis, Romualdo, in: *Allgemeines Künstlerlexikon* (2016), URL: [http://www.degruyter.com/view/AKL/\\_b7274ab3-79cd-4f37-8e7b-e90ffdc41b24](http://www.degruyter.com/view/AKL/_b7274ab3-79cd-4f37-8e7b-e90ffdc41b24) (abgerufen am 25. Juli 2016).

10 Die Grafik verweist auf 12.000 »Soggetti Diversi«, während der Katalog selbst bereits mehr als 15.000 Einträge enthält. Siehe Romualdo Moscionis: *Raccolta delle fotografie esistenti nello stabilimento fotografico artistico commerciale di Romualdo Moscionis. Fondato fin dall'anno 1868, 3ª Edizione*, Rom 1903, S. 4.

11 Ebenda, S. 260.

12 Moscionis verstarb, wie das Sterberegister der Stadt Rom ergab, am 7. Juli 1925 um vier Uhr morgens in der Via Crecenzo 43, in der Nähe des Castel Sant'Angelo. Siehe Ufficio di Stato Civile: Registro degli Atti di Morte (1925), Vol. 8, Teil 1, Serie 1, S. 109. URL: <http://www.antenati.san.beniculturali.it/v/Archivio+di+Stato+di+Roma/Stato+civile+italiano/Roma/Morti/1925/n+2772-3167+Vol+8+Parte+1+Serie+1/007661019-00165.jpg.html> (abgerufen am 19.9.2016).

13 Siehe Piero Becchetti: *Fotografi e Fotografia in Italia*, Rom 1978, S. 106 sowie Alistair Crawford: Moscionis, Romualdo (1849–1925), in: John Hannavy (Hg.): *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Band II, London/ New York 2008, S. 940.

14 Zur Ankaufs- und Formationsgeschichte der fotografischen Bestände der Vatikanischen Museen siehe Rosanna Di Pinto: Le raccolte fotografiche dei Musei Vaticani: tra documentazione e tutela, un po' di storia, dalle origini alle più recenti evoluzioni, in: Barbara Fabjan (Hg.): *Immagini e Memoria: Gli Archivi Fotografici di istituzioni culturali della città di Roma*, Rom 2014, S. 131–156. Siehe außerdem Di Giammaria, (Anm. 6), S. 157–168. Die Erben Moscionis hatten sich bezüglich des Verkaufs an die Museen gewandt. Zumindest die zweite Verkaufsetappe im März 1932 wurde abgewickelt von Riccardo Moscionis, wobei bislang ungeklärt ist, in welchem familiären Verhältnis er zu Moscionis stand.

