

Dank

Wir danken den Leihgebern herzlich
für die großzügige Unterstützung unserer Ausstellung

Amsterdam	Rijksmuseum
Berlin	Berlinische Galerie – Landesmuseum für moderne Kunst, Fotografie und Architektur
Erlangen	Stadtarchiv
Freiburg i.Br.	Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V.
Genf	Bibliothèque de Genève
Hamburg	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Hamburg	Hamburger Kunsthalle
Hamburg	Museum für Hamburgische Geschichte
Karlsruhe	Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe
München	Münchner Stadtmuseum
München	Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
Wien	Albertina
Wien	Künstlerhaus-Archiv
Wien	Österreichische Nationalbibliothek
Wien	Kunsthistorisches Institut der Universität Wien
Wien	Wien Museum

sowie den Sponsoren der Ausstellung



STAEDTLER
STIFTUNG

BARTH-HAASGROUP

Inhalt

A	Vorwort G. Ulrich Großmann	7
B	Einführung Leonie Beiersdorf	11
C	Die zweite Realität. Vom Unwillen der Fotografie, die Wirklichkeit abzubilden Barbara Oetl	15
I	Porträts 1840–1860: Malerei und Fotografie im Wettstreit Yasmin Doosry	31
II	Akt oder nackt? Aktikonografie zwischen Malerei und Fotografie Ines Rödl	67
III	Bildräume und Raumbilder. Architektur- und Reiseeindrücke in Malerei und Fotografie Leonie Beiersdorf	93
IV	„Zwitterwesen zwischen Malerei und Theater“. Vergangenheit in Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert Ines Rödl	125
V	„Moos und Flechtwerk am Stamme der Kunst“. Die Natur zwischen Landschaftsraum und Forschungsgegenstand Leonie Beiersdorf	159
VI	Horse in Motion: Die Chronofotografie und ihre Auswirkungen Ines Rödl	213
VII	Der Kunstwerth der Photographie nach dem Urtheile moderner Meister der Malerei (1896)	235
VIII	Das Auge als optisches Werkzeug. Zum Spiel mit der Unschärfe in Malerei und Fotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts Leonie Beiersdorf	265
IX	Fokus: Ich – Pinsel und Fotoapparat als Ausdruck künstlerischen Selbstverständnisses Franziska Kunze	293
D	Verzeichnis der Künstler und Exponate	325
	Bildnachweis und Impressum	335

A Vorwort

G. Ulrich Großmann

Die sogenannte Geburtsstunde der Fotografie 1839 hat die Bildwelt zugleich fasziniert und erschüttert. Mit seiner Präzision und Schnelligkeit in der Genese stellte das mechanisch erzeugte neue Abbild der Realität zuvor gültige Konzepte von Wirklichkeit und Wahrheit in Frage. Der Bildhaushalt des 19. Jahrhunderts war grundsätzlich geprägt von Erfindergeist und der Suche nach neuen Techniken und Materialien zur Darstellung der Realität. Doch war keine der druckgrafischen Innovationen von solch großem Einfluss auf die Malerei gewesen wie die Fotografie. Für mehrere Generationen von Malern dienten die fotografischen Verfahren als bedeutende Referenzgrößen, sei es, in dem sie sich mit Interesse näherten, oder indem sie größtmögliche Distanz wahrten. Die Ausstellung „Licht und Leinwand – Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert“ setzt hier an und beleuchtet die wechselvolle Geschichte beider Medien in ihrem Verhältnis zueinander, das geprägt ist von Existenzängsten, Experimentierfreude und Künstlerstolz.

Als ein Experimentierfeld begreifen auch wir diese Ausstellung, mit der wir uns primär den Beständen des Germanischen Nationalmuseums zuwenden, um bislang getrennt voneinander betrachtete Sammlungen gattungsübergreifend in Beziehung zu setzen. Die Konzeption nimmt die Gemälde aus der zweiten Jahrhunderthälfte zum Ausgangspunkt. Es handelt sich um bislang kaum gezeigte Werke, die in den 1970er Jahren zu einem großen Teil als Dauerleihgaben der Stadt Nürnberg in die noch junge Abteilung „Kunst nach 1800“ kamen. Die in den vergangenen beiden Jahren durchgeführten umfangreichen Restaurierungsarbeiten an den Holztafeln, Leinwänden und Schmuckrahmen ermöglicht, dass viele dieser Werke erstmals seit 1945 wieder der Öffentlichkeit präsentiert werden können. Hierzu zählen der Forschung wenig bekannte oder in Vergessenheit geratene Gemälde u.a. von Carl Spitzweg, Emil Jakob Schindler, Lovis Corinth oder Max Slevogt, deren Qualität jede Mühe rechtfertigt und das Publikum sicher erfreuen wird.

Die Exponate aus dem Bereich der Fotografie von den 1850er Jahren bis zur ersten Dekade des 20. Jahrhunderts stammen etwa zur Hälfte ebenfalls aus diversen Abteilungen des Germanischen Nationalmuseums. Die gezeigte Auswahl an Arbeiten der Graphischen Sammlung, des ehemaligen Nürnberger Gewerbemuseums, der Volkskunde und der Bibliothek zeigt nicht nur die Vielfalt der vorhandenen Bestände, sondern auch manche überraschende Spitzen. Die Sammlungen bewahren feine wie charmante Porträts in der Ambrotypie genauso wie seltene Serien der Portalfotografie von Nürnberger Baudenkmalern für bürgerliche Sammler auf. Von den reichen Beständen an Mappen des österreichischen Fotografen und Verlegers Martin Gerlach, denen die Forschung in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit geschenkt hat, kann nur ein Kondensat gezeigt werden, das im Hinblick auf den hier verfolgten Dialog für die Malerei besonders interessant ist. Wichtige Beispiele der Industriefotografie, der Kunstfotografie und der naturwissenschaftlichen Kontaktbildverfahren können dank großzügiger Leihgaben die Ausstellung ergänzen. Auf diese Weise ziehen sich Blickwechsel vom technisch-naturwissenschaftlichen Aspekt und dem jeweils vorherrschenden Kunstverständnis von Akademien und Avantgarden durch die thematisch und chronologisch gegliederten Ausstellungskapitel. Der Ausstellungsrundgang betont zudem den Wechsel der Sehgewohnheiten vom Detailstudium früherer Daguerreotypen mit Muße und Lupe bis zum cursorischen Blick um 1900, der sich unmittelbar als Parameter der Moderne etablierte.

Das Projekt entstand in Vorbereitung der neuen Dauerausstellung zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts am Germanischen Nationalmuseum. Hierbei soll konsequent ein gattungsübergreifender Ansatz verfolgt werden, der es gestattet, einzelne Phänomene der Dingkultur und der Kunst in komplexere Kontexte von Genese und Rezeption einzubetten. Anders als in der bisherigen Schausammlung soll künftig auch die Geschichte der Fotografie als integraler Bestandteil der Bildmedien im 19. Jahrhundert ersichtlich sein. Der intensive Konsum von Bildmedien im heutigen Alltag lässt die Sensibilisierung für ihre Bedingtheit, Bewertung und Rezeptionsmechanismen als besondere Chance kulturgeschichtlicher Ausstellungen erscheinen.

Die Bedeutung der Fotografie für das Verständnis der Bildmedien im 19. Jahrhundert ist in Fachkreisen unstrittig. Dennoch erfordert sie von Museen ein Umdenken in der Präsentation ihrer Exponate, hält der klassische Gattungskanon von Malerei, Skulptur, Architektur und Grafik doch viele Sammlungen fest im Griff. Gerade ein kulturgeschichtliches Museum wie das Germanische Nationalmuseum mit seinen breit gefächerten Sparten kann diese Denkmuster überwinden und auf die kulturelle Tragweite eines veränderten Blicks durch neue Technologien eingehen – ein Thema, dessen Aktualität auch den Besucherinnen und Besuchern in ihrem Alltag vor Augen steht.

Das Projekt traf auf große Unterstützung durch externe Fachkollegen und Institutionen, deren Leihgaben wichtige Akzente setzten, wofür wir ihnen dankbar sind. Die Staedtler Stiftung ermöglichte die Restaurierung kunsthistorisch bedeutsamer Gemäldebestände, deren Schattendasein im Depot nun ein Ende findet. Die Barth-Haas Group unterstützte die Vermittlungsarbeit der Ausstellung, die das Publikum insbesondere für die Unterschiede des Bildkonsums in Vergangenheit und Gegenwart sensibilisiert.

