



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Johann Victor Krämers Fotografien einer
Studienreise in den Orient der Jahre 1898 bis 1900“**

Verfasserin

Elisabeth Mariel-Seeböck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Dr. Monika Faber-Drechsler

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
Fotografie und Malerei	8
Reisefotografie	9
Materialbasis der Untersuchung.....	11
Forschungslage	12
Johann Victor Krämer (1861-1949)	15
Kunstgewerbeschule und Akademie der Bildenden Künste	16
Die 1890er Jahre – Mitbegründung der Wiener Secession und auf Reisen	17
Zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Personale in der Secession und Veröffentlichung in Ver Sacrum.....	19
Die Jahre des 1. Weltkriegs	19
Die Zwischenkriegszeit, 2. Weltkrieg und danach	20
Johann Victor Krämers künstlerischer Werdegang.....	21
Der fotografische Nachlass	23
Reisefotografien.....	25
Atelierfotografien und Freilichtaufnahmen	27
Familienfotos und private Aufnahmen	28
Angekaufte Materialien.....	28
Künstler im Orient	30
Der Begriff „Orient“ um 1900	30
Reiseziel: Ägypten und Palästina.....	30
Künstlerreisen und illustrative Werke zum Orient ab 1800.....	31
Krämer im Orient	33
Zeugnisse Krämers Orientreise	33
Krämers künstlerische Auffassung	35
Eigenregie oder Ankauf? Zu fotografischen Künstlernachlässen und dem Vertrieb fotografischer Vorlagen für Künstler	36
Krämers fotografische Ausrüstung um 1900.....	38
Reiseantritt und Route	40
Die Welt Ägyptens und Palästinas in den Fotografien von Johann Victor Krämer um 1900	41
Vorgehensweise der Beschreibung	41
Amateurhafte Qualitäten und Zufälliges	42
Unmittelbarkeit und serielles Moment.....	44

Dokumentarische Aspekte	46
Fundus malerischer Stoffe und Elemente – Krämers Suche nach Modellen..	54
Niederschlag der Jugendstil-Ästhetik.....	57
Arbeitsbedingungen.....	59
Bearbeitungen der Abzüge	60
Zu Krämers Arbeit mit der Kamera und seinem Umgang mit den Fotografien	61
Einfluss der Fotografie auf Krämers künstlerische Arbeit	64
Reisewerk.....	64
Beschreibung	65
Blatt für Blatt – ein Auszug	66
Orientmalerei.....	70
Religiöse Bildthemen	70
Ergänzende Motive und Zusammenhänge	72
<i>Direkt der Natur entrissen</i> –	75
Zur Rezeption Krämers Kunst durch die Zeitgenossen	75
Conclusio	76
Zusammenfassung	82
Anhang.....	83
Reiseübersicht.....	83
Inhaltsangabe zum Reisewerk.....	88
Bibliographie.....	89
Abbildungsverzeichnis.....	98
Abbildungsteil	119

Vorwort

Zu dem Zeitpunkt, als mir Johann Victor Krämers fotografischer Nachlass bekannt wurde, war ich Volontärin in der Fotosammlung der Albertina und wusste noch nicht, um welche bedeutungsvolle Begegnung es sich für mich handeln sollte. Zunächst bestand meine Aufgabe darin, jedes Objekt des knapp 4000 Stück umfassenden Bestandes für das Museumssystem zu erfassen.

Ich hatte keine Vorstellung davon, wie lange mich diese teils über 100 Jahre alten Aufnahmen, mit all den Fragen, die sie aufwarfen und Forschungsfeldern, die sie mir eröffneten, beschäftigen sollten. Ich war einfach fasziniert von ihrer Modernität und außergewöhnlichen Bandbreite, überaus begierig darauf, mehr über diesen Künstler, seine Arbeit und seine Fotografien, die ich sichtet, in Erfahrung zu bringen. Neben den Reisefotografien zählen u. a. im Atelier aufgenommene Modelle, Porträts, Landschaften, Aufnahmen von Familie und Freunden zu den Bildern in Krämers Nachlass.

Heute kann ich sagen, es war ein sehr spannender Weg der Informationsbeschaffung und ersten Auswertung dieses einzigartigen Bestandes, voller verschlungener Pfade, die mich allesamt lehrten, was es bedeuten kann, kunst- und fotohistorisch zu arbeiten, und dessen vorläufiges Ergebnis ich mit dieser Arbeit vorlege. Viele liebe Menschen haben mich in dieser Zeit begleitet und unterstützt. Ihnen allen sei von Herzen gedankt.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Monika Faber, die mir mit ihrem unvergleichlichen Engagement und Einsatz in Sachen Fotografie, ihren Vorlesungen an der Universität Wien und nicht zuletzt mit ihrem Auge wegweisend war, und mir überhaupt erst ermöglicht hat, mich diesem Thema zu widmen. Zu weiterem Dank verpflichtet bin ich sämtlichen Einrichtungen, zu denen mich meine Recherchen geführt haben, sowie vor allem den dort Beschäftigten.

Wien, im Dezember 2012

Einleitung

Im Rahmen dieser Diplomarbeit stehen die Orientreisefotografien des Malers Johann Victor Krämer der Jahre 1898 bis 1900 im Mittelpunkt des Interesses und erfahren eine erste kunst- wie fotohistorische Aufarbeitung. Sie sind Teil eines größeren, fotografischen Nachlasses des Künstlers, der sich heute in der Fotosammlung des Museums Albertina in Wien befindet und der im Folgenden vorgestellt wird.

Krämer machte sich im Dezember 1898 zu einer knapp zweijährigen Studienreise in den Orient auf. Die Reise selbst ist durch eine Fülle von Zeugnissen gut belegt. Neben dem umfassenden Konvolut an Fotografien, haben sich des Künstlers selbst verfasste Reiseerinnerungen und Korrespondenzen erhalten.¹ Ein Gemälde der Reise, *Der Felsentempel von Abu Simbel* aus dem Jahr 1899, ist heute im Besitz des Wienmuseums. (Abb. 1)

Ausgerüstet mit seinen Malutensilien und einer kleinen Kodak-Kamera durchstreifte der Historienmaler um 1900 stets auf der Suche nach geeigneten Bildmotiven für seine Malerei städtische wie ländliche Gebiete Ägyptens und Palästinas. Seine sehr persönliche Sicht des Orients dokumentierte er in außergewöhnlichen Momentaufnahmen, die ihm später als Vorlagen für seine künstlerische Arbeit dienten. Ergänzend hierzu legte er sie in seinen schriftlichen Aufzeichnungen dar. Später kompilierte er den Text und seine künstlerischen Erträge der Reise in seinem so genannten Reisewerk, einem nie zur Gänze veröffentlichten Buchprojekt über Ägypten und Palästina, an dem der Künstler mehrere Jahre nach seiner Rückkehr weiter arbeitete. (Abb. 2) Die ersten 70 Blätter dieses Projekts, sowie die während der Reise entstandenen Zeichnungen, Skizzen und Gemälde von Krämers Hand waren gemeinsam mit früheren Werken aus seinem Œuvre anlässlich seiner Einzelausstellung 1901 in der Wiener Secession ausgestellt und wurden von der zeitgenössischen Presse rezensiert. Die Fotografien jedoch, die Krämer während der Reise machte, und die ihm als Maler für seine orientalischen Sujets dienten, wurden von den Kritikern nicht erwähnt.

Novum und Augenmerk meiner Arbeit liegen darauf, Krämers Leistungen als Amateurfotograf und Knipser aufzuarbeiten und seiner Vita hinzuzufügen. Im speziellen werden aus der Gruppe der Orientreisefotografien einzelne Beispiele herausgegriffen, bildwissenschaftlich analysiert und in einen historischen Zusammenhang eingebettet. Von entscheidender Bedeutung ist, dass viele unter ihnen Anregung oder Vorlage für so manches malerische und grafische Werk seiner Hand waren.

Zur Gliederung meines Texts möchte ich vorausschicken, dass ich zunächst vorstellen werde, von welchem Material, den Künstler Johann Victor Krämer betreffend, ich ausgehen konnte, respektive welches Material heute öffentlich zugänglich ist und mir erreichbar war. Anschließend werden zu einer ersten Orientierung des Lesers Krämers Lebensstationen kurz nachgezeichnet, zum einen auf Grundlage der einschlägigen Literatur zu seinem Leben und

¹ Eine genaue Darstellung der Quellenlage findet sich in dem Kapitel: Materialbasis der Untersuchung, S. 11f.

Werk, zum anderen mittels der Informationen aus den überlieferten Materialien im handschriftlichen Nachlass des Künstlers in der Wienbibliothek.

In einem nächsten Schritt erfolgt eine erste, knappe Beschreibung seines fotografischen Nachlasses, in der auch Krämers Aufnahmepraxis in seinem Atelier seit den 1890er Jahren erörtert wird.

Nach einer kurzen Einführung in die künstlerischen Produktionen zum Gebiet des Orients seitens europäischer Künstler des 19. Jahrhunderts und zu Künstlernachlässen im Allgemeinen, wollen die Erläuterungen in dem Kapitel: „Krämers fotografische Ausrüstung um 1900“ weitgehend die Fragen, wann Krämer begonnen hat zu fotografieren und mit eigenen fotografischen Vorlagen zu arbeiten, beantworten. Es muss sich um einen Zeitpunkt am Ende der 1880er Jahre und Beginn der 1890er Jahre handeln.

In der Folge erfahren Krämers Orientreisefotografien der Jahre 1898 bis 1900 eine ausführliche Analyse. Dabei geht die vorliegende Abhandlung in dem Kapitel: „*Die Welt Ägyptens und Palästinas in den Fotografien von Johann Victor Krämer um 1900*“ an konkreten Beispielen besonders Krämers Stil zu fotografieren nach, den die Momentaufnahmen kennzeichnenden Kriterien und Merkmalen, sowie ihrer Funktion, Bildmotive für seine Gemälde und Zeichnungen festzuhalten. Ihre Verwendung in seiner künstlerischen Praxis wird u. a. anhand der Motive, die Krämer 1901 in der secessionistischen Zeitschrift *Ver Sacrum* veröffentlichen konnte, aufgezeigt werden. Vergleichende Abgrenzungen mit anderen Fotografen erfolgen innerhalb der Bildbesprechungen.

Fotokonvolut und andere grafische sowie malerische Arbeiten des Künstlers auf Basis fotografischer Vorlagen werden in dem Kapitel: „*Zum Einfluss der Fotografie auf Krämers künstlerische Arbeit*“ weiter erforscht und in Relation zueinander gebracht. Die Betrachtung verschiedener Seiten Krämers Reisewerk ist in mehrerer Hinsicht lohnend und offenbart, wie unterschiedlich der Künstler mit seinen selbst angefertigten Vorlagen umging. In einem Erklärungsversuch wird der Frage nachgegangen, welchen Zweck das Buchprojekt verfolgte. Im letzten Teil der Arbeit wird dem historischen Kontext Rechnung getragen, indem beleuchtet wird, wie Krämers Malerei von seinen Zeitgenossen rezipiert wurde. Ein Vergleich mit anderen Künstlern, die ebenso in den Orient gereist sind, um dort zu malen, bzw. das Medium Fotografie in ähnlicher Weise wie Krämer verwendet haben, strebt an, zu einer abschließenden Bewertung Krämers Fotografien und Kunst zu finden.

Die Reiseerinnerungen aus Krämers Reisewerk wurden von mir teilweise transkribiert und Auszüge daraus sind da in den Text eingeflossen, wo es mir zweckdienlich erschien, hauptsächlich im Hinblick auf seine Äußerungen zum Fotografieren per se oder seiner Wahrnehmung.

Worum es in dieser Arbeit nicht geht, ist einen Überblick über die Berufsfotografie im Orient zu Lebzeiten Krämers zu liefern. Hierzu existieren diverse Publikationen, anhand derer man sich in diese Materie vertiefen kann.² Lediglich da, wo Krämers Fotografien mit Produkten

² Als Beispiele seien: Nissan Perez', *Focus East* oder Thomas Walthers, *Focus Orient* genannt, profunde Werke zur fotografischen Bildproduktion des 19. Jahrhunderts in diesem Raum. Živa Vavpotič gab in ihrer Diplomarbeit einen

der zeitgenössischen Berufsfotografie verglichen werden, wird diese anhand ausgewählter Beispiele vorkommen.³ Auf den postkolonialen Blick zu Krämers künstlerischer Produktion wird nur andeutungsweise eingegangen.

Die Atelierfotografien und Freilichtaufnahmen, die Krämer in Österreich gemacht hat, und die Teil des fotografischen Nachlasses sind, sollten in Zukunft noch mehr Aufmerksamkeit erfahren.⁴

Fotografie und Malerei

Das Phänomen der fotografierenden Maler der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts ist bereits längere Zeit Gegenstand kunst- wie fotohistorischer Forschung. Druckgrafiker ebenso wie akademisch ausgebildete Maler bedienten sich gerne des sich seit seiner Erfindung 1839⁵ schnell entwickelnden, neuen Mediums Fotografie. Manche unter ihnen wurden sogar über ihr fotografisches Werk erst bekannt, bzw. gingen damit in die Geschichte der Fotografie und der Kunst ein.⁶ Seit den späten 1960er Jahren bis heute widmeten sich zahlreiche Kunst- und Fotohistoriker wie Autoren anderer Fachgebiete in ihren Publikationen diesem Thema und lösten somit einen Diskurs aus, der sich bis dato fortsetzt. Das Verhältnis von Malerei und Fotografie sowie ihre Wechselbeziehungen standen und stehen ebenso mehrfach im Kreuzfeuer kunstwissenschaftlicher Diskussionen, Untersuchungen und Ausstellungen.⁷

Obwohl seitens der Künstler gerne der Mantel des Schweigens über die Verwendung fotografischer Vorlagen gelegt wurde, so ist ihr Gebrauch ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts evident. Die Verwendung von Lichtbildvorlagen war besonders unter Orientalmalern sehr gebräuchlich. Fotografien als Mittel zur Bildfindung und Gestaltung zu nutzen, erfreute sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer größerer Beliebtheit und das Geschäft der kommerziellen Fotografen hierfür florierte. Über lange Strecken wurden Schätze ehemals verborgener, fotografischer Archive von europäischen Malern und Grafikern gehoben, und folglich wurde darüber publiziert, wenn diese Motivkonserven nicht

gesammelten Einblick in die frühe Fotografie im Orient von ihren Anfängen bis hin zur kommerziellen Produktion im islamischen Mittelmeerraum des 19. Jahrhunderts und liefert eine Menge weiterer Literaturhinweise zu diesem Thema.

³ Weitere Fotografen im Orient in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die hauptsächlich in Ägypten und Palästina arbeiteten, die mir aber weder zum motivischen noch stilistischen Vergleich mit Krämers Fotografien geeignet schienen, seien hier zur vollständigen Information des Lesers genannt. Aus Österreich waren das Anton Schranz, Otto Speil von Ostheim, Alois Payer, Christian Payer und Siegfried Langer; außerdem Paul Dittrich, Josef Horowitz, Theodor Kofler, Benno Verizzo und Emile Zola. Vgl. dazu: M. Haja in: Böhler 2000, S. 293ff., sowie: Samsinger 2006, 209.

⁴ Dieser Gruppe an Fotografien gilt es zweifellos noch weitere Aufmerksamkeit zu schenken.

⁵ Bestrebungen hierzu gab es in Europa bereits seit den 1820er Jahren. Mit der Vorstellung des Verfahrens der Daguerreotypie an der Pariser Akademie im Jahr 1839 wurde die neue Technik der Allgemeinheit geschenkt.

⁶ Auch Louis Jacques Mandé Daguerre war Maler bevor er seinen Beitrag zur Fotografie leistete.

⁷ Vgl. Literaturhinweise bei E. Kaufhold 1986, S. 12: Otto Stelzer, Aaron Scharf, u. a. Einen kompakten Materialüberblick zu dieser Thematik liefert der Ausst. Kat. von E. Billeter (1977/79), Malerei und Photographie im Dialog des Kunsthauses Zürich und des Benteli Verlags; sowie Kaufhold (1986) selbst, der in seiner Publikation, Bilder des Übergangs anhand zeitgenössischer Quellen ein umfassendes Bild der in Deutschland um 1900 ausgetragenen Kontroverse zwischen Fotografie und Malerei, in deren Verlauf beide Medien ihre Eigenständigkeit bestimmten, zeichnet. Publikationen wie die von van Deren Coke 1964/72, The Painter and the Photograph, Kosinski 1999, The Artist and the Camera, Pohlmann 2004, Eine neue Kunst!, eine andere Natur?, oder Easton 2011, Snapshot. Painters and Photography, bieten weitere wertvolle Beiträge zur Erforschung dieses Feldes.

bereits zu deren Lebzeiten oder nach ihrem Ableben vernichtet wurden, aus Angst das Werk der Künstler zu schmälern, welche Fotografien als Studienmaterial nutzten.

Nun ist ein weiterer fotografischer Nachlass eines österreichischen Künstlers hinzugekommen, der des Malers Johann Victor Krämer. Wir erfahren, welche Motive der Künstler für Wert befunden hatte mit der Kamera festzuhalten und in seine Sammlung aufzunehmen. Aus ihm lassen sich nicht nur vielschichtige Einblicke zur Rolle des Mediums in der Praxis des Malers gewinnen, auch interessante Aufschlüsse zum Gebrauch und dem Umgang mit Fotografie um die Jahrhundertwende werden durch ihn geboten.

Reisefotografie

Die Reisefotografie setzte in etwa zeitgleich mit dem Aufkommen des neuen Bildträgers ein und wurzelt in der zeichnerischen Dokumentation wissenschaftlicher Erkundungs- und Entdeckungsreisen des 19. Jahrhunderts. Sie diente schon damals dem Festhalten von Denkmälern, Landschaften, Pflanzen, Tieren sowie Menschen und ihrer Bräuche, ihrer Kultur. Expeditionsfotografien waren häufig die ersten fotografischen Zeugnisse, die es von den erkundeten Ländern gab, da diese zuvor noch nicht über die Technik verfügten.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts kam es auf Reisen im Orient sowie im deutschsprachigen Raum zu ertragreichen Kooperationen zwischen Malern und Fotografen. Unter den international bekanntesten Orientmalern ist Eugène Delacroix (1798-1863) zuvorderst zu nennen, der bereits 1847 mit dem Fotografen August Salzmänn gemeinsam in Algerien war. Jean-Léon Gérôme (1824-1904) hat seine vierte Orientreise 1868 mit seinem Schwager, dem Fotografen Albert Goupil unternommen. Franz von Lenbach (1836-1904) arbeitete in seiner „Bilderfabrik“, wie er sein Atelier in München nannte, mit dem Fotografen Karl Hahn zusammen, ohne den eine Bildnisproduktion, wie Lenbach sie betrieb, überhaupt nicht möglich gewesen wäre.⁸ Leopold Carl Müller (1834-1892), Krämers Lehrer an der Akademie, arbeitete mit dem Fotografen Victor Angerer und fotografierte wie Carl Rudolf Huber (1839-1896), mit dem er in Ägypten war, auch selbst. E. Oehring schrieb zuletzt davon, dass Müller und sein Umkreis keine Berührungspunkte mit dem neuen Medium kannten. Lenbach, Huber, Franz Kosler (1864-1905) und Johann Victor Krämer nutzten die Fotografie, wenn es für sie von Vorteil war.⁹

Gegenwärtig liegt für uns nichts näher, als die Fotografie speziell auf Reisen einzusetzen, um Gesehenes zu dokumentieren und Eindrücke festzuhalten. Doch bevor diese Selbstverständlichkeit eintreten konnte, musste sich das neue Medium aus seinem experimentellen, technisch überaus anspruchsvollen Stadium hin zu einem medialen Werkzeug der Massen entwickeln. Seit der Frühzeit der Fotografie gab es neben den Berufsfotografen auch Fotoamateure. Mit den in den 1880er Jahren aufkommenden

⁸ Dabei stand vor allem die Zeitersparnis dieser Methode, Fotografien als Studienmaterial für Gemälde einzusetzen, im Vordergrund.

⁹ Vgl. Husslein-Arco, Grabner 2012, S. 41.

Silberbromid-Gelatine-Trockenplatten, die kurze Belichtungszeiten ermöglichten und den leichten, tragbaren Handkameras wurde das Fotografieren nun auch Laien zugänglich.

Der Künstler steht mit seinen Aufnahmen aus dem Orient an genau diesem Wendepunkt, als einfacher handhabbare Apparate auf den Markt kamen, und liefert in Verbindung mit seinem Anspruch an die Reise und sein malerisches Werk, ein Bild des zeitgenössischen Ägypten und Palästina, das dem imaginierten Orient, dem für den Westen inszenierten Orient der Fotografenateliers und der vorangegangenen Orientalmalerei entgegensteht.

Mit dem seit den 1980er Jahren gesteigerten Interesse an der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts gewann auch Krämers Werk an Aufmerksamkeit.

Materialbasis der Untersuchung

Die Quellenlage zu Johann Victor Krämer ist, wie einleitend angesprochen, vielschichtig. Sein fotografischer Nachlass, das wichtigste Material für diese Arbeit, wurde lange Zeit in der Familie bewahrt. Experten war er schon länger bekannt. Seit 2005 befindet sich ein Großteil davon als Konvolut mit der Inv.nr. Foto2005/18 in der Fotosammlung des Museums Albertina in Wien. Der schriftliche Nachlass des Malers und Amateurfotografen ist seit dem Jahr 2007 unter der ZPH-Nr. 1393 Teil der Handschriftensammlung in der Wienbibliothek im Rathaus. Ergänzend zu den Materialien der Wienbibliothek existiert im Wiener Künstlerhaus-Archiv noch eine Korrespondenz-Mappe zu Johann Victor Krämer.¹⁰

Krämers malerische Werke sind überwiegend in Privatbesitz.¹¹ Einige Darstellungen aber fanden Aufnahme in öffentlich zugängliche Sammlungen. Wie erwähnt, gehört das Bild *Der Felsentempel von Abu Simbel* des Jahres 1899 zum Bestand des Wienmuseums und war in den vergangenen Jahren in Österreich des Öfteren ausgestellt.¹² (Abb. 1)

Wer heute die österreichische Galerie im Schloss Belvedere besucht, kann im Saal der Impressionisten (im 2. Stock der Sommerresidenz von Prinz Eugen) Johann Victor Krämers *Gartenstudie aus Taormina* des Jahres 1897 betrachten. (Abb. 3)

Meinen Recherchen zufolge finden sich vereinzelt weitere Werke Krämers in staatlichem Museumsbesitz, hauptsächlich in Wien. Neben den Fotografien, sind dies Arbeiten auf Papier in der grafischen Sammlung des Museums Albertina. Einige, weitere Gemälde von ihm werden in der österreichischen Galerie verwahrt, außerdem im Wien Museum, an der Universität Wien, in den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz–Wien sowie in den Landessammlungen Niederösterreich und Burgenland. Dabei handelt es sich durchgängig um Porträt- und Landschaftsdarstellungen, die – ausgenommen des Bildes *Der Felsentempel von Abu Simbel* – allerdings nicht von der Orientreise des Künstlers stammen.¹³

Eine nicht unansehnliche Menge kursiert im Handel. Werke, die sich außerhalb Österreichs in Museumsbesitz befinden, wurden von mir nicht recherchiert.¹⁴

Das Wiener Antiquariat Nebehay ist im Besitz einer fotografischen Kopie von Krämers unveröffentlichtem Buchprojekt, dem Reisewerk¹⁵, das mir dankenswerterweise zum Zweck dieser Arbeit zur Verfügung gestellt wurde. (Abb. 2)

¹⁰ In dieser finden sich u. a. allerlei Korrespondenzen von Johann Victor, seiner Frau Emilie und seinem jüngsten Sohn Gustav Krämer mit dem Künstlerhaus, aber auch anderen, vor allem der 1940er Jahre und später; Lebensläufe zu seiner Person, handschriftliche Verzeichnisse einiger, seiner Bilder mit Preisangaben sind ebenso darunter wie Presseartikel und Nachrufe auf Krämer.

¹¹ Ich hatte glücklicherweise Gelegenheit, Krämer-Sammler kennenzulernen, die mir Bildmaterial zur Verfügung stellten.

¹² Zuletzt in der Ausstellung „Orient & Okzident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen“ im Wiener Belvedere von 29.06. bis 14.10.2012.

¹³ Wobei die österreichische Galerie mit acht Gemälden des Künstlers die meisten, malerischen Werke Krämers aufweisen kann.

¹⁴ Die Korrespondenz zwischen Krämer und dem Kunsthändler Thomas Wallis in Krämers handschriftlichem Nachlass kann hier sicherlich auch noch mehr Aufschluss bieten.

¹⁵ Laut freundlicher Auskunft von Herrn Dr. Hans-Jörg Krug befindet sich das Original in deutschem Privatbesitz.

Ausgehend von den beiden komplexen Werkbeständen Krämers in der Fotosammlung der Albertina und der Handschriftensammlung der Wienbibliothek, sowie den Informationen aus dem Reisewerk begann ich meine Untersuchung.

Dabei waren folgende Fragen und Aspekte ausschlaggebend für den Verlauf der Betrachtung: Was zeichnet Krämers Reisefotografien aus? Was unterscheidet sie von anderen zeitgenössischen, fotografischen Produktionen, wo liegen Gemeinsamkeiten? Wie sind seine Leistungen als Amateurfotograf einzuschätzen? Ab welchem Zeitpunkt setzte der Maler die Fotografie für sein malerisches Werk ein und wie? Wann begann er selbst zu fotografieren? Welche Informationen können aus seinem Reisebericht herausgelesen werden? Wie sieht die künstlerische Ausbeute Krämers Orientreise aus? Und schließlich: In welchem Verhältnis steht sein eigenes, bisher relativ unbeachtetes, fotografisches Werk zu seiner Malerei?

Forschungslage

Publiziertes Material zu dem Künstler Johann Victor Krämer ist eher dürftig.

Anlässlich seiner Einzelausstellung in der Wiener Secession 1901 erschien ein Katalog, der mir als einziges gedrucktes Werkverzeichnis über 189 seiner bis dahin entstandenen Werke diente. Leider befinden sich in ihm keine Abbildungen. Titel, Datierungen und Techniken lassen sich aber daraus ablesen. Daneben führte der Künstler zu Lebzeiten selbst ein handschriftliches Verzeichnis seines Schaffens, in dem er Titel, Entstehungsjahr, Besitzer, Kaufpreis und ausgestellte Orte der einzelnen Objekte notierte.¹⁶ (Abb. 4) Im Zuge der Ausstellung in der Secession wurden einige Artikel und Rezensionen in der zeitgenössischen Presse veröffentlicht.¹⁷ Die eben genannten Aufzeichnungen und Publikationen möchte ich chronologisch betrachtet als erste schriftliche Quellen, die sich mir zum Thema dieser Arbeit boten, nennen.

Ein Auszug aus Krämers Reiseerinnerungen wurde gemeinsam mit einer Auswahl einiger seiner orientalischen Motive aus seinem begonnenen Buchprojekt über Ägypten und Palästina in Heft 10 der Zeitschrift *Ver Sacrum*, den Mitteilungen der Vereinigung bildender Künstler Österreichs 1901 anlässlich seiner Einzelausstellung in der Secession (18.05.-23.06.1901) veröffentlicht.¹⁸ (Abb. 5) Der Maler leistete hier seinen künstlerischen Beitrag in Form einiger reproduzierter Zeichnungen, grafischer Vignetten und Randleisten. Ich werde auf die einzelnen Blätter noch en detail eingehen.¹⁹

Das Arrangement von Schrift und Bildern in Heft 10 und die der Illustration dienenden Motive wurden dabei vom Reisewerk übernommen, allerdings in anderer, beliebigerer

¹⁶ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 28 – Kataloge I, II, III.

¹⁷ Ebenda, ZPH 1393, 30 – in dem Kapitel: Rezeption durch Zeitgenossen sind ein paar der kritischen Stimmen auszugsweise angeführt.

¹⁸ Sämtliche Seiten aus *Ver Sacrum* 1901, Heft 10 können digital im Onlineportal ANNO (historische österreichische Zeitschriften und Zeitungen online) der OeNB eingesehen werden: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=vsa&datum=1901&pos=192&size=45> + <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=vsa&datum=1901&pos=252&size=45>

¹⁹ Siehe Kapitel: Niederschlag der Jugendstil-Ästhetik, S. 57ff.

Anordnung. Die Wahl der Herausgeber (für dieses Heft waren das Koloman Moser, Wilhelm List, J. M. Auchentaller und Adolf Böhm) fiel dabei auf die grafisch modernen, den secessionistischen Tendenzen dieser Jahre entsprechenden Darstellungen. Weiterer signifikanter Unterschied sind gedruckte Lettern statt handschriftlicher, wie im Reisewerk.

Einträge zur Person Johann Victor Krämer und seinem Werk finden sich – wie im Busse-Verzeichnis nachzulesen ist – in den gängigen Künstlerlexika: Thieme-Becker, Vollmer, Boetticher, Bénézit, Müller-Singer, Meyer und Dressler.²⁰ Ausführlichere biographische Vermerke existieren im Österreichischen Biographischen Lexikon 1815-1950 der Akademie der Wissenschaften, sowie in Heinrich Fuchs', Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, und im Bestandskatalog der österreichischen Galerie, welcher das 19. Jahrhundert umfasst.

Bisher haben sich meines Wissens seit den 1990er Jahren nachstehende Autoren mit dem Werk Krämers beschäftigt: M. Bisanz-Prakken, H. Giese, M. Haja, E. Hülmbauer, E. (Mayr-)Oehring und C. Willsdon.²¹ Dies erfolgte im Zuge von Beiträgen zur österreichischen Malerei und Grafik, der Wiener Secession oder in Zusammenhang mit dem Orientaler Leopold Carl Müller. Eine monographische Behandlung von Krämers Schaffen steht noch aus.

Neben Krämers Malerei erfuhren seine Reisefotografien bereits wiederholt Erwähnung, etwa in den Ausstellungskatalogen von E. Mayr-Oehring, *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914*, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Residenzgalerie Salzburg 1997 erschienen ist, und dem von Mayr-Oehring und E. Doppler herausgegebenen Katalog zur Ausstellung im Wienmuseum 2003, *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, sowie in der Publikation von B. A. Böhler, *Mit Szepter und Pilgerstab. Österreichische Präsenz im Heiligen Land seit den Tagen Kaiser Franz Josefs*, welche ebenfalls anlässlich einer Ausstellung im erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum in Wien im Jahr 2000 erschien. Darin setzt sich M. Haja u. a. mit Krämers Orientaler und -fotografie auseinander, und behandelt stellvertretend für sein Schaffen in Palästina vier seiner Werke genauer. Da diese drei Veröffentlichungen ihre Schwerpunkte zum einen auf die Malerei, zum anderen auf die Geschichte legen, konnte den fotografischen Aufnahmen Krämers folglich nicht signifikante Aufmerksamkeit zuteilwerden. Dies soll Aufgabe vorliegender Arbeit sein.

D. Kohlhuber zeigte in ihrer Diplomarbeit zu Dr. Hermann Heid 2005 u. a. die interessante Tatsache auf, dass Heids Freilichtaufnahmen und Atelierstudien von Kunsthochschulen ebenso wie von einzelnen Künstlern angekauft wurden. Sie konnte im Nachlass Krämers sieben Arbeiten der Collection R – einer Serie von Freilichtaufnahmen Heids, nachweisen.²²

Im Jahr 2010 wurden einige von Krämers Atelierfotografien und Aufnahmen, die ihn und seine Studien- bzw. Künstlerkollegen zeigen (kommentarlos) in dem Ausst. Kat. von Dewitz und Schuller-Procopovici, *La Bohème* publiziert. Zuletzt hat sich E. Oehring im Rahmen der

²⁰ Wobei der sich über 1½ Spalten erstreckende Beitrag zu Krämer im so genannten Thieme-Becker als am ergiebigsten zu bezeichnen ist.

²¹ Vgl. Bisanz-Prakken 1999, Giese in: Husslein-Arco 2007, Haja in: Seipel 2000 und in: Mayr-Oehring, Doppler 2003, Hülmbauer in: Österr. Galerie 1994, Oehring in: Mayr-Oehring 1997, Mayr-Oehring, Doppler 2003 und Husslein-Arco, Grabner 2012, Willsdon in: Husslein-Arco 2007.

²² Vgl. Kohlhuber 2005.

Ausstellung: „*Orient & Okzident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen*“, 2012 im Wiener Belvedere dem Secessionisten im Orient gewidmet.
Des Weiteren finden sich mehrere Einträge zu Krämer in der Bibliografie zur Fotografie in Österreich.²³

²³ <http://fotobiografie.albertina.at>

Johann Victor Krämer (1861-1949)

Johann Victor Krämer ging als Historien- und Orientaler und Gründungsmitglied der Wiener Secession (1897) in die Kunstgeschichte ein.²⁴ (Abb. 6) Er zählt zu den wichtigsten Schülern des österreichischen Orientalers Leopold Carl Müller, war akademisch ausgebildeter Bildnis-, Genre- und Landschaftsmaler. Außerdem, und das ist weniger bekannt, war er auch noch begeisterter Amateurfotograf.

Im Schaffen Krämers dominieren vor allem Porträt- und Landschaftsdarstellungen, überdies genrehafte Szenen. Orientsujets zählen zu seinem Repertoire ebenso wie große, religiöse Kompositionen. Krämer war Zeit seines Lebens künstlerisch aktiv.

Er erhielt schon zu Studienzeiten und auch daran anschließend zahlreiche Auszeichnungen, die in seinem nachfolgenden Werdegang chronologisch gelistet sind, und unternahm mehrfache Studienreisen nach Westeuropa, in die Mittelmeerländer und den Orient. Von diesen kehrte er stets mit reicher künstlerischer Ausbeute wieder. Aquarelle und Ölskizzen von leuchtender Farbigkeit, sowie zahllose Feder- und Bleistiftzeichnungen legen Zeugnis seiner Aufenthalte und Erlebnisse ab. Die wohl für sein Werk bedeutendste Reise war die in den Orient. Hiervon sind vergleichsweise sowohl etliche Studien und Gemälde angeregt worden, als auch die meisten Fotografien erhalten.²⁵

Im Bestandskatalog der österreichischen Galerie (Belvedere) wird erläutert, dass Krämer Zeit seines Lebens von den „Stilisten“ der Secession unbeeindruckt, ein malerischer Stimmungslandschafter blieb.²⁶ Darüber hinaus hat er sich in seinem Buchprojekt über Ägypten und Palästina, dem Reisewerk, welches als „*ein Gesamtkunstwerk im Sinn der Wiener Secession*“²⁷ bezeichnet werden kann, durchaus als Stilist betätigt, etliche ornamentale Gestaltungen kreiert und angebracht, die z. T. in Heft 10 der Zeitschrift *Ver Sacrum* des Jahres 1901 abgedruckt wurden.

Zu Beginn seiner Karriere von Industriellen wie der Familie Wittgenstein gefördert und von Adligen wie Fürst Johannes II. von Liechtenstein beauftragt und angekauft, geriet er noch zu Lebzeiten mehr und mehr in Vergessenheit.²⁸ Er hat sich in zunehmendem Alter vor allem religiösen Themen gewidmet und verharrte nach 1900 in einer nicht mehr avantgardistischen Kunstrichtung.

Lange Zeit von Publikum und Forschung nicht viel beachtet, hat mit der seit den 1980er Jahren international gesteigerten Aufmerksamkeit für die Orientaler des 19.

²⁴ Krämers Taufschein zufolge (Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 17.1.) ist dies die korrekte Schreibweise seines Namens. Er selbst schreibt seinen zweiten Vornamen jedoch gelegentlich auch mit k.

²⁵ Vgl. Secession 1901.

²⁶ Vgl. Österr. Galerie 1994, S. 263.

²⁷ Vgl. M. Haja in: Böhler 2000, S. 300.

²⁸ Vgl. M. Haja, in: Mayr-Oehring, Doppler 2003, S. 30: Erst mit dem Auslaufen der gegenständlich erzählenden Bildgattungen nach 1900 neigte sich auch die Orientaler langsam ihrem Ende zu. Sie teilte in der Folge mit den meisten anderen nicht avantgardistischen Kunstrichtungen das Los ruhmlosen Vergessenwerdens durch Forschung und Publikum. Seit den 1970er Jahren erfolgt eine Neubewertung der akademischen Kunst des 19. Jhdts. in anglosächsischen Ländern sowie in Frankreich. Die breite Publikations- und Ausstellungstätigkeit hierzu hat stimulierende Auswirkungen auf Forschung und Kunstmarkt. Die Orientaler ist international seit über 30 Jahren erneut im Gespräch.

Jahrhunderts nun auch an Krämers malerischem und fotografischem Werk ein neues Forschungsinteresse eingesetzt.

Krämer wurde am 23. August 1861 in Adamsthal (nahe Brünn/Mähren) geboren. Er lebte mit teils sehr lange andauernden Reiseunterbrechungen – meist zu Studienzwecken – bis zu seinem Tod, am 6. Mai 1949 in Wien. Infolge eines Kehlkopfleidens im hohen Alter von 87 Jahren verstorben, hinterließ er ein dementsprechend umfassendes Œuvre an Gemälden in Öl, Aquarell, Gouache und Pastell, sowie zahllose Zeichnungen, und eine ansehnliche Menge an Fotografien und Korrespondenzen.

Die Pester Lloyd schrieb anlässlich seiner Ausstellung in der Secession am 24. Mai 1901 über ihn: *„Ja, er ist ein merkwürdiger Mensch. Ein Fanatiker des Idealismus. Schlank und schwarz, mit einem auffallend japanischen Gesicht, die Bewegung eckig, die Sprache ungelenk, und doch das Ganze ein Schwung, ein Feuer. Das ist Keiner, der sich abschrecken läßt. Als ihm der englische Kommandirende in Assuan die Weiterfahrt nach Nubien verweigerte, weil er da oben keinen Maler brauchen könne, zog er die secessionistische Kriegsflagge auf und zwang den Briten nachzugeben. [...]“*²⁹

Kunstgewerbeschule und Akademie der Bildenden Künste

Sein Vater, Maschinenbauingenieur Alwin Krämer aus Dresden, war 1863 in der Fürst Liechtensteinschen Maschinenfabrik in Adamsthal bei Brünn beschäftigt. Johann Victor ging in die Brünner Realschule. Mit einem Stipendium des Fürsten Johann II. von Liechtenstein³⁰ besuchte er 1878-1881 die Kunstgewerbeschule des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie³¹ in Wien unter den Professoren Hrachowina³², Minigerode und Laufberger. Zu seinen Mitschüler zählten u. a. Gustav Klimt (1862-1918) und Franz Matsch (1861-1942). Außerdem arbeitete er bereits in diesen frühen Jahren als Zeichenlehrer für Tischler an einer Gewerbeschule.³³

Im Jahr 1881 wurde Krämer an der Wiener Akademie der bildenden Künste aufgenommen und besuchte dort die allgemeine Malerschule unter Griepenkerl, Wurzinger und Eisenmenger. 1883-1888 war er Schüler in der Spezialschule für Historienmalerei des Orientmalers Leopold Carl Müller, der ihn sehr prägen sollte und aufgrund seiner zahlreichen Ägypten-Aufenthalte in Österreich auch als „Ägypten-Müller“ bekannt war. Aus diesen Jahren gibt es mehrere Fotografien in Krämers Nachlass, die ihn gemeinsam mit anderen Akademie- und befreundeten Künstlerkollegen zeigen, und die in einer durchaus heiteren

²⁹ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 30.

³⁰ Johannes II. von Liechtenstein, genannt der Gute, war von 1858 bis zu seinem Tod 1929 Fürst von Liechtenstein und lange Zeit über ein Förderer Krämers Kunst. Er kaufte bis ins Jahr 1926 Werke des Künstlers für seine Sammlung an. Im schriftlichen Nachlass Krämers finden sich mehrere Beispiele, die für eine rege persönliche und geschäftliche Korrespondenz zwischen Krämer und dem Fürsten sprechen; zentraler Inhalt dieser sind Angebotsschreiben, An- und Verkäufe der Bilder des Künstlers, z. B. ZPH 1393, 24.3.11.

³¹ Heute: Universität für angewandte Kunst.

³² Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 17.5.: Carl Hrachowina (1845-1896), Architekturzeichner, Radierer, Künstlerhausmitglied seit 1880. -Bleistiftnotiz auf einem von Krämers Kunstgewerbeschulzeugnissen des Schuljahres 1878/79.

³³ Vgl. ÖBL 1969, S. 185.

Atmosphäre aufgenommen wurden. Sie sprechen für einen humorvollen und experimentierfreudigen Umgang mit dem neuen Medium. (Abb. 7)

1888 erhielt der Jungkünstler den staatlichen Rompreis für seine Interpretation des *Urteil des Paris*. Noch im selben Jahr trat er ausgedehnte Reisen innerhalb Westeuropas und den Mittelmeerländern an und kam bis nach Nordafrika. In den Jahren direkt nach seiner Ausbildung und während der gesamten 1890er Jahre nahm der Maler jede Möglichkeit zu reisen wahr.

Das mit dem Rompreis verbundene Reisestipendium führte ihn 1888 nach Paris, 1889 nach London sowie Madrid, wo er Hermann Bahr³⁴ traf, weiter nach Südspanien, 1890 nach Tanger – gemeinsam mit Bahr, mit dem ihn fortan eine lange Freundschaft verband und Gyula Tornai, einem Malerkollegen, zurück nach Südspanien. Von Málaga verlief die Reiseroute weiter nach Algier, Tunis, Karthago, Neapel und schließlich zur vorerst letzten Etappe nach Rom und Umgebung (Anticoli, Corrado). Von diesen Reisen liegen uns leider noch keine Fotografien vor.³⁵

Die 1890er Jahre – Mitbegründung der Wiener Secession und auf Reisen

Anfang 1891 bezog der Künstler sein Wiener Atelier im IX. Bezirk, Harmoniegasse 6, das er bis zu seinem Tode beibehielt. 1892 wurde er Mitglied des Clubs bildender Künstler „Alte Welt“ (Wien, IV. Paniglgasse 17).³⁶ Porträtaufträge nach Fotografien zur Aufbesserung des Einkommens waren in diesen Jahren keine Seltenheit.³⁷

Über Vermittlung von Rudolf Bacher (1862-1945), einem Mitschüler an der Akademie, wurde er Zeichenlehrer bei der Industriellenfamilie Karl Wittgenstein, von der er diverse Aufträge erhielt: Porträts der Familie, Bilder aus dem Eisenwerk in Kladno (1893) sowie Reiseaufträge, z. B. während seiner Rundreise durch Deutschland-Holland-Belgien im Jahr 1896.

Seit 1893 war Krämer Mitglied des Künstlerhauses, von wo er 1897 austrat, um zum Mitbegründer der Wiener Secession³⁸ zu werden.³⁹ Er konnte einige Porträts von offiziellem Auftrag verzeichnen, beispielsweise porträtierte er *Dr. von Strehmayr* 1893, *Dr. Karl Lueger* 1898, *seine Exz. Graf Bylandt-Rheidt* 1903, *Johann Freiherr Baron Clumetzky* 1906, die

³⁴ Zeugnis darüber legen zum einen die Tagebücher Bahrs ab, sowie einige Briefe Bahrs an Krämer und der von Bahr verfasste Artikel, der anlässlich Krämers Ausstellung in der Secession erschienen ist, letzterer in: Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 30.

