

**Eine Ästhetik der Kunstphotographie  
im internationalen Kontext  
(1891-1914)**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von  
Kristina Lowis  
aus Mönchengladbach

Disputation 28. Juli 2003

Erstes Gutachten von Prof. Dr. Hans Körner

Zweites Gutachten von Priv.-Doz. Dr. Jürgen Wiener

**D61**

## **Dank**

Während der Arbeit an der vorliegenden Dissertation war mir die Unterstützung durch die nachstehend genannten Personen eine wertvolle Hilfe. Ich möchte mich bei ihnen dafür ausdrücklich bedanken.

Am Seminar für Kunstgeschichte sind dies Herr Prof. Dr. Hans Körner, der von Anfang an Vertrauen in das Projekt gesetzt hat und mir immer wichtiger Ansprechpartner war ebenso wie Herr Priv.-Doz. Dr. Jürgen Wiener, der speziell in der Schlussphase konstruktiv Kritik geübt hat.

In Paris waren es diejenigen, die das Interesse an Photographie zu schüren wussten und mir darüber hinaus die von ihnen betreuten Sammlungen zugänglich gemacht haben: Sylvie Aubenas in der Bibliothèque nationale und Michel Poivert in der Société française de photographie.

Dank gilt auch ihren Mitarbeitern und jenen der Bibliothek des Kölner Museums für angewandte Kunst, deren verlässliche Hilfestellungen meine Recherche und Dokumentation erleichtert haben.

Motiviert haben mich immer wieder diejenigen, die mit Interesse das Thema und seine Entwicklung verfolgt und daran geglaubt haben. Im besonderen Anya Reichmann, Silke Tofahrn und Marlies Lowis, ohne deren Lektüre und Korrekturen der Text Rohmaterial geblieben wäre.

Vor allem bin ich dankbar für die Präsenz von Julien Trillat, der auch die Abbildungen in eine zeitgemässe Form zu bringen und stets die Ruhe zu bewahren wusste.

# Eine Ästhetik der Kunstphotographie im internationalen Kontext (1891-1914)

Einleitung	6
<b>I. Piktorialismus international</b>	<b>11</b>
I.1. Auftakt	11
I.1.1. Robert Demachy, ein Piktorialist	13
I.1.1.1. Werdegang eines Kunstphotographen	15
I.1.1.2. Das schriftliche Werk	18
I.1.1.3. Ansätze einer ästhetischen Theorie bei Demachy	25
I.1.1.4. Polemische Auseinandersetzungen	27
I.1.1.5. Das Ende des kunstphotographischen Engagements	29
I.2. Vereinte Amateure	33
I.2.1. Eine internationale Bewegung formiert sich	34
I.2.1.1. Österreich	35
I.2.1.2. Großbritannien	37
I.2.1.3. Deutschland	38
I.2.1.4. Frankreich	39
I.2.1.5. Belgien	40
I.2.1.6. Andere Länder	41
I.2.1.7. Nordamerika	43
I.2.1.8. Nationale Differenzen	44
I.2.2. „Malheur à ceux qui travaillent seuls“	47
I.2.3. Amateure und Professionelle	50
I.2.3.1. Photographinnen	54
I.2.4. Kunst außerhalb der Akademien	57
I.2.5. Erziehung zur Kunst	60
I.2.5.1. Alfred Lichtwark und die Kunstphotographie in Hamburg	63
I.3. Ergebnis	68
<b>II. Der theoretische Rahmen</b>	<b>69</b>
II.1. Robert de la Sizeranne: Ist Photographie Kunst?	71
II.2. Frédéric Dillayes Theorie zur Kunst in der Photographie	77
II.3. Was das Schöne sei	85
II.3.1. Vielstimmige Theoriebildung	85
II.3.2. Eine technikabhängige Ästhetik?	90
II.3.3. Länderspezifische Merkmale des Schönen	97
II.4. Die Besonderheit des photographischen Abbilds. Bernard Shaw.	101
II.5. Die Grundlagen kunstphotographischer Ästhetik. Willi Warstat.	109
II.5.1. Warstats Geschichte der künstlerischen Photographie	117

II.6.	Ergebnis	127
<b>III.</b>	<b>Bildrahmen</b>	128
III.1.	Referenzen	130
III.1.1.	Die Rolle der Bezugnahme im piktorialistischen Diskurs	134
III.2.	Zeitgenössische Werkbezüge	139
III.2.1.	Franz von Stucks photographisch konditionierte Malerei	141
III.2.2.	Auguste Rodins Auffassung synthetischer Subjektivität	145
III.3.	Die Frage der Analogien	148
III.3.1.	Edgar Degas Momentaufnahmen in der Malerei	148
III.3.2.	James McNeill Whistler. Ton und Sensibilität	154
III.3.2.1	Der photographische Bildausschnitt, Whistler und Japan	157
III.4.	Orte im Bild	161
III.4.1	Piktorialistische Landschaften	161
III.4.2.	Léon Lhermitte, ein zeitgenössischer Landschaftsmaler	165
III.4.3.	Léon Spillaerts Bildatmosphären	169
III.4.4.	Rodenbachs tote Stadt	172
III.5.	Ergebnis	178
<b>IV.</b>	<b>Bild – Abbild</b>	180
IV.1.	Subjektive Bilder: Kindheit, Religion, Musik, Akt.	182
IV.2.	Der Kontext psychologischer Fragestellungen	189
IV.2.1	Paul Chabaneix und das Unterbewußte in der Kunst	191
IV.2.2.	Janet, psychischer Automatismus und automatisches Bild	198
IV.3.	Kunst und Gefühl	203
IV.3.1.	Konzeptionen für ein Gesamtkunstwerk	206
IV.3.2.	Frederick Holland Day	209
IV.4.	Aus der künstlerischen Verwandtschaft des Piktorialismus	212
IV.4.1.	Eugène Carrière	212
IV.4.2.	Medardo Rosso	217
IV.4.3.	Maurice Maeterlinck	220
IV.5.	Ergebnis	226
	Abschließende Überlegungen	227
V.	Bibliographie	232
VI.	Abbildungen	Bd 2

Anmerkung: Soweit nicht anders gekennzeichnet stammen die Übersetzungen ins Deutsche von der Autorin.

## Einleitung

„Muettes analogies! Pénétration réciproque de l'âme et des choses! Nous entrons en elles, tandis qu'elles pénètrent en nous.“

Georges Rodenbach in *Bruges-la-Morte* 1892<sup>1</sup>

Photographie ist heute eine alte Technik. Sie ermöglicht seit ihrer Erfindung das chemisch gestützte Abbilden optischer Wahrnehmung, und provoziert seit ebenso langer Zeit Diskussionen über ihr offenbar unbegreifliches Wesen. Außerhalb ihrer dokumentarischen Möglichkeiten wirft sie, wie jedes Bild, die Frage nach ihrer Bedeutung auf. Diese Frage beantworten Photographierende und Betrachtende sich meist individuell. Brisant wird es, sobald die Frage in einem übergeordneten Rahmen gestellt wird. Mehr als 160 Jahre nach der Nutzbarmachung photographischer Technik auch für Kunstzwecke scheint die Präsenz des Mediums auf kunsthistorischem Boden noch für Überraschungen zu sorgen. Besonders, wenn das Resultat eine Infragestellung verbindlich erscheinender Kunsthistoriographie ist.

Innere und äußere Elemente künstlerischer Produktion bedingen sich gegenseitig. Das Ziel dieser Arbeit ist es, solche wechselseitigen Bedingungen im Zusammenhang mit der Kunstphotographie um 1900 aufzuzeigen. Als internationales Phänomen hauptsächlich von Amateuren betriebener Kunst entsteht der Piktorialismus um die Jahrhundertwende inmitten vielfältiger Einflüsse, die es für das Verständnis seiner Ästhetik zu beachten gilt. Die Annahme, daß eine piktorialistische Ästhetik sowohl in theoretischer als auch praktischer Form nachweisbar ist, bildet die Grundvoraussetzung der hier vorgestellten Studie. Darüberhinaus wird von der Analyse dieser Ästhetik erwartet, daß sie die kunsthistorisch-möglichen Blickwinkel erweitert.

Als photographischer Sonderweg lange von der Forschung vernachlässigt, kommt erst in den späten 1970er Jahren allmählich wieder Interesse an piktorialistischer Kamerakunst auf. 1979 veröffentlicht Margaret Harker mit der Unterstützung der Royal Photographic Society ein Buch über den *Linked Ring*, den elitären kunstphotographischen Verein Englands.<sup>2</sup> Ein Jahr zuvor hatte Robert Doty seine Untersuchung der *Photo-Seession* und der amerikanischen Kunstphotographiebewegung unter Alfred Stieglitz präsentiert<sup>3</sup> und auch die prestigeträchtige Zeitschrift *Camera Work* durfte sich erneuter Aufmerksamkeit erfreuen.<sup>4</sup> In Brüssel ist 1983 eine repräsentative Ausstellung von Kunstphotographien um 1900 zu sehen.<sup>5</sup> In Deutschland basiert die Forschung auf den von Fritz Kempe geschaffenen Grundlagen, und ist durch verschiedene Beiträge des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe ausgebaut worden, besonders durch den 1989 publizierten Bestandskatalog.<sup>6</sup>

1992 erweitert Michel Poivert mit seiner Dissertation über den französischen Piktorialismus die grundlegende Historiographie der kunstphotographischen Bewegung<sup>7</sup>, die im gleichen Jahr Gegenstand eines Symposiums in Edinburgh ist.<sup>8</sup> 1993 beherbergt das Rodin-Museum in

---

<sup>1</sup> Rodenbach, Georges: *Bruges-la-Morte*, Brüssel: Labor, 1986, S.75: „Stumme Analogien! Gegenseitige Durchdringung der Seele und der Dinge! Wir gehen in sie, gleichzeitig dringen sie in uns.“

<sup>2</sup> Margaret Harker: *The Linked Ring. The Secession Movement in Photography in Britain 1892-1910*, London: RPS, 1979

<sup>3</sup> Robert Doty: *Photo-Seession. Alfred Stieglitz and the Fine Art Movement in Photography*, New York: Dover, 1978. Zeitgleich war im Metropolitan Museum of Art die Ausstellung *The Collection of Alfred Stieglitz. Fifty Pioneers of Modern Photography* zu sehen, Naef Weston editierte den gleichnamigen Ausstellungskatalog New York 1978.

<sup>4</sup> Margolis, Marianne F.: *Camera Work, a pictorial guide*, New York: Dover, 1978

<sup>5</sup> *La Photographie d'Art vers 1900*, Brüssel: Crédit Communal, 1983

<sup>6</sup> *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*, Herausgegeben vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1989

<sup>7</sup> Michel Poivert: *La photographie pictorialiste en France 1892-1914*, Thèse Paris I, 1992. Eine Ausstellung des Département des Estampes et de la Photographie der Nationalbibliothek begleitet vom gleichen Autor: *Le Pictorialisme en France*, Paris: Hoebeke / Bibliothèque nationale (Collection le siècle d'or de la photographie) 1992

<sup>8</sup> *Photography 1900. The Edinburgh Symposium*, Edinburgh: National Museums of Scotland, 1992

Paris eine Ausstellung internationaler Kunstphotographien und gibt dazu einen umfassend instruktiven Katalog heraus.<sup>9</sup>

Die erneute Präsenz piktorialistischer Bilder, die somit ihren internationalen Dornröschenschlaf beendet hatten, reizte in der Folge Organisatoren, diese in Ausstellungen zur Kunst der Jahrhundertwende zu integrieren. Dieser lobenswerte Ansatz sah sich allerdings in manchen Fällen konterkariert durch eine Hängung, die Anlaß gab, die Seriosität des kuratorischen Interesses zu bezweifeln: so waren in der großangelegten „1900“ Schau die Photographien weitgehend im Treppenhaus zu finden<sup>10</sup>, und italienische Kunstphotographien ließen sich hinter Stellwänden aufspüren oder waren durch davor aufgebaute Vitrinen dissimuliert.<sup>11</sup> Auch inhaltlich ist schwer zu erkennen, welche Bedeutung den Photographien zugemessen wird, denn der Tenor ist unisono simplistisch: diese Form der Photographie habe unbedingt etwas mit Malerei zu tun, sie ähnele ihr ja schließlich. Eine Spitze in dieser Richtung der Kritik ist eine skurrile Publikation aus dem Jahr 2000, die sich nicht scheut, statt einer Analyse bereits im Titel die vorgefertigte Meinung anzukündigen: Die Photographie imitiert die Schönen Künste oder der Piktorialismus.<sup>12</sup>

In diesem Zusammenhang muß die Frage nach den Gründen für ein derartiges Ausbleiben des kunstwissenschaftlichen Interesses gestellt werden. Zu ihrer Beantwortung ist das Phänomen der Ergreifung der Kunstproduktion durch Laien zu berücksichtigen.

Die Schwierigkeit in der Etablierung der Substanz piktorialistischer Ästhetik hängt mit verschiedenen Faktoren zusammen. Die Photographiegeschichte selbst ist sich uneins über die ihrem Medium anzulegenden Kriterien und Maßstäbe. So kann man eine beinahe puristisch-historiographische Strömung, in deren Verlauf Instrument-, Technik- und Organisationsgeschichte betrieben werden, ausmachen. Ein

---

<sup>9</sup> Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900, Paris: Musée Rodin, 1993

<sup>10</sup> 1900, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14.3. – 26.6. 2000.

<sup>11</sup> Italies. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910, Paris: Musée d'Orsay, 9.4. 2001 – 15.7.2001 (Rom: Galleria nazionale d'arte moderna 22.12.2000 - 11.3.2001)

<sup>12</sup> Serge Teskrat: Histoire de la Photographie 2: La photographie imite les Beaux Arts ou le pictorialisme, Nantes: Mirandole, 2000

anderer Ansatz geht monographisch nach Künstlern und ihren Biographien vor. Durch die Benennung rein werkimmanenter ästhetischer Prinzipien entzieht er sich weitgehend der Kontextualisierung, abgesehen von biographisch-offensichtlichen Elementen.

Nach dem beschriebenen Neugierschub hat es kaum eine weitergehende, von genuinem Interesse motivierte Auseinandersetzung mit piktorialistischer Ästhetik gegeben. Darüberhinaus hat die vielseitige und umfangreiche Quellenlage nur eine sehr limitierte Rezeption erfahren, obwohl die Forschungsergebnisse alles andere als zufriedenstellend ausfielen: „(...) diese und andere Themen versprechen interessante Resultate, vor allem, wenn der Versuch gemacht wird, die ganze Bandbreite der verfügbaren Quellen zu nutzen, statt nur sehr weniger anerkannter und überstrapazierter zeitgenössischer Publikationen wie *Camera Notes* und *Camera Work*.“<sup>13</sup>

Aus diesem Grund sind in dieser Arbeit bestimmte Aspekte ausgeklammert, deren kunsthistorische Aufarbeitung bereits in besonderem Maße erfolgt ist und hier nicht Anlaß zu Redundanz geben sollten: es ist eher marginal die Rede von der amerikanischen Kunstphotographiebewegung oder individuellen Künstler-Biographien. Im ersten, allgemeinen Teil wird daher die äußere Erscheinung des Piktorialismus beschrieben, um den faktischen Rahmen für weitergehende Fragestellungen vorzugeben. Der Faden der Geschichte wird mit dem französischen Piktorialisten Robert Demachy aufgenommen, der einen anschaulichen Einstieg in die internationale Bewegung der Kunstphotographen bietet, da er persönlich, theoretisch und bildpraktisch einen ihrer Hauptakteure darstellt.

Ein, direkt nach der strukturell-organisatorischen Beschreibung der Bewegung stehender, wesentlicher Bereich ist die theoretische Formulierung von Ästhetik. Sie ist Thema des zweiten Teils. Hier liegt, in

---

<sup>13</sup> Diese Forderung erging aus der Feder Ulrich Kellers bereits 1984 mit der zusätzlichen Anmerkung, daß es Zeit sei, zu den inhaltlichen Fragen der Kunstphotographie zurückzukehren. Ulrich Keller: *The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis*, in: *History of Photography*, oct. – dec. 1984, S.249: „...these and other topics promise interesting results, especially if an attempt is made to utilize the whole range of available sources, rather than a very few accepted and overused contemporary publications such as *Camera Notes* and *Camera Work*.“

Anbetracht der vorausgesetzten Bildung der an der piktorialistischen Bewegung teilnehmenden Amateure, das Hauptaugenmerk auf den theoretischen Konzepten, die von diesen ambitionierten Photographen selbst ausgingen.

Der bildliche Zusammenhang, in dem Kunstphotographie stattgefunden hat, kann selbst in komprimierter Form nicht erschöpfend dargestellt werden. Daher wird im dritten Teil einer punktuellen Herangehensweise der Vorzug gegeben, die als eine mögliche Form der Darstellung auftritt. Das Gewicht liegt hier auf der Analyse des stilistischen und motivischen Kontexts.

Ganz besonderes Anliegen der Arbeit ist die versuchsweise Deutung des Gehalts piktorialistischer Arbeit im vierten und letzten Teil. Motiviert durch Frustration bei photo- und kunstgeschichtlicher Lektüre wird (provisorisch?) die Situation eines ästhetischen Dialogs skizziert, die die Sicht auf diese Kunstform revidieren und mögliche Anknüpfungspunkte mit dem Kunstkontext der Epoche aufweisen will.

# I. PIKTORIALISMUS INTERNATIONAL

## I.1. Auftakt

Die Ästhetik der Jahrhundertwende kulminiert in photographischer Kunst. Dies ist, komprimiert, die These der hier vorgestellten Überlegungen. Photographie-historisch ist die Ansicht verbreitet, die piktorialistische Photographie sei vom Weg der Kunstgeschichte abgekommen und habe sich schließlich in einer Sackgasse verirrt. Dagegen läßt sich die Behauptung aufstellen, daß sie nicht nur Kind ihrer Zeit ist, sondern auch alle Symptome einer gesunden Adoleszenz aufweist. Daß ihre Gestalt im Erwachsenenalter daher eine neue ist, liegt in der Natur der Sache.

Gegenstand dieses ersten Teils der vorliegenden Arbeit sind die strukturellen Rahmenbedingungen piktorialistischer Kunst. Mit dem Fall Robert Demachy (1859-1936) wird der Bezeichnung Piktorialist ein exemplarisches Gesicht verliehen. Aus vielen Amateur-Individuen setzt sich in ganz Europa die kunstphotographische Bewegung zusammen, deren Verlauf umrissen wird. Hierbei geht es auch um die organisatorischen Besonderheiten und spezifischen Schaffensvoraussetzungen dieser Kunstform sowie ihre kulturellen Konsequenzen.

Erfunden war die Photographie seit einem halben Jahrhundert, als sich die Kunstphotographen ans Werk machten. Nach einer Phase der allgemeinen Verwunderung über das chemische Kuriosum hatte das photographische Bild nicht nur in der Wissenschaft eine wichtige Position eingenommen, sondern auch die Sehgewohnheiten im allgemeinen revolutioniert. Die Literatur der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist durchdrungen von Bildern, die Momentaufnahmen sind, und das Individuum hat ein neues Verhältnis zu seinem eigenen Abbild entwickelt, entwickeln müssen.

Die malerisch-detailgenaue Wiedergabe der Realität ist ein letzter Versuch, das Objektiv zwischen Auge und Umwelt zu verdrängen, er muß an der

Oberfläche der Dinge bleiben und scheitern. Die eingangs aufgestellte Behauptung, Kunst um 1900 finde ihre Krönung in photographischen Bildern, fußt zunächst auf der offensichtlichen Diskrepanz zwischen malerischer Bemühung um dokumentarische Detaillierung und den photographisch möglichen Darstellungsformen. Die notwendige Ablösung und Überleitung auf ein anderes Medium wird chronologisch mit dem Jahr 1891, welches zugleich Zeitpunkt der ersten kunstphotographischen Ausstellung und das Todesjahr Jean-Louis-Ernest Meissoniers ist, beispielhaft illustriert.

Vor einer urbanen Kulisse, die sich immer schneller umgestaltet, und einem sozialen Gefüge, dessen Anteil an wohlhabenden Kulturinteressierten immer größer wird, tritt die Figur des Dilettanten – der Begriff wird ohne negative Konnotation und in Anlehnung an Lichtwark<sup>14</sup> verwendet - immer stärker in den Vordergrund. Der Dilettant, Amateur<sup>15</sup>, Liebhaber seiner Kultur, ergreift die Initiative, die Errungenschaften seiner Zeit zu seinem Wohlgefallen zu nutzen, er hat Hobbies.

Ist die Photographie das Objekt seiner Passion, tritt er einem Club bei, in dem er mit Gleichgesinnten in angenehmer und wohlsituerter Gesellschaft am Puls der Entwicklung des Mediums fühlen kann.

Gleichzeitig drängt sich ihm eine rationalisierte, industrialisierte, kurz ernüchternde Sicht der Welt auf, die ihn in der bequemen Geborgenheit seiner Schicht, in seinem Rhythmus, in seinem immer dagewesenen privilegierten Dasein zu irritieren droht.

Fliht er in eine Galerie, ist er dort womöglich mit malerischen Dokumenten dieser ihm unangenehmen Epoche konfrontiert. Zur Konfirmation seiner Weltsicht reichen ihm eher die Exponate der Museen, kunsthistorisch aufgearbeitete feste Werte, manchmal wird er auch

---

<sup>14</sup> Ein Dilettant übt laut Definition eine Tätigkeit nicht berufsmäßig, sondern zum Vergnügen aus. Eine solche Liebhaberaktivität ist meist negativ konnotiert und wird mit Puscherei, sachkundiger und oberflächlicher Kunst abgetan. Wenn Lichtwark, wie in Kapitel I.2.5.1. ausgeführt, diesen Begriff einsetzt, hat dies mit einer spezifischen Anspruchshaltung, und einem sich wandelnden Selbstverständnis nicht kunstakademisch ausgebildeter Künstler zu tun. Insofern scheint es gerechtfertigt, diesen Begriff in diesem spezifischen Kontext einzusetzen.

<sup>15</sup> Zur Terminologie und spezifischen Definition der Amateure s. I.2.3. Amateure und Professionelle

zufällig auf eigentümliche Schöpfungen zeitgenössischer Künstler stoßen, die nichts Reelles an sich haben, die Träume und Phantasien ausloten oder den Sonnenschein einzufangen suchen.

Er ist aber weder Kunsthistoriker noch Maler, wahrscheinlich ist er hauptberuflich Erbe, oder geht einer weltlichen Tätigkeit nach, die ihm Zeit für schöne Dinge läßt. Diese schafft er selbst, und zwar mit der Kamera.

### I.1.1. Robert Demachy, ein Piktorialist

Soll die exemplarische Skizze eines Kunstphotographen um 1900 gezeichnet werden, drängt sich Robert Demachy als einer der Hauptvertreter Frankreichs auf diesem Gebiet geradezu auf. Nicht nur, daß formell die in gedruckter Fassung nachweisbare Neugierde derer, die sich für seinen Fall interessiert haben, klar überschaubar weil gering an Masse ist; sondern auch, weil er lehrbeispielhaft die wichtigsten Eigenschaften eines Piktorialisten in sich vereint.

Der Umriss der Figur Demachys kann also als Symptombeschreibung der Beschäftigung mit Kunstphotographie und ihren Schöpfern dienen.

„Für die meisten zeitgenössischen Photographen ist die bloße Erwähnung des Gummidrucks – ein Verfahren, das von Demachy aufgenommen und berühmt gemacht wurde – gleichbedeutend mit einer sentimental, schmalzigen Nachahmung schlechter viktorianischer Malerei. Wenn wir aber diese nachvollziehbaren Urteile bei Seite lassen, und den Schleier der Mittelmäßigkeit beiseite ziehen, der unseren direkten Eindruck von Demachys Werk trübt, so entdecken wir, daß er nicht nur einer der einflußreichsten, sondern auch einer der sensibelsten und intelligentesten Photographen der Jahrhundertwende war.“<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Bill Jay: Robert Demachy, photographs and essays. London: Academy Editions, 1974, Seite 11: „For most contemporary photographers the mere mention of the words „gum print“ – a process which Demachy adopted and made famous were synonymous with a sentimental, schmalzy imitation of bad academic painting. Demachy did, does, not deserve such supporters. Yet, if we cut through these understandable prejudices, go beyond the fog of mediocrity which obscures our first hand experience of Demachy’s work, we discover that he was not only one of

Beinahe dreißig Jahre ist es her, daß Bill Jay, Autor der ersten Monographie über Robert Demachy, diese Zeilen geschrieben hat; und fast ein Jahrhundert ist seit der Blütezeit des Piktorialismus vergangen, der Kunstrichtung, deren Hauptvertreter er war.

In hundert Jahren hätte es Gelegenheiten geben sollen, einen neuen Zugang zur Kunst Demachys zu finden. Aber außer Bill Jay, in dessen solider Darstellung der Künstlerpersönlichkeit der Schwerpunkt auf biographischen Zusammenhängen liegt, hat sich niemand eingehender mit ihm befasst. Natürlich findet er im Rahmen allgemeinerer Studien zur Kunstphotographie Erwähnung. Zu diesen zählen die Arbeiten Michel Poiverts, der die französische Kunstphotographiebewegung allerdings eher historisch als ästhetisch zu begreifen sucht. Darüberhinaus sind ein paar kleine Bildbände zu Robert Demachy erschienen, darunter einer in der Serie *Photo Poche* (1997), und einer in den *Editions Contrejour* (1980). Außer diesen Alben gibt es einige Artikel, von denen der bislang letzte im März 1999 in *Réponses Photo* erschienen ist, davor ist 1974 eine komplette Ausgabe von *Caméra* Robert Demachy gewidmet.

Der Forschungsstand in bezug auf Demachy wird diesem Künstler, dessen Aktivitäten über das bloße Betätigen des Auslösers weit hinausging, nicht gerecht, da er sich auch schriftlich für die Anerkennung der Photographie als eine den anderen Kunstformen gleichwertige Kunst einsetzte. Er stellt eine Schlüsselfigur der kunstphotographischen Welt dar, da er nicht nur durch seine gesellschaftliche Stellung und Umgangsweise, sondern auch durch seine Zweisprachigkeit den Kreis der französischen Schule mit dem der englischen und der amerikanischen zu verbinden wußte. Um es mit den Worten Bill Jays zusammenzufassen: „Robert Demachy war das richtige Produkt zum allergünstigsten Zeitpunkt in der Photographiegeschichte, und das Ergebnis war sofortiger Ruhm.“<sup>17</sup>

---

the most influential, but also one of the most sensitive and intelligent photographers at the turn of the century.“

<sup>17</sup> Bill Jay: op.cit., S. 13: „Robert Demachy was the right product at exactly the most convenient point in photographic history, and the result was instant fame.“

### I.1.1.1. Werdegang eines Kunstphotographen

Der Bankierssohn und Privatier Robert Demachy beschäftigte sich zunächst aus purem Zeitvertreib mit der Photographie. Erst mit der Zeit sollte sie zu seiner Leidenschaft und auch zum Daseinsgrund avancieren, bis 1914 der abrupte Bruch eintrat.

„Meine erste Photographie, berichtet er, kam 1871 zu Stande, ich war ungefähr 12 Jahre alt: sie zeigte eine große Zahl Schornsteine, ich war richtig stolz darauf, da sie aus einem Dubroni Apparat herauskam (dieses Verb ist treffend), der damals eine Neuheit war. Er war eine eigenartige Mischung aus Dunkelkammer, Labor und Bad. Durch ein Loch in der oberen Partie füllte man nacheinander Silbernitrat, Eisenentwickler und Zyankali ein. Dem ersten Bild gelang es zwar, sich zu entwickeln, dank der Neuwertigkeit des inneren Behälters, aber den anderen nicht mehr! Mein erstes Kind machte seinem Vater keine Ehre, und dieser „Triumph“, aber besonders die ständigen Mißerfolge veranlaßten mich später dazu, die Rätselhaftigkeit des feuchten Collodions zu ergründen.“<sup>18</sup>

So klingt die Erinnerung Demachys an seine photographischen Anfänge, die ihn dazu bewegten, sich anderen, zur manuellen Intervention besser geeigneten Prozessen zu widmen.

Im ersten Moment war es sicher die Begeisterung für das sich immer größerer Popularität erfreuenden photographischen Verfahrens, die die Grundlage für seine Versuche bildete. Aber schnell sollte ihn der ewige Fortschritt, die wissenschaftliche Perfektionierung der photographischen

---

<sup>18</sup> Photo Revue, 1911, S.118: „Ma première photographie, raconte-t-il, fut perpétrée vers 1871, j'avais une douzaine d'années: elle représentait un grand nombre de tuyaux de cheminées et j'en fus justement fier, car elle sortait (le terme est bien choisi) d'un appareil Dubroni, la nouveauté de l'époque. C'était un ensemble étrange de chambre noire, laboratoire et cuvette combinés. Par un trou à soupape pratiqué dans la partie supérieure on y faisait des injections hypodermiques de nitrate d'argent, de révélateur au fer et de cyanure de potassium coup sur coup. Le premier cliché réussissait quelque fois à se développer, grâce à la virginité du réservoir intérieur, les autres jamais! Mon premier enfant ne faisait guère honneur à son père et ce „triomphe“, mais surtout les insuccès subséquents, m'incitèrent plus tard à sonder les mystères du collodion humide.“

Anordnungen langweilen: nur schlecht ertrug er die Detailpräzision, die es ihm unmöglich machte, in den so erzeugten Bildern anderes als eine Momentaufnahme aus dem Alltag zu sehen. Dies galt um so mehr, als die Masse solcher Ansichten, die von Amateuren produziert wurde, solche Motive banal erscheinen ließ.

Schon bald suchte Demachy anspruchsvollere Blickwinkel oder Motive einzusetzen, wie die Sammlung der ältesten seiner öffentlich zugänglichen Photographien im Musée Nicéphore Niépce illustriert: Während die älteste, zwischen 1877 und 1880 datierte Momentaufnahme das in der Tradition Gustave Le Grays (1820-1882) geradezu klassische Motiv eines Segelschiffes zeigt, sind die unter 1886 in einem Album gesammelten Bilder eine interessante Mischung aus Landschaft und einem Fabrikgelände, Aufnahmen wahrhafter Menschenmassen bei einer Hochzeit und Studien von Katzenjungen in einem Korb. Diese von Anfang an von hartnäckiger Neugier geprägte Vorgehensweise im Zusammenspiel mit technischem Anspruch sowie persönlicher und finanzieller Freiheit erlaubten ihm, seiner Faszination für künstlerische Photographie nachzugehen und eine ruhmvolle Karriere als Piktorialist zu erleben.

Demachy war ein Kunstphotograph der ersten Stunde, er trug dazu bei, Theorien zu entwickeln und seine Kunst einem immer größer werdenden Publikum zugänglich zu machen. Als Ausstellungsorganisator und Herausgeber von Zeitschriften und Büchern war er zweifelsohne einer der aktivsten französischen Piktorialisten. Zusammen mit Constant Puyo (1857-1933) vertritt er heute die Erinnerung an die Kunstphotographie in Frankreich. Zu Lebzeiten war das innerfranzösische piktorialistische Engagement nur eine der Facetten seiner zahlreichen Aktivitäten, da er darüberhinaus einen wichtigen Verbindungspunkt zwischen Frankreich und dem Ausland darstellte. Sein Ruf in den anderen Ländern, vor allem in England und den Vereinigten Staaten, die Tatsache, daß er Mitglied in den prestigeträchtigsten Organisationen wie dem *Linked Ring*<sup>19</sup> war, und der Vorteil, daß er äußerst lebendige Kontakte zu seinen ausländischen

---

<sup>19</sup> In diesen wurde er 1905 zeitgleich mit Alfred Stieglitz aufgenommen.

Kollegen aufrecht zu halten wußte, untermauerten seine besondere Stellung.

Seine Reputation ließ ihn zu einer für die Fortentwicklung der Bewegung verantwortlichen Person werden, und er mischte sich mit Vorliebe in die aufkommenden Diskussionen ein; so findet man den Namen Demachy in den meisten Debatten um piktorialistische Problematik wieder. Ein Beispiel für die Tragweite dieser übernommenen Verantwortung ist der Streit mit Ernst Juhl (1850-1915): dieser hatte 1901 die Diskussion mit dem gegen die englischen Kunstphotographen gerichteten Vorwurf eröffnet, sie seien im Verhältnis zu den neuesten photographischen Ergebnissen aus Deutschland, Österreich und den Vereinigten Staaten im Nachzug. Demachy antwortete hierauf mit seiner öffentlich mit Nachdruck vertretenen These, die die Bearbeitung für wichtiger erachtet als das Motiv, und warnte vor einer Rückkehr zum reinen photographischen Dokument wie es zu Beginn der Kunstphotographie verurteilt worden war.<sup>20</sup>

Da er nicht nur ein Talent zur Photographie besaß, sondern auch eines zum Schreiben, machte Demachy es sich zur Aufgabe, die Verdienste der französischen Kunstphotographen in den Vordergrund zu rücken. Mitglied des *Photo Club de Paris*<sup>21</sup> seit 1895, war er unter anderem mit der Organisation von Photographie-Ausstellungen betraut: Die Verschickung und Rückholung von Bildern, die an diverse Galerien entliehen wurden, mußte straff organisiert werden. Dies umso mehr, als die meisten Künstler zuweilen ihre Werke an mehreren Orten gleichzeitig zeigten, und zwischen den Ausstellungen kaum Zeit blieb. Dies war in Paris (im Gegensatz zu London) eine delikate Angelegenheit, da bis auf wenige Ausnahmen die Kosten für diese Transporte auf die Photographen zurückfielen.

---

<sup>20</sup> siehe historischen Abriß und Polemiken

<sup>21</sup> gegründet 1888

### I.1.1.2. Das schriftliche Werk

Mit dem gleichen Enthusiasmus, der sein kreatives Vorgehen kennzeichnet, verteidigte Robert Demachy auch schriftlich das Anliegen seiner Kunst, auch hier setzte er technische Tricks und einen elaborierten Stil für seine Zwecke ein.

Die künstlerische Tätigkeit wird durch eine beachtliche Anzahl schriftlicher Stellungnahmen vervollständigt. Diese betreffen nicht nur die technische Seite der photographischen Werke – die Photographenkollegen wollten über die Feinheiten in der technischen Bildproduktion aufgeklärt werden – vielmehr zeugen diese Texte auch vom lebendigen Interesse eines Kunstkritikers, von einem klar bestimmten Geschmack und letztlich auch von einem langen Atem für polemische Debatten.

Die Anzahl der schriftlichen Äußerungen ist so umfassend, daß es schwer ist, sie alle zu berücksichtigen, besonders, weil seine Zweisprachigkeit es ihm erlaubte, sich sowohl in den französischen Zeitschriften (wie der *Bulletin du Photo Club de Paris*, die *Revue de Photographie*, *L'Annuaire général et international de Photographie* etc.) als auch in den britischen und amerikanischen (*The Amateur Photographer*, *The Photographic Journal*, *Camera Work* etc.) zu Wort zu melden.

Zu dieser Masse an journalistischen Artikeln fügen sich die Buchveröffentlichungen, die die verschiedenen Prozesse erläutern, und die Beteiligung an Druckwerken, die sich mit der piktorialistischen Ästhetik auseinandersetzen, wie die *Esthétique de la Photographie*, die 1900 vom Photo Club herausgegeben wurde.

Weniger bekannt, aber nicht weniger interessant ist die Korrespondenz Robert Demachys mit seiner Photographenkollegen, allerdings liegt nicht einmal von den archivierten Briefen eine umfassende Publikation vor. Hierbei geht es insbesondere um den Briefwechsel mit seinem berühmten Kollegen Alfred Stieglitz (1864-1946) zwischen 1898 und 1910. Ihre schriftliche Unterhaltung dokumentiert die völlige Einbindung der beiden Männer in ihre Sache, die Anerkennung der Photographie als Kunst, selbst

wenn sich die Frage in den USA niemals in der gleichen Schärfe gestellt hat wie in Europa.

Diese beachtliche Menge Text kann nach folgenden Kriterien unterteilt werden: zunächst die Bewältigung der technischen Schwierigkeiten, das heißt die Erklärungen der Prozesse, die Demachy zum Einsatz brachte, und damit verbunden die weitergehenden Ratschläge, die er der Welt der Amateure erteilte. In einem zweiten Schritt geht es um die ästhetischen Ideen, die er in den verschiedensten Zusammenhängen, wie zum Beispiel Zeitschriftenartikeln oder Büchern, vorbrachte. Abschließend sollen die unterschiedlichen Briefwechsel Erwähnung finden, die heute bekannt sind, und deren Publikation wünschenswert erscheint, da diese Dokumente nur wenig präsent und lediglich in winzigen Zitatausschnitten veröffentlicht sind.<sup>22</sup>

Die Technik betreffend findet unter anderem eines der ruhmreichsten Verfahren der Kunstphotographie praktische Erläuterung: *Le Procédé à la gomme bichromatée ou photo aquatinte*, zusammen mit dem britischen Photographen Alfred Maskell zunächst 1897 auf Englisch, dann 1898 in der französischen Übersetzung herausgegeben. Weg in die künstlerische Tiefe für die einen, Schimpfwort für die anderen, ist der Gummidruck nach seiner erneuten Einführung durch Demachy nicht aus der piktorialistischen Ästhetik wegzudenken.

Das Verfahren existierte zum Zeitpunkt seiner Wiederentdeckung durch Robert Demachy bereits seit langem, Alphonse Poitevin (1819-1882) hatte es 1855 aus Gründen der besseren Konservierbarkeit des Bildes erfunden. Als Demachy 1895 seine ersten Bilder in dieser Ausführung präsentierte, übernahmen die Künstler des österreichischen *Kleeblattes*, Henneberg,

---

<sup>22</sup> Die Briefwechsel Demachys und seiner europäischen Kollegen, die mit amerikanischen Photographen stattgefunden haben, sind zu einem guten Teil in der Beinecke Rare Book Library in Yale archiviert. Dorthier stammen auch die Kopien, die mir über Hélène Pinet und Michel Poivert zugekommen sind. Darüberhinaus sind vereinzelte Briefe in der Société Française de Photographie in Paris und der Royal Photographic Society in Bath (bzw. bald in Bradford) zu finden. Im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe gibt es kriegsschadenbedingt wenig Korrespondenz der Epoche, wohl aber den Nachlaß Fritz Kempes zum Teil mit Briefen Alfred Lichtwarks.

Watzek und Kühn, die Technik und entwickelten sie zum Kombinationsdruck weiter.

Das Prinzip, das dem Verfahren zu Grunde liegt, ist die teilweise Fixierung von Farbpigmenten auf einer lichtempfindlichen Gummischicht, die unter dem belichteten Negativ an dessen transparenten Stellen am stärksten aushärtet und daher die Farbe bei späterem Abwaschen des Bildes hält. Schärfe und Tonintensität sowie partielle Bearbeitung mit Wasserstrahl oder Pinsel bieten reichhaltige Gelegenheit zur manuellen Intervention und ermöglichen so die persönliche Note, den künstlerischen Eingriff. Die derartige Bearbeitung des Motivs macht in den Augen Demachys diese zum wichtigsten Element der künstlerischen Arbeit, dies bildet in der Folgezeit den Angelpunkt seiner kunsttheoretischen Argumentation. Ebenso verhält es sich mit dem ein Jahrzehnt später für die Zwecke des Piktorialismus adaptierten Öldruck, und seinem Derivat, dem Umdruck.

Diese späteren Techniken werden in *How to make oil and bromoil prints* erklärt. Demachy schrieb dieses Werk zusammen mit C.H. Hewitt, und veröffentlichte es 1908 in London. *Le report des épreuves à l'huile* wurde von den Editions Mendel für die Bibliothek der *Photo Revue* 1912 herausgegeben. Diese Bücher, die oft sehr präzise technische und chemische Angaben beinhalteten, wandten sich an Photographen, die an seltenen (für die Zwecke der Kunstphotographie noch weitgehend unerprobten) Verfahren interessiert waren.

Ohne auf photographietechnische Einzelheiten einzugehen, ist zu bemerken, daß diese Edeldruckverfahren nicht nur von einem kunsthandwerklichen Standpunkt aus, sondern auch explizit aus ästhetiktheoretischer Sicht ein Kernstück des kunstphotographischen Anspruchs bildeten. Vordergründig mögen Schwierigkeit und notwendige Erfahrung dieser Verfahren das manuelle Geschick unter Beweis gestellt haben. Herausragend wesentliches Moment der Anwendung dieser Techniken ist jedoch die Zwischenschaltung eines individuell-künstlerischen Eingriffs zwischen Objekt und Abbild.<sup>23</sup> In diesem Zusammenhang wäre ein stilisti-

---

<sup>23</sup> zu den ästhetischen Konsequenzen s. Teil IV Bild-Abbild

scher Vergleich von Publikationen der breiteren Photographie-Presse (insbesondere derjenigen, die den technischen Fortschritt des Mediums propagierte) mit kunsthandwerklichen Anleitungen für Maler, Ästheten und solche, die es werden wollen, sicher aufschlußreich: In den meisten Fällen sind die Werke, die sich an eine an Kunstphotographie interessierte Klientel richten, dekorativ weit aufwendiger gestaltet als die Heftchen, die den Chemiker in der Dunkelkammer erreichen sollen.

Die minutiöse Erläuterung ihrer Techniken ist Bestandteil des publizistisch pädagogisierenden Werks der arrivierten Kunstphotographen, die die Amateurmasse zumindest über den Fortgang ihrer Sache in Kenntnis setzen wollten, wenn das Erheben ihrer Gesamtheit in die Höhen wahrer Kunst in ihren Augen auch ein schon von vornherein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen war.

Deutlich wird dieser Sachverhalt mit dem für Demachys erzieherische Maßnahmen repräsentativste Werk, das den Titel *Les Procédés d'Art en Photographie* trägt. Er gab es zusammen mit seinem Freund Puyo 1906 heraus: in diesem Buch erklären die Autoren die bis dahin in den Dienst der Kunstphotographie gestellten Techniken.

Die Einleitung dieses grundlegenden Bandes gibt im großen und ganzen die geläufigsten Argumente zur Verteidigung der Photographie als Kunst und im besonderen des Piktorialismus wieder. Der Fortschritt auf diesem Gebiet wird lobend hervorgehoben: „Nicht eine Zeile – um es so zu sagen – des Buches das wir heute veröffentlichen, hätte vor nur zwölf Jahren geschrieben oder verstanden werden können. Eine solche Bemerkung hat ihre Bedeutung, zeigt sie doch, daß in diesem – eigentlich insgesamt betrachtet relativ kurzem – Zeitraum beachtliche Fortschritte in den photographischen Verfahren und eine nicht weniger herausragende Entwicklung der Ideen der Photographen den Tag gesehen haben.“<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> *Les Procédés d'Art*, a.a.O., Einleitung. „Pas une ligne, - pour ainsi parler, - du livre que nous publions aujourd'hui n'eût pu être écrite ou comprise il y a douze années seulement. Une telle remarque a son intérêt: elle montre que cette période de temps, assez courte en somme, a vu se produire des progrès sensibles dans les procédés de la Photographie et une évolution non moins singulière dans les idées des photographes.“

In der Folge bemühen sich die beiden Autoren, das breite Spektrum der praktischen Möglichkeiten, die der Kunstphotographie zur Verfügung stehen, zu beleuchten. Die Präzision und Feinheit der Beschreibung der technischen Details ist bemerkenswert, die Autoren erläutern mit Sorgfalt die Bedeutung jeden Arbeitsschrittes und die Risiken etwaiger Fehler. Zahlreiche Abbildungen unterlegen die praktischen Erklärungen und illustrieren die jeweiligen Effekte der beschriebenen Vorgänge.

Diese Vorgehensweise ist sicher eine wertvolle Hilfe für den wissensdurstigen Amateur, der sich an den gegebenen Regeln und Ratschlägen orientieren kann. Nichtsdestotrotz haftet der Präzision der künstlerischen Vorgehensweise ein Rechtfertigungsdrang an, als ob das Argument der technischen Raffinesse ausschlaggebend im Streit um die Anerkennung der piktorialistischen Photographie im Kreis der traditionellen Künste sei. Darüberhinaus dient eine solche Veröffentlichung auch dazu, die ruhmreichen Ergebnisse der Künstlerautoren in Szene zu setzen, so daß das Buch auch als eine von einem erklärenden Text begleitete Bildpräsentation gelesen werden kann.

Konkret behandelt das Buch die richtige Komposition eines Abzugs als Ergebnis der sachkundigen Mischung aller Zutaten der piktorialistischen Alchemie: die verschiedenen Papiersorten werden ebenso präzise beschrieben und geprüft wie die Handgriffe, die für das Abziehen eines Gummidrucks erforderlich sind. Jedes Mittel wird seinem Wert für das Bild nach eingesetzt, die Wahl wird von Erfahrung und geschultem Blick des Künstlers bestimmt, des Einsatz derselben Mittel durch einen nicht-künstlerischen Photographen ergäbe also keine Photographie von künstlerischem Wert. Dies ist, wie bereits bemerkt, ein immer wieder von Robert Demachy aufgenommenes Argument, um sich gegen Kritik zu verteidigen und um die Bedeutung seiner pädagogischen Darstellungen zu unterstreichen.

Außerhalb dieses Buches gab Robert Demachy auch in seinen Artikeln technische Erklärungen, was Fragen zu speziellen Verfahren ebenso betraf wie Werkzeuge der Kunstphotographie. So schrieb er unter anderem einen

Artikel über die Ozotypie und einen anderen über den richtigen Einsatz des Teleobjektifs.<sup>25</sup>

Demachys die Pädagogik seines Vorgehens betreffenden Ambitionen waren groß, er war sich der Tatsache bewußt, daß in Frankreich die breite Masse der Amateure keinesfalls seinen qualitativen Ansprüchen gerecht wurde: „Wenn es hier sechs oder sieben Menschen gibt, die mit Anspruch arbeiten, so gibt es Tausende, die sich noch im Stadium des Negatifs befinden.“<sup>26</sup>

An anderer Stelle wird es genauer um das Verhältnis der Masse der Amateure zu der künstlerischen Elite gehen, hier sei nur bemerkt, daß trotz entsprechender Äußerungen das Heranbilden einer erweiterten kunstphotographischen Spitze kein dringendes Anliegen war. Die geselligen Versammlungen des *Photo Club* in Paris hatten aber auch einen pädagogischen Anstrich: „Wir haben eine wöchentliche Versammlung eingerichtet (...), in der Licht-Projektionen der besten Arbeiten gezeigt und kommentiert werden, und wir erziehen Schritt für Schritt unsere eher (...) Mitglieder. Unsere Versammlung ist ziemlich unformell – nur für Mitglieder, Rauchen erwünscht, und es scheint ein Erfolg zu sein.“<sup>27</sup>

Offensichtlich spielen hier Selbstbestätigung und der gesellschaftliche Aspekt der Sache eine nicht unwesentliche Rolle; Demachy war eine der herausragenden Künstlerpersönlichkeiten der kunstambitionierten Pariser Photographenszene, ein öffentlicher Auftritt und einige ermutigende Worte an die Menge waren zweifelsohne ein beeindruckendes Ereignis. Selbst von ausländischen Kollegen wurde ihm wieder und wieder eine gewinnende Persönlichkeit bescheinigt, so daß auch auf internationaler Ebene von Ruhm gesprochen werden kann.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Robert Demachy: *Le Procédé Ozotype*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1901, S. 33-40 und ders: *Le paysage au téléobjectif*, in: La Revue de Photographie, 1905, S. 33-38

<sup>26</sup> Brief Demachys an Stieglitz, a.a.O., „If there are six or seven men here who work with a purpose there are thousands who are still at the perfect negative stage.“

<sup>27</sup> Brief Demachys an Stieglitz, a.a.O., „We have arranged for a weekly meeting (...)when lantern slides of the best work are shown and commented on and we are educating little by little our rather (...) (unlesbares Wort im Manuskript, A.d.A.) members. Our meeting is quite informal – reserved to members only, smoking encouraged, and it seems to be quite a success.“

<sup>28</sup> vgl. Bill Jay, op.cit., S. 14

Die Beiträge Robert Demachys in den verschiedenen Fachzeitschriften für Photographie berührten die Gesamtheit der Fragen, die ihn als französischen Kunstphotographen bewegten. Eine Auswahl der Artikel die er für den *Bulletin du Photo Club de Paris* und später für die *Revue de Photographie* schrieb, spiegelt exemplarisch seine Interessenpunkte wieder: er macht es sich zur Aufgabe, Ausstellungen zu besprechen (amerikanische Künstlerinnen, drei Franzosen, den Salon), die richtige Anwendung photographischer Hilfsmittel (das Teleobjektiv) und kunstphotographische Verfahren (Ozotyp) zu erklären, und auch die Stellungnahmen anderer zu begrüßen oder zu verwerfen (La Sizeranne, Juhl).

Natürlich privilegierte die Organisation des *Photo Club* und der *Revue de Photographie* in gewisser Hinsicht die Meinungsäußerung bestimmter Mitglieder, und so bildeten diese einen engen Kreis Eingeweihter.

Robert Demachy genoß darüber hinaus ein weiteres Privileg: man bat ihn wiederholt, Artikel für die prestigeträchtige amerikanische Zeitschrift Alfred Stieglitz' *Camera Work* zu schreiben. So entstand unter anderem *The straight and the modified print* 1907.<sup>29</sup> Diese Stellungnahme, gewissermaßen auf internationalem Diskussionspodium, polarisiert zwischen Aufnahme des Objektes und Abbild manipulierter und direkter Photographie. Diese Prinzipwahl des Verfahrens enthielt die Zukunftsfrage der Photographie.

Als aufmerksamer Ausstellungsbesucher war Robert Demachy ein gefürchteter Kritiker für die Ausstellenden. Dies spiegelt sich in den schriftlichen Kritiken wieder, die in den Fachzeitschriften veröffentlicht wurden. Ein Beispiel hierfür sind die Artikel für den *Bulletin du Photo Club de Paris*, die seinen Geschmack in Sachen Photographie deutlich machen. Darunter sind Artikel, die ausführlich eine Ausstellung besprechen (wie *L'Exposition des artistes américaines*) oder auch ein einzelnes Werk (*Mme Käsebier et son oeuvre*): diese Rezensionen sind bewußt subjektiv, ihr Hauptanliegen ist es, die wissende Meinung des kritischen Kollegen Demachy darzulegen.

---

<sup>29</sup> Camera Work Nr.18 1907, S. 358-359 in der Taschen-Ausgabe

Die Bemerkungen, die sich in seinen Briefen finden, sind subtiler, aber nicht weniger deutlich. Besonders, wenn er an Stieglitz schreibt, legt Demachy sehr deutlich seine Vorlieben und seine Abneigungen offen. In diesem Zusammenhang drückt er seine große Sympathie für Eduard Steichen aus, dessen Entwicklung er aufmerksam verfolgt, und ganz aus der Nähe, seit der Künstler in Paris lebt. Demachy erwähnt lobend White und Käsebier, aber „I really believe that Langdon Coburn has gone mad“ und die Arbeit der deutschen Photographen Hofmeister erscheint ihm „terribly heavy.“

In seinen Rezensionen erscheinen als Grundidee die Originalität eines Werkes und seine Fähigkeit, etwas über das abgebildete Motiv hinausgehend zu vermitteln. Demachy verfaßte seine Kritiken äußerst lebendig: das Urteil konnte enthusiastisch, aber auch beißend ausfallen und Photographenkollegen der Lächerlichkeit preisgeben. Die schriftlichen Äußerungen Demachys können als Zeichen seiner fachlichen Präsenz in theoretischen Diskussionen, aber auch seines Einflusses in den kommunikativen Strukturen der aus den Amateurkreisen herausgebildeten kunstphotographischen Elite gelesen werden. Wie jede andere Kunstform wird die theoretische Seite des Piktorialismus von einigen einflußreichen Wortführern bedient, die seine historische Form prägen.

#### I.1.1.3. Ansätze einer ästhetischen Theorie bei Demachy

Die theoretische Idee des Schönen in der Auffassung eines Robert Demachy meint eine Veredelung des Themas. Wieder und wieder protestierte er gegen die Vulgarität in der Kunst, und bedauerte das Fehlen eines gebildeten Geschmacks in den kritisierten Werken. Obwohl er in der Lage war, sehr konkrete und sehr strikte praktische Verbesserungsratschläge zu geben, vermied er es, sich in der Interpretation eines Bildes zu einer zu weitgehenden Konkretisierung seines Inhalts hinreißen zu lassen.

Die Merkmale, die er in einem Kunstwerk gelten läßt, berühren die von den schönen Künsten zeitgleich vertretenen, das heißt er schätzt unter an-

deren die Werke eines Pissarro<sup>30</sup>, eines Whistler, eines Carrière, eines Lhermitte. Von der Bedeutung dieser Beispiele wird in einem späteren Kapitel die Rede sein. Was im besonderen die Wahl des Mediums Photographie zum Ausdruck seiner künstlerischen Intentionen betrifft, so leugnet Demachy nicht dessen besondere Attraktivität für seine Belange: „Der spezifische Charakter der Photographie mißfällt dem Auge des Anhängers einer anderen graphischen Kunst. Wir haben indessen keinesfalls den Wunsch, diesen Charakter zu verstecken, und wir sehen nicht ein, das er zwangsläufig schlecht sein sollte. Im Gegenteil, es liegt uns daran, ihn nicht zu verlieren, und wir bestätigen, daß unsere Ergebnisse wesentlich photographischer Natur sein sollen, korrigiert, das ist wahr, von der Interpretationsfreiheit, die auch den anderen Photographiearten zugestanden wird.“<sup>31</sup>

Eine solche Aussage ist von grundlegender Bedeutung für das Verständnis kunstphotographischer Ästhetik. Sie dokumentiert ein Element des kreativen Prozesses, daß selten (oder besser so gut wie nie) erwähnt wird: Es geht um die bewußte Wahl des photographischen Verfahrens von seiten der Piktorialisten. Es handelt sich keinesfalls um einen Notbehelf, es sind gerade ihre intrinsischen Qualitäten, die die Photographen zu ihr bringen.

Obwohl er seine Vorstellungen über das Schöne in der Kunst mit in der Kunstwelt der Epoche weitgehend geläufigen Argumenten verteidigt, so findet er am Wesen der piktorialistischen Photographien etwas so Besonderes, einen Charakter der ihm entspricht, wie er ausführt, um momentane Lichteffekte zu fassen. Es ist davon auszugehen, daß seine Wertschätzung weitergeht, ohne daß es zu einer ausdrücklichen Erklärung kommt: es ist der photographische Charakter, die Aufnahme des Augenblicks, der Moment der die reale Welt bezeugt, den er so nach seinem Gut-

---

<sup>30</sup> Den er mehrfach im Zusammenhang mit anspruchsvoller Kunst erwähnt.