Für Projektleitung und Konzeption zeichnet Leonie Beiersdorf verantwortlich, die dabei von Ines Rödl im Rahmen ihres Volontariats unterstützt wurde. Ihnen und den weiteren Autorinnen Yasmin Doosry, Franziska Kunze und Barbara Oetl verdankt sich der vorliegende Katalog, dessen Redaktion und Herstellung Christine Kupper und Christine Dippold in bewährter Weise betreuten. Die aufwendigen Restaurierungsarbeiten an den Gemäldebeständen und die konservatorische Betreuung der Ausstellung leitete Martin Tischler mit Ruhe und Geschick. Den Ausstellungsarchitekten Bach Dolder, Darmstadt, sowie dem Grafikbüro Studio Johannes Bissinger, München, danken wir für die engagierte und gute Zusammenarbeit.

G. Ulrich Großmann
Generaldirektor des Germanischen Nationalmuseums

B Einführung

Leonie Beiersdorf

Als 1886 der kaiserliche Gesandte Ferdinand Eduard Stumm ein Bismarck-Porträt von Franz von Lenbach (1836–1904) erwarb, erkundigte er sich gezielt nach der Vorlage für das schöne Triplebildnis [VII.1]. Stumm war mit dem Reichskanzler befreundet und so wusste er um die große Bedeutung der Fotografien, die in Lenbachs Malatelier das übliche Studium nach der Natur ergänzten. In Stumms Nachfrage liegt ein gewisser Dünkel gegenüber dem chemisch-mechanischen Behelfsmittel. Schwungvoll erklärt Lenbach jedoch in seiner Replik: „...das meiste der Malerei ist nach der Natur.“ Stumm war mit dieser Auskunft offenbar zufrieden, denn er befestigte den Brief als Gütesiegel auf der Rückseite des Gemäldes, das sich heute im Germanischen Nationalmuseum befindet.¹

Die in der Öffentlichkeit vorwiegend diskrete Behandlung von fotografischen Vorlagen ist nicht nur bei Lenbach, sondern auch bei zahlreichen seiner Kollegen zu finden. Die Tatsache, dass Künstler ihre Motive gar selbst fotografierten, stieß beim bürgerlichen Publikum wie auch innerhalb des weiteren Kunstbetriebs meist auf Ablehnung. „Ich finde nebenher bemerkt es für ein Zeichen der Zeit, daß so schamlos geoffenbart wird, daß Maler zugleich Photographen sind“², urteilte etwa der Kunsthistoriker Karl Voll 1897 in einem Brief an Max Slevogt, der ein Atelier mit Platz für eine Dunkelkammer suchte. Nichtsdestotrotz hielten fotografische Vorlagenwerke, die als Mappen für Maler und Zeichner verlegt wurden, Einzug auch in die Akademien.

Das 1839 mit großem Aufsehen publizierte fotografische Verfahren stand auch zwei Generationen später noch weitgehend unter dem Vorbehalt, kein ideelles Bild-, sondern ein detailverliebtes Abbildmedium zu sein.³ Bis heute sind Tendenzen in der Kunstwissenschaft spürbar, Malerei und Fotografie als zwei distinkte Entwicklungslinien zu betrachten. Es fällt zudem auf, dass die gleichzeitige Betrachtung von Malerei und Fotografie bislang eher von Fotohistorikern als von auf Malerei spezialisierten Kunsthistorikern befördert wurde. Dieser blinde Fleck scheint allmählich kleiner zu werden, wenn sich dies auch noch nicht als grundsätzliche Überzeugung etwa in Dauerausstellungen niederschlägt. Von der neueren Akzentuierung an Hochschulen, Kunstgeschichte als „Mediengeschichte“ oder „Bildwissenschaft“ zu begreifen, ist Aufwind für intermediale Fragestellungen zu erwarten. Das darin verhandelte „Phänomen zunehmender Bildbewußtheit“⁴ kann in jedem Fall schon für das 19. Jahrhundert provokant-dialektisch als „Ende der Kunst“ und „Anfang des Bildes“ im Sinne eines modernen Medienzeitalters interpretiert werden.⁵ Mit dem heutigen Massenkonsum digitaler Bilder wird ein Grad der Vermitteltheit erreicht, der als tiefgreifender Strukturwandel unsere Begriffe von Bild, Kunst und Wirklichkeit erneut in Frage stellt – ähnlich wie vor 170 Jahren das innovative mechanistische Abbild der Realität dies mit der traditionellen Bildkunst getan hat.

„Wir müssen uns von der Verwechslung freimachen, die durch den Vergleich der Fotografie mit der Kunst entstanden ist. Jedes Handbuch der Fotografie handelt von Komposition. Ein guter Fotograf sei ein geschickter Arrangeur. Aber das stimmt nur, wenn wir glauben, dass die Fotografie dazu da ist, Gemälde zu imitieren.“⁶ John Bergers – hier exemplarisch ausgewählter – Aufruf zur ästhetischen Neubewertung der Fotografie stammt von 1969 und somit aus einer Zeit, in der sich der kunstwissenschaftliche Diskurs einen Spalt breit öffnete für die Betrachtung der Fotografie als eigenständiges Bildmedium. Zu dessen Verständnis bedurfte die Kunstkritik anderer Kriterien als im Falle von Malerei oder Grafik.

„Malen ist eine Kunst der Komposition: deshalb ist es nur folgerichtig von dem Gemalten eine bestimmte Ordnung zu verlangen.“

Jede Beziehung zwischen den Formen in einem Gemälde ist von der Absicht des Malers abhängig. Das ist bei der Fotografie anders. [...] Komposition hat in dem den Aufbau eines Bildes betreffenden tieferen Sinn in der Fotografie keinen Platz. [...] Ein Gemälde interpretiert die Welt und übersetzt sie in seine eigene Sprache. Aber die Fotografie besitzt keine eigene Sprache.“⁷

7 Berger 1969 (Anm. 6), S. 37–38.

Ein solches Verständnis von der prinzipiellen Verschiedenheit von Fotografie und Malerei, das in den späten 1960er Jahren insbesondere von Fotohistorikern in Europa und den USA differenziert wurde, schuf nicht nur einen neuen Horizont für die zeitgenössische Fotografie, sondern förderte auch einen frischen Blick auf die Geschichte des Bildes seit der Entwicklung der fotografischen Verfahren. Dies traf auf ein grundlegend neues Interesse an der Entdeckung der Kunst des 19. Jahrhunderts. Von da an ermöglichten relativ wenige, jedoch bedeutende Ausstellungen zum Dialog von Fotografie und Malerei in jener Epoche grundlegende Einsichten in die gegenseitigen Referenzen und Reverenzen beider Bildmedien. Hierzu zählen im deutschsprachigen Raum etwa „Malerei nach Fotografie: Von der camera obscura bis zur Pop Art“ (Münchner Stadtmuseum 1970), „Malerei und Photographie im Dialog: von 1840 bis heute“ (Kunsthaus Zürich 1977), in jüngerer Vergangenheit insbesondere „Eine neue Kunst? Eine andere Natur!: Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert“ (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 2004), „Der weite Blick: Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum“ (Neue Pinakothek, München, 2008/09) sowie „Inspiration Fotografie: von Makart bis Klimt“ (Orangerie des Belvedere, Wien, 2016). Die genannten Ausstellungen zeigen, wie intensiv und vielfältig tatsächlich Fotografie und Malerei von den 1840er Jahren an über mehrere Generationen aufeinander Bezug nahmen.

Von diesen Forschungsergebnissen erhielt die Ausstellung „Licht und Leinwand“ des Germanischen Nationalmuseums wichtige Impulse für die Auseinandersetzung mit dem hauseigenen Bestand an Gemälden und Fotografien aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Konzeption folgt dem Motiv einer Doppelhelix als Metapher für den gattungsübergreifenden Dialog zweier Bildmedien, deren Verhältnis zueinander zwischen Abstoßung und Annäherung, Konkurrenz und Synergie changierte. Bedeutende Positionen beider Gattungen werden in der Ausstellung und der vorliegenden Begleitpublikation beispielhaft in ihrem jeweiligen Verhältnis zueinander beleuchtet. Die thematische Gliederung folgt einer groben Chronologie, birgt jedoch auch diachrone Momente. Im Hinblick auf die künftige Neukonzeption der Dauerausstellung zum 19. Jahrhundert am Germanischen Nationalmuseum waren die eigenen Bestände konsequent Taktgeber für die inhaltliche Schwerpunktsetzung, weshalb auch Lücken im Narrativ in Kauf genommen wurden. Nicht zuletzt ist es Anliegen der Ausstellung, die Verschiedenartigkeit der Genese und Funktion beider Bildmedien zu achten. So erhalten etwa die wissenschaftliche wie auch die Industrie-Fotografie einen Raum ohne direktes Pendant in der Malerei. Das Projekt begreift sich als Auftakt weiterer und vertiefender Forschung.