³⁵ De facto konnte ich im fotografischen Bestand in der Albertina keine Aufnahmen exakt einem der bereisten Orte zuordnen. Eventuell hat Krämer aber bereits in diesen frühen Jahren selbst mit Fotografie experimentiert. Seine Zeit in Anticoli, Corrado – 1890 – gehört diesbezüglich noch genauer untersucht. Die Fotografien, die ihn und seine Akademiekollegen zeigen, müssen in diesem Zusammenhang gesehen werden.

³⁶ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 17.16.

³⁷ Wie beispielsweise ein Brief eines Auftraggebers, Charles Cabos, an den Künstler mit der Bitte gerichtet, ein Porträt seiner Frau nach einer Fotografie von Nadar zu malen in dessen Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 2.52. belegt.

³⁸ Die Wiener Secession wurde im Jahr 1897 durch eine Vereinigung bildender Künstler, welcher neben Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Maria Olbrich, Max Kurzweil, Josef Engelhart, Ernst Stöhr, Wilhelm List auch Johann Victor Krämer angehörte, als Abspaltung vom Wiener Künstlerhaus und seinem vorherrschenden konservativen Kunstbegriff gegründet.

³⁹ Vgl. Bisanz-Prakken 1999, S. 208: Zur Chronologie der Wr. Secession - In einem Schreiben vom 24. Mai [1897] an den Ausschuß [des Künstlerhauses] bestätigt Klimt seinen Austritt und gibt gleichzeitig den Austritt von Moll, Bacher, Stöhr, Krämer, Olbrich, Ottenfeld, Tichy, Nowak, Mayreder, Hellmer, Moser und Myrbach bekannt. [...] Am 28. Mai wird J. V. Krämer offiziell ausgeschlossen.

Familie Wolf 1910, *Graf Bienerth-Schmerling* 1914, oder den Burgtheaterdirektor *Max Burkhard* noch im Jahr 1940. Zu nahezu allen diesen Gemälden existieren Reihen von fotografischen Bildnisstudien im fotografischen Nachlass des Künstlers. Als Beispiele seien hier stellvertretend zwei Abbildungen gezeigt, die veranschaulichen, welche Bildidee der Künstler bereits in der fotografischen Aufnahme verfolgte, und wie die malerische Ausarbeitung im Vergleich dazu aussah. (Abb. 8, 9)

1894 verbrachte er gemeinsam mit dem beinahe gleichaltrigen Josef Engelhart (1864-1941) und Theodor von Hörmann (1840-1895), einem der bedeutendsten Vertreter österreichischer Freilichtmalerei, den er auch porträtierte, ein halbes Jahr in Sizilien.⁴⁰ 1896 erhielt er die Erzherzog-Carl-Ludwig-Medaille für das Bild *Dolce far niente*.⁴¹ (Abb. 10) 1897 reiste er nochmals nach Taormina.

Nachdem der Maler gleich an der ersten Gruppenausstellung in- wie ausländischer Künstler im neu errichteten Gebäude (= 2. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wien) der Secession teilgenommen hatte⁴², verbrachte er die Jahre 1898-1900 erneut auf Reisen. Ziel dieser war diesmal der Orient. Knappe zwei Jahre über hatte er – dank seiner großzügigen Förderin, Leopoldine Wittgenstein – Gelegenheit Ägypten und Palästina zu bereisen, dort zu leben, zu malen, Studien und Gemälde anzufertigen und viele fotografische Vorlagen aufzunehmen.

Krämer hielt sich vornehmlich zu Studienzwecken in Ägypten und Palästina auf. Dabei ließ er sich ganz der Zeitmode entsprechend einerseits von der pharaonischen Vergangenheit inspirieren, andererseits auf biblischen Pfaden wandelnd anregen. Gleichzeitig hielt er vieles mit seiner Kodak fest. Wie M. Haja bereits erkannte, verstand sich Krämer offensichtlich als Pilger des wissenschaftlichen Zeitalters und in Palästina suchte und fand er die nötigen authentischen Anregungen für die geplanten biblischen Historienbilder. Da in den weitgehend römisch-katholisch geprägten Ländern des Habsburgerreichs bei religiösen Themen die konventionelle katholische Bildtradition vorherrschte, konnte ein protestantischer und zudem secessionistisch-dissidenter Maler wie Krämer Motivwelten erschließen und gestalten, die in Österreich ohne Vorgänger waren.⁴³

⁴⁰ E. Oehring ergänzt in: Husslein-Arco, Grabner 2012, S. 47: auf Einladung des deutschen Industriellen und späteren Gründers des Museums für ostasiatische Kunst in Köln, Adolf Fischer [...].

⁴¹ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 17.21.: Erzherzog Carl Ludwig hatte 1874 die Medaille mit dem Wunsch gestiftet, dass damit jedes Jahr die drei besten Kunstwerke zu prämiieren seien. (Makart, Lenbach und Tilgner wurden als erste damit ausgezeichnet.) „Abend in Taormina“, „Dolce far niente“, XXIV. K. H. Ausstellung, März 1896, Nr. 175. – Diese Notiz befindet sich auf der Rückseite des Briefes des Sekretariats Erzherzog Carl Ludwigs an Krämer, Verleihung der Erzherzog Carl Ludwig Medaille, Wien, 18.05.1896.

⁴² Bisanz-Prakken 1999, S. 208.

⁴³ Vgl. M. Haja in: Böhler 2000, S. 300.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Personale in der Secession und Veröffentlichung in Ver Sacrum

1901 – und dies kann durchaus als einer der Höhepunkte seiner Karriere bezeichnet werden, Krämer ist 40 Jahre alt – widmete die Wiener Secession dann ihre XI. Ausstellung⁴⁴ ausschließlich der Schau seiner Werke. (Abb. 11) Darunter waren n. a. bis dahin entstandenen Werken auch 70 Blätter seines Buchprojekts über Ägypten und Palästina, dem *Reisewerk – Reiseerinnerungen aus Ägypten und Palästina 1898-1900* ausgestellt. Zudem wurden sieben Grafiken des Künstlers ganzseitige in der Zeitschrift Ver Sacrum reproduziert, gemeinsam mit dem von ihm gestalteten Ausstellungsplakat, einigen grafischen Vignetten bzw. Randleisten, sowie einem seiner Reiseeinträge. Eine Einzelausstellung in der Secession und die Veröffentlichung seiner orientalischen Motive waren zweifelsohne eine besondere Ehre, die nur wenigen zuteilwurde. Krämer beschäftigte sich auch in den Folgejahren sehr intensiv mit seiner Reise in den Orient. Ausstellungen folgten in München und Berlin.

1903 kam es zu einem längeren Aufenthalt in Griechenland, Korfu. Von diesem legen einige Fotografien im fotografischen Nachlass Zeugnis ab. 1907 führten ihn weitere Fahrten durch Bosnien und Herzegowina, 1914 schließlich nach Dalmatien – diese Reise unternahm er bereits gemeinsam mit seiner Frau.

Ab dieser Zeit ist – wie schon angedeutet – eine aktive Ausstellungstätigkeit zu verzeichnen: Prag 1902, Graz 1904, bei Miethke in Wien 1904, Linz 1910, eine große Sonderausstellung der Kunstgemeinschaft im Palmenhaus/ Burggarten in Wien im Jahr 1920, etc.⁴⁵

Privat fand Krämer⁴⁶ schließlich sein Glück mit Emilie Franziska Bohlinger⁴⁷. Diese ehelichte er in Wien am 1. Jänner 1911. Aus der Verbindung gingen drei Kinder hervor, Maria (auch Melli oder Mia genannt), Hans und Gustav.⁴⁸

Die Jahre des 1. Weltkriegs

Ab diesem Zeitpunkt werden in der gedruckten Literatur die Angaben zu Krämers Biographie bescheiden, bzw. fehlen ganz. Während der Kriegsjahre erhielt der Künstler einen Auftrag zur Bereisung der Schlachtfelder von Krakau für öffentliche Arbeiten.⁴⁹ Vermutlich soll er seine Eindrücke bildlich festhalten. Im gleichen Jahr, 1917 bekam er von der Akademie der bildenden Künste den Professorentitel verliehen.

⁴⁴ Sie war vom 18. 05. bis zum 23. 06. des Jahres 1901 zu sehen.

⁴⁵ Vgl. Mayr-Oehring 1997, S. 168ff.

⁴⁶ Wie zuvor erwähnt war Krämer Zeichenlehrer bei den Wittgensteins und infolgedessen zuerst verliebt in eine der Töchter des Hauses, Hermine Wittgenstein, die seine Liebe jedoch nicht erwiderte. Später zeigte er sich entzückt von Ditha Mautner-Markhoff, welche es jedoch vorzog Kolo Moser zu ehelichen und nicht Krämer, mit dem sie immerhin verlobt war – frei nach Dr. Hans-Jörg Krug/ Antiquariat Nebenhay nacherzählt.

⁴⁷ Tochter eines wohlhabenden Wirtshausbesitzers aus Langenlois.

⁴⁸ Der letztgenannte Sohn, Gustav Krämer, selbst akadem. Maler und Restaurator kümmerte sich bis zu seinem Ableben um das künstlerische Erbe seines Vaters.

⁴⁹ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 15.5.

Die Zwischenkriegszeit, 2. Weltkrieg und danach

1925 erhielt er den Ehrenpreis der Stadt Wien für sein Bild *Jerusalem*. 1926 den Staatspreis für das Gemälde *Flucht aus Ägypten*.⁵⁰ In den 1930er Jahren ist er gezwungen, mehrere Auftragsarbeiten anzunehmen, die das kopieren alter Meister und von Gemälden des 19. Jahrhunderts nach Fotografien zur Aufgabe haben.⁵¹

Vor Augen zu führen ist, dass Krämer trotz der schwierigen Zeiten während des ersten und zweiten Weltkriegs bis ins hohe Alter künstlerisch tätig war. 1941, 80-jährig, nahm er noch an einer Kollektivausstellung im Künstlerhaus Wien teil.⁵² Die Beschäftigung mit Bildthemen seiner Orientreise langt bis in diese späten Jahre seines Lebens, wie das Gemälde *Orangenmarkt in Kairo*, das in den 1940er Jahren entstanden ist, belegt. (Abb. 12)

Krämer war bereits als Student an der Akademie der Bildenden Künste in Wien über die Grenzen Österreich-Ungarns hinaus bekannt, wurde mehrfach mit den höchsten Preisen, die sowohl das Künstlerhaus, als auch das Kaiserhaus zu vergeben hatten, ausgezeichnet, konnte Förderer im Inland und Käufer auch im Ausland gewinnen. Trotzdem geriet er im Laufe der Zeit in Vergessenheit. M. Haja sah den Verdienst Krämers Malerei nach 1900 besonders in der Erschließung und Gestaltung neuer Motivwelten für die Bildgattung der religiösen Malerei. Seinen Leistungen als Amateurfotograf und Knispser, besonders auf Reisen wird mit dieser Arbeit Tribut gezollt.

⁵⁰ Dieses befindet sich heute im Besitz des Wienmuseums.

⁵¹ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 21.1-21.3 – diese Aufträge kommen von Friedrich Mark, einem Kolonialwaren- und Landesprodukt Händler aus Braunau/ Inn an Krämer.

⁵² Mayr-Oehring 1997 schreibt, Krämer hat mit 41 Arbeiten an dieser Ausstellung teilgenommen. In der Korrespondenzmappe zu Krämer am Wiener Künstlerhausarchiv findet sich eine genaue Listung der Bilder.

Johann Victor Krämers künstlerischer Werdegang

- 1878 - 1881 Besuch der Kunstgewerbeschule in Wien
- 1881 - 1888 Aufnahme an der Akademie der bildenden Künste in Wien, die er bis 1888 besucht
- 1883 Gundelpreis
- 1883 -1888 Schüler in der Spezialschule für Historienmalerei des Orientalmalers Leopold Carl Müller
- 1884 Spezialschulpreis für allgemeine Leistungen
- 1887 Reichel-Künstlerpreis anlässlich der Jubiläumsausstellung des Künstlerhauses für sein Bild *Kreuzabnahme* (Abb. 13)
- 1888 Staatlicher Rompreis inklusive eines Reisestipendiums für seine Interpretation des *Urteil des Paris*, Abgang von der Akademie
- 1888 - 1890 Reisen nach Paris, London, Spanien, Marokko, Algier, Tunis, Rom und Umgebung
- 1891 Zeichenlehrer bei der Familie Wittgenstein; Bezug seines Ateliers in Wien IX., Harmoniegasse 6
- 1892/93 Arbeiter am Schmelzofen, Füllen der Ingots, Rauchmotiv beim Löschen – die so genannten Eisenwerkbilder der Poldihütte in Kladno, Böhmen im Auftrag der Fam. Wittgenstein
- 1892 Mitglied des Clubs bildender Künstler „Alte Welt“
- 1893 Mitglied des Künstlerhauses, Genossenschaft bildender Künstler Wiens (Austritt 1897, Wiedereintritt 1939)
- 1894 Sizilienaufenthalt mit Josef Engelhart und Theodor von Hörmann
- 1895 Goldene Medaille des Künstlerhauses für *Kloster am Meer*
- 1896 große, goldene Erzherzog-Carl-Ludwig-Medaille für *Abend in Taormina* (Abb. 10); Rundreise durch Deutschland-Holland-Belgien
- 1897 Gründungsmitglied der Wiener Secession, abermals auf Reisen nach Taormina
- 1898 - 1900 ausgedehnte Orientreise zu Studienzwecken nach Ägypten und Palästina
- 1900 nimmt an Weltausstellung in Paris teil – Silberne Medaille
- 1901 Personale in der Secession, u. a. mit Werken der Orientreise
- 1902 nimmt an Landesausstellung in Prag teil

- 1903 Reise nach Korfu und den Ionischen Inseln⁵³
- 1904 Ausstellungen bei Miethke in Wien mit den Bildern der Griechenlandreise, sowie in Graz
- 1907 Bosnien und Herzegowina-Aufenthalt
- 1910 Silberne Medaille für *Christus bei Maria und Martha* bei der Weltausstellung in Buenos Aires
- 1913 Adria-Ausstellung mit bosnisch-herzegowinischem Pavillion;
Kollektivausstellung in Dresden; Ankauf des Bildes *Nymphentanz* (Abb. 14) durch den regierenden Fürsten Johannes II. von Liechtenstein für die Galerie in Brünn, Franzensmuseum
- 1914 Dalmatienreise gemeinsam mit seiner Frau Emilie
- 1917 Verleihung des Professorentitels an Krämer (125. Gründungsjahr der Akademie der bildenden Künste)
- 1919 Mitglied der Vereinigung deutscher, bildender Künstler Mährens und Schlesiens
- 1921 Teilnahme an Kollektivausstellung der Kunstgemeinschaft im Palmenhaus/
Burggarten, deren Ehrenmitglied er damals wird
- 1925 Ehrenpreis der Stadt Wien für das Gemälde *Jerusalem*
- 1926 bekommt Staatspreis für *Flucht nach Ägypten*
- 1941 Kollektivausstellung des Wiener Künstlerhauses – für Krämer die letzte große Ausstellung
- 1942 Wiederaufnahme in die Gesellschaft bildender Künstler Wiens
- 1946 Goldene Lorbeer des Wiener Künstlerhauses, dem er seit 1939 wieder angehört

⁵³ Mancherorts ist zu lesen, dass Krämer diese Reise 1905 unternommen hätte, die Datierung der Fotografien aus Griechenland im fotografischen Bestand der Albertina, sowie die Ausstellung bei Miethke mit Bildern der Griechenlandreise sprechen aber für das Jahr 1903.

Der fotografische Nachlass

Im fotografischen Nachlass von Johann Victor Krämer, so wie er sich heute in der Fotosammlung der Albertina zeigt, gibt es Motive zu den unterschiedlichsten Themengebieten. Die Interessen des Künstlers waren breitgefächert und das spiegeln auch seine gesammelten Aufnahmen wieder. Es handelt sich um eine umfangreiche Materialsammlung, die sich Großteils aus von Krämer selbst aufgenommenen Fotografien zusammensetzt. Im seinem Archiv finden sich aber auch einige angekaufte Lichtbilder, die das vielseitige Studienmaterial ergänzen.

In Anbetracht der Fülle und der Heterogenität des Konvoluts – der Krämer'sche Bestand umfasst an die 4000 Stück Fotografien und Negativmaterialien – erschien es notwendig, eine Einteilung vorzunehmen. Insgesamt betrachtet, liegt es nahe, sich für eine thematische Ordnung zu entscheiden, und darum sei der Bestand gemäß seinem Entstehungskontext in vier verschiedene Gruppen unterteilt:

- 1) die Gruppe der Reisefotografien,
- 2) die der Atelierfotografien und Freilichtaufnahmen,
- 3) die der Familienfotos und privaten Aufnahmen, sowie
- 4) die Gruppe der angekauften Materialien.

Innerhalb dieser Gruppierungen können wiederum Unterkategorien ausgemacht werden, die man wie folgt klassisch ikonografisch, entsprechend ihrem Inhalt oder Zweck in Landschaftsaufnahmen, Porträtfotografien, Selbstporträts, Aktaufnahmen, Körperstudien oder Akademien, Architekturfotografien, Veduten, Aufnahmen von Genre- und Straßenszenen, etc. benennen kann. Indem die Gruppen genauer beschrieben werden, soll der Leser eine Vorstellung vermittelt bekommen, wie sich der Bestand an Fotografien heute präsentiert.

Freilich lässt er sich auch in Zahlen, Techniken und Formaten erfassen. Fotografien, d. h. Originalabzüge, auch so genannte Vintage Prints, nehmen dabei den mengenmäßig größten Teil ein. Etwa ein Zehntel des Nachlasses besteht aus Negativen, konkret handelt es sich dabei um Glasplattennegative von zirka 400 Stück. Diese haben zumeist fotografische Reproduktionen Krämers eigener Gemälde im Interieur seines Ateliers zum Motiv.

Außerdem finden sich über den gesamten Nachlass verstreut immer wieder spätere Abzüge in Silbergelatine, meist nahe den originalen Abzügen desselben Motivs.⁵⁴ Die Entstehungsjahre dieser späteren Ausarbeitungen ließen sich nicht genau verifizieren. Anzunehmen ist aber, dass sie in der Zeit entstanden sind, als Krämers Sohn Gustav sich der Ordnung des väterlichen Nachlasses annahm, was in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Fall gewesen sein muss. Die Negative zu den Rollfilmen scheinen sich leider nicht

⁵⁴ Sie wurden von mir im Abbildungsteil nur mit der Technikangabe, aber ohne Dimensionen und Datierung versehen.

erhalten zu haben, zumindest sind sie nicht Teil des fotografischen Nachlasses in der Albertina.

Eine Unterteilung in Originalabzüge und spätere Ausarbeitungen ließe sich vornehmen, wurde von mir aber zum Zweck dieser Arbeit nicht gemacht, da Fakt ist, dass Vintage Prints im Gesamtbestand überwiegen. Wobei man anmerken muss, dass vor allem in den Reisealben etliche spätere Silbergelatineabzüge neben den Originalen desselben Motivs eingeklebt sind. Was die Annahme nahelegt, dass die Alben nicht von Krämer selbst angefertigt wurden, sondern von seinem Sohn Gustav. Demnach muss es für Krämer selbst ein loser Bestand an Studienfotos gewesen sein.⁵⁵ Die Beschriftung der fotografischen Originalabzüge in schwarzer Tinte stammt von Krämer. Die anderen Beschriftungen, meist in Bleistift gehalten, hat sein Sohn angebracht.

Von Größe und Technik ist vielfaches dabei. Bis auf wenige Cyanotypien finden sich im fotografischen Nachlass Krämers etliche Albuminpapiere neben dem angesprochenen Teil der Silbergelatineabzüge, sowie Chlorsilbergelatinepapiere und Glanzkollodiumpapiere.

An Formatgrößen kommt diverses vor. Vom Kleinstformat von ca. 3 x 4 cm, welches zustande kommt, weil der Künstler ausgearbeitete Regelformate für seine Zwecke beschnitten hat, über das gängige Kodakformat um 1900 von 8,89 x 8,89 cm, das vor allem dort vorkommt, wo Krämer nicht die Schere angesetzt hat, über Panoramaaufnahmen von 10 x 30 cm bis zu dem Format 18 x 24 cm bei den großen Glasplatten rangieren die Dimensionen.

Gruppe 1, die Reisefotografien, ist die, an der Stückzahl bemessen, größte Gruppe. Die Gruppe der Atelier- und Freilichtaufnahmen tritt verhältnismäßig deutlich dahinter an zweite Stelle, dicht gefolgt von den Familienaufnahmen. Gruppe 4, die angekauften Materialien, nimmt quantitativ den kleinsten Teil der Sammlung ein. Krämers Reisejahre waren demzufolge, aus einem rein mengenmäßigen Blickwinkel betrachtet, fotografisch seine produktivste Zeit. Tatsächlich waren die Jahre seiner Orientreise, 1898 bis 1900, die ergiebigsten.

Zu den Entstehungsjahren der Fotografien ist zu sagen, dass sie wohl einen zeitlichen Rahmen von ca. 50 Jahren umspannen. Die frühesten gekauften Lichtbilder stammen aus den 1870er/80er Jahren. Die spätesten, die Krämer selbst angefertigt hat, und die sich in seinem Nachlass in der Albertina befinden, sind höchstwahrscheinlich in die späten 1910er Jahre zu datieren.

⁵⁵ Ausgenommen von den Reisealben wird der Bestand an Fotografien – wie im zeitgemäßen Sammlungs- und Museumsbetrieb üblich – einzeln in archivtauglichen, säurefreien Bögen und Boxen der Fotosammlung der Albertina verwahrt. Lediglich ein großer Teil der Reisefotografien ist aus restauratorischen Gründen nicht aus seinem Kontext, des Albums herausgenommen, weil die Ausarbeitungen darin eingeklebt sind. Sie befinden sich in – nachwievor leider selten mittels Fotoecken, sondern überwiegend mit Kleber eingefügt – braunen Ledereinbänden, wie heutzutage gebräuchlich.

Reisefotografien

Sie bewegen sich zwischen zwei Polen, einerseits den dokumentarischen Touristenaufnahmen eines Knipsers der Jahrhundertwende und andererseits zusammengetragenem Studienmaterial eines Künstlers.

Zu dieser Gruppe zählen Landschaftsaufnahmen topografischen Charakters genauso wie Porträts. Architektur, Kulturdenkmäler, Sehenswürdigkeiten, Straßenszenen, Alltagsszenen, Naturaufnahmen, Tiere, Pflanzen, Transportmittel, Ereignisse wie religiöse Anlässe, Feste, o. ä., Personen, Individuen, Typen, Folklore, genrehafte Szenen, Wasserträgerinnen, Hirten, etc., dies alles wird von Krämer auf seinen Reisen mittels Kamera für sein Archiv konserviert. Geling es ihm einmal selbst nicht, das gewünschte Motiv mit seinem Apparat zufriedenstellend festzuhalten, kaufte er es dazu. Jedoch beschränkt sich das auf wenige Ausnahmen.

Die Aufnahmen dienen einerseits der Dokumentation der Fahrten des Künstlers, andererseits und manchmal gleichzeitig als Vorlagen für spätere Gemälde, die nach oder mit den Fotografien entwickelt wurden. Krämer legte sich einen fotografischen Vorlagenschatz und reichhaltigen Fundus an. Teilweise tat er dies, indem er bekannte Motive selbst fotografierte, die es auch genauso zu kaufen gab, teils indem er sie neu interpretierte. Der Betrachter wird einerseits mit einer Art Motivkanon aus tradierten Ansichten der bereisten Länder konfrontiert, andererseits sind ebenso neue, ungewöhnliche Blickwinkel und Ausschnitte darunter. Die Fotografie fungierte für ihn geradezu als Skizze.

Für die fotohistorische Forschung ist gleichzeitig Krämers Begehren, sich Vorlagen anzulegen interessant, als auch seine fotografische Dokumentation der entfernten Länder.

Innerhalb der Gruppe der Reisefotografien entfällt der Großteil auf Aufnahmen aus Ägypten und Palästina. Diese fanden außerdem stückweise als Inspiration, Erinnerungshilfe oder zeichnerische und malerische Umsetzung Eingang in sein so genanntes Reisewerk. Dabei erinnert die Wahl des Ausschnitts in seinen grafischen und malerischen Darstellungen häufig an die Spontaneität fotografischer Aufnahmen.

Die Orientreisefotografien sind heute in mehreren Alben zumeist eingeklebt arrangiert und überwiegend chronologisch geordnet. Auch von Krämers Griechenlandreise, dem Aufenthalt in Bosnien und Herzegowina, sowie der Dalmatienreise zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich etliche Aufnahmen erhalten. Diese sind etwas regellos über den Gesamtbestand verteilt.⁵⁶

Wiederkehrende Motive in fotografischen Reisealben dieser Zeit des aufkommenden Tourismus um die Jahrhundertwende sind Freizeitaktivitäten an Deck eines Schiffes, Mitreisende, Hotels samt ihrem Interieur, Aussichten aus Fenstern, usw., usf.⁵⁷ Dies alles lässt sich auch im Krämerbestand finden.

⁵⁶ Die zuletzt genannten haben bisher noch keine eindeutige Identifizierung erfahren.

⁵⁷ Vgl. Levine, Jensen 2007.

T. Starl beschreibt in seiner Bildgeschichte der privaten Fotografie den Blick des Knipsers und bezeichnet den Momentapparat als eigentlichen Chronisten dieser Jahre. Der Reisende, der im ausgehenden 19. Jahrhundert noch mit ungenauen bildlichen Vorstellungen von seinen Reisezielen aufgebrochen ist – die Abbildungen in den um 1900 konkurrierenden Reiseführern, Baedeker und Meyer, waren äußerst spärlich – blickte unbefangen auf alles, das ihm begegnete. Fotografiert wurde, was fremd und andersartig war: Landschaften, Bauwerke, Fahrzeuge, die einheimische Bevölkerung. Was zu Hause nicht oder in anderer Form anzutreffen war, darauf richtete sich zuallererst der Blick des Knipsers.⁵⁸

Als visuell gebildeter Mensch kannte Krämer die gängigen Motive der Welt, die ihn erwartete. Dennoch kann sein Blick als der eines Knipsers beschrieben werden. Seiner wird freilich ergänzt von besonderen Vorlieben und ist vor allem geprägt durch seine Ansprüche als Maler an bestimmte Motive. Er verhielt sich insofern konträr zum durchschnittlichen Knipser, als er Personen, Szenen oder Dinge fotografierte, die nicht jedermanns Interesse weckten.

Mit dem Aufkommen der Handkameras verändert sich die Wahl dessen, was dokumentiert wird. In Krämers Fall übte dieser Umstand auch großen Einfluss auf seine malerische Produktion aus, wie später noch erläutert wird.

Künstlerporträts nehmen einen eigenen Platz in fotografischen Archiven ein. Ich ordne die Selbstporträts des Künstlers sowohl diesem Teil des Konvoluts zu, da einige während seiner Reisen entstanden sind, als auch der Gruppe der privaten Aufnahmen. Der Maler benutzte das Medium Fotografie auch, um sich selbst zu inszenieren. Fotografische Selbstporträts existieren neben dem gemalten Porträt, oder ersetzen es sogar ganz.

Krämer stellte während seiner Reisen mehrere Aufnahmen von sich her. Er gibt für diesen Zweck auch gerne einmal seinen Apparat aus der Hand und bittet einen Gefährten ihn zu fotografieren. (Abb. 15)

In Palästina entstand ein ziemlich bekanntes, inszeniertes fotografisches Selbstporträt des Künstlers, das ihn auf der Terrasse seiner Unterkunft, dem österreichischen Hospiz in Jerusalem zeigt. (Abb. 23) Wer es machte, ist nicht bekannt.⁵⁹ Der Maler ist sitzend vor seiner Staffelei mit Leinwand und riesiger Farbpalette in seiner Linken, die Rechte einen Pinsel haltend locker auf die Mauer abgelegt in seinen besten Anzug gekleidet, ausgestattet mit Gamaschen über den Schuhen, Fliege und barettähnlicher Mütze auf dem Haupt, den Bart frisch aufgewirbelt vor der einzigartigen städtischen Hintergrundkulisse wiedergegeben. Er wird links im Nordwesten vom höchsten Minarett der Stadt, rechts im Osten vom Felsendom flankiert oder sogar regelrecht eingefasst, dazwischen am Horizont erstreckt sich der Ölberg. Krämer hatte sich auf diese Aufnahme gut vorbereitet, dafür sprechen die Art der Inszenierung, die Wahl des Standorts und seine Bekleidung. Mir ist kein danach entstandenes Porträtgemälde bekannt. Die Fotografie wird hier gezielt als Mittel zur

⁵⁸ Vgl. Starl 1995, S. 62ff.

⁵⁹ Der Maler Krämer verbringt seine Freizeit gerne mit Hochwürden Dr. Slaby vom österreichischen Hospiz, begleitete ihn zur Jagd; die beiden unternahmen gemeinsame Ausflüge, wie etwa an Silvester 1899 zur Taufstelle Christi. Er könnte die Aufnahme gemacht haben.

Selbstinszenierung eingesetzt, und der Betrachter in eine spezielle Richtung gelenkt. Krämer übte Einfluss darauf aus, wie er wahrgenommen werden wollte – als Maler.

Atelierfotografien und Freilichtaufnahmen

Im Atelier schoss der Künstler meist zu Studienzwecken vermutlich ab den frühen 1890er Jahren Porträt- und Aktfotografien. Außerdem hielt er seine fertig ausgeführten Gemälde systematisch fest. Diese Aufnahmen sind von erheblichem Dokumentationswert, stellen sie doch zu manchen malerischen Arbeiten heute die einzige Bildquelle dar.⁶⁰

Die Porträt-, Körper-, Akt-, Draperie- und Ausdruckstudien seiner Modelle können je nach Zweck als Brustbilder, Dreiviertelporträts oder Ganzkörperansichten in den verschiedensten Posen und Inszenierungen ausfallen. Später wird er sie für seine Gemälde heranziehen, etwa für Porträtaufträge, wie ich bereits gezeigt habe, oder für religiöse, mythologische und allegorische Bildthemen.⁶¹ (Abb. 16)

Für Krämers Bild *Nymphentanz* des Jahres 1894 ist eine ganze Reihe an eigens dafür aufgenommenen Studienfotografien erhalten.⁶² Zumeist handelt es sich um Körperstudien, die verschiedene Haltungen fixieren. (Abb. 17, 18) Im sorgfältigen Arrangement der Modelle wird offenbar, dass sie Kompositionsstudien sind.⁶³

Krämer ging im Falle der Nymphentanzstudien sogar soweit, sein Modell exakt in der Position vor das begonnene Bild zu stellen und abzulichten, wie er die Figur folglich mithilfe der Fotografie auf Leinwand bannen wollte. Weiters geben diese Aufnahmen auch Aufschluss darüber, dass der Maler Figuren im Bild zunächst anders oder sogar an anderer Stelle angelegt hatte, zum Teil war das Motiv des Gemäldes in seiner Grundkomposition bereits bestimmt, als Krämer sich entschloss, sie zu verändern. Er fertigte während des Malprozesses Fotografien an, um die Haltung dieser oder jener Nymphe festzulegen oder zu adaptieren. (Abb. 19, 20) Diese Kompositionsstudien teilen somit auch etwas über die Werkgenese eines konkreten Bildes des Künstlers mit. Sogar für den kleinen Faun existiert eine Haltungsstudie, im Grunde für jede der Figuren im Bild. (Abb. 21)

Zeitgenössische Kritiker werden sich hinterher negativ zu dieser Vorgangsweise äußern, indem sie sich an den wahrzunehmenden Verzeichnungen im Bild stören.⁶⁴ Ob sie wussten, mit welcher Methode Krämer es sich erarbeitet hatte, muss dahin gestellt bleiben.

D. h. die Fotografie konnte sich für Krämer zu einem Hilfsmittel größten Ausmaßes entwickeln, einem Werkzeug, auf das der Künstler angewiesen zu sein schien. Im Falle des

⁶⁰ Die endgültige Fassung seiner Gemälde hielt der Künstler zumeist mit seinem Glasplattenapparat fest. Von ihnen haben sich hauptsächlich Negativplatten im Nachlass erhalten.

⁶¹ Der deutsche Maler Johann Josef Blitz fotografierte Anfang des 20. Jahrhunderts auch Inszenierungen religiösen Inhalts als Tableaux vivants in seinem Atelier. P. Steinhardt hat in: Pohlmann 2009, S. 27ff. darüber geschrieben.

⁶² Im fotografischen Bestand an der Albertina handelt es sich konkret um ca. 30 Abzüge. (Inv.nr.: Foto2005/18/9ff.)

⁶³ Auch Alfons M. Mucha fotografierte um die Jahrhundertwende in seinem Atelier Modelle für seine Gemälde und Plakate, befasste sich u. a. mit dem Ausdruck durch Gestik und Mimik; vgl. hierzu beispielsweise: Husslein-Arco 2009.

⁶⁴ A. R. Hecht im Residenzblatt vom 01.06.1901 im: Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 30.

Nymphantanzes war ihm die Kamera unerlässliches Gerät, komponierte er doch mit den fotografischen Studien sein Gemälde. Er bediente sich demnach weniger an im Handel erhältlichen Akademien – etwa von Hermann Heid (1834-1891) oder Louis Igout –, sondern führte selbst Regie bei seinen Akten, bestimmte ihre Position und Haltung. Auch hier spielt also wieder die Funktion der Fotografie als Vorlage eine offenkundige Rolle. Der Gebrauchszweck wohnt diesen Aufnahmen inne, wenngleich sie daneben auch von hohem ästhetischem Wert sind.

Die grundlegenden Funktionen innerhalb Krämers Fotografie, die sich mit Gewissheit treffen lassen, wurden somit angesprochen: zum einen dient sie ihm als Motivkonserve, und soll als Instrument für seine Malerei tätig sein – diese Funktionen waren für Krämer sicherlich die ungleich wichtigeren, zum anderen erfüllt sie den Zweck der Dokumentation. Beide Aspekte sind für die foto- und kunsthistorische Forschung von bedeutendem Interesse.

Familienfotos und private Aufnahmen

Fotografien seiner Familie, der Eltern, den beiden Schwestern und von Freunden, die verschiedenste Anlässe, wie Urlaube festhalten, sowie Aufnahmen seiner Frau und Kinder zählen zu dieser Gruppe. Es handelt sich hierbei um Erinnerungsbilder für die Krämer'schen Familienalben. Sie seien an dieser Stelle zwar erwähnt, auf jenen Teil des fotografischen Konvoluts soll in vorliegender Arbeit allerdings nicht näher eingegangen werden.

Innerhalb dieser Gruppe tauchen Bilder einer seiner Schwestern und anderen Frauen im Atelier und dessen apparativen Settings – im speziellen den lebensgroßen Ganzkörperpuppen aus Stoff – auf. (Abb. 22) Ihr Zweck lässt sich nicht eindeutig bestimmen, zielt jedoch wohl in die Richtung bohemienhafter Inszenierung im Atelier mit Reformkleid.

Angekaufte Materialien

Diese Gruppe fasst verschiedenste Gegenstände wie erworbene Postkarten, Cartes-de-visite (Visitenkartenporträts), sowie die unterschiedlichsten Fotografien anderer Fotografen zusammen, die sich in Krämers Nachlass befinden. Fotos der legendären Künstlerhaus-Gschnasfeste, zahlreiche Aufnahmen von ihm mit seinen Akademiekollegen und befreundeten Künstlern, u. a. von Moritz Nähr lassen sich dieser Gruppe zuordnen. Es sind Künstlerporträts, die Krämer und sein Umfeld in durchaus sehr humoriger Weise zeigen.⁶⁵ (Abb. 24)

⁶⁵ Bei Mayr-Oehring, Doppler 2003 und Dewitz, Schuller-Procopovici 2010 finden sich einige weitere publiziert.

Angekaufte Abzüge von Hermann Heid⁶⁶ sind ebenso darunter, wie Aufnahmen algerischer Frauen der Gebrüder Neurdein (ND. Phot.). (Abb. 25) Krämer könnte sie in Paris erworben haben.

Lichtbilder von Transportmitteln der neuesten Technik, wie Lokomotiven, Automobilen, Flugzeugen können im Krämerschen Fundus ebenso ausgemacht werden. Die angekauften Lichtbilder finden sich – wie eingangs erwähnt – unsortiert unter den von Krämer selbst aufgenommenen. Eine genaue Zuschreibung und Identifizierung dieser ist allerdings noch vorzunehmen.

⁶⁶ Siehe: Kohlhuber 2005. Die Autorin hat in ihrer Diplomarbeit zu Dr. Hermann Heid (1834 – 1891. Von der Atelierfotografie zur Freilichtaufnahme nachgewiesen, dass sich Arbeiten der Collection R (Studien ländlicher Gegenden und Charaktere) von Heid im Nachlass des Wiener Historienmalers Johann Victor Krämer und des amerikanischen Landschaftsmalers Charles Henry Miller befinden.

Künstler im Orient

Der Begriff „Orient“ um 1900

Das Gebiet des Orients wurde über die Zeit hinweg verschiedentlich definiert, und vieles unter diesem Begriff imaginiert, konstruiert und subsummiert. Meyers Großes Konversations-Lexikon definierte den Terminus *Orient* (lat.) 1908 so: „zunächst die Himmelsgegend, wo die Sonne scheinbar aufgeht, der Osten oder Morgen; dann soviel wie Morgenland im Gegensatz zu Abendland.“⁶⁷ Deshalb eine geografische Definition nach E. Samsinger: „Die Position des Orients wurde natürlich vom Standpunkt Europas aus gesehen, was um 1900 Persien, Afghanistan, aber auch das südlich gelegene Nordafrika, zuweilen sogar Indien, China, Japan – damit also nicht nur muslimische Länder – einschloss. Im engeren Sinn verstand man darunter das Osmanische Reich, die Länder der Levante samt Ägypten und die Maghrebstaaten.“⁶⁸

Reiseziel: Ägypten und Palästina

Die beiden Hauptreiseziele Krämers im Orient – für ihn waren es Ägypten und Palästina – zählen zu den Ländern, die bereits sehr früh touristisch erschlossen wurden. Besonders Ägypten rückte seit dem Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Feldzug Napoleons (1798-1801) ins Blickfeld europäischer Reisender. Weltausstellungen⁶⁹ mit ihren orientalischen, islamischen Abteilungen trugen inspirativ zur allgemeinen Orientbegeisterung und Orientmode bei. Die fotografische Entdeckung Ägyptens durch Fotopionier Maxime Du Camp (1822-1894) verhalf den historischen Kulturdenkmälern zu neuer Wahrnehmung in Europa. Du Camps Buch *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, Dessins photographiques recueilles pendant les années 1849, 1850 et 1851* wurde in Paris veröffentlicht, und gilt als das erste, bedeutende Fotobuch in Frankreich.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts revolutionierte Thomas Cook den Reiseverkehr. 1868 organisierte er eine erste Reise nach Palästina und Ägypten, die erste Nilreise bot er 1870 an und über Jahrzehnte blieb „Thos. Cook & Son“ unangefochtener Marktführer im blühenden Ägyptengeschäft.⁷⁰ Die Einweihung des Suezkanals, der das Mittelmeer mit dem Roten Meer verbindet, im Jahr 1869 führte zu einem Höhepunkt des Adelstourismus in Ägypten. Um

⁶⁷ Meyers Grosses Konversationslexikon, Leipzig – Wien 1908, Bd. 15, S. 116.

⁶⁸ Samsinger 2006, S 30f.

⁶⁹ Die erste fand in London 1851 statt, Paris war 1867 an der Reihe – 2 Jahre vor Eröffnung war dort ein Panorama des Suezkanals zu sehen, die Wiener Weltausstellung fand 1873 statt, und war die erste im deutschsprachigen Raum. 1900 wurde die Pariser Weltausstellung von 30 Millionen Menschen besucht!

⁷⁰ Samsinger 2006, S 38.

1900 bereits war das Land am Nil ein beliebtes Reiseziel für wohlhabende Bürgerliche, das von Reiseveranstaltern in Europa stark beworben wurde.⁷¹

Das Heilige Land hingegen wurde stets von deutschsprachigen Pilgern aus allen Bevölkerungsschichten bereist. Zu einer touristischen Attraktion entwickelte es sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und je weiter das Jahrhundert fortschritt, desto zahlreicher wurden die Reiseberichte über eine Peregrinatio ad loca sancta.⁷² Es gab so genannte Volkswallfahrten, für die sich Heinrich Himmel von Agisburg verdient machte, und die man als erste Zweige eines frühen Massentourismus bezeichnen kann.⁷³ Übliche Pilgerprogramme führten zu den wichtigen biblisch-christlichen Stätten von Jaffa nach Bethlehem, zum Berg Tabor, dem Toten Meer und dem Jordan, dann nach Jericho über den Ölberg nach Jerusalem. Die Fotografie spielte auch hier eine nicht unwesentliche Rolle für den einsetzenden „Bibeltourismus“.⁷⁴

Prominente, adlige Orient-Reisende aus dem deutschsprachigen Raum waren im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Kaiser Franz Joseph, der seine Orientreise im Jahr 1869 unternahm, Kronprinz Rudolf 1881, Erzherzog Franz Ferdinand 1895, und der letzte deutsche Kaiser und König Preußens, Wilhelm II. war in etwa zeitgleich mit Krämer 1898 im Heiligen Land.⁷⁵

Künstlerreisen und illustrative Werke zum Orient ab 1800

Dominique Vivant Baron de Denon (1747-1825), der das französische Heer während Napoleons Ägypten-Feldzug als Zeichner ins Land am Nil begleitete, war mit seinem Werk, *Description de l'Égypte*, welches in den Jahren 1809 bis 1828 erschienen ist, maßgeblich an der Reisebegeisterung für Ägypten beteiligt.

Herzog Max' von Bayern Orientreise des Jahres 1838 wurde durch den Maler Heinrich von Mayr (1806-1871) in einem illustrativen Werk, *Malerische Ansichten aus dem Orient* festgehalten. Der österreichische Maler und Zeichner Karl Ludwig Libay (1814-1888) brachte wenig später 1855/56 seine Aquarelle in Form einer lithographierten Mappe, *Reisebilder aus dem Orient* heraus.

Der international hochangesehene, französische Orientalmaler Jean-Léon Gérôme setzte in den 1850 und -60er Jahren mit seinen Reisen Richtung Orient, die Türkei und nach Ägypten

⁷¹ Ebenda, S. 41f: In Österreich-Ungarn etablierte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert die vom Transportgeschäft kommende Firma „Schenker & Co“ als führender Reiseveranstalter. Wer im Wien der Jahrhundertwende eine Orient-Reise plante, konnte zwischen mehreren Reisebüros und Agenturen mit einem jeweils weltweiten touristischen Netzwerk wählen; so boten sich an: der „Österreichische Lloyd“ (Generalagentur seit 1905 Körntnering 6), der Norddeutsche Lloyd Bremen“ (Körntnering 9), „Hapag Hamburg“ und „Hamburg and Anglo American Nile Company“ (beide Körntnerstraße 38), „Schenker & Co“ (Schottenring 3 und Kohlmarkt 1), „Russel & Comp.“ (Franz Josephs-Quai 19) und nicht zuletzt „Thos. Cook & Son“ (seit 1897 Stephansplatz 2).

⁷² Deeken, Bösel 1996, S. 137f.

⁷³ Pleticha 2005, S. 7ff.

⁷⁴ Vgl. E. Mayr-Oehring in Husslein-Arco, Grabner 2012, S. 46: Das Heilige Land wurde schon früh fotografisch dokumentiert. Der Österreicher Otto Spiel von Ostheim (1827-?) fotografierte nach 1860 in Jericho und am Toten Meer, später ließ er sich in Jerusalem nieder.