<sup>31</sup> Demachy, Robert und Maskell, Alfred: Le procédé à la gomme bichromatée ou photo aquateinte, Paris: Gauthier-Villars, 1898, S. 65. „Le caractère distinctif de la Photographie est déplaisant à l’œil d’un adepte des autres arts graphiques. Nous n’avons cependant aucun désir de dissimuler ce caractère, et nous n’admettons pas qu’il soit forcément mauvais. Bien au contraire, nous tenons à ne pas le perdre, et nous affirmons que nos résultats doivent être de nature essentiellement photographique, corrigés, il est vrai, par la latitude d’interprétation admise pour les autres sortes de photographies.“

dünken verändern, vereinfachen, veredeln und verewigen kann. Diese Regie zeugt also von einem Lebensmoment, dem er beigewohnt, vielleicht sogar den er gestaltet hat. Wenn es ihm in der Folge gelingt, das rohe Bild des Ereignisses, des sich ereignenden Augenblicks, in das Bild dessen, was er für das Schöne hält, umzuwandeln, so erfaßt diese Umwandlung in einem Umkehrschluß auch sein Leben. Was er also mit soviel Stolz der Welt zu sehen gibt, ist eine Art veredelte Erinnerung seines Lebens, und deshalb hängt er auch so sehr an einigen seiner Abzüge, daß er sich weigert, sie zu verkaufen. Schönes schaffen ist so ein schönes Leben schaffen. Das Leben einer künstlerischen Persönlichkeit wird durch ebenso künstlerische Mittel veredelt.

#### I.1.1.4. Polemische Auseinandersetzungen

In den Anfängen des Piktorialismus stand die Frage im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen, ob Photographie Kunst sein könne, die natürlich alle beteiligten Photographen vehement bejahten. Sie sahen sich einer Situation gegenüber, in der es für die Mehrheit der Kunstrezipienten schwierig war, sich das Verfahren, das erst vor relativ kurzer Zeit der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden was, als ein den Ansprüchen eines Kunstwerkes gerechtes Medium vorzustellen. Daher waren in der ersten Zeit die Angriffe und der Hohn gegen die künstlerische Photographie zahlreich. Robert Demachy stand hier an der Seite anderer Theoretiker wie Robert de la Sizeranne, von dem im Kapitel über den theoretischen Rahmen ausführlich die Rede sein wird. Lebendigst vertraten sie den Anspruch ihrer Kunst, insgesamt betrachtet wiederholen sich seine rhetorischen Kniffe im Umgang mit Attacken gegen den Piktorialismus und auch die Art, in der sie abgeschmettert wurden.

Gegen Ende der ersten Hochphase der Bewegung war es eine andere Diskussion, die die Gemüter erregte, es ging um die Frage der *Straight Photography* und was sie, oder eben auch nicht, zur Kunst in der Photographie beitragen könne.

Um diese Diskussionen so leidenschaftlich zu führen, wie es der Fall war, brauchte es entsprechende Rahmenstrukturen. Diese fanden sich in der Organisation der photographischen Vereinigungen und ihrer Zeitschriften oder Bulletins; alle Stellungnahmen wurden hier zügig wiedergegeben, kommentiert, aufgenommen oder verworfen. Einige Artikel wurden sogar für so interessant befunden, daß sie in mehreren Druckerzeugnissen erschienen. So war, über die Versammlungen, Konferenzen und Treffen hinaus, die Diskussion im Innern der Kunstphotographiebewegung immer lebendig.

Zum Anlaß einer solchen Diskussion, die in einer Versammlung in London aufkam, schrieb Demachy an Alfred Stieglitz: „Ich gehe leicht an die Decke wenn man mich provoziert, darum ist es wohl besser, wenn ich nicht in den Ring steige.“<sup>32</sup>

Tatsächlich war Demachy einer der lebhaftesten, wenn es um den öffentlichen Diskurs ging, wurden theoretische Fragen im Freundeskreis erörtert, so maß er ihnen eine geringere Bedeutung zu als des jeweiligen Freundschaft, obwohl er nicht von seinen Überzeugungen abwich: „Es wäre wirklich albern, sich über eine Frage des Drucks von Photographien zu verstreiten. Nicht wahr? Lassen Sie uns all unsere unterschiedlichen Theorien vergessen. Unsere lange Freundschaft soll Garant für unser gegenseitiges Vertrauen stehen und wir fangen von vorne an. Um so mehr, als ich ziemlich sicher bin, daß Sie und Ihre Freunde nach und nach wieder zu meiner Denkweise zurückfinden werden.“<sup>33</sup>

Das bekannteste Beispiel in diesem Zusammenhang ist der Streit zwischen Ernst Juhl und Robert Demachy, der Deutsche hatte den Stillstand der englischen Schule kritisiert, der Franzose antwortete ihm in einem Artikel mit dem Titel *Deux mots à propos de l'article de Ernst Juhl*. Michel Poivert, der die bislang vollständigste, chronologische Analyse der photographischen

---

<sup>32</sup> Brief Demachys an Stieglitz, a.a.O., „I am rather apt to flare up under provocation so it is perhaps better that I should stay out of the ring.“

<sup>33</sup> Brief Demachys an Stieglitz, a.a.O., „It would be really ridiculous to quarrel and sulk over a question of opinion as to the printing of photographs! Would it not? Let us forget all about our different theories. Our long friendship must be taken as a guarantee of our mutual faith and we will start afresh. D'autant plus that I am quite sure that you and your friends will little by little come back to my way of thinking.“

Streitfragen der Zeit aufgestellt hat, kommt zu dem Schluß, daß Demachy den Streit nutzt „um sein theoretisches Glaubensbekenntnis zu bekräftigen, und an genau diesem Moment beginnt er, sich in einem Dogmatismus einzuschließen, der ihn immer mehr von der amerikanischen Avantgarde entfernt.“<sup>34</sup>

Wenn dies der Fall ist, so gelingt es Demachy doch zumindest, sein Schaffen dank immer raffinierterer Verfahren bis zum Moment seines Abbruchs aller photographischen Aktivitäten 1914 fortzusetzen, und obwohl er sich einer Menge ehemaliger Kollegen gegenüber sieht, wertschätzen diese ihn weiterhin als Ikone der ersten Stunden des Piktorialismus.

#### I.1.1.5. Das Ende des kunstphotographischen Engagements

Nach langen Jahren der Verteidigung der piktorialistischen Sache bricht Robert Demachy im Jahr des Ausbruchs des ersten Weltkrieges abrupt seine photographische Tätigkeit ab. Er schickt seinen Diener, um sein Werkzeug und sein Material seiner Arbeitshilfe zu übergeben, und nimmt nie wieder einen Photoapparat in die Hand, nicht einmal um Familienphotos zu machen.<sup>35</sup>

Die Kritik stellte die folgende Hypothese auf: nach allen rhetorischen Bemühungen sei der Künstler von den Argumenten der Gegenseite überzeugt gewesen, die besagten, die Kunstphotographie könne nicht - oder könne nicht mehr - die Funktion von Kunst erfüllen. Dies ist zweifelhaft, besonders weil Demachy zu jedem Zeitpunkt die Argumente seiner Gegner klar vor Augen hatte. Dieses Bewußtsein stärkte nicht nur seine rhetorische Kraft, sondern läßt auch rückblickend eine so schlagartige Änderung seiner Überzeugung unwahrscheinlich erscheinen. Er zeigt in der Korrespondenz

---

<sup>34</sup> Michel Poivert: Demachy, Paris: Nathan, coll. Photo Poche, 1997, S. 5-6 der Einleitung. „Demachy profite de cette polémique pour affirmer son crédo théorique, et c’est à ce moment précis qu’il commence à s’enfermer dans un dogmatisme qui peu à peu l’éloignera de l’avant garde américaine.“

<sup>35</sup> Diese anekdotische Präzision ist einer Unterhaltung mit dem Enkel Demachys, Jean Demachy, im Sommer 1999 zu verdanken.

mit Stieglitz, daß er, was den Werdegang der Photographie betrifft, weit-  
sichtig ist: er zeigt sich überzeugt, daß dieser nach seinem Ausflug in die  
*Straight Photography* wieder zu seiner Position zurückfinden werde.

Sicher ist, daß Demachy im Laufe seiner Karriere unterschiedliche Argu-  
mente vorbrachte, um seine Position überzeugender darzulegen, aber dies  
sollte nicht als ein Zeichen für eine etwaige Schwäche verstanden werden.  
Vielmehr ist es seine Stärke, die von der Gegenseite vorgebrachten Argu-  
mente genauestens zu kennen, um so gezielt darauf antworten zu können,  
indem er die Gegenthese um so deutlicher entwertete. Da der Widerspruch  
sich mit der Zeit änderte, scheint es naheliegend, daß sich ein wacher Geist  
wie Demachy der Kritik anpaßt.

Seine letzliche Zurückweisung der Photographie hängt vielleicht mit etwas  
anderem zusammen: ohne das Ende seiner Photographenkarriere abzuse-  
hen, wurde Robert Demachy vom Kriegsausbruch überwältigt, weil er beg-  
riff, daß dieser Krieg und seine neue Erscheinungsform das Ende einer  
Epoche markieren. Er selbst konnte sein gewohntes, luxuriöses und von  
alltäglichen Zwängen weitgehend freies Leben nicht fortsetzen, da er sich  
nach dem Tod seiner Mutter 1916 gezwungen sah, das Haus seiner Familie  
zu veräußern. Seit einiger Zeit bemerkte er Veränderungen um sich herum,  
sowohl in gesellschaftlicher als auch in photographischer Hinsicht; er  
befand sich in einer Situation, in der die künstlerisch (und auch künstlich)  
aufgeladene, dekadente Daseinsform und seine früheren Freuden unmög-  
lich geworden waren. Wenn er in diesen Verhältnissen die Photographie so  
wie er sie betrieb beendete, so war dies nur die logische Folge der Ereig-  
nisse: Die Aktivität, das Schaffen eines Robert Demachy waren eng mit der  
(Pariser) Gesellschaft der Jahrhundertwende verknüpft, sowohl aus  
materiellen als auch kulturellen Gründen. Sobald diese Gesellschaft auf-  
hörte, in dieser speziellen Form zu existieren, mußte seine photographische  
Tätigkeit es ihr gleichtun. Daß Robert Demachy an der Welt, wie er sie  
kannte, hing, zeigen diverse Details: nachdem er seinen Pariser Wohnsitz in  
die Cité Malesherbes verlegt hatte, lebte er immer weniger in der Haupt-  
stadt. Er zog es vor, auf dem Land in der Nähe von Trouville zu wohnen,

wo die Veränderungen sicher weniger greifbar waren, und er trennte sich niemals von seinem mittlerweile altmodischen Wagen.

In einem Brief an Dudley Johnston vom 4. Juni 1936, den er anlässlich der Vorbereitungen zu einer Retrospektive in England schrieb, drückt er seine Traurigkeit und Melancholie für die verlorene Zeit aus: „Es ist wirklich befriedigend zu wissen, daß vergangene Arbeit, wie unperfekt auch immer, immer noch manche Leute erfreuen kann. (...) Gemessen an dem, was ich erlebt habe als ich meine Drucke zusammengetragen habe (...) das Schlimmste war der Anflug von Trauer, den diese langweilige Arbeit zurückbrachte – die Erinnerung an zufrieden beschäftigte, lang vergangene Zeiten – die an all die wunderbaren Freunde in England und im turbulenten Amerika, die mir geholfen und mich ermutigt haben: der gute alte Maskell - die Cadbys - Horsley Hinton - Craig Annan - Mortimer Keighley – Rawlins - H.P. Robinson, der Gummihasser - Frau Käsebier - der mystische Holland Day – Steichen - Clarence White - der ständig kochende Stieglitz und viele andere - was für eine Liste – und Welch nutzlose Energien wir alle in das Erheben der Photographie aufgebracht haben!“<sup>36</sup>

Der Standpunkt, den Robert Demachy am Ende seines Lebens vertrat war einer, der sich, in einer optimistischeren Form bereits in seiner späten Schaffensphase angekündigt hatte: die Photographie war wieder zum Dokumentationsmittel geworden, die Erhebung der Photographie war gescheitert, unnütz geblieben. Er schätzte die Zeit, die er erlebt hatte, sehr, aber diese Ära war vorbei.

Die Persönlichkeit Demachys vor Augen, die ein repräsentatives Fallbeispiel für die Kunstphotographie abgibt, soll im folgenden die Reichweite und internationale Gültigkeit dieses Exempels untersucht werden. Besonders den Kontext seiner bildlichen und schriftlichen Produktion betreffend

---

<sup>36</sup> Brief Demachys an Johnston, Archiv der RPS, „It is indeed gratifying to know that one's past work, however imperfect, can still give pleasure to some people...Judging by that I have experienced in getting all my prints together...the worst of it has been the sad wave of regret that this tedious work brought back – the memory of happy-busy long past times – that of all the excellent friends in England and turbulent America who helped and encouraged me: good old Maskell – the Cadbys – Horsley Hinton – Craig Annan – Mortimer Keighley – Rawlins – H.P. Robinson, the gum hater – Mrs Käsebier – the mystical Holland Day – Steichen – Clarence

gilt es, Beispiele aus europäischen Nachbarländern heranzuziehen, um Unterschieden und Gemeinsamkeiten während der Zeitspanne von 1891 (erste Kunstphotographieausstellung in Wien) und 1914 (erster Weltkrieg) auf die Spur zu kommen.

---

White – the ever boiling Stieglitz and many others - what a list – and what useless energies we all of us expended for the uplifting of Photography!...”

## I.2. Vereinte Amateure

„Menschen gegen eine Epoche, geht es letztlich nicht darum? Jedes einzeln in dieser letzten Nacht sind die schönen Dinge verschwunden, bis schließlich in einer alt und häßlich gewordenen Welt, die Menschen, gezwungen, eine Entschuldigung für die Eigentümlichkeit ihrer Umwelt zu finden, sogar die Schönheit selbst diskreditiert haben, sie sei kindisch, unwürdig und – unwissenschaftlich. Nicht nur die Schönheit der Kunst, sondern Schönheit in Gedanke und Motiv, Schönheit in Leben und Tod, bis die hinterlassene Lücke nur noch eine Erinnerung und ein Vorwurf war. Solche Zustände verlangen nach neuem Rittertum.“<sup>37</sup>

Die Ritter, die zu diesem Kreuzzug für die Rückgewinnung der Schönheit aufbrachen, kamen aus aller Herren Länder.

In diesem Kapitel geht es um einen summarischen Abriß der kunstphotographischen Bewegung in den hauptsächlich an ihr beteiligten Ländern Österreich, England, Deutschland, Frankreich, Belgien und USA. Auch in anderen Ländern hat der Piktorialismus Anhänger gefunden, diese waren aber weniger gut repräsentiert und haben auch in der kunsthistorischen Literatur bislang nur sehr leisen Nachhall gefunden.<sup>38</sup> Mit Sicherheit würde die Beschäftigung mit der Kunstphotographie in allen beteiligten Ländern grundlegende Einsichten in deren ästhetische Entwicklung ermöglichen, weitere Studien sind daher dringend wünschenswert.

---

<sup>37</sup> Frederick Holland Day: *The Knight Errand*, 1892. Zitiert nach James Crump: Frederick Holland Day, Suffering the Ideal, Twin Palms, 1995, S.80: „Men against an epoch, is this not that after all? One by one in this last night, the beautiful things have disappeared, until at last, in a world grown old and ugly, men, forced to find some excuse for the peculiarity of their environment, have discredited even beauty itself, finding it childish, unworthy, and – unscientific. Not only beauty in Art, but beauty in thought and motive, beauty in life and death, until the ward had become but a memory and a reproach. This is the condition that demands new chivalry.“

<sup>38</sup> Ausnahmen bilden hier, u.a.: Photographie der Moderne in Prag 1900-1925, Katalog der gleichnamigen Ausstellung Linz: Neue Galerie, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Frankfurt: Kunstverein. 1991/1992; die Ausstellung des russischen Kunstphotographen Lobovikov im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe 1999/2000 und der Katalog zur Ausstellung a.a.O.; La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936, Barcelona: Centre Cultural de la Fundació „La Caixa“, 1999

Aufgrund der extrem heterogenen Natur dessen, was in dieser Arbeit unter „piktorialistisch“ mehr oder weniger passend zusammengefaßt wird, müssen die hier angesprochenen Beispiele immer als eine Auswahl verstanden werden – man kann jede Geschichte immer auch anders erzählen.

Europa ist ästhetisch motiviert. In Reaktion auf die von William Morris in England initiierte Arts&Crafts-Bewegung sind wesentliche Teile der Gesellschaft - nicht nur auf der britischen Insel, denn die Idee fällt in ganz Europa auf fruchtbaren Boden - vom Wert eines ästhetisch (selbst-) gestalteten Umfelds überzeugt. Es gilt, dem Einfluß industriell gefertigter Objekte Einhalt zu gebieten. Ausgehend von der Basis der amateurphotographischen Vereine und ihrer Erzeugnisse beginnt so Ende des neunzehnten Jahrhunderts die ernsthafte Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Kunst auch in der Photographie.

### I.2.1. Eine internationale Bewegung formiert sich

Historisch läutet die Ausstellung der internationalen Kunstphotographien in Wien von 1891 die Bewegung ein. In den darauffolgenden Jahren geht das Lauffeuer der Begeisterung durch ganz Europa, so gründet man 1892 in London die *Linked Ring Brotherhood* und stellt Kunstphotographien in einem von der bisher dominierenden Ausstellung der *Royal Photographic Society* unabhängigen Salon aus. 1893 schließt sich Hamburg, 1894 Paris mit der Schau des *Photo Club de Paris* in der Galerie Georges Petit an. Brüssel komplettiert 1895 den Reigen der wichtigsten europäischen Schauplätze. In der Folge sollen die wichtigsten Merkmale der kunstphotographischen Bewegung in den jeweiligen Ländern in chronologischer Reihenfolge skizziert werden, um den Rahmen der weitgehend internationalen Problematik darzustellen.

### I.2.1.1. Österreich

Ein wohlwollendes königlich-kaiserliches Auge lag auf den kunstphotographischen Debütanten, deren Exponate 1891 den ersten Photographischen Salon in Wien formten. Diese internationale Ausstellung, die in Anlehnung an Pariser Malereisalons Photographie erstmals unter dem ausschließlichen Kriterium der Kunst präsentierte, darf als Initialveranstaltung der piktorialistischen Ära verstanden werden. Bereits drei Jahre zuvor hatte anlässlich des 40jährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josephs der *Wiener Camera-Club* (bzw. der *Club der Amateur-Photographen in Wien*, wie der Name bis 1893 lautete), unter der Ägide der Erzherzogin Maria Theresia<sup>39</sup> im *Museum für Kunst und Industrie* allgemeine internationale Vorreiterarbeiten auf dem Gebiet der Photographie präsentiert. Jetzt sollte bewiesen werden „daß die Photographie nicht nur geeignet ist, wissenschaftlichen und praktischen Zwecken zu dienen, sondern daß sie sich auch in den Händen des Künstlers bewährt, insofern als sie ihn nicht bloß bei seinen Arbeiten unterstützt, sondern es ihm ermöglicht, sich zum Darstellungsmittel seiner Idee zu machen, so daß das photographische Bild nicht mehr bloss ein Spiegel der Natur, sondern ein die Individualität seines Autors verratendes, dessen geistigen Stempel tragendes Gemälde ist.“<sup>40</sup>

Diesen Beweis wollten 4000 eingeschickte Bilder erbringen, eine aus Malern und Bildhauern bestehende Jury hielt davon 600 für geeignet, das Publikum von der neuen Dimension photographischer Kunst zu überzeugen.<sup>41</sup>

Die internationale Photographenszene war leicht gewonnen, sie organisierte in den Folgejahren entsprechende Veranstaltungen in den anderen Hauptstädten Europas.

---

<sup>39</sup> Dieses Schirmherrschaft übte sie von 1889 bis zum Tod ihres Mannes 1896 aus. Vgl. Lechner

<sup>40</sup> *Ausstellungsnachrichten*, in: Photographische Rundschau, 1891, S. 160

<sup>41</sup> Die internationale Zusammenstellung der 170 Teilnehmer umfaßt 60 Engländer, 40 Österreicher, 25 Franzosen, Schweizer und Belgier, 19 Deutsche, 11 Amerikaner, 8 Italiener. Desweiteren Russen, Portugiesen, Ägypter etc. Quelle: *Internationale Ausstellung künstlerischer Photographien in Wien 1891*, in: Photographische Rundschau, 1891, S. 166

Das hohe gesellschaftliche Niveau der kunstphotographischen Aktivitäten findet seinen Wiener Ausdruck nicht nur durch das k.u.k. Interesse an der Sache, sondern auch in der Zusammensetzung des Mitgliederverzeichnisses des *Camera Clubs*, das hauptsächlich Angehörige der oberen Schichten führte. „So finden sich (...) 1887 neben Aristokraten durchwegs wohlhabende Bürger, Fabrikbesitzer, Mediziner, höhere Beamte und Offiziere. Die soziale Selektion durch hohe Mitgliedsbeiträge gewährleistete gesellschaftliche Homogenität.“<sup>42</sup>

An erster Stelle ragt aus der Menge der Wiener Piktorialisten das *Trifolium* (*Kleeblatt*) heraus, hinter dem die Verbindung der Namen Hugo Henneberg (1863-1918), Hans Watzek (1848-1903) und des Rentiers Heinrich Kühn (1866-1944) steht. Diese drei österreichischen Hauptvertreter der Kunstphotographie waren, von der Wiederaufnahme des Verfahrens durch Demachy inspiriert, 1896 mit ersten Gummidrucken an die Öffentlichkeit getreten, um dieser im darauffolgenden Jahr die Premiere mit farbigen solchen zu bieten. Über die Fortschritte, die sie auf diesem Gebiet in technischer Hinsicht machten, berichteten sie - und ebenso halten es die anderen Mitglieder der internationalen Elite - ihren interessierten Mitstreitern regelmäßig, vor allem in der *Photographischen Rundschau*, dem Organ des *Wiener Camera Clubs*.

Die kunstphotographischen Arbeiten erfreuten sich in der Donaumetropole derartiger Popularität, daß einige Bilder im *Ver Sacrum* abgebildet wurden, der *Camera Club* 1898 Mitglied der *Sezession* wurde und 1902 die Künstler des *Trifoliums* und Friedrich Spitzer in dieser eine eigene Ausstellung bekamen.

Bedeutsam ist abschließend die ursprünglich für 1915 geplante großangelegte internationale Ausstellung von Kunstphotographien im *Wiener Künstlerhaus*, die nicht mehr stattfand. Dieser Akt des Nichtstattfindens besiegelt das Ende der piktorialistischen Bewegung.

---

<sup>42</sup> Astrid Lechner: „Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen“. *Österreichische Amateurfotografenvereine 1887 bis 1914*, in: Fotogeschichte, 2001, S. 59

### I.2.1.2. Großbritannien

Die von den Kunstphotographen selbst erkorenen historischen Wurzeln des Piktorialismus liegen in England. Nicht nur der international für die Kunstphotographie der Epoche verwendete Begriff Piktorialismus, der vom Englischen „pictorial photography“ kommt, und bildmäßig-künstlerische Photographie meint, stammt daher. Photographietheoretiker aller Länder berufen sich auf die Vorarbeiten von Henry Peach Robinson und Peter Henry Emerson.<sup>43</sup> Die bildliche Tradition leiten sie von David Octavius Hill (1802-1870) und Margaret Cameron (1815-1879) her<sup>44</sup>, soll das historische Erbe ihrer Bewegung belegt werden, so stellen sie Werke dieser beiden Photographen der Mitte ihres Jahrhunderts ihren eigenen Bildern zur Seite.

In lebendiger Erinnerung an die *Pre-Raphaelite Brotherhood*<sup>45</sup> wird 1892 in London die *Brotherhood of the Linked Ring* gegründet, eine elitäre Vereinigung, die ihre Mitglieder ernennt. Zu den Gründungsmitgliedern zählen etwa Alfred Maskell, der der britische Co-Autor *Demachys* werden sollte, und George Davison (1854-1930), dessen *Onionfield* (Abbildung 1) zum Lehrbuchbeispiel für sogenannte impressionistische Photographie avanciert ist. Sie definiert sich in künstlerischer Distanz zu herkömmlichen photographischen Vereinen und vor allem zu der bereits traditionellen *Royal Photographic Society*, die ebenfalls eine annuelle Schau hat.

Mit dem *Photographic Salon* von 1893 wird die Serie der jährlichen Veranstaltungen dieses Typs eingeläutet, die sich bis 1908 ununterbrochen fortsetzen soll, dem Jahr, in dem es aus Protest gegen die amerikanische

---

<sup>43</sup> Deren theoretische Überlegungen werden zu Beginn des zweiten Teiles (Theoretischer Rahmen) vorgestellt.

<sup>44</sup> Ale einer der ersten formuliert dies innerhalb des kunstphotographischen Diskussionsforums Hector Colard: *La Photographie Moderniste*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1893, S. 137 ff.

<sup>45</sup> Gegründet 1848. Zur photographischen Aktivität der Präraffaeliten s. Michael Bartram: *The Preraphaelite Camera, Aspects of Victorian Photography*, London: 1985

Bilderflut zu einem parallelen *Salon des Refusés*<sup>46</sup> kommt. Die Krise des englischen Piktorialismus ist damit offiziell, der *Linked Ring* löst sich 1910 gemäß einer Abstimmung seiner Mitglieder auf.

Ein prominentes Beispiel für eine von manueller Intervention freie Kunstphotographie ist der Londoner Buchhändler<sup>47</sup> Frederick Evans (1853-1943), dessen architektonische Innenraumansichten, besonders in Kathedralen, bis heute hochberühmt sind. Schriftlich dominiert ein weiteres Gründungsmitglied des *Linked Ring*, Alfred Horsley Hinton (1863-1908), ausgebildeter Maler und Angestellter einer Firma für Photographiematerial, als Herausgeber des *Amateur Photographers*, nicht zuletzt auch weil er in enger Zusammenarbeit mit seinen französischen Kollegen die Auslandsrubrik England für Frankreich verfaßt und so eine direkte gegenseitige Rezeption ermöglicht.

### I.2.1.3. Deutschland

Im deutschen Reich ist Hamburg der Ort kunstphotographischen Geschehens. Nicht zuletzt ist dies auf die diversen Anstrengungen eminenter Persönlichkeiten wie Alfred Lichtwark (1852-1914) und Ernst Juhl (1850-1915) zurückzuführen. Ersterer öffnet in seiner Funktion als Direktor der Kunsthalle 1893 den Kunstphotographen deren Pforten, um die erste internationale Kunstphotographieausstellung der Hansestadt in distinguiertem Rahmen stattfinden zu lassen.<sup>48</sup> Letzterer etabliert durch seine Schreib- und Sammeltätigkeit den Standort Hamburg als einen in Deutschland für den Piktorialismus unumgänglichen, und bindet ihn gleichfalls an das internationale Geschehen an.

Natürlich sind auch in München und Berlin kunstphotographische Ereignisse zu verzeichnen, doch sind diese weniger namhaft eingerahmt und dokumentiert worden. Die Münchner *Sezession* stellt 1898

---

<sup>46</sup> s. John Taylor: *The Salon des Refusés of 1908*, in: *History of Photography*, oct.-dec. 1984, S. 277-298

<sup>47</sup> Diesen Beruf übt er bis 1898 auch aus.

piktorialistische Werke neben Werken zeitgenössischer Künstler<sup>49</sup> aus, ein Zeichen für die – punktuelle - Abwesenheit etwaiger Berührungängste.

Wie in ganz Europa sind die Amateurphotographievereine zahlreich, ihre schriftlichen Referenzen bündeln sich jedoch in den einschlägigen Zeitschriften wie der *Photographischen Rundschau*.

Die Besonderheit volkspädagogischer Bestrebungen eines Alfred Lichtwark bringt die Berufsphotographen in Deutschland dazu, sich besonders früh und besonders deutlich den künstlerisch ambitionierten Dilettantenkollegen anschließen.

Zwei Kaufmannsöhne stechen aus der Masse der Amateure besonders hervor, sie heißen Theodor und Oskar Hofmeister (1868-1943 und 1871-1937). Sie betreiben ab 1893 ein photographisches Atelier. Ihre Arbeiten sind gut dokumentiert, das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe hat ihnen im Jahr 1999 gemeinsam mit dem Russen Lobovikov eine Ausstellung gewidmet.<sup>50</sup>

#### I.2.1.4. Frankreich

Der seit 1888 bestehende *Photo Club de Paris* bittet 1894 in der Galerie Georges Petit erstmals zum Besuch einer internationalen Ausstellung von Kunstphotographien. 511 Photographien hatte eine aus Künstlern und zwei Mitgliedern der *Société Française de Photographie* formierte Jury aus 2000 eingeschickten Werken auserwählt. Zwei Jahre zuvor hatte der Club in seinen eigenen Wänden eine Ausstellung künstlerischer Photographien im Rahmen der *Première exposition internationale de photographie et des industries qui s'y rattachent*<sup>51</sup> abgehalten, aus einem marginalen Aspekt eines kommerziellen Anlasses war ein autonomes kulturelles Ereignis geworden.

---

<sup>48</sup> Zu seinen volkspädagogischen Ideen s. Unterkapitel Lichtwark in Erziehung zur Kunst

<sup>49</sup> darunter Aubrey Beardsley, Eugène Carrière, Alphonse Mucha, Félicien Rops, Henri Toulouse Lautrec und Eduard Vuillard!

<sup>50</sup> Meisterwerke russischer und deutscher Kunstphotographie um 1900. Sergej Lobovikov und die Brüder Hofmeister, Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, vom 17. September 1999 bis 16. Januar 2000. Gleichnamiger Katalog. München: Prestel, 1999

<sup>51</sup> Erste internationale Ausstellung von Photographie und der mit ihr verbundenen Industrien.

Nur ein Jahr nach dem französischen Eintritt in den piktorialistischen Ausstellungsreigen macht Robert Demachy (1859-1936) als einer der französischen Hauptakteure der Bewegung mit der Wiederaufnahme eines Verfahrens, nämlich des Gummidrucks, Furore. Er bleibt auch in der Folgezeit mit theoretischem und praktischen Engagement im Zentrum des Geschehens, immer an seiner Seite der Paris postierte Commandant Constant Puyo (1857-1933). Beide arbeiten in der Redaktion des Vereinsorgans des Pariser Photo-Clubs, dies ist zunächst der *Bulletin du Photo Club de Paris*, er wird 1903 von der *Revue de Photographie* abgelöst.

Anlässlich der Weltausstellung 1900 kommt es in Paris zum Eclat, die Organisatoren haben den Kunstphotographen von einer Platzierung im Pavillon der Schönen Künste ausgeschlossen, und Vertreter aus anderen Ländern boykottieren aufgrund diesen Umstands die Ausstellung.

Demachy beendet 1914 abrupt seine photographische Aktivität und markiert so auf persönliche Art das Ende des Piktorialismus.

#### I.2.1.5. Belgien

Die *Association belge de Photographie* ist der tragende Organismus, von dem die kunstphotographischen Impulse in Belgien ausgehen. Hector Colard stellt für die belgische Öffentlichkeit bereits 1892 eine Auswahl neuer britischer Kunstphotographien zusammen, bevor 1895 ein belgischer Salon ins Leben gerufen wird. Belgien ist, nicht zuletzt durch das photo-journalistische Engagement eines Colard, Drehscheibe für piktorialistische Belange zwischen England und Frankreich. Der prestigeträchtige *Cercle L'Effort* vereint die kunst(photo)graphische Elite des Landes, und wird als Markenzeichen bei Gruppenausstellungen im Ausland geführt.

Im Rahmen der ersten internationalen Ausstellung in Belgien kauft das Brüsseler Kunstmuseum bereits Werke des *Wiener Camera Clubs* an, nur vier Jahre nach dessen künstlerischem Debüt sind seine Arbeiten zu internationalem Ansehen gelangt.

Brüssel ist darüberhinaus Bühne für die Besiegelung eines weltweiten Zusammenschlusses photographischer Gesellschaften anlässlich des zweiten internationalen Photographie-Kongresses 1891.

Einer der wichtigsten Vertreter Belgiens auf dem internationalen kunstphotographischen Parkett ist Léonard Misonne (1870-1943), Sohn eines Anwalts und daher Privatier mit Ressourcen für seine Karriere als Piktorialist. Nicht anders lagen die Verhältnisse für den Bankdirektor Romain Ickx (1860-1953). Ebenso widmet sich Gustave Marissiaux (1872-1929), Sohn eines Bergingenieurs, ab 1900 ausschließlich der Kunstphotographie in Praxis und Theorie.

#### I.2.1.6. Andere Länder

Neben diesen Hauptschauplätzen der Kunstphotographie in Europa um 1900 sind auch andernorts piktorialistische Aktivitäten zu vermelden. In Skandinavien finden internationale Ausstellungen von Amateurphotographien 1899 in Schweden und 1903 in Dänemark statt, aber der Bildimport überwiegt eindeutig den Bildexport: kein skandinavischer Kunstphotograph hat sich einen internationalen Namen errungen, dies ist zumindest aus dem Fehlen von Monographien und dem Bestand der nordischen Sammlungen abzulesen.

Im Süden Europas, in Spanien, setzt die kunstphotographische Bewegung deutlich später ein als in den oben als Hauptakteure definierten Ländern. Aus dem *Circulo de Bellas Artes* geht 1899 in Madrid die *Sociedad Fotográfica de Madrid* als erste bedeutende photographische Vereinigung hervor, die 1907 zur *Real Sociedad Fotográfica* geadelt wird. Darüberhinaus gibt es spanische Revuen, die das Fortkommen der Photographie prägen, hierzu zählen *La fotografía*, die von 1901 bis 1914 erschien und *Graphos Illustrado*, die in ihrem einzigen Erscheinungsjahr 1906/1907 wichtige Impulse setzte. Ein wichtiger Name unter den spanischen Kunstphotographen, die eine ganze Generation jünger sind als die erste Riege der internationalen Elite, ist José Ortiz Echagüe (1886-1980) – er ist heute vor allem für seine Bilder mit

dokumentarischer Konnotation, die er nach 1909 produzierte, bekannt. Gegen Ende des spanischen Piktorialismus, das durch den Ausbruch des Bürgerkriegs 1936 markiert wird, steht das Werk Joaquin Pla Janinis (1879-1970) heraus.

Ungefähr zeitgleich, also nach 1900 und mehr noch nach 1910 entstehen auch, in enger Bindung an Wiener Kunstkreise, tschechische Kunstphotographien, die sich jedoch bereits in den 20er Jahren zu abstrakten Kompositionen wandeln. Dies illustrieren auf prominente Weise die respektiven Produktionen František Drtikols (1883-1961) und Josef Sudeks (1896-1976). Besonders untersuchenswert erscheint das Werk Josef Anton Trčkas (1893-1940), nicht nur seiner engen persönlichen Bindung an Wiener Sezessionskreise wegen, sondern auch, weil eine Analyse seiner Bilder Grundlegendes zum Verständnis einer piktorialistischen Ästhetik verspricht.

Erst 1913, ebenfalls zu einem späten Zeitpunkt der kunstphotographischen Bewegung, meldet sich ein Budapester Autor zu Wort, um über die Situation der künstlerischen Photographie in Ungarn zu berichten, die gerade „ihre Sturm- und Drangperiode“<sup>52</sup> erlebe. In der Tat besitze sein Land keine Tradition in der künstlerischen Photographie, wie sie nun verstärkt vorkomme, und die „Leute mußten sich erst selbst einen Weg bahnen, um der modernen Richtung folgen zu können. Sie mußten die Anregungen aus sich selbst schöpfen, da sie aus der veralteten Schule der Vorgänger nichts übernehmen konnten.“ Diese bestand, wie in anderen Ländern auch, aus stereotyp arbeitenden Berufsphotographen<sup>53</sup>, allerdings hält Viktor Hoffmann es für möglich, daß „die neuzeitliche Photographie bei dem intelligenteren Teile unseres Publikums mehr Empfänglichkeit vorfand als in anderen Ländern.“<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Viktor Hoffmann: *Die künstlerische Photographie in Ungarn*, Camera Almanach, Bd. 9, S. 101

<sup>53</sup> s. Amateure und Professionelle

<sup>54</sup> *ibid.*

### I.2.1.7 Nordamerika

Die neue Welt empfängt wichtige Anregungen aus der alten. So ist es auch in der Kunstphotographie. Der erste photographische Salon findet 1898 in Philadelphia statt, und ab 1900 reisen künstlerisch motivierte Photographen nach Europa, bevorzugt nach Paris, um sich dort unter die Künstler zu mischen. So gelangen der ausgebildete Lithograph und Maler Eduard Steichen (1879-1973), Gertrude Käsebier (1852-1934), und der wohlhabende Sohn eines Geschäftsmannes Frederick Holland Day (1864-1933) mit seinem jungen (entfernten) Cousin Alvin Langdon Coburn (1882-1966) nach einem Aufenthalt in London in die französische Hauptstadt und produzieren unter dem Einfluß der dortigen Atmosphäre einige der Hauptwerke piktorialistischer Photographie.

Insgesamt ist die us-amerikanische Kunstphotographieentwicklung zu gut beschrieben, als daß ihr hier weiterer Platz eingeräumt werden müßte, besonders auf die herausragende Position Alfred Stieglitz (1864-1946) ist hinreichend eingegangen worden.<sup>55</sup>

Die massive Präsenz amerikanischer Photographen seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wurde in Europa nicht unkritisch aufgenommen, dies mag eher an einer frühen medialen Dominanz als an den unleugbar innovativen ästhetischen Qualitäten der Bilder gelegen haben.

Tonangebend war ab 1903 die Zeitschrift *Camera Work*, die bis 1917 von Stieglitz herausgegeben wurde. Damals wie heute stellt diese Publikation eine unumgängliche Referenz in vielerlei Hinsicht dar. Dies belegt auch der auszugweise Nachdruck im Taschen-Verlag, der die Zugehörigkeit von Künstlern zum Umfeld von Alfred Stieglitz erneut fixiert: die kunstpolitische Dimension der in *Camera Work* veröffentlichten (und meist auch

---

<sup>55</sup> Vgl. beispielsweise: *America and Alfred Stieglitz – a collective portrait*, New York, 1934; William Innes Homer: *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Boston: New York Graphic Society, 1977; Robert Doty: *Photo-Secession – Stieglitz and the Fine-Art Movement in Photography*, New York: Dover, 1978; *The Collection of Alfred Stieglitz, Fifty Pioneers of Modern Photography*, New York: Metropolitan Museum of Art (Naef Weston), 1978; Catherine Johnson und William Innes Homer: *Stieglitz and the Photo-Secession 1902*, New York: Penguin/Viking Studio, 2002

in der *Galerie 291* gezeigten) Werke erhält damit eine Aktualisierung. Frederick Holland Day, von dem zu einem späteren Zeitpunkt noch die Rede sein wird, ist beispielsweise nicht vertreten, da er keine besonders guten Beziehungen zu Stieglitz unterhielt – die Kritik weist ihm die Funktion des Rivalen an der Spitze der amerikanischen Kunstphotographiebewegung zu.

Im Unterschied zu Europa nimmt die piktorialistische Bewegung mit dem ersten Weltkrieg in den USA kein Ende, im Gegenteil, 1916 gründeten unter anderem Clarence H. White (1871-1925) und Gertrude Käsebier die *Pictorial Photographers of America*. Die Bildproduktion dieser Gruppierung ist aber keine simple Fortsetzung des Piktorialismus.

#### I.2.1.8 Nationale Differenzen

Die kunstphotographische Bewegung war unwiderlegbar ein internationales Phänomen. Einige Kritiker legen Wert auf die Feststellung nationaler Unterschiede.

Die Erziehung des Auges, unerläßliche Bedingung der Bildfindung, findet im Rahmen der je nach Land unterschiedlichen Rahmenbedingungen statt. Wie Claudia Gabriele Philipp anmerkt, gerät der Betrachter der piktorialistischen Produktion aller Herren Länder „leicht in Versuchung, die nationalen Schulen wie folgt zu charakterisieren: die snobistische Eleganz der Engländer, die impressionistische Heiterkeit der Franzosen, die wienerische Leichtigkeit des Trifoliums, die großstädtische Modernität der Nordamerikaner, die symbolisch aufgeladene Schwere der Deutschen und die pathetische Gestimmtheit der Russen.“<sup>56</sup>

Den Ton der Zeit trifft Agnes B. Warburg mit der Feststellung, neben der individuellen Stimmung gelte es den Einfluß des nationalen Elementes zu berücksichtigen. „Die Kunst eines Landes stammt sowohl aus den

---

<sup>56</sup> Claudia Gabriele Philipp: „The thunderous ‚Gummidruck‘ of the Teutons...“. Zur Bedeutung der Hamburger Schule für die Kunstphotographie um 1900, in: Meisterwerke russischer und deutscher Kunstphotographie. Sergej Lobovikov und die Brüder Hofmeister, op.cit. S. 19

physischen Eigenschaften, wie aus den geschichtlichen Begebenheiten, die Kunstentwicklung beruht viel auf politischen Angelegenheiten und wird von einer bestimmten Quelle beeinflusst.<sup>57</sup> Im folgenden Teil, in dem es um den Theorierahmen der Kunstphotographie gehen wird, kommt solche national differenzierte Ästhetik zur Sprache.<sup>58</sup>

Tatsächlich entbehren die internationalen Beziehungen der kunstphotographischen Welt nicht einer eigenen Politik, die Dynamik der Entwicklungen geht von einem Land auf das nächste über, wird transformiert und in einem nächsten wiederum aufgenommen. Ebenso verhält es sich mit dem theoretischen und kritischen Diskurs.

Die organisatorischen Aufgaben eines jeden ästhetisch motivierten Photographen begrenzten sich also keinesfalls länger auf das Beschaffen und Verfolgen der technischen Neuerungen, sondern erforderten, wenn die Ambition groß genug war, auch das Produzieren beinahe saisonaler Arbeiten und deren Verschickung zu den nächsten Ausstellungen im In- und Ausland. Insbesondere für großangelegte Veranstaltungen wie Weltausstellungen erforderte einen Vorrat an Bildern, denn einmal auf deren Wänden angelangt blieben die Werke mehrere Monate vor Ort, unbeweglich und zu keiner weiteren internationalen Präsentation verfügbar.<sup>59</sup>

Meist gruppenweise nach Ländern geordnet, werden die Ergebnisse dementsprechend in den Kritiken besprochen, unter den gängigen Vorzeichen des internationalen Wettbewerbs.

Ein Fallbeispiel einer solchen Kritik ist der Artikel Demachys zur piktorialistischen Photographie in den ausländischen Abteilungen der internationalen Ausstellung 1900. Der Rundgang beginnt mit der englischen Abteilung, deren besonderes Interesse durch die Hängung älterer Werke, wie das eines Henry Peach Robinson noch gesteigert wird.

---

<sup>57</sup> Agnes W. Warburg: *Stimmungsbilder*, in: Camera Almanach 1907, S.46-53

<sup>58</sup> s. II.3.3 Länderspezifische Merkmale des Schönen

<sup>59</sup> Selbst wenn es, je nach vom jeweiligen Künstler bevorzugten Verfahren möglich war, mehrere Abzüge der selben Aufnahme zu erstellen, war die Praxis weit von unlimitierter Reproduktion, die seriell bzw. industriell also berufsmäßig konnotiert war. Trotz begrenzter Vervielfältigungsmöglichkeiten waren die piktorialistischen Exponate „relative“ Unikate.

Amerikaner und Deutsche haben sich weitgehend der Ausstellung ferngehalten, da die Photographien nicht neben Kunstwerken plaziert werden sollten.

Allerdings sind die kunstphotographischen Erzeugnisse der Insel auch diejenigen, die als erste der Stagnation angeklagt werden. Ernst Juhl polemisiert 1901 öffentlich, indem er nach dem Besuch der Glasgower Ausstellung den Fortschritt der Amerikaner und Deutschen und den Nachzug der Engländer proklamiert. Bereits zuvor hatte Eduard Steichen den Stillstand der bildmäßigen Photographie in England konstatiert. Der Streit nimmt eine noch größere Dimension an, nachdem Horsley-Hinton sich auch für Frankreich die Frage des Fortschritts gestellt hat und Robert Demachy auf das Roß des Verteidigers steigt, mit einem Artikel, der letztlich sogar in *Camera Work* abgedruckt wird.

In der Folge dieser Ereignisse sind die Beziehungen nicht mehr dieselben. Der Eclat drückt aber auch ein Problem aus, was unterschwellig bereits vorhanden war: es geht um die Frage des qualitativen Anteils von Sujet und Verarbeitung, von motivischer Besonderheit und manuellen Eingriffs in das photographische Verfahren.

Aus diesem Problem erwächst kurze Zeit später die Debatte um die *Straight Photography* als, wenn man so will, dialektische Reaktion auf den Piktorialismus.

Bis dahin erfreut sich aber die Kunstphotographie internationalen Zulaufs, und vor dem Hintergrund des oben Dargestellten soll es im nun folgenden Abschnitt um den Schaffenszusammenhang der sich europaweit in Vereinen zusammenfindenden Amateure gehen.

### I.2.2. „Malheur à ceux qui travaillent seuls.“<sup>60</sup>

Kein geringerer als Albert Londe<sup>61</sup> stellte 1892 (mit dem hier als

---

<sup>60</sup> Albert Londe: *Du rôle de l'amateur de photographie du point de vue artistique et scientifique*, Bulletin du Photo Club de Paris, 1893, S. 57 „Weh denen, die alleine arbeiten!“

Überschrift zitierten Wortlaut) Grundlegendes zur Organisation der photographischen Amateure fest: Die Arbeitsbedingungen für die nicht-professionellen Photographen haben sich seit Anfang der 1870er Jahre durch die Verfügbarkeit von einfacher zu handhabendem Material (wie etwa Gelatineemulsionen) verbessert. Die immer größer werdende Anhängerschaft fand sich in Gruppen zusammen, um ihre Anstrengungen zu bündeln und den Vorteil des Zusammenschlusses zu nutzen, denn die Clubs stellten beispielsweise Entwicklungslabors und Material, das nicht für jeden Privatmann erschwinglich gewesen wäre, zur Verfügung. Vor allem in England und den USA schritt die Vereinsbildung schnell voran. Londe schätzt für 1892 etwa 400 derartiger Vereine, davon 30 in Frankreich, nahezu 100 in den USA und mehr als 200 in England.<sup>62</sup> Schnell erwies sich eine Verbindung zwischen den lokal und regional arbeitenden Clubs als wünschenswert, und so wurde bei einem Kongreß in Brüssel das Prinzip einer internationalen Union der photographischen Gesellschaften verabschiedet. In Frankreich schloß man diese auf nationaler Ebene zusammen, und ein *Annuaire général* berichtete über den Fortgang der Arbeiten.

Die Repräsentation sei notwendig für die Entwicklung in der Amateurphotographie, denn über das Dokument hinaus biete diese Möglichkeiten zum künstlerischen Schaffen. Alle Manipulationen der Bildschöpfung solle der Amateur selbst vornehmen, weitere Motivvorschläge erarbeiten, und diese dann im Club diskutieren.<sup>63</sup>

Genauso kam es. Die unzähligen photographischen Vereine Europas und Nordamerikas zentralisierten ihre Organisation dahingehend, daß alle wichtigen Neuerungen in Windeseile überall bekannt wurden. Ebenso wurden Bilder und Texte mehrfach für den Druck in verschiedenen Organen wiederverwendet, anfallende Übersetzungen nahmen die

---

<sup>61</sup> Londe, der Bewegungsphotograph, den Charcot 1882 an die Salpêtrière berufen hatte, um seine berühmt-berüchtigten Hysterie-Aufnahmen zu machen.

<sup>62</sup> 1908 zählt man in Österreich 27 Organisationen. Für Details s. Astrid Lechner: „Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen“. *Österreichische Amateurphotographenvereine 1887 bis 1914*, in: Fotogeschichte, n° 81, 2001, S. 58

<sup>63</sup> Albert Londe, *Du Rôle de l'Amateur de Photographie au Point de Vue artistique et scientifique*, Bulletin du Photo Club de Paris, 1893

Clubmitglieder selbst vor, wie Robert Demachy, der für Frankreich die englische Fachpresse übersetzte<sup>64</sup>, oder Hugo Henneberg, der wiederum Robert Demachy und die Theorien Henry Peach Robinson ins Deutsche übertrug.<sup>65</sup>

1906 haben mehr als 115 Vereine aus Deutschland, Österreich-Ungarn, Rußland und der Schweiz die *Photographische Rundschau*, die ihren zwanzigsten Jahrgang feierte, zu ihrem Vereinsorgan erklärt, vergleichbare Größenordnungen galten auch für die anderen Zentralorgane der Fachpresse.

Dem *Club der Amateurphotographen in Wien* gehörten 1887, seinem Gründungsjahr, 104 Mitglieder an, bereits im darauffolgenden Jahr hatte sich ihre Zahl mit 285 Personen mehr als verdoppelt. 1897 war die Liste der Mitglieder des nunmehr seit vier Jahren auf *Wiener Camera Club* umgetauften Vereins mit 305 Namen am längsten, von nun an wurde sie stetig kürzer, 1913 war sie auf 168 Einträge geschrumpft.

Die *Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* konnte einen dynamischen Zulauf an Mitgliedern verzeichnen, 1897 waren es 288, im Jahr 1900 machten die 501 Mitglieder ihren Verein zum größten Deutschlands - die gesellschaftliche Bedeutung der kunstphotographischen Aktivitäten läßt sich hieran unschwer ablesen.

Auf dem Gebiet der ausstellerischen Aktivitäten sind es die fünf großen Vereine, die die künstlerische Bewegung ins rechte Licht stellen: Der *Wiener Camera Club*, der *Photo Club* in Paris, der *Linked Ring* in London, die *Association belge de Photographie* und die *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* in Hamburg. Sie geben mit ihren so gut wie regelmäßig jährlich stattfindenden Ausstellungen der Rhythmus vor, in dem international Bilder präsentiert und diskutiert werden. Die großen Namen der

---

<sup>64</sup> Im besonderen übersetzte er die Auslandsrubrik England, die von zum überwiegenden Teil aus des Feder Alfred Horsley Hintons stammte.

<sup>65</sup> Hugo Henneberg (übersetzt Robinson): *Individualität*, in: Wiener Photographische Blätter, 1897, S. 146-147, 164-167. Anderer Gipfelpunkt der internationalen Bestrebungen journalistischer Art war die Gründung der viersprachigen Revue Camera obscura durch die Redakteure Buquet (Frankreich), Liesegang (Deutschland), Jones (England), Schuwer (Holland). Vgl. Sylvain Morand: L'âge d'or des revues d'art photographique, in: Les revues d'art en Europe, Strasbourg: Musée de la ville de Strasbourg, 1991, S. 35-43

Amateurphotographen, die keine Bilderschau versäumen und an denen sich die ambitionierte Masse orientiert, stellen die Club-Elite dar. Auch sind mehrfache Club-Mitgliedschaften ein Aushängeschild der internationalen Anerkennung für den Künstler. Der *Linked Ring*, in seiner Namensfindung von der präraffaelitischen Bruderschaft inspiriert, ernannte ehrenvoll seine Mitglieder. In Ausstellungskatalogen wurden die Kürzel der Clubs wie akademische Grade hinter den Namen gesetzt. Auf diese Weise etabliert sich in den Kreisen der an Kunstphotographie Interessierten eine wirkungsvolle Dynamik aus Kommunikation und Bestätigung, die schnell ein spezialisiertes Wertesystem zutage fördert. Sowohl bildlich als auch kunsttheoretisch entpuppt sich der Piktorialismus weit autonomer, als ihm generell zugestanden wird. Die Umstände der kunstphotographischen Produktion sollen im weiteren spezifiziert werden.

### I.2.3. Amateure und Professionelle

„Kunst in der Photographie ist (...) die einzige Formel, mit der sich die Bazar- und Schleuderkonkurrenz bannen läßt, sie ist es, die dem Photographen eine gewisse Bedeutung gibt, so dass er sich nicht mit Schneidern, Schuh- und Brotfabrikanten in einem Atem nennen lassen muss – und dennoch – dennoch findet sie kein rechtes Zutrauen bei den Angehörigen der Praxis.“<sup>66</sup> Diese Bemerkung macht Josef Maurenreiter im Jahr 1900. Er verweist damit auf zwei mit zeitlicher Differenz auftretende Probleme: zum einen deckt er die Motivation der Anfänge der kunstphotographischen Bewegung auf, wo es gerade die artifiziell stereotypen Erzeugnisse der Berufsphotographen waren, die die ästhetisch anspruchsvollen Amateure auf die Barrikaden gebracht hatten; und zum anderen drückt er den Wunsch aus, daß die ästhetischen Erfolge der Amateure nun verstärkt von den Berufsphotographen aufgenommen werden mögen. Wie bereits angemerkt, deckt sich diese Zurückweisung industriell gefertigter Ware zugunsten für schöner befundenen Kunst-handwerks mit der Arts&Crafts-Bewegung. Im Unterschied zu deren ideell-sozialem Engagement ist jedoch die Kunstphotographie eindeutig auf die individuelle Künstlerehre zugeschnitten. Die ästhetische Bereicherung des Alltags findet nur für einen selektiven Teil der Gesellschaft statt. Dieser Sachverhalt wird nicht zuletzt in der Position Lichtwarks augenfällig.<sup>67</sup>

Und wirklich mischen sich - mit der wachsenden gesellschaftlichen Anerkennung und der allgemeinen Verbreitung der Einsicht, daß Bildnisphotographie nicht ausschließlich die immer gleiche Starrheit bedeuten muß - mehr und mehr Berufsphotographen unter die künstlerisch ambitionierten Amateure. In Deutschland sind Namen wie Hugo Erfurth (1874-1948), Nicolas Perscheid (1864-1930)<sup>68</sup> und die Dührkoops (Rolf 1848-1918 und seine Tochter Minya 1873-1929) zu nennen. In England präsentiert sich die Verteilung von Berufsphotographen und Amateuren

---

<sup>66</sup> Josef Maurenreiter: *Kunst und Praxis*, in: Allgemeine Photographen Zeitung, 1900, S. 17

<sup>67</sup> Siehe I.2.5.

etwas anders, von Anbeginn der piktorialistischen Bewegung waren hier etwa die professionellen Photographen Frederick Hollyer (1837-1933) oder James Craig Annan (1864-1946) mit von der Partie. Auch in den USA war die Hemmschwelle für Berufsphotographen, sich in Kunst zu versuchen, von Anfang an niedrig, Alfred Stieglitz und Gertrud Käsebier waren ausgebildete Photographen – allerdings vor allem der Erstgenannte mit einem den europäischen Liebhaberphotographen in nichts nachstehenden finanziellen Hintergrund.