Für ihren fachlichen Rat im Hinblick auf konzeptionelle Fragen oder einzelne Themen der Ausstellung sei Karin Althaus, Markus Bertsch, Eva Brachert, Christian Böse, Stefanie Dufhues, Karoline Feulner, Andreas Fischer, Anna Hanreich, David Klemm, Ulrich Pohlmann, Jenny Reynaerts, Esther Ruelfs und Sven Schumacher sowie den beteiligten Kolleginnen und Kollegen des Germanischen Nationalmuseums herzlich gedankt.

1 Franz von Lenbach, Otto Fürst Bismarck, 1884/85, Öl auf Karton über schwarzem Stift, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Gm 1949, Leihgabe aus Privatbesitz.

2 Karl Voll an Max Slevogt, 28.07.1897. Zitiert nach Hans-Jürgen Imiela: Max Slevogt. Eine Monographie. Karlsruhe 1968, S. 351, Anm. 12.

3 Zur zentralen Frage der Handhabung von Details bei der Bewertung der Fotografie in ihrer Frühgeschichte siehe Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie 1839–1912. In: Theorie der Fotografie. Bd. I: 1839–1912. München 1999, S. 13–45, bes. S. 13–24.

4 Werner Busch: Das sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993, S. 9.

5 Michael Diers: Ende der Kunst und Anfang des Bildes. Der Start ins Medienzeitalter um 1800. In: Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik. Paderborn 2016, S. 79–107, hier S. 82–83.

6 John Berger: Eine Fotografie verstehen (1969). In: John Berger. Der Augenblick der Fotografie. Essays. Hrsg. und mit einer Einleitung von Geoff Dyer, München 2016, S. 35–40, hier S. 37.

Das bürgerliche Zeitalter war ein Zeitalter der Bewegung. Eine der Triebfedern, der Wunsch, neue Räume zu finden und zu erschließen, kann als typisch europäische Sehnsucht des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden. Sie fand ihre deutlichsten Ausprägungen in zwei höchst unterschiedlich strukturierten Varianten – den naturwissenschaftlichen Forschungsexpeditionen auch in entlegenste und unwirtlichste Räume einerseits und dem ökonomisch wie politisch motivierten Kolonialismus andererseits. Daneben war das private Reisen, vormals weitgehend ein Privileg des Adels, im Laufe des Jahrhunderts einem gesellschaftlichen und technischen Wandel unterworfen, der die Bildwelt nachhaltig prägen sollte. Hatte die Grand Tour, die obligatorische Kavaliereise durch Mitteleuropa, noch im 18. Jahrhundert ein Bildungserlebnis vorwiegend der männlichen jungen Adeligen dargestellt, so adaptierte das erstarkende Bürgertum nach der Französischen Revolution die kulturellen Praktiken und Ideale der Nobilität als eigene Statussymbole. Die klassische bürgerliche Bildungsreise, die – wenn nicht in der eigenen, so in der Postkutsche – absolviert wurde, erweiterte den Reisemarkt erheblich und profitierte ihrerseits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts von der sukzessiven Ausdehnung des Eisenbahnschienennetzes insbesondere in Europa, Asien und Nordamerika. Die Reiseschiffahrt ergänzte diese Ziele auf dem Festland mit dem Angebot bedeutender Küstenstädte gerade des Mittelmeerraums. Mit der Fertigstellung des Suezkanals im Jahr 1869 verkürzte sich auch die Reiseroute von Europa zum Indischen Ozean in spektakulärer Weise. Mit der Vermessung der Welt und der schnelleren Erreichbarkeit ferner Länder veränderte sich nachhaltig die Vorstellung und Wahrnehmung von Distanz und Raum.

Die Bildwelt reflektiert diesen Wandel des Reisens und des erkundenden Sehens im 19. Jahrhundert. Die romantische Landschaft der 1820er Jahre ist ein Bildthema, das sich vornehmlich an die gängigen Reisewege der Mittel- und Nordeuropäer anlehnt. Von den saftigen Wiesen im bayerischen Voralpenland, den schroffen Bergen und steilen Tälern während der Alpenüberquerung, dem südlichen Licht bis hin zu genrehaften Darstellungen der italienischen Landbevölkerung spiegeln die Gemälde typische Erfahrungen und idealisierte Begegnungen mit Natur und Mensch.

Landschaftsmaler wie Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857) verstanden es, die große Wucht dieser Eindrücke festzuhalten und sie aus der Erinnerung sowie anhand von Skizzen neu zu synthetisieren. Dahls „Alpenlandschaft“ kann als ausdrucksvolles Beispiel für seine Stellung zwischen dem von ihm selbst als unnatürlich kritisierten Mystizismus Caspar David Friedrichs (1774–1840), den – in den Worten Carl Gustav Carus’ – sich an einem „süßlichen oder akademischen Schäferstil“ orientierenden Landschaftsmalern in der Nachfolge Claude Lorrains

(1600–1682) und den „tapetenhaften Landschaftsbildern“ seines Dresdner Vorgängers Johann Alexander Thiele (1685–1752) gelten [III.4].¹ Kurz nach der Rückkehr Dahls von einem längeren Italienaufenthalt 1820 ist das Gemälde entstanden. In ihm verknüpfte der Künstler tiefe Eindrücke der Tiroler Bergwelt mit seiner durch die norwegische Landschaft geprägten Vision der Größe der Natur. Vor dem Hintergrund einer empfindsamen Naturbeobachtung in der Wissenschaft wird die Bedeutungstiefe des dargestellten Gebirgsbachs, der sich, einer Lebensreise gleich, durch alte Gesteinsschichten arbeitet, besonders plastisch.

Europäische Bildungsreisende erwarben mit Vorliebe derartige atmosphärisch verdichtete Landschaftsdarstellungen des Südens oder der Alpenregion für die Ausstattung ihrer Salons. Die Verschränkung von Naturbeschreibung mit Naturgeschichte thematisierte Alexander von Humboldt (1769–1859) geradezu normativ in seinem 1845 publizierten Lebenswerk „Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung“:

„Der Geognost [Geologe, Anm. d. Verf.] kann die Gegenwart nicht ohne die Vergangenheit fassen. Beide durchdringen und verschmelzen sich in dem Naturbilde des Erdkörpers [...]. Unter den Gebirgsarten, um ein Beispiel der Geognosie zu entlehnen, beleben Trachyt-Kegel, Basalt, Bimssteinschichten und schlackige Mandelsteine auf eigenthümliche Weise die Landschaft. Sie wirken auf unsere Einbildungskraft wie Erzählungen aus der Vorwelt. Ihre Form ist ihre Geschichte.“²

Der hier nur angedeuteten geologischen „Historisierung der Berge“³ folgte ihre Ästhetisierung in der Bildkunst. Ein prominentes Beispiel dafür sind die bizarren Gletscherwelten in den Alpen, die letzten Zeugen vergangener Eiszeiten. Die alpine Hochgebirgslandschaft ist zuvor nur verhalten als Bildthema in der Malerei aufgegriffen worden.⁴ Doch erhoben Fotografen wie die Brüder Bisson, Giorgio Sommer, Gustav Jaegermayer oder Adolphe Braun in den 1860er Jahren die geradezu grafisch anmutenden Eisflächen und -ströme mit ihren Furchen und Aufwerfungen zu einem eigenständigen Feld in der Fotografie.⁵ Der Walliser Rhonegletscher zum Beispiel lag an einer zwischen 1864 und 1866 erbauten Passstraße, die auf einer klassischen Reiseroute durch die Schweizer Alpen führte, und reichte damals noch weit ins Tal von Gletsch hinab. Beides machte den Gletscher zu einer Touristenattraktion, begünstigte aber auch den Zugang für Fotografen mit unhandlichem Gerät. Giorgio Sommers (1834–1914) differenzierte Aufnahmen zelebrieren die Schönheit und Erhabenheit der berühmten Naturgewalt im Humboldt’schen Sinne als Phänomen,

das einen Blick in die Vergangenheit gestattet [III.5]. Angesichts dieser Nähe von Geowissenschaften und Fotografie befand Françoise Heilbrun bereits 1998, dass die Erfindung der Fotografie, die oft in einen soziologischen Zusammenhang mit dem Aufstieg des Bürgertums gebracht wird, „gleichwohl [...] auch als eine Folge der großen systematischen Erkundung der Welt“ gedeutet werden könne.⁶ Entscheidend hierfür sei die Tatsache, dass „die Fotografie noch vor ihrem Streben nach Objektivität das Staunen und die Freude der Entdecker teilte.“⁷ Henry Fox Talbot (1800–1877) scheint diese Beobachtung bereits 1841 zu bestätigen:

„Ich glaube, dass diese Kunst [die Fotografie, Anm. d. Verf.] nun einen Punkt erreicht hat, wo sie überaus nützlich werden kann. Wie viele Reisende können beinahe gar nicht zeichnen und versuchen es entweder gar nicht, oder bringen rohe, unverständliche Skizzen nach Hause. Jetzt können sie ihr Portefeuille, ohne viel Zeit und Mühe darauf zu verwenden, mit genauen Ansichten füllen.“⁸

Folklore und Stereotypisierung

Neben der Nachfrage nach Landschaften als Souvenirs des Südens bedienten die Bildkünste auch pikantere Aspekte des Fernwehs. Mit Michael Neher (1798–1876) und Heinrich Bürkel (1802–1869) waren zwei Zeitgenossen Dahls darauf spezialisiert, genrehafte Volksszenen in das Licht Italiens zu tauchen. Hatte sich Neher während seines Aufenthaltes in Italien von 1819 bis 1825 zwar vornehmlich als Architekturmaler betätigt, zeigt seine 1828 auf Kupfer gemalte, feine „Szene aus dem italienischen Volksleben“ ein bäuerliches Familienidyll in Motiv und Manier, wie sie etwa von Franz Ludwig Catel (1778–1856) im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts geprägt worden sind.⁹ Neher's Gemälde entspricht den romantisch-biedermeierlichen Vorstellungen ländlichen Lebens, indem Armut höchstens pittoresk wiedergegeben wird [III.6]. So idealisiert die gefüllte Kufe auf dem Rücken des Mannes die harte Erntearbeit des Weinbauern, der dazu paradoxerweise seine elegante Festtagstracht trägt.

Heinrich Bürkels „Osteria bei Rom“, entstanden um 1845, vereint die stimmungsvolle römische Landschaftsstudie mit dem Sujet einer trinkfesten Gesellschaft, die sich aus allen Teilen der italienischen Gesellschaft zusammensetzt [III.7]. Solche folkloristisch-burlesken Schilderungen waren beim bürgerlichen Publikum äußerst beliebt. Nicht nur Einheimische streben nach der Erfrischung zu. Rechts neben der Straße sieht man in dem hügeligen Gelände auch eine kleine Touristengruppe auf die Vinothek zusteuern.

Die innerbildliche Distanz zwischen dem fröhlichen Weingenuss in der improvisierten Hütte hier und den Monumenten der Ewigen Stadt dort ist

durchaus als programmatische Aussage zu verstehen. Es galt als Gemeinplatz unter den europäischen Touristen, dass die italienische Bevölkerung der Gegenwart nicht an ihre Vorfahren und deren Kulturleistungen heranreiche. In seinen „Wanderjahren in Italien“ kommentiert etwa Ferdinand Gregorovius (1821–1891) im Jahr 1856 diese vermeintliche kulturelle Dekadenz, wenn auch nicht ohne Sympathie:

„Glückliches, kindlich heiteres, aber auch kindisches Volk! Haben sie doch alles, die ganze Weltgeschichte und den Pulcinella, die Kunst und die Sonne des Südens, Blumen, Früchte und Wein in unerschöpfter Fülle.“¹⁰

Das Italien-Klischee wurde in den 1860er Jahren anhand von Reisefotografien verfestigt, die noch viel aggressiver, nämlich in arrangierten Posen und Kostümstudien, im Ausland das Vorurteil von primitiven Spaghetti-Orgien und Weingelagen bedienten. Die im Studio Roberto Rives (gest. 1889) entstandenen Aufnahmen despektierlicher Stereotype wandten sich als Souvenirs direkt an die europäischen Bildungsreisenden, deren Nachfrage Rückschlüsse auf die Art ihres Humors gestattet [III.1–2]. Nicht der Geist der Klischeedarstellungen, sondern ihre unmissverständliche Schärfe unterscheidet die Lichtdrucke von der Subtilität der themen- und adressatengleichen Malerei.

Baudenkmale Italiens und Ägyptens als Spiegel der Bildungsreisenden

Roberto Rive war vermutlich als Robert Rive in Großbritannien geboren worden. Als Fotograf leitete er in Neapel etwa seit den 1860er Jahren ein kommerziell erfolgreiches Studio, das sich, vergleichbar mit dem Fotoatelier von James Anderson in Rom, dem der Gebrüder Alinari in Florenz oder Giorgio Sommers, ebenfalls in Neapel, insbesondere den Bedürfnissen ausländischer Touristen verschrieben hatte.¹¹ Rives Glasplattenarchiv umfasste in den 1890er Jahren geschätzt mehrere 10.000 Aufnahmen von Monumenten von der Antike bis zur Gegenwart. Seine Blicke auf das Grabmal der Cecilia Metella, den Tempel der Vesta oder den Petersdom entstanden meist in den frühen Morgenstunden, bevor Touristengruppen die berühmten Sehenswürdigkeiten Roms aufsuchten [III.8–9]. Die menschenleeren Aufnahmen sind von einer zeitlosen Qualität – ein Effekt, der durch die leer retuschierte Himmelspartie verstärkt wird. Zudem hilft das morgendliche Streiflicht die skulpturalen Effekte der Bauwerke als deutliches Spiel von Licht und Schatten in die Fotografie zu übersetzen.

Einen Schwerpunkt innerhalb von Rives Angebot bildeten die zahlreichen stereoskopischen Bildpaare von berühmten Bauwerken der Antike und der Renaissance [III.10–15]. Erstmals hatte die Stereofotografie auf der Londoner Weltausstellung 1851 für Furore gesorgt. Der schottische Physiker David Brewster (1781–1868) hatte eine Kamera mit zwei Objektiven der gleichen Brennweite ausgerüstet, die etwa im Abstand menschlicher Augen zwei motivgleiche Bilder mit minimaler Verschiebung des Betrachtungswinkels aufnahmen. Mittels eines dioptrischen Stereoskops konnten die entstandenen Bildpaare betrachtet werden, wobei sich die Bilder im Moment des Sehens überlagern und ein dreidimensionaler Eindruck entsteht [III.3].

Die Faszination, die Welt räumlich zu erleben, löste in den 1860er und 1870er Jahren eine sogenannte Stereomanie in Europa aus.¹² Die visuelle Überraschung durch das Stereoskop verdeutlichte den Betrachtern aber auch die kulturelle Bedingtheit ihrer bisherigen Sehgewohnheiten. Die abendländische Malerei und Zeichenkunst hatte mittels der Zentralperspektive Raum auf einer Fläche dargestellt. Räumliches Sehen entsteht jedoch im Gehirn, wo die unterschiedlichen Informationen der beiden Augen verschmelzen. Die Annäherung an das binokulare Sehen in der Stereoskopie zeigt abermals die große Nähe der Fotografie zur naturwissenschaftlichen Forschung.

Bauwerke nahmen zwar nur einen Teil der millionenfachen Produktion von Stereoskopen ein. Doch gerade das Wissen um die Größe und das Volumen der Architektur legte eine stereoskopische Behandlung nahe. Reise- und Architekturfotografen arbeiteten daher häufig mit mehreren Kameras an einem Motiv, um unterschiedliche Käuferwünsche bedienen zu können. Der optische Effekt machte jedoch nur einen Teil der Faszination der Stereoaufnahmen für die bildungsbürgerlichen Schichten aus. Denn, ähnlich den Prinzipien in der Malerei und den grafischen Künsten, boten oftmals selbst die nüchternsten Ansichten berühmter Bauwerke noch ein überraschendes Detail, das das romantische Empfinden ansprach, wie der spätere Erfinder eines weit verbreiteten Stereoskops, der US-Amerikaner Oliver Wendell Holmes (1809–1894), 1859 im „Atlantic Monthly“ bemerkte:

„Die stereoskopischen Ansichten des Konstantinsbogens und des Titusbogens zeigen nicht nur jeden Buchstaben der alten Inschriften, sondern selbst die Körnigkeit des Steins. Auf dem Giebel des Pantheons kann man nicht nur die Worte des Agrippa lesen, sondern auch eine raue Inschrift darüber, die schamlos im Tumult eines Aufstands in den Stein hineingekratzt oder -gehackt worden ist. Die Deutlichkeit der minderen Einzelheiten eines Bauwerks oder einer Landschaft gewähren uns beiläufige Wahrheiten, die uns mehr interessieren als das zentrale Objekt des Bildes.“¹³