⁷⁵ Mehr zu Kaiser Wilhelms Reise und ihrer fotografischen Dokumentation in: Onne 1980, S. 17f.

Maßstäbe für künftige Generationen von Orientalern, und erarbeitete seine akademisch-eklektizistischen Orientbilder nach während der Reisen entstandenen Zeichnungen, Ölskizzen und Fotografien im Pariser Atelier.⁷⁶

Der Salzburger Landschaftsmaler und Radierer, Ludwig Hans Fischer (1848-1915) unternahm wiederholt Reisen in den Orient. In der Wiener Galerie Miethke war 1881 eine Mappe mit 20 Radierungen, *Aus dem Süden*, von ihm zu erwerben.

Zu der populären Reisebeschreibung von Kronprinz Rudolfs Orientreise, *Eine Orientreise vom Jahre 1881*, lieferte der Tiermaler und Reisebegleiter Rudolfs, Franz Xaver von Pausinger (1839-1915), die Illustrationen. Die mehrmonatige Studienreise des Prinzen und seines Hofstaats führte von Alexandria nach Kairo, ins Fayum, dann mit dem Dampfer nilabwärts bis Assuan und zurück über den erst ein Jahrzehnt zuvor eröffneten Suezkanal weiter nach Jerusalem und ins Heilige Land. Die Erstausgabe dieser Reiseschilderungen, die 1884 erschien, war prachtvoll mit Bildern Pausingers ausgestattet und von beträchtlichem Erfolg. In seiner Funktion als Schilderer der Natur versieht er die vom Kronprinzen verfasste Reisebeschreibung mit 136 druckgrafischen Illustrationen. Sie haben überwiegend Landschaften, Tiere und Jagdszenen zum Inhalt. Menschen dienen in Pausingers Darstellungen eher als Staffage. Man darf davon ausgehen, dass Johann V. Krämer dieses Werk wohlbekannt war.

Leopold Carl Müller führte das Land am Nil ab der Mitte der 1870er Jahre zu seiner künstlerischen Bestimmung, und Kairo wurde zu seiner zweiten Heimatstadt. Mit Vorliebe suchte und fand er die Motive für seine Malerei im alltäglichen Leben der Bevölkerung Ägyptens, auf den Straßen und Märkten des Orients. Theatralik und Dramatik, Elemente, die die Pariser Salonmalerei kennzeichnen, fehlen jedoch ganz in seinen Bildern. Sie stehen im Gegensatz zu seiner Auffassung von „Naturwahrheit“ im Sinne der Schule von Barbizon. Das Fehlen klischeehafter Imaginationen kann als bezeichnend für die österreichische Orientmalerei gelten, als deren Hauptvertreter Müller anzusehen ist.

Neben Krämer waren auch andere Müller-Schüler wie Charles Wilda (1854-1907), Franz Kosler (1864-1905) und Rudolf Swoboda (1859-1914) Ende des 19. Jahrhunderts in Ägypten, um dort zu malen.⁷⁷ Wilda reiste zeitgleich mit Krämer im Winter 1898/99 zum letzten Mal nach Ägypten.⁷⁸

⁷⁶ Husslein-Arco, Grabner 2012, S. 31.

⁷⁷ H. Zemen hat (in Privatdruck) sowohl zu L. C. Müller, als auch zu jedem seiner drei oben genannten Schüler beispielhaft recherchierte Materialsammlungen herausgegeben, die von herausragendem Wert nicht nur für die kunsthistorische Forschung sind.

⁷⁸ Über ein Zusammentreffen oder gemeinsames Arbeiten von Wilda und Krämer ist mir nichts bekannt.

Krämer im Orient

Wie Krämers Biografie zu entnehmen ist, war der Maler ein Vielgereister und oftmals unter Naturlicht Malender, als er 1898 seine Orientreise antrat. Insgesamt war das Reisen zwar noch wenigen vorbehalten, die meisten Künstler aber gehörten zur Gruppe der privilegierten Reisenden, und auch eine Reise in den Orient war zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr wirklich ungewöhnlich.⁷⁹

Krämer hielt sich knapp zwei Jahre lang zu Studienzwecken in Ägypten und Palästina auf, und trat damit in die Fußstapfen seines Lehrers an der Akademie, der insgesamt neun Aufenthalte in Ägypten genoss.⁸⁰ Im Gegensatz zu dem dreimonatigen Ägyptenaufenthalt Krämers Lehrergeneration, der als denkwürdig in die Kunstgeschichte einging, und an dem die Künstler L. C. Müller, Carl Rudolf Huber, Hans Makart (1840-1884) und Franz von Lenbach im Winter 1875 teilnahmen⁸¹, reiste er allein. 23 Jahre später als die Kollegen vor ihm verbrachte er einige Wochen länger im Land am Nil, hielt sich nicht nur an einem Punkt auf, sondern reiste bis in den Süden des Landes. Meine Recherchen haben ergeben, dass Krämers Reisedauer insgesamt 20 Monate betrug. Er war von Dezember 1898 bis Juli 1900 im Orient unterwegs.⁸²

Zeugnisse Krämers Orientreise

Von Krämers Aufenthalt in Ägypten und Palästina haben sich neben einigen Gemälden, Arbeiten auf Papier und seinen Reiseschilderungen zahlreiche, fotografische Abzüge erhalten. Die Fülle der Zeugnisse zu Krämers Reise erlaubten mir Rückschlüsse zu ihrem Ablauf und der Tätigkeit des Künstlers im Orient.

Bei den Fotografien handelt es sich um die frühe Amateurdokumentation einer Reise zu Studienzwecken, die bei allen Sehenswürdigkeiten und Landschaftsaufnahmen der bereisten Länder, Tier- und Pflanzenstudien, vor allem auch deren Bevölkerung, z. T. in folkloristischen Studien, sowie den Protagonisten Krämer und sein Umfeld einfangen.

Großteils sind dies Albuminpapiere, teils Glanzkollodiumabzüge und spätere in Silbergelatine, die heute in der Fotosammlung der Albertina aufbewahrt werden. Die Ausarbeitungen können sehr unterschiedlich aussehen, teils sind sie verblasst, teils noch recht kräftig in der Tönung. (Abb. 26) Sie müssen in mehreren Etappen entstanden und in unterschiedlichen Labors ausgearbeitet worden sein.⁸³ Das und ihre abwechselnden Trägermaterialien erklären ihr heterogenes Erscheinungsbild.

⁷⁹ Otterbeck 2007, S. 73f.

⁸⁰ Ebenda erklärt Otterbeck weiter, dass es zwei große vorbildliche Fernreisende gab: Delacroix und Gauguin.

⁸¹ B. Dewitz schreibt beispielsweise über diesen Aufenthalt in: Pohlmann 2004, S. 257ff und in: Dewitz, Schuller-Procopovici 2010, S. 105ff, aber auch bei: Lenbach, Gollek, Ranke 1987 ist einiges dazu zu lesen.

⁸² In der Literatur ist auch von anderen Daten zu lesen, wobei nicht ersichtlich wird, worauf diese basieren.

⁸³ Wie die Ausarbeitung der Fotografien in Ägypten und Palästina am Ende des 19. Jahrhunderts in der Praxis funktionierte, bleibt noch zu untersuchen.

Manche Abzüge wurden vom Künstler eigenhändig in schwarzer Tinte beschriftet, so fällt die Identifizierung leicht. Andere wiederum sind auch aus dem Kontext der Reise nicht so einfach zuordenbar.

Krämers Sohn Gustav notierte in dem Album, das er mit seines Vaters Fotografien aus Ägypten anlegte und mit dem Titel: „792 Studienfotos aus Ägypten“ versah: 459 neu kopiert, 244 alt, 76 Kleinbild 4:5 cm, 13 gekauft = 333 alt. Diese Zahlen wollen im Einzelnen nicht interessieren, sie sollen aber ausdrücken, dass dies vergleichsweise die meisten Fotografien sind, die Krämer innerhalb von vier Monaten aufnahm. Denn in den beiden Palästina gewidmeten Alben heißt es: „693 Studienfotos aus Palästina“ – davon 464: neue Kopien, 693: Aufnahmen, 229: alte Kopien, und: „797 Studienfotos aus Palästina“ – davon 508: neu kopiert, 289: alte Aufnahmen, 35: Kleinbild = 324 alt. Das spricht in Anbetracht seiner Aufenthaltsdauer für einen leichten Rückgang seiner fotografischen Tätigkeit in der Zeit, in der er in Palästina war im Vergleich zu der, die er in Ägypten zubrachte. Das Arrangement der Fotografien in den Alben stimmt im Großen und Ganzen mit der Chronologie Krämers Studienreise überein. Da angenommen werden darf, dass Krämers Sohn Gustav die späteren Silbergelatineabzüge anfertigen ließ, wurden diese von mir nicht als Originalmaterial angesehen, folglich nicht abgemessen und nur dort verwendet, wo zum Motiv kein Originalabzug mehr vorhanden war.

Krämers Reisewerk, einer Art visueller Reisebericht der Studienreise inklusive Text gibt einen repräsentativen Überblick über das Unternehmen. Vermutlich war es als Geschenk für die Sponsorin, Leopoldine Wittgenstein, angelegt, der Krämer auch ein Widmungsblatt entwarf. Aus der *Wiener Allgemeinen Zeitung* des Jahres 1901 ist bekannt, dass der Künstler sich von Beginn an mit der Absicht getragen hatte, seine Skizzen, Aquarelle und Tagebuchaufzeichnungen aus Ägypten und Palästina in Form eines Reiseberichts in Bild und Wort zu publizieren.⁸⁴ Damit hätte er sich in eine lange Reihe von in der zweiten Jahrhunderthälfte florierenden Reisebeschreibungen und illustrativen Werken zum Orient eingereiht.⁸⁵ Jedoch, es kam anders. Das Reisewerk war mir von besonderer Bedeutung für die Identifizierung von Krämers fotografischen Aufnahmen im Orient. Die wenngleich nicht immer exakten Angaben darin waren vielfach unerlässlich zur Bestimmung des Aufnahmeortes, der dargestellten Personen, Monumente usw., und schließlich zur exakten Datierung der Fotografien.

Die Illustrationen des Reisewerks sind nahezu sämtlich auf der Grundlage Krämers fotografischer Vorlagen entstanden, bzw. hat der Künstler zum einen skizziert, aquarelliert und gemalt und zum anderen fotografiert, d. h. ein Motiv wurde in mehrfacher Weise festgehalten. Erläuterungen des Künstlers zu den Sujets finden sich ausschließlich in seiner Reisebeschreibung, weshalb sie hier auszugshaft wiedergegeben ist.

Eine ausführlichere Beschreibung des Reisewerks und einiger seiner Seiten erfolgt in dem gleichnamigen Kapitel. Einige malerische Werke Krämers Reise werden in dem Abschnitt, der sich mit seiner Orientalmalerei beschäftigt, angesprochen.

⁸⁴ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 30. Ausgabe vom 21.05.1901.

⁸⁵ Bei Samsinger 2006 und Wilmowsky 2009 z. B. sind historische Reiseberichte und weiterführende Reiseliteratur ausführlich gelistet und auszugshaft zitiert. Ich nenne in der Bibliographie zu meiner Arbeit einige von um 1900.

Insgesamt zeichnen die Korrespondenzen und Reiseschilderungen des Künstlers ein Bild eines arbeitsam Schaffenden. Am gesellschaftlichen Leben nimmt Krämer in Form von Zusammenkünften mit Hoteliers, Diplomaten und Geistlichen teil. Nicht selten hält er sie mit seiner Kamera fest.

Krämers künstlerische Auffassung

Die Beweggründe in den Orient zu reisen waren vielfältigst. Krämers Motivation seiner Studienfahrt in den Orient wurde von ihm selbst so formuliert:

„So hatte man ... erfahren, daß ich nicht aus Interesse für den Orient dorthin gereist bin, sondern um dort für meine relig. biblischen Bilder Studien zu machen.“⁸⁶

Die Kunsthistorikerin M. Haja erklärte in ihrer Abhandlung über die österreichische Orientalmalerei Krämer betreffend, dass er in Palästina infolgedessen um die Jahrhundertwende, ähnlich darin den englischen Präraffaeliten der vorangegangenen Generation, eine Art zeitgenössisches Historienbild religiösen Inhalts entwickelte. Er stattete dafür die biblischen Stätten mit Modellen aus der in Jerusalem und Umgebung lebenden arabischen Bevölkerung aus und fügte so neutestamentliche Szenen zusammen – auch dies ein realistischer Gedanke, da es Krämer, trotz zeitlicher Ferne des Dargestellten, um größtmögliche Wirklichkeitsnähe zu tun war. Und sie führte weiters ein Zitat Krämers an:

„Für den Historienmaler ist es selbstverständlich, daß er die Begebenheiten auch in ihren Ursprungsplätzen und Orten schildert, damit zusammenhängend auch die Sitten, Gebräuche und örtlichen Costüme studieren und in Verbindung bringen wird.“⁸⁷

Man kann folglich feststellen, dass das Reisen in den Orient für Maler, die sich orientalischen Sujets widmeten, nicht nur Tradition hatte, sie waren vielmehr verpflichtend. Schon gar für einen Maler wie Krämer, dessen Credo die Authentizität war, und sie legten eine Arbeitsweise nahe, die auch Krämers Lehrer Müller bereits pflegte. Nämlich an Ort und Stelle nach der Natur zu malen, und sich in weiterer Folge der Fotografie als Hilfsmittel des Naturstudiums zu bedienen.⁸⁸ Mit Authentizität ist darum gemeint, sich als Künstler vor Ort vom Leben inspirieren zu lassen und es möglichst wirklichkeitsgetreu darzustellen. Anders als Müller gab Krämer das Leben noch direkter, unmittelbarer und lebendiger wieder.

⁸⁶ M. Haja zitiert Krämers Sohn Gustav in: Böhler 2000, S. 297.

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 56f.

⁸⁸ Vgl. M. Haja in: Mayr-Oehring, Doppler 2003, S. 59: Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die realistische Betrachtungsweise ihren gesamteuropäischen Höhepunkt erreichte und damit das Arbeiten „vor Ort“ auch für österreichische Orientalmaler zur Selbstverständlichkeit wurde, tendierten diese zu einer gemäßigt realistischen Wiedergabe des Gesehenen.

Eigenregie oder Ankauf? Zu fotografischen Künstlernachlässen und dem Vertrieb fotografischer Vorlagen für Künstler

Die bildende Kunst wusste sich die Fotografie sofort nach ihrer Verfügbarkeit zunutze zu machen. Künstlervorlagen waren ab den 1850er Jahren erhältlich.⁸⁹ Im ausgehenden 19. Jahrhundert hatten sich bereits viele Künstler fotografische Archive angelegt und machten regen Gebrauch von ihnen. Fotografische Vorlagen kamen im Unterricht an Kunstgewerbeschulen und Akademien zum Einsatz. Die didaktisch künstlerische Benutzung von Fotografie und ihr Einfluss auf die künstlerische Produktion wurde um 1900 in einer kontroversen Debatte ausgetragen. Beispielsweise im Jahrbuch *Gut Licht!* in Deutschland, oder dem Journal *Studio* in England, sowie der Zeitschrift *Camera Notes* in den USA wurden Fragen, wie welchen Einfluss das Medium auf die Kunst ausübe, diskutiert.⁹⁰

Die zahlreichen Funde von Aktfotografien in Künstlernachlässen legen die Vermutung nahe, dass entsprechende Motive bei Malern, Bildhauern und Zeichnern weithin verbreitet waren, gesammelt und als Vorlagenmaterial für die künstlerische Arbeit herangezogen wurden. Nur in seltenen Fällen waren die „Akademien“ als eigenständige Kunstwerke angesehen, sondern vor allem wegen ihres Gebrauchswertes geschätzt.⁹¹

Für die fotografischen Naturstudien, oder *L'Études d'après nature* der Jahre bis 1890 war von entscheidender Bedeutung, dass sie greifbare Naturnähe und eine möglichst realistische Schilderung vermittelten. Auch der Anspruch auf Authentizität wohnte ihnen inne. Ein Wunsch, der nicht nur in der Fotografie, sondern auch in der zeitgleichen Malerei zum Tragen kam. Bei den Weltausstellungen wurden in den Abteilungen für Fotografie *Études d'après nature* angeboten, und zur ersten Generation unter den Fotografen, die diese anfertigten, zählten vor allem als Maler oder Grafiker ausgebildete Künstler wie z. B. Charles Marville, Henri le Secq oder Gustave Le Gray (1820-1884). Le Gray war einer der Fotografen, die auch in Ägypten fotografierten.⁹²

Strukturiert organisierte fotografische Archive wie dies bei Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) oder Franz von Lenbach vorkam, sind eher die Ausnahme. Oft bestanden die fotografischen Nachlässe von Künstlern, wie U. Pohlmann sie beschreibt und es sich ebenso bei Krämer verhält, aus einem Mix von verschiedensten, zusammengetragenen Materialien. Nicht nur gekaufte, geschenkte oder selbstgemachte Lichtbilder, Reproduktionen von Kunstwerken, Reisefotografien, private Erinnerungsbilder waren darin enthalten, auch gesammelte Dinge wie Kunsthandwerk, Reisesouvenirs, etc., etc. konnten sich darunter finden. Einblicke in Ateliers des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts belegen dies.

Für den Orientreisenden gab es in den Jahren um 1900 mehrere Möglichkeiten um vor Ort an Fotografien des Landes, der Leute und sich selbst zu gelangen. Entweder kaufte man sich Aufnahmen als Souvenir in einem Hotel, bei einem ortsansässigen Fotografen, einem

⁸⁹ Lechner 2005, S. 10f.

⁹⁰ U. Pohlmann widmet seinen äußerst aufschlussreichen und von einer Reihe an Beispielen getragenen Artikel in: Kosinski 1999, S. 43ff dem Thema der Fotografie als Studienmaterial in den Jahren 1850-1900.

⁹¹ Vgl. Pohlmann 2009, S. 17.

⁹² Mehr zu Le Gray Tätigkeit in Ägypten in: Vavpotič 2008.

einheimischen Händler oder bei einem Fremdenführer, oder man ließ Andenkenbilder von sich vor einer Sehenswürdigkeit aufnehmen, um sie später stolz zuhause präsentieren zu können. Längst hatten sich in den Touristenzentren Ägyptens und Palästinas Fotografen niedergelassen, um dort in ihren Ateliers Aufnahmen an das zahlungskräftige Publikum anzubieten. Der Kunde konnte wahlweise ganze Mappen oder Einzelaufnahmen erwerben. Wie ich bereits in dem Kapitel, das sich der Beschreibung Krämers fotografischem Nachlasses widmet, zeigte, finden sich auch bei ihm gekaufte Lichtbilder, wie die algerischer Frauen aus Tlemcen und Algier, z. T. von den Pariser Fotografen Gebrüder Neurdein aufgenommen. (Abb. 25)

Es gab sogar kommerzielle Fotografen, die explizit für (Orient-)Maler produzierten wie Lékégian in den 1880er Jahren oder Reiser in den 1890er Jahren. G. Lékégian (Lebensdaten unbekannt) offerierte in seinem *Atelier Spécial de Peinture* in Kairo Fotografien lokaler Typen, Straßenhändler und solche, die Kunstgegenstände zum Motiv hatten; eben allem, das sich für Maler als nützlich erweisen konnte. Andreas D. Reiser (1840-1898) bot in seinem Studio in Alexandrien u. a. schlüpfrige Porträts halbnackter Ägypterinnen an. Künstler waren auch eindeutig eine Zielgruppe von Atelierfotograf und Verleger Jean Geiser (1848-1923) in Algier, dessen Geschäft einen Teil seines Bestandes Malern widmete.⁹³ Auch die Lichtbilder der Studios von Jean Pascal Sébah, Antonio Beato, Henri Béchard, James Graham und der Familie Bonfils waren bei Malern sehr beliebt.⁹⁴ In Österreich befriedigten z. B. Hermann Heid und Otto Schmidt den steigenden Bedarf an fotografischem Bildmaterial, indem sie ihre Aufnahmen vor allem klassischer Themen wie Ausdruckstudien, Akte, Landschaften, Architektur und Genreszenen über den eigenen Verlag vertrieben.⁹⁵

Eine weitere Option bestand darin, die Fotografien selbst anzufertigen, etwa mit einer der neu beworbenen Rollfilmkameras, die seit den späten 1880er Jahren in Umlauf waren. (Abb. 27) Insgesamt stieg die Zahl jener Künstler, die selbst zur Kamera griffen deutlich an. Auch Krämer lag dieser Weg näher. Kurz vor Jahrhundertwende standen dem Reisenden folglich mehrere Wege offen, zu einem fotografischen Album seiner Reise zu gelangen, und dem Künstler an Vorlagen für seine Arbeit zu kommen.

Ein praktischer Grund, warum man als Maler zu Fotografien griff, oder mit ihnen arbeitete, war der, dass sie schneller und einfacher erhältlich waren, als beispielsweise lebende Modelle. Renoir etwa beklagte sich über den Mangel an verfügbaren Modellen in Algerien. K. Jacobson bringt in diesem Zusammenhang den interessanten Vergleich, wie viel der Stundenlohn für ein Modell betrug und zur gleichen Zeit eine Sébah-Fotografie kostete. Wobei das in den 1870er Jahren etwa derselbe Betrag war, was rein aus Kostengründen betrachtet für die Fotografie spricht.⁹⁶ Der Autor erwähnt weiters eine Studie, die fotografische Vorlagensammlungen von Künstlern untersuchte, und zu dem Ergebnis kam, dass handelsübliche Atelierfotografien bei Malern im Osten genauso in Gebrauch waren wie ausführlich als Künstlervorlagen (Akademien, Études) ausgewiesene.

⁹³ Jacobson 2007, S. 70.

⁹⁴ Nissan Perez zit. in: Vavpotič 2008, S. 89.

⁹⁵ Lechner 2005, S. 10.

⁹⁶ Jacobson 2007, S. 72.

Krämers fotografische Ausrüstung um 1900

Krämer befand sich um 1900 im Besitz von drei fotografischen Apparaten, soviel lässt sich aus seinen erhaltenen Nachlässen und Werken rekonstruieren. In seinem schriftlichem Nachlass in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek haben sich u. a. Fotopostkarten seiner Ägyptenreise 1899 erhalten, in denen Krämer seinen kleinen Kodak erwähnt. Der Künstler sendet ca. ein Monat nachdem er in Abu Simbel eine Aufnahme des Felsentempels machte eine Correspondenzkarte – sie ist mit 20. März 1899 datiert – mit einem Abzug dergleichen Fotografie⁹⁷ nachhause an seine Schwester und notierte u. a. in Blockbuchstaben dazu:

„Liebe Schwester

Mit meinem kleinen Kodak habe ich die nebenstehende Aufnahme gemacht Es ist die Ansicht des Tempels wie ich ihn auch gemalt habe – einmal bei Sonnenschein und dann bei Mondbeleuchtung – Besten Dank für den I. Brief.

*Sende Euch beste Grüsse und Küsse – Victor – [...]“.*⁹⁸ (Abb. 28)

Demzufolge nennt er zum Zeitpunkt des Orientreiseantritts einen handlichen Apparat der Marke Kodak sein Eigen, mit welchem er seine Aufnahmen in Ägypten und Palästina anfertigte. Für diesen kommen aufgrund der Dimensionen der Abzüge im fotografischen Nachlass folgende Modelle in Frage: Bulls Eye, Falcon oder Bullet Kodak. (Abb. 29) Alle nehmen Fotografien auf, die dem Format 3 ½ x 3 ½ inch. = 8,89 x 8,89 cm entsprechen, das nahezu alle unbeschnittenen Abzüge Krämers Orientreisefotografien aufweisen. Selbstverständlich gibt es auch Vergrößerungen im Nachlass.

Da vor 1898 keine Reisefotografien in der Größe des Kodak-Regelformats von Krämer erhalten sind, vermute ich, dass er sich den kleinen Apparat kurz vor Antritt zu seiner Studienfahrt in den Orient zugelegt hat. Andere namhafte Nutzer der Marke Kodak, und zwar des bekannten Vorgängermodells Nr. 1 waren übrigens die Maler Pierre Bonnard, Edgar Degas und Fernand Khnopff. Auch Eduard Vuillard, Maurice Denis und Henri Evenepoel haben Handapparate für ihre Fotografien benutzt.⁹⁹

Krämer aber hatte bereits in der Heimat praktische Erfahrung im fotografieren gesammelt. Denn bevor er sich den kleinen Kodak zulegte, nahm er – wie bereits an früherer Stelle erläutert – mit seiner Plattenkamera, vor und nach 1898, Studien seiner Modelle, vornehmlich im Atelier, auf, um danach zu malen. Das lässt darauf schließen, dass er auch das Entwickeln der Aufnahmen beherrschte. Für Porträtaufträge fertigte der Künstler mit Vorliebe Fotografien der zu Porträtierenden an. Mittels dieser Methode sind etwa auch der bekannte Druckgraphiker Ferdinand Schmutzer (1870-1928) oder der Maler Franz von

⁹⁷ Die Fotografie zeigt die Frontalansicht der Fassadenarchitektur des großen Felsentempels von Abu Simbel mit seinen vier den Eingang zum Tempelinneren flankierenden Kolossalstatuen des Ramses an seinem ursprünglichen Standort.

⁹⁸ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 8.1.

⁹⁹ Wie sie mit dem Medium Fotografie gearbeitet haben ist in den Katalogen von Kosinski 1999, Hooghe, De Naeyer 2004 und bei Easton 2011 aufgearbeitet.

Lenbach verfahren. Für Lenbach hat sich der Begriff des kombinierten Verfahrens dafür abgeleitet. Das bedeutet, dass der Maler sowohl Bildnisstudien in vorbereitenden Handskizzen anfertigte, als auch vielfältige fotografische Aufnahmen seiner Modelle machen ließ. Gemeinsam ergaben sie das Basismaterial für die Ausarbeitung seiner Gemälde. Die Methode von Lenbachs kombinierten Doppelstudien lag seit den 1890er Jahren weitgehend offen.¹⁰⁰

Um auf Krämers Plattenapparat zurückzukommen, dieser zählte schon längere Zeit zu seiner fotografischen Ausrüstung, kam aber auf der Orientreise allerdings nicht zum Einsatz. Man muss wissen, die Plattenkameras jener Zeit erforderten immer ein Stativ, waren nur schwer zu transportieren und keineswegs permanent aufnahmebereit wie etwa eine typische Boxkamera.¹⁰¹ Das dominierende Format bei den Glasplatten in Krämers Nachlass liegt bei 18 x 24 cm. Die ältesten Platten und Abzüge, die Krämer selbst aufgenommen hat, sind aller Wahrscheinlichkeit nach auf die frühen 1890er Jahre zu datieren.

Diese Praxis der fotografischen Vorlagen, die der Künstler im heimischen Atelier erprobte, galt es während seiner Studienreise in den Orient fortzusetzen. Bevor er sich selbst Vorlagen anfertigte, respektive parallel dazu, bediente er sich auch an im Handel erhältlichen. Dies belegen einige, jedoch verhältnismäßig wenige, angekaufte Materialien in seinem fotografischen Nachlass.

In Palästina setzte Krämer noch eine Panoramaaufnahme Jerusalems aus drei Einzelaufnahmen zusammen. (Abb. 30) Zu sehen ist darauf ein Nord-Süd-Ausblick auf die Stadt vom Dach des österreichischen Hospizes zur Heiligen Familie. Im Nachlass existieren aber auch Panoramafotos von späteren Reisen. (Abb. 31) Es ist darum anzunehmen, dass sich der Künstler seinen Panorama-Apparat zu einem späteren Zeitpunkt angeschafft hat. Das erste Modell, die Panoram Kodak No. 4 kam 1899 auf den Markt.¹⁰² In einem eigenhändigen Brief Krämers, den er während seiner Griechenlandreise im Jahr 1903 an seinen Vater in Österreich richtete, forderte der Künstler Filme für seine Panorama-Kodak an, und äußerte sein Unverständnis darüber, dass man ihm die falsche Größe geschickt hat.¹⁰³

¹⁰⁰ Vgl. zu Lenbach: Lenbach, Gollek, Ranke 1987 und neueste Literatur zu Schmutzer, z. B.: Anzenberger, Schögl 2008, sowie die Dissertation von Dr. Anna Hanreich, Ferdinand Schmutzer (1870-1928) – der fotografische Nachlass, Wien 2012.

¹⁰¹ Vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Kodak_Nr._1

¹⁰² Cornwall 1979, S. 205.

¹⁰³ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 10.42.

Reiseantritt und Route

Ende Dezember 1898 nahm Johann Viktor Krämers Studienfahrt ihren Anfang, indem der Künstler mittels Schnellzug von Wien nach Triest fuhr¹⁰⁴, von wo aus ihn ein bequemer Schnelldampfer – höchstwahrscheinlich des Österreichischen Lloyd – über Lacroma bei Ragusa (Kroatien) und Brindisi (Italien) nach Ägypten übersetzte.¹⁰⁵

Auf ägyptischem Boden angelangt, lagen Alexandria, Kairo, Memphis, Luxor, Karnak, Theben, Kom Ombo, Assuan, Philae und Abu Simbel auf seiner Reiseroute durch das Land der Pharaonen. Der Künstler kam sogar noch weiter südlich bis Wadi Halfa, im heutigen Sudan. Was keineswegs ungefährlich war, denn die politische Lage des Landes war prekär im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁶

Die nächste planmäßige Station der Studienfahrt, Palästina, erreichte er im Frühling 1899, als er seine Reise von Port Said in Ägypten nach Jaffa im heutigen Israel fortsetzte. Im Heiligen Land verbrachtet er den Großteil seiner Zeit, über ein Jahr reiste er durch den Nahen Osten, machte Ausflüge nach Jordanien und den Libanon. Er unternahm ausgehend von seinem Quartier in Jerusalem, dem österreichisch-ungarischen Hospiz zur Hl. Familie¹⁰⁷, Streifzüge pilgerartigen Charakters in die Umgebung, etwa ins Kidrontal zur Grabstätte Mariens¹⁰⁸, in den Garten Gethsemane, nach Tantur im Westjordanland¹⁰⁹, nach Betjala¹¹⁰, besuchte das nahe gelegene Bethlehem, die Orte Nazareth, Nabi Musa, Madaba und etliche mehr. Es war viel Zeit produktiv zu sein, sowohl mit dem Pinsel, als auch mit der Kamera.

Im Abbildungsteil finden sich zur besseren geografischen Orientierung des Lesers zwei historische Landkarten zu Ägypten und Palästina um 1900. (Abb. 36, 37)

Im Anhang findet sich eine exakte Aufstellung der genauen Reiseroute Krämers.

¹⁰⁴ Samsinger 2006 liefert Informationen zur Verbindung Wien-Triest auf S. 206: Auf der am 27. Juli 1857 in Anwesenheit von Kaiser FRANZ JOSEPH eröffneten Linie der „k. k. privilegierten Südbahngesellschaft“ verkehrten um die Jahrhundertwende zwischen Triest und Wien mehrmals täglich Schnellzüge, die zum Teil Schlafwagen [...] führten. Die Reise dauerte [...] um 1900 nur mehr 12 Stunden und 10 Minuten. Herzstück der aufwendigen Strecke war die von Carl Ritter von GHEGA gebaute Semmeringbahn. Der direkt am Hafen gelegene Bahnhof von Triest war bei seiner Eröffnung der größte der Monarchie, ausgelegt auf den zu erwartenden Personenansturm und Güterumschlag, vorzüglich von Waren aus und nach den Ländern des Orients.

¹⁰⁵ Die von mir rekonstruierte Reiseroute beruht auf den Aufzeichnungen des Künstlers in seinen Reiseerinnerungen und den erhaltenen Fotografien in seinem fotografischen Nachlass.

¹⁰⁶ Briten und Franzosen befanden sich im Wettlauf um Afrika, und im Sudan waren schon seit längerem europäische und nahöstliche Mächte präsent. Im September 1898 war es erst zu einer brutalen Schlacht zwischen der anglo-ägyptischen Armee der britischen Regierung und den Streitkräften des bis dahin sehr starken Mahdi gekommen. 1899 bis 1956 wurde der Sudan als britisch-ägyptisches Kondominium regiert. Ägypten gehörte damals formal zum osmanischen Reich.

¹⁰⁷ Link zur Homepage des Hospizes: http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichisches_Hospiz_zur_Heiligen_Familie

¹⁰⁸ Das Grab liegt am Fuße des Ölbergs. Den Ausflug hat Krämer mit dem 01.06.1899 dokumentiert.

¹⁰⁹ Tantur liegt südlich von Jerusalem an der Straße nach Bethlehem.

¹¹⁰ Der Text zum Spaziergang nach Betjala ist von Krämer mit dem 11.12.1899 datiert.

Die Welt Ägyptens und Palästinas in den Fotografien von Johann Victor Krämer um 1900

Vorgehensweise der Beschreibung

Die nachfolgende Beschreibung von Krämers Orientreisefotografien verfolgt die Intention anhand ausgewählter Beispiele neben einer thematischen Vorstellung aufzuzeigen, was die Besonderheiten von Krämers Fotografien ausmachen. Dabei spielen die sie kennzeichnenden Kriterien wie Schnappschussartigkeit, Ausschnitthaftigkeit und stilistische Merkmale wie Unschärfe, Spontanes, Unmittelbarkeit und Serielles eine Rolle. Oder um den von U. Pohlmann¹¹¹ geprägten Begriff zu verwenden, wird es zu einer Vorstellung Krämers Bildwelt kommen, die von einer ‚Ikonographie der Zufälligkeit‘ getragen wird, welche mit den Momentapparaten aufkam.

Der selektiven Wahrnehmung des Künstlers und Knipsers, der seine Realität – die Realität eines europäischen Touristen und Malers auf Reisen im Orient – dokumentierte, wird in dem Kapitel „Dokumentarische Aspekte“ Aufmerksamkeit geschenkt. Die Auswahl der besprochenen Fotografien strebt an, einen repräsentativen Querschnitt Krämers fotografischer Tätigkeit im Orient zu bieten, wobei die ästhetisch herausragenden Objekte eingehender analysiert werden.

Bereits früh in Ägypten zeichnete sich ab, welche Themen und Motive Krämer als Fotograf interessierten. Nicht nur Ansichten der Städte, ihrer Architekturen und Monumente sowie Landschaftsaufnahmen und Fotografien von Ereignissen wechseln im fotografischen Konvolut einander ab, vor allem Darstellungen von Menschen sind stark vertreten. Der Mensch findet bei Krämer als Sujet große, fotografische Beachtung. Er hielt u. a. die einheimische Bevölkerung, Männer und Frauen am Nil, deren Sitten und Gebräuche fest. (Abb. 39)

Während der gesamten Reise ist bei dem Maler als Fotografen ein Auge für interessante Typen, symbolträchtige Alltagsszenen und geschauten Bildideen zu konstatieren. In Palästina scheint er seine Aufnahmen noch bedachter, im Sinne größerer Fokussiertheit hinsichtlich ihrer späteren Verwendung angefertigt zu haben. Es besteht Grund zu der Annahme, dass sich Krämer während seines Aufenthalts im Land der Bibel mehr auf das Arbeiten als Maler konzentrierte. Von diesem Abschnitt der Studienreise existiert zwar auch eine bemerkenswerte Menge an Fotografien¹¹², doch insgesamt, verglichen mit der regen fotografischen Produktion, die er in Ägypten betrieb, war er hier etwas weniger aktiv mit der Kamera. Darum werden zusammenfassend Beispiele der Fotografien dieses Reiseabschnitts herausgegriffen, die bezeichnend sind und aufgrund ihrer formalen Qualitäten

¹¹¹ Kosinski 1999, S. 54.

¹¹² Die exakten Zahlen sind auf S. 34 angegeben.

herausstechen. Es erfolgt eine Konzentration auf die neuen, visuellen Themen und Kategorien, die sich dem Künstler hier erschlossen.

Im Nachlass ließen sich außerdem die fotografischen Vorlagen zu den Reproduktionen von Krämers orientalischen Motiven, die in Ver Sacrum erschienen sind, ausfindig machen. Sie werden in Gegenüberstellung, Fotografie – Ver Sacrum-Blatt, präsentiert und in dem Kapitel „Niederschlag der Jugendstil-Ästhetik“ besprochen. Darin macht sich zum einen die Abhängigkeit der grafischen Bildgestalt von der Fotovorlage bemerkbar, zum anderen lässt sich Krämers Individualität im malerischen Zugriff ablesen.

Zuletzt werden die Arbeitsbedingungen im Orient kurz thematisiert, bevor auf die diversen Möglichkeiten der manuellen Bearbeitung der Abzüge, Krämers Arbeit mit der Kamera im Allgemeinen und seinen Umgang mit den Fotografien näher eingegangen wird.

Amateurhafte Qualitäten und Zufälliges

Gegenlichtsituationen, angeschnittene Personen, Unschärfe und andere Bildfehler – all diese Eigenschaften störten den Maler bei seinen Fotografien nicht. Momente der Zufälligkeit und Spontaneität sind wesentliche Faktoren in Krämers Aufnahmen.

Er kannte besonders in Alltagssituationen keine Hemmungen und drückte in vielen Fällen auch en passant ab, oder hielt seine Kamera schlichtweg hin, ohne sich lange Gedanken darüber zu machen, wie das Endprodukt aussehen würde. Kriterien der Bildgestaltung wie Komposition, Licht, Perspektive sind bei ihm in den seltensten Fällen als durchdacht zu bezeichnen. Sehkonventionen aus der Malerei standen Krämer beim fotografieren nicht im Weg, er legte sie teilweise völlig ab. So sind Ergebnisse wie die folgenden zu erklären.

Nach zwei Tagen Aufenthalt in Alexandria machte sich Amateurfotograf Krämer per Eisenbahn weiter auf nach Kairo. Dort hielt er das beengte Straßentreiben der Stadt in einer Fotografie fest. (Abb. 41) Aus der dunklen, engen Gasse schweift der Blick hin auf eines der vielen Minarette Kairos. Diese Aufnahme ist absolut kein gutes Foto im klassischen Sinn, es ist viel zu dunkel. Da es aber zu einen der ersten zählt, die Krämer schoss, kann man davon ausgehen, dass er den Apparat eventuell noch nicht so gut beherrschte, er lernte erst mit ihm umzugehen.

Die Fotografien aus dem Derwischkloster schildern eines der ersten Erlebnisse des Künstlers in Kairo. Krämer begab sich auch zu touristischen Attraktionen, ihn lockten die Eigenheiten des Landes. An dieser Stelle hielt er in seinen Reiseerinnerungen nicht nur fest, wie eigenartig er die Darbietung, die für ihn einer Varietévorstellung gleichkam, fand, er äußerte sich auch selbstkritisch über die Qualität seiner Aufnahmen:

„Die Photographien, welche ich dort machte, waren leider nicht gelungen, weil zu viel Sonnenflecken auf der Scene waren.“

Für den heutigen Betrachter üben diese Fehler durchaus ihren Reiz aus. (Abb. 51, 52)

Die erste der Fotografien hält andere Touristen in Rückenansicht fest, die sich während der Derwischentänze vor Krämer befunden haben. Die zweite vermittelt äußerst eindrücklich, wie das Licht durch die Laube hinunter in die Szene fiel, sich in Flecken auflöste, und sicherlich zur rätselhaften Stimmung des Ereignisses, beitrug.

In Memphis vor dem Tempel des Ptah war einst eine 13 Meter hohe Statue Ramses II. (1279-1213 v. Chr.) aufgestellt. Krämer machte eine Detailaufnahme von ihr, indem er ihren Kopf fotografierte. (Abb. 66) Noch zur Hälfte im Schutt begraben, hielt er außerdem ein Portal einer Tempelanlage der Nekropole von Deir el-Bahari fest, in der kurz zuvor mit den Arbeiten, die Anlage freizulegen, begonnen wurde. (Abb. 67) Das ist wiederum eine absolut untypische Art Architektur zu fotografieren. Ein professioneller Architekturfotograf wäre darum bemüht gewesen, das Detail des Portals vorteilhafter ins Licht zu rücken, oder hätte so eine Aufnahme, die praktisch zur Hälfte aus Schutt besteht, erst gar nicht geschossen.

In Esna begab sich der Maler mit der Kamera gemeinsam mit anderen Reisenden zum Tempel des Chnum, wo er eine Nahaufnahme von drei Kapitellen der Vorhalle machen konnte, die ihm unter normalen Umständen nicht gelungen wäre. Denn zu Krämers fotografischer Ausrüstung zählte kein Teleobjektiv. Doch die Anlage liegt in ihren wesentlichen Teilen (noch heute) einige Meter unter dem Straßenniveau im Siedlungsschutt der Stadt begraben. So vermochten Krämer und andere diese Kapitelle aus nächster Nähe zu betrachten, die eigentlich in rund zehn Metern Höhe die Säulen der Portikusfassade besagter Anlage schmückten. (Abb. 68) Auf der Fotografie des Künstlers sind auch die Brüstung hin zum Inneren der Vorhalle, sowie eine westliche Touristin mit Hut erkennbar, die sich just in dem Moment zu ihm umdrehte, als er den Auslöser drückte. Die sonnenbeschienenen Teile der Aufnahme geben den Blick auf die Ornamente aus stilisierten Palmetten, Papyrosdolden, Dattelnbündeln, Weinranken, Binsen und Lotusblüten frei.¹¹³

Die Vergleichsaufnahme (Abb. 69), welche dasselbe Motiv zeigt, stammt aus einem individuell zusammengestellten Album eines anonymen deutschen Touristen, der auch wie Krämer um 1900 eine Ägyptenreise unternahm und von seiner Reise ein Album mit nachhause brachte. Es stellt in gewisser Weise eine Art Kompilation aus am Markt kursierenden Fotografien um 1900 dar. M. Wilmowsky hat es höchst respektabel recherchiert beschrieben und führt an, dass beispielsweise in Esna, beim Tempel des Chnum Antonio Beato auch diesen Standort für seine Aufnahme wählte. Krämer kannte eine derartige Aufnahme, die es zu kaufen gab, bestimmt, und entschied sich dafür, sie selbst zu machen.

Bei dem Doppeltempel von Kom Ombo probierte der Knipser sich weiter in ungewöhnlichen Perspektiven und nahm Ausschnitte dieser Anlage in sehr humorvoller Weise auf. (Abb. 71, 72) Obwohl er sich in seinen Aufzeichnungen darüber beschwerte, dass er „*nicht zum ausreichenden Gebrauch*“ seines Kodak kam, und „*zum skizzieren nicht viel Zeit übrig geblieben*“ war.¹¹⁴ Auf einem der Bilder kann man unten rechts den Schatten seiner Kopfbedeckung erkennen. Eventuell war es genau dieser Zeitdruck, der ihn zu solch

¹¹³ Wilmowsky 2009, S. 184f.

¹¹⁴ Krämer um 1900, Bd. 1.

schnappschusshaften Perspektiven veranlasste. Ähnliches ist auch bei den Fotografien aus Edfu auszumachen. (Abb. 73)

Bei der größten Tempelanlage Ägyptens, in Karnak, nahm Krämer u. a. einen Jungen mit seinen Schafen und einem Esel vor einem Steinwidderr vorbeiziehend auf. (Abb. 81) Natürlich knipste er auch hier die die Anlage kennzeichnende Widderalle. Doch den Charme dieses Bildes machen seine Ausschnittthaftigkeit, wie der Kontrast der lebenden Tiere vor der Gestalt des steinernen Widders aus. (Abb. 82, 83)

Die letzte Fotografie, auf die ich hier näher eingehen möchte, ist ebenso bizarr wie ungewöhnlich. Krämer knipste ein Naturphänomen, das wohl selten jemanden veranlasst, es zu fotografieren. (Abb. 149) Was hier so abstrakt wie undefinierbar aussieht, sind Heuschrecken. Krämer wurde während seiner Reise Zeuge einer Heuschreckenplage und hielt den Schwarm bei seinem Durchzug auf Film fest.