Zurückhaltung von seiten der Berufsphotographen wurde von den Angesprochenen mit der Notwendigkeit des aus der Gunst des Publikums zu bestreitenden Lebensunterhalts begründet. Georg Pflaum erkennt die Qualitäten künstlerischer Photographie an, er weiß auch um diejenigen seiner Kollegen, die sich mit Erfolg um ästhetisch anspruchsvolle Arbeit bemüht haben. Leider erscheint ihm die stereotype Porträtphotographie mit der im Vordergrund aller Anklage stehenden Retusche nicht so leicht zu bekämpfen, „wie die Herren Kunstphotographen annehmen“, er hält dagegen, „dass es vielmehr bis auf weiteres nicht möglich ist, der großen Menge des Publikums, bis in sehr gut situierte Kreise hinein, etwas anderes zu verkaufen, als was sich als die landläufige Ware des Photographen herausgebildet hat.“<sup>69</sup>

Die Anspruchshaltung der Kunstphotographen im Hinblick auf qualitativ wertvolle Photographie, insbesondere das Porträt, ist in der Tat ambivalent. Einerseits sollen piktorialistische Bilder pädagogisches Vorbild sein, andererseits kommt die ästhetische Differenz zu traditionellen Photographien dem Bedürfnis künstlerischer Identitätsbegründung entgegen. Piktorialistischer Kunstwert definiert sich nur marginal über einen Markt. Die Kunstphotographien, die heute zu den bestgehandelten des Photographiemarktes gehören, etablierten nur langsam eine Preisskala. Das Fazit der soziologischen Überlegungen Ulrich Kellers kongruiert diesbezüglich: „Der begrenzte Austausch von Photographien, der so unter

---

<sup>68</sup> Perscheid gründet, nachdem er sich 1906 in Berlin niedergelassen hat, dort das Lehrinstitut für künstlerische Porträt- und Landschaftsphotographie.

den Piktorialisten selbst stattfand, sollte kein Einkommen produzieren, sondern ihrer Arbeit schlichtweg einen meßbaren Wert und Prestige verleihen.<sup>69</sup> Dies erfaßt auch der bereits erwähnte Berufsphotograph Georg Pflaum, der das Publikum der Konkurrenz zu ergründen sucht. „Das große Publikum im breiteren Sinne ist es natürlich nicht, denn das hat für derlei Bestrebungen weder Verständnis noch Interesse. Ein kleines kaufendes Publikum, das sein Heim schmücken will, ist es auch nicht, denn verkauft wird, wie man hört, so gut wie nichts, wenigstens nicht an Privatpersonen, trotzdem die ausgestellten Bilder ganz prächtige Stücke enthalten.“<sup>71</sup>

So kommt Pflaum zu dem Schluß, piktorialistische Erzeugnisse seien ein „vortreffliches Lehrmittel des guten Geschmacks, aber kein einbringender Handelsartikel, das scheint nach dem momentanen Stande die Kunstphotographie für den Berufsphotographen zu bedeuten. Bis auf weiteres wird es daher Zeitschriften- und Museumskunst bleiben müssen (...).“<sup>72</sup> Abgesehen von den spezifischen Rahmen der Zeitschriften und der Museen gaben Sammler den Tenor kunstphotographischer Wertschätzung an, der heute noch die photographische Auswahl in den Beständen der Museen dominiert. Die Sammlung Ernst Juhls ist an das *Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe*, die Sammlung Alfred Stieglitz‘ an das *Metropolitan Museum* in New York übergegangen. Wie unterschiedlich diese beiden Protagonisten mit dem finanziellen Aspekt ihrer Schätze umgingen, belegt ein entrüsteter Brief des Amerikaners an den Deutschen, in dem er ihn für seine zu geringen Preisvorstellungen schilt.<sup>73</sup> 1911 verfaßt, spiegelt der Brief

---

<sup>69</sup> Georg Pflaum: *Künstlerische und praktische Photographie*, in: Allgemeine Photographen Zeitung, 1899, S. 215

<sup>70</sup> Ulrich F.Keller: *The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis*, in: History of Photography, 10-12/1984, S. 256: „The limited exchange of photographs, which took thus place among the pictorialists themselves, was not meant to produce an income, but simply to lend verifiable value and prestige to their work.“

<sup>71</sup> Georg Pflaum: *Künstlerische und praktische Photographie*, in: Allgemeine Photographen Zeitung, 1899, S. 210

<sup>72</sup> *ibid.* S. 216

<sup>73</sup> Dieser Brief wird zitiert von Rüdiger Joppien: „Eine schöne und auf dem Kontinent wohl einzige Sammlung“ – Die Sammlung Ernst Juhl, in: Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1989, S. 29

die Realität eines mittlerweile etablierten kunstphotographischen Marktwertes wieder.

Was den Unterschied zwischen Liebhaber- und Berufsphotographen angeht, sind die Kategorien im späteren Verlauf wirklich nicht mehr so klar zu trennen wie zu Beginn der piktorialistischen Bewegung. Demachy kommt 1907 auf drei Kategorien von Amateuren.<sup>74</sup> In den Anfängen der Bewegung ließen sich die professionellen Photographen leicht von den Amateuren unterscheiden, da sie aus der Produktion von Photographien ihren Lebensunterhalt bestritten. Mit der Entwicklung und Verbreitung der Bewegung haben sich die Grenzen aufgeweicht. Unter den Piktorialisten der ersten Stunde sind solche, die nur noch kurz vor den anstehenden Ausstellungen produzieren und die den Rest der Zeit ihrem ursprünglichen Beruf nachgehen. Dann gibt es die wahrhaften Amateure, die sich nicht um Kunst bemühen, und deren Bilder dementsprechend auch nicht als piktorialistisch zu bezeichnen sind. Die dritte Gruppe bilden die ernsthaft, wie andere Künstler arbeitenden Photographen, die aufgrund ihres zeitlichen Einsatzes (und unabhängig von ihrer Ausbildung) von nun an als professionelle Photographen gelten. Dies alles wird beschrieben als eine Parallele zur Zunft der Maler, abschließend wird die Entstehung von selektiven analogen Gruppen evoziert, die einen wohltuenden Einfluß auf die Zukunft der Kunstphotographie haben könnten. Hiermit spricht Demachy einen Punkt an, der vielen seiner Kollegen ebenfalls wichtig ist: der Einfluß der von Amateuren begründeten und sich auf die Berufsphotographen ausweitenden Kunstphotographie auf die ganze Gesellschaft.<sup>75</sup>

Ein Merkmal organisatorischer Art ist der Kunstphotographie mit den bildenden Künsten der Epoche gemeinsam, nämlich das von der Sorge um die ästhetische Qualität ihrer Arbeiten getriebene Herausbilden von Künstlergruppen, den Sezessionen.<sup>76</sup> Gab es in Deutschland bis zum Ende der 1880er Jahre hauptsächlich Vereine für Berufsphotographen,

---

<sup>74</sup> Robert Demachy: *Amateurs et Professionnels*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1907, S. 129-132

<sup>75</sup> siehe Kapitel I.2.5. Erziehung zur Kunst

sezessionierten aus ihnen in der darauffolgenden Phase aus ihnen die Amateurphotographenvereine, die sich wiederum künstlerisch differenzieren konnten. Ein Beispiel ist die Hamburger *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie*, die 1895 aus dem *Amateurphotographen-Verein* sezessioniert.

In Wirklichkeit will aber die künstlerische Elite der Kunstphotographen mitnichten ihren Kreis um die vielen Amateure erweitern, obwohl sie sich in Handbüchern und Zeitschriften an sie wenden. Wie Jens Jäger feststellt, läßt in Hamburg trotz ansteigender Mitgliederzahlen die produktive Beschäftigung mit Kunstphotographie zugunsten des gesellschaftlichen Zwecks einer homogenen sozialen Elite nach.<sup>77</sup>

Das Zusammenspiel der kreativen und rezipierenden, der aktiven und passiven Teile der Masse der Amateurphotographen war schließlich bei einer Rollenverteilung angelangt, die strukturell typisch für das kulturelle und künstlerische Gefüge sind. Gemeint ist eine Interdependenz der Präsentierenden und Repräsentierenden, der ästhetischen Angebots und der ästhetischen Nachfrage, nicht so sehr des finanziell meßbaren Marktwertes, sondern des weniger direkt ermittelbaren Kulturwertes.

### I.2.3.1 Photographinnen

Auch Frauen ist es vergönnt, an kunstphotographischen Aktivitäten teilzunehmen. Die männlichen Autoren sind allerdings größtenteils außerstande, deren Ergebnisse anders als im Gönner-ton zu kommentieren. Dies liegt an der generellen Einschätzung dilettantischer Aktivitäten, wie sie Alfred Lichtwark für die deutsche Gesellschaft diagnostiziert: „Dilettant, Dilettantismus sind im Munde derer von der Zunft zu Schimpfworten

---

<sup>76</sup> etwa Paris 1884, München 1892, Wien 1897, Berlin 1898

<sup>77</sup> Jens Jäger: Amateurphotographen-Vereine und kunstphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910, in: Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl, op.cit.

geworden. Frauen verzeiht man dilettantische Beschäftigung, Männern nie.“<sup>78</sup>

Feststellungen wie die leichtere Zugänglichkeit der Photographie sei der einfacher werdenden technischen Manipulierbarkeit des Prozesses zuzuschreiben, oder die Einrichtung von Extra-Medaillen für weibliche Ausstellende sind an der Tagesordnung.<sup>79</sup> Gern wird auch der häusliche Bereich als prädestiniert für das liebevolle Mutterauge hinter der Kamera dargestellt. Die Amateurinnen trugen zur „Behübschung“<sup>80</sup> der Vereinsabende bei, wie es ihre männlichen Kollegen wahrnahmen, entwickelten aber, verstärkt nach 1900, kunstphotographische Werke und zeigten diese (vermutlich ebenfalls zur „Behübschung“) auch auf Ausstellungen. In den Statuten der *Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* gilt bis 1906 ein eingeschränktes Mitgliedsrecht für Frauen, die zwar ihre photographische Produktion in ihrem Kreis präsentieren durften, denen aber die Ausübung eines Amtes innerhalb des Vereins versagt war. Als 1906 die ordentliche Mitgliedschaft auch Frauen ermöglicht wird, steigt der weibliche Anteil der Mitgliederliste auf mehr als ein Drittel, gegen nicht einmal vier Prozent 1895.<sup>81</sup>

Für Frankreich stellt L. Gastine 1902 fest, daß es noch so gut wie keine Berufsphotographinnen gebe - wohl aber Amateurinnen – im Gegensatz zu England und den USA. Er geht sogar soweit, in der Vorgehensweise dieser Meisterinnen der Kamera für die Pariser Berufsphotographen nachahmenswertes zu erkennen. Sie betreiben nämlich ein photographisches Atelier, das ins Haus kommt, sie nehmen die zu Porträtierenden vor Ort in ihrer persönlichen Umgebung auf und erzielen so qualitativ hochwertige Ergebnisse. Bislang sei aber leider in Frankreich die Beschäftigung von Frauen im Zusammenhang mit der Photographie auf Amateurdasein oder Handlangerarbeiten für etablierte Photographen beschränkt. Zuguterletzt

---

<sup>78</sup> Alfred Lichtwark: *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*, op.cit. S. 6

<sup>79</sup> E. Mathieu: *L'Art photographique et les femmes américaines*, Bulletin du Photo Club de Paris, 1895, S. 166-172

<sup>80</sup> Term von Astrid Lechner a.a.O. übernommen.

<sup>81</sup> Vgl. Jens Jäger: *Amateurphotographen-Vereine und kunstphotographische Bewegung in Hamburg 1890 – 1910*, in: *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*, op.cit.

empfiehlt er in progressistischer Manier den Frauen die photographische Laufbahn zur Erhaltung ihres Lebens, ihrer Unabhängigkeit und ihrer Würde, nicht zu vergessen die weibliche Fabrikarbeit in der Produktion photographischen Materials.<sup>82</sup>

Wesentlich weniger vertrauensvoll in die berufstauglichen Fähigkeiten ihrer Geschlechtsgenossinnen konstatiert Marie Kundt mit Blick auf „soviel Damen, die überflüssige Zeit genug haben“ 1905 „daß der größte Prozentsatz dieser stickenden, zeichnenden und malenden Damen einen erschreckenden Dilettantismus heranzieht, da ihr Können nicht ausreicht für das Gewollte.“<sup>83</sup> Geduld, leichtere Auffassungs- und Anpassungsgabe und natürlicher Geschmack bildeten aber als wesentlich weibliche Qualitäten ideale Voraussetzungen für photographische Aktivitäten. Der Dilettantismus müsse überwunden werden, der erste Schritt dazu sei der Beitritt in einen photographischen Verein.<sup>84</sup> In einem Berliner Amateurrein habe es schon vor dem Internationalen Frauenkongreß 1903 drei Damen im Vorstand gegeben.

Insgesamt betrachtet haben Frauen besonders nach 1900 verstärkt an der piktorialistischen Bewegung teilgenommen. Ihre spezifischen Verdienste sind weder monographisch noch kunstsoziologisch hinreichend beachtet worden. Einen ersten generellen Überblick über das Schaffen von Photographinnen bieten neben den einschlägigen Werken zum Piktorialismus Naomi Rosenblum<sup>85</sup> und Martin Sandler<sup>86</sup>. Es wäre ein lange überfälliges Desiderat, besonders interessanten kunstphotographischen Ergebnissen von Photographinnen monographische Aufmerksamkeit entgegenzubringen, wie es für Gertrude Käsebier bereits erfolgt ist. Dies gilt insbesondere für drei Amerikanerinnen, Alice Boughton, Annie Brigman und Eva Watson-Schütze, die solide bildliche Präsenz in den

---

<sup>82</sup> L. Gastine: *La femme photographe*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1902, S. 268-271

<sup>83</sup> Marie Kundt: *Die Frau in der Photographie*, in: Deutscher Camera Almanach, 1905, S. 89-95

<sup>84</sup> Bemerkenswert die zwei Stufen des Dilettantismus: bei Frauen liegt er auf häuslicher, bei Männern auf vereinsmäßiger Ebene.

<sup>85</sup> Naomi Rosenblum: *A History of Women Photographers*, New York: Abbeville, 1994. Darin Kapitel 4: Art and Recreation: Pleasures of the Amateur, 1890 – 1920, S. 93 ff.

meisten Publikationen zum Piktorialismus besitzen, über die man aber darüberhinaus so gut wie nichts weiß.

Für kunstphotographisch dilettierende Damen und Herren gilt gleichermaßen: Bildung und ernsthaftes Studium bieten einen Ausweg aus der Stümperei. Hierin stimmen ganz generell alle ehrgeizigen Amateurphotographen überein. Die Lehrstrukturen unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von den traditionellen Ausbildungsstätten der Schönen Künste, wie im folgenden zu sehen sein wird.

#### I.2.4. Kunst außerhalb der Akademien

Die Kunstphotographie entwickelt sich ohne eigene akademische Einrichtungen. Während, wie Prof. Buckendahl in der *Photographischen Rundschau* anmerkt, künstlerische Produktion auf erlernbaren Elementen beruht: „Der Künstler, der Dichter, der Sänger werden nicht als solche geboren, sie werden erzogen.“<sup>87</sup> Die Liebhaberphotographen sind dagegen in Vereinen organisiert, von denen sie sich den Ausbau ihrer individuellen Kultur erhoffen. „In erster Linie wünschen sie eine gründliche Ausbildung in den verschiedenen Verfahren zu finden; ferner ist manchen darum zu tun, die Behelfe zur Verfügung zu haben, deren Anschaffung dem einzelnen zu kostspielig ist; schließlich erhoffen sie von dem steten Kontakt mit strebsamen Kunstgenossen Anregung und Ansporn.“<sup>88</sup> Die Weiterbildung der Amateure erfolgt innerhalb der Clubs. Es werden Vorträge und Konferenzen zu den unterschiedlichsten Themen veranstaltet, wobei der soziale Aspekt dieser Veranstaltungen nicht unterschätzt werden sollte.

Trotz der gleichzeitigen Existenz von photographischen Lehr- und Versuchsanstalten strebten die Piktorialisten zu keiner Zeit die Gründung

---

<sup>86</sup> Martin W. Sandler: *Against the odds: Women Pioneers in the first hundred years of photography*, New York: Rizzoli International, 2002. Darin Kapitel 3: Photography as Art, S. 49 ff.

<sup>87</sup> Prof. Dr. Buckendahl: *Die Photographie als Kunst*, in: Photographische Rundschau, 1896, S. 227

<sup>88</sup> So formuliert ein Amateur den Zweck eines Beitritts in einen Club. Siegfried Wachtl: *Die Aufgaben der photographischen Klubs*, in: Der Amateur, 1905, S. 255

eines einer Akademie der Schönen Künste vergleichbaren Etablissements für etwaige pädagogische Belange an. Der oben zitierte Amateur fragt noch 1905, die Entwicklung piktorialistischer Ästhetik war seit mehr als zehn Jahren in Gange: „Wäre insbesondere die Berufung eines Kunstakademikers nicht am Platze, der vielleicht an einem Abend der Woche über Kunst, und zwar nicht allein vom photographischen Standpunkte, sprechen könnte?“<sup>89</sup>, muß aber gleichzeitig gestehen, daß der Akzent der Amateur-Aktivitäten bis dahin auf anderen Schwerpunkten gelegen hat: „Die Projektionsabende in ihrer jetzigen Gestalt haben eigentlich nur einen repräsentativen Zweck. Sie sollen den Klub nach außen bekannt machen, neue Mitglieder werben.“<sup>90</sup> Die rhetorische Form der Erlernbarkeit photographischer Kunst für alle findet keine Entsprechung innerhalb der Clubs, die doch die Basislager der internationalen piktorialistischen Spitze bilden. Die Seilschaften waren auf wenige begrenzt.

Ähnlich stellt sich das Verhältnis von Theorie und Praxis auch mit Blick auf die speziell kunstambitionierten Fachblätter dar.

Allgemein ist für die Photographie die Tradition der Zeitschriften in den neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts bereits etabliert. Spätestens seit der Popularisierung des Mediums Photographie dank der Erfindung der Trockenplatte 1871, aber auch zu chemikalienlastigeren Zeiten konnte die Zahl der Amateure mit Konferenzen in Photographie-Clubs (die immer fester Bestandteil deren Vereinslebens waren) nicht hinreichend instruiert werden. So entwickelt sich im Laufe des photographischen Fortschritts eine reichhaltige Fachpresse, die den technischen Fragen, aber auch den weiterführenden spezialisierten Fragen Rechnung trägt. Die in diesem Rahmen veröffentlichten Beiträge folgen naturgemäß keinem vorgefertigten Programm, technische wie ästhetische Problemstellungen werden kontrovers diskutiert. Wie Thilo Koenig in einer Analyse der deutschsprachigen Kunstphotographie-Revuen darlegt<sup>91</sup>, sind diejenigen

---

<sup>89</sup> Siegfried Wachtl: *Die Aufgaben der photographischen Klubs*, in: *Der Amateur*, 1905, S. 256

<sup>90</sup> *ibid.*

<sup>91</sup> Thilo Koenig: *Les revues pictorialistes en Allemagne et en Autriche (1890-1910)*, in: *Le Salon de Photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900*, Paris: Musée Rodin: 1993, S. 41-47

Publikationen, die sich ausschließlich mit den Kunstbelangen des Piktorialismus auseinandersetzen, gering an Zahl gemessen an der Gesamtheit derjenigen, die ein breiteres Spektrum photographischer Fragestellungen abdeckenden.

Die dermaßen motivierte Textflut ist aber gleichfalls Ausdruck eines Phänomens, das zumindest für Paris gut dokumentiert, für andere Metropolen aber vermutlich - wenn auch mit Einschränkungen – ähnlich gelagert sein dürfte. Es geht um den formell-medialen Wechsel von Salongespräch zu Zeitschriftenartikel, einer Umstrukturierung und damit verbundenen wachsenden Komplexität des intellektuellen Lebens, das verstärkt der Dokumentation bedarf. Während es unter Künstlern und Intellektuellen, die sich gleichzeitig zu einem Salon eingeladen fanden, einen den Rahmen der anwesenden Personen schwerlich sprengenden Austausch gab, erfordert die Masse der Großstädtästheten, ob es nun um Photographie, Literatur, Malerei oder Dekoration ging, eine andere, mehr Rezipienten anvisierende Kommunikationsform.<sup>92</sup> Diese deckt den Bedarf nach Information, Theorieentwicklung und Diskussion, und ihr Fehlen ist für aufkommende Kunstrichtungen undenkbar.

Es scheint, als sei die Idee einer erlernbaren Kunst nicht der Lieblingsgedanke der elitären Kunstphotographen: trotz zahlreicher Aufrufe zur eigenständigen Weiterbildung mußten sie ihrer kulturell privilegierten Stellung gemäß von einer Art Berufung weniger ausgehen.

Bezüglich kunst-akademischer Lehr- und Repräsentationstrukturen herrscht für die künstlerische Photographie ein Vakuum, das auf lokaler Ebene durch die Vereinsaktivitäten der spezifisch an ästhetisch anspruchsvoller Lichtbildnerie orientierten Clubs, auf überregionaler und internationaler Ebene durch Zeitschriften und Ausstellungen kompensiert wird. Dieser formelle Ersatz ist ambivalent.

---

<sup>92</sup> Christophe Prochasson: Paris 1900, essai d'histoire culturelle, Paris: Calmann-Lévy, 1999. Zur Funktion und Bedeutung der Zeitschriften im intellektuellen Leben des Paris um die Jahrhundertwende siehe Kapitel „Le système des revues“, S. 166

### I.2.5 Erziehung zur Kunst

Alfred Horsley Hinton stellt auf einer Vortragsreise durch Großbritannien fest, daß ein sehr großes Publikum den Fortschritt der Kunstphotographie verfolgt, denn die Zuhörer strömen regelrecht zu seinen Konferenzen. Allerdings bestehe unter diesen Anhängern, in England zahlreicher als in anderen Ländern, die Meinung, daß eine Kunstphotographie sich als Komposition dann auszeichne, wenn sie weder dokumentarisch noch topographisch sei. Dabei gebe es etwas, das man nicht erlernen könne, und das sei die künstlerische Begabung. Er zieht den Vergleich des Werdeganges von Maler und Photograph heran: der Maler wird entsprechend seiner praktischen Begabung in die kunstbetriebliche Ausbildung gegeben, während der Photograph zunächst geistige Auseinandersetzung und erst im zweiten Schritt manuelle Fertigkeiten ausübt.

Ein ambitionierter Amateur hat also die ästhetische Problematik bereits zu weiten Teilen erfaßt, wenn er sich ans Werk macht. Dementsprechend reflektiert er Kunst mit dem Verständnis eines wohl gebildeten, aber nicht spezialisierten Rezipienten.

Dieser läuft, wie kritische Beobachter piktorialistischen Bildern so oft vorwerfen, Gefahr, zu imitieren statt zu kreieren. Daher darf, laut Puyo, das Studium alter Meister nicht mehr als eine Übung darstellen. Die Funktion ist eine pädagogische, von den Merkmalen studierter Bilder solle nur die Synthese als Eindruck übernommen werden.<sup>93</sup> Es gehe darum, an der Natur sehen zu lernen, denn nur diese könne legitim inspirieren. „Es sind unsere Reflexe, die erzogen werden müssen: und man kann abschließend wohl behaupten, daß uns eine unvollständige Erziehung zur Nachahmung verdammt, eine starke Erziehung uns hingegen befreit.“<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Zur Problematik der kunsttraditionellen Referenzen der Piktorialisten siehe III. Bildrahmen

<sup>94</sup> Constant Puyo: *Le Passé Source d'Inspiration*, in: *Revue de Photographie*, 1904, S. 1-8

Eine solche Erziehung hat grundsätzlich den ganzen Fundus der Geistes- und Kulturgeschichte, im besonderen auch deren ikonographische Vielfalt, zu ihrer Verfügung. Die persönliche Bildung der einzelnen Photographen ist aber natürlich auch an die Umstände ihrer Zeit gebunden, in der ihnen manches mehr und anderes weniger geboten wird: „Ist es wohl Zufall, daß die Erfindung der Photographie und ihr damaliger Stand sowie ihr beispielloser Erfolg in die nüchternste und geschmackloseste Zeit des vorigen Jahrhunderts fiel, in eine Zeit, wo die Kunst sich aus dem Leben der Gesellschaft nahezu vollständig zurückgezogen hatte, aus der wir Beweise eines nahezu unbegreiflichen Ungeschmacks in der Toilette, in Möbeln, in allen Gebrauchsgegenständen bis in die Architektur hinein besitzen. Man sehe nur unsere Straßen aus jener Zeit an, die kaum noch ein schwaches Bestreben erkennen lassen, mit wirklich künstlerischer Gestaltung zu wirken. In dieser Zeit machte man natürlich auch an die neue Erfindung keine künstlerischen Ansprüche. Im Gegenteil, gerade diese trockene Nüchternheit gefiel ihr. Das Bedürfnis, das Auge durch die Eindrücke der Kunst anzuregen und zu erfreuen war ja so ziemlich schlafengegangen. Die rein literarische Bildung unseres Volkes, die Folge der einseitigen Beschäftigung mit Wissenschaft und Literatur, der rein philologischen Erziehung hatte das Auge überhaupt verkümmern lassen. Selbst die beste Malerei jener Zeit leidet an einer gewissen übertriebenen Ausführlichkeit, an einer ewigen Geschichten- oder Anekdotenerzählerei. Die Gebildeten hatten kein Verhältnis zu wirklicher Kunst. Kunstgeschichte hatten sie in ihren Hörsälen gelernt, kannten die Schulen nach ihrer historischen Reihenfolge und die charakteristischen Schlagworte, und hielten es für Kunstverständnis, wenn sie Kunstwerke in ihren Schablone-schubladen glücklich untergebracht hatten. Allem aber, was sich hier nicht unterbringen ließ, stand man skeptisch gegenüber. Noch heute leiden wir unter diesem Niedergang, und haben erst angefangen, ihn zu bekämpfen.“<sup>95</sup> Derart ungehalten erinnert sich Professor Baer im Klub der

---

<sup>95</sup> Prof. Fritz Baer: Vortrag *Das Lichtbild und die Kunst*, in: Photographische Rundschau, 1909, S.157

Amateurphotographen in München den kulturellen Rahmenbedingungen der Frühzeit der Photographie.

Die Positivismuskritik, die seine Rede trägt, ist Kern piktorialistischer Bilderfindung. Auch die - oftmals etwas vage - vorgebrachte Forderung, etwas Neues zu schaffen, das keiner bisherigen ästhetischen Kategorie entspricht, ist fester Bestandteil des Diskurses. Allerdings wird diesem Autonomieanspruch in der Realität nicht immer konsequent entsprochen, wenn man bedenkt, daß es geradezu einen Balanceakt ausmachte, den Jurys, die sich in den meisten Fällen aus malenden und bildhauernden Mitgliedern der Kunstakademien zusammensetzten, und gleichzeitig der eigenen revolutionären Rhetorik zu entsprechen. Interessant ist in diesem Kontext die Zusammensetzung der Jury zur ersten internationalen Ausstellung in Hamburg, der ein Amateur, ein Vertreter der Wissenschaft, ein Berufsphotograph, ein Künstler und der Direktor der Kunsthalle angehörten.<sup>96</sup>

Eine andere Facette des piktorialistischen Programms sind seine volkspädagogischen Züge. Am eminentesten vertritt Alfred Lichtwark in Hamburg diese Position. Ausgehend von Kritik im Ton der oben ausführlich zitierten von Fritz Baer ist es den ästhetisch Bedürftigen ein Anliegen, Lebensraum generell durch künstlerische Ausführung von Alltagsobjekten zu verbessern. Richard Muther skizziert die Persönlichkeit Alfred Lichtwarks dementsprechend als die eines vornehmen Ästheten, der seine Umgebung zum Kunstwerk gestaltet.<sup>97</sup> Nicht unerheblich für diesen umfassenden Kunstanspruch ist die Notion des Gesamtkunstwerks.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Namentlich sind dies in der Reihenfolge der königlich preußische Gesandte Freiherr von Thielmann, Prof. H. Vogel aus Berlin, C. Kindermann, Prof. Ascan Lutteroth und Alfred Lichtwark.

<sup>97</sup> Hans Präffke: *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*, Hildesheim: Olms, 1986, S.27: „Muther schildert Lichtwarks Berliner Lebenszuschnitt als ähnlich dem eines vornehmen Amateurs, der, durch sinnliche Freude zu seinem Fach geführt, das Bedürfnis hat, „...seine ganze Umgebung zum Kunstwerk zu gestalten“ (Richard Muther: Studien und Kritiken, Bd. 2, Wien 1900, S. 22ff)“

### I.2.5.1. Alfred Lichtwark und die Kunstphotographie in Hamburg

Der bereits mehrfach erwähnte Alfred Lichtwark ist in Hamburg derjenige, der die Sache der Kunstphotographen tatkräftig institutionell unterstützt und im gleichen Atemzug für sein Hauptanliegen, die Erziehung der Masse zur Kunst, nutzt.<sup>99</sup>

In seiner Funktion als Direktor der Kunsthalle seit 1886 tätig, stellt er deren Ausstellungsraum 1893 der internationalen Ausstellung von Kunstphotographien zur Verfügung, obwohl es dem Publikum zunächst vorkam „als wollte ein Naturforscherkongreß als Sitzungssaal eine Kirche benutzen.“<sup>100</sup> Mit ihren 6000 Exponaten bot sie umfangreiches Anschauungsmaterial, dem Lichtwark didaktisch drei Vorträge zur Seite stellte, die im darauffolgenden Jahr in Buchform publiziert wurden.<sup>101</sup>

Rückblickend hebt Lichtwark die organisatorische Funktion des Museums und somit seiner eigenen Person für diese Initialveranstaltung hervor: „Eine Museumsverwaltung mußte sich gegen die Tätigkeit der Berufsphotographen sehr ablehnend verhalten, und wenn sie auch in den Arbeiten der Liebhaberphotographen allerlei erfreuliche Versuche anerkennen konnte, war es von da bis zum Entschluß, der Liebhaberphotographie die Räume einer Gemäldegalerie zur Verfügung zu stellen, ein weiter Sprung.“<sup>102</sup>

Die Bedeutung der Amateurphotographie liegt für Lichtwark vor allem in dem durch sie erschlossenen Terrain der dilettantischen Aktivität, die A und O seiner Volkserziehungsmaßnahmen darstellt. Es ist sein Anliegen, den Begriff des Dilettantismus in Deutschland von seiner negativen Konnotation, in seinen Worten „dem Mißtrauen und der Verachtung, mit dem wir Deutsche uns jede Form des Dilettantismus anzusehen gewöhnt

---

<sup>98</sup> siehe IV.3.1. Konzeptionen für ein Gesamtkunstwerk

<sup>99</sup> Umfassend dokumentiert und analysiert hat das Wirken Alfred Lichtwarks für die Amateurphotographie: Christian Joschke: La photographie amateur au miroir de l'institution. L'exemple d'Alfred Lichtwark, Hamburg, 1886-1914. Mémoire de DEA, EHESS, 2001

<sup>100</sup> Alfred Lichtwark im Vorwort zu Fritz Matthies-Masuren: Künstlerische Photographie. Entwicklung und Einfluß in Deutschland, in der Reihe „Die Kunst“ herausgegeben von Richard Muther. Berlin: Marquardt & Co. , 1905

<sup>101</sup> Alfred Lichtwark: Die Bedeutung der Amateurphotographie, Halle an der Saale, 1894

haben“<sup>103</sup> zu befreien, denn er stellt einen Ausweg aus dem „Kastengeist“, also der immer stärker sich ausbildenden professionellen Spezialisierung dar. „Fast auf allen Gebieten ist unsere Epoche wesentlich mit der Weiterführung begonnener Arbeit beschäftigt, und darin liegt überall eine Gefahr akademischer Erstarrung. In solchen Epochen bildet die freie Bethätigung der Kräfte im Dilettantismus eine treibende Macht neben der Arbeit des Fachmannes, wie wir denn überhaupt eine große, fast die größte Zahl der ganz neuen, umgestalteten Ideen im letzten Grunde kühnen, durch akademische Schulung nicht eingeeengten Begabungen verdanken.“<sup>104</sup> Lichtwarks Wunsch ist es, Deutschland kulturell zu einigen, das Vorbild hierfür ist die „gleichmäßige äußere Kultur“, die er in England beobachtet. Dort sei nicht jedem gleich sein Beruf anzusehen, und das breite kulturelle Interesse spiegele sich eben auch in der weit größeren Anzahl an Amateurphotographenvereinen wieder. Ein internationaler Vergleich amateurphotographischer Produktionen soll nun Anreiz bieten, auch in Deutschland der anerkannten wissenschaftlichen und professionellen Stärke eine künstlerische zur Seite zu stellen.

Ein weiteres Element des pädagogischen Planes Lichtwarks ist eine regional-ästhetische Identifikation, zu der er das Hamburger Publikum hinleitet. „Denn noch heute hat es für viele Hamburger etwas Überraschendes, zu hören, daß sie auf dem malerisch reichsten und vielseitigsten Fleck deutscher Erde wohnen.“<sup>105</sup> Die landschaftlichen Reichtümer der Hamburger Region seien zur bildschöpferischen Bearbeitung ausnehmend geeignet, dies gelte für Photographen ebenso wie für Maler, wobei erstere auf letztere einen wohltuenden Einfluß ausüben und die Nachfrage nach Hamburger Motiven ebenfalls auf diese Weise gesteigert werden soll.

Sein nationales kunstpädagogisches Anliegen besitzt einen wirtschaftlichen Aspekt, der nicht unterschätzt werden darf, war doch - besonders in Hamburg - eine potentielle Käuferschicht vorhanden, der nur die Augen

---

<sup>102</sup> Alfred Lichtwark im Vorwort zu Fritz Matthies-Masuren op.cit.

<sup>103</sup> Alfred Lichtwark: Die Bedeutung der Amateurphotographie, op.cit. S. 5

<sup>104</sup> *ibid.* S. 7

für neue Statussymbole geöffnet werden mußten. „Jede ernsthafte Form des Dilettantismus sollte deshalb aus volkswirtschaftlichen Gründen mit Freuden begrüßt werden.“<sup>106</sup> Denn der gebildete und bilderfahrene Amateur entwickelt eine Kunstkenntnis, die ihn zu einem kritischen Kunstkonsumenten macht, der für Qualität einen entsprechenden Preis zu zahlen bereit ist. Eine diesbezügliche Erziehung des Auges ist unablässig, denn das Gefühl für Kunst muß erst wiedererlernt werden, wie Lichtwark an anderer Stelle konstatiert: „Seit nach der Zurückdrängung der hochkultivierten Aristokratie vor hundert Jahren eine neue und sehr breite Schicht des Volkes zum Träger der Kunst wurde, ist mit anderen alten Erbstücken auch die Empfindung für Verhältnisse verloren gegangen. Eine Weile zehrte man noch vom alten Kapital, dann brachen Armut und Barbarei herein.“<sup>107</sup> Eben hiergegen sollen die Amateur-Photographien wirken, in dem sie weite Teile der Bevölkerung zur Beschäftigung mit bildgestalterischen Fragen bringen, und so ihre allgemeine Kunstbildung erweitern. Der Dilettantismus bildet so ein wesentliches Element kulturgesellschaftlichen Lebens.

Lichtwark weist den künstlerischen Amateurphotographien eine pädagogische Funktion zu. Ihren möglichen autonomen Kunstwert nennt er erst an untergeordneter Stelle. Seine zielgerichtete Argumentation geht nicht auf die mögliche Bildung einer photographischen Elite, wie es die Piktorialisten im Unterschied zur breiten Masse der Amateurphotographen wurden, ein.

Für Hamburg bedeutete die Großveranstaltung 1893 auch allgemein-kulturell neuen Wind, denn 1894 fand eine wichtige Präsentation zeitgenössischer Malerei sowie französischer Impressionisten statt. Die wechselseitige Bereicherung der beiden Medien hat für Deutschland Enno Kaufhold etablieren können.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> *ibid.* S. 11

<sup>106</sup> *ibid.* S. 7

<sup>107</sup> Alfred Lichtwark: Der Amateur-Photograph und die Natur, in: Die Bedeutung der Amateurphotographie, op.cit. S. 17

<sup>108</sup> Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs – zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg: Jonas, 1986. Darüberhinaus speziell für Hamburg:

Prinzipiell kann man in beiden die Ablösung eines deskriptiven Bildtypus durch einen mehr natur-sinnlich geprägten nachvollziehen, der sich auf organisatorischer Ebene durch Sezessionen avantgardistischer Malergruppen und kunstphotographischer Amateure aus ihren entsprechenden Strukturen ausdrückt. Ein sprechendes Beispiel ist die Worpsweder Künstlerkolonie.

Schon 1901 vermeint ein britischer Kritiker, eine Besserung im öffentlichen Kunstbefinden zu spüren, denn „nichts ist offensichtlicher in den ersten Tagen des zwanzigsten Jahrhunderts als die bemerkenswerten Fortschritte, die nicht nur in der künstlerischen Erziehung des Volkes, sondern auch in der Wahrnehmung dessen, was Kunst aus dem Volk ausmacht (...) Daß die Photographie ihren nicht unbeträchtlichen Anteil an der Verbesserung der künstlerischen Erziehung des Volkes hat, wird nicht länger ernsthaft bezweifelt.(...) Gibt es einen Künstler, der nicht gelegentlich auf dieses Aschenbrödel der Schönen Künste zurückgegriffen hat und sie zu seinem Holzhacker und Wasserträger gemacht hat?“<sup>109</sup>

Mit dieser Stellungnahme schneidet er zwei grundlegende Umstände an. Die vielzitierte Demokratie der Photographie hat hier eine besondere Note, denn es geht nicht primär um die Beteiligung großer Mengen an großer Kunst. Eher ist die von einer Amateur-Elite produzierte Bildwelt Ausdruck von deren Kunstverständnis, und sie reflektiert dieses, ohne sich akademischer Korrektur unterzogen zu haben.

Der zweite Punkt ist die in ihren Ausmaßen noch nicht ausreichend klar benannte photographische Praxis akademisch anerkannter Künstler, Malern wie Bildhauern, sei es im Laufe ihrer Vorarbeiten oder zur Dokumentation ihres Werkes.<sup>110</sup>

---

Photographie und Malerei im Übergang – Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende, in: Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl. op.cit.

<sup>109</sup> Goodman: *Photography in relation to Art*, in: Photographic Art Journal, vol.1, 3/1901, S.87: „Nothing is more apparent in the early days of the twentieth century than the remarkable strides that have been made not only in the artistic education of the people, but also in the perception of that constitutes Art by the people...That photography has had a share, and that not a small one, in improving the artistic education of the people is not longer open to serious doubt...Is there any artist who will not plead guilty to the charge of occasionally resorting to this Cinderella of the fine arts and making her his hewer of wood and drawer of water?“

<sup>110</sup> siehe etwa Beispiele III.2.1. Franz von Stuck und IV.4.2. Medardo Rosso

Neben der Schulung des Sehens durch das Betrachten etablierter Kunst steht die Natur in kunstphotographischen Anregungen im Vordergrund. An ihr soll der Amateur seinen Blick und seine Sensibilität schulen, Harmonie aufspüren und sie dann im Werk wiedergeben. Tatsächlich ist besonders in den Anfängen die Landschaft das Lieblingsmotiv der Piktorialisten, sie nehmen geradezu Anlauf aus der freien Natur hinein in die Salons, die Wohnzimmer, die Ateliers – ganz entgegengesetzt die Bewegung der Berufsphotographen.

Aus kunsthistorischer Sicht ist die Forderung nach bildlicher Naturnähe keine Weltneuheit, aber die Art, in der die ästhetische Forderung im phototheoretischen Kontext vorgebracht wird, ist bemerkenswert. Landschaften werden als Stimmungsbilder aufgefaßt, die die psychologische Verfassung des Photographen zum Ausdruck bringen. Vor dem Hintergrund einer poetischen Naturästhetik bedeutet dies eine Versinnlichung im Sinne eines Erschließens der psychologischen Dimension der Wahrnehmung.<sup>111</sup>

Das Photographieren in der Landschaft war bereits durch die Exkursionsgewohnheiten der photographischen Clubs ausgeprägt, jetzt ging es allerdings weniger um das Treffen auf ein gefälliges Motiv, eine hübsche Ansicht, sondern eher um das Mitbringen eines Zustandes in die Natur, ästhetisch fühlende Individuen brachten so ihr Innenleben in der Synthese der Landschaft zum Ausdruck. Nicht selten kamen darin auch Figuren vor.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> siehe II Theoretischer Rahmen

<sup>112</sup> siehe Kapitel III.4.1. Piktorialistische Landschaften

### I.3. Ergebnis

Ausgehend von der einleitenden Frage nach der Identität der Piktorialisten illustriert das Beispiel eines der französischen Hauptvertreter dieser internationalen Kunstphotographiebewegung deren Hauptmerkmale. Dies sind ästhetisches Bedürfnis, finanzielle und oft auch zeitliche Unabhängigkeit sowie kulturelle Partizipation. Das Engagement ist nicht auf den kreativen Akt und die Präsentation seiner Ergebnisse in regelmäßigen Ausstellungen beschränkt. Auch schriftlich werden theoretische (das heißt sowohl technische als auch ästhetische) und polemische Standpunkte in diversen Druckwerken dargelegt.

Das Phänomen der Kunstphotographie präsentiert sich in den europäischen Hauptstädten auf identische Weise: photographierende Amateure mit Kunstanspruch, die vorrangig den gesellschaftlichen Oberschichten entstammen, organisieren sich in Clubs. Aus diesen heraus entwickeln sie eigene Strukturen ihres „piktorialistischen Kunstbetriebs“, energiegeladene Laien, die sie sind, schlagen sie einen ambitionierten Weg jenseits von Berufsphotographie und Kunstakademie ein. Das technische, ästhetische und pädagogische Rüstzeug wird in den schnell internationalisierten Foren von Clubs, Zeitschriften, Ausstellungen und Büchern entworfen, ausführlich diskutiert und weiterentwickelt. Dabei entsteht eine Bewegung von heterogener Gestalt mit spezifischen Standards, in deren Verlauf (durch seriöse aber nicht kommerzielle Arbeit) nicht nur die Grenze zwischen Berufs- und Amateurphotographie aufweicht, sondern sich auch eine eigene, internationale Elite herausbildet. Daß diese ein ästhetisches Desiderat reflektiert, wird auch vom traditionellen Kunstbetrieb realisiert, und so wird die Kunstphotographie, im Hamburger Fall über die Volkserziehung zur Kunst, in diesen integriert.

Neben ihren photographischen Bildern entwickeln die Piktorialisten im diskursiven internationalen Kollektiv ästhetische Theorie, auf die in der Folge einzugehen sein wird.

## II. DER THEORETISCHE RAHMEN

Das theoretische Feld, das jeder betritt, wenn er sich mit Kunstphotographie um 1900 beschäftigt, ist ein sehr heterogenes. Der Weg führt über die zeitgenössische Kritik und Historiographie, die oft durch eine in der Postmoderne gefertigte Brille auf das Thema sehen und denen die wenigen Originaltexte, derer sie sich meist ausschnitthaft, dafür aber immer wieder bedienen, als anekdotisches und unkommentiertes Zitat ausreichen. Oft schießt die Zitatsuche auch zeitlich über das Ziel hinaus, und gelangt zu Texten, die sicher wichtig, aber doch zu früh für die fragliche Epoche, da unmittelbar in Reaktion auf die Erfindung des photographischen Verfahrens entstanden sind.

Dabei sind piktorialismusimmanente Schriften in großer Menge und in großer qualitativer Spannbreite erzeugt worden. Zum einen sind es die Bücher, mal von einem, mal von mehreren Autoren, die sich mit den technischen und inhaltlichen Fragen der Kunstphotographie beschäftigen; zum anderen die zahllosen Artikel in der reichhaltigen Fachpresse, die das Phänomen „Kunst in der Photographie“ zu ergründen und zu verteidigen suchen. Zu diesen unerschöpften Quellen gehören auch solche ästhetischen Texte, deren allgemeingültiger Inhalt, von Nicht-Photographen verfaßt, nicht auf die Photographie angewendet worden ist. Die hier vorliegende Problemstellung behandelt die von den Piktorialisten eigenständig entworfene Theorie und ihren allgemein-kulturellen Kontext.

Natürlich kommt das alles nicht von Ungefähr. Die Verbindung der Begriffe Kunst und Photographie liegt schon in der Wiege des Verfahrens, denn es waren Maler, die nach ihm gesucht und es schließlich auch erfunden haben. Die Diskussion um die Kunstfähigkeit photographischer Bilder setzt unmittelbar mit deren Verbreitung ein, und auch die Serie der theoretischen Stellungnahmen zu Für und Wider des Prozesses hat gleich begonnen – und bis heute nicht geendet.

Wissenswert ist, daß bestimmte Fragestellungen der Kunstphotographen bereits eine Generation vor ihnen in Atem gehalten, und ebenfalls eine schriftliche Darstellung der Problematik provoziert hatten.

Zunächst ist hier Henry Peach Robinson (1830-1901) zu nennen, auf dessen einflußreiche Schrift *Pictorial Effect in Photography*<sup>113</sup> der Begriff des Piktorialismus zurückgeführt werden kann. In der Folge - und in Differenzierung zu der Theorie Robinsons - legt der englische Mediziner und Photograph Peter Henry Emerson (1856-1936) in seiner eigenen Widersprüchlichkeit von den Überzeugungswirren um die Kunstmöglichkeiten der Photographie eben zu dem Zeitpunkt, an dem sich die piktorialistische Bewegung formiert, Zeugnis ab. Zunächst prominenter Werber für die ästhetischen Qualitäten einer naturalistischen Photographie, widerruft er 1893 alle seine bisherigen Veröffentlichungen zum Thema. Seine photographieästhetischen Überlegungen waren zunächst von den Betrachtungen Helmholtz zur menschlichen Wahrnehmung ausgegangen und hatten eine Logik der photographischen Unschärfe daraus hergeleitet. Unter der Prämisse der Mimesis war Emerson von der Photographie als Darstellungsmittel künstlerischer Wahrheit überzeugt, bis ihn, wie er in seinem Widerruf darlegt, neueste Erkenntnisse von der sehr eingeschränkten künstlerischen Eignung des Mediums bekehren. Zuletzt entwickelt er eine Argumentation, in der er das Dekorative als einzige Verbindung zwischen der Photographie (die zu realistischer und naturalistischer Darstellung in der Lage ist) und der Kunst (die Impressionismus und Idealismus hervorbringt) nachzuweisen bemüht ist. Die Harmonie im Bild ist das höchste, von dem Emerson ambitionierten Photographen ab 1893 noch zu träumen gestattet.

Die historisch-theoretischen Vorgänger der Kunstdiskussion im piktorialistischen Rahmen sind zur Genüge dargestellt und mehr als einmal ist ihre Bedeutung verzerrt worden.<sup>114</sup> Sie betreffen individuelle Positionen, wenngleich diese auch von mehreren Personen gleichzeitig vertreten

---

<sup>113</sup> Henry Peach Robinson: *Pictorial Effect in Photography*, 1869

werden können, handelt es sich doch keinesfalls um eine Bewegung. Die Ouvertüre des Piktorialismus spielen Gruppen von Amateuren.

### II.1. Robert de la Sizeranne: Ist Photographie Kunst?

Von Anfang an konnten die Piktorialisten Frankreichs auf die einflußreiche Unterstützung des Kritikers Robert de la Sizeranne zählen, der sich mit vielseitigen Fragen zur Kunst und ihrer Bedeutung beschäftigte. Als einer der ersten, die eine Lanze für die Kunst in der Photographie brachen, publizierte er seinen für die Entwicklung der Kunstphotographie bedeutendsten Text 1897 in der vielgelesenen *Revue des Deux Mondes*. Er trägt den Titel *La photographie est-elle un art?*<sup>115</sup>, und er vertritt vehement die Position der Piktorialisten. Er liefert einer breiten Öffentlichkeit die in dieser Zeit in der Diskussion vorgebrachten Argumente, und belegt darüberhinaus die Notwendigkeit und Schärfe der Auseinandersetzungen.

Konkret fragt dieser rhetorische Text nach Verdiensten der Kunstphotographen der Zeit und ihrer besonderen Vorgehensweise. In der Einleitung werden die traditionelle (Berufs-) Photographie und die Anhänger der Kunstphotographie gegenübergestellt, und de la Sizeranne überprüft schließlich den piktorialistischen Standpunkt und sein Verhältnis zu zeitgleichen Kunstströmungen:

„Was suchen sie? Wenn ein alter Profi der Dunkelkammer ihnen folgt und sie beobachtet, ist er überrascht und empört...Der schwarze Überwurf, der ihre Schultern bedeckte, ist heruntergefallen, und sie erscheinen der Menge weniger als Zauberer und mehr als Menschen. Sie sprechen nicht mehr von C12 H6 O4, sondern in Versen von Dichtern und Ästhetikern. Sie zitieren

---

<sup>114</sup> Die Frühzeit der Photographie und die ersten großen Polemiken sind die in der Geschichte der Photographie am ausführlichsten und einseitigsten beschriebenen Kapiteln. Der Piktorialismus leidet nur unter letzterem.

<sup>115</sup> Erstmals veröffentlicht in der *Revue des Deux Mondes*, 4/1897, S. 564 ff., später ausgeführt in gleichnamigem Buch 1899, und nochmals in den *Questions Esthétiques Contemporaines* op.cit. 1904

weniger Herschel als Stendhal und weniger Janssen als Fromentin. Sie fliehen die Künstler nicht, sie diskutieren freiwillig mit ihnen....als Schüler, mit dem Wunsch, von der Erfahrung der Meister zu profitieren und all das von der Realität zu entfernen, was nicht mit dem Ideal übereinstimmt.“<sup>116</sup> Das Verfahren der Photographie ist also über seine rein technischen Grenzen hinaus zum Ausdrucksmittel für Schönes und Ideales geworden. In gewisser Hinsicht spricht der Autor eine Demokratisierung in der Nutzung der photographischen Technik an, jedoch nicht im Sinne einer Beteiligung eines Großteils der Gesellschaft, sondern im Hinblick auf ihren Zweck, der individuell veranschlagt wird und die Photographie zum Instrument der ästhetischen Produktion kultivierter Kreise macht. Etwas weiter im Text fügt de la Sizeranne hinzu: „Zu guter Letzt versuchen wir zu bestimmen, was es mit dieser Bewegung auf sich hat, und ob sie einen neuen Fortschritt des Naturalismus gegenüber den idealistischen und klassischen Traditionen der alten französischen Schule markiert. Oder ob sie nicht, im Gegenteil, durch eine besondere und individuelle Entwicklung, ein strahlender Beweis für deren Lebendigkeit ist.“<sup>117</sup>

Auffallend ist in diesem Auszug die Einbindung der neuen photographischen Kunst in die französische Tradition. Sizeranne benennt deutlich die Differenz zwischen malerischem Naturalismus und der speziell piktorialistischen Lösung, die sicher idealistisch aufzufassen ist und darüberhinaus ästhetisch keinen Bruch mit einem klassischen Geschmack aufweist. Die Kunstphotographie suchte vor allem künstlerische Ausdrucksmittel, die es bis dahin nicht gegeben hatte. Aber sie trat nicht mit

---

<sup>116</sup> Robert de la Sizeranne: *Les Questions Esthétiques Contemporaines*, Paris: Hachette, 1904: „Que cherchent ils? Si un vieux professionnel de la chambre noire les suit et les observe, il s'étonne et se scandalise...Le voile noir qui couvrait leurs épaules est tombé, et ils apparaissent à la foule moins magiciens mais plus hommes. Ils ne parlent plus par C12 H6 O4, mais par versets de poètes ou d'esthéticiens. Ils citent moins Herschel que Stendhal et moins Janssen que Fromentin. Ils ne furent pas les artistes. Ils causent volontiers avec eux...en disciples, avec le désir de profiter de l'expérience des maîtres et d'écarter de la réalité tout ce qui n'est pas conforme à l'idéal.“

<sup>117</sup> *ibid.* weiter: „Enfin, tâchons de déterminer à quoi tend ce mouvement, et s'il marque un nouveau progrès du naturalisme sur les traditions idéalistes et classiques de l'ancienne école française. Ou bien si, au contraire, il ne serait point, par une évolution singulière et individuelle, un témoignage éclatant de leur vitalité.“

dem Anspruch an, das traditionelle ästhetische Wertsystem in Frage zu stellen.

De la Sizerannes Position deckt sich mit dem Ästhetikverständnis Demachys, und benennt zu einem relativ frühen Zeitpunkt die Motivation der Piktorialisten. Dies wird in den weiteren Ausführungen zu theoretischen Stellungnahmen aus den Kreisen der Kunstphotographen noch deutlicher zutage treten.

In seinem für die Kunstphotographie programmatischen Text setzt de la Sizeranne auch die Kunst Demachys ins Licht, indem er auf literarische Art und Weise eine Aufnahme eines holländischen Dorfes beschreibt<sup>118</sup>. Dies ist ein Hinweis auf die Nähe der beiden Herren, die sich für die gleiche Sache, die Anerkennung der Photographie als Kunst, schlugen. Dieser Kampf war nach einer langen Ruhephase nach dem Erfolg der Veröffentlichung des Buches Henry Peach Robinsons *Pictorial Effect in Photography* 1869 wieder aufgekommen.

Auch in der Debatte zwischen Verfechtern der Unschärfe („Flou“) und denen der Schärfe der gelungenen Kunstphotographie bezieht Robert de la Sizeranne Position, er hält es mit den ersteren: „Sie haben sich daran erinnert, daß es in der Kunst ein Fehler ist, alles definieren zu wollen, weil, vor einer definierten Sache nichts mehr für die Vorstellung zu tun bleibt. Das Undefinierte ist, im Gegenteil, der Weg des Undefinierten...Die Unschärfe ist der Schärfe, was die Hoffnung dem Überdruß ist. Sie entspricht in der Kunst einem der dem Leben liebsten Dinge: diese angenehme Unsicherheit einer Seele, in die die Hoffnung bereits, die Sicherheit noch nicht Eingang gefunden hat; wo das Begehren, das wieder verwirklichbar zu erscheinen beginnt, immer noch durch die Hindernisse vor seiner Realisierung angefacht wird: wo alles versprochen und nichts gegeben ist, wo alles zu erraten und nichts gebeichtet ist; wo die Figuren und die Landschaften, der Himmel und die Erde, und die Liebe selbst

---

<sup>118</sup> Siehe Zitat und Bildbeschreibung in Kapitel III.4.4. Rodenbachs tote Stadt.

entsprechend den unsicheren Andeutungen des Tagesanbruchs erscheinen, und nicht in der trockenen Klarheit des Mittags.“<sup>119</sup>

Das ist ein Plädoyer für eine phantasievolle, stimmungsgeladene, sinnliche Kunst. In der piktorialistischen Auseinandersetzung wird diese oftmals formell an spezielle Verfahren, anfänglich an besondere Linsen, später insbesondere an den Gummidruck gebunden. Die inhaltliche Bedeutung dieser Techniken wird hier durch de la Sizeranne in literarischer Weise vorgegeben und darf für spätere Auseinandersetzungen in diesem Bereich von den Streitparteien wohl als gelesen und verstanden vorausgesetzt werden.

Der idealistische Anspruch, den der Kritiker so an die Photographie stellt, wird im weiteren Verlauf der ästhetiktheoretischen Auseinandersetzung selten in so klarer Form wiederholt, was in einigen Fällen auch an der weniger inspirierten Schreibweise der Autoren gelegen haben mag, die sich zu diesem Thema beispielsweise in den Zeitschriften äußerten. Als Kunsttheoretiker ist Robert de la Sizeranne aber auch nicht im konkreten Werkprozeß gefangen, und erreicht daher ein besonderes Niveau der Formulierung. Willi Warstat, von dem das letzte Kapitel dieses theoretischen Teils handeln wird, setzt die Theoretisierung des Piktorialismus im allgemeinen und den ästhetisch begründeten Einsatz bestimmter Verfahren im besonderen fort. Er baut auf diese Weise die Position eines Demachy, eines de la Sizeranne und anderer aus.