15 Eine genaue historische Auflistung der fotografischen

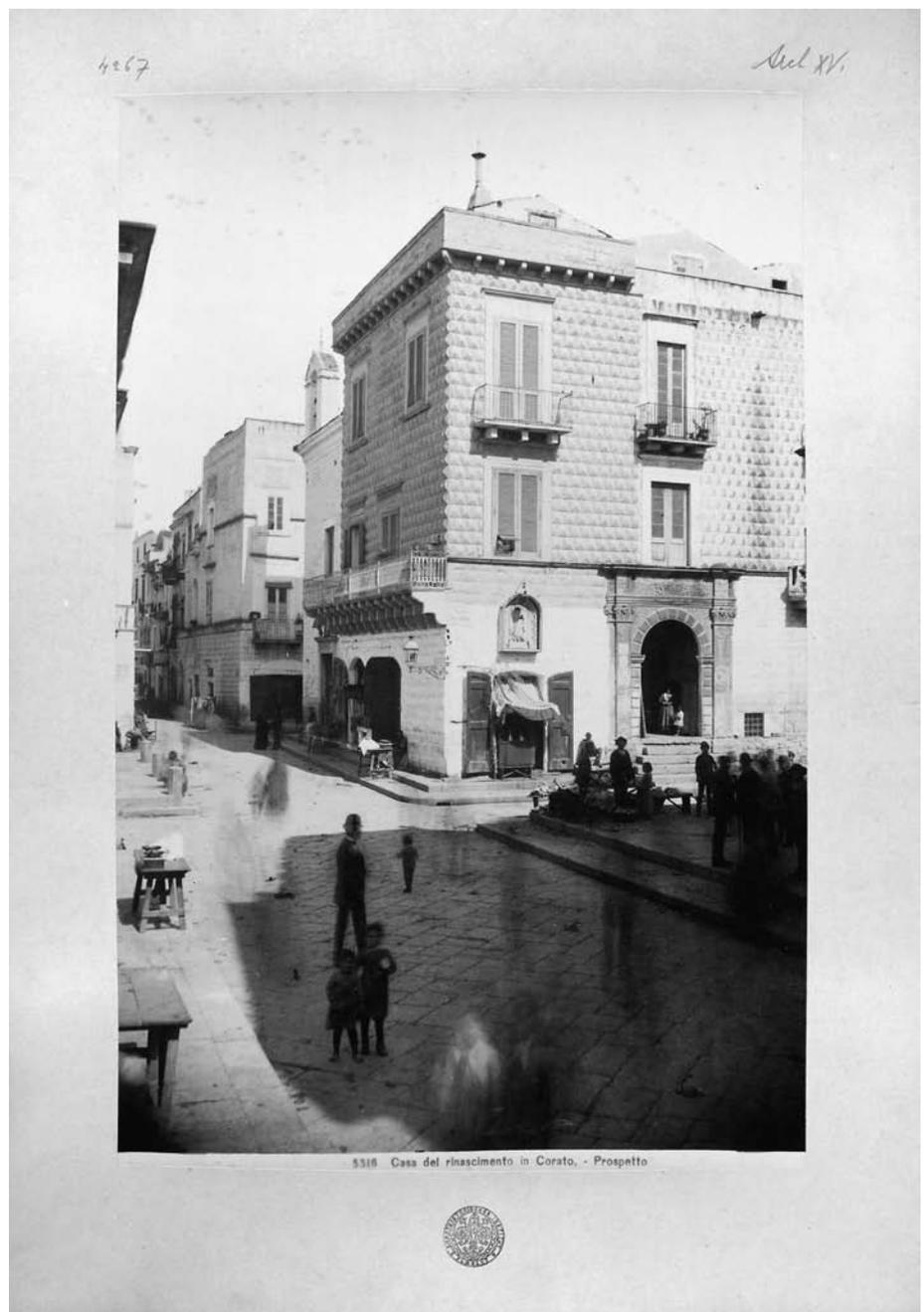


Abb. 13 Romualdo Moscionis: »Casa del rinascimento in Corato, – Prospetto«, Albuminpapier, 39 × 25 cm, 1891–1892 [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 4267].

schen Arbeiten Moscionis im Vatikan findet sich bei Di Giammaria, (Anm. 6), S. 163 f.

16 Romualdo Moscionis: *Raccolta delle fotografie esistenti nello stabilimento fotografico artistico commerciale di Romualdo Moscionis. Fondato fin dall'anno 1868*, Rom 1921, S. 4.

17 Siehe Patrizia Fortini, Miriam Taviani, Soprintendenza archeologica di Roma (Hg.): *In sacra via: Giacomo Boni al Foro romano: gli scavi nei documenti della Soprintendenza*, Mailand 2014. Zur Biografie Bonis siehe David Whitehouse: Boni, Giacomo (1859–1925), in: Nancy Thomson de Grummond: *An Encyclopedia of the History of Classical Archeology*, London 1996, S. 171–172.