Unmittelbarkeit und serielles Moment

Die folgenden Aufnahmen zeigen, dass Krämer Architekturen beiläufig knipste und Abläufe gerne seriell festhielt.

Beim Besuch der Totenstadt – den Gräberfeldern zwischen Kairos Altstadt und dem Mokattam-Gebirge – hielt Krämer mit seinem Apparat die etwas baufällige Grabmoschee des Mamelukensultans Barkuk und die Ibn-Tulun-Moschee fest. (Abb. 44, 45) Eine vergleichbare Aufnahme, welche den Grabbau aus einem ähnlichen Blickwinkel, allerdings aus weiterer Entfernung und von einem höheren Standpunkt aus zeigt, bot zeitgleich z. B. die Edition Schroeder & Cie. an.¹¹⁵ (Abb. 46)

Anhand dieses Vergleichs ist ersichtlich, dass Krämers Interesse zwar darin lag, das Monument der Grabmoschee festzuhalten, aber die Nebengebäude, die auf der Vergleichsfotografie erfasst sind, die Mausoleen für Asfur (links) und für Sultan Suleiman ibn Selim (rechts), sind auf seiner Aufnahme nicht zu sehen. Das käuflich zu erwerbende Lichtbild legt seinen Schwerpunkt darauf, die Architektur insgesamt und aus einer bestmöglichen Sicht dazustellen. Krämer dagegen knipste ein Bauwerk, das auf seiner Tour von Sehenswürdigkeiten lag. Da es auf seiner Fotografie keinerlei Schatten gibt, kann man davon ausgehen, dass er sich um die Mittagszeit an diesem Ort befunden hat.

Es ist nicht anzunehmen, dass Krämer das Handbuch der Photographie für Amateure und Touristen von G. Pizzighelli (Halle an der Saale 1887) kannte, doch in ihm wird u. a. speziell auf die Erfahrungen, die ein Fotograf in Ägypten machen konnte, eingegangen und daraus resultierende Empfehlungen zum Umgang mit den Lichtverhältnissen vor Ort gegeben: *„Eine eigenthümliche Erfahrung machte Dr. Fritsch in Ägypten bei Aufnahmen im Morgenlicht. Er hielt nämlich besonders in grüner Landschaft, eigenthümlich schwache Eindrücke auf den Platten. Nach seiner Ansicht dürfte der Grund für diese Erscheinung darin liegen, dass dort*

¹¹⁵ Siehe: Wilmowsky 2009, S. 38f. und S. 225.

bei der grellen Morgenbeleuchtung die gelb-orangen Farbtöne stärker vorherrschen, als es in unseren Gegenden durchschnittlich der Fall ist. [...]

Ferner ist bei den localen Einflüssen darauf hinzuweisen, dass gerade die Helligkeit andererseits die Veranlassung ist, dass man danach strebt, sich dicht beschattete Aufenthaltsorte zu schaffen, dass also enge überdachte Strassen und Bazare die Hauptverkehrsorte der Bevölkerung sind, und dass so natürlich für den Photographen an solchen Oertlichkeiten im Allgemeinen nur ungenügendes Licht vorhanden ist. [...]

Übel steht es in südlichen Breiten mit der passenden Beleuchtung. Die Sonne steigt rasch empor und steht schon in den Stunden von 10 an so hoch, wie bei uns zu Mittag; dass alsdann bei dem nahezu senkrechten Einfallen der Strahlen kein sonderliches Bild zu erzielen ist, ist leicht einzusehen. In auffälliger Weise tritt dies bei hell erleuchteten Wüstenlandschaften ein, bei welchen fast alles Licht ist und nur an wenigen Stellen etwas tiefere Schatten auftreten. Hier hilft nur kurze Exposition und nachträgliche Verstärkung der Platten. Sehr störend ist beim Arbeiten in der Wüste der fast immer herrschende Wind¹¹⁶

In seinen Reiseerinnerungen beschrieb Krämer offenbar fasziniert sehr genau seine Eindrücke, die er von einheimischen Frauen und Kindern in Kairos Straßen gewinnen konnte. Immer wieder berichtete er von ihren „malerischen, monumentalen Erscheinungen“ und gleichzeitig knipste er so schnappschussartige Bilder, wie das von Herrn Bollici – eventuell einem Mitreisenden, den er in seinen Aufzeichnungen aber nicht erwähnt – am Platz vor der Kairoer Oper. (Abb. 53) Der westlich gekleidete Herr scheint regelrecht zur rechten Seite aus Krämer Fotografie hinaus zu laufen. Eine ähnliche Momentaufnahme machte er wieder in Medinet Habu, einem Teil der Nekropole von Theben-West, als er auch einen Mann im Gehen begriffen knipste. (Abb. 54) Die Fotografien halten beide Male Bewegung fest, die Männer liefen energisch an Krämer und seiner Kamera vorbei. Derartige Fotografien sind im Gegensatz zu Krämers gleichzeitig entstehender, eher statuarisch aufgefasster Zeichnung von Frauen und Kindern in Kairos Straßen zu betrachten. (Abb. 55)

Beim Besuch der Tempelanlage von Luxor schoss Krämer u. a. frappierende Momentaufnahmen einer laufenden Menge junger Einheimischer. (Abb. 56, 57) Die Fotografien bestechen heute durch ihre Unmittelbarkeit. Sie sind zwar etwas unscharf, weil die Verschlusszeit des Kodak noch zu lange ist, um einen derartig schnell bewegten Moment exakt festzuhalten, aber dem ungeachtet schaffen sie es, dem heutigen Betrachter das Ereignis auf höchst fortschrittliche Weise wiederzugeben. Da es sich um mehrere Aufnahmen handelt, die er hier gemacht hat, entsteht eine Art Sequenz. Sie beeindruckt uns, ebenso wie sie Krämer beeindruckt haben müssen, in erster Linie aufgrund ihrer filmischen Qualität. Man bekommt den Eindruck vermittelt, den Staub herumwirbeln zu sehen und förmlich das Getrappel der Beine zu hören. Diese Aufnahmen lassen heute an um vieles später entstandene Werke denken. Wie müssen sie erst auf Krämer gewirkt haben? Ob er die Serienfotografien von Eadweard Muybridge kannte? Das darf angenommen werden, da diese an den Akademien verbreitet waren. Oder gar einen der ersten Filme der Gebrüder Lumière?

¹¹⁶ Pizzighelli 1887, S. 165f.

Doch seinen Apparat auf das Festhalten von Bewegung hin zu testen, ist nicht das Hauptthema des Künstlers, wenngleich es das viele Jahre in der Frühzeit der Fotografie war. Er ist in Wahrheit da, um Lichtbildvorlagen für seine Malerei anzufertigen. Eine solche Aufnahme ist darum Zufallsprodukt, und aus diesem Grund umso beachtenswerter! Man kommt nicht umhin, sich zu überlegen, wie es sich zugetragen haben könnte. Wahrscheinlich wollte er zunächst die Architektur fotografieren, und während er sich einen geeigneten Standpunkt wählte, lief die Menge an ihm vorüber. Solch einen Moment erkannte er als festhaltenswert und drückte den Auslöser. Eine derartig bewegungsgeladene Szene veranlasste Krämer allerdings nicht, sie zu malen, andere hingegen schon.¹¹⁷

Außerordentlich bewegungsgeladen präsentieren sich uns auch Aufnahmen der Reiterspiele der Beduinen von Jericho. Die Pferde sind im Galopp begriffen, die auf ihnen reitenden Männer höchst konzentriert zum Angriff bereit, so scheint es. Doch Krämer betitelte das nach den fotografischen Vorlagen entstandene Blatt in seinem Reisewerk¹¹⁸, welches genau jene Szenen aquarelliert wiedergibt, als „*Spiele der Beduinen bei Jericho – Kriegsspiel Fantasia*“, weshalb ich ableite, dass er einer Vorführung der Reit- und Kampfkünste der Wüstenbewohner beiwohnte, und er sie schlicht dabei fotografierte. (Abb. 131, 132, 168)

Dokumentarische Aspekte

Krämers Bilder legen Zeugnis über einen Künstler und seine Wahrnehmung ab. Manchmal hielt er scheinbar distanzlos andere Menschen und Situationen fest. Hier werden die verschiedenen erzählerischen Seiten Krämers als Fotograf sichtbar.

Anreise und Ankunft in Ägypten

Sein Kodak kam bereits zu Beginn der Reise zum Einsatz. Für einen Aufenthalt in Brindisi können zwei Aufnahmen, die Krämer bei der Kathedrale gemacht hat, herangezogen werden.¹¹⁹ (Abb. 32, 33) Einmal hielt er die Fassadenansicht in einem frontalen Blick auf das Gebäude aus einer leichten Untersicht heraus fest, dann den Glockenturm in einer rückwärtigen Ansicht aus einer den Platz umgebenden Gasse. Sofort fällt auf, dass Krämer horizontale und vertikale Hilfslinien in den Abzug mit der Fassadenansicht geritzt hat. Dies legt die Vermutung nahe, dass er mit Hilfe der fotografischen Vorlage ein Bild gemalt hat.

Als er schließlich auf ägyptischem Boden ankam, hielt er höchstwahrscheinlich im Hafen von Alexandrien vor Anker liegende Dampfschiffe und Segelboote fest. (Abb. 38) Seine Ankunft nach mehreren Tagen an Bord schilderte der Künstler in seinen Reiseerinnerungen wie folgt:

„Unser Schiff näherte sich der Küste. Die Einfahrt in den Hafen ging sehr langsam vor sich. Es war früh morgens und noch ziemlich dunkel. In der Ferne am Horizont glitzerten Lichter. Wir

¹¹⁷ Das Übersetzen über den Katarakt knipste Krämer in ähnlicher Weise, auch hier entstanden Bildsequenzen auf dem kleinen Boot. Ich bespreche diese Bilder auf S. 67f.

¹¹⁸ Auf S. 69 wird näher auf dieses Blatt eingegangen.

¹¹⁹ Sie könnten aber auch erst drei Jahre später während Krämers Griechenlandreise auf dem Weg nach Korfu entstanden sein.

*näherten uns kaum merklich der Stadt, dabei wurde es Tag. Die Küste wurde immer deutlicher sichtbar und bald lag sie im Sonnenschein als goldenes Band auf spiegelnder See und nur bei angespannter Aufmerksamkeit zu merken, da keine Bodenerhebungen vorkommen. Das Meer wurde bewegt, was hier meist so sein soll. Ein Leuchtturm wurde sichtbar, viel später Fabriksschlotte und einige Windmühlen.*¹²⁰

Es handelt sich hier um eine äußerst impressionistische Darstellung des für Krämer bewegenden Moments. Die Einfahrt ging langsam vor sich, die Lichtstimmung wird so beschrieben, dass der Leser sofort ein Bild vor Augen hat, das die Kamera in der Form nicht einfangen kann. Wenn man so will, eine Unzulänglichkeit des Momentapparats.

Unterkünfte

Bereits in Ägypten im malerischen Gartens des Hôtel du Nil in Kairos Altstadt ist folgende Fotografie entstanden. (Abb. 40) Das legendäre Hotel war seit Jahrzehnten Treffpunkt vieler Ägyptenliebhaber – bereits Gustave Flaubert und Maxime Du Camp, die Pioniere der Fotografie in Ägypten, sowie unzählige andere Ägyptenreisende, darunter viele Künstler, stiegen hier ab.¹²¹ Auch die bekannte Reisegesellschaft bestehend aus Müller, Huber, Makart und Lenbach quartierte sich im Winter 1875 hier ein, bevor sie den Palast Musafir Khan als Atelier und Wohnort bezog. Das Hotel und sein Garten boten bereits früheren Fotografen, wie z. B. J. P. Sébah, Anlass und Motiv für ihre fotografischen Aufnahmen. Krämer konnte dort dem bohemienhaften Leben frönen. Im Zentrum seiner Aufnahme steht ein zu Boden blickender, westlich gekleideter Mann in Mantel und Hut, mit Spazierstock in seiner rechten Hand, die linke in die Hüfte gestützt, um ihn herum befinden sich Pflanzen und Gartenmöbel, den Hintergrund markiert der gartenseitige Teil des Hotelgebäudes.

Eine andere Fotografie trägt die Ortsangabe „Grand Hotel Luxor“. (Abb. 62) Auf ihr ist ein schwarzafrikanischer Junge in Dienstkleidung zu sehen, der im Hof des Gebäudes, in dem er offenbar arbeitete, steht und von der Sonne geblendet zu Boden blickt. Der Szene wohnen im Schatten links europäische Gäste des Hotels bei. Eine Dame steht bei einem Metalltisch einem sitzenden Herrn gegenüber. Das Licht teilt die Fotografie in eine hell erleuchtete rechte und eine dunkle linke Hälfte. Im Fokus von Krämers Blick steht jedoch der Junge. Lichtsituation und andere Gäste kümmern ihn nicht. Krämer lässt sich selbst auch mit dem Jungen und einem anderen Bediensteten des Hotels ablichten. Dabei wird ein freundlicher Umgang miteinander offenbar. Es lag Krämer fern, auf seine privilegierte Stellung als europäischer Tourist oder die fragwürdigen Arbeitsverhältnisse aufmerksam zu machen, doch indem er sich und das Kind festhielt, dokumentierte er diese Sachverhalte.

Der Sphinx von Gizeh

Eine Aufnahme des großen Sphinx in Gizeh zählt ebenso zu einer der ersten Fotografien, die sich heute in dem Album, das Ägypten gewidmet ist, befinden. Krämer hat sie höchstwahrscheinlich als Stütze zur Illustration des Titelblatts seines Reisewerks Bd. 1, Teil I. benutzt. (Abb. 65, 2) Die kolossale Skulptur des Sphinx thront sowohl auf der Fotografie, als

¹²⁰ Krämer um 1900, Bd. 1.

¹²¹ Vgl. M. Haja in: Mayr-Oehring, Doppler 2003, S. 46 und Wilmowsky 2009, S. 54ff.

auch auf dem Titelblatt – einer Zeichnung – mittig im Bild, rechts rund 500 Meter hinter ihm ragt die Chefren-Pyramide auf, links der Löwengestalt mit menschlichem Haupt die Pyramide des Mykerinos, und weiter links neben dieser ist am Horizont die Spitze einer der kleineren Königinnenpyramiden zu erkennen. Vergleichbare Sphinx-Fotografien waren beispielsweise bei der schon erwähnten Edition Schroeder & Cie., dem Atelier Bonfils, bei G. Lékégian und Jean Pascal Sébah zu erwerben.¹²² Ob Krämer die Aufnahme selbst machte, muss offen bleiben.

Mitreisende und Touristen

Krämer fotografierte hin und wieder Mitreisende. Nicht immer hielt er in seinen Aufzeichnungen fest, wen. Manchmal sind sie im Hintergrund zu erkennen, manchmal beherrschen sie allein die Aufnahme. Mit „19. Jänner 1899“ beschriftete er ein Bild, bei dem er sich aller Wahrscheinlichkeit nach am Dampfer von Luxor nach Assuan befand, und in einem flüchtigen Moment drei mitfahrende Damen, alle eine Tasse in Händen haltend, aufnahm. (Abb. 74) Eine andere Fotografie zeigt einen Herrn, ebenso auf dem Schiff, der eine Zigarre rauchte, Krämer notierte darauf „Am Nil“. (Abb. 75) Diese Fotografien lassen unwillkürlich an Agatha Christies mondäne Kriminalgeschichte „Tod am Nil“ denken, und das Flair aufleben, das man heute durch die Verfilmung des Romans mit einer Nilreise am Beginn des 20. Jahrhunderts verbindet.

Auch andere Touristen wurden von Knipser Krämer des Öfteren in beiläufiger Weise festgehalten, wie beispielsweise nördlich von Theben, bei Deir el-Bahari mit dem Tempel der Hatschepsut oder bei dem Tempel in Philae. (Abb. 76, 77, 78) Wobei hier anzumerken ist, dass in den restlichen Fotografien dieser Orte Detailaufnahmen der Tempelarchitektur dominieren.

Menschen bei den Ausgrabungen

Der Künstler fotografierte als einer von wenigen zu dieser Zeit die einheimischen Menschen bei den Ausgrabungen. (Abb. 87) Die anderen Fotografen, die an den gleichen Orten fotografierten, konzentrierten sich hingegen in erster Linie darauf, das aufzunehmen, das freigelegt wurde. Von Gustave le Gray sind seltene Aufnahmen ägyptischer Arbeiterinnen bekannt, die ich zum Vergleich im Abbildungsteil zeige. (Abb. 88) In Karnak entstanden noch mehr Momentbilder, wie jenes der Kinder bei den Ausgrabungen, oder die Aufnahmen von Einheimischen, die sich zur Musik eines Flötenspielers bewegten. (Abb. 89, 90, 91)

Die lakonische Art und Weise in der Krämer Zufallsbegegnungen mit arbeitenden Menschen dokumentierte, unterscheidet sich deutlich von den Inszenierungen der Berufsfotografen oder den Malern dieser Zeit. Seine Konzentration war so fokussiert, dass ihn Nebenfiguren, Asymmetrien oder merkwürdige Lichtverhältnisse nicht zu irritieren oder stören schienen.

¹²² Wilmowsky 2009, S. 231f.

Weiterreise nach Palästina

Krämers Weiterreise von Port Said in Ägypten nach Jaffa in Palästina, belegt eine Ansicht des Ufers von Port Said im fotografischen Nachlass. Er muss sie vom Schiff aus gemacht haben. (Abb. 34) Zu erkennen ist dies einerseits an dem im linken Bildrand angeschnittenen Schiffsrumpf, andererseits aufgrund des monumentalen Gebäudes der Suez Canal-Company mit seinen drei Kuppeln und der Fassade, die über zwei Geschosse mit Arkaden ausgestattet ist. Im Wasser zwischen Dampfschiff und Ufer liegen ein paar kleinere Boote, die die Passagiere von Bord an Land bringen. Auch diesen Vorgang knipste Krämer einmal, unklar ist jedoch wann und wo genau. (Abb. 35) Der Künstler selbst hielt seine Ankunft in Jerusalem schriftlich fest und dieser Eintrag vom 25. April 1899 wurde in der Zeitschrift *Ver Sacrum*, Heft 10 des Jahres 1901 zur Gänze abgedruckt. Ich gebe hier auszugsweise wieder, was Krämer erneut äußerst eindrücklich schilderte, dem Leser ein Bild suggerierend, wie er es wahrgenommen hat:

„Rauchende Fabrikschlotte, rothe Ziegeldächer und russische Zwiebelkuppeln haben sich leider in Palästina eingebürgert. Ein pustendes Dampfross (Mulli) vermittelt den Verkehr zwischen Jaffa und Jerusalem. Durch duftende dunkelgrüne, wie mit Gold gesprengelte, Citronen- und Orangengärten, dann durch wogende Saatfelder der fruchtbaren Ebene von Sarona gelangt man langsam an die Vorberge. Die Steigung nimmt zu. Fast könnte man meinen, auf dem Semmering zu fahren. Tief unten schauerliches Geröll, doch fehlt der brausende Gebirgsbach. Die Berglehne ist stellenweise schön grün bewachsen, und neben niedrigem Eichengestrüpp und lila-grauen Steinen funkeln feurig rote Anemonen und Ranunkeln, zarte Cyklamen und Gänseblümchen, nicht viel anders als bei uns in den Bergen. [...] Zwischen grauen Olivenbäumen bewegt sich eine bunte Menge. Es sind recht interessante Gestalten darunter – die kommen wahrscheinlich vom Markt in Jerusalem. Endlich nach einer vierstündigen Fahrt ist Jerusalem erreicht. Vom Bahnhof hat man noch 20 Minuten auf einer furchtbar staubigen Strasse zurückzulegen, um bis zur Stadtmauer am Jaffathore zu gelangen.“¹²³

Wie jeder Reisende nahm auch er in Differenz zu dem wahr, was er aus der Heimat kannte.

Jerusalem

An späterer Stelle schrieb er, wie sich ihm Jerusalem darbot. Interessant ist in diesem Zusammenhang seine genaue Beschreibung der Farbeindrücke, die seine Kamera zwar in Tonabstufungen einfangen, aber noch nicht farbgetreu wiedergeben konnte, denn der Farbfilm war noch nicht erfunden:

„Wir [...] gelangen zum österreichischen Hospize, von dessen Terasse man einen wunderbaren Anblick der merkwürdigen Stadt geniessen kann. Lauter graue aus Stein gebaute Würfel mit kleinen Kuppeln sind die arabischen Wohnhäuser. Im Hintergrunde der Ölberg und in weiter Ferne in zarten Tönen ziehen die Moabiter- und Ammoniterberge am todten Meere. Sonnenuntergang ist nahe und da lohnt es sich, einen Blick vom Ölberg zu machen. Jerusalem

¹²³ *Ver Sacrum* 1901_10, S. 171f. Die Bahnstrecke Jaffa-Jerusalem war die erste im heutigen Israel; sie entstand als Schmalspurbahn im Osmanischen Reich und verband seit 1892 den Hafen von Tel Aviv-Jaffa mit Jerusalem. Vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Bahnstrecke_Jaffa%E2%80%93Jerusalem

*breitet seinen zarten, blaugrauen Schatten übers Thal, wie Gold erglänzen die Höhen umher – leuchtender hab ich's wo anders nie gesehen – dann färbt den Himmel seltsames Rosa, das wieder durch ein von unten heraufziehendes zartes Blau allmählich verdrängt wird.*¹²⁴

Krämer zeigte sich von den Farben des Südens sowie dem intensiveren, stimmungsvollen Licht wiederholt beeindruckt. Das wiederum wirkte sich auf die Farbpalette seiner Bilder aus. Ich möchte hier an die Panoramaaufnahme Jerusalems erinnern. Sie besteht aus drei einzelnen Bildern, die zu einem Panorama zusammengefügt wurden, und den Nord-Süd-Ausblick auf die Stadt vom Dach des österreichischen Hospizes zur Heiligen Familie freigeben. Der Blickwinkel ist der gleiche wie bei dem ebenso bereits besprochenen Charakterbild Krämers auf der Terrasse des Hospizes. (Abb. 30, 23) Der Unterschied des Panoramas besteht einzig in einem höher eingenommenen Standpunkt des Fotografen. Krämer muss sich am höchsten Punkt des Gebäudes, dem Dachgeschoß befunden und dort anscheinend mit einem Stativ oder ähnlichen Behelf fotografiert haben, worauf die Exaktheit der Aufnahme schließen lässt. Über die vielen Kuppeldächer der Altstadt in Richtung Osten hinweg erhebt sich der im Zentrum der Aufnahme, stadtbildprägende Felsendom mit seiner mächtigen goldenen Kuppel. Im linken Drittel der Fotografie zieht das El-Ghawanima-Minarett¹²⁵ im Nordwesten den Blick des Betrachters auf sich, wohingegen rechts des Felsendomes die Al-Aksa-Moschee, sowie weiter gen Süden hin die Ausläufer der Altstadt zu sehen sind. Am Horizont der Aufnahme erstreckt sich der Hügelzug des Ölbergs. Im Bestand finden sich noch weitere Jerusalemer Stadtansichten. (Abb. 97, 98)

*„Mein erster Gang in Jerusalem war nach der Grabeskirche. Gerade an jenem Tage war das griechische Osterfest, und da hatte ich Gelegenheit, einer sehr interessanten Feier beizuwohnen. Von zwei bewaffneten Leuten, der eine war der österreichisch-ungarische Consulatskawass, der andere jener des österreichisch-ungarischen Hospizes wurde ich dahin begleitet.“*¹²⁶,

notierte Krämer in seinen Erinnerungen, und wies damit auf seine besondere Stellung eines Mannes hin, der der Begleitung zweier Sicherheitsleute bedurfte bzw. sie gestellt bekam. Es folgt dann die Erzählung eines seiner ersten Erlebnisse in der Stadt, das ihn offenbar aufgewühlt und gleichzeitig tief beeindruckt hat, die Verteilung des heiligen Feuers in der Grabeskirche.

Am Weg zur Kirche fotografierte er einige Teilnehmer einer feierlichen Prozession französischer Pilger. Krämer knipste an einer Wegbiegung den um die Ecke kommenden Menschenstrom. Allen voran schreiten fünf katholische Geistliche mit Hüten in schwarzen Roben, so genannten Soutanen¹²⁷ um die Kurve, dahinter sind noch mehr Kirchenangehörige und Gläubige zu erkennen, sowie eine Menge Schaulustiger. (Abb. 99)

¹²⁴ Ebenda, S. 178.

¹²⁵ Vgl.: http://www.theologische-links.de/downloads/israel/jerusalem_felsendom.html

¹²⁶ Ver Sacrum 1901_10, S. 172.

¹²⁷ Die Soutane ist das Alltagsgewand eines katholischen, koptischen oder anglikanischen Geistlichen. Zu jener Zeit war sie noch weit verbreitet, inzwischen aber ist sie als Priesterbekleidung kaum noch verbreitet. Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Soutane>

Bethlehem

Während eines Ausflugs nach Bethlehem, nachdem Krämer sich ausgiebig der Besichtigung der Geburtskirche widmen konnte, besuchte er gemeinsam mit dem Konsul von Jerusalem eine ortsansässige Familie und schilderte, nicht allein das Ereignis an sich in schriftlicher Form, auch die Mitglieder wurden fotografisch dokumentiert.

In Krämers Nachlass hat sich eine Porträtaufnahme eines christlichen Einwohners Bethlehems erhalten, an der der Künstler wiederum horizontale, vertikale und diagonale Hilfslinien anbrachte, um sie in ein mehr typisierendes, als charakteristisches Aquarell in seinem Reisewerk zu übertragen, Bd. 2, Teil VI. (Abb. 107) Auch andere Familienmitglieder wurden von ihm fotografisch festgehalten. Sie erinnern in ihrem Erscheinungsbild ein wenig an die so genannte ethnografische Typenfotografie. (Abb. 108) Die ästhetische Kategorie des Typischen scheint Krämer hier besonderer Anspruch gewesen zu sein, obwohl er sie sonst nicht so klar formuliert.

Das Augenmerk seiner Beschreibung liegt dabei sowohl auf der Kleidung, als auch den Farben, denn diese können Krämers Fotografien nicht transportieren:

„Als wir in Bethlehem waren, machten wir bei einer wohlhabenden Christenfamilie einen Besuch, wurden mit Rosenwasser und schwarzen Coffe, auch mit guten süßen Wein bewirtet. Die Frauen tragen ein weißes Leinen mit schönen Stickereien am Kopfe. Das Kleid ist meist dunkelblau oder violett mit breiten Stickereien am Saum und auf der Brust. Die Männer tragen einen Turban meist aus gelber Seide mit reicher Seidenstickerei. Der weiße Rand einer Filzkappe zeigt sich auf der Stirne.

Eine bunte Weste mitunter auch bunte Überkleider aus Seide werden mit Vorliebe getragen, doch sieht man sehr viele in schlichten weißen Linen einhergehen. An den Füßen sehen wir gelbe oder rote Schuhe mit hoch aufgebogenen Spitzen. Die Bethlehemitaner fabrizieren meist Devotionalien aus Holz mit Elfenbein und Perlmutter verziert. Als Perlmutterdrechsler genießen sie einen weitverbreiteten Ruf. Werden aber leider durch schlechte Ladenarbeit verdrängt.“¹²⁸

Nabi Musa

Bei Ausflügen hatte er seinen Momentapparat stets dabei. Während der Teilnahme an den Wallfahrten nach Nabi Musa¹²⁹ zwischen Mitte und Ende April 1900 – Krämer hielt sich nun schon ein ganzes Jahr im Heiligen Land auf – und dem daran gekoppelten Ausflug mit Zeltlager entstanden weitere Berichte und Aufnahmen des Künstlers, die dokumentarischen Charakters sind:

„Heute war ein großer Festtag. Die Menge versammelte sich in Gruppen auf den Strassen und besonders auf jener, welche vom Stephanstor durchs Kidrontal nach Bethanien führt. Mit allen Fahnen rücken sie aus und wollen in langer feierlicher Prozession nach Nebi Musa

¹²⁸ Krämer um 1900, Bd. 2.

¹²⁹ Aus Gorys 2006, S. 154: Nabi Musa heißt »Prophet Mose«, und nach islamischer Tradition hat Mose hier seine letzte Ruhestätte gefunden. Das Grab Mose befindet sich am Übergang der Judäischen Wüste in die Jordansenke und ist bis heute ein bedeutender moslemischer Wallfahrtsort geblieben. Unter Sultan Baibars wurde um 1265 eine Moschee über dem Mose-Kenotaph errichtet. Im 15. Jahrhundert bauten die Mameluken daneben eine große Herberge mit rund 450 Räumen. Alljährlich pilgern Tausende Gläubige zwischen Mitte und Ende April nach Nabi Musa, um ihres ersten Propheten zu gedenken. Ebenso war es in dem Jahr, als Krämer seine Reise an diesen Ort antrat.

wallfahrten. Dort werden durch 8 Tage Feste abgehalten und am so genannten Grab Moses wird gebetet. [...] Unter der Menge, welche dahinzieht, befinden sich alle mohamedanischen Priester, Scheiks, Paschas und Efendis, Derwische und Gaukler. Die Derwische heulen den ganzen 4 Stunden weiten Weg, zu welchem die Prozession aber fast den ganzen Tag benötigt. [...]

Über Einladung des deutschen Konsuls Rosen machte ich die Partie mit, um das so einzigartige Fest mit anzusehen. Ausserdem war ich auch bereits von einigen Efendis eingeladen ihr Gast zu sein. Ich stand unter gutem Schutz, wohnte zur Sicherheit im geheiligten Gebäude, der Konsul mit seiner Frau draussen unter einem Zelte unter der Bewachung seiner Kawassen. In der weiten hügeligen Hochebene sind Zeltlager errichtet. Man fühlt sich ganz in die biblische Zeit versetzt.¹³⁰

Krämers Fotografie mit dem Titel „*Possenreisser und Pfeiffer*“ sei hier als Beispiel aus Nabi Musa angeführt. (Abb. 115) Das Hauptmotiv der Aufnahme bilden zwei Musiker. Rechts im Bild steht ein frontal aufgenommener, flötenspielender junger Mann, in der linken Bildhälfte ein zweiter Mann mit eng anliegender, eigentümlicher Kopfbedeckung und geschlossenen Augen im Profil eingefangen, der eine kleine Handtrommel unter seinem linkem Arm eingeklemmt hat. Die beiden Hauptakteure werden hinterfangen von einer Publikumsmenge junger Männer, Araber und Schwarzafrikaner mit Fez oder Turban, die alle in Richtung des Fotografen blicken. Im Bildvordergrund ist der Kopf eines Jungen mit Fez angeschnitten zu sehen.

Volkswallfahrer aus Oberösterreich zu Gast

An anderer Stelle berichtete er von dem Ereignis des in Empfang Nehmens der Volkswallfahrer aus Oberösterreich. (Abb. 119, 120) Der Linzer Bischof, seine Eminenz Doppelbauer begleitete die erste, oberösterreichische Pilgerkarawane ins Heilige Land, die durch den Konsul von Jerusalem, Herrn Schaffrath, den Direktor des österreichischen Hospizes, Herrn Csárszky und den Maler Krämer gebührend willkommen geheißen wurden. Wir schreiben Ende April 1900 als die Ankunft am Bahnhof von Jerusalem stattfand. Anfang Mai begab sich die Pilgertruppe auch schon wieder zurück in die Heimat.

Krämer übte sich bei dieser Gelegenheit als eine Art Pressefotograf und hielt die Ereignisse mit seiner Kamera fest.

„Gegen mich war der Bischof sehr freundlich, gab mir zum Andenken seine Photographie mit seiner Namenszeichnung und außerdem ein kleines in braunem Leder mit Goldschnitt ausgestattetes Andachtsbuch. [...] Er sagte mir der deutsche Kaiser trägt dies Büchlein stets bei sich und er wünsche mir, dass ich mich auch daran erbaue. Bestens dankend nahm ich das Geschenk und revangierte mich mit 10 Moment Aufnahmen von der Ankunft des Pilgerzuges, wo der Bischof meist darauf zu sehen ist, was ihm viel Spaß machte, dann eine Ansicht des Pilgerhauses und 5 Bilder, welche das Panorama von Jerusalem wiedergeben, kleine Momentbilder von der Terasse des Pilgerhauses aufgenommen. Von diesen Bildern will man

¹³⁰ Krämer um 1900, Bd. 2.

*einige im Buche reproduzieren, welches in der Folge erschienen wird. Der Consul und der Rector erhielten auch ein Bild vom Bischof.*¹³¹

Das bedeutet, dass es in Palästina im Jahr 1900 möglich gewesen war, innerhalb so kurzer Zeit zu Ausarbeitungen seiner kürzlich aufgenommenen Fotografien zu kommen, und diese Notiz liefert auch bestätigende Informationen zu der Panoramaaufnahme Jerusalems, die wir bereits gesehen haben.

Porträts Geistlicher und Klosterleben in Tantur

Als Porträtfotograf hatte Krämer schon einige Übung, wenngleich seine Porträtfotografien nicht immer von gleicher Qualität sind. In dem Bestand der Albertina finden sich regelrechte Serien von Aufnahmen Geistlicher, mit denen der Künstler in Palästina seine Zeit zubrachte, vor allem der barmherzigen Brüder des Malteserordens in Tantur. Sie sind teilweise schnappschusshaft, manche verraten auch ein durchaus freundschaftliches Verhältnis zwischen Fotograf und Fotografiertem, jedenfalls sind sie entschieden weit entfernt von berufsfotografischer Manier, eher als persönliche Dokumente zu bezeichnen. Obgleich sie nicht mit jener Bemühung ausgeführt wurden, die Krämer im Wiener Atelier für seine fotografischen Bildnisstudien an den Tag legte. (Abb. 133, 134) Doch diese verfolgen auch einen anderen Anspruch.

Unter diesen stach ein Bild ob seiner narrativen Qualität besonders hervor, das einen Pater in Rückenansicht bei einem Fenster stehend zeigt. Es bezeugt die schnelle Erfassungsgabe des Künstlers für vergehende Momente, seine Sensibilität für Motive stimmungsvollen Ausdrucks, die er auf Film bannte. (Abb. 135) Dem Wunsch nach Narration, Stimmung, Poesie – Synonymen für das Künstlerische in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts – kam Krämer mit derartigen Fotografien nach.

Berg Hermon und Baalbek

Während einer mehrtägigen Tour durchs Landesinnere Palästinas zum Berg Hermon entstanden sehr eindrückliche Aufnahmen. Krämer notierte, dass dieser Marsch in den Monaten Mai bis Juni 1900 stattfand und von Jerusalem u. a. nach Hasbaya, einer Stadt Hermon gelegen, führte. Er beschrieb die Besteigung des Berges, der heute im Grenzbereich zwischen dem Libanon und Syrien liegt, unter der Führung eines Drusen.

Auf einer der Aufnahmen ist Krämer am Hermongebirge über ein Schneefeld reitend mit seinem Führer vorangehend dargestellt. (Abb. 139) Eine andere zeigt ihn auf den Grundmauern des Baaltempels am Gipfel des 2814 Meter hohen Berges. Rechts von ihm steht der Druse mit seinem Stock in die Ferneweisend. (Abb. 140)

Krämer nutzte die beiden Lichtbilder, um sie in seinen Reiseerzählungen Bd. 3, Teil VIII in Aquarelle umzusetzen. Hierbei spielen wieder Negativ-Positiv-Elemente eine Rolle, die durch die natürliche Szenerie zustande kommen, den schneebedeckten Gipfel im Unterschied zu den ihn kontrastierenden dunklen Formen der Menschen wie der sie umgebenden Landschaft.

¹³¹Ebenda.

Natürlich musste sich der Künstler bereits vor seiner Reise mit Orientbildern und Fotografien auseinander gesetzt haben. Für eine Kenntnis der Bildsprache Maxime Du Camps oder Francis Friths (1822-1898) sprechen, wenn überhaupt, seine Aufnahmen aus Baalbeck. (Abb. 141-144)

Doch wie durch diesen Vergleich zu sehen ist, war Krämers Interesse anders gelagert als das der Fotografenpioniere oder Fachfotografen im Nahen Osten. Frith legte beispielsweise Wert darauf, in seinen Aufnahmen, die neben den wissenschaftlichen Fotografien von Maxime Du Camp zu den frühesten Arbeiten der Ägypten- und Orientfotografie zählen, eine Welt vor den Veränderungen durch archäologische, touristische und politische Entwicklungen darzustellen. Auf Krämers Fotografien hingegen sind diese durchaus ablesbar und nicht bewusst vermieden. Auf der zweiten der Aufnahmen der großen Säulen des Jupiterheiligtums ist ein Junge mit Fez zwar nur als Silhouette, aber doch im Bildvordergrund wahrzunehmen.

Fundus malerischer Stoffe und Elemente – Krämers Suche nach Modellen

In Voraussicht auf zukünftige Gemälde suchte der Maler nach Menschen, Gesichtern, Tieren und Szenen, die er für diese verwenden konnte. Krämers Ergebnisse seiner völkerkundlichen Suche nach Modellen möchte ich mit unterschiedlichen Aufnahmen darstellen. Sie zieht sich praktisch durch alle Reisefotografien aus dem Orient.

Straßenhändler

In Kairo entstanden noch mehr als die bisher erwähnten Fotografien, z. B. die Aufnahme zweier am Boden sitzender Straßenhändlerinnen, die ihre Früchte feil bieten.¹³² (Abb. 42) Rechts auf der Fotografie ist ein Junge – angeschnitten – zu sehen, der sich ins Bild hinein zu drängen scheint. Die Perspektive der Aufnahme ist schief, als wäre der Auslöser mehr oder weniger zufällig locker aus der Hüfte gedrückt worden. Dies alles spricht für eine Aufnahmeweise äußerst spontaner Natur und schnappschusshaften Charakters, wie wir sie immer wieder bei Krämer feststellen konnten. Er hat diese Fotografie dazu verwendet, um in seinen Reiseerzählungen Kairos Orangenverkäuferinnen in einem kleinen Aquarell darzustellen, das sich eindeutig an der Vorlage orientiert. Auch für ein Jahrzehnte später von ihm ausgeführtes Gemälde des Orangenmarkts in Kairo, das ich bereits einmal erwähnt habe (Abb. 12), kann diese Fotografie als Inspiration gelten. Wobei hier darauf hinzuweisen ist, dass Krämer in den malerischen Bearbeitungen des Sujets Zufälligkeiten wie den angeschnittenen Jungen weglässt. Neben den Orangenverkäuferinnen knipste er in Kairo auch ein einheimisches Mädchen an einem Saugbrunnen, aus einer flüchtigen Untersicht heraus. (Abb. 43)

¹³² Orangenverkäuferinnen und Marktszenen waren ein beliebtes Motiv in der Orientalmalerei.

Begegnungen mit Einheimischen

Der Künstler sah sich im Rahmen eines Ausflugs die Stufenpyramiden von Sakkara an, wobei ihn die Menschen und die landestypische Vegetation beinahe mehr zu interessieren schienen, als die Pyramiden per se. Er fotografierte die Personen, mit denen er auf seinem Weg zu den Pyramiden zusammenkam. Im Hintergrund dieser Schnappschüsse sind die abgestuften Grabgebäude zu erkennen. Wahrscheinlich begeisterte den Künstler auch die Spiegelung der Palmen im Wasser, denn im Nachlass gibt es noch weitere Bilder von sich im Wasser spiegelnden Palmen und Palmenhainen.¹³³ (Abb. 47, 48, 49, 50)

Unter der Menge von Einheimischen, der er in Luxor begegnet war, scheint der Künstler eine Art Modell gefunden zu haben, das ihm besonders gefiel, und das er in mehreren Varianten ablichtete. (Abb. 58, 59) Man merkt diesen fotografischen Studien an, dass sie nicht zufällig entstanden sind, sondern Krämer hier Modell gestanden wurde. Eine Aufnahme mutet sogar wie eine Kleiderstudie an. Die Architektur tritt auf diesen Fotografien völlig in den Hintergrund. Allein der geblähte Stoff, sein Faltenwurf, und der Mensch, der ihn trägt, sind von Interesse.

Secessionismus und Zeitgeist

Für ein weiteres, sprechendes Beispiel halte ich die Aufnahmen, die bei den Memnonkolossen in Theben-West, unweit des Tals der Könige entstanden sind. (Abb. 63) Krämers Interesse als Fotograf war oft gleichzeitig sowohl auf die Kunstdenkmäler, als auch die einheimische Bevölkerung gerichtet. Nicht immer dienen die darauf abgebildeten Personen nur als belebende Staffagefiguren und zur Veranschaulichung der mächtigen Ausmaße des Bauwerks, wie dies etwa bei den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Handel üblichen Aufnahmen von Berufsfotografen Usus war. Der Maler Krämer ist während seiner Studienreise auf der Suche nach Charakterköpfen und Typen, wodurch auf seinen Fotografien die ortsansässige Bevölkerung gleichberechtigt neben den Architekturen auch für sich eine wichtige Rolle einnimmt. Sie muss eine starke Faszination auf ihn ausgeübt haben, welche sogar so weit reichen konnte, wie bei den zuvor besprochenen Aufnahmen des Modells im Luxortempel, dass die Architektur bloß als Hintergrundkulisse fungierte.

In Theben nun schoss Krämer ein Bild, das eine junge Ägypterin im Profil zeigt. (Abb. 64) Die Auffassung des Motivs ist als secessionistisch zu bezeichnen, weist es doch einige Merkmale secessionistischen Formvokabulars auf. Es gibt einen mittigen Horizontstreifen, der das Bild in eine helle obere und dunkle untere Hälfte teilt. Das verbindende Element dazwischen ist eine Frauengestalt. Krämer konnte die gestalterischen Tendenzen der Secessionisten besonders im Feld der Illustration in den 1890er Jahren bis zur Gründung der Secession selbst mit verfolgen. Seine grafischen Umsetzungen fielen sehr ähnlich aus. Man kann

¹³³ Darunter sind auch einige gekaufte Lichtbilder, die Teil einer Serie von Cyanotypien sind. (Inv.nr.: Foto2005_18_793-795, 797, 798) Sie zeigen die Kalifengräber, die Zitadelle sowie zwei Detailaufnahmen moslemischer Architektur, die Krämer sicherlich beeindruckt hat, eine Fassadenansicht und einen reich verzierten Mihrab. Er kam 1890 in Spanien bereits mehrmals mit derartiger Baukunst in Berührung und hielt z. B. den Saal der beiden Schwestern in der Alhambra in einem Aquarell fest. Dieses ist bei Mayr-Oehring, Doppler 2003, S. 157 publiziert.

demnach behaupten, dieser Zeitgeschmack manifestierte sich in seiner Art zu fotografieren und Ausschnitte zu wählen.¹³⁴

Selbstverständlich sicherte sich der Künstler auch dieses oder jenes Steinrelief, so manche Wandmalerei und Hieroglyphen auf Film. Das Steinrelief in Medinet Habu, welches Ramses III. mit gespanntem Bogen bereit zum Abschuss auf einem Streitwagen darstellt, der von zwei Pferden mit Hauptschmuck gezogen wird, lobt der Maler in seinen Aufzeichnungen als „sehr schön in Linie und Bewegung“.¹³⁵ (Abb. 92, 93, 94) Auch dies ist eine Aussage, die dem Zeitgeist der Secession entsprach.