Letztlich geht es, neben der verhältnismäßig rhetorischen Bejahung der Titelfrage, ob Photographie eine Kunst sei, auch um ihre Einschreibung in eine Kunstrichtung: die von de la Sizeranne vorgebrachten Argumente betreffen ein grundlegendes Verständnis, einen sicheren Geschmack in

---

<sup>119</sup> Robert de la Sizeranne: *La Photographie est-elle un art?*, op.cit., erster Abschnitt: „L'indéfini est, au contraire, le chemin, de l'indéfini...Le flou est justement au net, ce que l'espoir est à la satiété. Il est l'équivalent, en art, d'une des choses les plus aimées de la vie: cette délicieuse incertitude d'une âme où déjà pénètre l'espoir et où l'assurance n'est pas encore entrée; où le désir qui commence de réapparaître comme réalisable n'a pas cessé d'être avivé par les obstacles à sa réalisation; où tout promet et où rien ne se donne, où tout se devine et où rien ne s'avoue; où les figures et les paysages, et le ciel et la terre, et l'amour même apparaissent selon les incertaines suggestions de l'aube, et non selon la sèche définition des midis.“

Kunstfragen, der auch auf andere Ausdrucksformen, sei es Malerei, sei es Literatur oder andere, Anwendung findet.

Die Verteidigung des piktorialistischen Anliegens durch den Kulturkritiker Robert de la Sizeranne bedeutet neben der inhaltlichen Unterstützung eine weitere, nämlich kulturgesellschaftliche Akzeptanz und Präsenz des Themas Kunstphotographie. Eine schriftliche Unterstützung, die von außerhalb der eigenen Reihen kommt, impliziert die kulturelle Aktualität der Photokunstbelange. In den frühen 1890er Jahren war es eher eine Frage der Gewöhnung und des Aufbrechens der ausschließlich akademischen Strukturen der Kunstproduktion, die die sofortige und völlige Akzeptanz der Photographie als Kunstmöglichkeit erschwerte.<sup>120</sup> Später fanden die Piktorialisten jedoch - als Akteure und Mitglieder der kulturell tonangebenden Gesellschaft - leicht Zugang auch zu größerem Publikum. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, daß in den Vereinigten Staaten von Amerika selbst in den Anfängen die Kunstphotographie so gut wie keine Schwierigkeiten hatte, sich als Kunstform zu etablieren.

Die Formel des angegriffenen und unverstandenen Künstlertums gab den ambitionierten Amateuren nicht nur einen Hauch von Verwegenheit, sondern auch den rhetorischen Anlaß zu weitschweifenden Darlegungen zum Kunstwert der Photographie, wohlverstanden nach ihren Maßstäben. Ulrich Keller bemerkt dazu in seiner soziologischen Analyse des Mythos Kunstphotographie: „Obwohl sie sich mit anti-akademischer Rhetorik, die sie den Malersezessionen in Europa entlehnte, umgab, konnte die elitäre Kunstphotographie nie wirklich definieren, gegen welchen mächtigen Feind sie eigentlich rebellierte, und welche offizielle Verfolgung sie zu fürchten hätte.“<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> An dieser Stelle wäre eine vergleichende Untersuchung der dilettantischen Kurationsformen, der Amateurdichtung und –malerei mit der Kunstphotographie interessant. Zu beachten wäre auch die unterschiedliche Wertung solcher Aktivitäten für die Geschlechter: die Dame entzückt möglicherweise, wo der Herr verlacht wird?

<sup>121</sup> Ulrich F.Keller: *The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis*, in: *History of Photography*, 10-12/1984, S.256: „While surrounding itself with anti-academic rhetoric borrowed from the painters' Secessions in Europe, elitist Art Photography could never quite define what powerful enemy it rebelled against, and what official persecution it had to fear.“

Ein mächtiges Gegenüber stellt die Präsenz einer kulturellen Tradition dar, die von demokratisiertem Kunstschaffen noch ausreichend weit entfernt war. Darüberhinaus wurde der eine oder der andere Piktorialist womöglich von seinem eigenen, widersprüchlich empfundenen Künstlerdasein zerrissen, gesellschaftlich arriviert und künstlerisch verkannt, finanziell wohlhabend und (zumindest anfänglich nicht) in den Kunstmarkt integriert.

Die immanente Dynamik des Piktorialismus bereitete ausreichendes Konfliktmaterial für alle Beteiligten, auch wenn auf manchen Strecken die Rhetorik sich verselbständigt.

Da, wie in so gut wie allen Untersuchungen zur Kunstphotographie zur Genüge dargestellt, die Piktorialisten in theoretischer Hinsicht zunächst auf mehr als eine Generation zurückliegendes - und womöglich weitgehend in Vergessenheit geratenes - Material aufbauten, konnte die Frage nach dem Kunstwert der Photographie gar nicht so brandneu sein, wie sie dem Anschein einiger Artikel nach war. Wohl aber stellte sich, mit der Verbreitung des Einsatzes von Gummidruck und anderen exquisiten Verfahren, die im übrigen ebenfalls in ihrer Grundzügen spätestens seit den 1870er Jahren bekannt waren, die Frage nach der Legitimität der manuellen Intervention bei photographischen Bildern. Das Lager der Photographen war im Bezug darauf gespalten. Die schriftlichen Überlegungen einiger für repräsentativ befundener Theoretiker (meist gleichzeitig Praktiker) des Piktorialismus sollen im Folgenden vorgestellt werden, um die Spannbreite der Auseinandersetzungen der Epoche darzulegen.

## II.2. Frédéric Dillayes Theorie zur Kunst in der Photographie

Früher noch als Robert de la Sizeranne hat sich ein weiterer Franzose mit der Problematik der Kunstmöglichkeit der Photographie auseinandergesetzt. Nicht in seiner Funktion als künstlerisch ambitionierter Photograph, sondern als Herausgeber von Zeitschriften verfaßt Frédéric Dillaye grundlegende Texte zur Kunsttheorie der Photographie, sowohl in Revuen als auch in einem Buch. *L'Art en Photographie* wurde seit seinem Erscheinen 1891 regelmäßig neu aufgelegt, ein Umstand, der auf reges zeitgenössisches Interesse an seinem Inhalt schließen läßt.

Im zweiten und ästhetiktheoretischen Teil seiner Photographieästhetik legt Dillaye dar, welche Voraussetzungen Photograph und Photographie mitbringen müssen, damit Kunst geschaffen werden kann. Nachdem seine praktischen Anleitungen zur Photographie deren Grammatik etabliert haben, soll nun die Syntax fixiert werden, um die sinnlichen Fähigkeiten der Aspiranten zur photographischen Kunst zu wecken.

Er erinnert einleitend daran, daß bereits 1889 M. Janssen empfohlen hatte, eine Schule für photographische Kunst zu konstituieren, unter der Voraussetzung, ihre Schüler in die Grundgesetze des Zeichnens und Malens einzuweihen, um ihr ästhetisches Empfinden zu formen. Vor dem Hintergrund der im ersten Teil der vorliegenden Arbeit auseinandergesetzten, ambivalenten Erziehungsmechanismen entlarvt ein weiteres Mal eine solche Randbemerkung die Intention des Autors. Obwohl schon vor so langer Zeit das Desiderat einer adäquaten Hinführung des Kunstwilligen zur Photographie bestand, ist es zu keiner Akademiebildung gekommen. Diese ist, wie oben beschrieben, durch die hohe Funktionalität der Clubs und der Zeitschriften, die Lehre mit Geselligkeit und schneller Elitenbildung effektiv zu koppeln wußten, geradezu verhindert worden. Dillaye nutzt die vorgebliche Bedarfslage, um mit seinem Werk in die Bresche zu springen. Seine Publikation fügt sich so reibungslos in die piktorialistischen Strukturen ein.

Ausgehend von der allgemein gehaltenen Feststellung, daß nur ein geschultes Auge die Schönheit wirklich schätzen kann, legt er die recht

konkreten Bestimmungen zur Erlangung von Kunst in der Photographie dar. Dies wird teilweise sogar mathematisch gerechtfertigt, wenn es beispielsweise um den korrekten Abstand und die Linienverhältnisse in einer Komposition geht.

Es gilt, die künstlerische Intention mit solidem Sachverständnis zu unterlegen, denn zwischen dem Besitz künstlerischen Sinnes und wahrer Kunstkenntnis liegen Welten. Dillaye hält nichts von momentaner Inspiration, es ist erst die meditative Auseinandersetzung mit einem ästhetischen Problem, die das Kunstwerk möglich macht.

Der angehende Künstler, und also auch der sich bildende Kunstphotograph muß eine geistige Entwicklung durchlaufen, bevor er wahrhaft ästhetische Qualitäten schaffen kann. Er soll zu einem besseren Verständnis der Gesetzmäßigkeiten der Kunst und der ästhetischen Regeln gelangen, ist diese Bedingung einmal erfüllt, befindet er sich Dillayes Ansicht nach bereits ganz in der Nähe der Kunst. Erfüllt von Eindrücken des Schönen sieht er sich zu gleichem befähigt. Sein Weg führt ihn über die Kreationen derer vor ihm: „Die Werke der Meister bilden die Lektüre der Maler und Photographen. In einem Wort, die ersten Keime der geistigen Entwicklung entstehen unter der Wärme der Gedanken anderer. Aber ob man Bücher einer Bibliothek liest oder Bilder einer Galerie anschaut, man muß seinen ganzen persönlichen Geist seiner Lektüre oder seiner Betrachtung beimischen, all seine eigenen, erworbenen oder angeborene Ideen. Studium und Beobachtung allein führen zur richtigen Bewertung des Werkes.“<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Frédéric Dillaye: L'Art en Photographie, Paris: La librairie illustrée, 1899, S. 19: „Ce développement cérébral se montre donc nécessaire pour faire de l'art. Il est nécessaire avant toute préparation spéciale, parce qu'il amène à mieux comprendre les règles de l'esthétique et qu'avec lui on est déjà bien près de l'art. La plénitude expressive d'un tableau reste l'effet naturel d'impressions accumulées...Les oeuvres des maîtres sont la lecture du peintre et du photographe. En un mot, les premiers germes du développement cérébral éclosent sous la chaleur de la pensée des autres. Mais qu'on lise des livres d'une bibliothèque ou qu'on regarde les tableaux d'une galerie, il faut mêler à sa lecture ou à sa contemplation tout son esprit personnel, toutes ses idées propre, acquises ou natives. ...L'étude et l'observation amènent seules à l'appréciation de l'oeuvre.“

Dillaye intendiert eine Art individualisierter Rezeption, bei der sich bereits die in der Entwicklung befindliche Künstlerpersönlichkeit der Betrachtung der Werke anderer beimischt, diese somit assimiliert.

Dieser subjektiven Vorgehensweise stellt Dillaye im weiteren Verlauf eine unumstößliche Gesetzmäßigkeit zur Seite, die bei jeder Auseinandersetzung mit Kunst augenfällig wird: die Harmonie. Sie ist ein „Gesetz geistigen Schaffens. Kein anderes Gesetz kommt ihr an Macht gleich. Alle Versuche, sie zu erschüttern, bleiben vergeblich. Den rebellischsten Theorien zum Trotz hält die Vernunft vor dem Werk ergriffen inne, dem die Harmonie ihren rätselhaften Stempel aufgedrückt hat. Sie kann sich dem Eindruck der Bewunderung nicht erwehren.“<sup>123</sup> Das Schöne wird also harmonisch aufgefaßt.

Um dieses Konzept konsekutiv auf die Kunst in der Photographie anzuwenden, erläutert Dillaye zunächst deren spezifischen Charakter und ihr Verhältnis zum Publikum. Tatsächlich habe die der photographischen Abbildung eigene Genauigkeit ihren eigenen Reiz. Amüsiert nehme der Blick die exakte Wiedergabe der unbedeutendsten Alltagsgegenstände wahr. Das sei alles, was gewisse Personen von den nachahmenden Künsten erwarteten: ein bekanntes Objekt auf Leinwand oder auf Papier gebannt zu sehen und es wiedererkennen zu können.

„Aber diejenigen, die so denken, mögen keine Kunst, egal welche soziale Stellung, welche Intelligenz sie besitzen. Es sind positive oder abstrakte Geister. Leute, die ausschließlich mit den Fakten des Lebens und den aus ihm resultierenden allgemeinen oder besonderen Umständen beschäftigt sind, die sich in Bereichen reiner Ideen vergraben haben und die ästhetische Freuden mißachten. In jedem Fall trifft man unter diesen Menschen solche, die weniger absolut als die anderen sind. So positiv oder abstrakt ihr Geist auch sein mag, er hat eine Lücke, wenn ich so sagen darf, die ihren Positivismus unvollständig und ihre Abstraktion fehlerhaft läßt. Sie schätzen eine bestimmte Kunst oder eine andere, ohne sie alle zu mögen,

---

<sup>123</sup> *ibid.* S. 31: „C'est une loi de création intellectuelle (X l'harmonie). Aucune autre loi ne l'égalé en puissance. Toutes les tentatives faites pour la battre en brèche demeurent vaines. En dépit

und man sieht sie von den Künsten, die sie schätzen, mehr fordern als von denen, die sie geringschätzen. Es versteht sich von selbst, daß solche Geister, die weder positivistisch noch abstrakt sind, von der Kunst im allgemeinen etwas anderes erwarten als die mathematische Abbildung der Natur.“<sup>124</sup>

Eine derart dokumentarische Wiedergabe berge keinen autonomen ästhetischen Wert, wenn sie nicht von den allgemein verbildlichen Gesetzen der Kunst durchdrungen sei. Die Ausführungen Dillayes decken sich offenkundig mit den entsprechenden Aussagen Demachys, den ebenso die der Photographie eigene Qualität zur Arbeit mit diesem Medium gebracht hat. Nachdem eine Photographie also Auge und Verstand befriedigt habe, wie Dillaye betont, solle auch die Intelligenz zufriedengestellt werden. Dies gelingt einer photographischen Darstellung, indem sie der Forderung entspricht „daß sie nicht alles auf den ersten Blick sage, daß sie, unter der Ordnung ihrer Linien, unter der Harmonie ihres Hell-Dunkel, ein gewisses Etwas zu erraten und zu verfolgen läßt, etwas Immaterielles, das der Betrachter empfängt, versteht und genießt, daß sie, letztlich, eine Seele hat, die zu unserer Seele spricht, wie jedes Werk einer nachahmenden Kunst eine haben muß.“<sup>125</sup>

---

des théories les plus rebelles, la raison s'arrête toute saisie devant l'oeuvre où l'harmonie a mis son cachet mystérieux. Elle en ressent, bon gré mal gré, une impression d'admiration.“

<sup>124</sup> ibid. S. 29: „Au demeurant, cette précision a quelque chose qui nous plaît de prime abord. Notre regard est amusé par la représentation exacte des objets les plus insignifiants, constamment rencontrés au cours de la vie journalière. Beaucoup de gens ne demandent pas plus aux arts d'imitation. Revoir sur une toile ou sur un papier, fort nettement défini, un objet qu'ils ont vu et reconnaissent bien, voilà tout ce qu'ils demandent à l'art qui imite. Mais les gens qui pensent ainsi n'aiment pas l'art, quelle que soit leur position sociale, quelle que soit leur intelligence. Ce sont des esprits positifs ou des esprits abstraits. Gens occupés uniquement des faits de la vie et des circonstances générales ou particulières qui peuvent en résulter; gens confinés dans la région des idées pures et dédaignant les jouissances esthétiques. Toutefois, parmi ces gens, en rencontre-t-on de moins absolus les uns que les autres. Si positif ou si abstrait que soit leur esprit, il s'y trouve une lacune, si je puis dire, qui laisse leur positivisme incomplet ou leur abstraction imparfaite. Ils aiment un art ou certains arts sans les aimer tous, et on les voit alors exiger, de ceux qu'ils aiment, plus qu'ils ne demandent aux autres. Il va donc de soi que les esprits qui ne sont ni positifs ni abstraits, mais vraiment artistes, veulent que l'art, en général, leur présente autre chose qu'une imitation mathématique de la nature.“

<sup>125</sup> ibid. S. 32: „Il importe donc que la photocopie, après avoir satisfait l'oeil et la raison satisfasse aussi l'intelligence; qu'elle n'exprime pas tout au premier coup d'oeil; qu'elle laisse, sous l'ordonnance de ses lignes, sous l'harmonie de son clair-obscur, quelque chose à deviner et à suivre, quelque chose d'immatériel que le spectateur accueille, comprend et savoure; qu'elle

Das Rätselhafte, Ungesagte eignet sich besonders zum Austausch von Inhalten zwischen Seelen – es betrifft den Bereich dessen, was nicht in klare Worte zu fassen ist. Frédéric Dillaye spricht an anderer Stelle von ästhetischem Genuß, eine sinnliche Kategorie der Bildbetrachtung, die gerade durch die immateriellen Facetten dem Betrachter Projektionsgelegenheit bietet. Aus diesem Sachverhalt leitet Dillaye die Prävalenz des Inhalts eines Werks über seine Form her, er hält somit für erwiesen „daß das Beste eines Kunstwerk nicht das ist, was es zeigt, sondern das, was es erraten läßt, daß seine äußere Form wenig, seine Seele alles bedeutet.“<sup>126</sup>

Beinahe wortwörtlich findet sich diese Behauptung an verschiedenen Stellen des kunstphotographischen Diskurses wieder. Besonders in theoretischen Abhandlungen zum Kunstwert des Gummidruckverfahrens wird diesem ein intrinsisch-künstlerisches Wesen bescheinigt. Die Formel lautet bei dieser Gelegenheit: Das Thema ist nichts, die Verarbeitung ist alles.

Soweit soll aber an dieser Stelle nicht vorgegriffen werden, zumal Frédéric Dillaye in der Folge seine Definition des Schönen präzisiert. Wie immer ein wahres Kunstwerk auch geartet sei, der Eindruck, den es auf den Betrachter macht, hänge immer mit ein und derselben Sache zusammen. „Diese Sache hat man das Schöne genannt. Die einen behaupten, das Schöne liege ausschließlich im wiedergegebenen Thema. Andere vertreten die Ansicht, daß es nicht notwendigerweise im Thema, sondern im Geist seiner Wiedergabe liegt. Wiederum andere gestehen zu, daß das Schöne gleichzeitig in Thema und Geist der Wiedergabe liegt. Dies bringt uns zu dem Schluß, daß neben dem Schönen in der Natur es ein Kunstschönes geben kann, und daß es eine mehr oder weniger starke, mehr oder weniger intime Verbindung dieser beiden Erscheinungsformen der Schönheit ist, die den Intensitätsgrad des Eindrucks auf unsere Seele differenziert.“<sup>127</sup>

---

ait, en fin de compte, une âme qui parle à notre âme, comme en doit avoir tout oeuvre émanant d'un des arts d'imitation.“

<sup>126</sup> *ibid.* S. 35: „...prouvant ainsi que le meilleur d'une oeuvre d'art n'est pas ce qu'elle montre mais bien ce qu'elle laisse deviner; que sa forme extérieure est peu, que son âme est tout.“

<sup>127</sup> *ibid.* S. 53: „, Cette impression (X agréable en face d'une oeuvre artistique) doit donc appartenir à une seule et même chose qui existe dans l'oeuvre véritablement d'art, quelle que soit son essence. Cette chose a reçu le nom de beau. D'aucuns prétendent que le beau réside uniquement dans le sujet représenté. D'autres soutiennent qu'il existe pas nécessairement dans

Der Betrachter des Kunstwerks soll innerlich bewegt werden. Dazu bedarf es der inneren Investition des ausführenden Künstlers, denn er muß sich der Natur gewissermaßen im Bild beifügen. Dillaye kommt so zu dem Resultat, daß das Schöne eines Kunstwerks die intime Verbindung des Naturschönen und des Kunstschönen sei.

In der Folge stellt sich Dillaye dem Problem, wie dieses Schöne im einzelnen zustande kommt. Es gilt „zu erforschen, welche die ästhetischen Attribute sind, die diese Qualität der Schönheit hervorbringen. Diese Attribute, wie zahlreich sie auch sein mögen, lassen sich zu zweien zusammenfassen, die ich primordial nennen möchte. Dies sind künstlerische Gestaltung und Ausdruck. An ihrer Seite stehen andere Attribute, die uns das Gefühl des Schönen vermitteln, aber sie bleiben, sozusagen, rein psychologisch.“<sup>128</sup>

Zur Problematik der Gestaltung muß, wie bereits erläutert, der Künstler auf einen großen ästhetischen Erfahrungsschatz zurückgreifen können, der sich aus der profunden Kenntnis etablierter Kunstwerke und der persönlichen Assimilation derselben konstituiert. Desweiteren besteht die Gefahr, daß objektive und subjektive Reize nicht gleichermaßen angesprochen werden: „Die künstlerische Gestaltung kann unserem Auge gefallen, ohne daß sie unsere Seele berührt; oder unsere Seele berühren, ohne unserem Auge zu gefallen. Daher gibt es zwei Dinge zu überlegen, zu beachten, so weit wie möglich in Übereinstimmung zu bringen. Diese beiden Dinge sind zum einen die optische, zum anderen die poetische Schönheit.“<sup>129</sup>

---

le sujet, mais dans l'esprit de sa représentation. Enfin, certains admettent que le beau demeure à la fois, dans le sujet et dans l'esprit de sa représentation. Ceci nous amène tout naturellement à conclure qu'à côté du beau dans la nature peut exister le beau dans l'art, et que c'est l'alliance plus ou moins grande, plus ou moins intime, de ces deux phénomènes du beau qui différencie le degré de l'intensité d'impression subie par notre âme.“

<sup>128</sup> *ibid.* S.55: „...rechercher quels sont les attribus esthétiques qui engendrent cette qualité de beauté. Ces attributs, pour si nombreux qu'ils soient, se résument en deux, que je nommerai primordiaux. Ce sont: l'ordonnance et l'expression. À côté d'eux se dressent d'autres attributs, susceptibles de nous procurer la sensation du beau, mais qui restent, pour ainsi dire, purement psychologiques.“

<sup>129</sup> *ibid.* S.56: „L'ordonnance peut plaire à nos yeux sans toucher notre âme, ou toucher notre âme sans plaire à nos yeux. De là deux choses à considérer, à observer, à concilier autant que possible, deux choses qui sont: l'une, la beauté optique, l'autre, la beauté poétique.“

Dillaye reklamiert auf diese Weise die Möglichkeit der Photographie zur Poesie. Die Begriffe von Seele und poetischer Schönheit verweisen von selbst auf den romantischen Tenor seiner Konzeption. Das Anspruchsniveau ist dementsprechend hoch anzusiedeln, es trägt die Erwartungen des den Text lesenden Kunstphotographen in geradezu metaphysische Höhen. Um ihm Bodenhaftung zu gewähren, führt Dillaye im Anschluß sehr anschauliche Beispiele zur Illustration seiner Theorie an: „Nun werden Sie daraus schließen, daß horizontale Linien die Erholung, den Frieden, die Unendlichkeit ausdrücken, und daß Sie diese Linien einsetzen müssen, wenn Sie ihrem Werk diesen Charakter geben wollen. Die Einheit der Gestaltung, die zur optischen Schönheit beiträgt, trägt also auch zur poetischen Schönheit bei.“<sup>130</sup>

Damit solch symbolische Bildgehalte auch allgemeinverständlich werden, folgt eine Liste von Assoziationen, die bestimmte Objekte im Betrachter auslösen können: „Sicherlich, die welligen Neigungen eines Hügels rufen sanfte Gedanken in uns hervor, der aufstrebende Verlauf von Baumstämmen und – kronen weckt in uns die Idee der vegetativen Kraft, eine Eiche läßt uns an Stärke, eine Pappel an Schlankheit, eine Trauerweide an Melancholie, die Biegung eines Baches an eine Liebkosung, ein Felshaufen an eine übernatürliche Kraft, die Weite des Meeres an die Unendlichkeit denken. Aber wie schwach bleiben diese Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber denen, die die menschliche Figur bietet, durch ihre Gestik, ihre Haltung, ihre Bewegung, animiert von der Vielzahl der Gefühle, die sie beherrschen und handeln lassen?“<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> *ibid.* S.59: „D’orès et déjà vous en concluez que les lignes horizontales expriment le repos, la paix, l’immensité, et qu’il vous faudra employer ces lignes lorsque vous voudrez imprimer ce caractère à votre oeuvre. Donc l’unité de l’ordonnance, concourant la beauté optique, concourt également à la beauté poétique.“

<sup>131</sup> *ibid.* S.67: „Certes, les inclinaisons onduleuses d’une colline soulèvent en nous des pensées douces, les directions ascensionnelles des troncs et des ramures éveillent en nous l’idée de la puissance végétative; un chêne nous fera penser à la force, un peuplier à la sveltesse; un saule pleureur à la mélancholie; la courbure d’un ruisseau à un caresse; un amoncellement de rochers à une force surnaturelle; un vaste étendue de la mer à l’infini. Mais combien ténues demeurent ces expressions auprès de celles que peut offrir la figure humaine, pas son geste, son attitude, son mouvement, mis en évidence sous l’action de la multiplicité des sentiments qui la dominent et qui la font agir?“

Eine derart konkrete Lesart von Bildern muß imperativ bei jeder Betrachtung von piktorialistischer Photographie präsent sein. Selbst wenn nicht jeder Autor, der sich zu kunstphotographischen Theoriebelangen äußert, in dieser Klarheit Inhalte mit Bildthemen verknüpft, gibt es doch in der Mehrzahl der Artikel der Zeitschriften so etwas wie einen stillschweigenden Konsens, eine latente Übereinstimmung in der Bedeutung einzelner ikonographischer Elemente und ihrer Interpretation. Das von Dillaye postulierte poetische Element einer Kunstphotographie kann daher den beiden Kategorien des symbolischen Kanons und der individuellen Inspiration gleichermaßen zugeschrieben werden.

## II.3. Was das Schöne sei

### II.3.1. Vielstimmige Theoriebildung

Auf tausenden von Seiten (und nicht immer, ohne der Redundanz zu entkommen) haben die Piktorialisten ihre oftmals konträren Positionen zu den vielseitigen Problemen ihrer Kunst dargelegt. Als ein wesentliches Moment erscheint natürlich die Definition dessen, was das Schöne sei. Die sozial privilegierte Situation der meisten kunstphotographischen Amateure bedingt deren generell hohen Bildungsgrad, genauer gesagt: hier war eine kulturelle Elite am Werk. Nicht so sehr im Sinne einer akademischen Vorbereitung, sondern als Liebhaber einer Kultur, als deren Erben und Wächter sich die oberen Schichten des Bürgertums verstehen durften. Nachdem die Kunstmöglichkeit der Photographie in frühen Auseinandersetzungen etabliert worden war, ging es nun um die Frage nach piktorialistischer Ästhetik und ihren photographietechnischen Bedingungen.

Eingerahmt von richtiggehender Theorie, wie sie etwa von de la Sizeranne, Dillaye, und später Warstat formuliert wurde, werden die piktorialistischen Ansprüche von so manchem Autor direkt mit konkreten Anleitungen zur Ausführung der intendierten Kunstwerke präsentiert. Jede der nachstehend aufgeführten Stimmen ist als exemplarisches Sprachrohr für auch andernorts (in piktorialistischen Zirkeln) ausgedrückte Überlegungen. Da es sich bei den besprochenen Werken um Bücher einflußreicher Wortführer handelt, wird ihnen die Ehre des Zitats zuteil, wobei immer gegenwärtig ist, daß dieselben Ideen in sehr ähnlicher Form manchmal schon vor - und ganz sicher nach der Veröffentlichung - diskursives Allgemeingut waren und dementsprechend redundant auch gedruckt wurden.

Formell setzt sich ein bereits im Zusammenhang mit Robert Demachy erwähntes Werk eminent mit der Ästhetik der Kunstphotographie

auseinander, es trägt den entsprechenden Titel *L'Esthétique en Photographie* und wurde im Jahre 1900 vom *Photo Club de Paris* herausgegeben.

Enttäuscht wird der erwartungsvolle Leser, falls er darin nach historischen Referenzen der Ästhetiktheorie sucht, oder nach philosophischen Abhandlungen über die Erhabenheit eines Bildtypen über den anderen. Aber sind diese zum Verständnis einer Idee des Schönen überhaupt notwendig, und sind sie ihr wirklich immer dienlich? Was diese Photographieästhetik enthüllt, sind große Ambitionen und Geheimnisse, wie diesen nahezukommen ist, vor allem in technischer Hinsicht.

Ebenso stellt der deutsche Bild- und Wortkünstler Fritz Matthies-Masuren in einem eher von praktischen Überlegungen geleiteten Werk die künstlerische der banalen Photographie gegenüber.<sup>132</sup> Der schnelle Zeitvertreib der Knipserei hat nichts zu tun mit den künstlerischen Ambitionen, zu denen man mehr Zeit, anderes Material und größeres Wissen benötigt. Er gibt technische Hinweise auf die wichtigen Schritte, die bei der Kreation von Bildern zu beachten sind, wie zum Beispiel die Distanz zum Objekt, das Licht und so weiter. Als beste Übung empfiehlt er die intensive Auseinandersetzung mit einem Stillleben. Nach dem verständig aufgenommenen Negativ gilt es, die Eingriffsmöglichkeiten im Positivverfahren ebenfalls in begrenzter und überlegter Weise einzusetzen. Der Kunstdiskussion entzieht er sich völlig, hebt jedoch lobend ein Buch Heinrich Kühns zu diesem Thema hervor.

Dieser Text birgt nichts Grundlegendes für das Verständnis des Ästhetikbegriffs der Piktorialisten, sondern belegt eher, dass es auch eine Form von Ablehnung gegenüber den kunsttheoretischen Fragen der Photographie gab. Obwohl die zahlreichen Diskussionen auch in seinen Zeitschriften, bzw. solchen, an denen er mitarbeitete (wie *Die Photographische Rundschau* und *Das Atelier des Photographen*) ausgetragen wurden, leitet Matthies-Masuren aus all seinen Kenntnissen eher praktische Anregungen als kunstbegeisterte Höhenflüge ab. Er erwähnt zwar den künstlerisch

---

<sup>132</sup> Fritz Matthies-Masuren: Künstlerische Photographie. Entwicklung und Einfluß in Deutschland. Einleitung von Alfred Lichtwark, in der Reihe „Die Kunst“ herausgegeben von Richard Muther, Berlin: Marquardt und Co., 1905

gebildeten Photographen, läßt aber nicht präzise erkennen, ob es sich dabei um durch Fachbücher und eigene Praxis erworbene Erfahrung im photographischen Bereich handeln soll oder um das an Kunstwerke gewöhnte und diese Sehgewohnheit auf die eigene piktorialistische Praxis übertragende Individuum.

Matthies-Masuren verbindet durch seine Ansichten die Elite mit der Masse, eine wichtige Scharnierfunktion für die Amateurbewegung, die dankbar Belehrungen aller Art entgegennahm.<sup>133</sup>

Die französische Variante des Buches von Matthies-Masuren stammt aus der Feder Constant Puyos. Die Überlegungen zur künstlerischen Photographie, die dieser in seinem 1896 erschienenen Band<sup>134</sup> anstellt, gehen über praktische Hinweise ebenfalls kaum hinaus. Er stellt lediglich fest, daß die künstlerischen Bestrebungen in der Photographie ein weitgehend willkommen geheißenes, internationales, oder genauer europäisches Phänomen sind, und daß diese ihre völlige Berechtigung gegenüber einem sinnlich-gebildetem Publikum haben.

Sein Medium, die Photographie, erscheint ihm fehlerhaft aufgrund der oft verfälschten Wiedergabe von Helligkeit, der zu scharfen Linie und der zu großen Detailgenauigkeit. Die Anstrengungen des gewissenhaften Amateurphotographen müssen also auf eine Reduktion der Schärfe hinauslaufen. Dies ist gewissermaßen die negative Formulierung der von Demachy und de la Sizeranne affirmierten spezifisch-photographischen Qualität. Aber auch Vorteile des photographischen Verfahrens sind ihm geläufig, wie die genaue Zeichnung und die Möglichkeit, Bewegungen einzufangen. Hier gilt es allerdings, seine Anleitungen zu beachten, um das günstigste Moment einer Bewegung einzufangen. Weiterhin liegt ihm die Tonreichhaltigkeit der Photographie am Herzen, sie ist es, die den größten Verdienst am ästhetischen Gefallen hat: „Besser als die bisweilen gewöhnliche Tragik eines Historiengemäldes oder die oft schal gewordene Schönheit einer Venus wird ein Akkord von Tonwerten, für sich betrachtet und selbst

---

<sup>133</sup> Zu den Erziehungsstrukturen und dem Unterschied zwischen Amateuren und piktorialistischer Elite siehe I.

<sup>134</sup> Constant Puyo: Note sur la photographie artistique, Paris, 1896

wenn er auf ein minderwertiges Objekt angewendet wird, veredelte Empfindungen des ästhetischen Gefallens auslösen.<sup>135</sup>

Erzielen kann derartige Ergebnisse, wer sich mit den Gesetzen der Kunst im allgemeinen vertraut gemacht hat. „Diese Gesetze haben nichts zufälliges, da sie nichts weiter sind als der Ausdruck der Vorlieben unseres Temperaments wie es von der gemeinsamen Aktion der Zivilisation und der Natur geprägt wurde. Wenn wir an die Bedingungen denken, die jedes Kunstwerk erfüllen muß, und uns sofort die Prinzipien von Einheit, Gestaltung und Unterordnung einfallen, sind dies nicht der griechische Rationalismus und unsere einheitliches Weltbild die uns zu dieser verallgemeinernde Sichtweise verpflichten, ebenso wie die komplexe und detailgeladene Kunst bestimmter orientalischer Völker die Übersetzung ihres pantheistischen Ideals in den Bereich der Plastik zu sein schein?“<sup>136</sup>

Es bedarf also der Bildung, der künstlerischen Erziehung. Übereinstimmend von Theoretikern der Kunstphotographie aller Länder gefordert, weist Puyo hier auf einen selten in dieser Deutlichkeit benannten Umstand hin: piktorialistische Ästhetik ist die Bestätigung kulturell erworbener und bestätigter Werte. Sie hat zur Aufgabe, angenehm zu wirken, Gegenstand ästhetischen Genießens zu sein. Selbst wenn Puyo dies in einem spezifischen Kulturkreis verankert sieht, geht es darüberhinaus um die Fixierung und Selektion von Elementen, die Träger ästhetischen Wohlgefallens und ideeller Bestätigung sein können. Das höchste Prinzip der künstlerischen Arbeit ist für Puyo das der Einheit, des Konzepts und des Motivs. Es folgen ausführliche Instruktionen zur Erlangung derselben, dann geht es um praktische Ratschläge zur Photographie von Landschaften

---

<sup>135</sup> *ibid.* S. 10: „Mieux que le tragique parfois conventionnel des tableaux d'histoire, ou que la beauté souvent affadie des Vénus, un accord de nuances considéré en soi, s'appliquât-t-il à quelque objet humble et vulgaire, est susceptible d'éveiller des sensations affinées d'ordre supérieur au point de vue de la jouissance esthétique.“

<sup>136</sup> *ibid.* S. 12: „Ces lois n'ont rien d'arbitraire n'étant que l'expression des préférences de nos tempéraments tels que les a façonnés l'action combinée de la civilisation et de la nature. Quand nous songeons aux conditions que doit remplir toute oeuvre d'art et que nous apparaissent aussitôt les idées d'unité, d'ordonnance, de subordination, n'est-ce pas le rationalisme grec et notre conception unitaire du monde qui nous imposent ces vues générales, de même que l'art complexe et chargé de détails de certains peuples d'Orient semble la transposition dans le domaine plastique de leur idéal panthéiste.“

und Personen im Atelier. Es gilt, den Eindruck von Kunst zu erwecken, „ein reines Empfinden, das angenehme Gefühl der Harmonie der Akkorde aus Tonwerten und Linien; dann ein Eindruck der Natur des Motivs: Freude, Traurigkeit, Mitgefühl, Anmut, je nachdem, ob das Motiv selbst gefällig, traurig, tragisch oder anmutig ist; schließlich bestätigt sich das Gefühl, wenn die gewählte Ausdrucksweise oder, wenn man so will, die Machart sich geschickt dem Motiv anpaßt...“<sup>137</sup>

Der ästhetische Eindruck aus Linien und Werten gelingt am besten nach sorgfältigem Studium bekannter und anerkannter Gemälde. Dann - und hierin unterscheidet sich Puyo, wie zu sehen sein wird, von Warstat - wird ein Tableau Vivant komponiert, das heißt, das Objekt gestellt, so günstig nach ästhetischen Gesichtspunkten der Harmonie und der Einheit wie es eben geht. „Zusammenfassend gesagt sollte man, um sich in der Kompositionskunst zu perfektionieren: erstens, wenn sich ein Motiv geistig anbietet, sich angewöhnen es sich in schematischer Form auf einige wesentliche Ton-Linien-Akkorde reduziert vorzustellen und zu analysieren; zweitens, sobald es arrangiert ist, sich in der Detailstudie der Harmonie der Linien und Tonwerte des Motivs üben und diese Harmonie mit entsprechenden Accessoires zu vollenden.“<sup>138</sup>

Ästhetische Wahrheit ist das Ziel der Kunstphotographie, sie meint eine Interpretation, eine „in systematische Richtung alterierte Wahrheit“.<sup>139</sup>

Zu den Intentionen und Inhalten einer solchen ästhetischen Wahrheit muß man das allgemein-kulturelle Umfeld befragen, welches Gegenstand der Teile III und IV dieser Arbeit sein wird.

---

<sup>137</sup> ibid. S. 41: „...une sensation pure, la sensation agréable résultant de l'harmonie des accords combinés des valeurs et des lignes; puis un sentiment provoqué par la nature même du sujet: sentiment de gaieté, de tristesse, de compassion, de grâce, suivant que le sujet est par lui-même plaisant, triste, tragique ou gracieux; enfin ce sentiment se trouve confirmé si le mode d'expression employé, ou si l'on veut la facture, s'adapte habilement au motif.“

<sup>138</sup> ibid. S. 45: „En résumé, pour se perfectionner dans l'art de la composition, il conviendra: en premier lieu, un motif s'offrant à l'esprit, de s'habituer à le concevoir et à analyser sous forme schématique et réduit à quelques accords essentiels de tons et de lignes; en second lieu, de s'exercer à étudier les détails du motif, une fois disposé, au point de vue de l'harmonie des lignes et des tons et à manier habilement, pour achever cette harmonie, les éléments accessoires du milieu.“

<sup>139</sup> ibid. S. 47: „La vérité esthétique n'étant en somme que la vérité altérée dans un sens systématique...“

Die bis zu diesem Punkt vorgebrachten Positionen von Piktorialisten etablieren unzweideutig, daß ihr Engagement über das des Durchschnittsdilettanten hinausgeht. Während dieser - laut Definition - eine (künstlerische) Tätigkeit zum bloßen Vergnügen ausübt, ist es den Piktorialisten ein richtiggehendes Bedürfnis, ihre Form der Kulturrezeption in Kreation zu transformieren. Die schriftlichen Reflexionen verdeutlichen nicht nur eine in mehreren Medien (Bild, Sprache, Schrift) angelegte Etablierung der Kunstphotographie als eine mehr oder weniger autonome kulturelle Einheit. Sie legen vor allem Zeugnis ab von einer als diskussionswürdig erlebten Problematik, die auf einem doppelten Zwiespalt beruht: etablierte Kunst (Malerei, Skulptur) gegen technisch-unterstützte Bildfindung (Photographie), Amateure gegen Professionelle (Berufsphotographen und vor allem akademisch ausgebildete Künstler).

### II.3.2. Eine technikabhängige Ästhetik?

Eine mit den oben erwähnten Werken vergleichbare Mischung aus ästhetischem Anspruch und praktischer Anleitung begegnet dem eifrigen Leser der zahlreichen Zeitschriften. Auf der Jagd nach solider Theorie wird man immer wieder mit mindestens ebenso solider – und ausführlicher – Praxis konfrontiert.

Einige der gehaltvollsten Passagen aus Publikationen der Epoche geben dennoch Aufschluß über die Ziele und Ambitionen kunstphotographischer Aktivitäten. Die ursprüngliche Herausforderung der Auseinandersetzungen lautete „ob es möglich wäre, die Schönheit einer Idee der eines Sujets hinzuzufügen, ob es möglich wäre, gleichzeitig zu produzieren und zu reproduzieren.“<sup>140</sup> Derjenige, der dieser Anforderung gerecht wird, muß beides beherrschen, und beherrschen wollen. Der Reiz der Aufgabe liegt eben in dem der Photographie als Medium immanenten Element des

---

<sup>140</sup> G. Drouilly: *L'Art en Photographie*, in: Photo Magazine, 2/1904, S.98: „S'il était possible d'ajouter la beauté d'une idée à celle d'un sujet; s'il était possible de produire en même temps que reproduire.“

unbestechlichen Abbildens. Dies darf aus piktorialistischer Warte jedoch nicht Selbstzweck bleiben.

„Die meisten wünschen, daß das fertige Werk einem doppelten Ziel gerecht wird, das heißt, sie bemühen sich etwas zu schaffen, das gleichzeitig alle Kenntnisse zusammenfaßt, die sich in diesem Jahrhundert angehäuft haben, und das von den Zeitgenossen als Kunstwerk anerkannt wird. Oder sogar auch, daß der Photograph, sobald er sich mit den Eigenschaften und den Verwendungsmöglichkeiten bestimmter Produkte vertraut gemacht hat, sich ans Werk macht, um zu zeigen, was er kann. Und egal welches Thema er für seine Photographie gewählt hat, wird dieses selbst ein Beweis dafür, was für überraschend hybride Ergebnisse die Photographie hervorbringen kann.“<sup>141</sup>

Mit der letzten Bemerkung kritisiert Horsley-Hinton die bisweilen wahllose Zurschaustellung der technischen Kapazitäten des photographischen Prozesses, die vermutlich zu Beginn der 1890er Jahre noch weit regelmäßiger veranstaltet wurde als zu Beginn des neuen Jahrhunderts. Tatsächlich gibt es unter den Stimmen, die Kunst in der Photographie zu definieren suchen, eine ganze Reihe, die mit Constant Puyo einer Meinung sind, wenn er das Gummidruckverfahren als den sichersten Fluchtweg vor dem Automatismus bezeichnet. Selbst wenn einige wilde Versuche damit angestellt werden „ist dies das Lösegeld für die erlangte Freiheit; und wie könnte man einem Befreiten vorwerfen, daß er sich, kaum über die Schwelle seines Gefängnisses getreten, zu einigen antiprotokolarischen Pirouetten hinreißen läßt, um sich die Beine zu vertreten und seine Muskeln spielen zu lassen?“<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Alfred Horsley-Hinton: *Le Langage de la Photographie*, Bulletin du Photo Club de Paris, 1894, S. 211: „La plupart désirent qu'elle (l'oeuvre terminée) réponde à un but double, c'est-à-dire qu'ils cherchent à produire une chose qui résume toutes les connaissances accumulées du siècle en même temps qu'elle soit reconnue, par les contemporains, comme oeuvre d'art. Ou bien encore que, après avoir étudié les propriétés et les emplois de certains produits, le photographe se mette à l'oeuvre pour prouver ce qu'il peut faire et, quel que soit le sujet qu'il ait choisi pour sa photographie, le sujet même devient une preuve de ce que peut donner la photographie comme produit étonnamment hybride.“

<sup>142</sup> Constant Puyo: *La Photographie synthétique*, Revue de Photographie, 1904, S. 107: „...c'est la rançon de la liberté conquise; et comment reprocher à un libéré de se livrer, dès le seuil de sa

Diese Ansicht teilt unter anderem Frédéric Dillaye, der bestätigt, daß puristische Photographie wohl ein ästhetisches Gefallen, nicht aber ästhetische Emotion hervorzurufen in der Lage ist, da ihr die beiden Quellen des idealen Schönen und des unsichtbaren Schönen fehlen. Der Gummidruck ist daher geradezu eine Notwendigkeit der Kunst, da er synthetisches Arbeiten erst ermögliche und tonale Varianten zuließe.<sup>143</sup>

Nicht alle an der Diskussion um Photographieästhetik Beteiligten legten derart gesteigerten Wert auf den technischen Aspekt der Bildschöpfung. Moderate Stimmen begnügen sich mit Feststellungen wie der, daß „der künstlerische Photograph durch die Auswahl und Variierung seiner Ausführungsmittel am sichersten dahin gelange, uns sehen zu lassen, was er gesehen hat (und nicht sein Objektiv), uns fühlen zu lassen, was er gefühlt hat, sein Werk mit seiner künstlerischen Persönlichkeit zu markieren, in einem Wort, Kunst zu schaffen.“<sup>144</sup> Denn dies ist der gemeinsame Nenner allen weiterführenden Anspruchs, der in den Foren der Kunstphotographie formuliert wird.

Zu den Vertretern der gemäßigten Position, die die Wahl des Verfahrens bei weitem der Persönlichkeit des Künstlers unterordnet, gehört auch der belgische Photograph Gustave Marissiaux. „Als ob es eine Formel für Kunst gäbe!“<sup>145</sup>

---

prison, à quelques pirouettes antiprotocolaires, histoire de se dégourdir les jambes et de faire jouer ses muscles?“

<sup>143</sup> Frédéric Dillaye: *L'Emotion esthétique et la Photographie*, in: *Revue de Photographie*, 1907, S.201: „...il demeure nécessaire, pour essayer de produire l'oeuvre d'art par la photographie, de recourir à la synthèse offerte par les anachromats, à la possibilité que nous fournissent la gomme bichromatée et la procédé à l'huile de remettre en place les valeurs transposées, en les accentuant ou en les affaiblissant pour simplifier et éclaircir l'expression naturelle de manière qu'elle atteigne au beau invisible qui suffirait à lui seul à rendre et à transmettre l'émotion esthétique, à faire vibrer le petit frisson et qui atteint à son plus haut degré de puissance quand il conflue avec les autres sources de plaisir esthétique.“

<sup>144</sup> De Knop: *L'Art et la Photographie*, in: *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, 1895, S. 184: „C'est donc en choisissant et en variant ses moyens d'exécution que le photographe artiste parviendra le plus sûrement à nous faire voir ce qu'il a vu, lui (non pas son objectif), à nous faire éprouver ce qu'il a ressenti lui-même, à mettre à son oeuvre la griffe de sa personnalité artistique, en un mot à faire oeuvre d'art.“

<sup>145</sup> Gustave Marissiaux: *Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste*, Konferenz in der Sektion Liège der Association belge de Photographie am 8.3.1898, in: *Bulletin de l'Association belge de photographie*, 1898, S. 271: „Comme si l'art avait une formule!“

Eine solche Position setzt sich nicht nur von der in Amateurkreisen gestern wie heute betriebenen Überbewertung technischer Raffinessen und dem zwanghaften Verfolgen prozeduraler Neuheiten ab. Sie distanziert sich auch von solchen Stellungnahmen, die beispielsweise den Gummidruck als Allheilmittel gegen die unerwünschte und somit unkünstlerische Detailgenauigkeit der photographischen Naturabschrift propagieren. Tatsächlich blüht die experimentelle Vielfalt der photographischen Unschärfe spätestens seit George Davisons *Onionfield* (Abbildung 1), das durch ein Loch in einer Metallplatte aufgenommen ist. Das komplette Bild ist unscharf, und steht am Anfang einer Unschärfetradition der Kunstphotographie. Die technischen Hilfsmittel in diesem Zusammenhang sind oft überraschend, neben dem Verzicht auf das Objektiv werden beispielsweise Schleier vor selbiges gespannt oder gar der gesamte Aufnahmeapparat durch einen Geigenbogen in Schwingung versetzt – eine poetisch-synästhetische Geste. Auch die Industrie produziert immer spezialisierteres Material, wie Linsen, die den Unschärfepinzipien Rechnung tragen, und grobes Photopapier, dessen Textur grobe Körnung noch unterstreicht.

Von der inhaltlichen Motivation derartiger Bilderfindungen wird in einem späteren Kapitel die Rede sein.

Eines der nicht allzu zahlreichen Beispiele für eine direkte Rezeption eines theoretischen Werkes durch einen Kunstphotographen, in diesem Fall Constant Puyo, sind die *Reflexions et Menus Propos d'un Peintre genevois* von Rodolphe Töpffer.<sup>146</sup> Dieser stellt den Anspruch einer einzigen Ästhetik für die Regeln der Malerei, der Musik und der Poesie auf. Wenn also Photographie eine Kunst sein will, so Puyo, dann muß sie sich den selben Regeln unterwerfen. Zwei ästhetische Prinzipien gelte es zu beachten: Zum einen sei das Ziel der sogenannten nachahmenden Künste nicht die Imitation, sondern der Ausdruck, der durch Transformation zustande kommt. Zum anderen sei das Schöne in der Kunst im Vergleich zu dem

---

<sup>146</sup> derselbe äußerte sich auch zu photographischen Belangen, allerdings 1841 und im Bezug auf deren dokumentarische Funktion aus der polemischen Warte eines Künstlers: Rodolphe Töpffer: Über die Daguerrotypie, *Mélanges*, Paris, 1852, S. 233-277 (nach Wolfgang Kemp)

Schönen in der Natur ein anderes, unabhängiges, höheres. „Das Schöne der Kunst geht absolut und ausschließlich von der menschlichen Überlegung aus, und ist von jeder anderen Knechtschaft als der, sich durch das Mittel der Wiedergabe von natürlichen Objekte auszudrücken, befreit.“<sup>147</sup> Auf diese Weise gelingt Puyo der Nachweis einer der Photographie immanenten, aber nicht spezifischen Ästhetik, die sich in die Tradition der verborgenen poetischen Schönheit einschreibt. Wirklich erwähnt er die Avantgarde der Photographen, die sich auf Häuserwände und Schornsteine stürzt. Zusammenfassend konstatiert er, daß die Photographie nur Kunstanspruch vertreten könne, wenn sie ein vom Sujet unabhängiges Schöne zuwege bringe. Dies gelinge in der Auswahl bescheidener Objekte und deren interessanter Wiedergabe.

Fazit ist ein weiteres Mal der Gummidruck als Ausweg aus der puristischen Misere.<sup>148</sup> Allerdings gehen ihm einige der Arbeiten Frederick Holland Days und der neuen amerikanischen Schule wiederum zu weit. Jede Kunst sei Synthese, und zur Symbolisierung gehöre das Unkenntlichmachen einer zeitgenössischen Person, und Modernität bedeute nicht im geringsten, daß auch nur Modernes gezeigt werden könne. Aber alles in Grenzen: „So ist die Photographie ein Ausdrucksmittel mit ihrem eigenen Charakter und, neben ihren schätzenswerten Eigenschaften, mit Fehlern die den unvermeidbaren Preis dieser Qualitäten darstellen. Nichts ist besser, als das Arbeiten an der Verringerung dieser Makel, aber es darf auch nicht sein, daß man, unter dem Vorwand, sie auszumerzen, die besonderen Eigenschaften der Photographie angreift. Daraus können nur hybride Werke zweifelhaften Ursprungs entstehen, die sich von vorneherein durch Mittelmäßigkeit auszeichnen.“<sup>149</sup> Fraglich ist, wieweit Puyo bereit war,

---

<sup>147</sup> Rodolphe Töpffer zitiert nach Puyo siehe unten: „Le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester au moyen de la représentation des objets naturels.“

<sup>148</sup> Constant Puyo: *Ce qui est niais est quelquefois bon à prouver*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1907, S. 33-40

<sup>149</sup> Constant Puyo: *L'Exposition de Holland Day et de la Nouvelle Ecole Américaine*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1901, S. 130: „Cela revient à dire que la photographie est un instrument d'expression ayant son caractère propre et possédant, à côté des qualités estimables, des défauts qui constituent la rançon inévitable de ces qualités. Que l'on travaille à diminuer ces défauts, rien de mieux; mais il ne faudrait pas que, sous couleur de les supprimer, on portât gravement

„Modernes zu zeigen“. Seine Ästhetik, die darauf angelegt ist, Bestehendes einer relativ langen Kulturgeschichte – unter Zuhilfenahme eines Mediums mit relativ kurzer Geschichte - zu affirmieren, läßt sich zwar auf einen neuen Ausdrucksträger, nicht aber auf einen neuen Ausdruck ein.

Der deutsche Autor Fritz Matthies-Masuren hingegen schließt Symbolismus, Griffel und Pinsel für den Lichtbildner aus: „Der Kunstphotograph halte sich an die Natur. Alle Projekte und Ideen nützen ihm wenig. Auf gut Glück, mit offenen Augen sie anzuschauen, über das Auffallende sich klar zu werden bemühen und es zu fassen suchen.“<sup>150</sup> In Differenz zu seinem französischen Kollegen trägt er das, was er auszudrücken wünscht, nicht in sich, sondern läßt sich von der Natur dazu inspirieren. Der Impuls ist also nicht identisch, denn die Interpretation des Gesehenen ist in diesem Fall von diesem abhängig.