Reise- und Architekturfotografien ergänzten zunehmend das breite Interesse an Veduten gerade in den grafischen Künsten, sie wurden beliebte Sammelobjekte und Souvenirs. Im Zeitalter der stark wachsenden Reiseliteratur gestatteten sie imaginäre Reisen vom heimischen Sessel aus. Die möglichst objektive, akkurate Darstellung von Bauwerken und gelegentlich auch ihre geradezu malerische Einbettung in die urbane oder ländliche Umgebung standen im Zentrum der Serien. In diesem Kontext wurden schon in den 1850er Jahren Stimmen laut, die eine größere Wertschätzung der Fotografie als Kunstform propagierten. Mit Francis Frith (1822–1898) äußerte sich ein renommierter Pionier der Orientfotografie 1859 in der wichtigsten Londoner Kunstzeitschrift, dem „Art Journal“, über „Die Kunst der Fotografie“. Darin forderte er, dass nicht die Unterschiede zwischen der Fotografie und den Nachbarkünsten – „der Lithographie, dem Stahlstich, oder gar [...] der Malerei selbst“ im Vordergrund stehen dürfe, sondern die Besonderheiten der fotografischen Verfahren als solche Anerkennung verdienen:

„Von diesen [Besonderheiten] ist eine die offensichtlichste, die zweifellos die Popularität der Fotografie begründet: es ist die immanente Wahrhaftigkeit der Kontur, wie auch, zu einem beachtlichen Ausmaß, der Perspektive, des Lichts und des Schattens. [...] Wir kommen nun zu den Nachteilen ebenjener Eigenschaft: denn fatalerweise hängt daran auch der Hauptvorwurf gegenüber der Fotografie als Kunst. Tatsache ist, dass sie zu wahrhaftig sind. Die Fotografie beharrt darauf, uns ‚die Wahrheit, nichts als die Wahrheit und die ganze Wahrheit‘ zu liefern. Nun möchten wir aber in der Kunst nur die erst- und letztgenannte Wahrheit, auf die Angelegenheit in der Mitte können wir gut verzichten. Ohne Zweifel ist es genauso die Aufgabe der Kunst, die Natur durch Kalkül und Arrangement zu verbessern, wie es die Aufgabe der Kunst ist, die Natur so genau wie möglich abzubilden in alldem, das wir tatsächlich nachahmen.“¹⁴

In seinem Artikel zeigt sich Frith durchaus verständnisvoll gegenüber kritischen Stimmen aus der Damenwelt, deren Porträts in der unerbittlichen Fotografie unliebsame Ernüchterung bewirkt hatten. Doch war Friths Metier vorrangig das der Architektur und ihrer unmittelbaren Umgebung, sodass für ihn die bildliche Präzision und Konturschärfe der Fotografie unbedingt erstrebenswert waren. Daher begnügte er sich auch nach seinen fotografischen Anfängen nicht mit der Kalotypie, die gerade in heißem Klima so viele

III.1
III.2

Roberto Rive, Junger Italiener, um 1875, Lichtdruck auf Karton. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
Roberto Rive, „Spaghettifresser“, um 1875, Lichtdruck auf Karton. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum





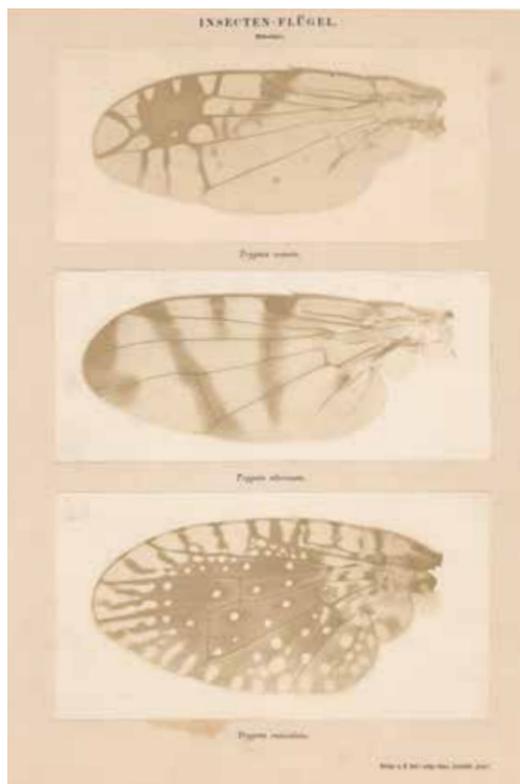
Francis Frith, Sphinx und Große Pyramide in Gizeh, 1856/59, Albuminpapier. Amsterdam, Rijksmuseum

V.1

Franz Aspöck, Moose im Naturselbstdrucke, 1850–1853. In: Faust. Poligrafisch-illustrirte Zeitschrift, hrsg. von Alois Auer, 1. Jg., 1854 (Wien). Hamburg, Hamburger Kunsthalle

V.2

Ernst Heeger, Insectenflügel, 1853, Salzpapierabzug. Amsterdam, Rijksmuseum



Baum erniedrigt und den niedrigen Baum erhöht haben (Hes 17, 22–24). Schindler malte zwar vor der Natur, doch übernahm er ähnlich Robinson nur solche Elemente ins Bild, die zu dem passten, was er auszudrücken suchte. So lassen sich auch in „Nach dem Frühlingsturm“ gewisse Widersprüchlichkeiten erklären, die etwa die uneindeutige Tages- beziehungsweise Nachtzeit, die Lichtregie oder die Gesamtaussage des geheimnisvoll bleibenden Gemäldes betreffen. Anders als Robinson lässt Schindler Fragen offen, sein Ziel besteht nicht zwingend in einer Gesamtharmonie.

Schindler ließ sich bei seinem eklektischen Umgang mit der Natur auch von Fotografien inspirieren. BildmäÙig durchkomponierte Landschaftsaufnahmen französischer Fotografen wie André Giroux, Le Gray oder Charles Nègre zirkulierten als Hilfsmittel und Bevorratung von Motiven in europäischen Künstlerkreisen.¹⁷ In Deutschland waren neben den Aufnahmen Otto Schmidts (1849–1920) die des Landschaftsmalers Georg Maria Eckert (1828–1901) von einigem Nachhall, die in den 1860er Jahren entstanden und bildenden Künstlern Einzelelemente wie auch gesamte Bildkompositionen anboten [V.9–10]. Hinzu kamen bei Schindler eigene genrehafte Aufnahmen, die der Hobbyfotograf als Gedächtnisstützen angelegt hatte und aus denen er ebenso wie aus der direkten Naturanschauung seine inneren Landschaften synthetisierte.¹⁸

In den genannten Landschaftsgemälden – ob poetisch konnotiert oder nicht – sind Spuren der Industrialisierung und ihrer unübersehbaren Eingriffe in den Naturraum auffallend ausgespart. Die kunstwissenschaftliche Begrifflichkeit des Realismus müsste dahingehend neu befragt und präzisiert werden.¹⁹ Auch die zeitgenössische Kritik an der vermeintlich realistischen Landschaftskunst, die berühmte Literaten wie Charles Baudelaire – „Von Tag zu Tag verliert die Kunst an Selbstachtung und unterwirft sich der äußeren Realität.“ – oder Emile Zola – „Die klassische Landschaft ist tot, vom Leben und von der Wahrheit getötet.“ – an den Salon-Ausstellungen der 1860er Jahre äußerten, müsste hinterfragt oder zumindest differenziert werden.²⁰ In jedem Fall begannen schon Mitte des 19. Jahrhunderts tiefgreifende Veränderungen der Infrastruktur auch ländliche Regionen jenseits der stetig wachsenden zentraleuropäischen Städte zu überformen. Eisenbahnbrücken, Bahndämme, Schleusen und die Wasserdampf Wolken modernen Maschinenantriebs lassen sich jedoch selbst in Landschaftsgemälden mit hohem Betrachterstandpunkt wie der „Rheinlandschaft“ Eduard Schleichs d. J. (1853–1893) lange nicht ausmachen [V.11]. Unberührt liegt das Siebengebirge vor uns, die Burgruine Drachenfels dient als patriotisch-historischer Anker vor dem vermeintlich zeitlos dahinfließenden Strom. Die Landschaftsmalerei des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts behauptete sich in solchen Blicken auf die scheinbar oder tatsächlich unberührte Natur als Manifestation gegen die industrielle und kapitalistische Entzauberung der Welt, die mit der technischen Modernisierung einherging.