18 Anonym: Giacomo Boni. Zum Tode des Palatin-Ausgrabers, in: *Vossische Zeitung*, 11. Juli 1925, S. 9.

19 Siehe Elena Berardi: *L'Archivio Fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti: Genesi ed Evolu-*

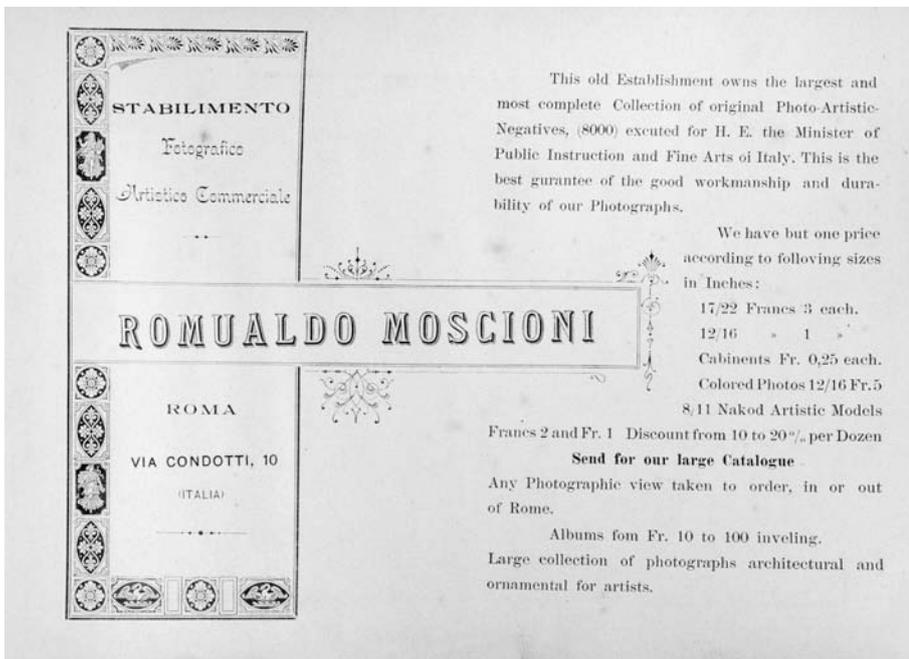


Abb. 14 Titelblatt eines Rom-Albums von Moscioni, 1890er [KHI Florenz, Photothek, Inv. Nr. 616038].

zation del »Fondo MPI«, in: *Bollettino d'Arte*, Serie VII, Heft 22/23, 2014, S. 179–206, hier S. 179–185; Antonella Simonetti: Campagne fotografiche storiche di monumenti pugliesi nella Fototeca della Soprintendenza di Bari, in: Clara Gelao, Gian Marco Jacobitti (Hg.): *Castelli e Cattedrali di Puglia. A cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, Bari 1999, S. 81–85, insbesondere S. 81.

20 Siehe Tiziana Serena: Cultural Heritage, Nation, Italian State: Politics of the Photographic Archive between Centre and Periphery, in: Costanza Caraffa, Tiziana Serena (Hg.): *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin 2015, S. 179–200.

21 Berardi, (Anm. 19), S. 182.

22 Giacomo Boni: Il catasto dei monumenti in Italia, in: *Archivio storico dell'arte*, 4. Jg., Heft 1, 1891, S. 417–424, hier S. 418.

23 Siehe ebenda, S. 417.

24 Berardi, (Anm. 19), S. 184f. Ein verbindliches *Regolamento per le Riproduzioni fotografiche dei monumenti ed opere d'arte* wurde 1893 erlassen, welches mehrere Belegabzüge in unterschiedlichen Formaten und in einigen Fällen auch ein Belegnegativ vorschrieb. Aufgrund der Entrüstung seitens der Fotografen wurde dieses 1897 modifiziert und sah nur noch zwei (bzw. bei Kleinformaten drei) Belegabzüge vor. Auf das Negativ wurde verzichtet.

25 Rom, Archivio di Stato, AABBA, 96 (121, 35): Anfrage Moscionis an die *Direzione Generale Antichità e Belle Arti*, o. D.; Genehmigung derselben vom 18.12.1889.