Tiere

In Karnak und Assuan hatte der Maler die Gelegenheit zahlreiche Dromedarstudien in Form von Ganzkörperansichten oder Profilaufnahmen des Dromedarhauptes aufzunehmen. (Abb. 84, 85) Er fotografierte ebenso Rinder. Diese Tierstudien benutzte er nach seiner Rückkehr wieder zurück im Wiener Atelier als Erinnerungshilfen beispielsweise für biblische Gemälde, um die Szenen mit heimischen Tieren auszustatten, wie in seinem Ölgemälde *Rebekka am Brunnen*. (Abb. 86)

Ähnlich den aus Ägypten bekannten Tieraufnahmen, erregten auch in Palästina Lämmer, Esel und Hunde das Interesse des Malers. (Abb. 125-128) Die malerische Aufnahme einer Karawane dürfte in einer Ebene Jerichos entstanden sein. (Abb. 129) Dieses Gebiet erwies sich als reiches Reservoir vor allem für die zahlreichen fotografischen Tierstudien des Künstlers.

Symbolträchtige Alltagsszenen

In jener Ebene fotografierte Krämer auch eine Schafherde, die sich gemeinsam mit ihren Hirten vor einer imposanten Felsformation fortbewegte. (Abb. 121, 122) Das beliebte Motiv der Schafherde war freilich nicht ohne Vorbilder in der bildenden Kunst. Für das Schafmotiv standen Bilder von Francois Millet, Constant Troyon oder Heinrich von Zügel Pate. Auch Fotoamateure wie Carl Winkel z. B. nahmen für ihre Landschaftsfotografien bereits Anfang der 1890er Jahre Schafherden in analoger Weise wie Krämer auf. (Abb. 124) Bildnisfotograf Nicola Perscheid fotografierte einen Schäfer mit Herde 1903, den er als künstlerischen Gummidruck ausführte. Heinrich Kühn, Paul Crodel und Heinrich von Seegern statteten ihre Landschaftsaufnahmen Anfang 1900 gerne mit Schafen als tierischen Versatzstücken aus. Die fotografierten und gemalten Naturdarstellungen konvergierten in diesen Jahren.¹³⁶ Wobei anzumerken ist, dass nicht jeder der genannten wie Krämer das Motiv religiös auflud. Sie seien hier aber zum Vergleich angeführt, um zu demonstrieren, was zeitgleich in der Kunstfotografie geschah. Ich wage zu behaupten, hätte Krämer sich als Kunstfotograf versucht, wären ihm Erfolge nicht ausgeblieben.

An anderer Stelle fotografierte er einen Hirten mit einem seiner kleinen Lämmer am Arm. Wir wissen bereits, worauf er abzielte, indem er derartig symbolträchtige Alltagsszenen auf

¹³⁴ Vgl. Bisanz-Prakken 1999. Die Autorin arbeitete anhand Koloman Mosers und Leo Kainradls die Tendenzen der 1890er Jahre in ihrer Publikation *Heiliger Frühling* heraus.

¹³⁵ Krämer um 1900, Bd. 1

¹³⁶ Kaufhold 1986, S. 33ff – alle weiteren, genannten Fotografien sind darin abgebildet.

Film bannte. Sie sind willkommener Stoff für seine religiösen Bildthemen. (Abb. 130) Die Ausarbeitung verleiht dem Motiv aufgrund ihrer Bildfehler zusätzlich eine Aura des Mystischen.

Landschaft

Am Berg Hermon sowie anderenorts gelangen dem Amateurfotografen einige außerordentlich beeindruckende Landschaftsaufnahmen. (Abb. 146-148) Fotografien von Landschaften, Hügelzügen, Wasserstellen und Siedlungen sind durchgängig unter den Fotografien aus Palästina auszumachen. Insgesamt kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass Krämer sich hiermit eine Sammlung landschaftlicher Motive und Hintergründe für seine Gemäldekompositionen anlegte.

Niederschlag der Jugendstil-Ästhetik

In diesem Kapitel werden die fotografischen Vorlagen, die Krämer für seine 1901 in Ver Sacrum, Heft 10 publizierten Grafiken diente, besprochen.¹³⁷

In Luxor, dem Ort, an dem Krämer einige nahezu filmische Serienaufnahmen schoss, entstand auch eine fotografische Aufnahme eines Menschen im Profil, die mehr einer Studie gleichkommt. Nach ihr fertigte der Künstler eine Kreidezeichnung an. Er übersetzte das Sujet, welches ihm etwas unscharf geraten war, in ein zweifärbiges, grafisches Blatt, wobei er sich für ein quadratisches Format entschied. (Abb. 60, 61) Die Lichtführung in der Zeichnung stimmt weitgehend mit der in der Vorlage überein. Kleinere Abänderungen betreffen die Form des Kinns und einzelne Hintergrundelemente. Die Zeichnung rückt insgesamt die Person noch weiter in den Mittelpunkt, als das auf der Fotografie der Fall ist.

Eine bereits in der Aufnahme überaus bildmäßige Komposition gelang dem Künstler als er eine Wasserkrug tragende Frau am gegenüberliegenden Nilufer – wahrscheinlich zwischen Theben und Esna – augenscheinlich zurück auf ihrem Weg des Wasserholens, umrahmt von Palmen ablichtete. (Abb. 79) Er verwendete die Fotografie als Inspiration für eine Kohlezeichnung, welche auch veröffentlicht wurde, und als Titelblatt des III. Teils seines Reisewerks, Bd. 1 fungierte. (Abb. 80)

Silhouettenhaft erscheint die Rückenansicht der Frau mit einem Wasserkrug auf ihrem Kopf am Horizont. Zur linken und rechten des Weges ragen Palmen auf, das Gelände zum Wasser hin ist steil abfallend, und bevor man das Wasser erreicht, sind noch mächtige Felsbrocken, die sich von links in die Szenerie schieben zu überwinden. Krämer steigerte in der grafischen Umsetzung des Motivs den unteren Bildvordergrund, der vom Wasser beherrscht wird, zugunsten einer größeren Tiefenwirkung und machte aus der bereits zugeschnittenen, rechteckigen, winzigen, fotografischen Vorlage in der Zeichnung wieder ein Quadrat.

¹³⁷ Vgl.: Ver Sacrum 1901_10.

Für die Fahrzeuge des Nil hatte Krämer ein Faible, denn er knipste sie oft, wie diese ruhig im Wasser liegende Feluke, welche als Reproduktion seiner Kreidezeichnung dieses Motivs das dritte ganzseitige Blatt in Ver Sacrum darstellt. (Abb. 96)

In Jerusalem erhielt Krämer zudem vom Konsul die Erlaubnis in Begleitung eines Soldaten im Felsendom zu malen. Im fotografischen Nachlass folgen Freilichtaufnahmen des oktogonalen, überkuppelten Zentralbaus, sowie des Platzes vor dem Bauwerk, den heiligen Bäumen und dem kreisrunden Brunnenbecken „el Kas“, das sich im Garten vor der nicht unweiten Al-Aksa-Moschee befindet. (Abb. 100-102) In Ver Sacrum erschien Krämers grafische Umsetzung des Brunnens, bzw. der Bäume vor besagtem Brunnen. Bei der Aufnahme des El-Kas-Beckens handelt es sich erneut um ein äußerst bildwürdiges Arrangement, das Krämer lediglich dahingehend abändert, das Becken mittiger darzustellen, als ihm das auf der Fotografie gelungen ist.

Aufnahmen bei Brunnen zählen zu einem wiederkehrenden Motiv bei Amateurfotograf Krämer. Am Brunnen zu Bitir knipste der Maler eine Frau einmal in Dreiviertelansicht, die ihrem Gegenüber mit einem Handzeichen etwas bedeutet, das zweite Mal frontal in die Kamera lachend. Vor ihr liegt ein fein gerillter Wasserkrug, neben und hinter ihr befinden sich Kinder und andere Frauen. (Abb. 109, 110) Um den Brunnen herrschte reges Treiben, das Krämer zu einer Grafik veranlasste, bei der sowohl das Bewegungsmoment der Fotografie zum Tragen kommt, als auch die Wahl des Ausschnitts an die Spontaneität der fotografischen Aufnahmen erinnert. (Abb. 111) Die Darstellung spielt mit Negativ-Positiv-Formen, wie schon bei dem Brunnenbild zuvor festzustellen war, dabei arbeitete der Künstler die Figuren aus dem sie umgebenden Schwarz heraus. M. Bisanz-Prakken hat – wie das auch bei Krämer der Fall ist und schon zuvor angesprochen wurde – innerhalb der Buchkunstgraphik der Wiener Secession um 1900 Gestaltungsprinzipien wie das Arbeiten mit Negativformen und stilisierten Naturformen, sowie silhouettenhaften Gestalten festgestellt, die schöpferischen Tendenzen der 1890er Jahre in Wien und die Merkmale der einzelnen Jahrgänge der Zeitschrift Ver Sacrum herausgearbeitet.¹³⁸

Im Reisewerk beschrieb Krämer einen mehrtägigen Ausritt¹³⁹ ins Ostjordanland, den er wie so oft mit Geistlichen unternahm, und hielt dabei seine Beobachtungen der Vegetation und Gesteinsformen fest. Da er kurz darauf die Mitglieder der Adduan-Beduinen erwähnt, schließe ich, dass es sich bei den folgenden Aufnahmen Krämers um Mitglieder jenes Volksstamms handelt.

Sogar die Fotografie eines Beduinenknaben, den er en face geknipst hat und welche ihm unscharf geraten war, wusste sich der Künstler vorteilhaft zunutze zu machen. (Abb. 136) Er führte nach dieser fotografischen Stütze eine Kohlezeichnung aus, überträgt die Unschärfe des Lichtbildes in seine Zeichnung, wobei ihm hier die Eigenschaft des gewählten Zeichenmaterials zugutekommt, denn Kohle lässt sich leicht verwischen. Auch die Lichtführung wird wieder gänzlich übernommen, alle verschatteten Partien der Fotografie

¹³⁸ Bisanz-Prakken 1999, u. a. S. 109ff.

¹³⁹ Diese Ausritte waren oft beschwerlich, dauerten mehrere Tage mit etlichen Stunden zu Pferd. Man ritt bevorzugt nachts bzw. in den frühen Morgen- und Abendstunden, da dann die Bedingungen besser waren: keine oder geringere, direkte Sonneneinstrahlung und verminderte Plage durch Insekten.

sind auch in der Zeichnung dunkel wiedergegeben, ebenso alle sonnenbeschienen. Insgesamt kann man sich des momenthaften Eindrucks der Zeichnung kaum erwehren.

Anders verfährt Krämer mit einer ebenso teils unscharfen Aufnahme eines Beduinen aus dem Ostjordanland. (Abb. 137) Es handelt sich dabei um eine Porträtfotografie eines jungen Mannes in traditioneller Kleidung mit dunklem Kopftuch und Turban und einem weiten hellen Stoff, der um die Leibesmitte mit einem breiten Gürtel zusammengehalten wird. Er präsentiert sich dem Fotografen in seitlicher Haltung, seine Hände befinden sich hinter seinem Rücken und fixieren in den Armbeugen waagrecht eine Art Hirtenstock. Sein Körper ist gespannt, sein Gesicht verschattet. Krämers Grafik des Beduinen ist das letzte der Motive, die in *Ver Sacrum* erscheinen. (Abb. 138) Somit wurde erwiesen, dass es zu jeder der ganzseitigen Darstellungen Krämers in der *Ver Sacrum*-Ausgabe eine fotografische Vorlage gibt.

Für eine der zwei Randleisten, die Krämers publizierte Tagebucheinträge zieren, konnte ich ebenso eine fotografische Vorlage finden. Die Schneefelder am großen Hermon (Abb. 145) wurden als reproduzierte, grafische Bearbeitung von Krämers Zeichnung panoramenhaft oberhalb des Texts abgedruckt.

Arbeitsbedingungen

Bei dem Brunnen von Bet Dchibrin (Haus des Gabriel) berichtete der Maler im Oktober 1899 über seine Tätigkeit des Fotografierens:

„Ich photographierte fleissig, denn zum Skitzieren machen war keine Zeit. Natürlich waren auch hier am Brunnen alle zuerst über meine Kühnheit sehr entsetzt. Es gab wütende Blicke, aber bald auch lachende Gesichter. Sie trachteten, wenn die Krüge gefüllt waren eiligst aus meinem Bereich zu kommen, was zu komischen Szenen Anlass gab, oder wieder andere bleiben wie versteinerte Bildsäulen stehen.“¹⁴⁰

Von diesem Ereignis sind mehrere Aufnahmen im fotografischen Bestand vorhanden. Ich habe zwei herausgegriffen, die eine Frau, eine bauchige Amphore auf ihrem Kopf tragend, zum Gegenstand haben. (Abb. 112, 113) Krämer knipste sie einmal im Gehen begriffen, sowie in ruhiger Position, stillstehend.

Ein ähnlicher Praxisbericht ist bei E. Kauhold zu lesen. Hier berichtet Adolf Miethe von vergleichbaren Erfahrungen: *„ist einmal der ‚Kasten‘ gesehen, so wird schnell die Losung ausgegeben zum Stillstehen und keine Möglichkeit bleibt, den Leuten deutlich zu machen, daß nicht ihr Stillstehen und blödes Glotzen, sondern ihre natürliche Tätigkeit festgehalten werden soll.“* Miethe schlug daher in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* dem Fotografen vor, sich wie ein Jäger anzupirschen. Die Kamera sei – richtig eingestellt – straff am Riemen zu tragen, und dann schlendere man, *„scheinbar nur in die Betrachtung der Ferne vertieft aber bereits den richtigen Standpunkt wählend, seitlich auf das Modell zu, richte bereits im Gehen*

¹⁴⁰ Krämer um 1900, Bd. 3.

*den Apparat, hemme dann, wenn man in der richtigen Entfernung ist, momentan den Schritt und drücke los.*¹⁴¹

Der Künstler hielt in einem weiteren Schnappschuss auch seinen Studienplatz im Jordangebiet fest. Als Betrachter bekommt man so eine vage Vorstellung davon, wie es sein musste, in der Wüste zu malen, unter der brütend heißen Sonne im grellen Licht, darum der aufgespannte, schattenspendende Sonnenschirm über dem abgedeckten Bild auf der Staffelei.¹⁴² Zu erreichen war dieser spezielle Punkt nur mit einem Esel. Der am Boden liegende Mann ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Führer oder Diener, den Krämer für seine helfenden Dienste bezahlte. (Abb. 114) Es war mit Sicherheit nicht einfach für einen alleine, die ganze Ausrüstung von A nach B zu schaffen. Krämer erwähnte in seinen Aufzeichnungen die gesamte Ausstattung, mit der er unterwegs war: „6 Gepäckstücke, 2 Handkoffer, die Tasche, die Studienmappe, Staffelei und die Kiste mit Esswaren.“¹⁴³ Nicht zu vergessen seine Handkamera!

Bearbeitungen der Abzüge

Neben dem Linienraster kamen bei dem Künstler eine Menge weiterer Methoden der Bearbeitung des fotografischen Abzugs zur Anwendung. Sie dienten entweder dem Zweck der einfacheren Übertragung des Lichtbilds, oder können als Kompositionsstudien angesehen werden.

Bei seiner Ankunft in Assuan nahm Krämer das Ufer mit dem neu errichteten Cook-Hotel¹⁴⁴ und den davor im kleinen Hafen liegenden Feluken und Segeldahabien, vom einfahrenden Dampfer aus gesehen auf. (Abb. 95) Diese Abzüge sind nicht die einzigen im Nachlass, die mit Pausspuren überzogenen sind.¹⁴⁵

Bei den Färbern in Esna fotografierte Krämer eingefärbte Stoffe, die zum trocknen aufgehängt wurden. Ungewöhnlicherweise zeichnete er direkt in eine dieser Abzüge. (Abb. 70) Wie bisher festzustellen war, ist eine derart unmittelbare Bearbeitung nicht oft vorgekommen, wird uns aber bei den Fotografien aus Palästina wieder begegnen.

Das Motiv einer weiteren Fotografie bilden Menschen in einer Straße, vermutlich der Via Dolorosa in Jerusalem. Neugierige Pilger mit ihren Sonnenschirmen sind am Straßenrand auszumachen. Krämer malte hier direkt in den Abzug, indem er mit schwarzer Tinte die Personen konturierte, die den Bildvorder- und -Mittelgrund der Szene beleben. (Abb. 103) Das konturieren mittels schwarzer Tinte war für ihn eine weitere Möglichkeit der Übertragung des Gegenstands der Fotografie auf Malgrund.

Seinem Spaziergang ins nahegelegene Bethlehem und dem Besuch des Ortes widmete der Künstler in seinen Reiseerzählungen einen ausführlichen Eintrag. Es entstand dabei eine

¹⁴¹ Zit. nach Kaufhold 1986, S. 116.

¹⁴² E. Oehring schreibt, er arbeitete zu diesem Zeitpunkt an seinem Bild *Jericho*, einer Landschaft in Öl (Privatbesitz).

¹⁴³ Krämer um 1900, Bd. 1.

¹⁴⁴ Vgl. zur Geschichte des Cook-Hotels: <http://www.steam-ship-sudan.com/en/steamer/travel-nile/>

¹⁴⁵ Vgl. hierzu: Franz von Lenbachs Bearbeitungen der Fotovorlagen in: Lenbach, Gollek, Ranke 1987, Zu Lenbachs Übertragungstechnik vom Lichtbild zum Gemälde, S. 84ff.

Fotografie, die mehrere Beduinen auf Dromedaren mit Eseln und Gepäck am Weg zum Motiv hat. (Abb. 104) Krämer ließ sich von dieser Aufnahme mehrere Abzüge machen und malte bzw. zeichnete unmittelbar darauf. (Abb. 105, 106) Zum einen kolorierte er sogar einen Abzug und legte auch wieder ein Quadratgitternetz, das nur ganz zart von ihm ausgeführt wurde, an. Den anderen, eine Vergrößerung, bearbeitete er mit Bleistift. Das Kolorieren ist singulär in Krämers Bearbeitungen der Abzüge. Auf den Fotografien experimentierte er auch mit der Anzahl der dargestellten Figuren, stattet die Szene mit noch einer bzw. sogar zwei Personen mehr aus. Im Reisewerk findet sich dazu eine der fotografischen Aufnahme entsprechende, aquarellierte Tuschezeichnung; Bd. 2, Teil 6. Ganz J. Volkelts *System der Ästhetik* entsprechend, muss auch für Krämer die Fotografie als angewandte Kunst gegolten haben.¹⁴⁶ Das würde jedenfalls einen derartigen Umgang erklären.

Die bereits erwähnten Fotografien der Schafherde, die Krämer in Jericho aufnahm (Abb. 121, 122), müssen dem Maler derart pittoresk und zweckdienlich für seine religiösen Themen erschienen sein, dass er auf dem Abzug nicht bloß ein Linienraster anbrachte, sondern auch mittels eines schwarzen Rahmens, den Ausschnitt einfasste, den er später in ein Ölgemälde umsetzte.¹⁴⁷ Die überstehenden Ränder der Fotovorlage knickte er um. Diese Bearbeitungen wie das Abknicken und Einfassen bestimmter Teile des Abzugs sind Hinweise auf das geplante Endformat.

Eingefasste oder abgeklebte Stellen in Form eines Rahmens am Negativ oder Abzug finden sich z. B. auch in der Gruppe der Familienbilder. Innerhalb einer kleinen Serie von Freilichtaufnahmen eines seiner Kinder im Kinderwagen vor einem Fenster hat Krämer alle drei Glasplatten desselben Motivs mit einem braunen Klebeband bearbeitet, um den Ausschnitt zu fixieren, den er ausarbeiten wollte. (Abb. 123) Ansonsten ist diese Art der Bearbeitung des Negativs und des Abzugs eher selten vorzufinden im fotografischen Nachlass.

Zu Krämers Arbeit mit der Kamera und seinem Umgang mit den Fotografien

Bei einer Durchsicht des Bestandes fällt sofort auf, dass es sich bei Krämers Reisefotografien um keine gewöhnlichen Touristenaufnahmen handelt. Es ist ostentativ, dass diese Lichtbilder im Sinne von Arbeitsbehelfen angefertigt wurden, sie fungierten geradezu als technisches Hilfsmittel und wurden vom Künstler auch so genutzt. Dies legt bereits ihre Betitelung als Studienfotos nahe. Die Kamera diente Krämer als ein Medium des Naturstudiums. Diese Haltung entsprach der allgemeinen Auffassung im Kunstdiskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Lenbach, Gollek, Ranke 1987, S. 83.

¹⁴⁷ Im Reisewerk Bd. 3, Teil VII findet sich – wie des Öfteren – eine Reproduktion dieses Bildes direkt unterhalb der Wiedergabe seines Studienplatzes im Jordangebiet.

¹⁴⁸ Raupp 1889, S. 325f.

Gleichzeitig beschreiben Aussagen, wie die von Karl Raupp des Jahres 1889 in seinem Aufsatz über die Fotografie in der modernen Malerei, „[...] daß die Künstler, denen noch der fotografische Apparat fremdgeblieben, in der Minderheit seien, da dieser nunmehr zum notwendigen Atelierinventar gehöre und neben dem Malschirm im Freien stehe“, welche hohe Akzeptanz die Fotografie als Werkzeug genoss.¹⁴⁹

Durchgängig zu beobachten ist, dass Krämers Arbeit mit dem fotografischen Apparat intuitiv und spontan war, aber gleichzeitig auch sein geschultes Auge aufweist. In der Literatur ist vom „fotografischen Sehen oder Blick“ des Öfteren die Rede. Dabei werden in Publikationen der damaligen Zeit verschiedenere Tipps dazu gegeben. Die Photographische Rundschau etwa forderte 1893 von denjenigen, die Genre fotografieren wollten: „Man stelle ländliche Szenen durch wirkliche Bauern in ihren alltäglichen Kleidern, in ihrer gewohnten Umgebung dar, Bilder aus dem Handwerker-, Jäger- oder Soldatenleben mit echten Handwerkern, Jägern oder Soldaten etc. Damit ist ein grosser Teil der Schwierigkeiten beseitigt. Man mache ferner die Aufnahmen an solchen Orten, wo sich die dargestellte Scene auch in Wirklichkeit zutragen kann und vermeide es, gemalte Decorationen zu verwenden... Man stelle einfache Handlungen dar, wie man sie im Leben finden kann und vermeide alle Effecte; ein Bild kann darum dennoch originell sein und es ist nicht nöthig, dass man sich auf Alltägliches beschränkt ... Nie sollte man Gemälde eines Genremalers nachahmen – dies ist unkünstlerisch.“¹⁵⁰ Auch Handbücher wie das von Julius Raphaels, Photographie für Maler (Düsseldorf 1899) oder Hector Macleans, Photography for Artists (Bradford 1896) fanden großen Absatz. E. Kaufhold definierte das fotografische Sehen schlichtweg als das Umsetzen des optisch Abbildbaren in fotospezifisches Schwarz-Weiß.¹⁵¹

Für Krämer mutierte der Rollfilm zu seinem Skizzenblock. Jedoch ersetzten die ausgearbeiteten Fotografien für ihn nicht die Skizze, sondern ergänzten sie und sind eine Art Vorstufe zu grafischen und malerischen Werken. Unzählige Abzüge offenbarten ihren Vorlagencharakter, da sie – wie an früherer Stelle anhand mehrerer Beispiele ausführlich vorgestellt – Gebrauchsspuren verschiedener Art aufweisen. Beschneidungen der Positive, das vom Künstler häufig angewandte Gitternetz, geritzt und gezeichnet, Knicke und Einfassungen oder Pauslinien, nachgezogene Konturen, und sogar direkte grafische Bearbeitungen des Abzugs in Form von Übermalungen kommen vor und geben Zeugnis von ihrer praktischen Verwendung. Manuelle Veränderungen der Abzüge selbst unterstreichen noch einmal, dass bloßes Abfotografieren der Natur für Krämer nicht bedeutete, damit auch schon eine in jeder Hinsicht verbindliche Vorlage gewonnen zu haben.

Krämer arbeitete sowohl recht frei mit der fotografischen Stütze, folgte ihr nicht sklavisch, übernahm aber andererseits auch Motive oder Teile davon in einem 1:1-Verhältnis. Die Quadratur gebrauchte der Künstler als Übertragungstechnik recht häufig. Sie erleichterte ihm Detailübertragungen in eine andere Technik und ein anderes Format.¹⁵²

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ Ph. Rs. zit. nach Kaufhold 1986, S. 115f.

¹⁵¹ Ebenda, S. 190.

¹⁵² Zu weiteren Übertragungstechniken eines Fotos auf Malgrund siehe J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth in: Lenbach, Gollek, Ranke 1987, S. 84ff.

Überblicksmäßig betrachtet sind an den Fotografien, die in Palästina entstanden sind insgesamt weniger Gebrauchsspuren festzustellen.

Die meisten der in Ägypten und Palästina entstandenen Aufnahmen können als Momentaufnahmen oder Schnappschüsse bezeichnet werden. Wie wir gesehen haben, weisen Krämers Abzüge nicht selten amateurhafte Merkmale wie Unschärfe, Angeschchnittenes, Zufälliges oder ähnliches auf. U. Pohlmann sprach bereits bei den Momentaufnahmen anderer Künstler dieser Zeit von einer Ikonographie des Zufälligen.¹⁵³

Lichtbilder, die eindeutig als inszeniert auszumachen sind, finden sich unter den Reisefotografien Krämers eher weniger. Er selbst hielt sich immer wieder als Reisenden fest, und nutzte die Kulisse des fremden Landes auch für eindeutig arrangierte Selbstporträts als bohemienhafter Maler. (Abb. 23, 150, 151) Höchstwahrscheinlich während seiner Griechenlandreise 1903 ist dieses treffende fotografische Porträt des Künstlers entstanden. (Abb. 152) In seiner Heimat und im Wiener Atelier dagegen inszenierte Krämer weniger sich, sondern viel mehr andere für seine Bildmotive.

Dass er die Fähigkeit besaß auch ohne fotografische Vorlagen zu malen, beweisen Werke seiner frühen Schaffensjahre. Außerdem ist noch nicht erforscht, ob er sich fortwährend einer systematische Absicherung durch Kamerastudien behalf, wie dies während seiner Orientreise extensiv geschah.

Welchen Einfluss seine Fotografien auf seine Grafik ausüben konnten, wurde bereits anhand der Blätter, die in *Ver Sacrum* publiziert sind, aufgezeigt. Im folgenden Kapitel wird die Rolle der Fotografie für Krämers malerisches Werk anhand weiterer Bildbeispiele näher untersucht.

¹⁵³ U. Pohlmann in: Kosinski 1999, S. 54.

Einfluss der Fotografie auf Krämers künstlerische Arbeit

Ein Blick auf Krämers fotografischen Nachlass offenbart die enge Beziehung zwischen seinen Fotografien und dem offiziellen Werk des Künstlers. Krämers Orientreise und seine Entscheidung, vieles während dieser mit seiner Kamera festzuhalten, übten direkten Einfluss auf seine Malerei, besonders seine Motivwahl und Darstellungsmodi aus. Ungewöhnlicherweise ist die Forschung in seinem Fall im Besitz einer ganzen Reihe von unterschiedlichen Bildern, die eindeutig nach Fotografien entstanden sind. Neben einigen Gemälden ist in einer fotografischen Kopie sein Buchprojekt über die Orientreise erhalten, das Reisewerk.¹⁵⁴ Außer den in *Ver Sacrum* publizierten Motiven flossen selbstverständlich auch in weitere Zeichnungen und Bilder Krämers Hand eindeutig fotografische Bedingungen mit ein, wie Ausschnitt, Lichtsituation, Perspektive etc.

Reisewerk

Bei dem so genannten Reisewerk Krämers handelt es sich um ein umfangreiches, teils illustriertes, teils schriftliches Konvolut, das die Reiseerinnerungen, Skizzen, Aquarelle und Reproduktionen der Gemälde des Künstlers aus Ägypten und Palästina der Jahre 1898 bis 1900 und später in mehreren Bänden zum Inhalt hat. Band 1 enthält Krämers Reise durch Ägypten. Die Bände 2 und 3 behandeln seinen Aufenthalt im Heiligen Land.

In der Wiener Allgemeinen Zeitung vom 21. Mai 1901 wurde berichtet: *„Dem Maler Johann Victor Krämer, dessen Bilder jetzt die Räume der „Secession“ schmücken, ist auch das soeben erschienene Heft 10 von „V e r s a c r u m“ gewidmet. Es enthält Reproduktionen nach Kreidezeichnungen, Aquarellen und Bleistiftskizzen Krämer’s; auch einige Schwarzweiß-Blätter von hervorragender Schönheit, wie „Am Brunnen zu Bitir“ und „Die heiligen Bäume“. Auch der Buchschmuck rührt ausschließlich von Krämer her, der Pflanzenmotive aus dem Orient zu Zierleisten glücklich verwerthet. Diese Vignetten bilden eine Probe von der künstlerischen Ausschmückung des Reisewerkes, welches Krämer herauszugeben beabsichtigt. Eine Probe von dem Inhalt dieser Reiseschilderung bietet auch das „Tagebuchblatt“, das den Text des vorliegenden „Ver sacrum“-Heftes ausmacht. Krämer erzählt darin in einfacher und überaus lebendiger Weise die Vertheilung des heiligen Feuers in Jerusalem. [...]“*¹⁵⁵

¹⁵⁴ Mayr-Oehring 1997 und Böhler 2006 haben bereits ein paar Seiten daraus publiziert.

¹⁵⁵ Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 30.

Beschreibung

Form und Gestaltung Krämers Kompendium an Orienteindrücken können aus kunsthistorischer Sicht als singulär gelten. Meine Beschreibung basiert auf einer fotografischen Kopie des Originals, welches sich heute in Privatbesitz befindet und mir nicht erreichbar war. Die Kopie wurde mir dankenswerterweise durch das Antiquariat Nebehay in 1010 Wien, für meine Zwecke zur Verfügung gestellt. Sie besteht, dem Original angeglichen – aus drei Lederbänden in der Größe von 30,2 x 29 cm, in welchen die Reproduktionen der einzelnen Reisewerkblätter auf Kodak-Fotopapier, ob in Format und Farbe immer mit dem Original übereinstimmend ist unklar, eingeklebt sind.¹⁵⁶

Diese Kompilation aus handschriftlichen Aufzeichnungen und Bildern unterschiedlicher technischer Ausführung kann als Endfassung bezeichnet werden kann, obwohl es für den Künstler wohl zu Lebzeiten *work in progress* gewesen zu sein scheint.

Stetig versah er die eigens hergestellten Darstellungen mit dazugehörigen, erläuternden Worten aus seiner Feder und betätigte sich auf diese Weise nicht nur als Maler und Zeichner, sondern auch als Reiseschriftsteller. Er behandelte als Illustrator verschiedenste Themen: die einheimische Bevölkerung, Bauwerke, Transportmittel und Landschaften des bereisten Landes. All das, was wir bereits durch seine Fotografien kennengelernt haben. Als Autor berichtete er über das andere Leben der Menschen, die Kultur, Geographisches, Topographisches, Geschichtliches, als auch über die einzelnen Etappen seiner Reise.

Mittels orientalisch inspiriertem Buchschmuck, den er in variationsreichen Ausformungen anbrachte, vereinte er Text- und Bildmaterial meist innerhalb eines Rasters zu einer secessionistisch beeinflussten, künstlerischen Gesamtseite. Die Aquarelle, Kreide-, Feder- und Bleistiftzeichnungen applizierte er in Verbindung mit Ornamenten und handschriftlichen Texten auf Karton. (Abb. 153) So entstanden Einzelblätter, die der Künstler in neun Teile gliedernd zusammenfasste. Die Überschriften sind im „Secessions-Stil“ gehalten.

1901 umfasste das Dokument erst 70 Blätter, welche als „*Buchschmuck und Illustrationen zu einem Werk über Ägypten und Palästina*“ in der Secession ausgestellt waren. Wir wissen, dass das Reisewerk über die Jahrzehnte Veränderungen erfuhr, indem der Künstler es mit geschichtlichen Angaben und Reproduktionen seiner Gemälde nach Reisesujets, sowie weiteren Skizzen auf ca. 260 Blätter erweiterte. Diese sind gegenwärtig in drei Bänden zu neun Teilen vorzufinden.¹⁵⁷

Der Entstehungszeitraum des Reisewerks lässt sich nur ungenau bestimmen. M. Haja schrieb, dass der Künstler nach seiner Rückkehr 1900 in Wien mit der konkreten Ausgestaltung seines Projekts begonnen hat.¹⁵⁸ Die Motive der angesprochenen Ver Sacrum-Ausgabe sind bis 1901 entstanden. In den Folgejahren Krämers Leben muss der Rest

¹⁵⁶ Die Buchdeckel: gepolstertes, braunes Leder mit einfacher, linearer Goldverzierung; Material des Innenteils: Pappe mit Transparentpapier. Auch hier nehme ich an, dass Krämers Sohn Gustav diese Kopie anfertigte, der auch den fotografischen Nachlass in den gleichen Alben arrangierte.

¹⁵⁷ Welche 70 Blätter genau in der Secession ausgestellt waren, wissen wir heute nicht mehr. Wann eine Ausstellung im Wiener Völkerkundemuseum mit einem ausgebauten Reisewerk stattfand, konnte ich nicht herausfinden. Mayr-Oehring berichtet jedenfalls davon, und nennt 8 Bände zu 260 Blättern. Diese Fassung stimmt mengenmäßig annähernd mit der mir zur Verfügung stehenden Kopie, demzufolge auch dem Original überein.

¹⁵⁸ Böhler 2000, S. 300.

hinzugekommen sein. Wie sich der malerische Vollzug Krämers auf seine fotografischen Lichtbildvorlagen darstellen konnte, soll an konkreten Beispielen weiter erläutert werden.

Blatt für Blatt – ein Auszug

Krämer fertigte Zeichnungen ägyptischer Frauen und Kinder, sowie Aquarelle der Straßen in Kairo an. (Abb. 55, 154) Diese Darstellungen sind äußerst traditionell in ihrer Auffassung und auch ohne fotografische Vorlagen denkbar. Andere Darstellungen sind das hingegen nicht.

Donkeyboys von Sakkara

Während seines Ausflugs zu den Stufenpyramiden von Sakkara entstand eine Momentaufnahme, die zwei junge Männer inmitten ihrer Tiere, hinter einer Abzäunung zeigt. Sie wurde von Krämer in dem Dorf Bedraschen aufgenommen, wo viele Touristen zum Zeitpunkt ihrer Reise auf Esel umstiegen, um weiter zu den Pyramiden zu reiten. Das Augenfällige an dieser Fotografie ist, dass der Künstler ein Quadratnetz aus Bleistiftlinien über sie gelegt hat. In diesem Fall, wissen wir auch wie das Ergebnis der Übertragung des Lichtbildes aussieht, da es sich als Aquarell in seinem Reisewerk erhalten hat. (Abb. 155, 156) Krämer änderte lediglich den quadratischen Ausschnitt der Fotografie in der Malerei zu einem rechteckigen ab. Die Farbgebung ist schwarz-weiß, so wie sie sich auch auf dem Foto darstellt. Die fotografische Qualität dieses Blattes ist kaum zu übersehen.

Lager der Bischarin – Zur Frage der Vorbilder

Auf seiner Tour durch Ägypten traf der Reisende Krämer nicht nur auf Levantiner, sondern eine Vielzahl von Volksgruppen und religiösen Gemeinschaften. Zwei junge Frauen aus dem Stamm der Bischerin, belegen dies, als sie für Krämer in seine Kamera lachten. Er verwendete diese und weitere Aufnahmen anderer Mitglieder jenes Volksstamms, um seine Reiseerzählungen über das „*Bischarini-Lager bei Assuan*“ zu illustrieren. (Abb. 157, 158) Derartige Lichtbilder unterscheiden sich stark von der üblichen Typenfotografie, in der stets Begriffspaare wie Reisender – Bereiste, Forscher – Erforschte, Kolonialmacht – Kolonisierte mitschwingen. Die Art und Weise wie Krämer die Bischerin fotografierte, entspricht Pohlmanns Feststellung, dass Maler als Fotografen sämtliche Sujets gleichwertig behandeln, keine Rangfolge kennen. Diese Menschen sind für Krämer keine Objekte, die abgelichtet, als ethnische Spezies typisiert und später zur Schau gestellt werden sollen. Sie sind schlicht Menschen, denen er während seiner Reise begegnet, die er dokumentierte und deren Fotografien als visuelle Belege seiner Begegnungen fungieren. Sie könnten sich für das Feld ethnografischer Forschungen eignen.

Auffällig ist hier dennoch die Nummerierung der Bilder, die an wissenschaftliche Werke erinnert. Woran hat Krämer dabei wohl gedacht? Es stellt sich die Frage nach der Bestimmung, dem Ziel einer derartigen Publikation?

Ob den Künstler Werke wie jenes des deutschen Ägyptologen Georg Ebers', *Ägypten in Bild und Wort* dafür inspiriert haben? Der volksbildnerische Unternehmungsgestalt von Ebers ist

bekannt, und er selbst lieferte den das antike und das islamische Ägypten erklärenden Textteil zu dem 1879/80 erschienenen zweibändigen Prachtwerk. Österreichische und deutsche Orientaler erstellten die Illustrationen für das Buch. Auch Müller und Huber arbeiteten daran mit. Für eine Illustration Müllers, die eine halb entblößte, junge ägyptische Frau zeigt, ist eine fotografische Aktstudie bekannt, die die Künstler selbst während ihrer Reise 1875/76 aufgenommen haben. Sie gehört zu einer Reihe von Fotografien junger, ägyptischer Mädchen, die den männlich geprägten Wunschvorstellungen der Frauen des Orients entsprechend inszeniert sind.¹⁵⁹

D. h. auch schon 20 Jahre früher wurden mittels dieser Methode Illustrationen erstellt, und andere Künstler bedienten sich der von Müller & Co. mitgebrachten Fotografien als Vorlagen. Da es sich hier um Krämers Lehrer handelt, wurde ihm eventuell diese Vorgehensweise durch ihn nähergebracht. Er hingegen zeigte sich in seiner künstlerischen Arbeit gar nicht interessiert an erotischen Darstellungen ägyptischer oder orientalischer Frauen.

Aber nicht nur Ebers Werk konnte Krämer Anregung für sein Reisewerk gewesen sein. Auch in *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, einer mehrbändigen Reihe, die in den Jahren 1884 bis 1902 entstanden ist, wird ein vergleichbarer Ansatz der Darstellung verfolgt, wie ihn Krämer versuchte. Es ist als großes, ethnografisches, enzyklopädisches Werk über die Monarchie, deren Schilderung der Länder nach ihrer Beschaffenheit, Geschichte, Kunst, Kultur und Volkswirtschaft und der Beschreibung der darin wohnenden Völkerstämme angelegt. Auch dafür steuerten Künstler Arbeiten bei, die nach Fotovorlagen erarbeitet wurden. Ich führe Julius Zuber als Beispiel eines Illustrators an, dessen Illustrationen sämtlich durch die Bearbeitung fotografischer Vorlagen entstanden sind. Seine Gouache einer Romafamilie aus Wulewa erarbeitete er auf Grundlage einer Fotografie. (Abb. 159)

Passieren des 1. Katarakts

Beim passieren des 1. Katarakts am Nil machte Krämer Aufnahmen während des Übersetzens mit dem kleinen Boot über die Stromschnellen und hielt auch ein paar Matrosen fest. (Abb. 160, 161) Sie weisen wieder Gebrauchsspuren in Form von Pauslinien auf. Ein Abzug zeigt zwei schwarzafrikanische Männer auf einem Boot. Einer sitzt, der andere links von ihm hockend hantiert an dessen Kopf. Der zweite gibt einen rudern Mann in Aktion den Kopf nach links gewandt wieder. Hierzu gibt es entsprechende Aquarelle in Krämers Reisewerk, Bd. 1, Teil IV. Aus seinem Text dazu geht hervor, dass die erste Aufnahme eine etwas rohe Form der Behandlungsmethode bei Kopfschmerz zeigt, die einheimische Matrosen anwandten. Die andere hält den Akt des Ruderns sehr ausschnitthaft fest.

Und hierbei ging Krämer wieder ähnlich weit im Experiment Bewegungsfotografie mittels Handkamera festzuhalten, wie wir es schon aus Luxor kennen. Diese Fotografien, die Krämer auf dem Boot schoss, haben unglaubliche Suggestivkraft. Man spürt förmlich, wie sich das

¹⁵⁹ Einige daraus sind in: Mayr-Oehring 1997, S. 242ff und bei Pohlmann 2004, S. 254ff publiziert.

Boot vorwärts bewegt und kann die Kraft des Wassers erahnen, wenn man sich mehrere Fotografien dieses Ereignisses ansieht. Es kommt zu einer Art filmischen Abfolge. Außerordentlich, das zu dieser Zeit auf diese Weise festzuhalten. Die danach entstandenen Aquarelle können besagten Eindruck nur weniger lebhaft vermitteln. (Abb. 162)

Orientalische Gastfreundschaft

In Bellana bei Abu Simbel kam Krämer in den Genuss orientalischer Gastfreundschaft und fand Quartier bei einem arabischen Ägypter namens Mohamed Mohamed Ochelan, den er den Omda von Bellana nannte. Er hielt seinen Gastgeber und dessen Wohnhaus, sowohl mit der Kamera, als auch im Reisewerk fest. Wobei er im Aquarell die Kontraste in der Farbgebung im Vergleich zur etwas blassen Fotografie sehr viel mehr steigerte. (Abb. 163, 164)

Prozession in Jerusalem

In Palästina kam nun das Element Bewegung in Krämers malerischen Bearbeitungen der Fotovorlagen verstärkter ins Spiel. Für sein Aquarell der französischen Prozession am Weg zur Grabeskirche übernahm der Krämer im Reisewerk gänzlich die Ausschnitthaftigkeit und Unmittelbarkeit der fotografischen Aufnahme, die zu dem in Schwarz- und Sepiatönen ausführen Blatt sicherlich den Anlass gab. Angeschnittene Personen wie der Pater am rechten Bildrand und asymmetrische Kompositionen sind keine Seltenheit in der Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Seit die Momentfotografie einflussnehmend auf die Maler wirkte, sahen Gemälde fotografischer aus als die derzeitigen Fotografien.¹⁶⁰ Krämer modellierte alle Formen ausschließlich im Hell-Dunkel der spärlichen Farben, sowohl der Personen als auch der Architekturen im Bild. Die Sonne als natürliche Lichtquelle muss die Szene von links oben beschienen haben. (Abb. 165, 99) Es entstand eine dynamische Momentschilderung, die den Betrachter am Ereignis teilhaben lässt.

Der Felsendom

Über die fotografische Aufnahme des Felsendomes in Jerusalem legte er erneut ein Netz aus Linien, das ihm die Übertragung in die grafische Dimension erleichterte. Das malerische Blatt wurde äußerst stilisiert, sicherlich von dem secessionistischen Zeitgeist der Heimat beeinflusst, teilweise in schwarzer Tinte ausgeführt. Eventuell diente ihm in Sachen Farbgebung für diese Art der Gestaltung das Negativ als Inspirationsquelle, anstelle der ausgearbeiteten Fotografie? Denn der Himmel ist zur Gänze schwarz ausgemalt. (Abb. 166, 100)

Possenreißer und Pfeifer aus Nabi Musa

Insgesamt erinnern die Fotografie der Possenreißer und Pfeifer aus Nabi Musa und die danach entstandene Zeichnung stark an die Donkeyboys aus Sakkara. (Abb. 167, 115) Das offenkundige in Krämers bildnerischer Bearbeitung der Sujets ist ihre unglaubliche Augenblickshaftigkeit. Entgegen klassischer Kompositionslösungen überschneidet der

¹⁶⁰ siehe: Kaufhold 1986, S. 15f. Bewegungsmoment und Bildanschnitt trieb z. B. der Franzose Jean Boldini auf eine Spitze, in seinem 1890 datierten Gemälde der Familie Brown.