Der Wandel der Infrastruktur hat sich hingegen im Umland größerer Städte in Form von fotografischen Serien erhalten, die zumeist als staatlich beauftragte Dokumentationen des technischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Wandels initiiert wurden.²¹ 1874 beschloss etwa die Hamburger Baudeputation, zukünftig „bei allen größeren oder besonders interessanten Umgestaltungen von Bauwerken, Straßenanlagen, Wasserbauten u.s.w. photographische Aufnahmen sowohl des alten wie des neuen Zustands beschaffen zu lassen.“²² Der ortsansässige Fotograf Georg Koppmann (1842–1909) wurde mit der Anfertigung der Aufnahmen betraut, von denen etwa 3000 aus einem Zeitraum von vier Jahrzehnten überliefert sind. In der Inszenierung des Bildgegenstands transportieren sie nicht nur den Wandel des Stadtbildes, sondern eine gewisse Fortschrittseuphorie²³ [V.12–14]. Ihr Fokus auf Ingenieursleistungen und Funktionalitäten evoziert den Eindruck einer vom Menschen beherrschten Natur. Die von Leighton noch als unkünstlerisch kritisierte leere Himmelsfläche verleiht Koppmanns Albumindrucken eine geradezu monumentale Stille, innerhalb derer sich der betrachtete Gegenstand – ein Gaswerk, ein Hochleistungskran, ein Fernsprengerüst – in großer Nüchternheit erhebt.

Jenseits der Jahrzehnte währenden Debatte, in welchem Verhältnis die Fotografie zur Kunst stehe, wuchsen ihr also insbesondere dort Aufträge und Chancen zu, wo die Malerei genauso wie die Zeichenkunst als zu aufwendig, zu wenig präzise oder schlicht als technisch ungeeignet galt. Gerade die umfangreichen empirischen Forschungen zur Naturkunde bewiesen schon früh großes Interesse an der Detailgenauigkeit des maschinellen Dokumentationsmediums. Parallel dazu entwickelte sich Mitte des 19. Jahrhunderts ein Interesse an der „mechanischen Objektivität“²⁴ bei der Naturbeobachtung. Galt das Interesse der Wissenschaft zuvor der Erfassung von Grundtypen von Phänomenen, die dem Forscher auch Eingriffe in die Darstellung der Ergebnisse gestattete, so sollte ein mögliches Einwirken nun tunlichst vermieden werden.²⁵ Fotografische Kontaktbildverfahren, die ohne den Einsatz einer Kamera mit lichtempfindlichem Papier auskamen, waren hierfür besonders interessant. So kam unter anderem dem 1853 von dem Wiener Buchdrucker Alois Auer (1813–1869) erfundenen Naturselbstdruck größere Bedeutung zu. Die Strukturen selbst zartester Moose konnten mittels einer weichen Bleiplatte in eine Druckform überführt werden, deren Galvanisierung eine Vervielfältigung in großer Auflage und somit auch als Buchillustration gestattete [V.1]. Die Objektivität dieses Abbilds der Natur sah Auer der bisherigen Praxis des Zeichners überlegen:

„Der Künstler macht aus dem wissenschaftlichen Gegenstande ein Bild seiner

Phantasie [...]. So wie das gemalte Portrait eines Menschen nebst dem Wahren viel Unwahres enthält, so trägt jede Nachahmung durch die bisherige Weise ihre Unwahrheiten zur Schau.“²⁶

Aber auch der Naturselbstdruck entbehrte nicht der menschlichen Hand, wenn man sich die individuelle Farbgebung des Drucks vor Augen führt. Die feine Ästhetik der wissenschaftlichen Bildgebung war gerade in botanischen Illustrationen seit den frühesten Herbarien ein auffälliges Charakteristikum. Mittels fotomikroskopischer Apparate gelangen jedoch erneut große Fortschritte bei der Erzeugung von Vergrößerungen von Kleinststrukturen, die seit dem 17. Jahrhundert in einer Folge von Beobachtungen durch ein Mikroskop und anschließende Zeichnung festgehalten wurden.²⁷ Um 1840 schuf William Henry Fox Talbot (1800–1877) bereits erste Mikrokalotypien von Motenflügeln, Pflanzenstängeln und Kieselalgen, um die Nützlichkeit der Technik für die Wissenschaft zu demonstrieren. In den 1850er Jahren wandte der an der Kunstakademie geschulte Wiener Entomologe Ernst Heeger (1783–1866) erfolgreich die Fotografie durch das Sonnenmikroskop zur Distinktion verschiedener Gattungen an, was wiederum Alois Auer dazu bewegte, Heegers „Mikrotypen“ 1853 neben den erwähnten Naturselbstdrucken in der „polygrafisch-illustrierten Zeitschrift Faust“ abzdrukken [V.2]. Die so sichtbar gewordene Schönheit der Mikroformen wurde als Anregung und als Formenschatz für bildende Künstler interessant. Zu den bekannteren Mappenwerken dieser Art zählt etwa die „Formenwelt aus dem Naturreiche“ von 1904, dessen 70 Heliogravüren neue Impulse für die Ästhetik des Jugendstils setzten.²⁸ Der Wiener Fotograf und Verleger Martin Gerlach (1879–1944) konnte hierfür auch auf Mikrofotografien Hugo Hinterbergers (1868–1943) zurückgreifen, die die filigrane Schönheit von Insektenflügeln oder auch das bizarre Rissmuster getrockneter Lackoberflächen zeigen [V.15–16].

Im Zeitalter der Volkssternwarten stellte auch die präzise Erfassung der Himmelslichter ein frühes Desiderat der Fotografie dar.²⁹ Dem Unterfangen einer „Geografie des Himmels“³⁰ gingen zahlreiche Versuche voraus, das schwache Mondlicht mit lichtempfindlichen Materialien aufzunehmen, um die Mondoberfläche studieren zu können.³¹ Erste Daguerreotypien des Mondes schufen John Adams Whipple (1822–1891) und George Phillips Bond (1825–1865) am Harvard-Observatorium 1851/52. Die kleinen Formate waren ein respektabler Anfang, wurden jedoch von der großformatigen und differenzierten Lunarfotografie von Lewis Morris Rutherfurd (1816–1892) im Jahr 1865 in den Schatten gestellt [V.21–23]. In seinem privaten Observatorium im Garten seines New Yorker Hauses hatte Rutherfurd nahezu zehn Jahre experimentiert. Mittels eines Fernrohrs, das mit einem achromatischen Objektiv verbunden war, gelangen ihm schließlich die technisch wie ästhetisch

imposanten Aufnahmen, die er zu Publikationszwecken wie ein Künstler datierte und signierte.³²

Das „Schauspiel des Universums“³³ offenbarte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmend rasch und relativierte so das rätselhafte Unsichtbare als etwas lediglich bislang nicht Sichtbares. Die Erfassung und Visualisierung von Phänomenen mittels fotografischer Verfahren diente im Positivismus des späten 19. Jahrhunderts der Evidenz, die wiederum Rückwirkungen auf die Rezeption der Fotografie als dokumentierende Bildtechnik hatte. Auch eine Generation nach Rutherfurds Mondaufnahmen war die fotografische Vermitteltheit moderner Erkenntnisse virulent. Als 1896 die Entdeckung der sogenannten Röntgenstrahlen erstmals den Blick in oberflächlich unversehrte Körper gestattete, war es nicht zuletzt die Arbeit der renommierten österreichischen Fotochemiker Josef Maria Eder (1855–1944) und Eduard Valenta (1857–1937) mit Bromsilber-Gelatinetrockenplatten, die überhaupt erst das Röntgenbild fixierte [V.17–20]. Die Gestaltung ihres Bildatlasses von 15 aufwendigen Röntgen-Heliogravüren offenbart eine Schnittstelle zwischen künstlerischen Kompositionen und wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse.³⁴ Das bewusste, formschöne Arrangement der Frosch- oder Fischkörper zueinander, das Spiel der Kontraste auf hellem oder dunklem Hintergrund, die Entscheidung für einen gleichmäßig satten Grund – die Ästhetik der Röntgenfotografie hob nicht nur den Bildgegenstand, sondern auch die technische Umsetzung ins Bewusstsein faszinierter Betrachter. Dieser „Zugewinn an Sichtbarkeit“³⁵ versprach auch jenseits der Naturwissenschaften große Erkenntnisgewinne und zugleich Sehgenüsse, mit denen der Verlag zurecht warb: „Das Werk wird jenen, welche sich mit Röntgen-Photographien befassen wollen, von großem Werthe sein und ist zugleich wegen der Schönheit der Bilder und der eleganten Ausstattung eine Zierde für jeden Büchertisch“³⁶.