26 Roberto Cassanelli: »Apulia Monumentale«. Fotografia e fortuna visiva dei monumenti medievali di Puglia, in: Gelao, Jacobitti, (Anm. 19), S. 57–63, hier S. 58.

27 In den 1880er und 1890er Jahren kümmerte sich Boni im Auftrag der *Direzione Generale Antichità e Belle Arti* besonders um die Regionen Apulien, Kalabrien und Lucanien. Ferruccio Canali: Giacomo Boni e Corrado Ricci »Amicissimi« tra Roma e Venezia. Questioni di archeologia, conservazione e restauro dei monumenti nell'Italia unita (1898–1925), in: *Studi Veneziani*, N. S. LXVI, 2012, S. 575–656, hier S. 637.

28 Siehe dazu Andrea Mattiello: Giacomo Boni: A Photographic Memory for the People. Documenting Archi-

itecture through Photographic Surveys in Post-Unification Italy, in: Caraffa, Serena, (Anm. 20), S. 217–226; Canali, (Anm. 27), S. 642–648; Rossana Puddu, Lucia Pallaver: Giacomo Boni e le applicazioni della fotografia, in: *Fotologia*, Heft 8, 1987, S. 31–36.

29 Cassanelli, (Anm. 26), S. 57–63.

30 Siehe Sergio Leonardi: [ohne Titel], in: Cesare Cola-femmina (Hg.): *Acquaviva delle Fonti nelle collezioni fotografiche tra '800 e '900*, Florenz 2003, S. 31–35; Sergio Leonardi: *La Fotografia dell'Ottocento a Bari*, Bari 1997; Antonella Simonetti: Bari fotografata tra Ottocento e prima Novecento, in: Michele Bellino, Carla Palma (Hg.): *La Chiesa di Bari e l'Unità d'Italia*, Bari 2012, S. 201–207; Simonetti, (Anm. 19), S. 81–85.

31 Antonella Simonetti: [ohne Titel], in: Cola-femmina, (Anm. 30), S. 27–29. Die nationalen Fotokampagnen Italiens wurden bis einschließlich 1891 noch direkt vom *Ministero della Pubblica Istruzione* abgewickelt. Dies ändert sich erst 1892 mit der Schaffung des *Gabinetto Fotografico Nazionale* (zunächst als *Ufficio Fotografico Nazionale*) durch Giovanni Gargioli, das, an das Ministerium gebunden, keine ökonomischen Interessen verfolgte. Siehe Carlo Bertelli: Il Gabinetto Fotografico Nazionale, in: *Musei e Gallerie in Italia*, 12. Jg., Heft 33, 1967, S. 39–49.

32 Siehe Anonym: A San Nicola, in: *Corriere delle Puglie*, 28. November 1891, S. 2.

33 Siehe Cassanelli, (Anm. 26), S. 61.

34 Siehe ebenda.

35 Siehe Leonardi 2003, (Anm. 30), S. 34. Der Verbleib des Albums ist unbekannt.

36 »E per tale collezione fatta solo intento di giovare allo studio ed alla conservazione di questi insigni capolavori d'architettura prego codesto on. Ministro di assegnarmi un sussidio proporzionato alle spese da me sostenute per formare questa importante collezione, tale sussidio mi metterebbe in grado d'intraprendere a mie spese altra collezione congenere a maggior vantaggio della storia dell'arte.« Zitiert nach Cassanelli, (Anm. 26), S. 61.

37 [» für die Erstellung des Hauptkatalogs der Denkmäler« Übers. d. Verf.]. Zitiert nach Simonetti, (Anm. 31), S. 28.