Rahmen wieder die Figurengruppen. Der Bildanschnitt der Personen am rechten und linken Bildrand, die von der Fotografie übernommenen wurden, die zusammengekniffenen Augen des linken Mannes, der Einsatz des Lichts, die Glanzstellen an Stirne und Nasenrücken der beiden Männer im Vordergrund, all diese Kriterien könnten, würde es die Aufnahme heute nicht mehr geben, dafür herangezogen werden, für eine fotografische Vorlage zu sprechen, ja sie treten geradezu den Beweis dafür an. Interessanterweise ließ Krämer für ihn unpassende Details, wie den Kopf des Jungen mit Fez im Bildvordergrund, in der grafischen Bearbeitung weg.¹⁶¹

Spiele der Beduinen von Jericho

In seiner Gouache der „*Spiele der Beduinen von Jericho*“ ging er noch einen Schritt weiter, indem er die Komposition aus zwei Aufnahmen in Kombination erarbeitete. Dabei unterlief ihm ein Fehler, er malte die Schatten, welche die Tiere und Reiter werfen in zwei verschiedene Richtungen. (Abb. 168, 151, 152) Trotz des Montageeffekts gelang es ihm aber in seiner Darstellung einen einheitlichen Bildraum zu erzeugen, allerdings mit zwei Lichtquellen, was nicht der natürlichen Situation entsprechen kann.

Mädchen, Frauen und Kinder in Jericho

Zu dem bereits von Mayr-Oehring und Böhler publizierten Blatt „*Mädchen, Frauen und Kinder in Jericho – am tiefsten Punkt der Erde*“, das Krämers Schilderungen seines Aufenthalts in der Palmenstadt beinhaltet, haben sich auch fotografische Vorlagen erhalten. Etwa die Ganzkörperansicht eines jungen Mädchens im Profil, in ein Kleid gehüllt, das ihm ein wenig zu groß ist. Sie weist wiederum ein Quadratgitternetz auf; sowie eine etwas unscharfe Porträtaufnahme einer Mutter mit ihrem Kind. (Abb. 169, 170)

Der Maler Krämer übernahm Bewegung als Element zunächst nicht, oder nur sehr zaghaft in seine malerischen Umsetzungen. In Palästina nutzte er dieses Moment bald viel bewusster. Während die Motive Ägyptens noch etwas starr von ihm ausgeführt wurden, sind die Palästinas deutlich bewegter. Obwohl der Knipser Bewegung in den Fotografien aus Ägypten bereits vielfach festgehalten hat. Bloß Ruderer und Laufende erschienen ihm wohl als weniger geeignet für seine Bildthemen. Das Bewegungsmoment kam bei den Wasserträgerinnen und Reiterspielen, Motiven der orientalisierenden Romantik, mittels Kamera spontan erfasst, in den grafischen Darstellungen bestens zum Ausdruck. Derlei momenthafte Schilderungen sind ohne den Einfluss der Fotografie kaum zu erklären.

Zur Druckfähigkeit von Fotografien um 1900

Die Bilder des Reisewerks sind Illustrationen eines Reiseberichts, mit dem der Künstler Rechenschaft über seine Aufenthalte ablegte. Wenn man sie sich heute in Kombination mit den erhaltenen Fotografien ansieht, kommt man nicht umhin, sich die Frage zu stellen, warum Krämer eigentlich nicht seine Fotografien zur Illustration verwendet hat, sondern sich dafür entschied, sämtliche Motive zu malen oder zu zeichnen?

¹⁶¹ Dieser Umstand erinnert an die Bearbeitung der Aufnahme der Orangenmarktverkäuferinnen aus Kairo. Dort werden auch der Komposition nicht zuträgliche Elemente von Krämer entfernt.

Eine Erklärung dafür kann sein, dass die Druckfähigkeit von Fotografien um 1900 immer noch sehr teuer und nicht völlig ausgereift war. Immerhin entschied sich die Monarchie im Falle des Kronprinzenwerks, dessen letzter Band 1902 erschien, auch dafür, es einheitlich mit Holzschnitten zu illustrieren, da die fotomechanischen Reproduktionstechniken noch nicht weit genug entwickelt waren, als das Projekt in den 1880er Jahren gestartet wurde, und außerdem mit einem sehr hohen finanziellen Aufwand verbunden gewesen wären. Überdies entschied man sich aus ästhetischen und organisatorischen Gründen so.¹⁶² Bei Krämer kommt hinzu, dass er sich selbst nicht als Fotograf verstand. Sein Selbstverständnis war das eines Malers.

Im Anhang wurde anhand der Inhaltsverzeichnisse und Titelblätter, die der Künstler jeweils jedem Teil seines Reisewerks vorangestellt hat, eine Übersicht zu dessen Inhalt zusammengestellt.

Orientalmalerei

Religiöse Bildthemen

Abschließend möchte ich auf ein Gemälde des Künstlers zu sprechen kommen, das stellvertretend für sein malerisches Schaffen im Orient stehen soll, und für welches sich ebenso fotografische Vorlagen ausfindig machen ließen.

Die Recherche zu Krämers Fotografien führt recht tief in seinen Werkprozess ein. An dem Beispiel des Gemäldes *Christus am Weg nach Emmaus* aus dem Jahr 1900, zu welchem M. Haja bereits einen profunden Kommentar lieferte¹⁶³, soll seine Arbeitsmethode im Feld der Malerei erläutert und darauf hingewiesen werden, welche konzeptionelle Rolle seine Fotografie in diesem greifbaren Fall in der Praxis tatsächlich spielte. Denn für die Erarbeitung der Komposition des Bildes war die Fotografie ausschlaggebend. (Abb. 171)

Das Motiv teilt sich für den Betrachter auf den ersten Blick in zwei Hälften. Links ist ein relativ bildbeherrschender Männerkopf in strengem Profil wiedergegeben, der gleichzeitig den Vordergrund der Darstellung bildet; rechts sehen wir einen Ausblick in eine eher karge Landschaft mit Bäumen und einem schmalen Weg, auf welchem zwei weitere Gestalten in Mänteln zu erkennen sind. Der nah gesehene Mann mittleren Alters trägt Bart und langes Haar und ist in ein rotes Gewand gekleidet. Der Landstrich des Hintergrundes wirkt etwas trocken und felsig, lediglich die Olivenbäume sorgen für das nötige Grün im Bild. Der Himmel präsentiert sich uns nahezu wolkenlos und in einem satten Hellblau.

Der Titel des Werkes macht es leicht, die Szenerie zu deuten und die Figuren zu identifizieren. Bei dem porträthaften Männerkopf im linken Vordergrund handelt es sich um den auferstandenen Christus, der zweien seiner Jünger begegnet. Diese sind – mit nur

¹⁶² Petschar 2011, S. 158.

¹⁶³ Mayr-Oehring 1997, S. 176.

wenigen Strichen angedeutet – als Hirten, die des Weges kommen, dargestellt. Das Lukasevangelium schildert jene Episode des Neuen Testaments und ist somit auch schriftliche Grundlage für unser Bild.¹⁶⁴

Krämer verließ mit seiner motivisch neuartigen Komposition die Ebene der traditionellen Historienmalerei. Er bediente sich des von der Secession bevorzugten, modern gewordenen Quadrat-Formats. Es scheint, als wollte er einen bestimmten Augenblick jenes biblischen Ereignisses festhalten, jenen Moment bevor der Auferstandene den Weg seiner beiden Jünger kreuzt. In Verbindung mit dem Format verlieh Krämer der Darstellung so eine Art innere Spannung. Der Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund wird durch die unterschiedliche Farbgebung zum einen und die wechselnde, malerische Ausführung zum anderen unterstrichen. Während der Christuskopf um einiges genauer und sorgfältiger gestaltet wirkt, ist die Landschaft in schnellen, teilweise flüchtigen Zügen ausgearbeitet. Der Einsatz des Lichtes und die helle Farbpalette lassen hier an eine Landschaftsimpression denken, von der sich der statische, in kräftigem Rot und Braun gehaltene Männerkopf auch farblich abhebt. Es entsteht der Eindruck, als wolle der Künstler uns so die eigentliche körperliche Abwesenheit des Auferstandenen vor Augen führen. Der Weg, der sich rechts durch die Landschaft zieht, suggeriert dem Betrachter Tiefe und streicht so nochmals den Gegensatz zwischen Nähe und Ferne hervor.

Im fotografischen Nachlass ließ sich eine konkrete Fotografie nach welcher das Gemälde entstanden sein muss, finden. (Abb. 172) Sie zeigt eine Nahaufnahme eines palästinensischen Mannes im Profil vor einer Landschaft mit Feldwegen und Olivenhain. Krämer fügte der Szenerie der Fotografie lediglich zwei Hirtenfiguren hinzu, um dem gewählten Thema seines Gemäldes zu entsprechen und war so zu seiner Komposition gelangt. Ich gehe davon aus, dass das Format der Aufnahme auch das Format des ausgeführten Bildes beeinflusst hat, wie bisher schon des Öfteren festzustellen war.

Vergleicht man Vorlage und Endprodukt näher miteinander, so ergeben sich für das Bild *Christus am Weg nach Emmaus* eine Reihe interessanter Hinweise: es wird nun klar, dass der Maler als Schauplatz seiner Darstellung die originale Umgebung Jerusalems wählte, und sie mit einheimischem Personal ausstattete. Die Rastrierung über der fotografischen Aufnahme ist eindeutiges Indiz dafür, dass er sie als Vorlage benutzt haben muss. In Krämers Umfeld war es absolut üblich nach dieser Methode zu arbeiten. „Neu“ daran war, dass Krämer Alltagszenen für seine Bildthemen zu verwenden wusste, und seine Momentaufnahmen seiner Malerei neue Dimensionen eröffneten, die der Unmittelbarkeit und des Zufälligen. Die Synthese aus fotografischer Vorlage, Orientgenre und Historienmalerei war für ihn ein fruchtbarer Weg, den er in seiner späteren Zeit häufiger beschritt.

¹⁶⁴ Lk 24, 13-17: „¹³Am gleichen Tag waren zwei von den Jüngern auf dem Weg in ein Dorf namens Emmaus, das sechzig Stadien von Jerusalem entfernt ist. ¹⁴Sie sprachen miteinander über all das, was sich ereignet hatte. ¹⁵Während sie redeten und ihre Gedanken austauschten, kam Jesus hinzu und ging mit ihnen. ¹⁶Doch sie waren wie mit Blindheit geschlagen, so dass sie ihn nicht erkannten. ¹⁷Er fragte sie: Was sind das für Dinge, über die ihr auf eurem Weg miteinander redet? Da bleiben sie traurig stehen, “.

Ergänzende Motive und Zusammenhänge

Neben Krämers Hauptmotivation seiner Orientreise, der Suche nach Charakterköpfen, dem Studieren der Sitten, Gebräuche und örtlichen Kostüme für seine Darstellungen, und sich speziell in Palästina für seine religiösen Historienbilder an die Ursprungsorte biblischer Begebenheiten zu begeben, stellte der Maler in seinen Bildern und Zeichnungen nicht-religiösen Inhalts die ungeschminkte, orientalische Wirklichkeit dar, in der er als Tourist zu Gast war.

Krämer zählte nicht zu jenen Malern, die den Orient als Bildmotiv wählten, weil sie eine ursprüngliche Welt scheinbar ohne Wandel suchten, den raschen Veränderungen der Heimat entfliehen und dem steigenden Kundenwunsch nach imaginierten Scheinwelten entsprechen wollten, wie dies etwa bei seinen französischen Kollegen der Fall war. Fiktionen über den Orient sind als Teil einer westlich imperialen Haltung zu verstehen. Derlei Bildproduktionen werden oft mit dem Terminus Orientalismus behaftet. In Abgrenzung zur Bedeutung des Begriffs Orientalismus, wie ihn Edward Said in seinem gleichnamigen Essay 1978 als Aneignung und Vereinnahmung des Orients seitens der – aus eurozentristischer Sicht – westlichen Kulturen prägte¹⁶⁵, steht Martina Hajas kunsthistorische Definition des Wortgebrauchs: *„Überall dort, wo es um eine einführende Verarbeitung orientalischer Impulse, um eine synthetische Verquickung östlicher und westlicher Anteile geht, kann im Positiven von Orientalismus als kennzeichnendem Bestandteil eines kreativen Vorgangs die Rede sein.“*¹⁶⁶

Krämer hatte gewiss seine Wurzeln im romantischen Orientalismus, doch wählte er die Bildthemen seiner Orientmalerei, weil sie ihm selbst tiefes Anliegen waren, wie das Religiöse Antrieb zu seiner Reise war etwa, und die orientalische Welt ihn faszinierte, in der er knappe zwei Jahre über lebte und arbeitete. Er schuf wie sein Lehrer Müller eine Reihe von orientalischen Kopfstudien und Bildnissen. Für viele unter ihnen lassen sich ebenso fotografische Vorlagen nachweisen. Wie bei dem Porträt des ägyptischen Jungen aus Assuan, leider ohne Entstehungsjahr (Abb. 173, 174), oder den lachenden Knaben aus Jericho, 1900. (Abb. 175, 176) All die besprochenen Beispiele belegen sehr gut, wie Krämer die Fotografien für seinen malerischen Arbeitsprozess eingesetzt hat.

Wir wissen mit Sicherheit, dass Krämer Zeichnungen und farbige Skizzen – wie zu dieser Zeit üblich – in der Natur, d. h. in Ägypten und Palästina anfertigte. Dass er auch Bilder im Freien malte und fertigstellte, nicht nur an seinen Wohnorten während der Reise, oder später zurück von dieser im Wiener Atelier erarbeitete, ist dank fotografischem Dokumentationsmaterial überliefert. Zusätzlich haben sich einige Gemälde, die während der Reise entstanden sind, erhalten und tragen auch in der Signatur neben der Datierung ihren Entstehungsort. Zurück von seiner Reise befasste sich Krämer noch etliche Jahre später mit orientalischen Motiven. Ein genaueres Nachvollziehen ist insofern erschwert, als nicht allzu viele Bilder Krämers zum Studium zur Verfügung stehen.

¹⁶⁵ E. Said hinterfragte kritisch das Verhältnis zwischen visueller Wahrnehmung und künstlerischer Umsetzung.

¹⁶⁶ M. Haja in: Mayr-Oehring, Doppler 2003, S. 32.

Auch die Orientalmaler Rudolf Swoboda, Leopold Alphons Mielich (1863-1929) und Franz Kosler fertigten Reihen von Studienköpfen und Bildnissen an, die neben den Szenen des orientalischen Lebens guten Absatz fanden. Selten waren es Auftragswerke. G. Frodl schrieb schon davon, dass die Nachfrage nach Bildern mit ägyptischen Sujets so groß war, dass Müller seine Schüler weiterzuempfehlen pflegte, und ihnen damit die Grundlage für eine gute Existenz sicherte. Seine Käufer waren vor allem Reisende und Engländer.¹⁶⁷

Wie sich das bei Krämer verhielt, ist noch nicht genau untersucht, es lässt sich aber sagen, dass sowohl Bildungsbürger als auch Adelige zu seiner Klientel zählten. In dem Londoner Kunsthändler Thomas Wallis hat er außerdem schon in seinen frühen Jahren an der Akademie einen Förderer gefunden.¹⁶⁸

Krämers Status als westlicher Tourist impliziert zugleich Kolonialismus, die historischen Entwicklungen der Zeit und seine kulturell vorgeprägte Sicht des Orients. Seine Bildproduktionen stehen am Ende einer immer authentischer werdenden Darstellung des Orients, wie sie für das 19. Jahrhundert üblich war. Bilder, die koloniale Ideologien widerspiegelten, wurden zunehmend abgelöst.

Die europäische Präsenz in den Ländern seiner Reise machte der Maler als einer von wenigen zum Thema seiner Malerei. In dem Bild *Der Felsentempel von Abu Simbel* beispielsweise tummeln sich westliche Touristinnen mit Sonnenschirm vor der Felswand. Es ist eines jener seltenen Werke des Orientfachs, welches von der Präsenz europäischer Besucher erzählt.¹⁶⁹ Krämer lag es nicht daran, in seiner künstlerischen Arbeit das Fehlen der Zeit und das Fehlen des Europäers weiterzuführen. Zwei Momente, die J. L. Gérômes Malerei kennzeichnen und die vieler anderer Orientalmaler. Gérôme war es, der wie kein anderer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die europäische Vorstellung vom Orient prägte. Doch Krämer war darum bemüht, ein einigermaßen realistisches Bild vom Orient um die Jahrhundertwende zu vermitteln.

Nur wenige Vertreter der dritten und letzten Generation österreichischer Orientalmaler engagierten sich für die unverhohlene Darstellung orientalischer Wirklichkeit. Als einzige ihres Faches waren das der Salzburger Alphons Leopold Mielich, der aus Wien stammende Tony Binder (1868-1944), der vielversprechende, aber jung verstorbenen Carl Beck (1866-?) und Johann Viktor Krämer. Nicht thematisiert werden allerdings – weder in Krämers Fotografie noch in seiner Malerei – der vor allem in Ägypten präsente Sklavenhandel, dessen Zentrum Khartum war.¹⁷⁰

In gewisser Weise malte und fotografierte Krämer sehr ehrlich und eröffnete der Orientalmalerei eine neue Dimension. Die Kamera war ihm dafür äußerst dienlich. In seinen Fotografien und dem Reisewerk bot er eine nüchterne Beschreibung orientalischer Begebenheiten. Man kann seinen Stil beinahe als einen Reportagestil bezeichnen, der durch die Generation(en) vor ihm und die Dokumentargrafik des 19. Jahrhunderts vorbereitet

¹⁶⁷ Frodl 1981, S. 22.

¹⁶⁸ Dieser Kontakt ist wahrscheinlich über Müller hergestellt worden und hielt sich bis in die 1890er Jahre, wie Briefe zwischen Wallis und Krämer in dessen Nachlass belegen.

¹⁶⁹ Vgl. M. Haja in: Mayr-Oehring 1997, S. 172.

¹⁷⁰ Mehr zum Thema Rezeptionsgeschichte des Orients in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts siehe B. Dewitz in: Pohlmann 2004, S. 254ff.

wurde. Er hielt die vorgefundene Realität mit der Kamera und dem Pinsel fest und stiftete dadurch Sinn und Bedeutung.

So wie sein Lehrer Müller suchte und fand er viele seiner Motive im gewöhnlichen Leben der Bevölkerung. Die Verwendung von Fotografien für den malerischen Arbeitsprozess ist bei beiden belegbar. Anders als Müller, war Krämer realistischer in seiner Darstellung und durch seine zeitgenössischen, religiösen Historienbilder Teil einer Modernisierungsbewegung der religiösen Kunst, die mit den Nazarenern am Anfang des Jahrhunderts begonnen hatte, und um 1900 zu einer europaweiten Bewegung wurde.¹⁷¹

¹⁷¹ Vgl. Husslein-Arco, Grabner 2012, 41ff.

Direkt der Natur entrissen – Zur Rezeption Krämers Kunst durch die Zeitgenossen

Die Fragen, wie Krämers Kunst von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde, und wer über die fotografische Qualität seiner Bilder sprach, lassen sich relativ kurz beantworten.

Anhand der Artikel, die 1901 anlässlich seiner Personale in der Secession erschienen sind, lässt sich zusammenfassend feststellen, dass Krämers Malerei von den zeitgenössischen Kritikern sehr kontrovers und zweischneidig, teils tadelnd, teils lobend besprochen wurde. Keiner der Autoren erwähnte die Orientreisefotografien des Künstlers explizit oder wies auch nur darauf hin, wohingegen seine malerischen und grafischen Arbeiten in der Presse ausführlich besprochen wurden.¹⁷²

Der Gebrauch der Fotografie als Hilfsmittel blieb häufig eine im Verborgenen ausgeübte Praxis; kaum ein Künstler ließ die Öffentlichkeit hinter die Kulissen des künstlerischen Prozesses blicken, wie u. a. A. Mahler (zuvor Lechner) feststellte.¹⁷³

Ein gern erteilter Rat an Krämer war, er solle sich reduzieren, um sich zu verbessern. (Neues Wiener Journal, 21.05.1901, u. a.) Andere hingegen nannte ihn „selten vielseitig“ (Das Illustrierte Extrablatt, 19.05.1901). Allein Ludwig Hevesi¹⁷⁴ brachte 1901 in seiner Besprechung der Secessionsausstellung über den Maler und seine Farbpalette den überaus interessanten Vergleich an, dass die neu hinzugekommenen Farbtöne in der Malerei mit der Sensibilität des fotografischen Films gleichzusetzen sind: „*Er hat sich gründlich in die Sache hineingemalt und schon seine Technik eigentümlich gesteigert. Steigern müssen, wie ein Improvisator, der im Schwung des Augenblicks immerfort das plötzliche leisten muß. [...] Die Palette ist empfindlich geworden, wie der Film des Photographen, jeder einzelne Ton stuft sich zu einem ganzen Spektrum von Zwischen-, Mittel-, Nebentönen ab. [...] Die Künstler sind überaus farbenempfindlich geworden und teilen noch Töne, die man vor nicht langer Zeit für unteilbar hielt.*“¹⁷⁵

Man darf also annehmen, dass die Kritiker mit derartigen Anspielungen, davon gewusst haben, dass Krämer mit fotografischen Studien arbeitete, besonders, wenn da die Rede ist von „*unerbittlich klarer Wirklichkeitskunst.*“ (Wiener Sonn- und Montagszeitung, 03.06.1901), oder „*direct der Natur entrissenen Studien*“ (Kunstblatt, ohne Datum).¹⁷⁶ Ihnen waren die fotospezifischen Merkmale seiner Malerei nicht entgangen.

¹⁷² Sämtliche Artikel, die zu der Ausstellung erschienen sind, finden sich gesammelt im Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 30.

¹⁷³ Lechner 2005, S. 11.

¹⁷⁴ L. Hevesi war Kunstkritiker für das „Fremden-Blatt“ und als solcher Vorkämpfer moderner Kunstanschauung.

¹⁷⁵ Feuilleton einer unbekanntenen Quelle ohne Datum, vermutlich des Fremden-Blatts, im Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393, 30.

¹⁷⁶ Eine andere These ist die, dass der Künstler seine Fotografien bewusst verschwiegen hat. Was zwar sein könnte, ich aber insofern nicht annehme, da er zum einen in seinen Reiserinnerungen festhielt, dass er hier und dort fotografiert hatte, und zum anderen auch darüber an seine Familie zuhause schrieb.

Conclusio

Bei Krämer berührten sich Malerei und Fotografie in zeittypischer Weise. Am konsequentesten nutzte er das Medium Fotografie während seiner Reise in den Orient, respektive ist dies für diesen Zeitraum sehr gut belegbar, und man kann folgern, dass die Fotografie wesentlicher Faktor und Antriebskraft für sein malerisches und grafisches Werk war. Dabei steht die dienende Funktion der Fotografie, lebensnahe Abbilder der sichtbaren Wirklichkeit zu liefern, aber immer im Fokus seines künstlerischen Interesses. Als eigenständige Kunst wurde sie lange nicht angesehen, jedoch sollte durch die vorhergehenden Ausführungen klar geworden sein, dass sie für Krämers künstlerischen Schaffensprozess von enormer Bedeutung war.¹⁷⁷

Krämer fotografierte häufig hinsichtlich seiner malerischen Produktion. Er wusste geschaut Bildideen und symbolträchtige Alltagsszenen zu fotografieren und geschickt für seine Zwecke zu nutzen. Die Empfehlung C. F. Hoffmanns in der Photographischen Rundschau 1892 scheint der Künstler nahezu wörtlich genommen zu haben, wenngleich wir nicht wissen, ob er derlei Schriften kannte: „... sie [die Fotografie] ist im stande, der Kunst sehr wesentliche Dienste zu leisten. [...] Das Skizzenbuch ist für die meisten Fälle ein unzulänglicher Behelf, denn eine gute Skizze erfordert zu ihrer Anfertigung mehr Zeit, als der Maler, Zeichner oder Bildhauer sich oft gönnen kann. [...]

Aus diesem folgt, dass dem Maler nur Vortheil daraus erwachsen würde, wenn er wenigstens in einzelnen Fällen, sein Skizzenbuch durch die photographische Kamera ersetzen wollte, wozu umso mehr geraten werden kann, als es gar nicht einmal nöthig ist, dass der Maler sich eine grosse Fertigkeit im Photographiren anzueignen suche. Die heutigen photographischen Apparate sind wahre Wunder von Zweckmäßigkeit und Einfachheit und ihr Handhabung sehr leicht zu begreifen. Das Entwickeln der Aufnahmen, welches zwar auch nicht allzuschwer zu erlernen ist, braucht der Maler gar nicht selbst zu verstehen – das lässt er sich besser von irgend einem Fachphotographen besorgen. Sind dann schlimmsten Falles die resultierenden Bilder auch sehr mangelhaft, war die Belichtungszeit zu kurz oder lang, erscheint auch das Object aus einem oder dem anderen Grunde unscharf, oder fallen etwa gar die senkrechten Linien infolge schlechten Haltens der Camera ineinander oder auseinander, so erfüllen doch diese photographischen Skizzen noch immer ganz vortrefflich ihren Zweck, denn in den meisten Fällen bedarf der Maler oder Zeichne nur eines Anhaltspunktes, eines Winkes, der seinem Gedächtnisse zu Hilfe kommt, und solche Anhaltspunkte giebt selbst die schlechteste Photographie in hinreichender Menge.

*Um wie viel charakteristischer kann der Maler die Natur nachahmen, wenn er so getreue Vorlagen besitzt!*¹⁷⁸

U. Pohlmann¹⁷⁹ resümiert über Künstler als Fotografen um 1900, dass es ihnen interessanterweise freistand, in welcher Art sie fotografieren wollten. Nicht so wie den

¹⁷⁷ E. Oehring in: Husslein-Arco, Grabner 2012, S. 41.

¹⁷⁸ Hoffmann 1892, S.12ff.

künstlerischen Amateuren oder Kunstfotografen jener Zeit standen ihnen die Ästhetik der zeitgenössischen Symbolisten, als auch der Plein-Air-Maler zur Verfügung, ihre Motivwelt war eng verbunden mit einer Ästhetik des Schnappschusses, weniger mit den beabsichtigten Bestrebungen der Piktorialisten. Sie legten keinen Wert darauf, ihre Fotografien mithilfe von technischen Bearbeitungen und Raffinessen künstlerisch aussehen zu lassen. Unabhängig von den ästhetischen Konventionen der Kunstfotografen fingen Künstler in ihren Aufnahmen ihre eigene, von persönlichen Präferenzen geprägte Sichtweise ein. Diese ist erstaunlicherweise eng dem Stil der Schnappschuss- und Amateurfotografie verbunden. Sie dokumentierten vertraute Bereiche, ihr Atelier, ihre Wohnungen und Häuser, ihren Familienkreis, Verwandte, Freunde, Freizeitaktivitäten, Reisen, feierliche Anlässe. Gerne ging man hinaus auf die Straße, oder fuhr aufs Land, um dort zu fotografieren fernab von der inszenierten, stereotypischen Manier der Berufsfotografen. Ihre fotografischen Aufnahmen kannten keine Klassifikationen wie es ihre malerische Bildproduktion betraf. Alles wurde gleichwertig aufgefasst, ob Porträts, Akte, Stillleben, Landschaft, Architektur oder Kunstwerke. In ästhetischer Hinsicht gab es ebenso keinerlei Vorgaben, die Bandbreite der bildlichen Möglichkeiten konnte von Panorama bis fragmentarischer Ausschnitt reichen. Die Momentfotografie eröffnete einen völlig neuen ikonographischen Raum: die Bildwelt des Alltäglichen.

Wessen Alltag ist man geneigt zu fragen? Nun, der Alltag derer, die es sich leisten konnten, ihn mit einer Kamera festzuhalten. Eine Bevölkerungsschicht, die zwar trotz der fortschreitenden, technischen Entwicklungen und Bestrebungen die Fotografie massentauglich zu machen, am Ende des 19. Jahrhunderts immer noch zu einer Elite gehörte. Zumeist waren es gut situierte Europäer oder Nordamerikaner, die im europäischen oder nordamerikanischen Raum, bzw. auf ihren Reisen in andere Teile der Welt, fotografische Aufnahmen machten. Zufällige Ansichten und unruhige Bilder sind Ausdruck eines modernen Bewusstseins vom Leben. Mit der Momentfotografie war das ideale Medium geboren, um Zeitgeschichte zu dokumentieren und Malern war ein Instrument an die Hand gegeben, Motive rasch und zweckmäßig festzuhalten.

Pohlmann war es auch, der die fotografischen Archive der Künstler, die erhalten geblieben sind, als reiche Materialspeicher oftmals nie realisierter Gemälde bezeichnet hat. Diese gewaltigen Speicher werden in seinen Augen durch eine unsichtbare Verbindung zusammengehalten, der Suche des Künstlers mit der Realität zurechtzukommen mittels einer anderen Natur, der Fotografie.¹⁸⁰

Bei Krämer ist dieser angelegte Speicher nicht unerschöpft geblieben, wie diese Arbeit zeigt. Das Gegenteil ist der Fall.

So wie sich der Bestand an Fotografien aus Ägypten und Palästina dem heutigen Betrachter zeigt, war er für Krämer keineswegs. Die Alben hat sein Sohn Gustav angelegt. Für den Künstler war alles Fotomaterial loses Arbeitsmaterial, das bestmöglich verwertet werden wollte, und mit dem ohne Rücksicht auf Verluste im Sinne von Arbeitsbehelfen gearbeitet

¹⁷⁹ U. Pohlmann in: Kosinski 1999, S. 54f.

¹⁸⁰ Siehe: Pohlmann 2004.

wurde. Da ist ein Abzug beschnitten worden, dort ein Gitternetz angebracht, hier die Konturen nachgezogen, usw., usf.

Es scheint, als hätte der Künstler Krämer seinen fotografischen Vorlagenschatz nahezu vollends erschöpft. Der Großteil seiner Fotografien, die sich in den Reisealben befinden, ist in Krämers bildnerische und grafische Gestaltungen der Orientreise mit eingeflossen. Seine Reiseziele dieser knapp zwei Jahre, die er in Ägypten und Palästina zubrachte, boten ihm schier unerschöpfliches Material, das u. a. in Form von Fotografien gesammelt und als solches auch verwendet werden wollte. Der Maler hat nicht bloß vor Ort skizziert und gemalt, er hat auch ganz selbstverständlich fotografiert. Die Fotografie als angepriesenes, fortschrittliches Medium seiner Zeit für sein Naturstudium benutzt. Alles, das sich ihm als malerisch oder bildwürdig erwies, wurde geknipst. Später benutzte er seine eigens angefertigten Fotografien für seine Bildprozesse im Atelier, sei es in unmittelbarer Umsetzung des Lichtbildes in eine Federzeichnung, ein Aquarell oder ein Gemälde, oder in der Weise mehrere Fotografien zu einer Komposition zu kombinieren. Die Fotografie wirkte direkt auf Krämers Malerei ein.

Solche Fälle sind nicht selten am Ende des 19. Jahrhunderts, jedoch nur vereinzelt in dieser Art und Weise dokumentiert. Die Maler Franz von Lenbach oder Carl Bantzer (1857-1941) sind bekannte, sehr gut erforschte Beispiele.¹⁸¹ Lenbach etwa zählt wie Müller zur Lehrergeneration Krämers. Gemeinsam waren sie mit C. R. Huber in Ägypten. Huber war nicht nur als Maler, sondern auch als Fotograf angereist. Und auch in Müllers Gepäck befand sich ein Koffer mit Fotoausrüstung.¹⁸²

Bantzer kann als Generationsgenosse Krämers gelten. Lenbach und Bantzer arbeiteten in sehr ähnlicher Weise wie Krämer mit der Fotografie. Hinsichtlich der Häufigkeit, mit welcher Lenbach fotografische Studien für seine Porträts nutzte, ist er wohl unübertroffen.

Für Bantzer nun ist die Fotografie primär ein technisches Hilfsmittel des Naturstudiums, nicht dieses selbst. Dementsprechend finden sich bei ihm Ausschnitte und Schnappschüsse ebenso wie konstruierte Posen und arrangierte Stellungen. In seinem Fall wurde bereits festgestellt, dass gerade die Gemälde, die viele fotografische Vorlagen und -studien haben, wie der *Schwärmer Tanz* des Jahres 1897/98 (Abb. 177), einen eher konstruierten, komponierten, fast montagehaften Charakter annehmen und mit einer Naturstudie bzw. einem naturalistischen Bild alter Prägung wenig gemein haben.¹⁸³ Wir erinnern uns an die zeitgenössische Kritik an Krämers Bild *Nymphentanz*. Bantzer eignet sich bestens zum Vergleich mit Krämer, da die beiden in absolut ähnlicher Weise mit Fotografie umgingen. Allein er war nicht im Orient.

Emil Jakob Schindlers (1842-1892) Praxis und Umgang mit Fotografie ist Krämers nicht unähnlich. Er sah das Medium auch als ein Werkzeug seiner künstlerischen Praxis an. Behalf sich ihr zur Motivsuche, was Aufzeichnungen in seinem Tagebuch und Passagen in Briefen

¹⁸¹ Vgl. Lenbach, Gollek, Ranke 1987, Ahlheit u. a. 1977.

¹⁸² E. Oehring in: Husslein-Arco, Grabner 2012, S. 41. Auch G. Frodl schrieb schon darüber, dass Müller auf seinen Unternehmungen in Ägypten fotografische Ausrüstung mit sich führte.

¹⁸³ Ahlheit u. a. 1977, S. 21f.

belegen. Darin berichtet er, dass er die Fotografie ganz selbstverständlich in den Prozess der Freilichtskizzen einbezog.¹⁸⁴

Krämer selbst äußerte sich nicht in reflexiver, theoretischer Weise zur Fotografie und ihrer Bedeutung. Aber bei Schindler, der sowohl gekaufte, als auch selbst angefertigte Lichtbilder als Gemäldevorstudien, allerdings in mehr konzeptioneller Weise für seine Landschaftsmalerei benutzte, haben sich kunsttheoretische Texte erhalten. Diese wurden von E. Kamenicek vor 10 Jahren erstmals im Zuge ihrer Dissertation veröffentlicht. Schindler kommt darin auch auf den Einsatz der Fotografie als Hilfsmittel zu sprechen, und formulierte äußerst trefflich, was auch für Krämer so gelten kann: *„Was die Maler vom Lichtbilde verlangen, das ist entweder Erleichterung im Aufsammeln von Materialien oder Aufschluss in Bewegungen, die sich durch die Raschheit, mit der sie sich selbst abspielen, dem normalen Auge entziehen, oder aber einfach jene, heute schon sehr beliebte Art des Studienmalens, bei welcher Hand, Auge und Geist völlig untätig sind. Die Resultate dieser künstlerisch obszönen Anschauung liegen allerdings in einer ganzen Reihe von mitunter ganz ausgezeichneten Bildern, die, ohne in Kontakt mit unserer Seele zu treten, sich lediglich an unser Auge wenden und von diesem mit raschem Blicke für immer abgetan sind.“*¹⁸⁵ Schindler grenzte jedoch die Fotografie im Vergleich zur bildenden Kunst als unkünstlerischen Vorgang scharf ab. Ob Krämer das auch so sah, bleibt dahingestellt. Kamenicek erkennt weiter, dass für Schindler die Aufgabe der Kunst nicht darin lag, „ein Spiegelbild der Natur zu bilden“, sondern die *„vollendetste Ausdrucksfähigkeit in der poetischen Naturparallele“* zu sein.¹⁸⁶ Sie stellt außerdem fest, Schindler habe bereits vorausgesehen, dass die Kunst nach der Erfindung der Fotografie eine andere werden musste.¹⁸⁷

Inwiefern Krämer über diese Thematik nachdachte, und wie er die Fotografie einschätzte, wäre interessant zu wissen.

¹⁸⁴ E. Kamenicek in: Frodl 2004, S. 269ff.

¹⁸⁵ Zit. nach Kamenicek 2002, Bd. II, S. 303.

¹⁸⁶ Zit. nach ebenda, S. 304.

¹⁸⁷ E. Kamenicek in: Husslein-Arco, Klee 2012, S. 55.

Schlusswort

Im Zuge der Erstellung dieser Arbeit führten mir zwei aktuelle Wiener Ausstellungen erneut vor Augen, wie rar die fotografischen Dokumente, die Krämer der Nachwelt hinterlassen hat, tatsächlich sind. Zum einen die des Photoinstituts Bonartes¹⁸⁸, „*Orientalische Phanatsien. Fotografien einer Künstlerreise nach Kairo 1875*“, zum anderen die Sonderausstellung des Museums für Völkerkunde Wien¹⁸⁹, „*Urania reist nach Ägypten. Wiener Volksbildung und der Orient um 1900*“.

In erster sind u. a. Fotografien der 1870er Jahre, die aus dem Nachlass Carl Rudolf Hubers stammen und ihm zugeschrieben werden, zu sehen. Sie illustrieren, wie sich die an der Reise teilnehmenden Künstler Leopold Carl Müller, C. R. Huber, Franz Lenbach und Hans Makart selbst inszenierten, sowie ihr Verhältnis zu einheimischen Frauen, die sie in ungewöhnlichen Posen ablichteten.¹⁹⁰ Daneben machten sie auch Momentaufnahmen des ägyptischen Alltags, die ihnen später als Vorlagen für ihre Malerei dienten. Sie sind einzigartige Zeugnisse einer Künstlerreise, deren erklärtes Ziel es war, orientalische Motive für Gemälde zu finden. Gleichzeitig dokumentieren sie die Fahrt und entwerfen ein Ägyptenbild aus der Perspektive der Reisenden.

In zweiter Schau kann die Studienfahrt ins Land am Nil einer Reisegruppe der Wiener Urania des Jahres 1911 nacherlebt werden. Und man stelle sich vor, von denjenigen, die diese Reise unternahmen, das waren immerhin 76 betuchte Personen, hat keiner fotografiert! Handcolorierte Glasdiapositive aus der Zeit um 1910 des österreichischen Volkshochschularchivs fungieren gemeinsam mit späteren Fotografien als visuelle Belege und bieten Einblick in das Reisen durch und das Leben in Ägypten.

Zahlreiche Exponate visualisieren die Reiseetappen, womit man sich für eine Reise am Fin de Siècle ausrüstete, und was der Reisende alles bei sich hatte: ein Baedeker zu Ägypten von Anfang 1900, ein Reisehandbuch des österreichischen Lloyd, eine historische Karte des Nil mit den wichtigsten Sehenswürdigkeiten, sogar der berühmte Tropenhelm und die empfohlene Reisekleidung, sowie ein Schrankkoffer, in dem man alles verstauen konnte, um nur einiges zu nennen, können in Schauvitriolen betrachtet werden und vermitteln spannende Eindrücke einer Ägyptenreise vor 100 Jahren. Auch eine der ersten Brownie-Boxkameras der Eastman Kodak Company darf unter den ausgestellten Stücken nicht fehlen.¹⁹¹

Diese Ausführungen sollen unterstreichen, dass es um 1900 äußerst fortschrittlich war, in der Art und Weise zu fotografieren, wie Krämer es getan hat. Die Qualität seiner Bilder, sowie ihre Weiterverwendung verdient eindeutig noch mehr Beachtung. Im Hinblick darauf,

¹⁸⁸ <http://www.bonartes.org/>

¹⁸⁹ <http://www.ethno-museum.ac.at/>

¹⁹⁰ Bildmaterial dazu bei Mayr-Oehring 1997, S. 242ff und bei Pohlmann 2004, S. 254ff publiziert.

¹⁹¹ Dabei hat Privatsammler E. Samsinger viele Gegenstände aus der eigenen Sammlung zur Verfügung gestellt und fungiert als wichtiger Leihgeber der Ausstellung. Seine Publikation des Jahres 2006 kann als Literatur herangezogen werden, da es leider keinen offiziellen Katalog gibt.

soll Krämers Gesamtwerk eine neue Einschätzung erfahren, und der Stellenwert, der ihm bisher beigemessen wurde, überdacht werden, wozu diese Arbeit einen Beitrag leisten will.

Zusammenfassung

Johann Victor Krämer (1861-1949) war Wiener Historienmaler und Secessionsmitbegründer, der sich in den Jahren 1898 bis 1900 mit seinen Malutensilien und einer Kodak-Kamera auf eine Reise nach Ägypten und Palästina begab. Er hinterließ mit seinem fotografischen Nachlass, der heute in der Fotosammlung der Albertina verwahrt wird, eine ansehnliche Menge an Orientreisefotografien – Zeugnisse des künstlerischen Umgangs mit Momentapparaten der Jahrhundertwende. Sie geben Aufschluss darüber, wie unmittelbar, lebendig und mitreißend der Künstler den Orient erlebte, entwerfen ein Orientbild ganz aus der Perspektive des Reisenden und offenbaren eine Suche nach Bildmotiven für Krämers Malerei.

Es kommt in dieser Arbeit zu einer thematischen und stilistischen Beschreibung der fotografischen Tätigkeit des Künstlers im Orient. Ferner wird die Weiterverwendung der Fotografien in der künstlerischen Praxis des Malers anhand mehrerer Beispiele untersucht. Historische Zusammenhänge und vergleichende Abgrenzungen werden in unterschiedlichen Kapiteln eingearbeitet.

Anhang

Reiseübersicht

In dieser Reiseübersicht sind mittels der Aufzeichnungen aus Krämers Reisewerk, „Reiseerinnerungen aus Ägypten und Palästina 1898 bis 1900 von Prof. Joh. Vikt. Krämer“ die Reiseroute und jeweilige Aufenthaltsdauer des Künstlers rekonstruiert, sowie die benutzten Transportmittel gelistet. Meist führte der Künstler mehr oder weniger gründlich Buch darüber. Wenn dem einmal nicht so ist, dann können nur ungenaue oder keine Angaben bzw. Mutmaßungen vorgefunden werden. Dies beschränkt sich allerdings zumeist auf die exakte Aufenthaltsdauer.¹⁹²

Datum	von	nach	in	via
Anreise				
Ende Dez. 1898	Wien	Triest		Eisenbahn
ÄGYPTEN				
Jänner-April 1899				
30.12.1898	Triest	Alexandria		Dampfschiff
01.01. bis 03.01.1899			Alexandria	
03.01.1899	Alexandria	Kairo		Eisenbahn
03.01. bis k. A. (mind. 5 Tage)			Kairo – inkl. Besichtigung der Pyramiden von Sakkara und Gizeh, sowie Memphis	
Mitte Jänner 1899	Kairo	Luxor		Eisenbahn
			Luxor, Karnak – außerdem bei Theben West	

¹⁹² Die erwähnten Ortsnamen entsprechen der aktuell gebräuchlichen Schreibweise. Krämers Bezeichnungen hingegen können davon durchaus abweichen.