Eine versöhnliche Position in Bezug auf die Allgemeingültigkeit ästhetischer Grundsätze bezieht ein Kritiker in der *Photographischen Rundschau*: „Allerdings ist es schwer, einem Lichtbild gerecht zu werden. Man vergleicht es unwillkürlich mit dem Gemälde oder dem Stich, der Radierung. Das ist sehr oft falsch, vielleicht nie zutreffend, denn sein Charakter ist ein besonderer. Noch aber hat ihn keiner recht deuten, in greifbare Worte fassen können. Müssen wir ihn doch erst allmählich erkennen lernen.“<sup>151</sup>

Erwähnt werden muß auch eine den manuell-unterbrochenen photographischen Edeldruckverfahren feindliche Stimme, die insbesondere gegen Ende der piktorialistischen Bewegung immer lauter wird. Sadakichi Hartmann fordert nicht erst nach der Albright Hall Ausstellung 1910 programmatisch die stärkere Berücksichtigung von intrinsischen Qualitäten

---

atteinte aux qualités mêmes de la photographie. Il n'en pourrait résulter que des oeuvres hybride, douteuses d'origine et marquées d'avance pour la médiocrité.“

<sup>150</sup> Fritz Matthies-Masuren: *Die künstlerische Photographie und wir*, in: Photographische Rundschau, 1906, S. 4

<sup>151</sup> Camillo Karl Schneider: *Kritik*, in: Photographische Rundschau, 1906, S.125. Hier liegt das Unbehagen ganzer Generationen von Photographiekritikern in einfachen Worten, denn die letzten beiden Sätze dürfen wohl in ihrer Gültigkeit bis heute angenommen werden. Vielleicht ist es aber auch müßig, eine Definition zu forcieren, die die Photographie als Ganzes umfaßt, ebenso wie es keine sinnvolle Charakterisierung aller mit dem Stift ausgeführten Akte geben kann.

der Photographie, da nun mehr als bewiesen gelte, daß ihr die Akzeptanz unter die Schönen Künste gelungen sei.<sup>152</sup> Bereits 1902 verfaßt er einen ausführlichen Artikel zur Problematik des Themas und seiner künstlerischen Verarbeitung, indem er sich gegen einen Trend in der Kunstphotographie zur Wehr setzt: „Und so fahren die Kunstphotographen fort, ihre hübschen Modelle unter Oberlicht, oder, wenn sie einen gesteigerten Intelligenzgrad anstreben, mit allen Kniffen des verdeckten Seitenlichts in Grau in Grau abzubilden. Sie kleiden sie in altmodische Gewänder, die ihren ganzen Körper verstecken, und umgeben sie mit alten Garnituren dekorativer Accessoires, ganz so, als ob es die Hochbahnen, die Variétés, der Impressionismus und das ganze Kommerzsystem der modernen Zeit nie gegeben hätte.“<sup>153</sup> Wahrscheinlich trifft er mit der zweiten Hälfte dieser Aussage den Nerv einer Ästhetik, die sich bewußt von Erscheinungen der modernen Welt zugunsten einer Idealisierung eines geschlossenen ästhetischen Lebensentwurfs kultivierter Oberschichten abwendet. Dies ist aber nicht sein Anliegen, und so fährt er fort: „Natürlich ist all das falsch. Die ewigen Schwestern, Mütter und Kinder und trägen Fräulein, mit traurigen, matten Augen, die in einer grausigen, ungesunden Atmosphäre vegetieren sind keine Kunst. Sie stellen möglicherweise mentale Verdauungsschwierigkeiten oder, wahrscheinlicher noch, eine Spur guten Geschmacks mit einer Menge Einbildung dar.“<sup>154</sup> Den Einsatz des Gummidrucks hält er nur für effektiv, wenn der Anwendende vorher einen vierjährigen Zeichenkurs an einer Akademie absolviere (erneut ertönt die Forderung nach akademischem Training), denn die eigentliche Qualität der Photographie liege in jenen Themen, die

---

<sup>152</sup> Sadakichi Hartmann: *What Remains*, in: *Camera Work* 33, 1911

<sup>153</sup> Sadakichi Hartmann: *Subject and Treatment*, in: *Photographic Art Journal*, Vol.2, 1902, S. 8: „And thus the artist photographers continue to depict in grey-in-grey monotonies their pretty models under top light, or, if they aspire to a keener grade of intelligence, with all the trickeries of shaded side light, and they dress up their sitters in old-fashioned clothes that hide their entire figures, or surround them with old suits of meaningless decorative accessories, just as if the elevated, the music halls, impressionism, and the whole commercial system of modern times had never been.“

<sup>154</sup> *ibid.* „Of course, this is all wrong. The everlasting sisters, mothers and children and languid damozels, with sad, weary eyes, vegetating in a lurid, unhealthy atmosphere are not art. They

eine spontane Expressivität besäßen. Gemeint ist die spezifische Möglichkeit der Momentaufnahme. Im Grunde ist diese geschmackliche Zurückweisung einer bestimmten piktorialistischen Richtung mit einer Regression auf photographiehistorisch anachronistisch anmutende Positionen verbunden.

Statt eine mediale Mischung zugunsten einer variableren Expressivität zu propagieren, zieht sich Hartmann (und er ist bei weitem nicht der einzige) auf eine puristische Stellung zurück. Diese bildet die spätere Basis für die sogenannte Straight Photography.

Nach langen Jahren der Auseinandersetzungen um die einzig wahre Ästhetik der Kunstphotographie urteilt Ernest Coustet weise „daß es solche rivalisierenden Schulen, ja sogar feindliche Lager gibt, darf uns nicht stören, dann diese Kämpfe zeugen von der Lebendigkeit unserer Kunst, und es wäre bedauerlich, auf der Stelle zu treten, gleichgültig auf erworbenen Stellungen zu verweilen, in einer einfältigen Selbstzufriedenheit. Die Epochen, in denen die Grundlagen der Kunst als unantastbare Dogmen errichtet werden, sind Perioden künstlerischer Lethargie. Die Zeiten fruchtbaren Schaffens sind, im Gegenteil, diejenigen, in denen alles in Frage gestellt wird und wo man unbegangene Wege sich öffnen sieht.“<sup>155</sup>

### II.3.3. Länderspezifische Merkmale des Schönen

Trotz des international definierten Anspruchs des Piktoralismus verzichtete die zeitgenössische Kritik, die sich zu gutem Teil aus den

---

may possibly represent mental indigestion or more probably a trifle of good taste plus a quantity of self conceit.“

<sup>155</sup> Ernest Coustet: *La Photographie comme moyen d'Art*, in: Bulletin de l'Association belge de photographie, 1911, S. 251: „Nous voyons par là que l'accord est loin de s'établir entre les tendances différentes, opposées même, des photographes pour qui la photographie est un moyen d'art. Qu'il en ait ainsi des écoles rivales, des camps ennemis même, il ne faut pas s'en affliger, au contraire, car ces luttes attestent la vitalité de notre art, et il serait regrettable de piétiner sur place, de rester indolemment sur les positions acquises, dans une béate satisfaction de soi. Les époques où les fondements de l'art sont érigés en dogmes intangibles sont des périodes de léthargie artistiques. Les époques de production féconde sont, au contraire, celles où tout est remis en question et où l'on voit s'ouvrir des voies encore inexplorées.“

eigenen Reihen rekrutierte, nicht auf die Identifikation länderspezifischer Merkmale der photographischen Kunst. „Wenn auch bei den heutigen Kulturverhältnissen kein Volk mehr „eine Welt für sich“ ist, wenn vielmehr gegenseitige Beeinflussung unvermeidlich, ja sogar wünschenswert ist, so wird dadurch doch das Bild der Volksseele kaum getrübt, da ein lebensfähiges Volk alle fremden Einflüsse nach seinem eigenen Wesen verarbeitet, so daß auch ein Stil, der zur gleichen Zeit mehreren Kultur-nationen gemeinsam ist, doch nationale Nuancierungen zeigt.“<sup>156</sup>

Diese nationale Note empfindet der Autor des Zitats, Julius Stadler, am geschlossensten in der englischen Kunstphotographie, deren Stärke für ihn geographisch bedingt in der tonalen Harmonie liegt. Die Nebel und Schleier der Insel rufen für Stadler Phantasien, nicht aber Kontraste hervor, und er schlußfolgert: „Da muß doch der Kompositionssinn verkümmert sein. Der feine Luftschleier, der die Gegenstände so weich streichelt, die Lichter verhängt, damit sie nicht blenden und die Schatten überdeckt, damit sie uns nicht kalt anstarren, gibt den Bildern jenen Charakter, der sie träumerischen Naturen als märchenhaft, melancholisch, von der Materie losgelöst, nüchternen und tatfrohen Menschen aber als feminin, fade, dekadent, flau und unerträglich erscheinen läßt.“<sup>157</sup> Eine englische Kollegin, Agnes B. Warburg, bezieht einen abweichenden Standpunkt: „Wo der Deutsche seine Bilder mit romantischem Zauber von beinahe menschlicher Bedeutung verhüllt, suchen wir den Reiz der Natur zu enthüllen.“<sup>158</sup> Wie sie meint, suchen die englischen Piktorialisten ruhige Naturerscheinungen wiederzugeben, und wählen zu diesem Zweck „statt einfacherer, elementarer Massen eine kompliziertere Komposition, deren Linien weniger emphatisch auftreten“, auch hier werden die geographischen Gegebenheiten und die Landschaftsverbundenheit begründend ins Feld geführt.

Den französischen Kollegen gelingt hingegen in Stadlers Augen besonders „die vollendete Wiedergabe der flüchtigen Erscheinung, der Bewegung und

---

<sup>156</sup> Julius Stadler: *Die nationale Note in unserer Kunst*, in: Photographische Rundschau, 1908, S. 185

<sup>157</sup> *ibid.* S. 186

<sup>158</sup> Agnes B. Warburg: *Stimmungsbilder*, in: Camera Almanach, 1907, S. 52

Beleuchtung in höchstentwickelter technischer Eleganz<sup>159</sup> gemäß impressionistischer Grundlagen, die Stadler hier auf Erkenntnisse der Wahrnehmungstheorie wie der von Helmholtz zurückführt. Das Leben in Frankreich sei derart von Kunst geprägt, daß diese „organisch mit dem Leben der Menschen verbunden“ sei, und der Künstler sich erlauben könne, mit der Technik des photographischen Verfahrens herumzuscherzen, es so geradezu zwingt „in fremde Gewänder zu schlüpfen, und sich mit der Eigenart etwa einer Strichzeichnung oder einer Radierung geschmückt zu präsentieren, genauso, wie er in der Malerei mit koloristischen Problemen Jongleurkünste treibt und in der Plastik den Marmor meistert, als wäre er weiches Wachs.“<sup>160</sup>

Während er den belgischen Kunstphotographen noch keinen eigenen kunstphotographischen Stil zuzuordnen vermag, weisen die amerikanischen Bilder „eine sinnlich saftige Tiefe, eine Wärme in den Schatten, eine Unaufdringlichkeit trotz vollkommener Klarheit und Lebendigkeit in den Lichtern, die besonders auf die Augen des Süddeutschen geradezu berückend wirkt.“<sup>161</sup>

Dieser merkwürdige Hinweis auf die besondere Empfindungsart der Süddeutschen findet in einer Fußnote die Erklärung, daß für 1000 Kronen amerikanische Kunstphotographien in Wiener Privatbesitz übergegangen seien.

Seinen Landsleuten sagt er in ihrer kunstphotographischen Produktion nach „markige Kraft in der Darstellung, Kühnheit in der Komposition und die Gabe, psychische Qualitäten im Bilde zum Ausdruck zu bringen“, wobei Stadler seine eigene Urteilsfähigkeit gerechterweise ausländischen Zitaten unterordnet.

Viktor Hoffmann, ein Budapester Autor, vermißt 1913 noch einen „abgeklärten nationalen Stil“ seiner ungarischen Kollegen, dies führt er darauf zurück, daß kunstphotographische Bestrebungen in seinem Land

---

<sup>159</sup> Julius Stadler: *Die nationale Note in unserer Kunst*, in: Photographische Rundschau, 1908, S. 186

<sup>160</sup> *ibid.* S. 187

<sup>161</sup> *ibid.* S. 188

eine relative Neuheit darstellen, das Porträt scheint ihm zur bevorzugten Domäne zu werden.<sup>162</sup>

Stilistische Unterschiede, die auf so skurrile Weise national gerechtfertigt werden sollen, Empfindungsweisen, die dem Wesen der Völker nach divergieren sollen – auch unter den kunstphotographischen Autoren gibt es solche, die sich um eine sehr spezielle Kunstgeschichtsschreibung bemühen.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Viktor Hoffmann: *Die künstlerische Photographie in Ungarn*, in: Camera Almanach, 1913/14, S. 101-111

<sup>163</sup> Angesichts des vollendeten zwanzigsten Jahrhunderts wird von der These Abstand genommen, mit solchen Aussagen handele es sich um ein epochenspezifisches Phänomen. Es wäre die Aufgabe eines Historikers, populäre Vorurteile und national-suggestive Charakterzuschreibungen kultursoziologisch aufzuarbeiten.

#### II.4. Die Besonderheit des photographischen Abbilds. Bernard Shaw.

Wie mit dem Beispiel Robert de la Sizerannes bereits angedeutet, wurden kunstphotographische Belange keinesfalls nur in einer hermetisch abge-sonderten Gruppe ästhetisch bemühter Amateurphotographen diskutiert. Seit den Anfängen der Photographie fühlten sich vor allem Schriftsteller bemüßigt, zu ihr Stellung zu beziehen. (Charles Baudelaire ist zweifelsohne das prominenteste und meistzitierte Exempel.) Die gegenseitige Rezeption und Interdependenz der beiden Künste Literatur und Photographie kennt eine bedeutende, vielschichtige Bandbreite. Um einige Beispiele der konkreten ästhetischen Nähe wird es im letzten Teil dieser Arbeit gehen. An dieser Stelle stehen jedoch theoretische Fragen der Kunstphotographie um 1900 im Vordergrund.

Der irische Autor George Bernard Shaw war in piktorialistische Ange-legenheiten geradezu verstrickt. Nicht nur, daß er seit 1898 selbst photographierte - dies mit großem Interesse und, seiner eigenen Ein-schätzung zufolge, nur kleinem technischen Geschick - sondern er verfaßte auch dreizehn Texte zur Photographie. Darüberhinaus war er mit den beiden englischen Piktorialisten Frederick Evans und Alvin Langdon Coburn<sup>164</sup> befreundet, seine beiden einzigen monographischen Kritiken sind ihnen gewidmet.

In seiner Funktion als Kritiker verfaßte er bereits vor seiner eigenen Beschäftigung mit dem Medium Photographie Texte eines in die Materie Eingeweihten.

Eine erste Stellungnahme findet durch die Kunstkritik einer Romanfigur statt: der unsoziale Sozialist Trefusis reklamiert, ausgelöst durch die Konfrontation mit Radierungen, die sein nobler Gastgeber ihm präsentiert, den höchsten Kunstwert für die Photographie. Sie mache ungeschickte Naturdarstellung obsolet, und könne desweiteren nur von außer-gewöhnlicher Exzellenz eines Malers übertroffen werden.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Der in den USA geboren und in Großbritannien naturalisiert wurde.

<sup>165</sup> aus: An Unsocial Socialist, 1884

Was die photographieimmanenten Auseinandersetzungen anbelangt, so ist die Forderung Shaws nach einer neuen photographischen Gesellschaft für England weitsichtig<sup>166</sup>, denn genau diese konstituiert sich, wie bereits im ersten Teil erläutert, einige Jahre später mit dem *Linked Ring* in Differenzierung zur *Royal Photographic Society*.

In einem Artikel im *The Amateur Photographer* wegen seiner angeblich photographiefeindlichen Position angegriffen, reagiert er mit einer ausführlichen brieflichen Richtigstellung an den Herausgeber der Zeitschrift. „Also, wird man mir glauben, daß ich einer der ersten allein unter Kunstkritikern war, der die Behauptung aufgestellt hat, Photographie sei ebenso schöne Kunst wie Malerei und Skulptur, und der die photographischen Ausstellungen wie die in der Royal Academy mit Respekt behandelt hat?“<sup>167</sup> Seine in der Tat harsche Kritik an den Methoden der dort ausgestellten Photographen bezog sich auf die pseudo-künstlerischen Tricks, die diese anwendeten: „Genau wie Bouguereau den Kopf eines Mädchens in seinem Atelier in einem nördlichen Innenlicht malte und dann kaltblütig im Hintergrund ein sonniges Kornfeld hinzufügte, so ließ der Photograph drei Frauen in einem Raum posieren und druckte hinter ihnen einen Himmel mit einer Landschaft. Im Bezug darauf diese fanden sich die Modelle in dreißig Fuß Höhe wieder, und er machte sich nicht einmal die Mühe, die Schatten der verschiedenen verwendeten Negative in die gleiche Richtung fallen zu lassen.“<sup>168</sup>

Desweiteren erinnert er an seine öffentlichen Stellungnahmen zugunsten des Kunstwerts der Photographie, wie durch Diskussionen mit William

---

<sup>166</sup> in *What the World says*, in: *The World*, London, 12.10.1887. Die *Linked Ring Brotherhood* (in Anlehnung an *Pre-Raphaelite Brotherhood*) wird 1892 als Sezession gegründet, 1894 stellt die *Photographic Society* ihrem Namen ein *Royal* voran, daß sie eigentlich seit ihrer Gründung 1853 unter dem Patronat von Queen Victoria und Prince Albert hätte tragen können.

<sup>167</sup> *The Amateur Photographer*, 7.9.1900, zitiert wie auch die folgenden Zitate nach Jay und Moore op. cit. S.58: „Now, will it be believed that I have been from the first alone among art critics in asserting the claim of photography to be as much a fine art as painting or sculpture, and in treating photographic exhibitions as respectfully as the shows at the Royal Academy?“

<sup>168</sup> *ibid.* „Just as Bouguereau would paint a girl’s head in his studio in an indoor north light, and then coolly paint in a background of sunny cornfield, so the photographer would pose three women in a room and print in behind them a sky and a landscape with reference to which they were about thirty feet high, not even taking the trouble always to make the shadows of the

Morris und Walter Crane<sup>169</sup>, und durch eine Rede, die Horsley Hinton in diesem Sinne unterstützt hatte.

In dieser persönlichen Verteidigung steckt Shaw gewissermaßen den Spielraum seiner Auffassung von Photographie als Kunst ab. In der Zurückweisung akademischer Verfälschung und der Berufung auf wertgeschätzte Persönlichkeiten aus der Kunstszene sowie dem Hinweis auf qualitativ hochwertige Photographien liegt er mit den Piktorialisten auf einer gemeinsamen Linie. Dies bedeutet für das Weitere aber nicht, daß er sich vollkommen und kritiklos auf deren Seite geschlagen hätte. Unter der von ihm für Kunstkritik formulierten Prämisse, daß nur der Anwalt des Teufels einen Engel verstehen könne, erwägt er in seinen weiteren Artikeln zur Photographie sorgfältig das Für und Wider der Fragen, wie zum Beispiel die nach den *Fuzzygraphs*, wie die unscharfen Photographien im Englischen betitelt wurden. Er wendet sich auf unvoreingenommene Weise auch dem oben angeschnittenen Problem der Abhängigkeit des Kunstwertes piktorialistischer Photographie vom jeweils angewandten Verfahren zu.

Als Shaw 1901 die respektiven Ausstellungen des *Linked Ring* und der *Royal Photographic Society* bespricht<sup>170</sup>, beruft er sich auf seine zwanzig Jahre zuvor aufgestellte Behauptung, neunzig Prozent der mit Pinsel und Stift ausgeführten Arbeiten werden sich durch die Photographie erübrigen. Wie er selbst anmerkt, brauchte es einige Vorstellungskraft, um sich im Kontext um 1880 derart zu äußern, weil die Photographen zu diesem Zeitpunkt mehr (Kunst-)Handwerker als Künstler gewesen seien, denen die Technik wichtiger als das bildliche Ergebnis war, und die „häufig überhaupt keinen künstlerischen Anspruch hatten, das heißt, kein Gefühl übermitteln wollten.“<sup>171</sup> Den 1901 ausstellenden Photographen wirft Shaw hingegen vor, das alte Spiel der Maler zu spielen, und ihre Schwächen als Verdienst

---

different negatives used fall in the same direction.“ Bouguereau ist darüberhinaus dringend im Verdacht, Photographien als Vorlage für seine Gemälde benutzt zu haben.

<sup>169</sup> In welchem Zusammenhang diese Begegnung stattgefunden hat, ist nicht bekannt.

<sup>170</sup> Diese Kritik wird in *Camera Work* Nr.14, 1906 unter dem Titel „George Bernard Shaw on the London Exhibitions“ abgedruckt und auch später in Ausschnitten für Ausstellungskataloge.

<sup>171</sup> *The Amateur Photographer*, 11 und 18. Oktober 1901, S. 282-284, 303-304: „... often having no artistic purpose whatever: that is, no feeling to convey.“

auszugeben „ – zum Beispiel Unterbelichtung Impressionismus und Nebel Ton zu nennen.“<sup>172</sup>

Da er die Photographie als die höchste aller Künste betrachtet, revoltiert Shaw gegen die Orientierung der Photographen am malerischen Maßstab. Nicht ohne Zynismus gibt er eigene Erfahrungen derartiger photographischer Kunst zum besten: „Ich erinnere mich, daß ich einmal versehentlich kochendes Wasser über eine meiner Photographien vergossen habe, dies hat sie auf der Stelle in eine prächtige Imitation der beschädigten Stellen von Mantegnas Fresken in Mantua verwandelt, so daß mich der Abzug in seinem ruinierten Zustand mehr entzückte, als er es in seiner ursprünglichen Unversehrtheit getan hatte. Bei einer anderen Gelegenheit photographierte ich einen älteren Arbeiter mit einer Sense, und ließ unvorsichtigerweise das Negativ in der Nähe eines warmen Luftstroms, mit dem Ergebnis, daß der Film knitterte und eine überzeugende und außergewöhnliche Karikatur des Todes erzeugte, die all die Vorstellungskraft einer Lithographie von Delacroix besaß, und auch beinahe all die unerreichbare Niedertracht seiner Zeichnung.“<sup>173</sup> Nur seine Erfahrung als Kritiker und Bilderliebhaber halte ihn davon ab, systematisch zerstörte Fresken und gotische Karikaturen zu produzieren, leider hätten einige der ausstellenden Photographen dergleichen Versuchen nicht widerstehen können. Shaw stellt sich durch diese Argumentation auf die Seite derer, die sich für eine photographiespezifische Ästhetik aussprechen, und nennt als Vorbilder der Ausstellung Craig Annan, Holland Day, Evans. So wie noch vor einiger Zeit die Aufnahmen zu scharf, zu hart gewesen wären, seien sie jetzt zu weich und zu unscharf. Als Mitverantwortlichen an dieser Ästhetik zitiert Shaw nicht nur in diesem Zusammenhang James Whistler, dessen tonale und zeichnerisch freie Arbeiten die Photographen inspiriert

---

<sup>172</sup> *ibid.* „... for instance, calling under-exposure Impressionism and fog Tone.“

<sup>173</sup> *ibid.*: „I remember once accidentally spilling some boiling water over a photograph myself, which immediately converted it into so capital an imitation of the damaged parts of Mantegna's frescoes in Mantua that the print delighted me more in its ruin than it had in its original sanity. On another occasion I photographed an elderly labourer with a scythe, and incautiously left the negative near a hot air flue, with the result that the film crinkled and produced a powerful and extraordinary caricature of Death, which had all the imaginative force of a lithograph by Delacroix, and very nearly all the unattainable infamy of his drawing.“

hätten.<sup>174</sup> Auch der Einfluß der Ausstellung der *New School of American Pictorial Photography* im vorangegangenen Jahr und die Kenntnis der deutschen Kunstphotographien (deren ständige Übertreibungen umsomehr den Geschmack veränderten) mache sich bemerkbar.

Für Shaw haben neue Verfahren ebenso Gültigkeit erlangt wie traditionelle sie behalten haben, wichtig sei die Wahrheit (truthfulness) in den Bildern, die getreue Abbildung der Natur ist ihm in der Nachfolge Ruskins oberstes Gebot der Kunst.

George Bernard Shaws Kritik bezieht sich im Grunde, ebenso wie die Robert de la Sizerannes<sup>175</sup>, vor allem auf die ideell-inhaltliche Dimension der Photographie. Ungeachtet der – ohnehin falsch gestellten Frage – nach der Kunstfähigkeit des Mediums geht es um die Übermittlung eines Gefühls, einer Idee, im Gegensatz zu Fehlern der Form.

Beanstandet wird an den beiden oben erwähnten Ausstellungen auch der Mangel an Aktphotographien, in einer Hochrechnung der Bildflächenverteilung gelangt Shaw zu dem Ergebnis, daß auf die Menschheit etwa zehn Prozent, auf Hintergründe dreißig und auf Bekleidung wohl sechzig Prozent entfallen. In der New Gallery ist ihm nur eine einzige weibliche Aktphotographie begegnet, akademische Akte vom Pariser Salon sind seiner Meinung nach nur wegen „der akuten Langeweile, in die sie den Betrachter versetzen“<sup>176</sup> hoffähig. Diese falsche Scham klagt Shaw wiederholt an, denn er hält die Kamera für geeignet, würdige Aktdarstellungen zu produzieren. Dies erprobte er gleichfalls erfolgreich an sich selbst, mit einer Komposition die ihn als liegenden Akt mit einem Buch unter einer dreieckigen Lampe zeigt (Abbildung 2). Auch von Eduard Steichen ließ er sich unbekleidet als Denker ablichten, Anlaß war eine Begegnung mit diesem bei Rodin (Abbildung 3).

Wiederum verärgert zeigt Shaw sich über die Aktphotographien Steichens, bei denen die Gesichter nicht zu sehen sind. Besonders spöttisch läßt er sich über das Bild eine Frau aus, die ihr Gesicht in ihrer am Boden

---

<sup>174</sup> Zum Verhältnis zwischen Whistler und Piktorialisten siehe III.3.2. James McNeill Whistler. Ton und Sensibilität.

liegenden Katze vergräbt (Abbildung 4). Dieses Arrangement bezieht er auf ein Porträt Whistlers, um so seine Mangelhaftigkeit vorzustellen.

Bernard Shaw reagiert mit einem Artikel auf den Vorwurf Robert Demachys, die englischen und amerikanischen Piktorialisten seien - durch ihre Anstrengungen, autonome Qualitäten der Photographie in den Vordergrund zu rücken - rückwärtsgerichtet. Der Artikel Demachys erschien zunächst in der *Revue de Photographie* und wurde dann in *The Amateur Photographer* nochmals veröffentlicht<sup>177</sup>, in dem auch Shaw seine Antwort drucken ließ. Dem Argument Demachys, der photographische Charakter sei an sich ein unkünstlerischer, da mechanischer, begegnet er mit seinem Lieblingsargument, die Malerei - da an die naturgemäß eingeschränkt und individuelle Mechanik des Menschen gebunden - übertreffe die (unmechanische weil frei arbeitende) Kamera in Mechanizität. Er interpretiert Demachys wahre Intention in der Feststellung der Tatsache, die Photographie sei ein weitgehend von professionellen Kommerztreibern ausgeübtes Handwerk, „eine bestimmte Reihe derer sich gegenseitig bewunderte, die Bilder der anderen ausstellte, sich gegenseitig Medaillen überreichte, und manchmal Samtjacken trug und aufhörte, sich die Haare schneiden zu lassen. Sie wußten nicht, daß Ruskin und Rossetti sich ausgesprochen für Photographie interessierten und sie auch ausübten. Sie haben vermutlich nie von Ruskin und Rossetti gehört. Und so provozierten sie eine Reaktion, die, wie üblich, das Kind mit dem Bade ausschüttete...“<sup>178</sup>

In dem hochpolemischen Zusammenhang der piktorialistischen Zeitschriften ragt Bernard Shaw mit seinen Abwägungen und klaren Worten aus der Konfusion der teilweise über Jahrzehnte gleich und auf eingefahrenen Gleisen geführten Debatten hinaus. Er schreckt im Gegen-

---

<sup>176</sup> *ibid.*, „...by the acute boredom in which they plunge the spectator“

<sup>177</sup> 29.1.1907

<sup>178</sup> *The Amateur Photographer*, 29.01.1907: „Also that a certain set of them admired one another, exhibited one another's pictures, awarded one another medals, and sometimes wore velveteen jackets, and stopped getting their hair cut. They did not know that Ruskin and Rossetti were keenly interested in photography, and practised it. They probably never heard of Ruskin and Rossetti. They provoked a reaction in which, as usual, the baby was emptied out with the bath...“ Wirklich finden weder die Präraffaeliten geschweige denn ihre Photographien in den für diese Arbeit zu Rate gezogenen Texten kunstphotographischer Autoren Erwähnung. Es erscheint unwahrscheinlich, daß dies von Unkenntnis herrührt.

teil zu den streiterisch erhitzten Kunstphotographen nicht davor zurück, nicht die Technik, sondern die Qualität zum Maß aller Kunst Dinge zu machen. Diese Position erlaubt es ihm, sowohl alte als auch neue Techniken in der Photographie gelten zu lassen, Demachy als Künstler wertzuschätzen und aber andere, die sich im Gummidruck oder anderen Verfahren versuchen, auf ihre Lächerlichkeit hinzuweisen. Umgekehrt geht er auch mit der Malerei harsch ins Gericht, und läßt sich von ihrer großen Tradition nicht von vernichtenden Urteilen großer Namen abhalten.

Shaws letztendlich als tolerant und weitsichtig zu bezeichnende Position ist zukunftsweisend, selbst wenn auch im gesamten zwanzigsten Jahrhundert die polemischen Schwelbrände der Frühzeit der Photographie immer wieder auflodern. Ebenso wie de la Sizeranne schlägt er – im Gegensatz zu den bisweilen theatralisch aufgeladenen Artikeln involvierter Kunstphotographen – einen unpolemischen Ton an, der keinen Zweifel an der Kunstmöglichkeit der Photographie läßt und (emotionale) Expressivität höher als (technische) Virtuosität bewertet. Kurz, er wendet sein ganz allgemeines Kunstverständnis an.

An einem kritischen Moment, anlässlich der Jahresausstellungen 1909<sup>179</sup> spricht Shaw über die Beziehungen der Photographie und der modernen Kunst. Einleitend bemerkt er, daß die Vorwürfe, die üblicherweise gegen die Photographie erhoben werden eigentlich auf die gesamten graphischen Künste gemünzt werden sollten, und oft besonders wirksame Kritik an Malerei und Zeichnung darstellen. Diese Inversion der Argumente ist mehr als ein Stilmittel. In der Folge beschreibt Shaw, in Anlehnung an das häufig benutzte Argument der Schnelligkeit der Bildproduktion des einen Mediums im Verhältnis zu einem anderen, wie ein Mr. Strang - entgegen des weit verbreiteten Vorurteils - für sein Porträt in Kupferstichtechnik ungleich weniger Zeit gebraucht habe als die beiden Photographen Coburn und Evans für die ihren. Als wahres Argument gegen die Photographie läßt er das der Uerbittlichkeit gelten, die der menschlichen Abneigung gegen Wahrheit zuwiderläuft.

---

<sup>179</sup> siehe Kapitel I.2.1.2. Großbritannien. Nur ein Jahr zuvor war es in London zu einem photographischen Salon des Refusés gekommen.

Die Entwicklung der modernen Kunst schlägt sich in Shaws Augen kaum in der Kunstphotographie nieder, er sieht eher eine photographie-immanente Entwicklung, in der sich Photographen gegenseitig in ihrer Kreation beeinflussen. Einzig Robert Demachy weist seiner Meinung nach den Einfluß zeitgenössischer Kunst auf, insbesondere den, der unter dem Begriff Barbizon zusammengefaßt wird. Obwohl es sicher über Demachy hinaus Einflüsse der Malerei auf Kunstphotographen gibt, ist dies eine Position, aus der heraus sich ein Diskurs über eine autonome Ästhetik des Piktorialismus entwickeln läßt. Etliche spätere Kritiken verhindern dies, indem sie seinen Erzeugern jegliche authentische Motivation schlicht und einfach absprechen.

Die moderne Malerei ist Shaw darüberhinaus ein Greuel, denn „heutzutage ist eine unserer großen Schwierigkeiten mit Malerei, daß keiner unserer Maler mehr malen kann.“<sup>180</sup>

Seine Forderung gilt dem handwerklichen Können in gleich welchem Medium, Stümper werden ausgemustert.

Nicht nur seines Stils wegen sind die Stellungnahmen Bernard Shaws zur Kunstphotographie von großem Interesse, obwohl seine streitbaren Übertreibungen und Umkehrschlüsse allein die Erwähnung lohnen würden. Der kritischen Tradition John Ruskins verpflichtet gelingt ihm die Abwägung und Entschärfung der bisweilen an Inhaltslosigkeit grenzenden Auseinandersetzungen um den Piktorialismus, gleichzeitig spiegeln seine Texte aber auch ein Kunstverständnis des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts mit seinen Favoriten (Corot, Degas, Whistler etc.) und seinen gefallenen Engeln (Velasquez, Hals etc.) wider. Der Schriftsteller experimentierte selbst mit Photographie, während er die piktorialistische Bewegung aufmerksam verfolgte und unterstützte, seine eigenen Ergebnisse so völlig anders als die der Kunstphotographen.

---

<sup>180</sup> Rede anläßlich des Photographic Salon, 1909, wiedergegeben in Jay & Moore, op.cit. S. 113: „At the present time, one of our great difficulties about painting is that none of our painters know how to paint.“

## II.5. Die Grundlagen der kunstphotographischen Ästhetik. Willi Warstat.

Viele Jahre echauffierten sich die Gemüter über die Sache des Piktorialismus. Sowohl Technik als auch Ziele wurden kontrovers und international diskutiert, der gemeinsame programmatische Nenner bestand schlicht in der Kunstmöglichkeit der Photographie. Eine spezifische Ästhetik des Piktorialismus mußte daher aus seinen verschiedenen Bilderzeugnissen und divergenten Kritiken nachträglich induziert werden.

Mit großem Interesse verfolgt hatte die Kunstphotographie in Deutschland Willi Warstat (Jahrgang 1884<sup>181</sup>). Mehr als fünfzehn Jahre hatte er Zeit und Gelegenheit gehabt und genutzt, diese neue Kunst zu beobachten. Dann konstatierte er: „Es ist jetzt durch die Fortschritte der photographischen Kunst der wissenschaftlichen Ästhetik eine neue Provinz erobert, eine neue Aufgabe gestellt worden. Diese Aufgabe verlangt von ihr, daß sie untersuche, welche Gestalt ihre allgemeinen ästhetischen Erkenntnisse auf jenem Einzelgebiete annehmen, daß sie die Gründe für diese speziellen Gebiete neuer und schwankender Erfahrungen das Allgemeine und Bleibende als festen Besitz für alle Zukunft erobere und begründe.“<sup>182</sup>

So formuliert Willi Warstat die Aufgabe, der er sich in seiner *Allgemeinen Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage* stellt.

Tatsächlich ist bis 1909, dem Erscheinungsjahr seines Buches, zwar eine Menge Theorie formuliert worden, aber meist in Form von Bruchstücken oder Polemik. Der wissenschaftliche Ansatz, der der Beschäftigung Warstats mit der Kunstphotographie zugrunde liegt, ist ein neuer: er faßt nicht nur analytisch die ästhetischen Besonderheiten dieser Kunstform zusammen, sondern sucht darüberhinaus diese in eine theoretische Struktur einzufügen, die aus naturwissenschaftlichen Beobachtungen und dem Versuch der generellen Fixierung von Kunstwerten besteht.

---

<sup>181</sup> Todesjahr unbekannt. Warstat widmete sich später der Kinokritik.

<sup>182</sup> Willi Warstat: Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage, Halle, 1909. Aus dem Vorwort.

Die künstlerische Individualität wird zunächst durch die Wahl der objektiven künstlerischen Mittel bestimmt. Für alle Künste gleich gilt die „Erreichung des allgemeinen künstlerischen Zweckes, Objektivierung und Fixierung des subjektiven Gefühlszustandes durch Objektivierung und Fixierung der ästhetischen Reize.“<sup>183</sup> Das Buch Warstats versteht sich auch als Bewußtmachung dieses Prozesses für die Kunstphotographen.

Warstat erkennt, anders als so mancher der im Vorangegangenen wiedergegebener Autor, in normativen Methoden den Feind jeder Ästhetik. Künstlerisches Schaffen muß totale Freiheit besitzen; und in diesem Licht präsentiert er die Umstände der photographischen Produktion, ihre Grenzen und besonderen Möglichkeiten, die Beweggründe des Künstlers im allgemeinen und die des Kunstphotographen im besonderen.

Im Negativ finden sich „Linie und Form, Licht und Schatten, d.h. die Helligkeitswerte, und außerdem die räumlichen Werte“.<sup>184</sup> und Warstat unterstreicht, wie wichtig es ist, zunächst den Unterschied zwischen der Naturabbildung auf einer photographischen Platte und dem subjektiven visuellen Eindruck zu verstehen. Um dies zu illustrieren, setzt er das menschliche Sehen und die Psychologie des Blickes auseinander: es gibt einen formalen Unterschied zwischen dem Entstehen eines photographischen oder optischen Bildes, und zwar in quantitativer und qualitativer Hinsicht. Die Gesamtheit der sukzessiv wahrgenommenen Teileindrücke dringt nicht in unser Bewußtsein, ein Teil davon bleibt „lediglich im „Unterbewußtsein“, wir „nehmen es nicht wahr“, obgleich es unsere Nerven affiziert.“<sup>185</sup>

Dem Interesse des Sehenden gemäß ist das Gefallen an einem Objekt, einem Bild, mehr oder weniger groß, und von unterschiedlichen

---

<sup>183</sup> ibid. S.5

<sup>184</sup> ibid. S.9

<sup>185</sup> ibid. S.14 Solche psychologische Terminologie war auch in den Jahren vor Freud keine Seltenheit, vielmehr florierte die Suche nach dem Inhalt des Unterbewußten. Historischen Überblick bietet Henri F. Ellenberger: *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris: Fayard, 1994 (1970), der auch auf Janet verweist. Dessen Werk über den *Automatisme psychologique* liegt 1899 absolut parallel zu der Blüte der Kunstphotographie. Zur Notion des Un(ter)bewußten im piktorialistischen Kontext siehe Kapitel IV.2.

Motivationen geleitet. Auch hier werden die genauen Unterschiede zwischen Wahrnehmung und Abbildung der Farbe, der Tiefe benannt.

Das Ziel des Künstlers besteht also darin, seine Mittel zur Unterdrückung der Effekte so einzusetzen, daß nur der Teil der bewußten Wahrnehmung wiedergegeben wird. Die meisten Möglichkeiten hierfür kommen im Laufe der Positivherstellung zur Geltung, da hier zahlreiche Handgriffe und Hilfswerkzeuge die Schaffung einer Atmosphäre erlauben. Warstat zeigt die Interventionsgelegenheiten, wie die Wahl der Papiersorte nach Oberfläche und Körnung, Technik des Druck- und Reproduktionsverfahrens, Filtermethoden und Verwendung von warmen oder kalten Farben auf. Was das Zusammenspiel der beiden Phasen in der Bildherstellung betrifft „wird sich dann insofern schon jetzt ein eigenartiger Gegensatz zwischen den Mitteln des Negativ- und des Positivverfahrens herausstellen, als die letzten stets darauf hinaus sind, die Wirkung der ersten zu verallgemeinern, ihnen Stimmungscharakter zu verleihen.“<sup>186</sup>

Warstat problematisiert hier die von Demachy und seinen Mitstreitern bekräftigte intrinsische Qualität des photographischen Abbildes, und der von ihnen für künstlerisch notwendig befundenen manuellen Intervention. Seine Terminologie ist, wie auch der letzte Teil dieser Arbeit zeigen wird, ausschlaggebend für die inhaltliche Dimension, die Warstat so deutlich wie kaum ein anderer kritischer Autor nach ihm, einfordert.

In der weiteren Abfolge der Darlegungen geht es um das Verhältnis von Objekt und Bild - genauer gesagt von Naturobjekt und photographischem Bild - nach der Intervention des Künstlers. Diese Problematik bewegt sich zunächst auf allgemein-künstlerischem Terrain, und führt zu „der einen einzigen, größten Streitfrage aller Zeiten, zu der Kernfrage aller Ästhetik: ‚Wie stellt sich der Künstler zum Naturobjekt, zu seinem Motive?‘“<sup>187</sup>

Die Färbung dieses Begriffs der künstlerischen Position könnte der der Mimesis, des Ideals, des Absoluten, des Realistischen oder des Naturalistischen entsprechen, ganz nach dem ästhetischen Interesse des Objektes und der Gefühlsregungen, die es im Künstler auslöst. Es geht also

---

<sup>186</sup> ibid. S.37

<sup>187</sup> ibid. S.37

darum, den gewünschten Effekt wiederzugeben. Entsprechend den Besonderheiten des Blickes des Künstlers erfolgt die Auswahl des Motivs, immer im Rahmen der Möglichkeiten der photographischen Kunst und ihrer Mittel. „Diese Frage hat im Laufe der Jahrhunderte abwechselnd bald eine realistische, bald eine idealistische Beantwortung gefunden...Allemaal aber schrieb man durch die Beantwortung dieser Frage dem Künstler bestimmte Normen vor, die er erfüllen und in seinem Schaffen beachten sollte. Gewonnen waren diese Normen jedoch meist auf dem Wege völlig außerästhetischer und abstrakt-metaphysischer Spekulation...welche Vorgänge dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegen bzw. aus den Eigenschaften der vorhandenen Kunstwerke und künstlerischen Techniken Schlüsse auf diese Vorgänge zu ziehen versuchen.“<sup>188</sup>

Um diese Tradition der vorgegebenen (und unter anderem akademischen) Normen zu durchbrechen, stellt sich Warstat zunächst der Bestandsaufnahme des künstlerischen Arbeitens und geht der Frage nach „...welche seelischen Vorgänge dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegen bzw. aus den Eigenschaften der vorhandenen Kunstwerke und künstlerischen Techniken Schlüsse auf diese Vorgänge zu ziehen versuchen.“<sup>189</sup>

Ohne die Freiheit der Künstler damit erneut einschränken zu wollen, sollen die etablierten Beobachtungen Schlüssel zum Verständnis einer photographischen Ästhetik sein. Gemäß dem ästhetischen Interesse des Sehenden geht es um das ausschließlich sinnliche Erleben eines Objektes. Dies bedeutet die exklusive Wahrnehmung dessen, was emotional stimulierend wirkt. Die Leistung des Künstlers ist es, diese Reize definieren zu können.

„Das ist das große Geheimnis des „künstlerischen Sehens“, daß der produktive Künstler sich nicht an dem subjektiven lustvollen Eindruck des Objektes genügen läßt, sondern sofort den Kreis seiner Aufmerksamkeit erweitert und die objektiven Reize, die Teile des Objektes mit wahrnimmt und feststellt, die jene Wirkung in ihm hervorgebracht haben.“<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> ibid. S.53

<sup>189</sup> ibid. S.53

<sup>190</sup> ibid. S.57

Dieses Bewußtsein ermöglicht in der Folge die Fixierung des so wahrgenommenen Objektes und die Reproduzierbarkeit des sinnlichen Erlebens, zunächst für den Künstler als dann auch für den Betrachter. Das systematische Auslassen von Details kommt von der ästhetischen Aufmerksamkeit, die diejenigen Einzelheiten, die für den ästhetischen Genuß nicht relevant erscheinen, im Unterbewußtsein versinken läßt.

An dieser Stelle kommt für die Photographie eine Schwierigkeit ins Spiel, und zwar die Diskrepanz zwischen der „absoluten Realistik der photographischen Platte“<sup>191</sup> und dem exklusiven künstlerischen Blick, der ja Warstat zufolge nur die von Gefühlswirkungen begleiteten Reize bewußt wahrnimmt. Um diese sich antagonistisch zueinander verhaltenden Bilder anzunähern, hat der Kunstphotograph zwei Optionen: „Entweder kann er die Realistik der Platte seinem künstlerischen, optischen Eindruck anzugleichen suchen, oder er rechnet schon bei seinem Sehen, bei der Auswahl und Anordnung des Motives, mit jener, nun einmal gegebenen Eigenschaft seiner Mittel.“<sup>192</sup>

In jedem Fall liegt für Warstat hier die Spezifität des künstlerischen Verhaltens in der Photographie; die - wenn auch relativ - unantastbare Autonomie des Objektes, das den Handlungsspielraum des Künstlers limitiert. Nach einem exemplarischen Erkunden dieses Handlungsspielraumes von Hell-Dunkel-Gestaltung und Linien-Form-Betonung kommt er zu dem Ergebnis „daß im Schaffen des photographierenden Künstlers die frei schaffende Phantasie nur einen verschwindend kleinen Raum einnimmt, daß vielmehr der photographierende Künstler gezwungen ist, sich mit aller Kraft, aber auch mit aller Liebe an seinen Gegenstand, an das Objekt zu klammern, und daß er suchen muß, nicht losgelöst von ihm, sondern in ihm und es in seiner Eigenart durchdringend, es mit seinem eigenen Geiste zu erfüllen.“<sup>193</sup>

Die Kunstwirkung ist bedingt durch die Wahl der Mittel und ihren Einfluß auf die Vorgehensweise des Künstlers. Über die Analyse dessen

---

<sup>191</sup> ibid. S. 59

<sup>192</sup> ibid. S. 60

<sup>193</sup> ibid. S. 72

hinaus, was photographiespezifisch ästhetisch wirkt, soll sich auch „Gelegenheit bieten, die photographische Kunst von einem allgemeinemenschlichen Standpunkt aus zu betrachten und für sie Anschluß zu suchen an bestimmte Arten des menschlichen Geisteslebens überhaupt.“<sup>194</sup>

Das ästhetische Verhalten zur Welt definiert Warstat unter Berufung auf Immanuel Kant als eines, das jeder Beurteilung seines praktischen Nutzens enthoben ist.<sup>195</sup> Ohne Rücksicht auf die Materialität des Kunstwerkes soll der ästhetische Genuß ein rein sinnlicher sein. Allerdings muß die ästhetische Form entsprechend beschaffen sein, „daß in der objektiven Seite unseres ästhetischen Erlebnisses in der Vorstellung nach allen Richtungen völlige innere Übereinstimmung und völlige Klarheit herrsche.“<sup>196</sup>

Ist dies gegeben, so öffnen sich dem Betrachter höchste Sphären: „Wir fühlen mit voller Kraft, ungehemmt und emporgehoben über die Schranken des alltäglichen Lebens, und finden gerade in dieser Kraft und Freiheit des Gefühlsablaufs die höchste und reinste, die ästhetische Lust.“<sup>197</sup>

Ein solches Erlebnis kann laut Warstat nur das Bild erzeugen, das von allem Zufälligen und Nebensächlichen befreit ist, ja sogar nur die Elemente des Objektes enthält, die im Künstler emotional gewirkt haben. Sobald der fähige Artist diese Elemente definiert hat, sucht er sie in der von ihm erwähnten Kunstform zu fixieren und somit den sinnlichen Moment nacherlebbar werden zu lassen.<sup>198</sup>

Die ästhetischen Werte der Kunstphotographie unterteilt Warstat in objektive und subjektive Reize. Linien sowie Formen- und Raumwerten wird eine Gefühlswirkung, die ihrer Form entspricht, zugeschrieben.

Dies funktioniert im Falle der Linie über das „Einfühlen“ in dieselbe, bei Raumwerten wird die Weite und Tiefe des Raumes in Weite und Tiefe des

---

<sup>194</sup> *ibid.* S.75

<sup>195</sup> Hier stimmt er mit Oscar Wilde überein, der das Vorwort zu The Picture of Dorian Gray mit: „All art is quite useless“ schließt.

<sup>196</sup> *ibid.* S. 79

<sup>197</sup> *ibid.* S. 80

<sup>198</sup> Zur Dimension des Nacherlebens siehe IV.2. Der Kontext psychologischer Fragestellungen

Gefühls übersetzt. Zu diesen Faktoren, die sich durch ihre „enge Gebundenheit ihrer Gefühlswirkung in Ablauf und Haltung des Gefühles an die Art des objektiven Reizes“<sup>199</sup> auszeichnen, kommen diejenigen Werte, die Warstat als subjektiv bezeichnet, weil sie Stimmungen erzeugen, wie Licht und Helligkeit sowie die Wahl zwischen kalten und warmen Farben im Bild.

Die für das Kunstverständnis Warstats so grundlegende Unterscheidung zwischen Objektivem und Subjektivem beobachtet er auch in den zwei prinzipiellen Formen des menschlichen Wahrnehmens. Die eine Gruppe ist faktenorientiert, die andere geistig-emotional motiviert. Von dieser Feststellung aus leitet er über auf eben diesen dialektischen Antagonismus in der Kunst, wie auf den Streit zwischen Form und Farbe. Einen anderen Vergleich zieht er zwischen der Renaissancekunst und der Malerei der Impressionisten und knüpft die Verbindung zur Terminologie von Klassik und Romantik

In der Folge betont Warstat den Zugewinn an ästhetischer Bildung durch die Erschließung neuer Formen von Kunst<sup>200</sup>, nicht ohne ein prominentes Beispiel als Paten für die Kunstphotographie zu reklamieren: „Ebenso hat auf dem musikalisch-ästhetischen Gebiete die romantische Musik Wagners nicht nur dem Künstler technisch neue Wege gewiesen zu neuen Wirkungen, sondern allmählich, wenn auch unter langen Kämpfen den Geschmack des Publikums herangezogen, seine ästhetische Bildung erhöht. Einen solchen fröhlichen Kampf, als den Vater allen Fortschrittes, muß man den beiden Anschauungstypen auch in der Photographie wünschen.“<sup>201</sup>

Da der objektive Charakter der Photographie naturgemäß ausgeprägter ist als ihr subjektiver, muß dieser durch Intervention im Positivverfahren und, wie Warstat es sich abschließend wünscht, durch die Eroberung der Farbphotographie verstärkt werden. Die Entwicklung technischer Souveränität ist für den Kunstphotographen die Grundvoraussetzung

---

<sup>199</sup> *ibid.* S, 84

<sup>200</sup> Warstat kongruiert mit den Ansichten Alfred Lichtwarks.

seiner Bildproduktion. „Dann steht die photographische Kunst wieder vor jener alten, einigermaßen tragischen Aufgabe, die keiner Kunst erspart bleibt: sie muß ihrem eigenen Können entgegenarbeiten, sie muß ihren eigenen Kreis beschränken, um in der Beschränkung das Meisterhafte zu leisten.“<sup>202</sup>

Das Ästhetiktheorie Warstats ist auf die piktorialistische Photographie zugeschnitten. Sie nimmt wesentliche Argumente, die bereits in anderer Form vorgebracht worden waren, in sich auf, und fügt sie in eine Struktur von dialektisch geprägter Kunstauffassung ein. Die Analyse der menschlichen Wahrnehmung gemäß der Veranlagung des Individuums als ausschlaggebend für die Zuordnung zu objektiver oder subjektiver Weltsicht, für das Gefallen an klassischer oder romantischer Kunst begründet den Anspruch nicht-dokumentarischer Photographie, als Kunst gelten zu dürfen. Insofern liefert Warstat sachliche Argumente für eine auf weiten Strecken polemisch geführte und in jedem Fall anachronistische Diskussion. Bemerkenswert ist seine wiederholte Betonung der notwendigen Schaffensfreiheit für Künstler, und seine Vorsicht, mit der er einmal etablierte Ästhetikprinzipien der Kunstphotographie als vorläufig gelten läßt. Als die treibende Kraft aller Kunstproduktion benennt er ästhetische Lust, ein Prinzip, das gerade im Zusammenhang mit der oft technisch-konkret geführten Debatte um die Kunstmöglichkeiten in der Photographie meistens zu kurz kommt.

Grundlegendes Element der Ausführungen Warstats ist der emotionale Anteil des schöpferischen sowie des rezeptiven Prozesses. Klar ergeht die Forderung nach Sinnlichkeit und Subjektivität, basierend auf wahrnehmungstheoretischen, zum Teil naturwissenschaftlich intendierten Argumenten, immer unter der Prämisse der Freiheit allen künstlerischen Schaffens. Als Zeitgenosse und Kenner der Bilder und ihrer Urheber dürfte Warstat sicherer auf der Spur der kunstphotographischen Sache sich befunden haben als so manch späterer Kritiker.

---

<sup>201</sup> ibid. S. 96. Das Beispiel Wagner wird verschiedentlich von kunstphotographischen Autoren romantischer Gesinnung angeführt.

<sup>202</sup> ibid. S. 98

Nachdem er in diesem ersten Schritt die Funktionsmechanismen der Wahrnehmung und ihrer Übersetzung in photographische Bilder dargestellt hat, veröffentlicht Warstat einige Jahre später (1913 bzw. zweite Auflage 1919) ein Werk, in dem er sich mit der Geschichte, den Problemen und der Bedeutung der Kunstphotographie beschäftigt.

### II.5.1. Warstats Geschichte der künstlerischen Photographie

Warstats zweite große Arbeit zum Thema Kunstphotographie umfaßt eine umfassende historische Einordnung und beschreibt anschließend die Probleme der aktuellen Kunstphotographen.

Zunächst definiert Warstat die freien oder „persönlichen“ Künste „innerhalb derer das Bild aus dem freien Willen des Künstlers, durch eine freie und unbeschränkte Verarbeitung des Natureindrucks von Seiten des Künstlers entsteht.“<sup>203</sup>

Diese Freiheit sieht sich in der Photographie zunächst durch die Mechanik des Verfahrens und die Realistik des Negatives eingeschränkt und „so ist denn auch die ganze Geschichte der künstlerischen Photographie im Grunde nichts anderes als eine Geschichte des Ringens mit einer unkünstlerischen Technik um die Möglichkeit künstlerischen Persönlichkeitsausdrucks.“<sup>204</sup>

Warstat läßt im ersten Teil seiner Abhandlung die Entwicklung der Photographie seit ihren Anfängen als technisches Anliegen mit Niépce und Daguerre, Talbot und dem Maler David Octavius Hill, dem gefeierten Vater der Kunstphotographie, Revue passieren. Die Bilder des letzteren assoziiert Warstat mit denen Gainsboroughs oder Reynolds, er ist für ihn „als künstlerische Persönlichkeit kein Pfadfinder, kein Neurer. Er stellt auch in seinen Photographien nur das dar, was die gesamte Kunst der Zeit

---

<sup>203</sup> Willi Warstat: Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung, Leipzig/Berlin: B.G. Teubner, 1919, S.7

<sup>204</sup> *ibid.* S.12

darstellte.<sup>205</sup> Allerdings wurde der Kunstcharakter seiner Werke nicht in Frage gestellt.

Mit der technischen Perfektionierung des photographischen Verfahrens, der Verstärkung seiner gegenständlichen Treue bis schließlich zur Erfindung der seine Handhabe immens erleichternden Trockenplatte 1871 ließ die große Masse an wenig inspirierten photographischen Bildern jedoch einen theoretischen Diskurs zur Verteidigung der Photographie als Kunst notwendig erscheinen. Dieser sucht in einem ersten Schritt die formelle Befugnis der Photographie, sich als Kunst zu verstehen, zu etablieren. Der zweite Schritt fällt weniger abstrakt aus und ist kunsterzieherischer Art, er wendet sich mit praktischen Anleitungen an die Amateure, um ihnen begreiflich zu machen, wie eine Kunstphotographie auszusehen hat.

Ähnlich wie in England und zeitlich parallel verlief, wie Warstat ausführt, die Rechtfertigungsdebatte in Frankreich: Der Bildhauer Adam Salomon erregte Aufsehen mit seiner photographischen Produktion, und die theoretische Bresche wurde von Lafon de Camarsac und Eugène Disdéri (1819-1889) geschlagen.

Als Summum der schriftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst in der Photographie erschien schließlich Henry Peach Robinson.

Trotz dieser theoretischen Anstrengungen lag die Photographie mit künstlerischem Anspruch aber erst einmal brach, und „es kam noch dazu, daß die emporblühende Berufsphotographie, das Handwerk sich um das geschäftlichen Interesses willen dem Geschmack der Masse, des großen Haufens, anpassen mußte, und wenn dieser Geschmack überhaupt jemals der gute Geschmack war, so war er es damals in der Zeit nach 1870 sicher weniger als je. Es war die Zeit des völligen Tiefstandes der künstlerischen Kultur im Volke, die Zeit der Schablone und der Lüge mit ihrer Vorliebe für den gefälschten „historischen“ Stil, mit ihrer Vorliebe für eine künstlich erhöhte, künstlich idealisierte „verschönerte“ Wirklichkeit.“<sup>206</sup>

Ebenso wie seine ästhetik-kritische Sicht ist die historische Perspektive Warstats bemerkenswert. Indem er den Piktorialismus in die Tradition der

---

<sup>205</sup> ibid. S.14

<sup>206</sup> ibid. S.20

Photographie und eben nicht ausschließlich in die der Malerei stellt, gibt er den Blick frei auf seine Motivation, die diffiziler gelagert ist als der Kopierakt zeitgenössischer Kunst.

Den Weg, der von diesem von Warstat beklagten Tiefpunkt wegführte, wiesen die Amateur-Photographen. Ihr Zusammenschluß in Vereinen ermöglichte, wie auch im ersten Teil dieser Arbeit dargelegt, die Ausstellung des *Wiener Camera Clubs* 1891 und 1893 die erste internationale photographische Ausstellung, organisiert von der *Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* in Hamburg. Für dieses bahnbrechende Ereignis und seine Nachfolger zeichnen - und hiermit verleiht Warstat historische Bedeutung - in Hamburg zwei Persönlichkeiten verantwortlich: Ernst Juhl, Vorsitzender der Hamburger Gesellschaft und Alfred Lichtwark, Direktor der Kunsthalle.