38 So wird beispielsweise die Kathedrale Aquaviva del-

le Fonti in der Liste von 1875 noch nicht geführt. In Moscionis späterem Verzeichnis der Serie *Apulia Monumentale*, das auf dieser Fotokampagne basiert, finden sich dann bereits drei Aufnahmen der Kathedrale; gleiches gilt für das Kastell Friedrichs II. in Bari, das bei Moscionis mit vier Aufnahmen vertreten ist. Die Listen werden aufgeführt bei Vittorio Foramitti, Tommaso Maria Massarelli: *Agli albori della tutela in Puglia*. Gli elenchi dei Monumenti compilati dopo l'Unità d'Italia, in: *Studi Bitontini*, Heft 85/86, 2008, S. 91–100, hier S. 93–97.

39 [»die viele wundervolle süditalienische Bauwerke aus Zeiten der Normannen, der Staufer, der Anjou und des Hauses Aragon zeigen, die bislang nur wenig studiert oder noch gänzlich unbekannt waren.« Übers. d. Verf.] Die Kaufempfehlung ist reproduziert in Gelao, Jacobitti, (Anm. 19), S. 117. Zitiert nach ebenda.

40 Eva Tea: Giacomo Boni nelle Puglie, in: *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, 28. Jg., Heft 1/2, 1959, S. 3–34 und 195–224, hier S. 11.

41 Siehe zur Entdeckungsgeschichte und Baugeschichte Luisa Derosa: Dalla chiesa al casale. Cent'anni di studi a Balsignano, in: Maria Rosaria Depalo, Emilia Pellegrino, Maurizio Triggiani (Hg.): *Balsignano. Un insediamento rurale fortificato*. *Archeologia, Studi e Restauri*, Bari 2015, S. 35–45.

42 Romualdo Moscioni: *Apulia Monumentale*, Rom 1892.

43 Im 1921er Katalog kam es schließlich zu einer kompletten Titelrevision der einzelnen Aufnahmen wie auch der verschiedenen Serien. Die Serie *Apulia Monumentale* wurde hier unter dem Titel *Collezione di Monumenti pugliesi – Opere Normanne, Svevi, Angioini, ed Aragonesi – Italia Meridionale* geführt. Siehe Moscioni, (Anm. 16), S. 422–427.

44 Moscioni, (Anm. 10), S. 4.

45 Die Photothek besitzt zahlreiche Fotokataloge aus der Zeit zwischen 1863 und der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Derzeit werden sie digitalisiert und als Forschungsressource online frei zugänglich gemacht. Siehe Kunsthistorisches Institut in Florenz: Fotokataloge. URL: <http://www.khi.fi.it/5112301/Fotokataloge> (abgerufen am 1.8.2016).

46 »Angeschafft wurden vom Institut unter anderem Photographien nach mittelalterlichen Kunstwerken von Moscioni in Rom«. Siehe Kunsthistorisches Institut in Florenz (Hg.): *Jahresbericht 1902/03*, Florenz 1903, S. 4.

47 Die 218 angekauften *Apulia Monumentale*-Großformate wurden am 31. März 1903 als Konvolut 59 mit den Nummern 4128 bis 4345 ins Inventarbuch, alphabetisch nach dargestelltem Ort sortiert, eingetragen. Siehe Inventarbuch der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. II (1903), n. p.

48 Aufgrund der auf dem Titelblatt angegebenen Adresse sowie der Zahl von 8.000 Negativen kann das Album auf die frühen 1890er datiert werden.

49 Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass Moscioni mitunter auch mit Negativen anderer Fotografen arbeitete, das heißt, dass vielleicht gar nicht alle Aufnahmen von ihm selbst stammen, was nicht ungewöhnlich wäre. Die Witwe des Fotografen Tommaso Cuccioni, Isabella, beispielsweise führte nach dem Tod ihres Mannes 1864 dessen Geschäft weiter und erwarb hierfür später unter anderem Negative Moscionis. Siehe Becchetti, (Anm. 13), S. 97.

50 Romualdo Moscioni: *Catalogo delle Fotografie esistenti nello Stabilimento Fotografico Artistico Commerciale di Romualdo Moscioni. Fondato fin dall'anno 1868*, Rom 1885, S. 3, Nr. 3865–3870.