Mit der Hoffnung, ähnlich den Röntgenstrahlen, der „Seele“, Gedanken und Träumen fotografisch Evidenz zu verleihen, experimentierten um 1900 in Frankreich der Mediziner Hippolyte Baraduc (1850–1909) und der Major Louis Darget (1847–1921) mit diversen kameralosen Verfahren. Dargets Methode bestand darin, einer Versuchsperson die zu belichtende Platte direkt auf die Stirn zu legen, während sie ihre Gedanken auf ein zuvor festgelegtes Thema richtete [V.24–25]. Die nach wissenschaftlichen Maßstäben fragwürdigen Ergebnisse wurden als Gedanken-Mimesis durchaus weit rezipiert, nahmen sie doch zahlreiche künstlerische Versuche zur Verbildlichung des Unterbewussten aus dem frühen 20. Jahrhundert vorweg.³⁷ Baraduc hingegen widmete sich der These, dass die menschliche Seele in Form von Strahlung mess- und sichtbar sei. „Fluidale Ausströmungen“ suchte

er mittels Cyanotypie und Elektrografie unter Ausschluss weiterer Strahlenquellen und in Dunkelheit zu fassen, was in weitgehend abstrakten Bildern resultierte [V.26–27]. Mit diesen „Psychicones“³⁸ erzielte Baraduc größere Glaubwürdigkeit als Dargets Gedankenfotografie.

In diesen kleinen Nischen der parawissenschaftlichen Fotografie erhielt sich der Zauber eines Bildmediums, das zwei Generationen zuvor die Öffentlichkeit durch Lichtbilder, die ohne die Hand eines Künstlers entstanden waren, faszinierte. Es sind zugleich Nischen, in denen der Topos der Kunstmalerei, Wahrheit jenseits der schnöden Wirklichkeit zu offenbaren, zu einer neuen Poesie findet und sie für das physikalisch-chemische Verfahren beansprucht – wenn auch die Interpretation der parapsychologischen Bildgenese und ihrer Resultate umstritten war. Mit den surrealistischen Bewegungen sollte dieser Zweifel seinen Stachel verlieren.



Lewis Morris Rutherford, Aufnahme des Mondes am 8. März 1865 (New York), Albuminpapier. Hamburg, Hamburger Kunsthalle



Lewis Morris Rutherford, Aufnahme des Mondes am 6. März 1865 (New York), Albuminpapier. Hamburg, Hamburger Kunsthalle

V.26



Hippolyte Baraduc, Fluidale Ausströmungen eines menschlichen Daumens, Paris, um 1895, Elektrografie, Silbergelatinepapier. Freiburg i.Br., Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V.

V.27



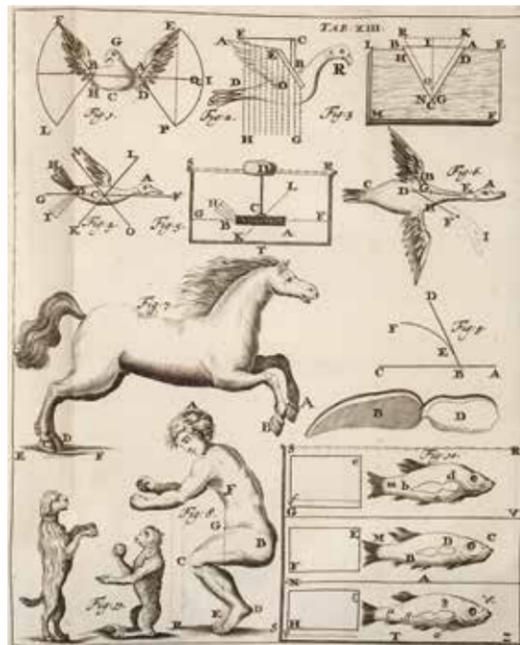
Hippolyte Baraduc, Fluidale Ausströmungen einer Fingerspitze, um 1900, Cyanotypie. Freiburg i.Br., Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V.



Albert von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomen mit Eva C., München, 1913, Silbergelatinepapier.
Freiburg i.Br., Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V.



Albert von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomen mit Stanislaw P., München, um 1920,
Silbergelatinepapier. Freiburg i.Br. Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V.



Die Darstellung des Pferdes im 19. Jahrhundert

„Die Muybridge’schen und Anschütz’schen Aufnahmen der Pferde werfen alle bisherigen Theorien über den Haufen [...]. Mit einem Worte, alle unsere Vorstellungen und Darstellungen von der Bewegung des Pferdes waren von Anfang bis zu Ende falsch.“¹

So urteilte Josef Maria Eder (1855–1944) in seinem 1886 erschienenen Lehrwerk „Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung in Kunst und Wissenschaft“ über die bis dato sichtbaren Auswirkungen der Chronofotografie, der neuen Technik zur fotografischen Aufzeichnung von Bewegungsprozessen.

In dieser Zeit, in einer vom erstarkenden Bürgertum und von militärischen Auseinandersetzungen geprägten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, erlebte gerade die sonst in Adelskreisen beliebte Pferdemaalerei in Europa einen Höhepunkt. Das Genre widmete sich der malerischromantischen Wiedergabe des Pferdes unter den Vorzeichen einer möglichst korrekten Darstellung der Anatomie. Sowohl Kavalleriegefechte als auch Porträts meist edler Zuchtpferde – Auftragsarbeiten im Sinne des jeweiligen Besitzers und Pferdliebhabers – erfreuten das Publikum.

Doch hatten der stattliche Körperbau und das organische Zusammenspiel der Muskulatur gerade in Bezug auf ein im Lauf begriffenes Pferd die Hippologen, Veterinäre aber auch Künstler vor eine Herausforderung gestellt. Die verschiedenen Gangarten des Pferdes und deren komplexe Abfolge der Huf- und Beinbewegungen waren weder für das bloße Auge des Menschen analysierbar noch damit für heutiges Verständnis künstlerisch adäquat darstellbar, obwohl anatomische Studien, die der Natur nachzuspüren suchten, schon seit Jahrhunderten angestellt wurden. Der italienische Arzt und frühe Bewegungsphysiologe Giovanni Alfonso Borelli (1608–1679) legte mit seiner posthum 1680 erschienenen Schrift „De motu animalium“ bereits eine erste umfassende Abhandlung zur Biophysik von Mensch und Tier vor [VI.1].² Auch bildende Künstler unternahmen durch die Epochen hinweg Versuche, eine ganz eigene Strategie zu entwickeln, das Moment aus der kraftvollen Bewegung des Pferdekörpers und einer zeitlichen Sequenz zu einer ästhetisch ansprechenden Pose zu verarbeiten. Im 18. Jahrhundert hatte sich der britische Künstler George Stubbs (1724–1806) der künstlerischen Problematik mit Hilfe naturwissenschaftlicher Forschung gestellt. Das Sezieren von Pferdekadavern gehörte ebenso wie das Anfertigen grafischer Skizzen und Studien zu den vorbereitenden Unternehmungen, die die empirische Grundlage zu seinen Gemälden lieferten.³ Aus diesen Untersuchungen der anatomischen Gegebenheiten am Tier selbst heraus entstand auch sein 1766 in London publizierter Anatomieatlas „The Anatomy of the horse“, der lange als Standardwerk den

Ansprüchen eines sowohl wissenschaftlichen als auch künstlerischen Publikums gerecht werden sollte.⁴ 1772, nur wenige Jahre nach Erscheinen des Stubbs’schen Atlases, legte der französische Tierarzt Philippe-Etienne Lafosse (1739–1820) in Paris seinen „Cours d’hippiatrique, ou traité complet de la médecine des chevaux“ vor und verwies damit auf das wachsende Interesse seitens des Militärs, hier der französischen Kavallerie, die sich die Ergebnisse der anatomischen Studien zu Nutzen machen wollte. In den folgenden Jahrzehnten widmeten sich die Maler ebenfalls vornehmlich der Wiedergabe militärischer Szenen und konnten sich in diesem Genre als Meister der Pferdedarstellung profilieren. Peter von Hess (1792–1871) etwa schildert in dem kleinformatigen Kabinettbild der „Reiterattacke“ von 1844 eine episodenhafte Kampfszene zwischen einem Dragoner in den habsburgischen Farben Schwarz und Gelb, welcher soeben eine Lanze mit Flagge von einem polnischen Ulanen erbeutet hat [VI.4]. Auf dem Gemälde packt ein Kavallerist des österreichischen Regiments den Schimmel des gegnerischen Reitersoldaten am Zaumzeug und ist im Begriff, ihn zum Halt zu bringen. Vor der Kulisse der bewegten Wolken und des skizzenhaften Hintergrunds erscheint die Reiterattacke in ihrer kontrastierenden, feinmalerischen Ausführung als Momentaufnahme des Gefechts. Der Fokus liegt dennoch auf der historischen Verortung und Genauigkeit, die sich in der detaillierten Ausführung der Uniformen und aller Rangabzeichen der in die Schlacht Involvierten niederschlägt. In anatomischer Hinsicht zeigt sich jedoch hier noch die Unkenntnis des Bewegungsablaufs des Pferdes im Moment des Davonpreschens. In falscher Annahme eines vermeintlichen gestreckten Galopps zeigt von Hess den Braunen mit beiden weit vom Körper gestreckten Vorder- und Hinterbeinen in einer sprunghaften Haltung. Tatsächlich wird die Bewegung in jener Form nie vollführt. Dieser Darstellungsfehler blieb in der Malerei allerdings bis zur Erfindung der Momentfotografie mit ihren auf experimentellen Bewegungsstudien basierenden Ergebnissen weiterhin bestehen.