Diese Ausstellungen schlossen nicht an die 30 Jahre zuvor erzielten kunstphotographischen Ergebnisse an, sondern markierten einen Neuanfang, sowohl in bildnerischer als auch theoretischer Hinsicht. Die Photographien, die die Wiener Ausstellung präsentierte, waren, so der Autor, zunächst gegenständlich-narrativ, und man „entfernte sich dabei nicht allzusehr von der Richtung der gleichzeitigen malenden Kunst, von dem Geschmack eines Defregger, Grützner und Knaus.“<sup>207</sup>

Auch auf der Hamburger Ausstellung geben die Photographien von Naturobjekten diese detailgetreu wieder, wobei Warstat auf Seiten der Franzosen, Engländer und Amerikaner den beginnenden Verzicht auf Einzelheiten und gestochene Schärfe anerkennt. Die Veranstaltung erwies sich in seinen Augen als zukunftsweisend: „Es sind schon Werke vorhanden, die den bedeutsamen Schritt vom rein Gegenständlichen und inhaltlich Interessanten zum rein künstlerischen Erscheinungs- und Ausdrucksproblem, zum Impressionismus, tun. Es bedeutete einen völligen Verzicht auf alles gemein Gegenständliche und inhaltlich Interessante und eine Vertiefung in die Naturerscheinung als solche, wenn der Hamburger

---

<sup>207</sup> *ibid.* S. 23, die Namen versprechen volksnahen Realismus: Franz von Defregger (1835 – 1921) war ein Schüler Pilotys, und Ludwig Knaus (1829 – 1910) war Mitgründer des Malkastens

H. Strebel den öden Rand einer Sandwehe mit etwas magerem Gestrüpp gegen den Himmel stellte und ein Bild daraus machte.<sup>208</sup>

Von diesen Anfängen aus sind, wie eingangs erläutert, die Etappen der Entwicklung der Kunstphotographie in Deutschland rhythmisiert von den jährlich stattfindenden Ausstellungen der *Hamburger Gesellschaft*, aber auch entsprechenden Veranstaltungen in anderen Städten, und unterstützt durch die praktischen und theoretischen Anregungen in der Fachpresse.

Mit der Wiederentdeckung des Gummidrucks für kunstphotographische Zwecke durch Robert Demachy wuchs der Spielraum, und wurde vom Dreifarbengummidruck, wie er durch Hugo Henneberg, Heinrich Kühn und Hans Watzek entwickelt wurde, nochmalig erweitert - für Warstat bedeutet technische Vielfalt gleichfalls eine Bereicherung der künstlerischen Möglichkeiten.

Diese Technik ist hauptverantwortlich für den auf breiter Front gepflegten Vorwurf gegen die Kunstphotographen, sie versuche mit billigen Tricks die Malerei nachzuahmen. Warstat entgegnet diesen Angreifern: „Man warf den neuen Drucken nicht nur vor, sie seien keine Photographien mehr, sondern verdächtigte die ganze impressionistische Art des Sehens und Photographierens als eine vergrößerte Nachahmung des Impressionismus in der Malerei. Und in Wahrheit war der photographische Impressionismus doch nur ein notwendiges und selbständiges Erzeugnis derselben Zeit, die auch den malerischen Impressionismus erzeugt hat.“<sup>209</sup>

Mit dieser Aussage ordnet Warstat bestimmte kunstphotographische Bilder zwar dem Stilbegriff des Impressionismus zu, unterteilt diesen jedoch in malerisch und photographisch. Dies ist eine Konsequenz aus seiner Analyse piktorialistischer Ästhetik, wie er sie in seinem ersten Werk etabliert hatte.

Dieser Impressionismus sei das Hauptmerkmal der auf die Frühphase der Kunstphotographie folgenden Orientierung. Obwohl Warstat bei der deutschen Kunstphotographie prinzipiell das Merkmal des Realismus konstatiert, ist darunter kein dokumentarischer Stil zu verstehen.

---

<sup>208</sup> ibid. S. 24

<sup>209</sup> ibid. S. 28

In der Gattung der Bildnisphotographie habe es gewaltige Umbrüche gegeben. Durch die wachsende Popularität der Kunstphotographie sahen sich die Berufsphotographen geradezu zu ihrem Glück gezwungen, Porträts individueller zu gestalten. In der Serie der Ausstellungen, die Warstat als für die Porträtphotographie richtungweisend etabliert, finden sich mehr und mehr Berufsphotographen mit kreativen Beiträgen.<sup>210</sup>

Wie in der Landschaftsphotographie gilt auch für das Bildnis die Abkehr von scharfer Linie und zuviel Detail zugunsten einer künstlerischen, harmonisch verallgemeinerten Objektdarstellung. Künstlerischer Impressionismus ist die Bezeichnung dessen, was von nun an die amerikanischen Kunstphotographen zu Vorreitern macht: „Steichen und den Amerikanern ist es nicht mehr darum zu tun, den Gegenstand und seine typische Eigenart in vollem Umfang wiederzugeben; sie gehen in der Abkürzung der Naturabschrift bis an die Grenzen der Möglichkeit...Es kommt ihnen in erster Linie darauf an, den höchst persönlichen Einzeleindruck zu schildern, den der Künstler vom Gegenstand hatte. Die Behandlung solcher zugespitzt persönlich gefaßten Einzelprobleme ist der Sinn des amerikanischen Impressionismus.“<sup>211</sup>

Ein derartiges Stilwagnis kommt nicht ohne Kritik davon, aber nach und nach „muß man anerkennen, daß in ihnen die beiden verschiedenen Techniken, die zeichnende und die photographische, so in eins, so sehr zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen worden sind, daß der tatsächliche künstlerische und ästhetische Eindruck alle nur gedanklichen Bedenken Lügen straft.“<sup>212</sup>

Mit dem Bericht dieser Entwicklung ist Warstat bei seinen zeitgenössischen Zuständen angekommen, und stellt fest „daß in allen

---

<sup>210</sup> *ibid.* S. 31. Warstat erwähnt die Münchner Sezession 1898 mit Werken Craig-Annans, Demachys und Watzeks, sowie die „Wiederentdeckung“ der Bilder Hills 1899 in Hamburg sowie die Ausstellung für Bildnisphotographie der Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst 1903.

<sup>211</sup> *ibid.* S. 33. Dieser „amerikanische Impressionismus“ trägt zu dem durch die vehementen Kritiken provozierten Rücktritt Ernst Juhls aus der Redaktion der Photographischen Rundschau bei, in der er die Veröffentlichung solcher Bilder gewagt hatte.

<sup>212</sup> *ibid.* S. 34

Kulturländern der Erde heutzutage die Lösung künstlerischer Aufgaben mit Hilfe der photographischen Technik versucht wird.“<sup>213</sup>

Dieses internationale Phänomen zeitigt bei näherem Hinsehen Unterschiede, die Warstat zu analysieren sucht. Einerseits ist die Dialektik der gegenständlichen und der persönlichen-impressionistischen Stilrichtung generell in jedem der Länder nachweisbar, andererseits werden Ländergruppen gebildet – allerdings weniger simplistisch, als es der zuvor zitierte Julius Stadler getan hatte: Amerika und England werden zu Hauptvertretern des photographischen Impressionismus, ihnen zugerechnet Frankreich und Belgien sowie Holland und Dänemark. In Rußland vermerkt Warstat eine Spaltung in beide Stile. Der photographische Realismus ist in Deutschland, Österreich-Ungarn und in der Schweiz dominant.<sup>214</sup>

Eine allerneueste Errungenschaft der Kunstphotographie war zum Zeitpunkt seiner Überlegungen der photographische Expressionismus, dem Warstat abwartend gegenüberstand. Seine Vertreter schaffen farblich autonome, gegenständlich sehr reduzierte Bilder, in einem „durchaus eigenartigen, stark dekorativen Stil, der zunächst wohl noch Befremden erregt, in dem sich aber doch eine eigenartige Schönheit auswirkt. Hier scheint sich in der Tat ein wichtiger Fortschritt für die Zukunft anzukündigen, der vielleicht einen neuen Abschnitt in der Entwicklung der künstlerischen Photographie einleitet.“<sup>215</sup>

Warstat geht darüberhinaus ebenfalls Überlegungen praktischer Art nach. Er legt die Probleme der künstlerischen Photographie sowohl in technischer als auch ästhetischer Hinsicht dar, und erläutert die Schwierigkeiten der einzelnen Bildgattungen, wie des Innen- und Außenraumes, des Bildnisses, des Aktes, der Bewegungsstudie sowie dem Einsatz von Tönen und

---

<sup>213</sup> *ibid.*S. 37. Allerdings diagnostiziert Warstat nach der Internationalen Photographischen Ausstellung in Dresden 1909 Stillstand in der Entwicklung des kunstphotographischen Bildes, weder 1910 in Brüssel und Budapest, noch 1911 in Hamburg oder 1914 in Leipzig konnte er Neuerungen finden.

<sup>214</sup> Zu den Charakteristika der einzelnen Länder siehe I.2.1.

<sup>215</sup> Willi Warstat: Die künstlerische Photographie, *op.cit.* S. 43. Die benannten Expressionisten sind Erwin Quedenfeldt und L.W. Schulze.

Farben; nicht ohne auf zahlreiche Beispiele einzugehen.<sup>216</sup> Hiermit folgt er der Tradition der Autoren der zahlreichen Fachblätter, die sich kunstpädagogisch um ihre Leser sorgen.

In der Gesamtheit seines Textes handelt es sich aber eher um einen Exkurs, denn abschließend soll der Kulturwert der künstlerischen Photographie bestimmt werden. Ihre kunsterzieherische Leistung steht für Warstat im Vordergrund, da es vor allem Liebhaber waren, die von ihrem Interesse an Kunst im allgemeinen zur Auseinandersetzung mit dem photographischen Verfahren zu Kunstzwecken kamen. Gerade in ihrer Entstehungsphase war die Kunstphotographie Ausweg aus der ästhetischen Misere, derart „daß gerade in jener schlimmen Zeit des kulturellen Tiefstandes zwischen den achtziger und neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Beschäftigung mit künstlerischer Photographie für verhältnismäßig viele der erste Schritt zu ästhetischer und künstlerischer Kultur gewesen ist... Die Photographie zwingt den ausübenden Photographen also zu einer außerordentlich energischen Durchdringung der Natur, zu Gegenständlichkeit und Sachlichkeit, sie zwingt ihm eine Kultur des Auges auf, die im besten Sinne eine realistische Kultur ist. Er wird an der Hand seiner Kunst zu einer ganz charakteristisch ausgebildeten Persönlichkeit: das Auge und alle Sinne mit angestrenzter Energie beobachtetend...“<sup>217</sup>

Auch für die Berufsphotographie repräsentierte die von Amateuren vorangetriebene künstlerische Ausrichtung der Photographie eine Bereicherung, da sie grundlegend auf deren Arbeitsweise Einfluß nahm.

Die schriftliche Auseinandersetzung Willi Warstats mit der künstlerischen Photographie endet mit einem Ausblick. Dieser zielt allerdings nicht explizit auf eine weitere Entwicklung dieser Kunstform ab, sondern auf deren Etablierung in der öffentlichen Aufmerksamkeit. 1914 fand in Leipzig die letzte größere Photographie-Ausstellung statt, 1915 starb Ernst Juhl und seine große Privatsammlung wurde vom Hamburger Museum für

---

<sup>216</sup> *ibid.* S. 43 – 79, die hier angeführten Erläuterungen werden in den Kapiteln mit Bildanalysen aufgenommen.

<sup>217</sup> *ibid.* S. 81

Kunst und Gewerbe und vom Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin je zur Hälfte erworben. Auch andere Museen haben zu diesem Zeitpunkt begonnen, Kunstphotographien in ihre Sammlungen zu integrieren.

Die Kunstphotographie hat Einzug in Museen gehalten.<sup>218</sup>

Abschließend unterstreicht Warstat die (heute mehr denn je geltende) Wahrheit, daß der Kunstwert eines Werkes auch von seiner Positionierung im Kunstetablisement abhängt: Sobald ein Oeuvre im Museum ausgestellt wird, ist es institutionalisiert und also nicht mehr in seinem Gehalt hinterfragbar. Solange es aber in privaten Galerien oder gar auf Ausstellungen zu sehen ist, darf es kritisiert und in seiner Bedeutung angezweifelt werden. Dabei ist auch die eigentliche Funktion der Museen die der Geschichtsschreibung der Ästhetikrezeption: es sollte nicht primär um die Festlegung eines Kanons – womöglich eines globalisierten und also imperialistischen solchen – gehen, sondern um eine skizzenhafte Zeichnung des öffentlichen Interesses und Reagierens auf Kunstproduktion.

In Bezug auf die Piktorialisten ist diese Fragestellung von besonderer Brisanz, da sie ja selbst von institutionalisierter oder gesellschaftlich signifikanter Kunst herkommen. Selbst wenn das rhetorische Mittel des unverstandenen Künstlertums häufigst zum Einsatz kommt, ist doch die Mehrheit der Betrachter bereits mit dem bildinhaltlichen Panorama der Kunstphotographen vertraut, oder zumindest mit seinen Ursprüngen in ähnlicher Form wie die Photographen selbst, und so kann es prinzipiell keine Verständigungsschwierigkeiten diesbezüglich geben. Wohl aber werden diese bedeutend, sobald es um die technischen Aspekte der Liebhaberkunstproduktion geht, denn es wird eine akademische Tradition der Kunstlehre in Frage gestellt, die sich in dieser Form wohl später nicht mehr in dieser Prägnanz stellen sollte: Unausgebildete, fachfremde Photographen produzieren etwas, was einem großen Teil der kultivierten

---

<sup>218</sup> Schenkt man der in diesem Punkt reduzierenden Meinung Ulrich Kellers Glauben, so war dies das einzige Anliegen aller kunstphotographischen Bestrebungen: „It's ultimate goal was not the production of meaningful pictures, but the display of photographs in ‚real‘ art museum.“ Ulrich Keller: *The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis*, in: *History of Photography*, oct. – dec. 1984, S. 256

Bevölkerung dermaßen entspricht, daß es (und seine Derivate) zum festen Bestandteil der gepflegten Inneneinrichtung wird. Mit dieser Verbreitung schleicht sich, unbemerkt, auch eine neue Ästhetik, eine neue Rezeptionsgewohnheit ein: und zwar jene der Photographie eigene, noch nicht genau definierte, die aber offensichtlich wiederum mit dem photographischen Verfahren zusammenhängt. Gemeint ist die zeitliche Nachvollziehbarkeit der photographischen Aktion, die scheinbare Direktheit des Bezugs von Betrachter und Objekt. Eine Leistung der intimen Erfahrung, die Malerei und Plastik auf ganz andere, nämlich die erstere auf expressiv-transformierende, die zweite auf taktile Weise, zustande bringen.

Die Bedeutung der Schriften Warstats zur Theorie der Kunstphotographie liegt in dem durch sie untermauerten Nachweis einer theoretischen Begleitung der Praxis piktorialistischer Schule, die eng mit der zeitgleichen Entwicklung der Geisteswissenschaften, wie der Psychologie und der Ästhetikphilosophie verbunden war. In diesem Sinne sind die Bilder repräsentativ für das Fin de siècle, da sie einen nach innen gerichteten Blick zeigen, der die Bewußtwerdung eines Seelenlebens reflektiert. Für den heutigen Leser erscheinen die Aussagen Warstats in ihrer Gesamtheit bisweilen bemüht, die wiederholte Bedeutung des Gefühls übertrieben. Aber selbst das ist hilfreich für die Einsicht in die Wirkung, die bestimmte piktorialistische Bilder haben konnten: im Kontext der Epoche, das heißt im Kontext einer Diskussion, die von der Hinterfragung des ästhetischen Charakters der photographischen Kunst bestimmt wurde, wird die Lesart einiger Bilder leichter, wenn man die beinahe pädagogische Notwendigkeit, die verschiedenartigen Möglichkeiten des Gefühlsausdrucks von Seiten der Künstler versteht.

Die dem Piktorialismus eigene Dynamik nährt sich aus mehreren Quellen: zunächst aus der Faszination eines Verfahrens und seiner Möglichkeiten (dies wird durch die unzählbaren technischen Abhandlungen ausgedrückt), die Gelegenheit, eine wirkliche selbständige Kunstströmung zu schaffen (der Propagandacharakter der Masse der Veröffentlichungen, die sich mit den Aktivitäten der internationalen Künstlergruppe beschäftigt), die Übersetzung des entstehenden Bewußtseins eines Unbewußten. Die

Vorsicht mit der etwa Demachy an die Interpretation von Bildern geht, zeigt, daß er um die Individualität von Gefühl und Assoziation weiß, ebenso wie er die Bilder ablehnt, denen es an Aufrichtigkeit und Tiefgang mangelt.

## II.6. Ergebnis

Die internationalen Amateure fanden ihre Stimme manchmal eloquent-philosophisch, manchmal trocken-fachsimpelnd, abhängig von der Herkunft und Ausrichtung der jeweiligen Zeitschrift, und den Talenten und Intentionen ihrer Schreiber. In den wichtigsten hier aufgeführten Zitaten handelt es sich teilweise um Artikel, die zunächst in einer und dann vielleicht der nächsten Zeitschrift erschienen. Ihre Autoren fanden entweder über die Jahre immer neue Publikationswege für eine gleichbleibende Aussage, oder sie empfanden die Wechsel und Entwicklungen als Anregung zu einer Weiterentwicklung ihrer eigenen Ansichten. In jedem Fall existiert eine piktorialistische Theoriebildung. Die Frage nach der Kunst (-möglichkeit) in der Photographie wurde jedoch nicht in hermetisch geschlossenen Fachkreisen diskutiert, sondern war Gegenstand allgemeinen Interesses. In Fachkreisen entwickelte man die theoretischen Grundlagen eines piktorialistischen Prozederes, das über die Schulung des Auges, das Kunstverständnis durch Rezeption zur Anwendung des Gelernten und Verstandenen zur eigenen Produktion führt. Der technische Anspruch an diese Produktion wird - zumindest von einem Teil der Kunstphotographen – über den Einsatz der Unschärfe und besonderer Verfahren wie dem Gummidruck definiert. Diese erlauben ihnen, in ihren Bildern mit Photographie die poetische Wahrheit der Dinge zu erfassen.

In der öffentlichen Debatte wird die Polarität dieser „Schärfe gegen Unschärfe“- Debatte nicht in gleichem Maße als ausschlaggebend empfunden. Der Schriftsteller George Bernard Shaw zeichnet sich durch eine sehr reflektierte Haltung aus, die seine eigenen ästhetischen Vorlieben auch in der Photographie wiederfindet – ungeachtet des polemischen Kontexts. Klare Worte und die analytische Definition der ästhetischen Grundlagen des Piktorialismus stammen aus der Feder Willi Warstats. Über die Wahrnehmungstheorie leitet er die kunstphotographische Subjektivität und den emotionalen Gehalt der Bilder her. Sein Werk ist ein Pfeiler der piktorialistischen Theorie, und für das Verständnis der Tragweite der Bilder unerlässlich.

### III. BILDRAHMEN

„Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the arts that have influenced us.“  
Oscar Wilde 1891<sup>219</sup>

Photographie als Kunst findet in unmittelbarer Nähe zu den anderen Künsten statt. Die Piktorialisten erziehen ihr Auge durch das Studium der Meister der Malerei, und leiten die ästhetischen Maßstäbe ihrer Kunst zu einem guten Teil aus den daraus gewonnenen Einsichten ab. Hierbei gilt es, die vorstehend erläuterten spezifischen Umstände der kunstphotographischen Produktion zu berücksichtigen. Die Einbindung ihrer Bilder in den kulturellen Kanon stellte neben der Erbringung des Beweises, daß auch das photographische Medium zu Kunstzwecken genutzt werden kann, eines der piktorialistischen Hauptanliegen dar. Dieses fand (damals noch weniger als heute) keine einstimmige Akzeptanz. In der Kritik schlägt sich dies unmittelbar nieder, mehr noch, kunstphotographische Bilder werden des Plagiats beschuldigt.<sup>220</sup>

Ziel der in diesem Abschnitt unternommenen Vergleiche und Erwähnungen ist die kritische Überprüfung derartiger Urteile, und darüberhinaus die Fragestellung nach dem direkten Kontext kunstphotographischer Bildschaffung. Dabei umfaßt der Bogen, den das evozierte künstlerische Panorama beschreibt, nicht nur die Klassiker unter den generell als piktorialistische Kopiervorlagen denunzierten Künstlern wie Degas und Whistler. Durch Gegenüberstellung mit weiteren Beispielen aus der Malerei soll die Vielschichtigkeit der ästhetischen Beziehungen skizziert werden.

---

<sup>219</sup>Oscar Wilde: Intentions and the Soul of Man, London: Methuen and Co., 1908, S.42: „Die Dinge sind, weil wir sie sehen, und was wir sehen, und wie wir es sehen, hängt von den Künsten ab, die uns beeinflußt haben.“

<sup>220</sup> Nicht nur in Bildassoziationen sowohl aus Photographenkreisen und von seiten diverser Kunstkritiker, sondern sogar in Titeln zur Geschichte der Photographie, siehe Einleitung.

Die Referenzialität kann auf dreifachem Wege zustande kommen: im direkten Bildbezug, durch die Einschreibung in die künstlerische Tradition durch die Kunstphotographen selbst oder durch die Kritik. Die von den Piktorialisten selbst benannten Bezüge werden im folgenden auf ihre Motivationen hin befragt, darüberhinaus wird die Vorgehensweise photographierender Malerkollegen untersucht, und motivische Korrespondenzen stichprobenartig durchleuchtet. Kurz, es geht um eine Positionierung kunstphotographischer Bilder in ihrem ästhetischen Rahmen.

### III.1. Referenzen

Die von den Piktorialisten selbst hergestellten Bezüge ihrer Arbeit auf ästhetische (insbesondere malerische) Tradition und Erfindung sind zahlreich. Sie begrenzen sich allerdings in den seltensten Fällen auf eine Einladung zur Kopie. Der bereits vorgestellte Fritz Matthies-Masuren warnt sogar vor der öffentlichen Präsentation etwaig imitierender Studien: „Wir können für unsere künstlerische Photographie noch keine bestimmten Leitsätze aufstellen. Die Anlehnung an die Anschauungen eines einzelnen großen Künstlers, eine liebevolle Beschäftigung mit und Teilnahme an seinen künstlerischen Problemen kann aber keinesfalls schaden. Nur werden wir gut tun, solche „Nachahmungen“ in Zukunft für uns zu behalten, sie besonders nicht in den Ausstellungen zu präsentieren. Wir müssen mehr denn je besorgt sein, unsere Sache nicht zu diskreditieren.“<sup>221</sup> Der Autor weist mit dieser Stellungnahme sowohl auf die selbst-erzieherischen Strukturen der Kunstphotographiebewegung als auch auf ihre generellen Etablierungsschwierigkeiten hin. Nachgestellte Gemälde, wie sie besonders in der Entstehungsphase des Piktorialismus gern von kunstbeflissenen Photographen produziert wurden, verloren rapide an Ansehen. Dies hieß jedoch nicht, daß jede Form der kreativen Referenzialität unterdrückt oder verschwiegen werden sollte.

In seiner Abhandlung über modernistische Photographie behandelt Hector Colard 1893 den Fall Corot. Seine Kunst sei nicht mit dem Bild eines Dorfhandwerkers zu vergleichen, obwohl die eingesetzten Materialien und Techniken womöglich die gleichen seien. Aber im Werk Corots „hat der Künstler seiner Seele Ausdruck verliehen: er hat auf poetische, künstlerische, persönliche (auf diesem Qualifikativ wird besonders bestanden) Weise ausgedrückt, was die Natur ihn hat spüren lassen“<sup>222</sup>, während sich

---

<sup>221</sup> Fritz Matthies-Masuren: *Beitrag zum Studium des Kunstphotographen*, in: Photographische Rundschau, 1907, S. 5

<sup>222</sup> Hector Colard: *La Photographie Moderniste*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1893, S. 269: „C'est que, dans l'oeuvre de Corot, l'artiste y a fait passer son âme: il a exprimé d'une façon poétique, artistique et personnelle (nous insistons tout spécialement sur ce qualificatif), ce que la nature lui a fait ressentir...“

der Schildmacher nur um eine möglichst genaue Wiedergabe des Stücks Natur, das er zeigen wollte, bemüht hat.

Es erscheint überflüssig, auf die Parallele des Dorfhandwerkers zum Berufsphotographen hinzuweisen. Tatsächlich wird der Maler Corot immer wieder bemüht, wenn ein prominenter Bezug vonnöten ist. Ihm wird sogar unterstellt, daß er auch, wenn sich die Gelegenheit nur ergeben hätte, hinter der Kamera Künstlerisches vollbracht hätte.<sup>223</sup> Diese Überzeugung basiert auf theoretischen Herleitungen der photographischen Kunst aus der Praxis von Malern wie eben Corot oder auch Millets.

Wie J. Page Croft darlegt, bietet diese Praxis Anregungen für den künstlerisch sensibilisierten Photographen.<sup>224</sup> In Corots Verständnis der Zeichnung gehe es um die Erfassung von Massen, großen kompositorischen Einheiten, und nicht um das Wiedergeben einer Fülle von Details. Dies solle sich auch der Photograph zum Ziel setzen. Croft zitiert Millet, der dem Vorwurf ausgesetzt worden sei, das Detail nicht betrachtet zu haben, dabei sehe er es, strebe aber die Synthese im Bild an. Ebenso solle der Photograph alles Triviale ausblenden, um den beabsichtigten Ausdruck zu verstärken. Eine einfach gehaltene Komposition bildet also das gemeinsame künstlerische Prinzip, das den Kunstphotographen mit Corot und Millet nach eingehendem Studium derer Werke verbindet, ohne daß er diese kopieren müsse.

Wie diese soll er die eigene Technik in den Dienst der ästhetischen Ambitionen stellen, im Wissen um seine Zielsetzung werde er so ihre Tradition auf seine Weise fortsetzen können.

Auch Frédéric Dillaye orientiert sich in einer nahezu wissenschaftlichen Abhandlung an der Maxime Corots, die er als Zitat wiedergibt, es seien die Elemente Wert („valeur“) und Formgestaltung („modelé“) die ein Bild ausmachten. Farbe und Ausführung trügen nur zu seinem Charme bei.<sup>225</sup> Über die Dissoziation von Form und tonaler Abstufung in einem Bild, die

---

<sup>223</sup> G. Drouilly: *L'Art en Photographie*, in: Photo Magazine, vol.2, 1904, S. 97-103

<sup>224</sup> J. Page Croft: *Corot and Millet as applying to photography*, in: Photographic Art Journal, vol. 2, S. 278-280

<sup>225</sup> Frédéric Dillaye: *Ce qu'il faut entendre par les „valeurs“*, in: Revue de Photographie, 1906, S. 321-331

er ideell für alle Künste als grundlegend betrachtet, leitet Dillaye auf ein Prinzip kunstphotographischen Arbeitens über. Die Aufnahme, mit Sorgfalt ausgeführt, zeitigt die Form. Die künstlerische Bedeutung der Werte verlangt eine besondere Arbeit an diesen, also am Positiv-Abzug. Dillaye legt erwartungsgemäß dar, daß sich dazu der Gummidruck oder verwandte Verfahren anbieten, die Variationen der Atmosphäre, nicht aber der Form des Bildes gestatten. Hierin geht er konform mit den meisten seiner Mitstreiter, die er jedoch in theoretischer Raffinesse überragt, denn auf diesem Weg werden konkrete technische Postulate aus dem größeren kunsthistorischen Zusammenhang hergeleitet und der Name eines berühmten Malers steht Pate für das der kunstphotographischen Ambition zugrundeliegende ästhetische Prinzip.

Diese Taktik bleibt nicht isoliert, denn drei malerische Spielarten illustrieren in den Augen Dillayes den unterschiedlichen Umgang mit den von ihm problematisierten Werten: die impressionistische Schule für Helligkeit, Whistler für Halbschatten, und die Rembrandt-Schule für das andere Extrem, das noch transparente Dunkel. In einer solchen Zuordnungsweise werden die Namen großer Malerkollegen auf konkrete Merkmale der Bildgestaltung reduziert. Diese sind so treffend gewählt, daß sie von so manchem piktorialistischen Kollegen in der gleichen Funktionalität verwendet werden. Die von Dillaye angeführten Namen Corot, Whistler und Rembrandt resümieren tatsächlich die am häufigsten ins Feld geführten Referenzen aus dem Gebiet der Malerei.

Die Bedeutung Rembrandts im Diskurs der Piktorialisten wird an den einleitenden Worten eines Artikels von Carl Weiß deutlich, der das künstlerische Prinzip des Malers im Zusammenhang mit der Kunstphotographie erläutert. „Der malerische Stil Rembrandts bildet seit der Entwicklung der Photographie als künstlerisches Ausdrucksmittel, besonders seit der Einführung des Gummidruckverfahrens im wesentlichen das künstlerische Ideal der europäischen Kunstphotographie. Die Auflösung der Zeichnung, die Verteilung des Lichtes und der Schatten, das bekannte Helldunkel stellten in der Rembrandtschen Kunst eine malerische, sehr

verwendbare Technik dar, die sich auch auf den einer individuellen Behandlung leicht zugängigen Gummidruck übertragen ließ.<sup>226</sup>

Nach bewährter Vorgehensweise reduziert der Autor ein malerisches Werk auf eine kunstphotographisch verwendbare Essenz, die programmatisch für eine besondere Technik steht. Es sind in diesem Fall also nicht Thema und Aussage eines künstlerischen Vorbildes, die im Vordergrund der Kunstrezeption stehen. Ebenso verhält es sich mit dem Fall James McNeill Whistlers, der - über sein an späterer Stelle behandeltes Werk hinaus - mit seiner Maxime zitiert wird, ein Kunstwerk sei erst vollendet, wenn es keinerlei Spuren der Methode, der Arbeitsprozesse mehr aufweise, um auch der Photographie die Zweitrangigkeit ihrer Technik, das heißt ihre Fügung in die Inspiration des Künstlers zu gestatten.

Das sind die großen Namen, die das referenzielle Universum der schreibenden Kunstphotographen abgrenzen.

Weitere Würdigungen sind punktuell, und werden eher im konkreten Bildvergleich evoziert. Beispiele wie die folgenden illustrieren dies.

In seiner Salonkritik erwähnt Dillaye 1894 eine ganze Reihe Maler, die er mit den ausgestellten Photographien assoziiert. Erwähnung finden insbesondere die nachstehenden Namen: Meissonier, der gewöhnlich als ein Maler mit großer Detailgenauigkeit in der Ausführung heranzitiert wird, ist Pate eines Genres, das er in den Kartenspielern von Stieglitz und einem militärischen Sujet eines Georges Berteaux erkennt, eine Feldidylle von Maurice Bremart läßt Dillaye an den Maler und Dichter Jules Breton und an Millet denken. Für Kompositionen mit hochgelegem Horizont hält er die Mode nach Bastien-Lepage für verantwortlich. Sonnenuntergänge stehen in der Tradition von Claude Lorrain und Turner. Ein einsames Schiff, von „vibrierender und kommunikativer Poesie“<sup>227</sup> ist in der Weise Corots und Pointelins ausgeführt. Anstatt bildimmanente Vorzüge oder

---

<sup>226</sup> Carl Weiß: *Die Berührungspunkte in der wissenschaftlichen Photographie mit der künstlerischen Bildauffassung in der japanischen Kunst*, in: Camera Almanach 1907, S. 82

<sup>227</sup> ders.: *Etudes critiques sur le premier Salon d'Art Photographique*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1894, S. 68: „Avec sa poésie vibrante et communicative, à la manière des oeuvres de Corot ou de Pointelin, poésie taillée en plein effet...“

Schwächen zu diskutieren, entwirft der Autor ein buntes Bezugspanorama, das dem Leser in vertrauter und hergebrachter Weise über Kunst berichtet.

Während in dieser Form direkte Vergleiche mit Malern explizit und gewünscht waren, wundert sich ein anderer Kritiker anlässlich des Salons in Brüssel: „Die Assoziation mit der Art der Maler war merkwürdig: die Namen Chaplin, Whistler, de Mauve etc. kamen von jedermanns Lippen, aufgrund entfernter Analogien in den mehr oder weniger ähnlichen Themen, die in gleicher Weise, vielleicht, den Künstler-Photographen bewegt hätten.“<sup>228</sup> Seine Verwunderung mag aus der Einsicht herrühren, daß derartige Korrespondenzen doch komplizierter zu entschlüsseln sind, als vorschnelle Assoziationen dies zulassen. Selbst aus den Reihen der Kunstphotographen war die Stellung zu solchen Assoziationen nicht einstimmig, und noch seltener sind die Stimmen, die auf den autonomen Gehalt noch so bildmäßiger Photographie lautstark bestanden hätten.

### III. 1.1. Die Rolle der Bezugnahme im piktorialistischen Diskurs

Die Forderung nach fotografie-ästhetischer Autonomie ist um die Jahrhundertwende einmal lauter, einmal leiser zu hören. Der rhetorische Weg, der zur Profilierung der Photographie als Kunstmöglichkeit eingeschlagen wird, weicht der Frage nach dem wesentlichen Verdienst des photographischen Verfahrens bisweilen aus. Zu keinem Zeitpunkt verlieren die Diskussionsteilnehmer ihn jedoch aus den Augen, und er bildet von Anfang der kunstphotographischen Bewegung an die primäre Motivation ihrer Bildproduktion. Dieser Umstand wird explizit betont, da bisweilen die Historiographie den Eindruck entstehen läßt, auf Seiten der Kunstphotographen, besonders der Amateure unter ihnen, sei keinerlei Bewußtsein über ihr Tun zu verzeichnen gewesen. Im Gegenteil, wie der

---

<sup>228</sup> E.H.: *L'Art en Photographie à propos du Salon Photographique de Bruxelles*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1896, S. 4: „L'assimilation à la manière des maîtres connus était curieuse; les noms de Chaplin, de Whistler, de Mauve, etc., venaient aux lèvres de chacun, à raison de lointaines analogies dans des sujets plus ou moins semblables qui auront ému de la même manière, peut-être, l'artiste photographe.“

exemplarische Diskurs Demachys zeigt, ist das ausgeprägte Diskussionsverhalten ebenso polemisch wie programmatisch.

Welche Rolle dabei die Insertion der eigenen künstlerischen Ansätze in die große Tradition der Bildenden Künste spielte, wird illustriert durch Vorkommnisse wie das folgende.

„Maler, die mich beeinflusst haben“ lautet der Titel einer Konferenz, die James Craig Annan 1899 im *Camera Club* von Leeds gab. Während dieser wurden Dias von an Rembrandt, Frans Hals, Velasquez sowie Reynolds, Gainsborough, Romney und anderen angelehnte Werke projiziert. Nachdem die Möglichkeiten der Photographie und der Malerei verglichen worden sind, weist der selbst als Piktorialist bestätigte Redner auf den Unterschied zwischen dem Einfluß eines Meisters und der Kopie desselben hin „Den Kopierer verurteilt sein eigenes Werk, aber eine Kopie ist nicht wie ein beeinflusstes Werk. Ohne die Erziehung des Einflusses wären wir noch im Steinzeitalter, und der Mann, dem es gelänge, auf dem Boden den Umriß seines Hundes zu kratzen, wäre ein Neuerer.“<sup>229</sup> Er selbst habe zunächst unter dem Einfluß von Holbein, dann Velasquez und schließlich Van Dyck gearbeitet. Mit diesem Diskurs stellt Craig Annan sein eigenes Schaffen in die kunsthistorische Tradition des europäischen Kulturkreises. Nicht nur sieht er seine photographische Produktivität als logische Folge der künstlerischen Evolution, die von dem in den Boden geritzten Hund ausgegangen war, sondern er assumiert im gleichen Atemzug die akademische Tradition der edukativen Kopie der alten Meister. Diese zweifache Funktionalität unterstellt eine ästhetische Entwicklung, die weniger auf die spezifische Technik achtet als auf das Verständnis und die Kenntnis künstlerischer Traditionen.

Diese zu demonstrieren, war fester Bestandteil der Kritik, so fühlt sich Robert Demachy in der Ausstellung der amerikanischen Kunstphotographinnen in einem Bild Gertrude Käsebiers durch die Pose eines Kindes und die Linien des Drapé an Luca della Robbia erinnert. Was präzisions-

---

<sup>229</sup> *Conférence de M. Craig Annan sur l'imitation et l'influence*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1899, S. 342: „Le plagiaire est condamné par son oeuvre même, mais une copie ne ressemble pas

kontrierende Effekte in einigen Bildern angeht, so begreift Constant Puyo „völlig, daß die von Ribeira und vielen anderen alten und modernen Künstlern beliebten Effekte nicht jedermanns Geschmack treffen, und daß man mehr Gefallen an einem ausdrücklichen Porträt mit Pleinairbeleuchtung findet, als einer subtileren Suggestion im dämmerig ange deuteten Halbton,“ hingegen könne er nicht nachvollziehen, „daß sich diese sehr legitime Vorliebe in ein dogmatisches Verbot des Interpretationsmittels überträgt, das dem Künstler besser gefiel, und das auch dem Nachbarn gefallen kann.“<sup>230</sup> Die Legitimation selbst technischer Sonderwege wird so aus der Malerei (der etablierten Kunst) abgeleitet. Auch für die Photographie werden variierende Stile eingefordert. Auch um das Verständnis des Lesers für kunstphotographische Bilder zu gewinnen, werden sprechende Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit der Malerei bemüht. So erläutert Constant Puyo die Arbeiten Clarence Whites, die im Rahmen der ersten großen Ausstellung amerikanischer Kunstphotographien 1900 in Paris zu sehen waren, daß dieser „im Grunde ein Realist mit mystischen Anwandlungen, eine Art Bastien-Lepage der Photographie“<sup>231</sup> sei.

Im Hinblick auf die mystisch-religiösen Photographien Holland Days wiederum erscheint Puyo das Typische des photographischen Prozesses in der Künstlichkeit verraten: „Diese vernebelte Atmosphäre ist nicht der reiche Schatten Rembrandts, nicht einmal der Carrières, der eher an den Londoner Nebel in seinem erdigen und kränklichen Ton erinnerte.“<sup>232</sup>

---

à une oeuvre influencée. Sans l'éducation de l'influence, nous en serions encore à l'âge de pierre, et l'homme qui réussirait à gratter sur le sol le contour de son chien serait un novateur.“

<sup>230</sup> Robert Demachy: *L'Exposition des Artistes américaines*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1901, S. 111-112: „...car si je comprends parfaitement que les effets affectionnés par Ribeira et beaucoup d'autres artistes anciens et modernes ne rentrent pas dans le goût de tout le monde. Et qu'on trouve plus de plaisir à un portrait de caractère vigoureux pris dans un éclairage de plein air qu'à une suggestion plus subtile cherchée dans le vague d'une demi-teinte crépusculaire, je ne comprends plus que cette préférence très légitime se traduise par une interdiction dogmatique d'employer le moyen d'interprétation qui a plu davantage à l'artiste et qui peut plaire aussi au voisin.“

<sup>231</sup> Constant Puyo: *L'Exposition de M.H. Day et de la „Nouvelle Ecole Américaine“*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1901, S. 120: „C'est au fond, un réaliste avec des vellétés mystiques, une sorte de Bastien Lepage en photographie...“

<sup>232</sup> *ibid.*, S. 136: „Ce milieu brouillé qui n'est pas l'ombre riche de Rembrandt, pas même celle de Carrière, qui rappellerait plutôt le brouillard de Londres au ton terreux et maladif.“

Lob und Tadel werden weitgehend über in Stellvertretung für eine Malweise herbeizitierten Künstler definiert. Bezugnahmen kunstphotographischer Stimmen auf die Malereitradition wie die hier wiedergegebenen illustrieren den ästhetischen Horizont der Piktorialisten.

Es sind weder Niépce, Daguerre noch Talbot, die die kunstphotographische Bewegung als ihre Wurzeln benennt. Obwohl eben diesen die technisch-chemikalische Grundlage der photographischen Kunst zu verdanken ist, sind die theoretischen Ansichten der Kunstphotographen soweit aus dieser Schuld emanzipiert, daß sie keinerlei schicksalhafte Ergebnisheit in ein sagenumwoben zufällig entdecktes Verfahren zeigen.

Die oben angeführten Kritiken sind also nicht photographie-immanent, im Gegenteil, der Piktorialismus wollte sich trotz seiner relativ neuen Technik als organisches Element der Kunstgeschichte verstanden wissen, und legte darum Wert auf die konvergierende Traditionsbildung. Aus diesem Anliegen rührt wohl auch die Historizität der Bezüge her, die das kulturelle Erbe vor die zeitgenössische Identifikation plaziert.

Eben weil dies aber eine nur teilweise Identifikation sein kann, fallen die Ergebnisse dem divergenten Schaffensprozeß entsprechend andersartig aus. Ihre Charakteristika nähren sich sowohl aus den intrinsisch-photographischen wie den weitgehend extrinsisch aufgefaßten, malerischen Qualitäten. Auf die besondere Gestalt dieser Wahlverwandtschaft gibt Ulrich Pohlmann folgenden Hinweis: „Diese Traditionslosigkeit führte vielfach zur experimentellen Aneignung der Gestaltungsmittel und verhalf (...) dem Erfindungsgeist und dem individuellen Ausdrucksvermögen der Fotografen zu eigenständigen Resultaten, die weit über eine modische Nachahmung von Bildtypen der Malerei hinausgehen.“<sup>233</sup>

Die Bezugbildung muß dementsprechend relativiert verstanden werden.

Diese ausschnitthaften Textexempel belegen, daß die Referenzialität der Piktorialisten vielschichtiger als generell dargestellt strukturiert ist. Sie schreibt die Kunstphotographie in den Lauf der ästhetischen Geschichte ein, Bezugspunkte, Erbe, ästhetische Ideale werden benannt. Darüber-

---

<sup>233</sup> Ulrich Pohlmann: *Der Traum von Schönheit – das Wahre ist schön, das Schöne ist wahr. Fotografie und Symbolismus 1890 – 1914*, in: *Fotogeschichte*, 1995, S. 4

hinaus assoziieren Ausstellungsbesucher piktorialistische Bilder häufig mit solchen bekannter Maler. Auf diese Assoziationen und ihren Ursprung wird im weiteren Verlauf genauer einzugehen sein.

### III. 2. Zeitgenössische Werkbezüge

Zu den bildtraditionellen Referenzen gesellen sich jene persönlicher Natur, die auf tatsächlichem Zusammentreffen von Künstlerindividuen beziehungsweise auf der gegenseitigen Werkrezeption fußen.

Etliche persönliche Kontakte zwischen der Welt der Amateure und der etablierten Schönen Künste sind bekannt: Wenn der Photograph Robert Demachy auf Landexkursion ging, wurde er gelegentlich von dem Maler Léon Lhermitte und seinem Sohn begleitet, zu seiner Einzelausstellung kam Eugène Carrière. In Paris trafen und porträtierten Eduard Steichen, Gertrude Käsebier und Alvin Langdon Coburn den Bildhauer Auguste Rodin. Maurice Maeterlinck schrieb auf die Bitte Alfred Stieglitz hin einen Beitrag für *Camera Work* und wurde ebenso wie George Bernard Shaw, der sich seinerseits schriftlich mit dem Phänomen der Photographie auseinandersetzte, von Eduard Steichen abgelichtet. Dieser führte darüberhinaus auch photographische Bildnisse von Lenbach und Besnard sowie Matisse aus, und verehrte die Damen Duse und Duncan mit Porträts.

Auch Ruskin, Burne-Jones und Walter Crane wurden lichtbildnerisch festgehalten und zwar von Frederic Hollyer, allerdings war dieser Berufsphotograph. Aubrey Beardsley saß Frederick Evans Modell ebenso wie der Maler Jamois dem Photographen Pierre Dubrueil. Die Brüder Hofmeister inszenierten Bildnisse von Fritz Mackensen und Otto Modersohn sowie dem Marinemaler Wolters. Man könnte die Liste sicher noch eine Weile fortschreiben. All diese Punkte dokumentieren neben dem Streben der Piktorialisten nach Eingliederung in Kunstkreise gleichzeitig die Salonfähigkeit der Kunstphotographie ebenso wie das breite gesellschaftliche Interesse, mit dem sie aufgenommen wurde.

Die Anzahl der Künstler, die vor der Kamera, nicht der traditionsverhafteten Berufsphotographen, sondern der Kunstphotographen Modell saßen, ist enorm.

Abgesehen von der alldominanten Frage, ob Photographie als Kunst zu betrachten sei, wurden in den Foren der photographischen Zeitschriften

auch speziellere Fragestellungen, wie etwa die einzelner Bildgattungen, behandelt.

In diesem Zusammenhang werden die zahlreich und wiederholt formulierten technischen Anleitungen zur Beleuchtung und Entwicklung ausgelassen, da sie für die ästhetiktheoretische Fragestellung zunächst unerheblich sind.

Einer der frühesten Texte, die sich mit der künstlerischen Porträtphotographie beschäftigen, stammt aus der Feder keines geringeren als Robert Demachy.<sup>234</sup> 1893 vor dem Hintergrund stereotyper serieller und professioneller Bildnisphotographien verfaßt, erstaunt er durch seine explizite Orientierung an der Malerei und der Vernachlässigung (besonders im Vergleich zu späteren Abhandlungen dieser Art) der photographischen Techniken. Mehrfach ergeht die Empfehlung, sich an Porträts in Museen, Galerien und Salons zu orientieren, um kunstphotographisch wertvoll zu arbeiten. Die künstlerische Arbeit des Photographen sei beendet<sup>235</sup>, sobald das Objektiv geöffnet werde, daher gelte der Komposition, der Beleuchtung und der Wahl des Hintergrundes die größte Aufmerksamkeit.

Seine Kritik des Salons des darauffolgenden Jahres beginnt Frédéric Dillaye nach traditioneller Genreklassifikation mit den Porträts. Die Qualität der großen Kunst, das Schöne, definiert er als etwas, das Motiv und Darstellungsweise gemeinsam ist „...die innige Kombination des Schönen der Natur und des Schönen der Kunst, eine Kombination, deren Ansicht allein den wirklich künstlerischen Naturen einen kleinen Schauer überjagt.“<sup>236</sup>

Lobend hebt er dann die „Kopfstudie im italienischen Stil des 16. Jahrhunderts“ hervor, deren herausragendstes Merkmal die frappierende Ähnlichkeit mit den Meistern dieser Epoche sei, sowie weitere historisierende Kompositionen mit teilweise literarischer Konnotation.

---

<sup>234</sup> Robert Demachy: *Du Portrait*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1893, S. 283 - 285

<sup>235</sup> Erst ein Jahr später, 1894, sollte sich durch die Wiederentdeckung und die programmatische Nutzung des Gummidrucks und seiner Derivate dieser Umstand ändern.

<sup>236</sup> Frédéric Dillaye: *Etudes critiques sur le premier Salon d'art photographique*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1894, S. 33-43, S.65-75. S. 36, „...la combinaison intime du beau de la nature et du beau de l'art, combinaison dont le simple aspect procure sur les natures véritablement artistes un petit frisson à fleur de chair.“

Diese Beispiele sollen pädagogisch helfen, den Geschmack des Publikums (und auch der Gefolgsmasse der Amateurphotographen) für Kunst in der Photographie zu formen. Erst dann sind sie bereit, freiere Bildschöpfungen zu akzeptieren.

Wie sich das Auge des Photographen bezüglich des Porträts schulen soll, dazu gibt C. Klary in seinem Artikel zur künstlerischen Erziehung des Auges folgende Anleitungen.<sup>237</sup> Zunächst gilt es zu bestimmen, was ein gutes photographisches Porträt ausmacht, und wo die Möglichkeiten und Grenzen dieses Verfahrens zum Bildnis liegen. Dann muß der geübte Photograph Abstufungen von Schatten und Licht auf dem menschlichen Gesicht zu sehen vermögen, und um die möglichen Effekte einer Übersetzung der Farben der Natur in das photographische Monochrom wissen. Die Verteilung von Licht und Schatten bedarf der Erfahrung, und ebenso der Abzug des schließlich erstellten Negativs.

Ganz besonders fügten sich kunstphotographische Bildnisse auch in den Selbstdarstellungsfundus einer prominenten Münchner Künstlerpersönlichkeit. Franz von Stuck ließ sich gleich von vier Piktorialisten künstlerisch in Szene setzen, Eduard Steichen, Hugo Erfurth, Frank Eugene und Alvin Langdon Coburn (Abbildungen 5,6,7). Er kann also den piktorialistischen Bildschöpfungen gegenüber nicht unempfänglich gewesen sein, obwohl sein eigenes Werk auf den ersten Blick keinerlei Berührungspunkte mit den ihren aufweist. Im folgenden Abschnitt soll dieser erste Eindruck kritisch überprüft werden.

### III.2.1. Photographisch konditionierte Malerei - Franz von Stuck.

Der Münchner Malerfürst Franz von Stuck begann 1889, gleichzeitig mit den meisten kunstambitionierten Photographen, das neue Medium für seine Zwecke zu nutzen. Vermutlich war es ein prominenter Pionier auf dem Gebiet der photographischen Nutznießung namens Franz von

---

<sup>237</sup> C. Klary: *L'Education artistique de l'oeil*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1897, S. 313-317

Lenbach, der Stuck in die Geheimnisse des lichtbildgestützten Kunstschaffens einweihte. Die Ergebnisse seiner „photographischen Studien“<sup>238</sup> sind im Zuge der 1996 in der Villa Stuck veranstalteten Ausstellung ausgewertet worden.<sup>239</sup> Für den hier vorliegenden Zusammenhang ist es moralisch völlig unerheblich, daß Stuck wie unzählige seiner Malerkollegen die Photographie zur direkten Kopie einer Vorlage auf die Leinwand benutzte.<sup>240</sup>

Anders verhält es sich mit dem Problem des Wertes der so intentionierten Photographien: J.A. Schmall gen. Eisenwerth bemerkt zu Recht, daß „viele der photographischen Bildnisse sehr ausdrucksstarke Kameraporträts sind, die, unabhängig von ihrer Funktion als Studienmaterial, im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Porträtaufnahmen professioneller und sogar führender Photographen durchaus bestehen.“<sup>241</sup>

Mehr noch, das sogenannte Studienmaterial bringt durch seine immanente Bedingtheit einen Konditionswechsel mit sich. Wenn Schmall gen. Eisenwerth auch den Durchzeichnungen Stucks auf Photovergrößerungen ihren eigenen künstlerischen Wert zuspricht, und ihr stilisierendes Element in die Tradition von Holbein, Ingres, der Zeichner der Romantik und sogar italienischer Frührenaissanceportraits stellt, und diese Stilisierung hier aber von einem direkten Realitätsabzug abgeleitet ist, impliziert dies für eine weiterführende Interpretation alterierte Bedingungen.

„Bemerkenswert ist, daß die Porträtphotos aus dem Atelier Stuck im allgemeinen keine weichzeichnerischen Effekte, kein Schummerlicht, keine „Rembrandt-Schatten“ zeigen, also nicht teilhaben an der damaligen Strömung der pictorialistischen Kunstphotographie. Andererseits hatten Stucks Gemälde hierauf sicher einen gewissen Einfluß: Frank Eugenes

---

<sup>238</sup> Der Anteil seiner Frau Mary Stuck an den photographischen Aktivitäten ist nicht geklärt.

<sup>239</sup> Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation, München: Prestel, 1996

<sup>240</sup> Ebenso bleibt hier nebensächlich, daß sich die meisten eben dieser Künstler umso theatralischer gegen den Kunstanpruch mittels dieser Technik erstellter Bilder echauffierten. Ein schönes Beispiel hierfür ist die Serie der Umfragen unter Künstlern, wie sie den Kunstwert der Photographie beurteilten. Sie boten ein teilweise defensiv-polemisch genutztes Forum für eine Diskussion, die im Grunde das Thema verfehlte. Die beiden am häufigsten zitierten Umfragen sind die 1893 in *The Studio* und 1896 in *Gut Licht!* veröffentlichten.

<sup>241</sup> J.A. Schmall gen. Eisenwerth in Franz von Stuck und die Photographie, op.cit. S. 23

*Adam und Eva* – Lichtbild (mit Überarbeitung im Negativ) sowie weitere seiner Porträts erinnern an Stucks Bildauffassung.<sup>242</sup> (Abbildung 8)

Eine solche Verzerrung des Impulsablaufs bedarf der Klärung. Zum einen geht es um den Eingriff, das Bearbeiten des Realitätsabbildes, zum anderen um eine Bildauffassung. Ein Maler, der seine Bilder auf der abstrahierten und idealisierten Grundlage einer Photographie schafft, und ein Photograph, der in seine Photographie eingreift, um diese seiner Bildvorstellung entsprechend zu idealisieren.

Beide Akte sind einander eng verwandt und zielen auf eine Verschönerung der Welt, die inhaltlich schwerer wiegt als pure Dekoration. Die inszenierte Wirklichkeit, der Moment des Ablichtens sind intendiert, Stuck zeichnete vorbereitende Skizzen dessen, was er darzustellen gedachte. Die Photographie dessen bildete die Grundlage aller weiteren Kreation. Das Motiv wird dann in abstrahierender Manier (Kontur, wichtige Züge) auf die Leinwand übertragen, und zur Malerei vervollständigt (Abbildung 9).

Für die piktorialistische Bildschaffung war das Motiv ebenfalls definiert, in Szene gesetzt und mit dem Aufnahmemoment in einer Rohfassung existent. Die weitergehende Verarbeitung besteht aus Gummidruck oder gar Schraffur, mit dem Ziel, das Bild zu vereinheitlichen, zu generalisieren, zu interpretieren.

Wenn nun die Malereien eines Franz von Stuck auf Photographien aufbauen, dann wird es schwer, die Behauptung aufrecht zu erhalten, diese hätten eben diese inspiriert. Es ist eher von einem zusätzlichen künstlerischen Impuls durch die photographische Vorarbeit auszugehen.

Der sparsame und planvolle Einsatz der Photographie darf wohl als das Bewußtsein Stucks ihres eigenständigen Bildwertes gedeutet werden.

„Sicher haben Stuck die perfekten Landschaftsbilder der Kunstphotographen seiner Zeit imponiert; andererseits nahmen sich diese Kamerakünstler gerne Motivanregungen aus der zeitgenössischen Landschaftsmalerei so wahrscheinlich auch aus Gemälden Stucks.“<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> ibid. S.23

<sup>243</sup> Schmoll gen. Eisenwerth ibid. S. 26

Welche Reihenfolge liegt hier wirklich zugrunde? Es ist ein leichtes, Stilmerkmale der Epoche auf Malerei wie Photographie anzuwenden.