Datum	von	nach	in	via
Mitte Jänner 1899	Luxor	Assuan	Halt in Esna und Kom Ombo	Dampfschiff
Ende Jänner bis Mitte Feb. 1899			Assuan	
21.02.1899	Assuan	Abu Simbel		Dampfschiff
Ende Februar/ Anfg. März 1899 (mehrere Tage)			Abu Simbel – wohnt in Bellana ¹⁹³	
k. A.	Abu Simbel	Wadi Halfa		vermutlich per Dampfschiff
k. A.			Wadi Halfa – südlichster Punkt Krämers Reise durch Ägypten	
07.03.1899	Wadi Halfa	Assuan		Dampfschiff
k. A.			Assuan – Ausflüge nach Philae, Insel Elephantine	
k. A.	Assuan	Luxor		Dampfschiff
um 22.03.1899 (ca. 2 Wochen)			Luxor	
k. A.	Luxor	Kairo		Dampfschiff
bis April 1899 (einige Wochen)			Kairo	
vermutlich um den 20./25.April 1899	Kairo	Port Said		Eisenbahn

PALÄSTINA

April 1899-Juli 1900

vermutlich um den 20./25.April 1899	Port Said	Jaffa		Dampfschiff
-------------------------------------	-----------	-------	--	-------------

¹⁹³ Die Lage und der Name des Ortes heute konnten von mir nicht bestimmt werden, er muss sich jedoch nahe Abu Simbel befinden.

Datum	von	nach	in	via
um den 25.04.1899 bis Juni 1900			der Levante, Haupt- aufenthaltort: Jerusalem	
	Jerusalem – von diesem Standort aus unternahm der Künstler zahlreiche Ausflüge zu Pferd in die umliegenden Städte, Dörfer und Regionen, ins Landesinnere und auch die angrenzenden Nachbarländer.			
03.05.1899	Jerusalem	Bethlehem		per pedes
k. A.	Jerusalem	Garten Getsemani		per pedes
14.05.1899	Jerusalem	Tantur/ Westjordanland		per pedes
01.06.1899	Jerusalem	Kidrontal, Grabstätte Mariens		Ausritt
Juli, August, September 1899	keine Aufzeichnungen			
03.10.1899	Jerusalem	Latrun, Nabi Samwil (al-Nabi Samuil), Emmaus		Ausritt
09.10. bis 18.10. 1899 (8 Tage unterwegs)	Jerusalem	Judäa, Philisterland, u.a. Bitir, Tel es-Safi, Bet Dschibrin, Gaza, Askalon, Emmaus Nikopolis		Ausritt
10.11.1899	Jerusalem	Partie auf Frankenberg , Salomonische Teiche, Mar Saba		Ausritt
11.12.1899	vermutlich Jerusalem	Bait Dschala		per pedes
k. A.		Grab der Richter und Könige bei Golgotha		Ausritt

Datum	von	nach	in	via
31.12.1899 bis 01.01.1900		Taufstelle Christi am Jordan		Ausritt
Jänner, Februar, März 1900	keine Aufzeichnungen			
April 1900		Taufstelle Christi am Jordan		Ausritt
Mitte bis Ende April 1900	Jerusalem	Wallfahrt nach Nabi Musa		Ausritt
Ende April/ Anfg. Mai 1900	Jerusalem	Jaffa		Eisenbahn
k. A.	Jerusalem	Jericho und Totes Meer		Ausritt
k. A.	Jericho	Ostjordanland, Madaba	Jordanien	Ausritt
29.05. bis Mitte Juni 1900	Jerusalem	Nablus, Samaria, Nazareth, Kana, Berg Tabor, Tiberias mit See Genezareth, Safed, Meron, El Chaim, Hasbaya am Berg Hermon, Libanongebiet mit Dschazzin und Beirut	Israel, Palästinensische Autonomiegebiete, Libanon	Ausritt
03.06.1900		Nazarteh, Kana		
06.06.1900		Meron, El Chaim		
12.06.1900		Beirut		
Ende Juni/ Anfg. Juli 1900	Beirut	Baalbek	Libanon	Eisenbahn
Juli 1900	vermutlich Baalbek	Damaskus	Syrien	vermutlich Eisenbahn

Rückreise

Datum	von	nach	via
Juli 1900	Damaskus	Wien	Wie und wann genau die Rückreise erfolgt ist, überlieferte Krämer nicht. Anzunehmen ist, dass er vermutlich zuerst mit der Bahn nach Tripolis und von dort per Dampfschiff weiter zurück nach Wien fuhr.

Inhaltsangabe zum Reisewerk

Teil	Inhalt	Blatt	Illustration	Band
I.	Alexandrien und Kairo	47	75	Bd. 1
II.	Luxor, Karnak, Theben			
III.	Aus dem Pharaonenlande: von Luxor bis Wadi Halfa – am Felsen von Abusir	40	96	
IV.	Von Assuan nach Wadi Halfa – Erster Katarakt – die Stromschnellen – die Stauwerke am Nil – Tempel von Abu Simbel nach Wadi Halfa – Zweiter Katarakt			
V.	Meine Reisen im Heiligen Lande von Jaffa nach Jerusalem, bis Baalbek im Norden – bis Hebron im Süden – im Philisterlande – Tiefebene von Jericho – bis Madaba und Salt	55	109	Bd. 2
VI.	Fortsetzung: Jerusalem – Bethlehem – Marsaba			
VII.	Jerusalem: Die Baumwoll- und Jeremiasgrotte Die Gräber der Richter und Könige Über den Ölberg nach Jericho Die Feste von Nebi Musa Das Ostjordanland	39	67	
VIII.	Meine Reise durchs Heilige Land – Von Jerusalem nach Nablus – Nazareth – Tiberias – Safet – Hasbaja – Gr. Hermon – Dschenin – Beirut	40	40	Bd. 3
IX.	Emmaus Nicopolis Emmaus Kubebe Durch Judäa und Philisterland bis nach Gaza Von Beiruth nach Baalbek und den Cedernwald des Libanon	31	60	
	Gesamtanzahl der Blätter und Illustrationen	252	447	

Bibliographie

HISTORISCHE TEXTE und ARCHIVALIEN

Krämer um 1900

Johann Victor Krämer, Reiseerinnerungen aus Ägypten und Palästina 1898 bis 1900 von Prof. Joh. Vikt. Krämer (=Reisewerk), eh. handschriftliches, illustriertes Manuskript in Kopie zu 3 Bänden (im Besitz des Wiener Antiquariats Nebehay), Wien o. J.

Nachlass Johann Victor Krämer, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, ZPH 1393

Diverse Archivalien des handschriftlichen Nachlasses Johann Victor Krämers in der Wienbibliothek im Wiener Rathaus

<http://share.obvsg.at/wbr02/LQH0237519-1201.pdf>

AUSSTELLUNGSKATALOGE, ZEITSCHRIFTEN und ARTIKEL

Ahlheit u. a. 1977

Ausst. Kat., Horst Ahlheit und eine Arbeitsgruppe des kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, Carl Bantzer 1857-1941. Foto, Zeichnung, Gemälde, Synthetischer Realismus, Schloss und Rathaus Marburg, 26.06. - 15.08.1977, Marburg 1977

Altfahrt 2004

Ausst. Kat., Margit Altfahrt, Der fotografische Blick des Malers. Die Wiener Gesellschaft aus der Sicht Ferdinand Schmutzers, Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Heft 70, Wien 2004

Billeter 1977/79

Ausst. Kat., Erika Billeter (Hg.), Malerei und Photographie im Dialog, Bern 1977/79

Dewitz, Schuller-Procopovici 1997

Ausst. Kat., Bodo von Dewitz und Karin Schuller-Procopovici (Hg.), Die Reise zum Nil 1849-1850, Maxime du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien, Museum Ludwig/ Agfa Photo-Historama Köln, 20.09. - 02.11.1997, Köln, Göttingen 1997

Dewitz, Schuller-Procopovici 2010

Ausst. Kat., Bodo von Dewitz (Hg.) und Karin Schuller-Procopovici, La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts, Museum Ludwig Köln, 25.09.2010 bis 09.01.2011, Göttingen 2010

Danzker 1996

Ausst. Kat., Jo-Anne Birnie Danzker (Hg.) & Birgit Jooss, Franz von Stuck und die Photographie, Inszenierung und Dokumentation, Museum Villa Stuck, München 09.05. - 07.07.1996, München 1996

Easton 2011

Ausst. Kat., Elizabeth Easton (Hg.), Snapshot. Painters and Photography, Bonnard to Vuillard, New Haven u. a. 2011

Frodl 2004

Ausst. Kat., Gerbert Frodl, Stimmungsimpressionismus, Belvedere Wien, 17.03. - 04.07.2004, Wien 2004

Fotogeschichte 2006-99

Timm Starl, Hinter den Bildern. Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839 bis 1845, Marburg 2006, in: Anton Holzer (Hg.), Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 26, Heft 99, Marburg 2006

Fotogeschichte 2009-111

Timm Starl, Die Inszenierung des Privaten, Knipserfotos auf Postkarten, Marburg 2009, in: Anton Holzer (Hg.), Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 29, Heft 111, Marburg 2009

Frodl 1981

Gerbert Frodl, Wiener Orientmalerei im 19. Jahrhundert in: Alte und Moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, Innsbruck 1981

Hoffmann 1892

C. F. Hoffmann, Die Photographie im Dienste der Kunst in: Photographische Rundschau, 1. Heft 1892

Hooghe, De Naeyer 2004

Ausst. Kat., Alain d' Hooghe, Christine de Naeyer, Autour du Symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle, Palais des Beaux-Arts à Bruxelles 27.02. - 16.05.2004, Anvers 2004

Husslein-Arco 2007

Ausst. Kat., Agnes Husslein-Arco (Hg.), Gartenlust. Der Garten in der Kunst, Belvedere Wien 22.03. - 24.06.2007, Wien 2007

Husslein-Arco 2009

Ausst. Kat., Agnes Husslein-Arco, Jean Louis Gaillemin, Michel Hilaire und Christiane Lange (Hg.), Alfons Mucha, Belvedere Wien 12.02. - 01.06.2009, Wien, München 2009

Husslein-Arco, Grabner 2012

Ausst. Kat., Agnes Husslein-Arco und Sabine Grabner, Orient & Okzident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen, Belvedere Wien 29.06. - 14.10.2012, Wien, München 2012

Kosinski 1999

Ausst. Kat., Dorothy Kosinski, The Artist and the Camera. Degas to Picasso, New Haven and London 1999

Lechner 2005

Astrid Lechner, Martin Gerlachs »Formenwelt aus dem Naturreiche«. Fotografien als Vorlage für Künstler um 1900, Wien 2005

Lenbach, Gollek, Ranke 1987

Ausst. Kat., Franz von Lenbach, Rosel Gollek, Winfried Ranke, Franz von Lenbach 1836-1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus 14.12.1986 - 03.05.1987, München 1987

Mattl-Wurm 1990

Ausst. Kat., Sylvia Mattl-Wurm, Interieurs, Wiener Künstlerwohnungen 1830 – 1930, Sonderausstellung der Historischen Museums der Stadt Wien, 01.11.1990 - 20.01.1991, Wien 1990

Mayr-Oehring 1997

Ausst. Kat., Erika Mayr-Oehring (Hg.), Orient, Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914, Residenzgalerie Salzburg, 20.07. - 24.09.1997, Salzburg 1997

Mayr-Oehring, Doppler 2003

Ausst. Kat., Erika Mayr-Oehring und Elke Doppler, Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert, 306. Sonderausstellung des Wien-Museums (bis 2003 Historisches Museum der Stadt Wien) in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien Museum Hermesvilla, 16.10.2003 - 12.04.2004, Wien 2003

Österr. Galerie 1994

Bestand. Kat., Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Bd. 2, Wien 1994

Petschar 2011

Hans Petschar, Altösterreich. Menschen, Länder und Völker in der Habsburgermonarchie, Österreichische Nationalbibliothek, 06.05. - 30.10.2011, Wien 2011

Pohlmann 2004

Ausst. Kat., Ulrich Pohlmann und Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.), Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, München 2004

Raupp 1889

Karl Raupp, Die Photographie in der modernen Kunst, München 1889, in: Die Kunst für Alle, 4. Jg. 1888/89

Sammlung Essl 2002

Ausst. Kat., Edition Sammlung Essel (Hg.), Augenblick Foto\ Kunst, Kunst der Gegenwart – Sammlung Essl, 15.02.2002 - 30.06.2002, Klosterneuburg (bei Wien) 2002

Secession 1901

Ausst. Kat., Katalog der XI. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. Werke von Johann Victor Krämer OM., Wien 1901

Starl 1995

Ausst. Kat., Timm Starl, Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, 14.06. - 20.08.1995, München 1995

Ver Sacrum 1901_10

Mittelungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Ver Sacrum, Heft 10, Wien 1901

Westlicht 2001

Ausst. Kat., Ferdinand Schmutzer. Das unbekannte fotografische Werk, Westlicht. Schauplatz für Fotografie, 30.11.2001 - 17.03.2002, Wien 2001

Wieczorek, Sui 2006

Ausst. Kat., Alfred Wieczorek und Claude W. Sui (Hg.), Ins Heilige Land. Pilgerstätten von Jerusalem bis Mekka und Medina. Photographien aus dem 19. Jahrhundert aus der Sammlung des Forum Internationale Photographie der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, 23.07. - 05.11.2006, Heidelberg 2006

SEKUNDÄRLITERATUR**Adams 1982**

Ansel Adams, Die Kamera. (Die neue Ansel Adams Photobibliothek), München 1982

Anzenberger, Schögl 2008

Regina Maria Anzenberger und Uwe Schögl, Ferdinand Schmutzer. Das fotografische Werk 1894-1928, München 2008

Baedeker 1891

Karl Baedeker, Ägypten. Handbuch für Reisende, 2. Theil, Ober-Ägypten und Nubien bis zum zweiten Katarakt, Leipzig 1891

Bartram 1985

Michael Bartram, The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography, London 1985

Beer 1999

Alois Beer, Un Viaje fotográfico por la España de 1900 – Eine fotografische Reise durch Spanien um 1900, Madrid 1999

Bisanz-Prakken 1999

Marian Bisanz-Prakken, Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895 – 1905, Wien 1999

Böhler 2000

Bernhard A. Böhler, Mit Szepter und Pilgerstab. Österreichische Präsenz im Heiligen Land seit den Tagen Kaiser Franz Josephs, Wien 2000

Brandstätter 2005

Christian Brandstätter (Hg.), Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne mit Textbeiträgen von Hans Bisanz, Marian Bisanz-Prakken, Christian Brandstätter, Monika Faber, Peter Gorsen, Daniela Gregori, Hanel Koeck, Richard Kurdiovsky, Rainer Metzger, Käthe Springer, Wien 2005

Cornwall 1979

James E. Cornwall, Historische Kameras 1845-1970, Herrsching/Ammersee 1979

Deeken, Bösel 1996

Annette Deeken und Monika Bösel, „An den süßen Wassern Asiens“. Frauenreisen in den Orient, Frankfurt/ Main 1996

Dewitz, Matz 1989/90

Bodo von Dewitz und Reinhard Matz, Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860. Kataloghandbuch zur Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, Köln, München, Hamburg 1989/1990

Eggebrecht 1982

Eva Eggebrecht, Ägypten. Faszination und Abenteuer, Hildesheim 1982

Faber 2008

Monika Faber (Hg.), Die Weite des Eises. Arktis und Alpen 1860 bis heute, Ostfildern, Wien 2008

Faber, Schröder 2003

Monika Faber und Klaus Albrecht Schröder, Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus den Sammlungen der Albertina, Wien 2003

Gorys 2006

Erhard Gorys, Heiliges Land. Ein 10 000 Jahre altes Kulturland zwischen Mittelmeer, Rotem Meer und Jordan, Ostfildern 2006

Hevesi 1906

Ludwig Hevesi, Otto Breicha (Hg.), Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905), Kritik – Polemik – Chronik, Klagenfurt 1984 (Reprint der Ausgabe Wien 1906)

Hanreich 2004

Anna Hanreich, Zur Fotografie Emil Mayers. Die Wiener Typen und der Wurstelprater, (Diplomarbeit Universität Wien), Wien 2004

Jacobson 1996

Ken & Jenny Jacobson, Étude d'après nature. 19th cent. Photographs in Relation to Art, England 1996

Jacobson 2007

Ken Jacobson, Odalisques & Arabesques. Orientalist Photography 1839-1925, London 2007

Kaufhold 1986

Enno Kaufhold, Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986

Kohlhuber 2005

Daniela Kohlhuber, Dr. Hermann Heid (1834 – 1891). Von der Atelierfotografie zur Freilichtaufnahme, (Diplomarbeit Universität Innsbruck), Innsbruck 2005

Levine, Jensen 2007

Barbara Levine and Kirsten M. Jensen, Around the world. The grand tour in photo albums, New York 2007

Mongi-Vollmer 2004

Eva Mongi-Vollmer, Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raumes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 2004

Onne 1980

Eyal Onne, Photographic heritage of the Holy Land 1839-1914, Manchester 1980

Otterbeck 2007

Christoph Otterbeck, Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts, Köln 2007

Peters 1979

Ursula Peters, Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979

Pizzighelli 1887

Giuseppe Pizzighelli, Handbuch der Photographie für Amateure und Touristen, Halle an der Saale 1887

Pleticha 2005

Heinrich Pleticha (Hg.), Kronprinz Rudolf von Österreich, Zu Tempeln und Pyramiden. Meine Orientreise 1881 – mit 48 zeitgenössischen Stichen, Lenningen 2005

Pohlmann 2009

Ulrich Pohlmann (Hg.), Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie, Heidelberg 2009

Schmidt 1995

Marjen Schmidt, Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. Konservieren, Archivieren, Präsentieren, München 1995

Rathje 1989

Ulli Rathje (Hg.), Das Auge des Zyklopen. Photographien – ihre Verfahren, Identifizierung, Bewahrung, München 1989

Rosenberg 1984

Gert Rosenberg, Wilhelm Burger. Ein Welt- und Forschungsreisender mit der Kamera 1844-1920, Wien, München 1984

Rouvinez 1998

André Rouvinez (Hg.), Lehnert & Landrock, Orient 1904-1930, Heidelberg 1998 (glz. Katalog zu gleichnamiger Ausstellung)

Samsinger 2006

Elmar Samsinger, Morgenland & Doppeladler. Eine Orientreise um 1900, Wien 2006

Seipel 2000

Wilfried Seipel (Hg.), Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute, (Schriften des Kunsthistorischen Museums), Wien 2000

Szemethy 2005

Hubert D. Szemethy, Die Erwerbungs geschichte des Heroons von Trysa. Ein Kapitel österreichisch-türkischer Kulturpolitik, Wien 2005

Van Deren Coke 1964/72

Van Deren Coke, The Painter and the Photograph – from Delacroix to Warhol, University of New Mexico Press 1964, USA 1972

Vavpotič 2008

Živa Vavpotič, Fotografie im Orient. Von den Anfängen bis zur kommerziellen Fotografie im islamischen Mittelmeerraum im 19. Jahrhundert, (Diplomarbeit Universität Wien), Wien 2008

Vereinigung bildender Künstler 1986

Vereinigung Bildender Künstler, Wiener Secession (Hg.), Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897 – 1985, Wien, Köln, Graz 1986

Wilmowsky 2009

Monika von Wilmowsky, Palmen, Pyramiden und Pylone. Photographien einer Ägyptenreise um 1900, Stuttgart 2009

Zemen 1996

Herbert Zemen (Hg.), Leopold Carl Müller 1834-1892. Briefe und Dokumente, Wien 1996

Zemen 1998

Herbert Zemen (Hg.), Leopold Karl Müller im Künstlerhaus. Die Orientbilder, Wien 1998

Zemen 2001

Herbert Zemen (Hg.), Leopold Carl Müller 1834-1892. Ein Künstlerbildnis nach Briefen und Dokumenten, Anhang: 32 Naturstudien aus Ägypten in in- und ausländischem Museums- und Privatbesitz, 2. stark vermehrte Auflage, Wien 2001

Zemen 2004

Herbert Zemen (Hg.), Der Orientaler Rudolf Swoboda 1859-1914. Leben und Werk, Wien 2004

Zemen 2011

Herbert Zemen (Hg.), Der Orientaler Franz Kosler 1864-1905, Materialien zur Biographie, Wien 2011

Zemen 2012

Herbert Zemen (Hg.), Der Orientaler Charles Wilda 1854-1907. Materialien zur Biographie, Wien 2012

LEXIKA**Busse-Verzeichnis 1977**

Joachim Busse, Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts, genannt Busse-Verzeichnis, Wiesbaden 1977

Fuchs 1973

Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Wien 1973

ÖBL 1969

Österr. Akademie der Wissenschaften (Hg.), Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Wien, Graz, Köln 1954ff.

INTERNETQUELLEN

[URL sämtlich zuletzt genutzt am: 30.12.2012]

ANNO der OeNB (historische österreichische Zeitschriften und Zeitungen der österreichischen Nationalbibliothek online)

<http://anno.onb.ac.at/>

Albertina

[http://www.albertina.at/forschung/publikationen/fotosammlung/publikationen zu ausstellungen](http://www.albertina.at/forschung/publikationen/fotosammlung/publikationen_zu_ausstellungen)

<http://www.albertina.at/forschung/studiensaal>

Carl Bantzer

<http://www.uni-marburg.de/aktuelles/news/2011/schwaelmertanz/view>

Bibliografie zur Fotografie in Österreich

<http://fotobiobibliografie.albertina.at>

Cook-Hotel

<http://www.steam-ship-sudan.com/en/steamer/travel-nile/>

Gebrüder Neurdein

<http://www.corpusetampoiss.com/cpa-es-ndph.html>

<http://www.oldphotographic.com/old-photographic-photographic-prints/neurdein-freres>

Jerusalem

http://de.wikipedia.org/wiki/Bahnstrecke_Jaffa%E2%80%93Jerusalem

http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichisches_Hospiz_zur_Heiligen_Familie

http://www.theologische-links.de/downloads/israel/jerusalem_felsendom.html

<http://de.wikipedia.org/wiki/Soutane>

Kodak

http://de.wikipedia.org/wiki/Kodak_Nr._1

http://www.kodakcollector.com/index.php?option=com_content&task=view&id=7&Itemid=32

Museum für Völkerkunde Wien

<http://www.ethno-museum.ac.at/>

Palästina

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Pal%C3%A4stina1904.jpg&filetimestamp=20090528140632>

Photoinstitut Bonartes

<http://www.bonartes.org/>

Wienbibliothek

<http://share.obvsg.at/wbr02/LQH0237519-1201.pdf>

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1

Johann Victor Krämer, Der Felsentempel von Abu Simbel, 1899
Aquarell, Gouache, 29,7 x 45,2 cm
Wienmuseum, Inv.nr.: HMW 75456
aus: *Husslein-Arco, Grabner 2012*

Abbildung 2

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 1, Teil 1, Titelblatt, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 3

Johann Victor Krämer, Gartenstudie aus Taormina, oder: Im Sonnenschein, 1897
Öl auf Leinwand, 92 x 92 cm
Belvedere Wien, Inv. Nr. 425
aus: *Husslein-Arco 2007*

Abbildung 4

Johann Victor Krämer, Katalog meiner Bilder, um 1900
Heft ohne Umschlag im Quartformat
Wienbibliothek, Handschriftensammlung ZPH 1393, 28

Abbildung 5

Reproduktion der Kohlezeichnung: *Beduinenknabe* von Johann Victor Krämer, um 1900
Ver Sacrum, Heft 10, Seite 167, 1901

Abbildung 6

Johann Victor Krämer, *Selbstbildnis am Kamin*, 1889
Öl auf Leinwand, 116,5 x 81,5 cm
Wienmuseum, Inv.nr.: HMW 69713
aus: *Mattl-Wurm 1990*

Abbildung 7

Johann Victor Krämer zugeschrieben, Krämer (2. von links oben) mit Künstlern der Hagengesellschaft (Franz Jaschke, Franz Hohenberger, Ludwig Sigmundt), 1886/87
Albuminpapierabzug, 9,9 x 15,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/154

Abbildung 8

Johann Victor Krämer, Porträt des Grafen Artur Bylandt-Reith im Atelier, 1903 Kollodumpapierabzug mit Linienraster, 18,6 x 12,2 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/96

Abbildung 9

Johann Victor Krämer, Fotografie des fertiggestellten Porträtgemäldes von Graf Bylandt-Reith im Atelier des Künstlers, o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/100

Abbildung 10

Johann Victor Krämer, Ausschnitt einer Fotografie mit Gemälden des Künstlers im Atelier, das Detail zeigt das Bild *Dolce far niente*, oder: *Abend in Taormina*, o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/81

Abbildung 11

Johann Victor Krämer, Ausstellungsplakat zur Secessionsausstellung, 1901

aus: *Ver Sacrum 1901_10*

Abbildung 12

Johann Victor Krämer, *Orangenmarkt in Kairo*, 1940er Jahre

Öl auf Leinwand, 103 x 138 cm, signiert re. unten: J. V. Krämer

Privatbesitz

Abbildung 13

Johann Victor Krämer, *Kreuzabnahme*, ca. 1885

Öl auf Holz, 80 x 54 cm, signiert re. unten: J. V. Krämer

Quelle: *Artnet*

Abbildung 14

Johann Victor Krämer, Ausschnitt eines Glasnegativs mit Gemälden des Künstlers im Atelier, das Detail zeigt das Bild *Nymphentanz*, um 1894

Glasplatte, 18 x 24 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/3552

Abbildung 15

Johann Victor Krämer, Der Künstler an Deck eines Schiffes während seiner Griechenlandreise (1903), o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/245

Abbildung 16

Johann Victor Krämer, Drei Modelle, Studie zu dem Gemälde *Mater dolorosa*, um 1900

Glanzkollodiumpapierabzug, 15 x 15,9 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/92

Abbildung 17

Johann Victor Krämer, Fußstudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, 1894
Glanzcollodiumpapierabzug, 9,6 x 13,5 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/57

Abbildung 18

Johann Victor Krämer, Aktstudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, 1894
Glanzcollodiumpapierabzug, 13 x 10,8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/19

Abbildung 19

Johann Victor Krämer, Aktsudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, 1894
Chlorsilbergelatinepapierabzug, 13,9 x 9,6 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/20

Abbildung 20

Johann Victor Krämer, Bewegungsstudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, 1894
Cyanotypie, 10,8 x 12,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/16

Abbildung 21

Johann Victor Krämer, Kinderstudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, 1894
Glanzcollodiumpapierabzug, 23,3 x 17,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/58

Abbildung 22

Johann Victor Krämer, Modell und zwei Stoffpuppen im Atelier des Künstlers, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/60

Abbildung 23

Johann Victor Krämer, Selbstporträt am Dach des österreichischen Hospizes in Jerusalem, um 1900
Mattalbuminpapier auf Karton, Fotopapier: 20,15 x 28 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/189

Abbildung 24

Johann Victor Krämer zugeschrieben, Krämer (links) mit Akademiekollegen, vor 1890
Albuminpapierabzug auf Karton, Fotopapier: 6,3 x 7,2 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/163

Abbildung 25

Gebrüder Neurdein, Maurische Frauen aus Tlemcen, 1870er/80er Jahre
Albuminpapierabzug auf Karton, Fotopapier: 26,65 x 19,95 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/278

Abbildung 26

Johann Victor Krämer, Seite aus Palästina-Album mit Abzügen in Albuminpapier und Silbergelatine, um 1900
Istzustand, 2012

Abbildung 27

Illustration zur Handhabung des Modells Pocket Kodak, 1897
Kodak-Produktkatalog
Quelle: <http://www.kodakcollector.com/>

Abbildung 28

Johann Victor Krämer, eh. Correspondenzkarte mit Fotografie an eine seiner Schwestern, 20. März 1899
Wienbibliothek, Handschriftensammlung ZPH 1393, 8.1

Abbildung 29

Abbildung des Modells Bulls-Eye Special Kodak, 1898
Kodak-Produktkatalog
Quelle: <http://www.kodakcollector.com/>

Abbildung 30

Johann Victor Krämer, Panorama der Altstadt von Jerusalem, um 1900
Drei Albuminpapierabzüge zusammenmontiert, 7,4 x 20,8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2881

Abbildung 31

Johann Victor Krämer, Panorama des Markusplatzes in Venedig, nach 1900
Mattalbuminpapierabzug, 9,9 x 29,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/483

Abbildung 32

Johann Victor Krämer, Brindisi, Ansicht der Kathedrale, um 1900-1903
Albuminpapierabzug mit Linienraster, 8 x 8,1 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/725

Abbildung 33

Johann Victor Krämer, Eine Gasse in Brindisi, um 1900-1903
Albuminpapierabzug, 8,9 x 8,8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/676

Abbildung 34

Johann Victor Krämer, Anfahrt auf den Hafen von Port Said, 1899
Albuminpapierabzug, 6,6 x 8,1 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/736

Abbildung 35

Johann Victor Krämer, Touristen kommen während der Orient- oder Griechenlandreise Krämers an Land, um 1900-1903

Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,8 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/684

Abbildung 36

Historische Landkarte zu Ägypten, 1891

aus: *Baedeker 1891*

Abbildung 37

Historische Landkarte zu Palästina, 1904

Quelle:

<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Pal%C3%A4stina1904.jpg&filetimestamp=20090528140632>

Abbildung 38

Johann Victor Krämer, Dampfschiffe im Hafen auf Krämers Orientreise (evtl. in Alexandrien), um 1900

Albuminpapierabzug, 9,1 x 8,85 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/729

Abbildung 39

Johann Victor Krämer, Karnak, Ein Ägypter beim Gebet, 1899

Albuminpapierabzug, 8,4 x 8,5 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1017

Abbildung 40

Johann Victor Krämer, Kairo, Im Garten des Hôtel du Nil, 1899

Albuminpapierabzug auf Karton, Fotopapier: 7,7 x 5,6 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/721

Abbildung 41

Johann Victor Krämer, Eine Straße in Kairo, o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/813

Abbildung 42

Johann Victor Krämer, Orangenmarkt in Kairo, o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/811

Abbildung 43

Johann Victor Krämer, Kairo, Mädchen an einem Saugbrunnen, 1899

Albuminpapierabzug, 8 x 6,7 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/748

Abbildung 44

Johann Victor Krämer, Kairo, Die Grabmoschee des Mamelukensultans Barkuk, 1899
Albuminpapierabzug, 6,8 x 8,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/800

Abbildung 45

Johann Victor Krämer, Kairo, Die Ibn-Tulun-Moschee, 1899
Albuminpapierabzug, 7,45 x 8,45 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/807

Abbildung 46

Edition Schroeder & Cie., Kairo, Die Grabmoschee des Mamelukensultans Barkuk, vor 1900
Albuminpapierabzug, 21,8 x 27 cm
aus: *Wilmowsky 2009*

Abbildung 47

Johann Victor Krämer, Sakkara, Bei den Stufenpyramiden, 1899
Albuminpapierabzug, 5,95 x 8,4
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/821

Abbildung 48

Johann Victor Krämer, Sakkara, Teich nahe den Stufenpyramiden, 1899
Albuminpapierabzug, 8,85 x 9 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/856

Abbildung 49

Johann Victor Krämer, Sakkara, Bei den Stufenpyramiden, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/826

Abbildung 50

Unbekannter Fotograf, Ein Palmenhain in Ägypten, vor 1900
Cyanotypie 9,1 x 13,8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1066

Abbildung 51

Johann Victor Krämer, Kairo, Im Derwischkloster, 1899
Albuminpapierabzug, 8,75 x 8,5 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/775

Abbildung 52

Johann Victor Krämer, Kairo, Im Derwischkloster, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/773

Abbildung 53

Johann Victor Krämer, Kairo, Platz vor der Oper, 1899
Albuminpapierabzug, 9 x 8,89 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/744

Abbildung 54

Johann Victor Krämer, Theben-West, Medinet Habu, 1899
Albuminpapierabzug, 8,85 x 8,8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1076

Abbildung 55

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 1, Teil I, *Frauen und Kinder aus Kairo*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 56

Johann Victor Krämer, Luxor, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/876

Abbildung 57

Johann Victor Krämer, Luxor, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/878

Abbildung 58

Johann Victor Krämer, Luxor, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/890

Abbildung 59

Johann Victor Krämer, Luxor, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/877

Abbildung 60

Johann Victor Krämer, Luxor, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/916

Abbildung 61

Reproduktion einer Kreidezeichnung von Johann Victor Krämer, um 1900
Ver Sacrum, Heft 10, Seite 175, 1901

Abbildung 62

Johann Victor Krämer, Luxor, Im Hof des Grand Hotel, 1899
Albuminpapierabzug, 9 x 8,9 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/873

Abbildung 63

Johann Victor Krämer, Theben-West, Die Memnonkolosse, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1048

Abbildung 64

Johann Victor Krämer, Theben-West, Junge Ägypterin bei den Memnokolossen, 1899
Albuminpapierabzug, 8,9 x 8,9 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1045

Abbildung 65

Johann Victor Krämer zugeschrieben, Ägypten, Der Sphinx von Gizeh, 1899
Albuminpapierabzug, 9,3 x 13,5 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/724

Abbildung 66

Johann Victor Krämer, Memphis, Der Kopf der Kolossalstatue Ramses II., 1899
Albuminpapierabzug, 8,4 x 8,25 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/833

Abbildung 67

Johann Victor Krämer, Theben-West, Ein Portal der Nekropole Deir el-Bahari, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1134

Abbildung 68

Johann Victor Krämer, Esna, Ansicht einiger Kapitelle der Vorhalle des Tempel des Chnum, 1899
Albuminpapierabzug, 8,75 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1178

Abbildung 69

Unbekannter Fotograf, Esna, Der Tempel des Chnum, um 1900
Albuminpapierabzug, 26 x 20,4 cm
aus: Wilmowsky 2009

Abbildung 70

Johann Victor Krämer, Esna, 1899
Albuminpapierabzug, 8,8 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1184

Abbildung 71

Johann Victor Krämer, Kom Ombo, 1899
Albuminpapierabzug, 8,4 x 8,45 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1227

Abbildung 72

Johann Victor Krämer, Kom Ombo, 1899
Albuminpapierabzug, 8,65 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1229

Abbildung 73

Johann Victor Krämer, Edfu, 1899
Albuminpapierabzug, 8,6 x 8,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1206

Abbildung 74

Johann Victor Krämer, Am Nil, 1899
Albuminpapierabzug, 6,8 x 8,3 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/900

Abbildung 75

Johann Victor Krämer, Am Nil, 1899
Albuminpapierabzug, 9 x 8,65 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/901

Abbildung 76

Johann Victor Krämer, Theben-West, Nekropole Deir el-Bahari, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,65 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1128

Abbildung 77

Johann Victor Krämer, Theben-West, Nekropole Deir el-Bahari, Touristen beim Tempel der Hatschepsut, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,6 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1314

Abbildung 78

Johann Victor Krämer, Philae, Touristen während eines Imbiss im Tempel, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 6,9 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1321

Abbildung 79

Johann Victor Krämer, Nilufer zwischen Theben und Esna, 1899
Albuminpapierabzug, 3,5 x 4,95 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1150

Abbildung 80

Reproduktion der Kohlezeichnung *Abend am Nil* von Johann Victor Krämer, um 1900
Ver Sacrum, Heft 10, Seite 181, 1901

Abbildung 81

Johann Victor Krämer, Karnak, 1899
Albuminpapierabzug, 7 x 9,75 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/954

Abbildung 82

Johann Victor Krämer, Karnak, 1899
Albuminpapierabzug, 6,65 x 9,75 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/952

Abbildung 83

Johann Victor Krämer, Karnak, 1899
Albuminpapierabzug, 6,85 x 10,3 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1005

Abbildung 84

Johann Victor Krämer, Karnak, Dromedarstudie, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/985

Abbildung 85

Johann Victor Krämer, Assuan, Dromedarhaupt, 1899
Albuminpapierabzug, 8,8 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1266

Abbildung 86

Johann Victor Krämer, *Rebekka am Brunnen*, o. J.
Öl auf Leinwand, 215,9 x 397,5 cm
Quelle: *Artnet*

Abbildung 87

Johann Victor Krämer, Karnak, 1899
Albuminpapierabzug, 7,6 x 8,2 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/972

Abbildung 88

Gustave Le Gray, *Manoeuvres*, Arbeiterinnen aus Ägypten, um 1861/62
Albuminpapierkopie von Kollodium-Glasplatten-Negativ, 10,5 x 6,3 cm
aus: *Vavpotič 2008*

Abbildung 89

Johann Victor Krämer, Karnak, Kinder bei den Ausgrabungen, 1899
Albuminpapierabzug mit Linienraster, 7,85 x 8,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/998

Abbildung 90

Johann Victor Krämer, Karnak, 1899
Albuminpapierabzug, 8,6 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1010

Abbildung 91

Johann Victor Krämer, Karnak, 1899
Albuminpapierabzug, 7,6 x 8,5 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1009

Abbildung 92

Johann Victor Krämer, Karnak, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,9 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1037

Abbildung 93

Johann Victor Krämer, Theben-West, Medinet Habu, 1899
Albuminpapierabzug, 8,6 x 6,9 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1095

Abbildung 94

Johann Victor Krämer, Theben-West, Wandmalereien im Grab des Nacht, 1899
Albuminpapierabzug, 8,4 x 5,8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1137

Abbildung 95

Johann Victor Krämer, Assuan, Cook-Hotel, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1251

Abbildung 96

Johann Victor Krämer, Feluke am Nil, 1899
Albuminpapierabzug 8,45 x 8,3 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1383

Abbildung 97

Johann Victor Krämer, Jerusalem, um 1900
Albuminpapierabzug, 8,6 x 8,65 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2375

Abbildung 98

Johann Victor Krämer, Jerusalem, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2359b

Abbildung 99

Johann Victor Krämer, Jerusalem, Prozession, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2461

Abbildung 100

Johann Victor Krämer, Jerusalem, Der Felsendom, um 1900
Albuminpapierabzug mit Linienraster, 4,7 x 7,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2537

Abbildung 101

Johann V. Krämer, Jerusalem, Der Brunnen el Kas, um 1900
Albuminpapierabzug mit Linienraster, 8,5 x 8,6 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2552

Abbildung 102

Reproduktion der Grafik *Heilige Bäume in Jerusalem* von Johann Victor Krämer, um 1900
Ver Sacrum, Heft 10, Seite 173, 1901

Abbildung 103

Johann Victor Krämer, Jerusalem, Via Dolorosa, 1899
Albuminpapierabzug, 6,85 x 6,2 cm,
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2439

Abbildung 104

Johann Victor Krämer, Am Weg nach Bethlehem, 1899
Albuminpapierabzug, 5,56 x 6,75 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2612

Abbildung 105

Johann Victor Krämer, Am Weg nach Bethlehem, 1899
Mattalbuminpapierabzug, 7,15 x 8,5 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2610

Abbildung 106

Johann Victor Krämer, Am Weg nach Bethlehem, 1899
Albuminpapierabzug, handcoloriert, 12,6 x 12,9 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2244

Abbildung 107

Johann Victor Krämer, Porträt eines Mannes aus Bethlehem, 1899
Albuminpapierabzug, 7,25 x 7,1 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2635

Abbildung 108

Johann Victor Krämer, Menschen aus Bethlehem,
Silbergelatinepapierabzüge
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2636-2638

Abbildung 109

Johann Victor Krämer, Am Brunnen zu Bitir, um 1900
Mattalbuminpapierabzug 9,3 x 8,75 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1976

Abbildung 110

Johann Victor Krämer, Am Brunnen zu Bitir, um 1900
Albuminpapierabzug, 8,8 x 11 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1993

Abbildung 111

Reproduktion der Grafik *Am Brunnen zu Bitir* von Johann Victor Krämer, um 1900
Ver Sacrum, Heft 10, Seite 173, 1901

Abbildung 112

Johann Victor Krämer, Palästina, Wasserträgerin, um 1900
Albuminpapierabzug mit Linienraster, 7,15 x 4,65 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1987

Abbildung 113

Johann Victor Krämer, Palästina, Wasserträgerin, um 1900
Mattalbuminpapierabzug, 18,15 x 11,15 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2024

Abbildung 114

Johann Victor Krämer, Jordangebiet, Studienplatz des Künstlers, 1900
Albuminpapierabzug, 6,3 x 8,8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2239

Abbildung 115

Johann Victor Krämer, Nabi Musa, Possenreißer und Pfeifer, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2796

Abbildung 116

Johann Victor Krämer, Am Strand von Jaffa, um 1900
Albuminpapierabzug, 6,1 x 8,2 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2328

Abbildung 117

Johann Victor Krämer, Am Strand von Jaffa, um 1900
Albuminpapierabzug, 6,15 x 8,25 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2329

Abbildung 118

Johann Victor Krämer, Am Strand von Jaffa, um 1900
Albuminpapierabzug, 6,1 x 8,25 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2330

Abbildung 119

Johann Victor Krämer, Jerusalem, Linzer Blasmusikkapelle der ersten überösterr. Volkswallfahrt am Bahnhof, 1900
Albuminpapierabzug, 8,5 x 8,5 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2418

Abbildung 120

Johann Victor Krämer, Ausschnitt einer Fotografie aus Jerusalem, Empfang des Linzer Bischofs Doppelbauer durch Konsul Schaffrath (li.) und Rektor Csárszky (re.) am Bahnhof, 1900
Albuminpapierabzug, 6,25 x 7,35 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2421

Abbildung 121

Johann Victor Krämer, Schafherde in Jericho, um 1900
Albuminpapierabzug mit Linieraster, 8,25 x 11,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2864

Abbildung 122

Johann Victor Krämer, Schafherde in Jericho, um 1900
Albuminpapierabzug, 10,3 x 12,5 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2863

Abbildung 123

Johann Victor Krämer, „Hansi im Wagerl“, Sohn des Künstlers im Kinderwagen, nach 1911
Glasplatte, 18 x 24 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/3666

Abbildung 124

Carl Winkel, Schafherde, 1893 oder früher
Fotografie

aus: *Kaufhold 1986*

Abbildung 125

Johann Victor Krämer, Dromedarherde in Jericho, um 1900
Albuminpapierabzug, 6,95 x 11,1 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1559

Abbildung 126

Johann Victor Krämer, Dromedarherde in Jericho, um 1900
Albuminpapierabzug, 6,75 x 12,3 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1563

Abbildung 127

Johann Victor Krämer, Palästina, Kopf eines Esels, um 1900
Albuminpapierabzug, 11,35 x 8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1684

Abbildung 128

Johann Victor Krämer, Palästina, Studie eines Esels, um 1900
Albuminpapierabzug, 9,2 x 8,85 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1685

Abbildung 129

Johann Victor Krämer, Karawane in Jericho, um 1900
Albuminpapierabzug, 7,4 x 9,25 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2870

Abbildung 130

Johann Victor Krämer, Palästina, Hirte mit Lamm, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1648

Abbildung 131

Johann Victor Krämer, Jericho, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2930

Abbildung 132

Johann Victor Krämer, Jericho, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2931

Abbildung 133

Johann Victor Krämer, Tantur, Besuch aus Rom: 1. Reihe v. li. nach re.: Konsul Schaffrath, der General des barmherzigen Bruder-Ordens, der Rektor des Klosters, dahinter: der Prior, die Brüder Metod und Alfons, 1899

Albuminpapierabzug, 8,8 x 8,8 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2690

Abbildung 134

Johann Victor Krämer, Jerusalem, Porträt Dr. Slaby, o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2362b

Abbildung 135

Johann Victor Krämer, Tantur, Ein Pater am Fenster, um 1900

Albuminpapierabzug, 8,85 x 7,1 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2647

Abbildung 136

Johann Victor Krämer, Beduinenknabe, o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2908

Abbildung 137

Johann Victor Krämer, Beduine aus dem Ostjordanland, o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2924

Abbildung 138

Reproduktion der Grafik *Beduine aus dem Ostjordanland* von Johann Victor Krämer, um 1900

Ver Sacrum, Heft 10, 1901

Abbildung 139

Johann Victor Krämer, Am Berg Hermon, o. J.