Albrecht Adam (1786–1862), der als Militärmaler zu Ansehen gelangte und auf dem Gebiet der Genremalerei mit Peter von Hess konkurrierte, schuf 1844 das Bildnis zweier Pferde von besonderer Berühmtheit: „Der große Siglavi und der Forresto-Schimmel des kaiserlichen Marstalles in Wien“ setzt mit diesen beiden Hengsten die Urväter der berühmten Pferderasse der Lipizzaner in Szene, die traditionellerweise den Stall der Spanischen Hofreitschule in Wien ausmachen [VI.5]. In einer schlichteren ländlichen Umgebung zeigt Adam wie ein Reitknecht in ungarischem Trachtenmantel den Braunen und den Apfelschimmel am Halfter zum Stillstehen bringen möchte. Links im Hintergrund schließt ein davon-



Franz Krüger, Zwei Reiter im Galopp, 1851, Öl auf Leinwand. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Übereinstimmung mit Boissonnas' Augen, die uns ebenso zu fixieren scheinen wie die Objektive auch.

Abermals trägt dieser Anschein einer direkten Einbeziehung des betrachtenden Publikums. Auch wenn der potenzielle Betrachter immer mitgedacht wird, sind Kamera und Fotograf nicht in erster Linie uns zugewandt, sondern einem Spiegel, der die Porträtansicht reflektiert und auf die lichtempfindliche Schicht im Inneren des Kamerakörpers bannt. Bewusst spielt der Fotograf mit derlei medialen Verstrickungen, wenn er nicht nur sich, sondern zusätzlich ein gemaltes Porträt seiner selbst in die fotografische Selbstinszenierung integriert [IX.8]. Buchstäblich aus dem Rahmen gefallen scheint die bemalte Leinwand, die Boissonnas in übereinstimmender Garderobe in der Hand hält, während er den in seiner linken Hand befindlichen Selbstauslöser seiner Kamera betätigt. Als würde er den Betrachtenden stolz demonstrieren wollen, dass die Fotografie das letzte Wort habe.

Einen solchen Stolz auf das eigene Schöpfungsfertum vermissten die Zeitgenossen von Edward Steichen (1879–1973) mit Blick auf dessen so berühmtes Selbstporträt aus dem Jahr 1901 [IX.10]. Auf diesem präsentiert sich der US-amerikanische Fotograf nämlich nicht mit seiner Kamera, sondern mit Pinsel und Palette und löste damit heftige Debatten aus.¹⁵ Allerdings ist diese Entscheidung weniger als Leugnung der eigenen Zunft zu verstehen, sondern vielmehr als ein Bekenntnis seiner Zugehörigkeit zum Kreis der Piktorialisten. Diese weltweit in Zirkeln organisierte künstlerische Bewegung suchte massiv, die Fotografie aus ihrer Rolle eines technisch basierten und damit scheinbar objektiv dokumentarischen Mediums herauszuheben und sie stattdessen als künstlerisches Ausdrucksmittel neben Malerei und Grafik zu etablieren. So gründete 1902 Alfred Stieglitz (1864–1946) die „Photo-Secession“ in New York, 1905 formierte sich „The International Society of Pictorial Photographers“ und in Europa die Künstlergruppe „Wiener Kleeblatt“ um Heinrich Kühn (1866–1944). Die Mitglieder der verschiedenen Vereinigungen unterstützten und förderten sich gegenseitig.¹⁶ Kaum anders ist eine Aufnahme Stieglitz' zu verstehen, die kein geringerer als Kühn angefertigt hatte – beides Koryphäen der piktorialistischen Fotokunst [IX.9]. Der Gummidruck zeigt Kühn, wie er eine Fotografie in den Händen hält und einer eingehenden Betrachtung unterzieht. Kühn ist so weit aus dem Profil gedreht, dass sein Gesicht kaum zu erkennen ist. Die gerahmte Fotografie vor ihm scheint ungleich wichtiger und zieht durch die Bildkomposition auch den Blick der Betrachtenden auf sich. Auf diese Weise inszeniert Stieglitz die Fotografie als dokumentierendes und zugleich künstlerisches Medium.

Steichen jedoch wirbt auf seinem Selbstporträt weitaus weniger subtil für die Belange der Piktorialisten, bedienten sie sich doch ähnlicher Werkzeuge wie die Nachbardisziplinen, um malerische oder aber grafische Effekte zu erzielen.¹⁷ Bewaffnet mit Pinsel und Palette will er seinem Publikum unmiss-

verständlich vorführen, dass die fotografische Praxis der Piktorialisten ebenso manuell und handwerklich versiert vollzogen wird wie die Malerei und aus diesem Grunde in den Kanon der bildenden Künste aufgenommen gehört.

Ungleich verstrickter werden Bezugnahmen zwischen den Medien in dem Moment, da die Fotografie Einzug in den Arbeitsalltag von Künstlerinnen und Künstlern hält. Oftmals ersetzte sie das flüchtige Spiegelbild als weitaus beständigere Bildvorlage. Neben der Fixierung der Darstellung bot sie darüber hinaus den Vorteil, sich des eigenen Körpers nicht nur frontal, sondern aus unterschiedlichen Perspektiven gewahr zu werden. So existieren diverse Aufnahmen, die – um nur einen zu nennen – Franz von Stuck kostümiert und in den absonderlichsten Posen zeigen und die von ihm zur Ausführung seiner malerischen Werke als Vorlagenstudien herangezogen wurden.¹⁸

Während derlei Bildnisse jedoch weniger als Selbst-, denn vielmehr als Körperinszenierungen gelesen werden müssen,¹⁹ kündigt ein anderes Bildgenre dezidiert von einer Selbstdarstellung des Künstlers, ohne diesen aber tatsächlich ins Bild zu setzen. Die Rede ist von jenen Darstellungen des Künstlerateliers, wie es sie so zahlreich von Hans Makarts (1840–1884) üppig ausgestatteten Räumlichkeiten gibt [IX.12]. Könnte zunächst der Eindruck entstehen, dass Bilder wie diese entweder beiläufig entstanden sind oder aber die Beiläufigkeit des Atelierbetriebs dokumentieren, ist beides zu verneinen. Nicht nur stand das Wiener Atelier Besuchenden an ausgewählten Wochentagen zur Besichtigung offen, auch folgt das scheinbar wilde Durcheinander einer genauestens komponierten Logik, die vor allem durch das Arrangement von Kuriositäten verschiedener Zeiten und Länder an das Konzept der Kunst- und Wunderkammer erinnert. Dieses sollte nicht nur die Weltgewandtheit des Künstlers spiegeln, sondern auch den Grad seiner Bildung.²⁰ Vor diesem Hintergrund wollte Makart auch seine eigenen Gemälde verstanden wissen, die an strategisch aussagekräftigen Stellen im Raum platziert waren. Nicht umsonst wurde der Malermeister von Zeitgenossen als „Genie der äußeren Lebensgestaltung“²¹ bezeichnet. Und obgleich diverse Atelieransichten in Gemälden und Holzstichen verewigt wurden, hat es den Eindruck, als habe Makart der Fotografie den Vorzug gegeben, um vor der Folie des Dokumentarischen sagen zu können: Schau und vergewissere dich, genau so imposant hat es hier tatsächlich ausgesehen!

Dieser Eindruck des Tatsächlichen wurde aber gerade von der Fotografie beziehungsweise den sie ausführenden Fotografen maßgeblich konterkariert. Schon seit Beginn der fotografischen Bildpraxis zeigten sie, dass der Imagination nicht allein mithilfe der Malerei, sondern auch mit den eigenen Mitteln Ausdruck

IX.1

Joseph Byron, Byron und vier Fotografen auf dem Dach von Marceau's Studio in New York, Selbstporträt, 1920, Silbergelatinepapier.

IX.2

Anonym, Byron und drei Fotografen auf dem Dach von Marceau's Studio in New York, 1920, Silbergelatinepapier. New York City, Museum of the City of New York