Die photographischen Vorlagen Franz von Stucks verweisen auf ein weiteres wichtiges Element zum Verständnis der Ästhetik der Jahrhundertwende. Wie die In-Szene-Setzung der Schauspielerin Tilla Durieux (Abbildung 10) veranschaulicht, können Gesten und Ausdrucksformen aus dem theatralischen Repertoire geschöpft werden. Gestik und Mimik bedingen die Zuordnung eines Charakters, und verfehlen keinesfalls ihre Lesbarkeit von Seiten der Betrachter. Auf ganz ähnliche, aber aufgrund des Lichteinsatzes expressivere Weise hat Adolphe de Meyer die Schauspielerin Ruth Saint Denis abgebildet (Abbildung 11). Die Theatererfahrung der oberen Gesellschaftsschichten darf insgesamt in den europäischen Metropolen als reichhaltig eingeschätzt werden. Eine derart auf einen Typus reduzierte Pose kann daher, mehr als dies aus heutiger Warte vielleicht einsichtig erscheint, in ihrem zeitgenössischen Kontext eine weitreichendere Interpretation hervorrufen. Grundsätzlich beinhaltet daher jede figürliche Darstellung die Möglichkeit einer typisierten Personifikation, der literarischen Erweiterung des Motivs zum Symbol.

Die gestische Expressivität der meisten Kunstphotographien bleibt freilich aufgrund der bewußt unterdrückten Momenthaftigkeit zugunsten einer synthetischen Pose hinter den im Verhältnis dazu spielerisch anmutenden Photographien von Stucks zurück. Dennoch ist die Lesart bestimmter Szenen verwandt.

An der photographischen Praxis eines Franz von Stuck läßt sich nicht nur der nicht mehr aus der Kunst wegzudenkende Richtwert des photographischen Bildes ablesen, sondern auch ein Prinzip künstlerischer Arbeit, die auf diesem basiert und nicht die herkömmlich mit Photographie assoziierten Qualitäten wie Dokumentation und positivistisch aufgefaßter Realismus aufweist.

### III.2.2. Synthetische Subjektivität. Auguste Rodin.

Für diejenigen unter den Piktorialisten, die sich (zeitweise) in der französischen Hauptstadt aufhielten, stellte die dortige Künstlerszene eine persönliche wie fachliche Anregung dar. Mediatisiert wie kaum eine andere ist die Persönlichkeit Auguste Rodins in Künstlerkreisen der Epoche eine unumgängliche Größe. Neuankömmlinge in Paris wallfahrten zu ihm wie zu einem glückversprechenden Schutzheiligen. Unter ihnen befand sich auch der eine oder andere Piktorialist.

Eduard Steichen machte hier keine Ausnahme, mit dem Unterschied, daß er es war, der dem Meister Glück bringen sollte, als er ihn Jahre später mit der Unterstützung von Alfred Stieglitz dem amerikanischen Publikum mit seinen Zeichnungen vorstellt.

Die Wege des Amerikaners Steichen, der Wohnsitz in Paris genommen hatte und Rodins kreuzten sich erstmalig anlässlich der parallel zur Weltausstellung stattfindenden Rodin Ausstellung 1900, im nächsten Jahr wurden sie persönlich bekannt gemacht. Daraufhin entstand eine ganze Reihe Photographien aus der Kamera des Amerikaners, die den Bildhauer und sein Werk zum Objekt haben (Abbildung 12). Rodin dankte Steichen insbesondere für seine nächtliche Inszenierungen des *Balzac* (Abbildung 13)<sup>244</sup>, erst durch die Photographien werde dieses Werk verständlich

---

<sup>244</sup> „C'est vous qui ferez comprendre mon Balzac grâce à ces images. Ils sont comme le Christ marchant dans le désert.“ Zitiert nach Hélène Pinet: Rodin et les photographes américains, in: Le Salon de Photographie, op.cit., S. 15 Darüberhinaus spiegelt sich die Dankbarkeit des Bildhauers in der erstmaligen Gabe einer Skulptur (*L'Homme qui marche*), zuvor hatte er Steichen Zeichnungen gegeben.

gemacht. Für die Künste bedeuten diese Bilder eine Verknüpfung von Dichtung, Skulptur und Photographie, die als gleichwertige Referenzen Gefallen an ihrer gegenseitigen Wertsteigerung gefunden haben.

Auch die Begegnung Rodins mit der amerikanischen Photographin Gertrude Käsebier hatte außergewöhnliche Bilder zur Folge, diesmal galt das Interesse vor allem dem Rodin des Ateliers, im direkten Kontakt mit seinem Werk. Väterlich legt der Bildhauer in einer Aufnahme einer seiner Skulpturen die Hand auf, in einer anderen lehnt er sich einer entgegen, Künstler und Kunst sind Thema photographischer Prädilektion (Abbildung 14).

Über diese gegenseitige künstlerische Anerkennung hinaus gibt es Elemente in der Arbeitsmethode des Bildhauers, die denen der Piktoralisten nicht unähnlich sind. Ebenso wie in zahlreichen theoretischen Texten diese die Bedeutung der vorbereitenden Kontemplation hervorheben, spazierte im Atelier Rodins unter seinem künstlerischen Auge Modelle herum, nahmen die eine Pose und die nächste, so natürlich wie möglich, ein. Dem scharfen Blick des Beobachters ist es wohl auch zu verdanken, wenn die Skulptur *Das eberne Zeitalter* bei seiner Präsentation einen Skandal provozierte, weil es auf dem Körper modelliert zu sein schien und zu direkt von der Natur abschrieb - ein Vorwurf, der auch den Kunstphotographen nicht unbekannt vorkommen konnte.<sup>245</sup>

Das künstlerische Konzept, das der Bildhauer in Gesprächen Paul Gsell vermittelt<sup>246</sup>, um es von diesem in schriftlicher Form für die Nachwelt fixieren zu lassen, ist tatsächlich nicht besonders weit von dem der piktorialistischen Theorie entfernt.

Aufmerksame Beobachtung bildet das Kernstück der Überlegungen. Diese soll vom Leben auf das Werk übertragen werden, wobei nicht direkte faktisch-genaue Abbildung, sondern innere Wahrheit das Ziel ist. „Es gibt

---

<sup>245</sup> In der Logik des Argumentes liegt es natürlich, anzumerken, daß dennoch die handwerkliche Leistung des Modellierens auf dem Körper eine größere sei als das Ablichten auf einer photographischen Platte.

<sup>246</sup> Auguste Rodin: *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris: Grasset, coll. Les Cahiers Rouges, 1999 (1911)

eine niedrigere Genauigkeit: die der Photographie und des Abgusses. Kunst beginnt erst mit der inneren Wahrheit.<sup>247</sup>

Eben dieser nachzugehen war auch das erklärte Ziel piktorialistischer Bildproduktion. Innere Wahrheit ist in den meisten Fällen gleichbedeutend mit subjektiver Wahrnehmung eines Motivs.<sup>248</sup> Ebenso wie für den Bildhauer das Studium des Objektes für eine umfassende Sicht des Motivs unerlässlich erscheint, legt die piktorialistische Theorie Wert auf die intensive Beobachtung, das Vertrautmachen mit dem Gegenstand, die erst die synthetische Wiedergabe ermöglicht.<sup>249</sup>

Eine Photographie Eduard Steichens illustriert die völlige Kompatibilität seines eigenen und des Werkes Rodins. Gemeint ist die vielschichtige Komposition des Denkers, die im hellen Hintergrund die Skulptur Victor Hugos zeigt, vor der - jeweils im Profil - der Denker und der Künstler Rodin selbst wie im Dialog arrangiert sind (Abbildung 15). Einerseits ist es eine kunstpolitische Aussage Steichens, wenn er sein Bild in die Folge des Dichters und des Bildhauers stellt, und die Tätigkeit des Denkens somit allen Beteiligten unterstellt. Andererseits gereicht ihm das Werk Rodins selbst zur Inspiration, eben weil seine ästhetische Auffassung des Körpers, sein Abbild der Wirklichkeit, seiner eigenen Vorstellung entspricht. Das synthetisch erarbeitete Bild, daß er in den Skulpturen Rodins findet, erstellt Steichen in seiner Photographie wiederum von diesem, und schließt so den Kreis von Rezeption – zunächst Hugo durch Rodin, dann Rodin durch Steichen, dann Steichen durch den Betrachter – und Kreation – Hugo, Rodin, Steichen.

---

<sup>247</sup> Rodin, *ibid.* S. 204: „Il y a une basse exactitude: celle de la photographie et celle du moulage. L'art ne commence qu'avec la vérité intérieure.“

<sup>248</sup> s. Warstat zu subjektiver und objektiver Wahrnehmung in II.5. und die Notion der Wahrheit in psychologisierendem Kontext in IV.2.

<sup>249</sup> Hierzu vgl. besonders Puyo und seine Vorstellung von synthetischer Photographie

### III.3. Die Frage der Analogien

Das Spektrum der kunstphotographischen Bilder bietet über die theoretischen Referenzen hinaus Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Bildwerken. An erster Stelle solcher Auseinandersetzung mit dieser Problematik stehen die beiden von der Kritik am häufigsten ins Feld geführten zeitgenössischen Künstler, Edgar Degas und James McNeill Whistler. Eine Auswahl weiterer kunstphotographischer Erzeugnisse soll dann mit der Bildumwelt der Kunstszene des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts abgeglichen werden, um sich über die Art der Analogien künstlerischer Produktion zwischen meist akademisch ausgebildeten Malern und Bildhauern, und den kulturell rezeptiven und ihrerseits erneut kreativen (Amateur-) Photographen bewußt zu werden.

#### III.3.1. Momentaufnahmen in der Malerei – Edgar Degas

Einer der Künstler, dessen Werk in einen Zusammenhang mit Kunstphotographien gebracht wird, ist Edgar Degas. Selbst ungeachtet polemischer Schuldzuweisungen bietet seine Malerei eine interessante Vergleichsmöglichkeit mit kunstphotographischen Schöpfungen, da es tatsächlich in verschiedener Hinsicht in direkter Verbindung mit dem künstlerischen Werk eines Robert Demachy steht.

Aus ästhetikhistorischer Sicht kann er als Pate der piktorialistischen Photographien von Tänzerinnen angeführt werden. In einer photographieimmanenten Perspektive ist es aufschlußreich, seine eigene photographische Produktion, hauptsächlich zwischen 1895 und 1896, in die Analyse aufzunehmen.

Degas in Aquarell oder Öl ausgeführte Tänzerinnen sind sehr wahrscheinlich der Ursprung der Beschäftigung Demachys mit derselben Thematik. Dieser Bezug ist einer der am häufigsten zitierten, aber er verdient es wohl, mit etwas mehr Bedacht behandelt zu werden, als dies üblicherweise der Fall ist. Ein schnelles und oberflächliches Urteil wie das

von Nancy Newhall ist nur sehr wenig überzeugend: „In Paris traf er französische Piktoralisten wie Robert Demachy, dem es beinahe gelang, eine Photographie wie ein armseliges Pastell von Degas aussehen zu lassen.“<sup>250</sup>

Die solcherart begrenzte Rezeption piktorialistischer Werke als minderwertige Nachahmung großartiger gemalter Werke läßt die der Kunstphotographie der Epoche eigene schöpferische Dynamik außer acht. Natürlich ähneln sich die Tänzerinnen von Degas und Demachy, aber die alleinige Feststellung dieser Ähnlichkeit ist unbefriedigend, da sie künstlich den Kontext der beiden sehr unterschiedlichen Mittel ausblendet, und ihre kreativen Techniken müssen für jeden gültigen Vergleich von Kunstwerken in Betracht gezogen werden.

Ulrich Keller meint, unterschiedliche Standards in der Bewertung künstlerischer Qualität in Kunstgeschichte und Photographiegeschichte beobachten zu können. Der kritischen Analyse von Schönheit hält er Demachy für unfähig, und im Zuge des auch für ihn unerläßlichen Vergleichs mit Degas urteilt er: „Demachy, der sich an völlig konventionelle Maßstäbe des Hübschen hält, reduziert Degas durchdringende Sichtweise auf das Niveau harmloser Dekoration.“<sup>251</sup> Daß auch einem Amateur gelegentlich Intentionen unterstellt werden sollen und dürfen, bleibt hier offensichtlich unbemerkt. Auch sollte einem Kritiker, der in der Lage ist, zwischen Kunst- und Photographiegeschichte zu differenzieren, bekannt sein, daß es in derselben Zeitspanne zu unterschiedlicher Kunstmotivation kommen kann, und daher nicht der Kanon der kunsthistorisch geprüft und für wertvoll befundenen Elemente weitere solche ausschließt. Eine Kategorisierung, wie sie aus der Kritik Kellers spricht, zielt im Gegenteil wiederum auf eine Devalorisierung photographischer Bildproduktion ab, da

---

<sup>250</sup> Nancy Newhall: *From Adams to Stieglitz – Pioneers of Modern Photography*, New York: Aperture, 1989, Artikel über Coburn, S. 25: „In Paris he met french pictorialists such as Robert Demachy, who almost succeeded in making a photograph look like a poor pastel by Degas.“

<sup>251</sup> Ulrich F. Keller: *The Myth of Art Photography: An Iconographic Analysis*, in: *History of Photography*, 1-3/1985, S. 28: „Adhering to entirely conventional standards of prettiness, Demachy reduces Degas' penetrating vision to the level of innocuous decoration.“

diese, gemessen an malerischer Tradition, nicht zu den gleichen Ergebnissen kommt.

Da es sich also mit den eingangs erwähnten Tänzerinnen um ein vergleichbares Motiv handelt, und in der Annahme, daß sich Demachy von den Gemälden Edgar Degas hat inspirieren lassen, muß man doch einen Unterschied feststellen. Dieser besteht im Bezug des Künstlers zu seinem Modell, das heißt in der Herangehensweise. Fragen wie in welchem Grade die Pose gestellt ist, welche Bedeutung die Momenthaftigkeit hat und ähnliches müssen hier beachtet werden.

Degas, abgesehen von seinen spezifischen Auseinandersetzungen mit Maltechnik, stellt sich durch die Schärfe seines Blickes heraus; ob es sich um Badende oder Tänzerinnen handelt, er „überrascht“ sie bei alltäglichen Tätigkeiten. Flüchtig, nur für den Augenblick gültig sind Pose und Lichtverhältnisse, gerade die scheinbare Unbedachtheit der Kompositionen soll dies dokumentieren.

Beispielhaft illustriert diesen Sachverhalt die Kohlezeichnung *Après le bain* (Abbildung 16), nahezu schwerfällig steigt das rückenansichtige Modell aus seinem Zuber, eine dienstbare Begleitung hält zum Empfang ein Tuch bereit. Angehobenes Bein und angewinkelter Arm sowie die entgegenkommende Geste des trocknenden Stoffes wollen sich momenthaft. Eine solche Pose wäre – wie wohl für die meisten seiner piktorialistischen Mitstreiter - undenkbar für einen Demachy, der seine Motive zu veredeln sucht.

Es ist also in gewisser Weise der Blick Degas der des Voyeurs, des Moments, Merkmal der Photographie, aber mit der dem Malakt eigenen Distanz behandelt, und das in Farbe. Die Gegenüberstellung von Werken der beiden Künstler spricht für sich: die berühmte Aufnahme Demachys *Behind the scenes* (Abbildung 17) von 1904 und in *Camera Work* veröffentlicht, zeigt zwei Tänzerinnen in den Kulissen der Opéra. Die eine steht mit dem Rücken zum Betrachter, die andere ihr frontal gegenüber. Das Licht fällt von links ein und trennt die beiden, da nur eine von ihnen beleuchtet wird. Ihre Posen sind recherchiert, das ganze ist eine vom Künstler intendierte Position. Eine durchaus ähnliche Komposition von

Degas, die er 1873 schuf, zeigt ebenfalls zwei Tänzerinnen einander mit den Gesichtern zugewandt, ohne genauer beschriebenen Hintergrund, aber sie richten mit natürlichen und - zumindest dem Anschein nach - zufälligen Gesten ihre Kleider zurecht (Abbildung 18).

Degas gibt wieder, was er sieht, er erfaßt den gesehenen Augenblick, und fügt das, was das „Private“ der Momentsituation ausmacht, und Einzelheiten hinzu, um dem Betrachter das Wiedererkennen des natürlichen Rahmens zu ermöglichen.

Die Distanz, die Steigerung der Ebene wird also erst durch den Einsatz des Pinsels (oder Kohlegriffels) und der Verkleidung der Intimität als für jeden zu beobachtende Tatsache möglich.

Für Demachy ist beinahe das Gegenteil der Fall. Das Motiv, das er mit seinem Apparat ablichtet, ist ihm zu nahe, um so wie es ist wiedergegeben zu werden. Er entfernt sich davon einerseits durch die Regie, die in den meisten Fällen alltägliche Beobachtungen ausschließt. Seine Tänzerinnen posieren unbeweglich, sie scheinen eher als Repräsentantinnen einer Atmosphäre als eines Momentes zu fungieren. Desweiteren setzt er raffinierte Techniken ein, deren Handgriffe und durch sie erzeugten Effekte das schaffen, was er Kunstphotographie nennt. Die Momenthaftigkeit wird konterkariert durch eine komprimierte Inszenierung einer Atmosphäre, die flirrende Geschäftigkeit des (Opern-) Alltags ist durch eine gewählte Pose ersetzt. Dies schlägt sich auch in der Wahl des Tons und Pigmentstruktur der Photographie gegenüber der Zeichnung oder Malereien mit dynamisch-schraffierendem beziehungsweise pastosem Duktus nieder.

Die kunstphotographischen Manipulationen haben eine Vereinfachung, wenn nicht sogar eine Abstraktion zur Folge, da Aufnahmeumstände wie zum Beispiel Einzelheiten des Ateliers ausradiert werden. Es bleibt ein Modell, das praktisch keinen Bezug zu Raum und Zeit mehr besitzt, und das keinerlei alltägliche Gesten ausführt (und wenn doch, dann im Sinne einer Studie und nicht einer Momentaufnahme).

Solche Unterschiede in der Vorgehensweise werden noch sichtbarer durch den intrinsischen Photographievergleich, der durch die vergleichende Einbeziehung der Photographien Degas ermöglicht wird.

Ohne auf die Einzelheiten des Ausstellungskataloges zu Degas als Photographen<sup>252</sup> eingehen zu wollen, scheint es vonnöten, ein relativ umfangreiches Zitat als Beispiel für die gegenwärtige Einschätzung des Werkes im Verhältnis zur Kunstphotographie anzuführen: „Und es ist noch viel schwieriger, sich vorzustellen, wer außer Degas Tänzerinnen in dieser Weise hätte photographieren können, oder wer es in so offensichtlich improvisierten Bedingungen hätte tun können. Wieder einmal reicht es, auf die letzten Neuigkeiten der Kunstphotographie der Epoche zu schauen um zu sehen, was ein französischer Photograph produzierte, der ein „künstlerisches“ Werk schaffen wollte und Degas imitierte: *Behind the scenes* von Robert Demachy, ein Lichtdruckabzug aus eben derselben Epoche, ist eine Nachahmung der Tänzerinnen Degas: seine Modelle tragen das Tutu, die von unten kommende Beleuchtung beschreibt die Silhouette der einen und erhellt die andere von vorn, die Szene findet während einer Pause in den Kulissen statt; aber der Rest ist ein Tableau Vivant, oberflächlich, ohne Seele. Es fehlt, wie man es bei Degas findet, ein Eindruck von authentischer Intimität und ein überraschender Sinn für die Plastizität des Mediums.“<sup>253</sup> (Abbildung 19)

Herr Daniel, zeitgenössischer Kritiker, demonstriert hier, daß sich in einem Jahrhundert die Methoden der Kunstkritik kaum geändert haben.

---

<sup>252</sup> Edgar Degas, photographe, Paris: Bibliothèque nationale, 1999

<sup>253</sup> Daniel Malcolm: „L’atmosphère des lampes ou lunaires“, im Ausstellungskatalog Edgar Degas, photographe, op.cit. S.45: „Et il est encore plus difficile d’imaginer qui, à part Degas, aurait pu photographier ainsi des danseuses, ou qui aurait pu le faire dans des conditions apparemment aussi improvisées. Encore une fois, il suffit de regarder ce que l’art photographique de l’époque proposait de plus neuf pour voir ce qu’un photographe français désirent obtenir une oeuvre „artistique“ produisait lorsqu’il imitait Degas: „Behind the scenes“ de Robert Demachy, un tirage en héliogravure datant précisément de la même époque, est un pastiche des danseuses de Degas: ses modèles portent le tutu, l’éclairage en dessous détache la silhouette de l’une d’elles et éclaire l’autre en face, la scène se déroule dans les coulisses pendant un moment de repos; mais tout le reste est un tableaux vivant, superficiel, sans âme. Il y manque ce qu’on trouve chez Degas, un sentiment d’intimité authentique et un sens étonnant de la plasticité du médium.“

Und dabei wäre es doch wünschenswert, eine weniger verallgemeinernde, dem Einzelfall gerechtere Analyse anzustellen.

Ein etwas nuancierteres Urteil im Vorwort Jean-Pierre Angremys läßt die Möglichkeit einer differenzierteren Darstellung zumindest offen: „Und wenn, als Spiegeleffekt, der piktorialistische Photograph Robert Demachy sich von den gemalten Tänzerinnen inspirieren läßt, um eine Photographie zu konstruieren, hat diese offensichtlich nichts mehr mit der von Degas zu tun.“<sup>254</sup> Der angesprochene Spiegeleffekt reflektiert ein Bild, und projiziert es gewissermaßen auf eine neue Fläche. Die Rezeption transformiert und führt zu neuer Kreation.

Eine Gegenüberstellung der Bilder von Demachy und Degas ist umso faszinierender, als sie einen von zwei verschiedenen Seiten her unternommenen Versuch der Annäherung an ein ähnliches Motiv bedeutet, um als Ergebnis verwandte Erscheinungen mit voneinander weit entfernten Bedeutungen zu haben.

Die Tatsache, daß diese Annäherungsweise so oft auf assoziierende und oberflächliche Weise wiederholt worden ist, deckt die Problematik des Betrachters auf, dem die Bedeutung des Schaffensprozesses für den Künstler und sein Werk nicht unbedingt bewußt ist. Das gleiche Problem stellt sich dem heutigen Betrachter, dem die Reize der Photographien Demachys, die Schwarz-Weiß-Effekte auffallen, und dem man, um ihm zu einem besseren Verständnis von Bedeutung, technischem und ästhetischem Reichtum zu verhelfen, die Umstände des Anfangs der Kunstphotographie erinnern muß.

---

<sup>254</sup> Vorwort zu Ausstellungskatalog *Degas photographie*, S.9: „Et lorsque, en effet de miroir, le photographe pictorialiste Robert Demachy s'inspire des danseuses peintes pour construire une photographie, elle n'a évidemment plus rien à voir avec celle de Degas.“

### III. 3.2. James Mc Neill Whistler. Ton und Sensibilität.

Whistler ist neben Degas derjenige, den eifrige Kritiker gegen das schändliche Plagiat durch die Piktorialisten zu verteidigen gesucht haben<sup>255</sup>.

Sadakichi Hartmann, der in einem vorangegangenen Kapitel als Gegner der manuellen Intervention zwischen Aufnahme und Abzug zitiert worden ist, verurteilt piktorialistische Bilder, die Whistlers Werk evozieren: „Versuchen Sie einmal, Whistler zu imitieren! Sie werden schnell einsehen, daß es unmöglich ist. Denn wenn Sie gescheit sind, werden sie entdecken, daß Whistlers Charme in dem Zusammenspiel seines mystischen Stils, der sich der Analyse verwehrt, und seinen Kompositionslinien liegt.“<sup>256</sup> Auch ästhetisch der Malerei nahestehende Photographie wird mit dem Verweis auf die ursprünglichen und exklusiven Qualitäten der Malkunst disqualifiziert. Es ist fraglich, ob ein so ausschließliches Urteil der Analyse standhält.

Der aus den USA gebürtige Whistler lebte seit seiner Ausbildung in Paris und London. Er war eine Generation älter als die erste Riege der Kunstphotographen, die um 1860 geboren wurden, als er bereits malte.

Obwohl er eingeweihten Pariser Kunstkreisen bereits zuvor ein Begriff war, markierte Whistler seinen Eintritt vor einem breiteren Publikum 1863 im Salon des Refusés mit der *Dame blanche* (Abbildung 20). Dieses Gemälde, im Vorjahr noch von der Jury zum Salon der Königlichen Akademie in London verweigert, erhielt später den Namen *Symphonie en blanc N°1*, was auf die in sich einheitliche Tonalität zurückzuführen ist. Nur zwei Elemente des Bildes rahmen und akzentuieren die delikate strukturierte Helle, nämlich

---

<sup>255</sup> vgl. Hector Colard: *La Photographie Moderniste*, in: Bulletin du Photo Club de Paris, 1893, und E.H.: *L'Art en Photographie à propos du Salon Photographique de Bruxelles*, in: Bulletin du Photo Club de Paris u.a. Ebenso brachte George Bernard Shaw den Maler mit piktorialistischer Photographie in Verbindung, s. II.4.

<sup>256</sup> Sadakichi Hartmann: *Subject and Treatment*, in: Photographic Art Journal, Vol.2. 1902, S. 9: „Try to imitate Whistler! You will soon see that it is impossible, for if you are wise, you will discover that Whistler's charm is contained in the sympathy between the play of his mystic touch that defies analysis, and the lines of his composition.“

das Haar der Dargestellten und der Kopf des Bären, auf dessen Fell sie posiert.

Der Maler verteidigte sich gegen die von einem Kritiker seines Werks angeführte Interpretation, es handele sich um eine Jungvermählte in dem Augenblick, in dem sie sich über den Verlust ihrer am Vortag verlorenen Jungfräulichkeit bewußt werde, sein Bild zeige vielmehr ein weißgekleidetes Mädchen, das aufrecht vor einem Vorhang stehe. Diese beiden Aussagen zu ein und demselben Bild dürfen als mögliche Pole einer Bildinterpretation der Epoche gelesen werden. Während der Künstler seinen ästhetischen Anspruch abstrakt darstellt, sucht der Kritiker<sup>257</sup> nach der Anekdote hinter der Farbschicht.

Nicht einmal zehn Jahre später malt Whistler das Porträt seiner Mutter, *Arrangement en gris et noir, N°1: Portrait de la mère de l'artiste* (Abbildung 21), das zu den bekanntesten seiner Werke zählt. Wiederum sind es für den Künstler Form und Farbe, Licht und Schatten, Komposition und Duktus, die das Interesse des Bildes ausmachen, denn die Persönlichkeit der Dargestellten sei letztlich nur für ihn selbst relevant. 1891 erwirbt die französische Regierung das Bild auf Anraten Stéphane Mallarmés und verleiht seiner Bedeutung so nachhaltig Ausdruck. Die subtile Auseinandersetzung mit Tonwert und Form Whistlers, seine kompositorische Leistung, war somit von offizieller Seite als ästhetisches Prinzip legitimiert. Bezeichnenderweise zu eben dem Zeitpunkt, an dem in Wien der Piktorialismus aus der Wiege gehoben wird und die photographische Auseinandersetzung mit künstlerischen Fragen auch theoretisch sich verbreitet. Die kunstphotographische Maxime von Harmonie<sup>258</sup> steht in der Folge der künstlerischen Problematik eines Whistler und will sich in gleichem Maße von der anekdotischen Interpretation einer figurativen Repräsentation distanzieren.

Dieses Bildnis der Mutter hat auch in kunstphotographischen Kreisen ein nicht zu überhörendes Echo. Wie Puyo in einer Abhandlung über die Inspirationsquellen der Vergangenheit ausführt, steht die Transposition

---

<sup>257</sup> Castagnary

<sup>258</sup> s. II Theoretischer Rahmen

dieses Motivs für eine moderne und auf Interpretation bedachte Strömung in der Kunstphotographie<sup>259</sup>.

Wirklich gibt es einige photographische Porträts, die auf Whistlers Bildnis seiner Mutter zurückzuführen sein können. Ein Bild Craig Annans zeigt eine alte Dame, *Janet Burnet* (Abbildung 22), mit Spitzenhaube im Profil. Im Zusammenhang mit der Bedeutung des Geschmacks für die kunstphotographische Arbeit erwähnt Drouilly es als Beispiel für ein künstlerisches Ergebnis.<sup>260</sup> Dieses und verwandte Bilder zeichnen sich durch eine dem Bild Whistlers ähnliche flächige Disposition im Hintergrund aus und auch das Profil und der Ton entsprechen dem Vorbild.

Geht es aber wirklich um eine Kopie, um ein erfindungsloses Prozedere, das dem Kunstmarkt gefällig sein will? Die Tonskala Whistlers ist in jedem seiner Bilder so schlüssig, daß sie den Keim der photographischen Ansteckung bereits in sich trägt.

Mehr noch, sie scheint eine ästhetische Frage aufzuwerfen, deren Antwort letztlich piktorialistische Kunstphotographien sind. Die Verbindung von tonaler Harmonie, synthetisierender Formfindung und möglichem emotionalem Gehalt wird von Whistler begonnen und von Photographen mit ästhetischem Anspruch vollendet.

In diesem Zusammenhang ist der Vergleich des Gemäldes, das die Mutter Whistlers zeigt, mit einem photographischen Bildnis John Ruskins von Frederic Hollyer (Abbildung 23) aus dem gleichen Jahr, 1871, einladend, da auch dieses die Persönlichkeit des Dargestellten hinter sich läßt. Der weißbärtige Ruskin ist im Profil sitzend gegeben, Gesicht und Hände durch Licht, das durch ein an der linken Bildseite befindliches Fenster zu kommen scheint, akzentuiert. Ohne von dem eindrucksvollen Porträt eines weisen Alten abzulenken, sind im Hintergrund Elemente der Einrichtung

---

<sup>259</sup> Constant Puyo: *Le Passé Source d'Inspiration*, in: *Revue de Photographie*, 1904, S. 1-8. Eine andere Strömung sieht er im Prozedere Guido Reys, dessen stark an niederländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts angelehnten Kompositionen nicht Kopien, sondern kreative Synthesen darstellten. Es handle sich um einen klassischen und kompositionsliebenden Stil.

<sup>260</sup> G. Drouilly: *L'Art en Photographie*, in: *Photo Magazine*, vol.2, 1904, S. 97-103

angedeutet, die Nuancierung des Grau und vereinzelter Reflexe runden die Komposition ab.

Symphonie, Harmonie, Nocturne, die Titel sind Programm, sowohl in der Malerei Whistlers als auch in der Photographie der Piktorialisten.

Die Momentaufnahme, das Anekdotische der figurativen Präsenz in ihren Bildern überwinden Maler und Photographen gleichermaßen durch die Zurücknahme des Details durch tonale Verschmelzung einzelner Formen. Ein sprechendes Beispiel hierfür sind zwei kleine Bilder aus Dieppe von Whistler (Abbildungen 24, 25) und thematisch naheliegende Aufnahmen etwa eines Demachy aus Nordfrankreich (Abbildung 26). Die Szenen, die Material zur Genremalerei bieten, sind eine diffuse Beleuchtung getaucht, Konturen und Flächen sind zu einer organischen Atmosphäre verwoben, und die Personen gehören zum pittoresken Eindruck. Sie können keinerlei dokumentarische Information wie etwa in einer Photoreportage oder einer Genrestudie bieten. Das Anekdotische ist durch das Atmosphärische ersetzt.

### III.3.2.1. Der photographischer Bildausschnitt, Whistler und Japan

Der Maler James McNeill Whistler war darüberhinaus einer der ersten, der sich mit den Prinzipien japanischer Kunst auseinandersetzten und deren von anekdotischem Gehalt befreite Formfindung rezipierten. Auch dies verband ihn mit den Kunstphotographen: „War es die Photographie, die uns auf die Kunst der Japaner aufmerksam machte, oder war es diese, die den Künstlern den Wert der Photographie offenbarte, genug, die Erkenntnis der beiden Faktoren fällt in ein und dieselbe Zeit.“<sup>261</sup>

Mit einer solchen Überlegung erhebt die Photographie Anspruch auf eine Domäne, die bis dahin dem vorbehalten war, was sich unter dem Begriff des Impressionismus der Maler zusammenfassen läßt. Die Begrifflichkeit einer impressionistischen Photographie kommt nicht selten im

---

<sup>261</sup> Oskar Webel: *Photographie und Japanismus*, in: Allgemeine Photographen Zeitung, 1900, S. 9

piktorialistischen Kontext zum Einsatz<sup>262</sup>. Der Hinweis auf ihre sozusagen japanische Herkunft eröffnet ihr eine zusätzliche Dimension. Wie der lernbegierige Amateur mit piktorialistischen Ambitionen „muß der japanische Schüler schauen und wieder schauen und darf nicht eher den Griffel zur Hand nehmen, bis er das Leben des darzustellenden Gegenstandes völlig erfaßt hat und wiederzugeben vermag. Diese Erinnerungsbilder tragen die Kraft der Wahrheit in sich, ihre Eindrücke sind die wahre Impression und ähneln denjenigen der Photographie wie ein Ei dem anderen.“<sup>263</sup>

Es liegt in der Natur der Sache, daß der Photograph nicht den Griffel, sondern die Kamera zur Hand nehmen wird<sup>264</sup>.

Erinnerungsbilder sind ein wichtiger Faktor der kunstphotographischen Bildfindung. Ihre Herleitung kann wahrnehmungstheoretisch beziehungsweise psychologisch erfolgen.<sup>265</sup> Sie setzen eine synthetische Konzeption der Darstellung voraus, wie sie - unter anderem - ein Puyo formuliert hat.

Margaret Harker weist für Mitglieder des *Linked Ring* den Einfluß japanischer Malerei nach: die zurückgenommene Farbigkeit der Bilder aus dem Fernen Osten verleitet geradezu zu einer vergleichenden Nebeneinanderstellung mit Photographien. Trotz des differierenden künstlerischen Impulses, der grob verallgemeinert unter thematischer Auffassung für westliche, unter Merkmalstudie für ihre asiatischen Kollegen zusammengefaßt wird, lassen sich Gemeinsamkeiten in Vereinfachung von Ton, Linie und Detail in beiden Kunstformen aufzeigen. Die von Harker in diesen Zusammenhang gebrachten Piktorialisten sind William und Carine Cadby,

---

<sup>262</sup> Dieser Ausdruck wird nicht zuletzt auch von Willi Warstat bemüht. In der vorliegenden Arbeit wird er jedoch vorzugsweise vermieden, da es ohne eine ausführliche kritische Überprüfung eines solchen allzugeläufigen Begriffs keinen Sinn zu machen scheint, ihn auch noch in zusätzliche Bereiche zu übertragen. Ein weiteres Beispiel für die Übertragung von Begrifflichkeit aus der Malerei in die Phototheorie und die damit verbundene Verzerrung der Perspektiven ist der Artikel Ann Hammonds zum Piktorialismus: Naturalismus und Symbolismus. Die piktorialistische Fotografie, in: Michel Frizot (ed.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln: Könemann, 1998, S. 293-310

<sup>263</sup> *ibid.*

<sup>264</sup> Wobei zu beachten ist, daß unter Kunstphotographen die vorbereitende Skizze durchaus keine Seltenheit war – die Brüder Hofmeister hatten sie sogar fest in die Arbeitsteilung eingeplant. Dieses Argument belegt einmal mehr die Intentionalität kunstphotographischer Produktion.

Frederick Holland Day und Eduard Steichen in seinem Frühwerk. Peter C. Bunnell fügt dieser Liste Clarence White und Alvin Langdon Coburn hinzu, und macht japanische Formbildung für den Übergang der piktorialistischen zu einer modern-formalistischen Photographie mitverantwortlich.<sup>266</sup>

Wie die japanische Holzschnittkunst etwa eines Hiroshige (1797-1858) oder Hokusai (1760-1849) einen piktorialistischen Photographen wie Alvin Langdon Coburn beeinflusst hat, ist klar nachzuvollziehen. Nachdem der Wunderkind-Photograph sich einen ersten Eindruck der kunstphotographischen Ereignisse in Europa um 1900 verschafft hatte, kehrte er in die USA zurück, um das Gelernte in einem eigenen Photostudio in New York in die Tat umsetzen zu können. Nebenher besuchte er die Sommerakademie der Ipswich School of Art in Massachusetts, an der Alfred Wesley Dow einen stark von japanischer Ästhetik beeinflussten Kompositionsunterricht gab<sup>267</sup>.

Um die Beziehung von Whistler, japanischer Kunst und den Piktorialisten zu verstehen, gilt es kompositorische und tonale Besonderheiten zu beachten.

Whistlers *Nocturne in Blau und Gold: Battersea Bridge* (Abbildung 27) ist nur ein Modell für eine Kompositionsweise, die die Form und ihren tonalen Kontext thematisiert. In malerischer Unschärfe zeigt das Bild den nächtlichen Fluß, der von der hohen Brücke überquert wird, mit der dahinterliegenden Stadt und einigen Lichtern. Eine bemannte Barke ist im Vordergrund schemenhaft zu erkennen. Aus der nachtblau tonal variierten Fläche tritt die solide (und dunkelste) Form der vom Ufer aus gesehenen Brücke hervor. Diese Ansicht läßt Elemente verschiedener Ebenen sich zu einem neuen Gefüge kombinieren, so ist der niedrige Horizont mit den Lichtern der Stadt beinahe nur Echo der Brückenform und fungiert bestenfalls am linken Bildrand als visuelle Grenze. Der Zusammenhang mit japanischen Holzschnitten der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird

---

<sup>265</sup> Siehe II.5. Warstat beziehungsweise IV.2. Chabaneix/Janet

<sup>266</sup> Peter C. Bunnell: Für eine moderne Fotografie. Die Erneuerung des Piktorialismus, in: Michel Frizot (Hg.): Eine neue Geschichte der Fotografie, op.cit. S. 319

<sup>267</sup> vgl. Mike Weaver: Alvin Langdon Coburn, Symbolist Photographer, New York: Aperture, 1986.

deutlich, wenn man vergleichend eine (relativ beliebige) Ansicht des Fuji von Hokusai betrachtet (Abbildung 28). Ein Objekt im Vordergrund ist derart mit dem Berg im Hintergrund kombiniert, daß die neue Ansicht eine neuartige Synthese der beiden Element bewirkt. Für Bilder, die auf eben diesem Kompositionsprinzip beruhen, lassen sich aus dem kunstphotographischen Bildfundus zahlreiche Beispiele anführen. Eines der bekanntesten ist *Das Schweigen* (Abbildung 29) von Georg Einbeck, Baumstämme stehen rhythmisieren die Sicht auf den Fluß mit den auf ihm schwimmenden Schwänen. Als weitere Illustrationen dient eine Hafensicht von Alvin Langdon Coburn (Abbildung 30), eine Aufnahme der Seine in Paris von Robert Demachy (Abbildung 31) oder auch, in nächtlicher Atmosphäre, *la Grande Roue* von Pierre Dubreuil (Abbildung 32). All diese Ansichten sind frei von anekdotischer Narration, und reflektieren letztlich die Sichtveränderung in Konsequenz eines spezifischen Bildausschnittes, der nicht anders als originär photographisch bezeichnet werden kann. Die tonale Klammerung von verschiedenen Bildgründen und die relativisierte, revolutionierte Signifikanz von Bildelementen war ästhetisches Anliegen von Malern und ästhetisches Ergebnis von Photographen.

Was in der theoretischen kunstphotographischen Diskussion unter synthetisierter Gestaltung und Beschränkung auf das Wesentliche verstanden wird, findet seine Parallele daher in gewissen Naturdarstellungen japanischer Holzschnitt-Künstler und ebenso in Gemälden Whistlers.

Auch als kunstphotographische Thematik sind Landschafts- und Naturdarstellungen viel genutzt. Dies nicht allein aus den oben beschriebenen formalen und tonalen Herausforderungen, sondern auch, weil sie Inhalte piktorialistischer Prädilektion transportierten.

### III.4. Orte im Bild. Ein Vergleich.

#### III.4.1. Piktorialistische Landschaften

Flandern, Holland, die Bretagne - die Landschaften des Nordens sind motivisch gehäuft in kunstphotographischen Werken zu finden. Es scheint, als gehe eine ganz besondere Faszination von diesen Orten aus, deren nostalgischer Gehalt nicht zuletzt von ihren Bewohnern und ihrer ikonographischen Tradition herrührt.

Vermutlich war Huysmans Held *Des Esseintes* nicht der einzige, der sich „Holland nach den Werken Teniers und de Steens, Rembrandts und van Ostades vorgestellt“ hatte.<sup>268</sup> Die ländliche Weite und kleinstädtische Leere drängen sich als Projektionsfläche ästhetischer Phantasien geradezu auf.

Harmonie ist, wie die Lektüre ästhetiktheoretischer Schriften ergibt, das oberste Gesetz kunstphotographischer Bildschöpfung. Seitenweise ergehen rechnerisch-konkrete Lehrbeispiele an die Leserschaft der Fachpresse, wie diese, besonders in der freien Natur, durch kompositorisches Geschick und Raffinesse im Abzug herzustellen sei. Durch die große Tradition des malerischen Landschaftsbildes angeregt, unternimmt auch die Masse der Amateure photographische Exkursionen, deren Beutestücke aber wohl nur zu geringem Teil als kunstphotographisch zu bezeichnen sind.<sup>269</sup> Die Elite, die sich auf internationalen Ausstellungen gegenseitig ihre Arbeiten präsentiert, findet jedoch zu bemerkenswerten Resultaten.

Dabei können die Blickwinkel, die Sichtweisen durchaus divergieren. Dem einen mag es mehr um die flächige Komposition einer Landschaft, dem anderen mehr um die symbolhafte Verdichtung von Figur und Landschaft gehen.

---

<sup>268</sup> Joris-Karl Huysmans: A rebours, Paris: Gallimard, coll. Folio, 1977 (1884), S. 245 ff.: „Il s’était figuré une Hollande, d’après les oeuvres de Teniers et de Steen, de Rembrandt et d’Ostade (...)“

<sup>269</sup> Dem Wirken Lichtwarks war es beispielsweise in Hamburg zugute zu schreiben, wenn der visuelle Lokalpatriotismus einen neuen Höhepunkt erlebte.

George Seeley ist mit seiner *Landschaft* (Abbildung 33) ein aussagekräftiges Beispiel für den ersteren Fall, gezeigt ist eine teilweise durchbrochene Schneefläche. Der Bildausschnitt, angedeutet durch einen nah am oberen Bildrand gelegenen Horizont und den untersten Teil zweier Baumstämme, ist so gewählt, daß die Landschaft ihren konkreten Realitätsbezug aufgibt und sich zu einer nahezu abstrakten Komposition verselbständigt. Diese wiederum kann, nach Belieben, als Stimmungslandschaft aufgefaßt werden. Ebenso deutet Georg Einbeck für seine Bilder schon im Titel die Gefühlshaltung an, die er durch sie auszudrücken bemüht ist, so zeigt das Bild *Einsam* (Abbildung 34) zwei isolierte Baumstämme in einer Schneelandschaft, und im bereits angesprochenen Bild *Schweigen* (Abbildung 29) stehen Baumstämme zwischen dem Betrachter und dem im Bildhintergrund fließenden Fluß.

Einen den zweitgenannten Fall betreffenden, ausgeprägt undokumentarischen Ansatz haben die Arbeiten der Brüder Hofmeister. Zwei ihrer berühmtesten Bilder bilden Figuren in der Landschaft ab, auf so eindringlich zur Interpretation einladende Weise, das eines gar zwei Titel hat - wobei nicht mehr festzustellen ist, ob sie von den Künstlern gegeben oder nachträglich von einem Betrachter stammen. Es handelt sich hierbei um das Bild *Nachtgang* oder *Die Hexe* (Abbildung 35a).

Gezeigt ist die dunkle Silhouette einer gebeugt gehenden alten Frau in einer bewaldeten Heidelandschaft. Die auf Gehstöcke gestützte Figur kommt auf drei Bäume zu, von denen nur der untere Teil der Stämme zu sehen ist. Ein ausladender Ast, die gekrümmte Haltung der Alten und die Linie ihres rechten Stockes verklammern die beiden Bildhälften vor dem in schmalen Streifen helleren Horizont. Diese Komposition basiert auf einem formal hergeleiteten Bildausschnitt. Das kreative Prozedere des Bruderpaars setzt systematische Skizzen vor die photographische Aktion, erste Aufnahmen und die sorgsame Verarbeitung im Gummidruck folgen. *Die Hexe* ist in einer erhaltenen Studie (Abbildung 35b) sehr viel heller, die Vermutung, daß es sich mitnichten um eine Nachtaufnahme handelt, liegt nahe. Das bildliche Konzept erfordert dies auch nicht, geht es doch um eine interpretierende Verarbeitung des photographischen Rohmaterials.

Vorgesehen und erreicht wird die Anspielung auf Märchen- und Mythenerfahrung, ohne jedoch narrativ zu sein.

Das andere Bild ist *der Einsame Reiter* (Abbildung 36). Jeder Betrachter mit Kenntnis deutscher Dichtkunst assoziiert sofort den Reiter im *Erlkönig* Goethes. Der Reiter ist bereits am Horizont angelangt, er ist nur als Silhouette am Ende seines Weges, dessen weiterer Verlauf nicht sichtbar ist, zu erkennen. Fetzenhaft bestimmen die Bäume durch ihre überraschenden Proportionen die Komposition – der Reiter muß letztlich allein seiner Winzigkeit halber zum Bedeutungsträger werden.

Auch das Exempel Robert Demachys eignet sich in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal, Landschaftsbilder sind in seinem Werk zahlreich, figürlich mit Fischern und Bauern angereichert. Sie scheinen Landbewohner als eine fremdartige Erscheinung wahrzunehmen, die einem auf Reisen begegnet – Reisen, die auch eine Flucht aus der Großstadt bedeuten: Wie jeder Pariser, der etwas auf sich hält, verbrachte auch Demachy die Sommermonate meist auf dem Land, in der Normandie, oder machte mit seinem Wagen kurze Abstecher in die Landschaft. Dieses Bedürfnis erläutert er mehrfach seinem Freund Alfred Stieglitz, und rät ihm bei einer Gelegenheit sogar zu einer Kur in der Bretagne<sup>270</sup>.

Unter den Bildern sind Dorfansichten, Straßenszenen, Bäuerinnen im Gespräch, aufs Meer blickend oder häusliche Arbeit verrichtend. Der männliche Bereich ist der des Hafens, der Boote, des Fischfangs. Der Bildausschnitt gibt ein einziges Motiv wieder, das heißt ein Motiv, das seinem alltäglichen Zusammenhang abstrahiert ist, und nicht etwa als Bestandteil einer dokumentarischen Photoreportage lesbar wäre.

Dieses Interesse für das bäuerliche Motiv entspricht einem Phänomen der Zeit, das der bereits durch seine Programmschrift für den Piktorialismus vorgestellte Kritiker Robert de la Sizeranne in der *Revue des Deux Mondes* beschreibt, wenn er „die Zeichen der merkwürdigsten Bewegung unserer

---

<sup>270</sup> aus dem Briefwechsel

Zeit, die uns uns zu den Bauern wenden läßt, in der Kunst, in der Literatur und im Leben<sup>271</sup> bemerkt.

Ebenso, wie dies für die in den Salons 1899 gezeigten gemalten Werke gilt, impliziert es ein generelles Interesse für die Bauern, ein legendäres Thema der künstlerischen Auseinandersetzung, nicht zuletzt auch eines Emile Zola oder eines Léon Lhermitte, von dem im nächsten Abschnitt die Rede sein wird. Mit der Industrialisierung und Urbanisierung ließ das neunzehnte Jahrhundert an seinem Ende einen melancholischen Blick auf ein verlorenes Ideal entstehen: „Das Landleben hat sich gleichzeitig mit dem Ende des Landlebens unter uns verbreitet, der Geschmack an Trachten und Traditionen hat sich, im gleichen Maße wie diese Trachten und Traditionen verschwinden, in unsere Kunst übersetzt. Wir finden darin Reize an Dingen, die wir verlieren werden oder deren Verlust wir zumindest fürchten müssen.“<sup>272</sup> Von diesem Gefühl waren die Kunstphotographen nicht ausgenommen. Eine lobende Kritik Georges de Cavillys für den Photographen „Frechon, den Millet der Photographie (...) dessen Bilder Gedanken übersetzen und ein Korn Poesie haben“<sup>273</sup> stimmt mit dieser Verlustangst überein. Zwar sieht er, gegenüber der von „Herrn Robert de la Sizeranne, dem feinfühligem und klugen Sänger unserer Anstrengungen, die Grade vom Handwerk zur Kunst zu erklimmen“<sup>274</sup> angesprochenen Schwierigkeit, richtige Bauern posieren zu lassen, das Werk Frechon als gelungenen Gegenbeweis; dies vor allem, wenn man seine Anleitungen zum Dialog mit dem Bauer befolgt. Er stimmt aber völlig mit diesem überein, was die gebotene Eile des Unterfangens betrifft: „Aber daß sie sich beeilen! Schon sind die alten braunen bemoosten

---

<sup>271</sup> De la Sizeranne: *Les Paysans aux Salons de 1899*, in: *Revue des Deux Mondes*, 3/1899, S. 413: „...les signes du mouvement le plus curieux de notre temps, celui qui nous tourne vers les paysans, dans l'art, dans la littérature et dans la vie.“

<sup>272</sup> *ibid.* S.418: „La vie rurale s'est répandue parmi nous en même temps que déclinait la vie rurale, que le goût pour les costumes et les coutumes de nos paysans s'est traduit dans notre art à mesure que ces costumes et ces coutumes disparaissent. On y trouve de charmes des choses qu'on va perdre ou du moins qu'on est en danger de perdre.“

<sup>273</sup> Georges de Cavilly: *Le Pittoresque dans la vie rurale*, in: *La Revue de Photographie*, 1904, S. 70: „Frechon! le Millet de la photographie (...) dont toutes les épreuves traduisent une pensée et ont leur grain de poésie.“

Rieddächer kaum mehr ein Zustand der Erinnerung, glänzender Lack lauert den Wänden der modernen Behausungen auf, die Kostüme von damals verschwinden, und die Kataloge des Bon Marché und der Belle Jardinière finden überall Verbreitung. Das Land wird dahingerafft! Die mechanische Sähmaschine ersetzt die erhabene Geste des Säehens. Vielleicht gibt es schon bald weder richtige Bauern noch richtige Arbeiter, und wir können nur noch Fabriken und Maschinen photographieren.<sup>275</sup> Deutlicher kann der Ablehnung der Industrialisierung (und den damit verbundenen sozio-kulturellen Konsequenzen) nicht Ausdruck verliehen werden. Ländliche Motive sind in den Augen der Amateur-Ästhetiker gewissermaßen sowohl für die Kunst als auch für das Leben unersetzlich.

Es geht nicht um ein Porträt, schon gar nicht um Eleganz, derer der Verfasser die Landleute nicht für fähig hält, sondern um das typische, das alltäglich-idyllische des traditionellen Landleben, wie es der Großstädter und insbesondere der Pariser auf der Durchreise wahrnimmt. Dieses Bild, wie es sich ein solcher Städter von der Landbevölkerung macht, regt nicht zur Überprüfung, sondern zur Projektion an.

Um die Bedeutung der Landschaftsdarstellungen speziell für die Kunstphotographie begreifen zu können, soll zunächst das Werk eines zeitgenössischen Landschaftsmalers als Vergleichswert evoziert werden.

#### III.4.2. Ein zeitgenössischer Landschaftsmaler: Léon Lhermitte

Hinsichtlich der künstlerischen Mode der Landschaftsdarstellungen schlugen zwei Künstler durch ihren persönlichen Kontakt die Brücke

---

<sup>274</sup> *ibid.* S. 74: „M. Robert de la Sizeranne, le chantre délicat et très averti de nos efforts pour gravir les degrés qui du métier conduisent à l'art.“

<sup>275</sup> *ibid.* S. 78: „Mais qu'ils de hâtent! Déjà les vieux toits de chaume, bruns et moussus, ne sont plus guère qu'à l'état de souvenir; les luisants ripolins guettent les murailles des modernes logis; les costumes d'autrefois disparaissent, et les catalogues du Bon Marché et de la Belle Jardinière pénètrent partout. La terre se meurt! La semeuse mécanique remplace le „geste auguste“. Bientôt, peut-être, n'y aura-t-il plus de vrais paysans ni de vrais ouvriers, et on ne pourra photographier que des fabriques et des machines.“

Da Frechon kein Anhänger des Gummidrucks ist, wirft de Cavilly an dieser Stelle ein, daß dann tatsächlich nur noch dieser und die Unschärfe künstlerisch wirken könnten.

zwischen Malern und Piktorialisten. Léon Lhermitte (1844-1925) war ein Freund Robert Demachys, gemeinsam unternahmen sie Ausflüge in die inspirierende Natur. So fanden sie sich vor dem gleichen Motiv wieder, und der Sohn Lhermittes, ein glühender Bewunderer Demachys, stellte seine Kamera neben die des prominenten Kollegen, oder lichtete die beiden Künstlerfreunde gemeinsam ab<sup>276</sup>.

Ob der gemeinsame Standort auch zu einem gemeinsamen künstlerischen Standpunkt führte, ist eine weitere Frage. Das Vorwort zu dem umfangreichen catalogue raisonné zum Werk Lhermittes erweckt diesbezüglich gewisse Hoffnungen: „Handelt es sich deswegen, wie so oft wiederholt, um „photographische“ Kunst? Mitnichten. Es muß diesem vulgären und zu verbreiteten Irrtum ein Ende bereitet werden. Sicher, Lhermitte wurde von der Photographie beeinflusst. Er hat nicht nur die Natur durch die berühmten Beispiele vergangener Malereien betrachtet, die alle simplifizieren und stilisieren. Dank des minutiösen Bildes, das Photographien seiner Zeit darboten, hat er auch ihr ungeordnetes Überschäumen der Tonwerte entdeckt und schätzen gelernt. Diese moderne Vision wollte er durch seine Kunst vermitteln. Das bedeutet allerdings nicht, daß er eine „photographische“ Malerei betrieben hätte.“<sup>277</sup>

Sicher ist, daß die Maler gegen Ende des neunzehnten Jahrhundert ihre Photographierfahrung nicht mehr leugnen können. Die Umsetzung dieses Wissens differierte hingegen. Einmal mehr ergibt sich mit dem Beispiel Lhermittes also die Problematik der gegenseitigen Beeinflussung von Malerei und Photographie. Die hier vorliegende Fragestellung legt den Akzent jedoch eher auf eventuell analoge ästhetische Konzepte.

---

<sup>276</sup> Diese Begebenheit wußte der Enkel Robert Demachys, Jean Demachy, in einem Gespräch 1999 zu berichten.