Silbergelatinepapierabzug

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1926

Abbildung 140

Johann Victor Krämer, Am Berg Hermon, 1900

Albuminpapierabzug, 9 x 8,89 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1932

Abbildung 141

Johann Victor Krämer, Baalbek, Säulen des Jupiter-Tempels, 1900

Albuminpapierabzug, 10,4 x 7,5 cm

Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2121

Abbildung 142

Maxime Du Camp, Baalbeck (Héliopolis), collonade du temple du Soleil (Säulen des Jupiter-Tempels), Baalbek, 15.9.1850, aus dem Album: *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*
Salzpapier, 16 x 21,4 cm
aus: *Vavpotič 2008*

Abbildung 143

Johann Victor Krämer, Baalbek, Säulen des Jupiter-Tempels, um 1900
Albuminpapierabzug, 11,15 x 9,25 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2116

Abbildung 144

Francis Frith, The Great Pillars, Baalbek, o. J.
ohne vollständige Angabe
aus: *Vavpotič 2008*

Abbildung 145

Johann Victor Krämer, Berg Hermon, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1921

Abbildung 146

Johann Victor Krämer, Beirut, Pinien und Schafe, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1945

Abbildung 147

Johann Victor Krämer, Beirut, Pinienhain, o. J.
Silbergelatinepapierabzug
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1947

Abbildung 148

Johann Victor Krämer, Baalbeck, Quelle Ras el-Ain, 1900
Albuminpapierabzug, 7,7 x 10,5 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2058

Abbildung 149

Johann Victor Krämer, Palästina, Heuschreckenschwarm, 1900
Albuminpapierabzug, 7,6 x 7,55 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2036

Abbildung 150

Johann Victor Krämer, In Palästina, Porträt auf Esel, 1900
Albuminpapierabzug, 7,4 x 7,7 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/191

Abbildung 151

Johann Victor Krämer, In Ägypten, Selbstporträt, 1899
Albuminpapierabzug, 8,5 x 7,75 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/193

Abbildung 152

Johann Victor Krämer, Griechenlandreise, Selbstporträt, um 1903
Albuminpapierabzug, 11,4 x 9,15 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/712

Abbildung 153

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 2, Teil V, *Die Beute des Sonntagsjägers*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 154

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 1, Teil I, *Rue Bab el Vazir*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 155

Johann Victor Krämer, Ägypten, Donkeyboys von Bedraschen, 1899
Albuminpapierabzug, 8,6 x 8,6 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/819

Abbildung 156

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 1, Teil I, *Donkeyboys*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 157

Johann Victor Krämer, Junge Frauen aus dem Stamm der Bischarin nahe Assuan, 1899
Albuminpapierabzug, 8,35 x 8,75 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1345

Abbildung 158

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 1, Teil III, *Bilder aus dem Bischarini-Lager bei Assuan*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 159

Julius Zuber, Zigeunerfamilie aus Wulewa, vor 1899
Gouache nach fotografischer Vorlage
aus: *Petschar 2011*

Abbildung 160

Johann Victor Krämer, Matrosen heilen Kopfschmerz, 1899
Albuminpapierabzug, 3,8 x 5,2 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1386

Abbildung 161

Johann Victor Krämer, Im Boot durch die Stromschnellen des 1. Katarakts, 1899
Albuminpapierabzug, 3,6 x 5,15 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1399

Abbildung 162

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 1, Teil IV, *Von Assuan nach Abu Simbel und Wadi Halfa*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 163

Johann Victor Krämer, Porträt des Gastgebers des Künstlers nahe Assuan, 1899
Albuminpapierabzug, 8,2 x 8,3 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1461

Abbildung 164

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 1, Teil IV, *Meine Reise von Assuan nach Wadi Halfa*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 165

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 2, Teil V, *Prozession französischer Pilger*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 166

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 2, Teil V, *Omarmoschee – Kubbet es Sachra – Felsendom*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 167

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 2, Teil VII, *Possenreisser und Pfeifer*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 168

Johann Victor Krämer, Reisewerk, Bd. 2, Teil VII, *Spiele der Beduinen von Jericho*, o. J.
Fotokopie
Antiquariat Nebehay

Abbildung 169

Johann Victor Krämer, Jericho, 1900
Albuminpapierabzug auf Karton, Fotopapier: 8,4 x 8,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2875

Abbildung 170

Johann Victor Krämer, Jericho, 1900
Albuminpapierabzug, 7,55 x 8,4 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2876

Abbildung 171

Johann Victor Krämer, *Christus am Weg nach Emmaus*, 1900
Öl auf Leinwand, 51 x 51cm, bez. r. u.: J. V. Krämer – Jerusalem. 00
Privatbesitz
aus: *Mayr-Oehring 1997*

Abbildung 172

Johann Victor Krämer, Junger Mann nahe Jerusalem, 1900
Albuminpapierabzug, 8,6 x 8,6 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/2521

Abbildung 173

Johann Victor Krämer, *Junger Ägypter*, o. J.
Öl auf Karton, 35 x 27 cm, bez. r. u.: J. V. Krämer. Assuan.
Quelle: *Artnet*

Abbildung 174

Johann Victor Krämer, Junger Ägypter aus Assuan, 1899
Albuminpapierabzug, 8,7 x 8,8 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/1256

Abbildung 175

Johann Victor Krämer, *Lachende Knaben in Jericho*, 1900
Aquarellfarbe, weiße Deckfarbe
aus: *Bisanz-Prakken 1999*

Abbildung 176

Johann Victor Krämer, Lachende Knaben in Jericho, 1900
Albuminpapierabzug mit Linienraster, 8,5 x 8,6 cm
Albertina, Fotosammlung Inv.nr.: Foto2005/18/3047

Abbildung 177

Carl Bantzer, Schwälmer Tanz, 1897/98
Öl auf Leinwand, 97,5 x 167,2 cm, signiert li. u.: C. Bantzer 1898
Marburg, Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inventar-Nr. 220

Quelle: <http://www.uni-marburg.de/aktuelles/news/2011/schwaelmertanz/view>

Abbildungsteil

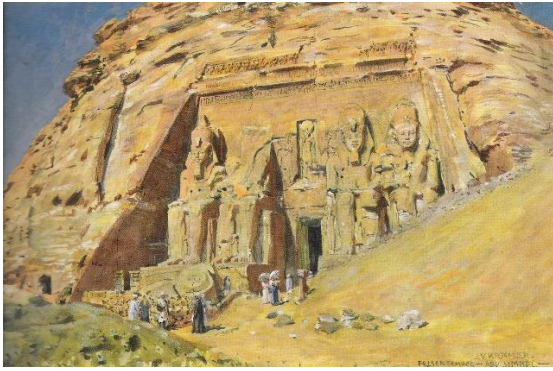


Abb. 1: Johann V. Krämer, Der Felsentempel von Abu Simbel, Aquarell, Gouache 1899



Abb. 2: Johann V. Krämer, Reisewerk, Bd. 1, Titelblatt des I. Teils, o. J.



Abb. 3: Johann V. Krämer, Gartenstudie aus Taormina, oder: Im Sonnenschein, Öl auf Leinwand 1897

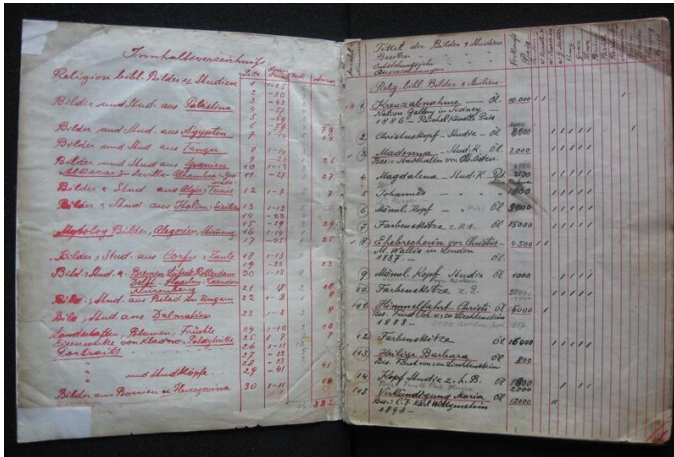


Abb. 4: Johann V. Krämer, Katalog meiner Bilder im Nachlass J. V. Krämer/ Wienbibliothek, um 1900



Abb. 5: Ver Sacrum, Heft 10, Seite 167 mit einer Reproduktion der Kohlezeichnung: Beduinenknabe von Johann V. Krämer, 1901



Abb. 6: Johann V. Krämer, Selbstbildnis am Kamin, Öl auf Leinwand 1889



Abb. 7: Johann V. Krämer zugeschrieben, Krämer (2. von links oben) mit Künstlern der Hagengesellschaft (Franz Jaschke, Franz Hohenberger, Ludwig Sigmundt), Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1886/87

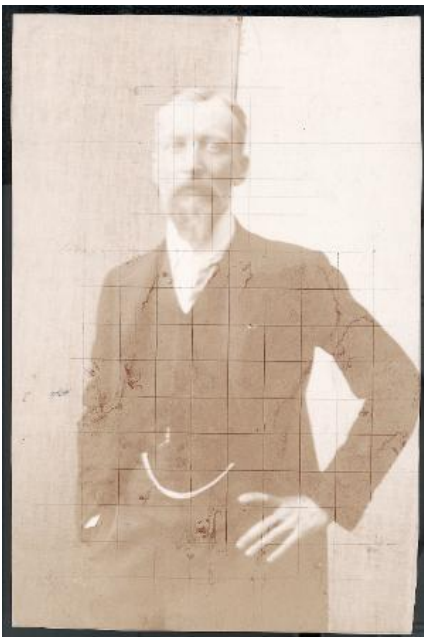


Abb. 8: Johann V. Krämer, Porträtaufnahme des Grafen Artur Bylandt-Reith im Atelier des Künstlers, Kollodiumpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1903



Abb. 9: Johann V. Krämer, Fotografie des fertiggestellten Porträtmalerei von Graf Bylandt-Reith im Atelier des Künstlers, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 10: Johann V. Krämer, Dolce far niente, oder: Abend in Taormina, Öl auf Leinwand 1896



Abb. 11: Johann V. Krämer, Ausstellungsplakat zur Secessionsausstellung, 1901



Abb. 12: Johann V. Krämer, Orangenmarkt in Kairo, Öl auf Leinwand 1940er Jahre



Abb. 13: Johann Victor Krämer, Kreuzabnahme, Öl auf Holz
ca. 1885



Abb. 14: Johann V. Krämer,
Nymphentanz, Öl auf Leinwand
1894



Abb. 15: Johann V. Krämer, Der Künstler an Deck eines Schiffes
während seiner Griechenlandreise 1903,
Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina,
o. J.



Abb. 16: Johann V. Krämer, Studie zu dem Gemälde *Mater dolorosa*, Glanzkollodiumpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 17: Johann V. Krämer, Fußstudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, Glanzkollodiumpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1894



Abb. 18: Johann V. Krämer, Aktstudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, Glanzkollodiumpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1894



Abb. 19: Johann V. Krämer, Aktsudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, Chlorsilbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1894



Abb. 20: Johann V. Krämer, Bewegungsstudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, Cyanotypie im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1894



Abb. 21: Johann V. Krämer, Kinderstudie zu dem Gemälde *Nymphentanz*, Glanzkollodiumpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1894



Abb. 22: Johann V. Krämer, Modell und zwei Stoffpuppen im Atelier des Künstlers, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 23: Johann V. Krämer, Jerusalem, Selbstporträt am Dach des österr. Hospizes, Mattalbuminpapier im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 24: Johann V. Krämer zugeschrieben, Krämer (links) mit Akademiekollegen, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, vor 1890



Abb. 25: Gebrüder Neurdein, Maurische Frauen aus Tlemcen, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1870er/80er Jahre



Abb. 26: Johann V. Krämer, Seite aus Palästinaalbum mit Abzügen in Albuminpapier und Silbergelatine im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, Istzustand heute

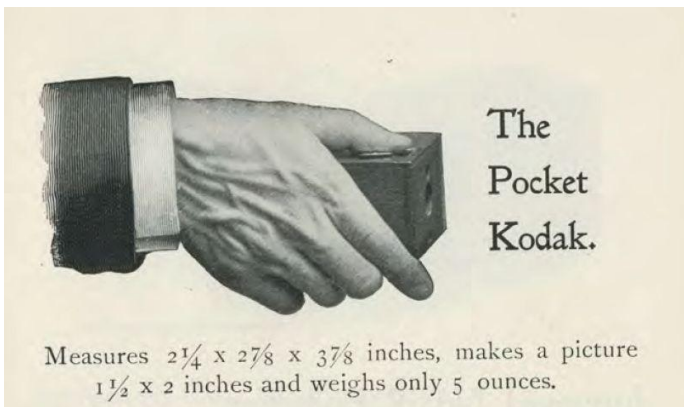


Abb. 27: Illustration zur Handhabung des Modells Pocket Kodak aus dem Kodak-Produktkatalog des Jahres 1897



Abb. 28: Johann V. Krämer, Eh.
Correspondenzkarte mit Fotografie an
seine Schwester im Nachlass J. V.
Krämer / Wienbibliothek, 20. März 1899

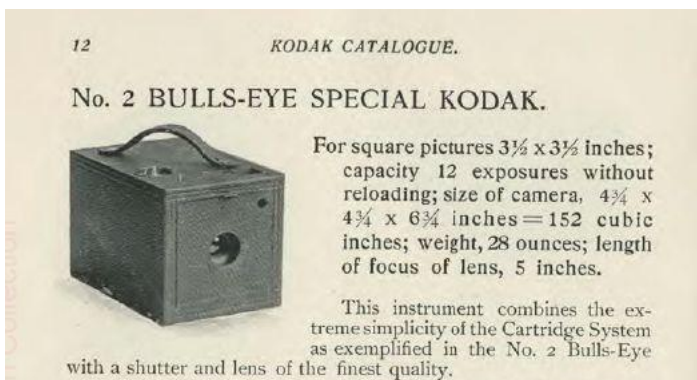


Abb. 29: Abbildung des Modells Bulls-Eye Special Kodak aus dem Kodak-Produktkatalog 1898



Abb. 30: Johann V. Krämer,
Panorama der Altstadt von Jerusalem,
Albuminpapier=abzüge im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 31: Johann V. Krämer,
Panorama des Markusplatzes in Venedig,
Mattaalbumin=papierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, nach 1900



Abb. 32: Johann V. Krämer, Brindisi, Ansicht der Kathedrale, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900-1903



Abb. 33: Johann V. Krämer, Eine Gasse in Brindisi, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900-1903



Abb. 34: Johann V. Krämer, Port Said , Anfahrt auf Hafen, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb.35: Johann V. Krämer, Touristen kommen während der Orient- oder Griechenlandreise Krämers an Land, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900-1903



Abb.: 38: Johann V. Krämer, Dampfschiffe im Hafen auf Krämers Orientreise (evtl. in Alexandrien), Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 39: Johann V. Krämer, Karnak, Ein Ägypter beim Gebet, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899 (1017)



Abb. 40: Johann V. Krämer, Kairo, Im Garten des Hôtel du Nil, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 41: Johann V. Krämer, Eine Straße in Kairo, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 42: Johann V. Krämer, Orangenmarkt in Kairo,
Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 43: Johann V. Krämer, Kairo, Mädchen an einem
Saugbrunnen, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/
Albertina, 1899



Abb. 44: Johann V. Krämer, Kairo, Die Grabmoschee des
Mamelukensultans Barkuk, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V.
Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 45 : Johann V. Krämer, Kairo, Die Ibn-Tulun-Moschee,
Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

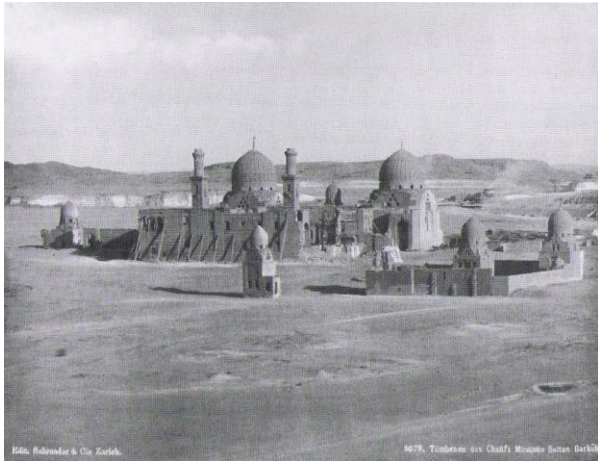


Abb. 46: Edition Schroeder & Cie., Kairo, Die Grabmoschee des Mamelukensultans Barkuk, Albuminpapierabzug vor 1900



Abb. 47: Johann V. Krämer, Sakkara, Bei den Stufenpyramiden, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 48: Johann V. Krämer, Sakkara, Teich nahe den Stufenpyramiden, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 49: Johann V. Krämer, Sakkara , Bei den Stufenpyramiden, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 50: Unbekannter Fotograf, Ein Palmenhain in Ägypten, Cyanotypie im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, vor 1900



Abb. 51: Johann V. Krämer, Kairo, Im Derwischkloster, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 52: Johann V. Krämer, Kairo, Im Derwischkloster, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 53: Johann V. Krämer, Kairo, Platz vor der Oper, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

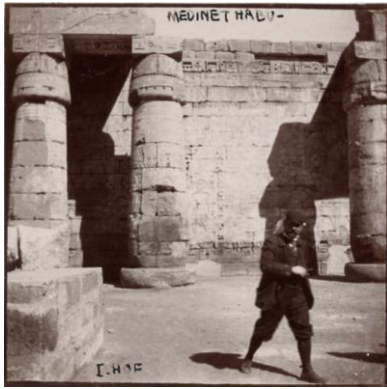


Abb. 54: Johann V. Krämer, Theben-West, Medinet Habu, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 55: Johann V. Krämer, Frauen und Kinder aus Kairo, aquarellierte Tuschezeichnung, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 1, Teil I, o. J.



Abb. 56: Johann V. Krämer, Luxor, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 57: Johann V. Krämer, Luxor, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 58: Johann V. Krämer, Luxor, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J. (890)



Abb. 59: Johann V. Krämer, Luxor, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 60: Johann V. Krämer, Luxor, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.

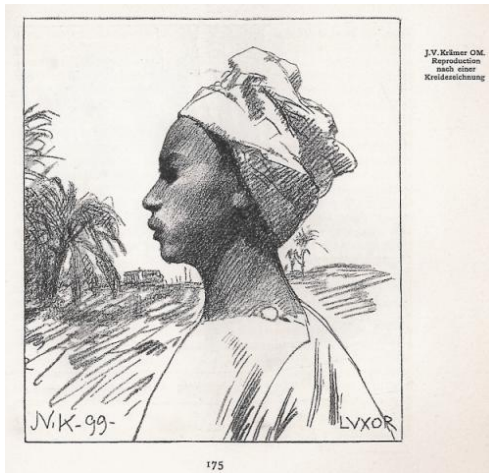


Abb. 61: Ver Sacrum, Heft 10, Seite 175 mit einer Reproduktion einer Kreidezeichnung von Johann V. Krämer, 1901



Abb. 62: Johann V. Krämer, Luxor, Im Hof des Grand Hotel, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 63: Johann V. Krämer, Theben-West, Die Memnonkolosse, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 64: Johann V. Krämer, Theben-West, Junge Ägypterin bei den Memnokolossen, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 65: Johann V. Krämer zugeschrieben, Ägypten, Der Sphinx von Gizeh, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 66: Johann V. Krämer, Memphis, Der Kopf der Kolossalstatue Ramses II., Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 67: Johann V. Krämer, Theben-West, Ein Portal der Nekropole Deir el-Bahari, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 68: Johann V. Krämer, Esna, Tempel des Chnum, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 69: Unbekannter Fotograf, Esna, Der Tempel des Chnum, Albuminpapierabzug um 1900



Abb. 70: Johann V. Krämer, Esna, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 71: Johann V. Krämer, Kom Ombo, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 72: Johann V. Krämer, Kom Ombo, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

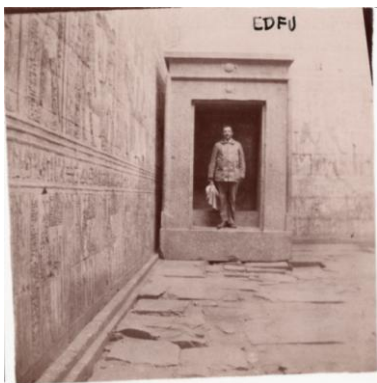


Abb. 73: Johann V. Krämer, Edfu, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 74: Johann V. Krämer, Am Nil, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 75: Johann V. Krämer, Am Nil, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 76: Johann V. Krämer, Theben-West, Nekropole Deir el-Bahari, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 77: Johann V. Krämer, Theben-West, Nekropole Deir el-Bahari, Touristen beim Tempel der Hatschepsut, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 78: Johann V. Krämer, Philae, Touristen während eines Imbiss im Tempel, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 79: Johann V. Krämer, Nilufer zwischen Theben und Esna, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

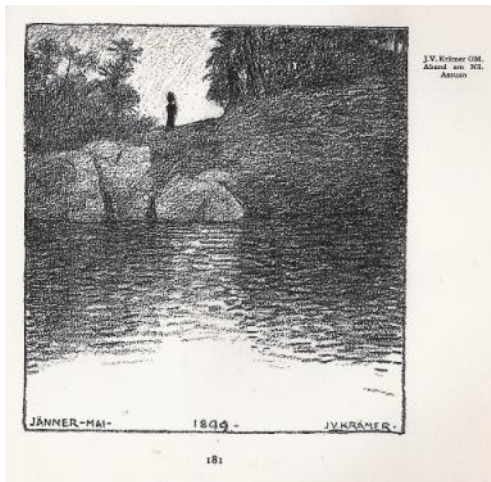


Abb. 80: Ver Sacrum, Heft 10, Seite 181 mit einer Reproduktion der Kohlezeichnung: Abend am Nil von Johann V. Krämer, 1901



Abb. 81: Johann V. Krämer, Karnak, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 82: Johann V. Krämer, Karnak, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 83: Johann V. Krämer, Karnak, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 84: Johann V. Krämer, Karnak, Dromedarstudie, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 85: Johann V. Krämer, Assuan, Dromedarhaupt, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

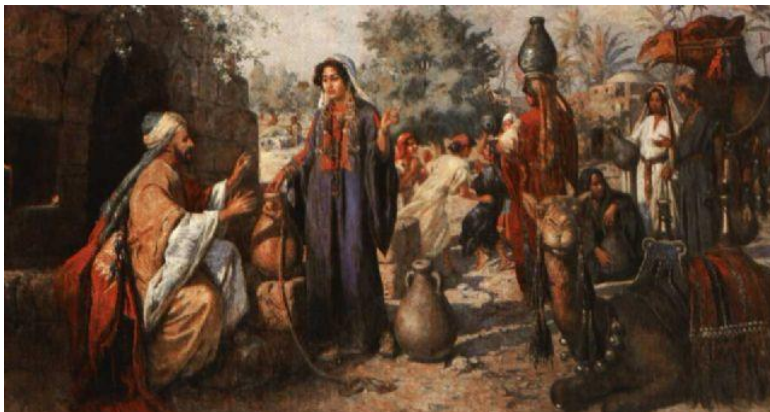


Abb. 86: Johann V. Krämer, Rebekka am Brunnen, Öl auf Leinwand, o. J.

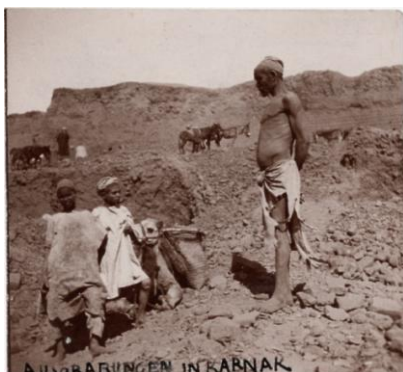


Abb. 87: Johann V. Krämer, Karnak, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

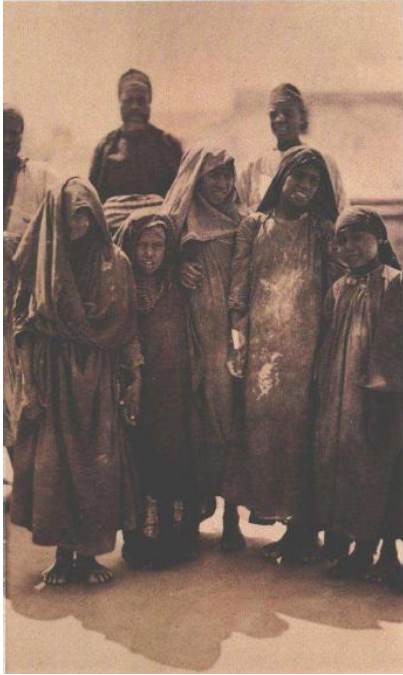


Abb. 88: Gustave Le Gray, Arbeiterinnen aus Ägypten, Albuminpapierkopie von Kollodium-Glasplatten-Negativ um 1861/62



Abb. 89: Johann V. Krämer, Karnak, Kinder bei den Ausgrabungen, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 90: Johann V. Krämer, Karnak, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 91: Johann V. Krämer, Karnak, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 92: Johann V. Krämer, Karnak, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 93: Johann V. Krämer, Theben-West, Medinet Habu, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 94: Johann V. Krämer, Theben-West, Wandmalereien im Grab des Nacht, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 95: Johann V. Krämer, Assuan, Cook-Hotel, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 96: Johann V. Krämer, Feluke am Nil, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 97: Johann V. Krämer, Jerusalem, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 98: Johann V. Krämer, Jerusalem, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 99: Johann V. Krämer, Jerusalem, Prozession, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.

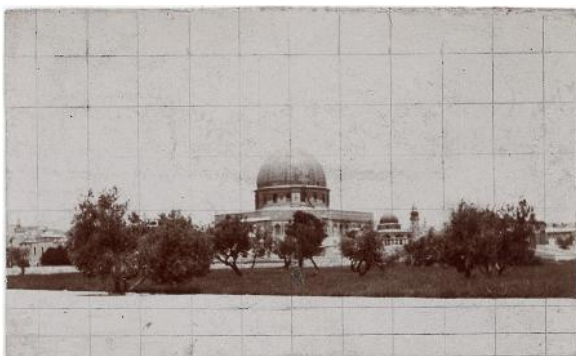


Abb. 100: Johann V. Krämer, Jerusalem, Der Felsendom, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 101: Johann V. Krämer, Jerusalem, Der Brunnen el Kas, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900

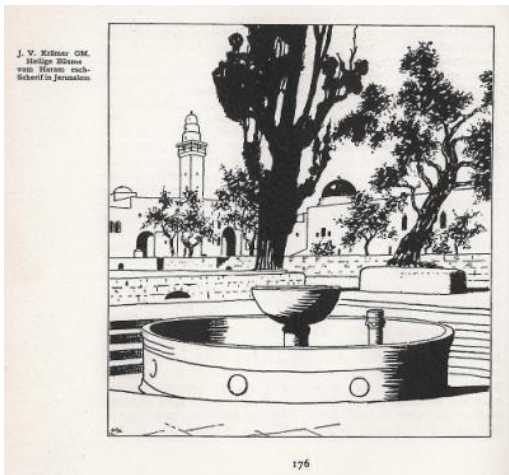


Abb. 102: Ver Sacrum, Heft 10, Seite 173 mit einer Reproduktion der Grafik: Heilige Bäume in Jerusalem von Johann V. Krämer, 1901

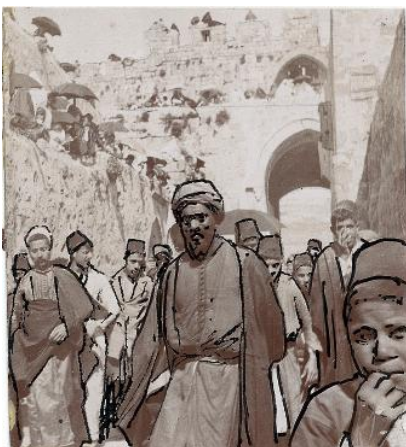


Abb. 103: Johann V. Krämer, Jerusalem, Via Dolorosa, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 104: Johann V. Krämer, Am Weg nach Bethlehem, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

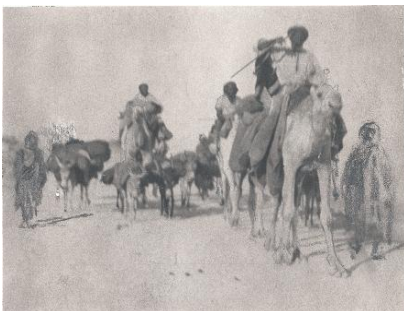


Abb. 105: Johann V. Krämer, Am Weg nach Bethlehem, Mattalbuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 106: Johann V. Krämer, Am Weg nach Bethlehem, handcolorierter Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 107: Johann V. Krämer, Porträt eines Mannes aus Bethlehem, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 108: Johann V. Krämer, Menschen aus Bethlehem, Silbergelatinepapierabzüge im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 109: Johann V. Krämer, Am Brunnen zu Bitir, Mattalbuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 110: Johann V. Krämer, Am Brunnen zu Bitir, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 111: Ver Sacrum, Heft 10, Seite 173 mit einer Reproduktion der Grafik: Am Brunnen zu Bitir von Johann V. Krämer, 1901



Abb. 112: Johann V. Krämer, Palästina, Wasserträgerin, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 113: Johann V. Krämer, Palästina, Wasserträgerin, Mattalbuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 114: Johann V. Krämer, Jordangebiet, Studienplatz des Künstlers, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 115: Johann V. Krämer, Nabi Musa, Possenreißer und Pfeifer, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, nach 1900



Abb. 116: Johann V. Krämer, Am Strand von Jaffa, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 117: Johann V. Krämer, Am Strand von Jaffa, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 118: Johann V. Krämer, Am Strand von Jaffa,
Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 119: Johann V. Krämer, Jerusalem, Linzer Blasmusikkapelle
der ersten oberösterr. Volkswallfahrt am Bahnhof,
Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 120: Johann V. Krämer, Jerusalem, Empfang des Linzer
Bischofs Doppelbauer durch Konsul Schaffrath (li.) und Rektor
Csárszky (re.) am Bahnhof, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V.
Krämer/ Albertina, 1900

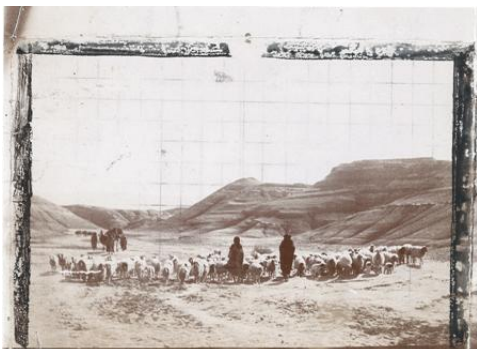


Abb. 121: Johann V. Krämer, Schafherde in Jericho,
Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina,
um 1900



Abb. 122: Johann V. Krämer, Schafherde in Jericho, Albuminpapierabzug? im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 123: Johann V. Krämer, Sohn des Künstlers im Kinderwagen, Glasplattennegativ im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, nach 1911

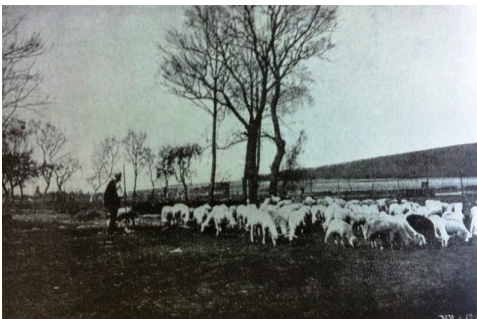


Abb. 124: Carl Winkel, Schafherde, Fotografie, 1893 oder früher



Abb. 125: Johann V. Krämer, Dromedarherde in Jericho, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 126: Johann V. Krämer, Dromedarherde in Jericho, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 127: Johann V. Krämer, Palästina, Kopf eines Esels, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 128: Johann V. Krämer, Palästina, Studie eines Esels, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 129: Johann V. Krämer, Karawane in Jericho, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 130: Johann V. Krämer, Palästina, Hirte mit Lamm, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 131: Johann V. Krämer, Jericho, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 132: Johann V. Krämer, Jericho, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 133: Johann V. Krämer, Tantur, Besuch aus Rom: 1. Reihe v. li. nach re.: Konsul Schaffrath, der General des barmherzigen Bruder-Ordens, der Rektor des Klosters, dahinter: der Prior, die Brüder Metod und Alfons, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 134: Johann V. Krämer, Jerusalem, Dr. Slaby, Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 135: Johann V. Krämer, Tantur, Ein Pater am Fenster, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1900



Abb. 136: Johann V. Krämer, Beduinenknabe,
Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 137: Johann V. Krämer, Beduine aus dem Ostjordanland,
Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o. J.



Abb. 138: Ver Sacrum, Heft 10, Reproduktion der Grafik:
Beduine aus dem Ostjordanland von Johann V. Krämer,
1901



Abb. 139: Johann V. Krämer, Am Berg Hermon,
Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, o.
J.



Abb. 140: Johann V. Krämer, Am Berg Hermon,
Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 141: Johann V. Krämer, Baalbek, Säulen des Jupiter-
Tempels, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/
Albertina, 1900



Abb. 142: Maxime Du Camp, Baalbek, Säulen des Jupiter-Tempels, Salzpapier 1850



Abb. 143: Johann V. Krämer, Baalbek, Säulen des Jupiter-Tempels, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/Albertina, um 1900



Abb. 144: Francis Frith, Baalbek, Säulen des Jupiter-Tempels, o. J.



Abb. 145: Johann V. Krämer, Berg Hermon,
Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/
Albertina, 1900



Abb. 146: Johann V. Krämer, Beirut, Pinien und Schafe,
Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/
Albertina, nach 1900



Abb. 147: Johann V. Krämer, Beirut, Pinienhain,
Silbergelatinepapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/
Albertina, nach 1900



Abb. 148: Johann V. Krämer, Baalbeck, Quelle Ras el-Ain,
Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/
Albertina, 1900



Abb. 149: Johann V. Krämer, Palästina, Heuschreckenschwarm, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 150: Johann V. Krämer, In Palästina, Porträt auf Esel, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 151: Johann V. Krämer, In Ägypten, Selbstporträt, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 152: Johann V. Krämer, Griechenlandreise, Selbstporträt, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, um 1903



Abb. 153: Johann V. Krämer, Die Beute des Sonntagsjägers, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 2, Teil V, o. J.

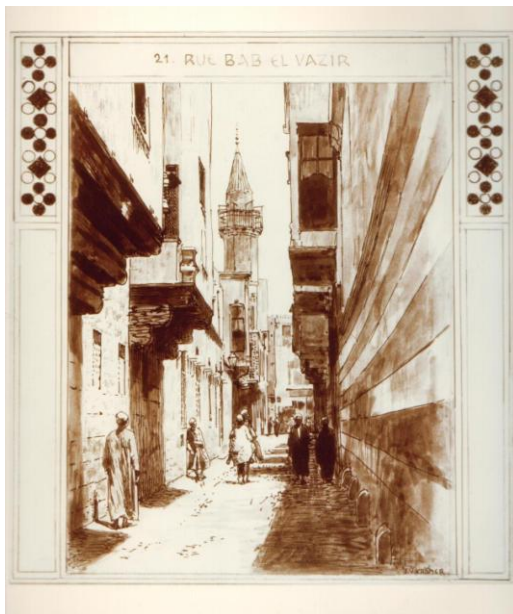


Abb. 154: Johann V. Krämer, Rue Bab el Vazir, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 1, Teil I, o. J.



Abb. 155: Johann V. Krämer, Ägypten, Donkeyboys von Bedraschen, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/Albertina, 1899

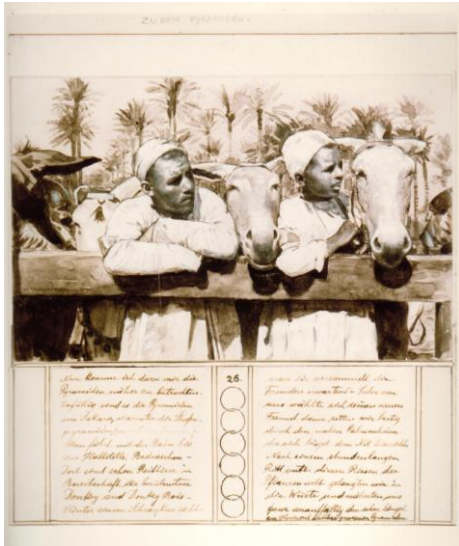


Abb. 156: Johann V. Krämer, Donkeyboys, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 1, Teil I, o. J.



Abb. 157: Johann V. Krämer, nahe Assuan, Junge Frauen aus dem Stamm der Bischarin, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

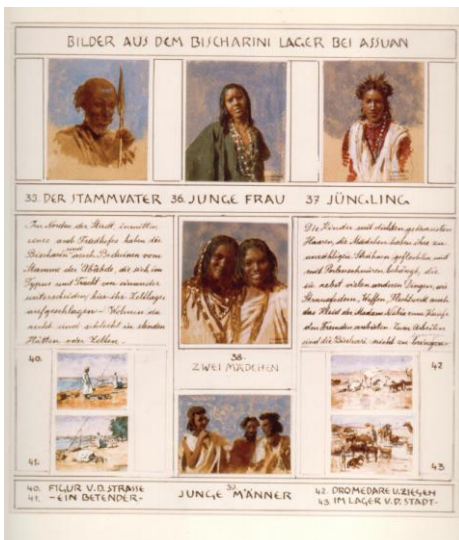


Abb. 158: Johann V. Krämer, Bilder aus dem Bischarini-Lager bei Assuan, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 1, Teil III, o. J.



Abb. 159: Julius Zuber, Zigeunerfamilie aus Wulewa, Gouache nach fotografischer Vorlage, vor 1899



Abb. 160: Johann V. Krämer, Matrosen heilen Kopfschmerz, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 161: Johann V. Krämer, Im Boot durch die Stromschnellen des 1. Katarakts, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 162: Johann V. Krämer, Von Assuan nach Abu Simbel und Wadi Halfa, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 1, Teil IV, o. J.



Abb . 163: Johann V. Krämer, nahe Assuan, Porträt des Gastgebers des Künstlers, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899



Abb. 164: Johann V. Krämer, Meine Reise von Assuan nach Wadi Halfa, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 1, Teil IV, o. J.

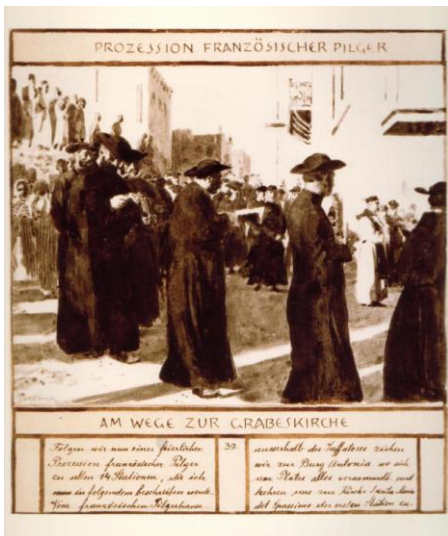


Abb. 165: Johann V. Krämer, Prozession französischer Pilger, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 2, Teil V, o. J.

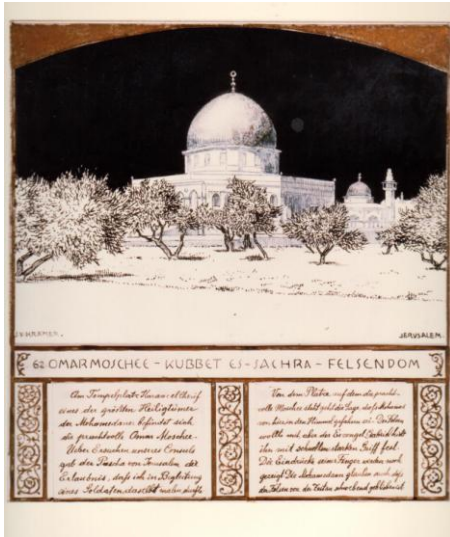


Abb. 166: Johann V. Krämer, Omarmoschee – Kubbet es Sachra – Felsendom, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 2, Teil V, o. J.

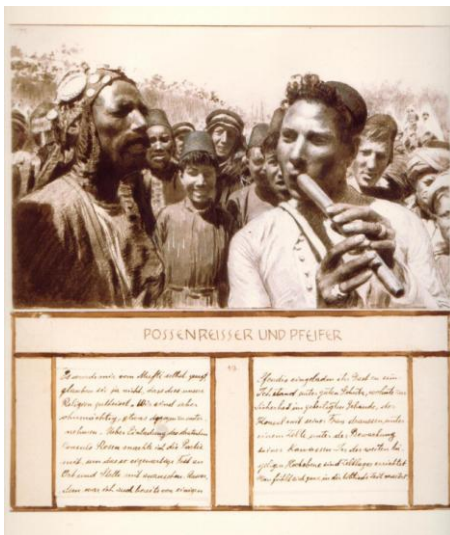


Abb. 167: Johann V. Krämer, Possenreisser und Pfeifer, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 2, Teil VII, o. J.



Abb.168: Johann V. Krämer, Spiele der Beduinen von Jericho, Seite aus dem Reisewerk, Bd. 2, Teil VII, o. J.



Abb. 169: Johann V. Krämer, Jericho, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 170: Johann V. Krämer, Jericho, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 171: Johann V. Krämer, Christus am Weg nach Emmaus, Öl auf Leinwand 1900



Abb. 172: Johann V. Krämer, Junger Mann nahe Jerusalem, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 173: Johann V. Krämer, Junger Ägypter, Öl auf Karton, o. J.



Abb. 174: Johann V. Krämer, Junger Ägypter aus Assuan, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1899

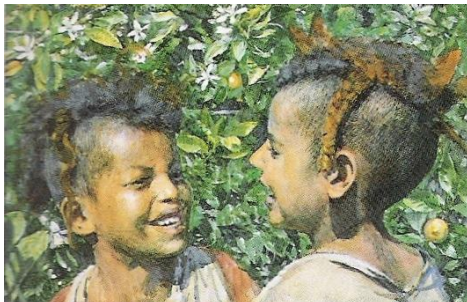


Abb. 175: Johann V. Krämer, Lachende Knaben in Jericho, Aquarellfarbe, weiße Deckfarbe, 1900



Abb. 176: Johann V. Krämer, Lachende Knaben in Jericho, Albuminpapierabzug im Nachlass J. V. Krämer/ Albertina, 1900



Abb. 177: Carl Bantzer, Schwälmer Tanz, Öl auf Leinwand, 1897/98

Lebenslauf der Verfasserin

Elisabeth Mariel-Seeböck

geboren am 9. Mai 1982 in Wien

Muttersprache: Deutsch

Ausbildung

- 1988-1992 Besuch der Volksschule „Josefinum“, Wien XIV
- 1992-2000 Besuch des Gymnasiums „Mater Salvatoris“ Kenyongasse, Wien VII
Matura mit vertiefender Schwerpunktprüfung in Bildnerischer Erziehung
- WS 2000 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien
- 2005, 2006 Inventarisierung des fotografischen Nachlasses von Johann Victor Krämer in
der Fotosammlung der Albertina und Beginn seiner wissenschaftlichen
Aufarbeitung
- WS 2012 Abgabe der Diplomarbeit

Praktika, Volontariate und Berufstätigkeit während des Studiums

- 2004 Praktikum bei Sotheby's Kunstauktionen, Wien I
- 2005, 2006 Volontariat in der Fotosammlung der Albertina, Wien I
- 2009 Praktikum im Bildarchiv der OeNB, Wien I, sowie in der Agentur und Galerie
Anzenberger, Wien V
- 2009-2012 freie Mitarbeit und kuratorische Assistenz in der Galerie Anzenberger, Wien V
und X