<sup>277</sup> Jaques Thuillier: Plaidoyer pour la peinture „naturaliste“, in: Monique Le Pelley Fonteny: Léon Auguste Lhermitte 1844-1925, catalogue raisonné, Paris: Cercle d'Art, 1991, S.12: „Est-ce pour autant, comme on l'a répété, un art „photographique“? Nullement. Il faut mettre terme à cette erreur vulgaire et par trop répandue. Certes, Lhermitte fut influencé par la photographie. Il n'a pas seulement regardé la nature à travers les modèles illustres qu'offre la peinture du passé et qui tous simplifient et stylisent. Grâce à l'image minutieuse qu'en offraient les épreuves photographiques de son temps, il en a découvert et goûté le foisonnement désordonné des valeurs. De cette vision toute moderne, il a cherché à faire passer quelque chose dans son art. Ce qui ne signifie pas qu'il ait pratiqué une peinture „photographique“.“

Entgegen der oben beschriebenen Modernität des Werkes Lhermittes entrüstete sich 1888 der Symbolisten-Fürst Peladan über die Abwesenheit von Tiefgang in dessen Bildern. „Man könnte es als buchstäbliche (littérale) Malerei bezeichnen – verstehen Sie nicht literarisch (littéraire), denn das wäre ein Lob, und völlig unverdient dazu!“<sup>278</sup>

Bilder wie *Maternité ou la Famille heureuse* und *Moissonneur buvant à la gourde ou la Soif* (Abbildungen 37 a,b) lassen ahnen, warum aus der Sicht derjenigen, die Kunst als Transportmittel mehr oder weniger verschlüsselter Ideen sehen, die Malerei Lhermittes mehr Deklination als Dichtung scheint. Vielfigurige Kompositionen finden sich gehäuft im Werk Lhermittes, in den beiden oben genannten Beispielen wird die bäuerliche Kleinfamilie thematisiert, die in ihrem gottgegebenen natürlichen Rahmen ein einfaches und fruchtbares Leben führt. Rätsel gibt diese Lebensform dem Künstler nicht auf, denn es erscheint ihm in goldenem Lichte und trotz ihrer harten Arbeit sehen die Landbewohner alles andere als unglücklich aus. Obwohl es sich nicht um erzählend-anekdotische Inszenierungen handelt, drängt sich der Begriff der Genremalerei geradezu auf, da eine gewisse Expressivität durch die Blickführung in den Bildern gewährleistet wird. Die Farbgebung ist um Natürlichkeit bemüht; trotz der Ruhe, die die Bilder ausstrahlen, wird in den Posen Momenthaftigkeit suggeriert, bisweilen haben die Gemälde Lhermittes Studiencharakter aufgrund ihrer Malstruktur.

Die Bilder des oben erwähnten Emile Frechon sind diesen Gemälden nicht unähnlich. Als „pure“ Photographien (was bedeutet, daß sie nicht in Gummidruck oder ähnlichen Techniken abgezogen sind,) darf man sie unter die genrehaftesten Randprodukte der Kunstphotographie reihen. Junge Bäuerinnen, die einer Alten beim Geschichtenerzählen zuhören (Abbildung 38) oder ein Fischer mit drei Frauen, die in innegehaltener Pose das Netz überprüfen (Abbildung 39) übertreffen an narrativer Qualität das meiste der piktorialistischen Kollegen. Demachy beispielsweise inszeniert das Landleben nach seinen eigenen ästhetischen Maßstäben, kleine Bauern-

---

<sup>278</sup> zitiert nach Jaques Thuillier, *ibid.*: „Quelle absence d’ailes et d’imagination! On pourrait appeler cela de la peinture littérale – n’entendez pas littéraire, ce qui serait un éloge, et le plus immérité!“

mädchen sehen aufs Meer und ein alter Bauer sitzt im Profil vor seinem Kamin (Abbildungen 40, 41).

Fast scheint es, als sei die Gummi – oder Kohleschicht, die sich auf seinen Bildern befindet, sein ästhetischer Filter, der auch die Kompositionen bedingt; und seine Sehweise sich von der Frechons also dahingehend unterscheidet, daß sie gar nicht erst vorgibt, sich für die Alltagsbelange der Landbevölkerung zu interessieren. Das Wesentliche ist nicht die Wiedergabe deren Lebensumstände, sondern was diese an Pittoreskem und sinnhaft Aufgeladenem der Kamera zu bieten haben. Letztlich war Demachy derjenige, der die Bedeutung des kreativen Eingriffs vor dem Sujet postuliert hatte – was natürlich seine Wahrnehmung und deren bildliche Umsetzung widerspiegelt.

Lhermitte war mindestens im gleichen Maße wie für seine Gemälde auch für seine Zeichnungen und Aquarelle bekannt. Diese beiden Verfahren sind der (Schwarz-Weiß-) Photographie insofern näher als die Malerei, als sie sich mit einer begrenzten Palette begnügen. Diese Arbeiten Lhermittes zeugen von einer detailgenauen Beobachtung und Wiedergabe der Natur. Ihre Reproduktion in Schwarz und Weiß verführt bisweilen zur Verwechslung mit Photographien. In ihrer großen Vielfalt an abgezeichneten Einzelmerkmalen und ihrer bisweilen an die Anekdote grenzende Inszenierung sind sie aber weit von der synthetischen, ästhetisierenden Darstellung piktorialistischer Photographie entfernt. Trotz der Gemeinsamkeiten auf den ersten Blick ergibt sich eine grundlegende Divergenz des Anliegens: wo Kunstphotographen die harmonische Vereinheitlichung anstreben, bemüht sich Lhermitte um Detail, wo sie eine Stimmung, eine Atmosphäre, eine sinnliche Schönheit zu gestalten suchen, interessiert er sich für das menschliche Motiv in seiner – allerdings kaum kritisch beleuchteten - sozialen Dimension.

Die Position Lhermittes ist - trotz motivisch identischer Vorlagen – naturalistisch im Verhältnis zu der ästhetizistischen der Piktorialisten.

Wie bereits im Zusammenhang mit dem piktorialistischen Schönheitsentwurf (insbesondere wie er von Frédéric Dillaye formuliert wurde) ausgeführt, muß man bei der Bildinterpretation von Kunst-

photographien eine bisweilen sehr konkret-poetische Lesart voraussetzen. Es besteht keine Scheu, von einer einzelnen Form auf einen spezifischen Inhalt zu schließen.<sup>279</sup>

Dem Bedürfnis nach Sinn und Sinnlichkeit der europäischen Gesellschaft um die Jahrhundertwende, deren Repräsentanten die Kunstphotographen ja auch sind, tragen sie als kreativ gewordene kulturelle Rezipienten Rechnung. Der photographische Verwendungszweck ist daher nicht der einer positivistischen Dokumentation.

### III.4.3. Léon Spilliaerts Bildatmosphären

Ein anderer malerischer Ansatz liegt dem Werk des belgischen Malers Léon Spilliaert zugrunde. In seinen Bildern begegnet man neben Phantasiestalten auch Motiven mit einer ganz besonderen formellen Generalisierung und Abstraktion in Grautönen beziehungsweise Schwarz und Weiß. Als ein Beispiel kann hier die *Marine avec sillage* (Abbildung 42) illustrieren, was den Maler über lange Jahre an der bildlichen Verarbeitung der Küstenlandschaft um Ostende faszinierte. Die Komposition ist beinahe abstrakt geometrisch aufgefaßt, die Horizontlinie liegt nur knapp unterhalb der oberen Bildgrenze. Die Masse des dunkelblauen Meeres wird durch das helle Kielwasser des am Horizont angelangten Dampfschiffes in großzügigem Bogen geteilt. Der helle Himmel wiederum wird mittig von der der Farbe des Meeres entsprechenden, vom selben Schiff ausgehenden Dampfwolke verdunkelt. Das Aquarell ist flächig und diffus aufgelöst, keinerlei Detail von Wellen oder gar des Schiffes ist erkennbar. Kielwasser und Dampf sind ephemere Erscheinungen, obwohl man also von einer malerischen Momentaufnahme sprechen müßte, stellt sich das Gefühl eines in der Bewegung eingefangenen Augenblickes nicht ein. Eher ist der

---

<sup>279</sup> s. II.2. Frédéric Dillaye läßt Assoziationen, die sich während des Betrachtens beispielsweise einer Landschaft einstellen, Revue passieren. Seine Ausführungen lesen sich wie ein Glossar für piktorialistische Symbole. Selbst wenn die Zeichen nicht immer und für jeden einen derart konkreten Inhalt besitzen müssen, darf man doch bei einem Großteil der Amateure von einer Neigung zu ähnlichen Lesarten ausgehen.

Moment nur Vorwand zu einer Beschäftigung mit den atmosphärischen Lichtverhältnissen, die die Meerlandschaft zu bieten in der Lage ist. Sujet ist weniger die Tradition der Marinedarstellungen in Malerei oder Photographie, wie etwa im Werk eines Gustave Le Grays.

Sind die Bilder aber ohne die Erfahrung photographischer Ansichten denkbar? „Spilliaert wählt seinen Blickwinkel wie ein Photograph. In seinen Bildern herrschen überraschende Einstellungen und lange Verkürzungen in Geraden und Kurven vor. Sie evozieren, durch ihre bereinigten Strukturen und die, durch gedämpfte Tonalitäten dramatisierende Atmosphäre, Kinodekor.“<sup>280</sup> Die Qualitäten, die hier der Photographie zugeordnet werden, sind nicht mehr die der Detailgenauigkeit, sondern die des spezifischen Blickes, der besonderen Atmosphäre, die die Kamera wiederzugeben in der Lage ist. Mit gleicher Problematik setzen sich, erwartungsgemäß, auch piktorialistische Photographen - in diesem Fall Heinrich Beck – auseinander. In einer *Kielwasser* (Abbildung 43) betitelten Arbeit zeigt er, etwa gleichzeitig, 1903, ein sehr verwandtes Motiv. Zu sehen ist ebenfalls eine Meerlandschaft mit einem Dampfschiff am Horizont, der allerdings niedriger (etwas unterhalb der Bildmitte) angesiedelt ist. Das Kielwasser leitet auch in der Photographie in voller Breite in das Bild, und findet über der Horizontlinie sein Echo in hellwolkigem Himmel, der in der rechten oberen Ecke wiederum die dunkle Meeresfläche widerhallen läßt. Die gesamte Komposition ist dynamischer als die Spilliaerts, weil weniger gleichförmig strukturiert: Das Schaumgeflecht des Kielwassers und die dampfgleiche Konsistenz der Wolken sind deutlich zu unterscheiden. Die Atmosphäre wirkt daher aufgewühlt, bleibt jedoch – nicht nur, aber auch der Gummidrucktechnik wegen - über jeden Schnappschußverdacht erhaben.

Wie in piktorialistischen Bildern geht es in den Gemälden Léon Spilliaerts kaum um eine dokumentarisch-präzise Bestandsaufnahme der Natur,

---

<sup>280</sup> Sophie Bronsin: Léon Spilliaert. Paysages et marines de Flandres, in: Spilliaert, oeuvres de jeunesse 1900 – 1918, Paris: Musée-Galerie de la Seita, 1997, S. 68: „Spilliaert choisit ses angles de vue en photographe, ses oeuvres sont dominées par des plans surprenants et de longs raccourcis, tout en droites et en courbes. Elles évoquent, par leurs structures épurées et par l'atmosphère dramatisante dues aux tonalités sourdes, des décors de cinéma.“

sondern um den Eindruck beispielsweise von der Weite des Meeres. Die flächige Harmonie der dunklen und hellen Partien der Bilder entspricht einer Stimmung, einem Rhythmus eher als einer geographischen Standortbestimmung, der genaue Ort der Darstellung ist unwichtig, wichtig hingegen die subjektive Wahrnehmung der Natur und deren künstlerische Wiedergabe.

Die Photographieerfahrung Spilliaerts muß man nicht nur bei seinen Landschaftsbildern (als selbstverständlich für seine Epoche) voraussetzen. Auch in den Porträts, die hier nur in einem kleinen Exkurs Platz finden, schlagen sich ästhetische Errungenschaften wie beispielsweise Gegenlicht und „photographischer“ Bildanschnitt nieder. In seinem *Selbstporträt im Gegenlicht* (Abbildung 44) spielt der Maler geradezu mit den Effekten dieser Art der Selbstdarstellung, die mehr verbirgt, als sie zeigt und mehr assoziieren läßt, als sie dokumentieren will. Gleich zwei piktorialistische Porträts, in denen der dargestellte Künstler als Schattenriß erscheint, bieten sich zum Vergleich an. Das eine ist das *Porträt Baron de Meyers* von Clarence Hudson White (Abbildung 45), das andere *Rodin le Penseur* (Abbildung 15) von Eduard Steichen. Es handelt sich also nicht um Selbstbildnisse. Man darf aber wohl von künstlerischen Einverständnis der Dargestellten ausgehen, umso mehr, als Rodin Steichens Interpretation seines Werkes als ein eminentes Element der Öffentlichkeitsarbeit erkannt hatte. De Meyer ist ansatzweise noch zu erkennen, Rodin identifiziert der Betrachter ausschließlich über sein prägnantes Profil. Diese Art des photographischen Porträts muß man immer vor dem Hintergrund der seriellen Arbeit der Berufsphotographen vor 1900 sehen, die stereotype Studioeinrichtungen und dementsprechende Beleuchtung mit Retusche kombinierten. Wenn hier die Faktizität zugunsten der Andeutung zurückgenommen wird, bedeutet dies eine neue Sinnggebung für das Porträt, dessen detailgetreue Kopie eben nicht die vielzitierte subjektive Wahrheit wiedergibt. Darüberhinaus ist es für das Künstlerportrait nicht unerheblich, daß der traditionelle Spiegel durch die Kamera und im gleichen Zug die bemühte Studie durch einen Schatten ersetzt werden. Die Annäherung an die Künstlerpersönlichkeit geschieht im Falle Rodins sogar über eine Art

Dreifaltigkeit von Inspiration, Werk und Künstler, wobei letzterer als grundsätzlich wichtigstes Element nur schablonenhaft in der Szene erscheint.

Auf ganz ähnliche Weise hinterfragt Spilliaert das Wesen seiner Person durch Auslassung. Diese Auslassung erzeugt eine letztlich vom Betrachter individuell zu füllende Leere. Auf diesen Mechanismus zählt Spilliaert auch in den Bildern, die die bereits oben erwähnten Küstenmotive ohne figürliches Beiwerk zeigen. *Plage au clair de lune* und *Kursaal et digue* (Abbildungen 47, 48) sind unbelebte, beinahe phantastische Szenen. Regungslos liegen Landschaft und Gebäude in diffusem Licht, keine Spur menschlichen Lebens ist mehr weit und breit.

Diese Motivik findet sich auch in den Bildern eines Landsmannes. Leere Wohngenden, wie die *Verlassene Stadt* (Abbildung 49) entsprechen einer deutlichen Vorliebe Fernand Khnopffs. Um sie wird es im folgenden Abschnitt gehen.

Selbst ohne daraus eine Regel ableiten zu wollen, werden piktorialistische Bilder leicht mit Werken anderer Künstler in Verbindung gebracht. Dies kann (falsch) verstanden werden als listige Vorgehensweise der Photographen, denen es an Inspiration mangelt (wie es in der Geschichte der Fall war). Derartige Ähnlichkeiten sollten eher als Zeichen eines grundsätzlichen Verständnisses bestimmter Künstler über ihre Ideen gelesen werden, mehr noch, bisweilen ist die Photographie das geeignetere Mittel, künstlerischen Anliegen Ausdruck zu verleihen.

Wenn es um ein bestimmtes Motiv geht, muß man natürlich auch Fernand Khnopff mit seinen reglosen Ansichten von Städten des Nordens erwähnen. Dieser Künstler – Maler und Photograph – unterstreicht speziell den enigmatischen Charakter seiner Bilder. Es handelt sich hier um eine Übereinstimmung des Themas.

#### III.4.4. Rodenbachs tote Stadt.

Die Stadt, modern und schnell, laut und voll, wird von den

Kunstphotographen weitgehend ignoriert, oder aber im ästhetischen Ausschnitt wahrgenommen. Anders ist es um jene Städte oder Städtchen bestellt, die eben nicht das Brandmal des Fortschritts der Moderne tragen.<sup>281</sup>

Der Roman *Bruges-la-Morte* von Georges Rodenbach ist in ästhetischer Hinsicht eine wahre Fundgrube für Anknüpfungspunkte mit piktorialistischer Photographie. Die Originalausgabe trägt ein Frontispiz von Fernand Khnopff<sup>282</sup> und ist von Photographien illustriert.<sup>283</sup>

Darüberhinaus steht der Inhalt für einen Wahrnehmungsstil, der jeglichen Gegenstand als expressiven Wiederhall einer Gefühlsverfassung zu nutzen weiß. Vielleicht ist es auch für das Verständnis bestimmter piktorialistischer Bilder nützlich, eine solche Lesart als epochegemäß im Kopf zu haben.

Die Verfassung des Protagonisten Hugues Viane kann einem repräsentativen Textauszug abgelesen werden: „Schon begann er wieder der Stadt zu gleichen. Er fand sich wieder als Bruder dieses schmerzhaften Brügge in Stille und Melancholie (...) Stumme Analogien! Gegenseitige Durchdringung der Seele und der Dinge! Wir gehen in sie während sie in uns dringen. Städte besonders haben eine Persönlichkeit, einen selbständigen Geist, einen beinah nach außen getragenen Charakter, der der Freude, der neuen Liebe, der Entsagung, dem Witwertum entspricht. Jede Stadt ist ein Seelenzustand, und kaum daß man sich dort aufhält, teilt dieser Seelen-

---

<sup>281</sup> In einer ganzen Serie von Arbeiten zum Piktorialismus wird die Beschäftigung mit der Stadt gegen Ende der Bewegung als Avantgarde-Merkmal bestimmter Kunstphotographen dargestellt. Die Sichtweise bleibt jedoch ästhetisierend, und hat nichts mit der zeitgleichen sozial-empirischen Dokumentationsphotographie der Großstädte zu tun. Vielmehr läßt sich die zaghafte Inszenierung des tatsächlichen Lebensraumes der meisten Kunstphotographen in Ausschnitten als Versuch verstehen, die sich wandelnde Welt in ihrem eigenen Zeichensystem zu begreifen, und so den Veränderungen bildlich Einhalt zu gebieten.

<sup>282</sup> Dieses Frontispiz zeigt eine Federzeichnung einer toten Stadt und eines Frauenkopfes, zu Fernand Khnopffs bedeutender Auseinandersetzung mit Photographie, der hier leider kein Platz eingeräumt werden kann s. vor allem Michel Draguet: *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris: Flammarion, 1995

<sup>283</sup> Hierbei handelt es sich nicht um kunstphotographische Erzeugnisse sondern Postkartenansichten, gewissermaßen als Theaterdekor. Zur spezifischen Beziehung von Photographie und Text vgl. Philippe Ortel: *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes: Jaqueline Chambon, 2002, S. 305-306 und Paul Edwards: *Littérature et Photographie. La Tradition de l'Imaginaire*, Dissertation Paris XII, 1992, Kap. 1

zustand sich mit, verteilt sich in uns wie eine Flüssigkeit, die sich einimpft, und die man mit der Luft aufnimmt.“<sup>284</sup>

Hugues Viane war unmittelbar nach dem Tod seiner geliebten Frau nach Brügge gezogen, um sich dort der Trauer hinzugeben und ihrer kultisch zu gedenken. Als er auf das physische Ebenbild seiner Frau in Gestalt einer Tänzerin trifft, geht er mit dieser eine Liaison ein, im Laufe derer er die Analogie enttuschen muß. Er entledigt sich ihrer gewaltsam, indem er sie mit dem reliquiarisch bewahrten Haar der Toten erwürgt, nachdem sie auf Photographien von dieser gestoßen war und diese in seinen Augen profanisiert hatte. Die symbolistisch aufgeladene Narration erfährt nicht erst in dieser Katastrophe die Bedeutung des Blickes, der Wahrnehmung, des Spiegels.

Die Analogie der Toten und dem vergangenen Leben der Stadt Brügge<sup>285</sup>, mit ihren Traditionen und unbelebten Straßen, die von Frauen hinter Fenstern und Spiegeln belauert werden<sup>286</sup> und dem krampfhaften Festhalten Vianes an seiner Trauer, die unmittelbar mit dem (gespiegelten und widergespiegelten) Stadtbild verbunden ist: Als er die physische Doppelgängerin seiner verstorbenen Frau aufgrund ihrer sonstigen Unzulänglichkeiten schließlich umbringt, ermordet er mit ihr auch den Blick nach vorn, die Hoffnung auf einen neuen Lebensabschnitt. Sollte dies auf das Insistieren der Rückwärtsgerichtetheit auch in ästhetischer Hinsicht übertragbar sein?

---

<sup>284</sup> Georges Rodenbach: Bruges-la-Morte, Brüssel: Labor, 1986 (1892), S. 75: „Déjà il recommençait à être pareil à la ville. Il se retrouvait le frère en silence et en mélancolie de cette Bruges douloureuse (...) Muettes analogies! Pénétration réciproque de l'âme et des choses! Nous entrons en elles, tandis qu'elles pénètrent en nous. Les villes surtout ont une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide, qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air.“

<sup>285</sup> *ibid.* S. 26: „la ville, elle aussi, aimée et belle jadis!“

<sup>286</sup> *ibid.* S. 46: „Les bourgeois curieuses, dans le vide des après-midi inoccupées, surveillant son passage, assises dans ces sortes de petits miroirs qu'on appelle des espions et qu'on aperçoit à toutes les demeures, fixés sur l'appui extérieur de la fenêtre. Glaces obliques où s'encadrent des profils équivoques des rues; pièges miroitants qui capturent, à leur insu, tout le manège des passants, leurs gestes, leurs sourires, la pensée d'une seule minute en leurs yeux – et répercute tout cela dans l'intérieur des maison où quelqu'un guette.“

Die Welt, wie sie die Künstler bis zur Jahrhundertwende kannten, ist in vielfacher Hinsicht im Umbruch, ein Ignorieren der neuen Zustände, ein beharrliches In-Szene-Setzen eines dekorativ-gewünschten Zustandes und dem Schwelgen in nicht mehr herstellbaren Atmosphären ist etwas, das Literaten, Malern und auch Photographen, das heißt Piktorialisten gemeinsam ist. Stilbegriffe wie Symbolismus und Idealismus sind im Bezug auf die Photographie nur selten gewinnbringend anwendbar, denn sie implizieren ein vorgefertigtes und aus der Kunstgeschichte der Malerei herrührendes Schema, das den Photographen höchstens Kopie unterstellt, sie nicht aber nach ihrer Motivation befragt.

Eigentlich haben doch gerade die Photographen durch ihren besonderen Realitätsbezug auf besonders hohem Niveau den Realitäts-Entzug geleistet: das Abbild der Realität dient als Einstieg in die Phantasie, in die poetische Verklärung eines Ist-Zustandes.

Vordergründig erscheinen die sehr zahlreichen kunstphotographischen Abbildungen der Dörfer und Städtchen an den nördlichen Küsten Europas als genrehaft aufbereiteter, höchstens pittoresker Zeitvertreib von Amateuren. Sie bringen aber eine Einsicht in die idealisierten Vorstellungen einer ganzen Gruppe an Künstlern, denen die Großstadt nicht liebstes Thema ist.<sup>287</sup>

Auch farblich paßt die von Rodenbach beschriebene Atmosphäre zu kunstphotographischen Bildern: „Es ist, als ob der häufige Nebel, das verschleierte Licht der Himmel des Nordens, der Granit der Quais, die endlosen Regen, das Vorbeiziehen der Glocken durch ihre Mischung die Farbe der Luft bedingt hätten – und auch, in dieser gealterten Stadt, die tote Asche der Zeit, der Staub der Sanduhr der Jahre sein stilles Werk über allem angesammelt hätte.“<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Das muß sie auch nicht mehr sein, denn die Faszination einer schillernden Realität künstlerisch wiederzugeben war bereits die Aufgabe, die ein Zola sich auf seine spezielle Weise gestellt hat. Erst gegen 1910 wird die Metropole wieder aktuell, diesmal etwa mit Malte Laurids Brigge und ähnlich gelagerten Werken.

<sup>288</sup> *ibid.* S. 51: „C'est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais, les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliage, la couleur de l'air – et, aussi, dans cette ville agée, la cendre morte du temps, la poussière du sablier des Années accumulant, sur tout, son oeuvre silencieuse.“

In bestimmten Fällen sind die Kanäle und die verlassenen Straßen Symbole vergangenen Lebens, in anderen ist es die fremdartige Erscheinung dieser Städte, die - vor allem in Paris – zum Träumen anregen.

Im Zusammenhang mit dem Werk Robert Demachys hat Robert de la Sizeranne eine Interpretation verfaßt, die in seinem Buch *Les Questions Esthétiques Contemporaines* erschien und die ein vollständiges Zitat aufgrund ihres Stils verdient hat:

„Es gibt eine Ansicht aus Holland, aufgenommen von Robert Demachy, die die Gedanken ziemlich weit von der Stadt, die sie inspirierte und der Maschine, die sie festzuhalten half, wegträgt – sie trägt den Titel „Tote Wasser“. Zwei Häuserreihen mit spitzen und gezackten trap`gerels tauchen ihre alten Mauern in einen Kanal. Kein Bauwerk nobelt diesen Kanal, keine Figur belebt ihn. Dies ist so traurig, daß das Wasser von all den Tränen zu kommen scheint, die die Generationen, die dort wohnten, vergossen haben. Die Fenster sind geschlossen oder leer wie Augen, die nichts sehen. Eine Barke treibt und sieht aus wie ein Sarg. Eine Treppe steigt tief hinunter in den stillen Abgrund, wie ein Weg für einen Selbstmord. Die scharfen Spitzen der Dächer, gespiegelt und umgekehrt, stoßen in die Wasser, die nicht einmal zittern, wie dunkle Nadeln in regloses Fleisch. Wahrlich tote Wasser! Wasser, das von keinem Gefälle angezogen, von keinem Hang mitgerissen wird! Sterile Wasser, steril wie die Erde der Backsteine, die sie baden! Wasser, die zu einer letzten Form erstarrt sind in ihrem Steinrahmen, wie das Wasser eines Spiegels; Wasser, die sich nicht mehr in Perlen verwandeln werden, um Brunnenbecken zu berieseln, noch in Netze und Strahlen, um von Kaskaden zu Kaskaden abzusteigen! Stumme Wasser, die nicht singen, nicht weinen und auch nicht grollen, wie die der Brunnen, Becken und Sturzbäche! Wasser ohne eigene Form und ohne eigenes Bild, die nichts können als die Umrisse und Farben der Häuser wiedergeben, die sich über sie beugen, diese wiederholen sie mit dem Stottern der Spiegelung, unfähig, unseren Traum zu besseren Ufern zu tragen, weil sie uns gnadenlos unser eigenes Bild sehen lassen, das Bild

unserer Falten, unserer Schatten, unserer Traurigkeiten, und sie so verdoppeln statt sie aufzulösen...“<sup>289</sup>

De la Sizeranne deutet symbolisch die düstere Stagnation eines Zustandes, einer Realität ohne Hoffnung. Er liest dies aus einer Photographie, und dies nicht allein weil er eine Kunstform programmatisch zu verteidigen sucht. Die genaue Photographie ist nicht identifiziert, aber das Werk Demachys und auch die einiger anderer Piktorialisten bieten verschiedene Bildbeispiele, die diesen Text überzeugend illustrieren (Abbildungen 50, 51). Seine Lesart beruht vielmehr auf einem ästhetischen Vokabular der Zeit, auf Bildern, die seine Zeitgenossen poetisch mit sich tragen.

Die Verbindung seines Textes mit dem Rodenbachs fällt leicht, vielleicht geht sie unmittelbar auf die Lektüre dessen Romans zurück; offensichtlich ist, daß de la Sizeranne ohne zu zögern eine inhaltliche Interpretation einer Photographie vornimmt, deren poetischen Gehalt er überzeugend formuliert.

Bilder wie *Katharinenfleet* von Ludwig David (Abbildung 52) oder auch die venezianischen Eindrücke Alfred Stieglitz oder Alvin Langdon Coburns stimmen inhaltlich mit der Thematik der Stille toter Wasser überein. Diese Motive sind in ihrer Reglosigkeit und Leere nachgerade sinnlich aufgeladen.

---

<sup>289</sup> Robert de la Sizeranne: *La photographie est-elle un art?*, Paris: Hachette, 1899, Kap.3: „Il y a une vue de Hollande, prise par M. Robert Demachy, qui emmène la pensée bien loin de la ville qui l’inspira et de la machine qui aida à la fixer – Cela s’appelle Eaux Mortes. Une double rangée de maisons aux trap’gerels pointus et dentelés trempent leurs vieilles murailles dans un canal. Pas un monument n’ennoblit ce canal, pas une figure ne l’anime. Cela est si triste, que l’eau semble faite de toutes les larmes que les générations qui vécurent là ont répandues. Les fenêtres sont closes ou vides comme des yeux qui ne voient pas, comme des aiguilles sombres dans des chairs inertes. Voilà bien des Eaux Mortes! Eaux qu’aucune pente n’attire, qu’aucun penchant n’entraîne! Eaux stériles comme est stérile la terre des briques qu’elles baignent! Eaux figées en une forme définitive, comme l’eau d’un miroir, en leur cadre de pierres; eaux qui ne se changeront plus en perles pour ruisseler des vasques ni en filets et rayons pour se dévider de cascates en cascates! Eaux muettes qui ne chantent, qui ne pleurent, ni ne grondent, comme celles des fontaines, des bassins ou des torrents! Eaux sans formes et sans images à elles, qui ne savent que répéter les contours et les couleurs des maisons qui se penchent sur elles, les redire avec le balbutiement des reflets, incapables d’entraîner notre rêve vers des rives meilleures, puis qu’elles nous renvoient impitoyablement notre propre image, l’image de nos rides, de nos ombres, de nos tristesses, et ainsi le doublent au lieu de les dissiper!...“

### III.5. Ergebnis

Das oft schnell gefällte Urteil, piktorialistische Photographie sei der billige Versuch, Malerei zu imitieren, hält dem Vergleich in personal-stilistischer und motivischer Hinsicht nicht stand. Es ergibt sich vielmehr eine Kongruenz bestimmter inhaltlicher Anforderungen, sowie ein formaler Einfluß der photographischen Sichtweise allgemein auf die malenden Kollegen. Die Ästhetik der Kunstphotographie zeitigt autonome Werte, die, falls sie nicht sogar direkte Erwähnung durch Zeitgenossen finden, ein Jahrhundert später augenfällig werden.

Von den piktorialistischen Autoren selbst werden zahlreiche Künstler namentlich angeführt, wenn es um Erziehung und Tradition geht – sie greifen nur in Ausnahmefällen auf die doch immerhin mehr als fünfzigjährige Tradition ihres eigenen Mediums zurück. Dies beruht einerseits auf dem Kunstverständnis der bildschaffenden Photographen, andererseits ist es ein unverblümt kunstpolitischer Akt, sich selbst in eine als wertvoll erachtete Tradition einzuschreiben. Die Berührungspunkte mit der großen Welt der Schönen Künste sind nicht wenige. Das Beispiel Franz von Stucks untermauert die These von der grundsätzlichen Bedeutung des komponierten photographischen Bildes für die Kunstproduktion. Das Vorgehen Stucks ist dem der Gummidrucker verwandt. Auguste Rodin kann als Beispiel für die ästhetische Herausforderung des Werkes eines konzeptuell ähnlich sich formulierenden Künstlers für die Kunstphotographen gelten.

Die Überprüfung der beiden meist zitierten Künstler im Zusammenhang mit einer bestimmten Kunstphotographie, Degas und Whistler, führt zu der Einsicht, daß im ersten Fall trotz spontan ähnlich wirkender Bilder kein analoges Prozedere der Bilderfindung vorliegt, und im zweiten Fall die Piktorialisten in tonaler und kompositorischer Hinsicht dem Ziel der ästhetischen Suche Whistlers vermutlich sehr nahe kamen.

Die kunstphotographischen Landschaftsbilder sind sinnmäßig aufgeladen. Obwohl es Grenzfälle gibt, ist es primär kein konkret für das Objekt sich interessierendes (naturalistisches) Bildverständnis. Schließlich gibt es

motivische Anliegen, die in Literatur, Malerei und Photographie auf analoge Weise behandelt werden.

Der Rahmen, in dem sich die Bilder der Kunstphotographen ansiedeln, ist ein, ebenso wie ihre Bewegung, länderübergreifender. In ganz Europa finden sich Elemente, die Analogien zu dieser Kunstform aufweisen – sie ist Kind ihrer Zeit, mit Geschwistern und nicht Pflegeeltern.

#### **IV. BILD – ABBILD**

„...of this wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for art's sake has most; for art comes to you professing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.“ Walter Pater, 1873<sup>290</sup>

Immer wieder drängt sich zwischen das Objekt und sein photographisches Abbild, seine kunstphotographische Interpretation etwas, was das eine Mal mit künstlerischem Sehen, ein anderes Mal künstlerischer Regung, Emotion, Gefühl oder mit verwandten Begriffen umschrieben wird. Gemeint ist, wie aus der vorstehend unternommenen Lektüre der piktorialistischen Theoretiker hervorgeht, die individuelle Motivation zur Kunst. Damit gerät die Photographie in virulente Nähe zur Psychologie. Wie sehr selbst das Sehen, die Wahrnehmung psychologisch bedingt ist, hat darüberhinaus Willi Warstat in Stellvertretung für die Zunft der Kunstphotographen dargelegt.<sup>291</sup>

Die Herausforderung dieses letzten Teils der vorliegenden Studie liegt in der Implikation (vor allem) psychologischer Konzeptionen in die Kritik der Kunstphotographie; und darauf aufbauend die Analyse einer so erweiterten ästhetischen Spannbreite des Piktorialismus. Die weiteren Ausführungen unterstellen den künstlerisch ambitionierten Photographen simples kulturelles Interesse für wissenschaftliche Erkenntnisse und geistige Strömungen ihrer Zeit, wie man es bei jedem, dem Kultur durch Erziehung, Zeit und Ort zugänglich ist, zunächst vermuten darf. Ausgehend von dieser Beschreibung des kulturellen Zusammenhangs, der gemeinsame

---

<sup>290</sup> Walter Pater: Studies in the History of the Renaissance, London, 1873, S. 207-213: „Von dieser Wahrheit, der dichterischen Leidenschaft, dem Wunsch nach Schönheit, hat am meisten die Liebe zur Kunst um der Kunst willen, denn Kunst nähert sich uns rundweg versprechend, den vergehenden Momenten nichts geringeres als die höchste Qualität zu verleihen, nur um ihrer selbst willen.“

<sup>291</sup> Siehe Kapitel II.5.

Grundlage für verschiedenste künstlerische Manifestationen ist, wird die mögliche ästhetische Verwandtschaft der Kunstphotographie vorgestellt.

#### IV.1. Subjektive Bilder: Kindheit, Religion, Musik, Akt.

Subjektive ästhetische Wahrheit, wie sie als Ziel piktorialistischer Aktivität von so mancher Stimme propagiert wurde, findet sich naturgemäß auch in solchen Motiven, die einen privaten, persönlichen Charakter haben. Neben der bereits angesprochenen sinnhaften Aufgeladenheit von Landschaften muß an dieser Stelle auch von den Bildern die Rede sein, die vergleichbare Inhalte an intimere Objekte knüpfen. Wie auch in den anderen Abschnitten ist die Bildauswahl spezifisch, sie soll eine mögliche Darstellungsweise des Piktorialismus und seiner Relevanz illustrieren.

Als ein immanentes Element jeder Photographiebetrachtung erscheint der spezifische Bezug zum Moment der Aufnahme. Weit mehr als eine direkt nachzuvollziehende Realität ist für den Betrachter der Wahrnehmungsstandpunkt des Photographen hinter der Kamera ein Schlüssel zum Verständnis des Dargestellten. Selbst wenn, und besonders wenn, das Charaktermerkmal der Momentaufnahme mittels piktorialistischer Techniken wie Gummidruck, Schraffur und dergleichen dieses auf Distanz zu rücken suchen, wird die bildliche Aussage davon prinzipiell mitbestimmt.

Diese Problematik läßt sich im Zusammenhang mit dem Werk Demachys im Vergleich zu den malerischen Momentaufnahmen Edgar Degas anschaulich nachvollziehen.<sup>292</sup> Das ästhetische Anliegen eines Demachy und seiner Gesinnungsgenossen ist der veredelte Moment, eine mehr als dekorative Affirmation wertgeschätzter Lebensumstände. Ohne politisch zu werden, werden hierbei Ideale einer internationalen gesellschaftlichen Oberschicht fixiert. Insbesondere nach der Jahrhundertwende muß diese ästhetische Aussage als ein Beharren auf einer künstlerischen und auch sozio-kulturellen Wahl (und der korrespondierenden Zurückweisung) gelesen werden.

Die persönliche Wahrnehmung eines jeden Künstlers beginnt mit seinem direkten Umfeld. Eine Mutter mit ihrem Kind gehört (außerhalb der ikonographischen Kunsttradition dieses Motivs) in jedem Fall zu seiner

---

<sup>292</sup> S. III.3.1. Edgar Degas Momentaufnahmen in der Malerei

visuellen Erfahrung. Constant Puyo erläutert seine diesbezüglichen Anstrengungen in seinen Ausführungen über die Innenraumphotographie auf theoretischer Grundlage derart, daß er „...nicht das Porträt von Frau X, die ihr Kind umarmt, sondern das wahre Bild der Mutterschaft zu erhalten suche, und die Anekdote wird sich zum Symbol erheben. Ich scherze nicht wirklich. Dazu verdammt, bescheidene Themen zu behandeln, ziehen wir oft Vorteil daraus, diese so zu präsentieren, daß für den wohlwollenden Betrachter daraus eine Idee, ein Gefühl entsteht.“<sup>293</sup> Die Position Puyos, Photographie müsse synthetisierend und generalisierend arbeiten, wenn sie Kunstwert erreichen will, ist hier beispielhaft wiedergegeben. Die intendierte Idee reflektiert den Standpunkt des Photographierenden. Besondere Wirkung entfaltet ein Bild über die wesentliche (hauptsächlich durch übereinstimmenden Ideen - und Erfahrungsschatz zustandekommende) Identifikation des Betrachters. Wie diese epochegemäß hergeleitet wurde, wird Gegenstand der folgenden Abschnitte sein.

Ob die Themenwahl tatsächlich immer so bescheiden ausfiel, wie Puyo im oben wiedergegebenen Zitat insinuiert, ist mehr als zweifelhaft. Die folgende kleine Auswahl piktorialistischer Bilder zu den Themen Kind, Akt, Musik und Religion spiegelt die Wahrnehmung dieser Motive aus kunstphotographischer Perspektive wider.

Es existiert eine beträchtliche Anzahl piktorialistischer Mutter-Kind-Darstellungen, ihren Kollegen voraus die Arbeiten der Amerikanerin Gertrude Käsebier. Sowohl in ihren Kinderphotographien als auch in ihren Bildern mit Mutter und Kind ist ein Interesse für die Person des Kindes und seine Unabhängigkeit lesbar.<sup>294</sup> Bilderfindungen wie die eines Heinrich Kühn sind ihnen nahe; in einer Grosszahl der Inszenierungen kommt allerdings dem

---

<sup>293</sup> Constant Puyo: *La Photographie d'Intérieur*, in: *L'Esthétique de la Photographie*, Photo Club de Paris, 1900, S.34: „...qu'ainsi je chance à obtenir, non le portrait de Madame X embrassant son enfant, mais l'image même de la maternité, et l'anecdote va s'enlever jusqu'au symbole. Je ne plaisante pas tout à fait. Condamnés à traiter d'humbles sujets, nous aurons souvent l'avantage à les présenter de telle sorte que, pour le spectateur plein de bonne volonté, une idée, un sentiment général se dégage.“

<sup>294</sup> Dies ist auch das Ergebnis, zu dem Barbara Michaels in ihrer Monographie über die professionelle Photographin und Künstlerin gelangt.

Puttenhaften, oder zumindest Unschuldigen, das Kindern attribuiert wird, die vorrangige Bedeutung zu. (Abbildungen 53, 54).

Nichtsdestotrotz kennt man das Kind in der Literatur der Epoche als Spiegelbild der elterlichen Beziehung; ist diese marode, lassen Schriftsteller wie Theodor Fontane, Jules Barbey d'Aurevilly, Gabriele D'Annunzio und andere die Kleinen krank werden oder sterben. In jedem Kinderporträt besteht darüberhinaus die Möglichkeit, daß im kreativen Akt des Künstlers eine Reminiszenz an die eigene Kindheit mitschwingt, geschönt oder dramatisiert. Ein Kind eignet sich oft besser als ein Erwachsener zur Projektionsfläche von Ideen.

Im Falle piktorialistischer Photographie handelt es sich bei diesen Ideen selten um dramatische oder unglückliche. Die Kinderbilder gehören neben weiblichen Akten zu den idyllischsten Bilderfindungen in der Kunstphotographie. Ein weiteres Mal kann Robert Demachy als Beispiel par excellence angeführt werden. Diejenigen seiner Bilder, die Kinder zeigen, unterscheiden sich intentional kaum von den bereits vorgestellten Werken.

Auf einer ganzen Reihe seiner Gummidrucke ist ein Mädchen inszeniert (Abbildungen 55 a,b,c). Kennzeichnend ist ihr Blick, nachdenklich, dem Betrachter zugewandt oder seitwärts gerichtet. Ist sie mit Puppe und Blumen abgebildet, hat ihr Ausdruck etwas der Inszenierung erwachsenes, sitzt sie ohne weitere Accessoires in einem Sessel füllt ihre Präsenz allein das Bild, im Schaukelstuhl lesend wirkt sie interessiert und ernst. Offensichtlich handelt es sich mit der dargestellten Person nicht nur um ein Kind. Sprechender läßt sich hier der Begriff der Kindfrau verwenden, der in der Ästhetik der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (gemeinsam mit dem der *femme fragile* und *femme fatale*) eine tragende Rolle spielt. Wenn nun diese Allusion in der Photographie ohne reichhaltige Requisite im Bild funktioniert, impliziert dies ein auf Rezeption basierendes Ästhetikverständnis, das Bildinhalte in die umsetzbare, wirkliche Situation der Aufnahme transponiert. Also die ins Leben übertragene Vorstellung des Schönen, und das ins Schöne übertragene Leben.

Während Demachy so gewissermaßen sein Ideal eines jungen Mädchens inszeniert, ist auch die Darstellung einer Geschwistergruppe (Abbildung 56)

durch die Brüder Hofmeister nicht frei von Projektionen. Die vier Kinder lehnen aneinander und blicken sinnierend ins Leere, nur der Größte sieht den Betrachter an. Sie halten sich an den Händen, und die beiden Kleinsten lehnen ihre Köpfe an die Schultern der Älteren. Eine solche meditative Eintracht ist, selbst bei Kindern aus gutem Hause (denn ihre Kleidung und das Bild im Hintergrund identifizieren sie als solche) im Alltagszusammenhang selten. Es sei denn, etwas Schwerwiegendes beschäftige alle vier gleich. Dabei muß es sich – für den Betrachter, dem die Identität der Kinder im Bildtitel nicht angegeben ist und sie aus ihrem Kontext abstrahieren kann – nicht um ein konkretes tragisches Ereignis handeln, sondern vielleicht um ein lebensphilosophisches Anliegen des Künstlers. Vielleicht erinnert er die Vergänglichkeit vielzitiert-unbeschwerter Kindheit, eine unwiederbringliche Nähe der Geschwister im Kreis der Familie, das Ungewisse jeder Zukunft? Das intentionelle Ablichten (der Inszenierung) eines Zustandes der Nachdenklichkeit macht diese Kinder zu Trägern einer Erinnerung, einer Projektion, einer Idee.

Ein viel kleineres Kind hat Pierre Dubreuil beim *Tischgebet* (Abbildung 57) abgebildet. Ein weißer Tisch dominiert das hochrechteckige Format. Rechts auf ihm steht eine Vase mit Blumen und am oberen Bildrand ist die weiße Fläche von der gemusterten Tapete und dem vor seinem Teller betenden Kleinkind unterbrochen. Eine Alltagssituation ist dekorativ veredelt – daß der Blick des Photographierenden auf die Szene kein alltäglicher ist, unterstreicht er schon allein durch das Format. Führt nicht die auf dem Tisch posierte Vase in die räumliche Tiefe, wäre das pure Weiß ein Sockel für die unschuldige und religiöse Gesinnung des Kindes? Durch die Wahl des Bildausschnitts wird der Tisch vom alltäglichen Versammlungsort der Familie zum Schauplatz solitärer infantiler Frömmigkeit in gutem Hause.

Religion ist fester Bestandteil kunstphotographischer Motivik - nicht nur in den skandalumwobenen Selbstinszenierungen eines Frederick Holland Day, von denen an späterer Stelle die Rede sein wird. Ihnen vergleichbar sind die Bilder Pierre Dubreuil's mit Kreuzweg-Thematik (Abbildungen 58, 59). Auch zwei Inszenierungen Constant Puyos sind *Chant sacré*

(Abbildungen 60, 61) betitel und zeigen respektive eine und zwei Frauen beim Betgesang. Der weiße Schleier, der über dem Kopf der Singenden von hinten beleuchtet ist und so das Profil unterstreicht, erzeugt eine eigentümliche, transzendental anmutende Atmosphäre. Diese wird durch die gleichzeitige Evokation religiöser Musik unterstützt. Das Licht, elementare Bedingung jeder Photographie, wird hier (und dieses Beispiel ist repräsentativ) sinnbildlich funktionalisiert. Von der erweiterten Bedeutung des Lichtes speziell in piktorialistischem Kontext wird im Zusammenhang mit dem Werk Maurice Maeterlincks noch ausführlicher die Rede sein.

Der religiöse Gesang in den Bildern Puyos berührt einen weiteren, sinnlich aufgeladenen Bereich der kunstphotographischen Motivik. Es handelt sich dabei um die Musik. Synästhetische Konzepte klingen an so mancher Stelle piktorialistischer Theoriebildung an, ohne daß es zu einer programmatischen Verdichtung solcher Ansätze gekommen wäre.<sup>295</sup> Über die Inspiration, die er aus der Natur zieht, kommt ein britischer Autor 1901 zu musikalischen Tonbildern.<sup>296</sup> Diese Bilder, so führt er aus, seien nicht als Illustration der neben ihnen abgedruckten Partitur (in diesem Fall ein *Nachtstück* von Schumann) zu lesen, und auch nicht umgekehrt. Vielmehr gehörten die beiden Abbildungen (Noten und Photographie) zusammen, weil sie auf identischen Gefühlen beruhten, beziehungsweise die gleichen Empfindungen hervorriefen. „Diese Verbindung von geistiger Stimulation durch gegensätzliche Mittel ist nicht ungewöhnlich, und kann bis zu einem gewissen Grade entwickelt werden.“<sup>297</sup> Die Bilder, die er neben den Noten Schumanns und Schuberts plazierte hat, zeigen Landschaften ohne Figuren. Die Stimmung, die sie im Autor des Artikels hervorgerufen haben, erscheint diesem - und vermutlich dem einen oder anderen Gesinnungsgenossen - identisch mit derjenigen in der Musik. Weniger konkret auf ein

---

<sup>295</sup> Dies bedeutet nicht, daß diese Lesart bei der Rezeption als unüblich anzusehen ist.

<sup>296</sup> Ebenso wie Warstat beruft er sich dabei einleitend auf Richard Wagner. Dieser Umstand ist im nachstehenden Abschnitt zur Gesamtkunstwerkskonzeptionen zu berücksichtigen.

<sup>297</sup> Dr. Budden: *Musical Tone Pictures*, in: *Photographic Art Journal*, vol.1, 1901, S. 361: „They are associated together because the sensations, feelings, sentiments, call it what you like, conjured up in my mind by the music are identical with those inspired by the scene which I have photographed. This association of cerebral sensation produced by agents of opposite character is not an unusual one, and it can also be cultivated to some extent.“

spezielles Musikstück zugeschnittene Kunstphotographien, die ebenfalls Musik thematisieren, zeigen musizierende Personen. Als Beispiel lassen sich ein Violonist Pierre Dubreuil, eine Klavierspielerin Rudolph Dührkoops oder eine Geigerin Pierre Dubreuil (Abbildungen 62, 63, 64) anführen. Die Rückenansicht vereinfacht die eventuelle Identifikation des Betrachters, zumindest unterstreicht sie den subjektiven Charakter des Motivs. Der Umstand, daß das Instrument zum Zeitpunkt der Aufnahme betätigt wurde, also Musik zu hören war, als die photographische Platte belichtet wurde, ist offensichtliche Prämisse dieser Bilder. Daß darüberhinaus den spezifischen Gegebenheiten der Situation ihre Individualität weitgehend entzogen ist – selbst die Identität der Musiker ist bei der Rückenansicht verdeckt – stellt bei der Ansicht solcher Photographien die Möglichkeit sinnlichen Erinnerns an selbst wahrgenommene Musik in den Vordergrund. Formal gesteigert wird dieser Ansatz noch in einer Photographie Robert Demachys, der eine Dame partiturlesend neben einem Notenständer knieend zeigt (Abbildung 65), in einem Wirbel von Schraffur – oder von musikalischer Emotion, wenn diese Lesart dem Betrachter entspricht. Dieser schraffierte Kreis isoliert formell die Dargestellte gleichsam aus dem konkreten Moment und führt – wie an anderer Stelle durch gesteigerte Unschärfe oder Gummi-Oberflächenbehandlung – gemäß piktorialistischer Theorie zu einer Synthese von Form und Inhalt.

Die sinnliche Lesart kunstphotographischer Bilder aus den hier angesprochenen Bereichen zeugt von einer Weltsicht, die ästhetisierend Wahrnehmung inszeniert. Dies wird optisch und inhaltlich durch Isolierung des Objekts oder der Person, deren spezifische Haltung und Aktivität sowie die technisch-interpretative Manipulation des photographischen Materials erreicht.

Nach den gleichen Prinzipien werden auch Aktphotographien zu Bildern, die über die rein sinnliche Erfahrung des (im Großteil der Fälle weiblichen) Körpers hinausgehen. Zwei Studien von René Le Bègue und James Page Croft illustrieren dies (Abbildungen 66, 67). Besonderes Interesse kommt in diesem Zusammenhang den Bildern zu, die weibliche Akte mit einem kennzeichnenden Requisit, nämlich der Kugel, verbinden. Alice Boughton

und Annie Brigman zwei Beispiele aus dem Kreis vornehmlich der Piktorialistinnen, die dieses Motiv verarbeitet haben. Während Alice Boughton (1866-1943) einen aufrechtstehenden Rückenakt mit einer Kugel in Händen auf eine Landschaft blickend zeigt (Abbildung 68), hat Annie Brigman (1869-1950) ein traumartiges Bild mit einer Frau, die sich am Wasserrand zu einer schwimmenden Kugel neigt, inszeniert (Abbildung 69). Auch ihr *The Cleft of the Rock* (Abbildung 70) betitelter Akt, der sich aus einer Felsspalte heraustastet, soll hier erwähnt werden. Selbst ohne große populär-psychologische Erfahrung ist nachvollziehbar, daß sich diese Akte mit Psyche und Traum mehr beschäftigen als mit physischen Qualitäten der Dargestellten.

Der private Charakter der hier angesprochenen Bilder zeugt von dem Bedürfnis, persönlich Wahrgenommenes in einen ästhetischen Zusammenhang einzuschreiben. Dabei bedingt die Art der Wahrnehmung die Darstellungsweise, und vice versa. Inwiefern das Bild dabei bereichert wird durch psychologische Inhalte, hängt von der Lesart, die man voraussetzt, ab.

## IV.2. Der Kontext psychologischer Fragestellungen

Nicht nur in Wien, und nicht erst seit Sigmund Freud, gab die menschliche Psyche Wissenschaftlern, Literaten und bildenden Künstlern sowie ihren Rezipienten Rätsel auf. Es überrascht im Rückblick, wie viel die Psychologie in den Arbeiten ihrer prominentesten Vertreter nach 1900 den zuvor geleisteten Reflexionen, und parallel dazu die Ästhetik den in diesem Rahmen hervorgebrachten Erfahrungen zu verdanken hat. War der Anfang und die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts noch von esoterischer Handhabung von psychologisch nicht normal erachteten Zuständen geprägt<sup>298</sup>, wurde spätestens seit den 1870er Jahren eine atheistische und (zumindest vordergründig) klinisch-empirische Auffassung die Regel.

Diese ist nicht zuletzt an Paris, die Salpêtrière und den Namen Charcots geknüpft. Dessen Arbeiten sind, in psychiatrischer wie photographischer Hinsicht<sup>299</sup>, besonders im Zusammenhang mit dem Begriff der Hysterie bekannt. Der Konsens der kultivierten Gesellschaft, besondere Sensibilität sei immer an nervliche Anfälligkeit gekoppelt, kam Charcots öffentlicher Stellung zu gute. Schriftsteller folgten seinen Vorlesungen, und jeden Dienstag bat er Wissenschaftler, Politiker, Künstler und Literaten in sein Hôtel Particulier. Kurz, der Nervenarzt Charcot war eine Institution des geistigen Lebens in Paris um 1890.<sup>300</sup>

Kurze Zeit später übte Pierre Janet, Urheber des in der Folge verwendeten *Subconscient* – Unterbewußten - Kritik an gewissen Erkenntnissen Charcots auf dem Gebiet der Hysterie und der Hypnose. Diese hing unter anderem mit der großen Bereitschaft der Modelle zur Illustration ihrer Krisen zusammen. Welchen narzisstischen Einfluß die Präsenz einer

---

<sup>298</sup> Man denke etwa an Exorzismus und Magnetkur.

<sup>299</sup> Im Anschluß an die Arbeiten Duchenne de Boulognes, dessen mimische Studien mithilfe elektrischer Impulse auch für die Photographie wichtige Ergebnisse mit sich brachten. Albert Londe machte den Arc berühmt. Dazu weiter: Catherine Mathon (dir.): Duchenne de Boulogne, 1806-1875, Paris: ENSBA, 1999 und Denis Bernard, André Gunther: L'Instant rêvé, Albert Londe, Nîmes: Jaqueline Chambon, 1993

<sup>300</sup> Er bediente sich effizient der beiden wichtigsten, zeitgenössisch kommunikativen Formen der Öffentlichkeitsarbeit: dem Salon und der Zeitschrift (Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière).

Kamera hierauf hatte, sei dahingestellt.<sup>301</sup> Sicher ist, daß die Ikonographie der Internierten – und insbesondere der berühmt-berüchtigte Bogen, den der Körper der Opfer eines „hysterischen Anfalles“ beschrieb, dank des von Charcot ins Leben gerufenen photographischen Dokumentationsdienstes und den entsprechenden Publikationen Interessierten leicht zugänglich war. Vielleicht geht man zu weit, wenn man die pathologische Erregung der Hysteriepatientinnen als Anreiz der *Vague* (Abbildung 71)<sup>302</sup> von Robert Demachy benennt? Sicher scheint zumindest, daß theatralische Inszenierung eines spezifischen Gefühlszustandes auch auf das verstärkte Interesse für psychologische Zusammenhänge zurückzuführen ist, und daß Theater und Psychiatrie keine diametral entgegengesetzten Disziplinen sein müssen.

Das medizinisch-wissenschaftliche Interesse an exotischen Blütenformen der menschlichen Psyche wurde parallel begleitet durch eine immer expliziter mit gleicher Fragestellung sich auseinandersetzen- de Literatur. Die Berührungspunkte zwischen den verschiedenen Disziplinen waren weniger ausgeprägt, als dies in späterer Zeit mit der eifersüchtigen Akademisierung von Wissenschaftszweigen und ihrer hohen Spezialisierung der Fall sein sollte. Erst in jüngster Zeit wird die Rückkehr zu einer umfassenderen Sicht der verschiedenen Facetten desselben Phänomens möglich, allerdings setzt sich jeder, der dieses Gebiet zu betreten wagt, der Kritik der fachlich- bedingten Inkompetenz und des Dilettantismus aus.

Fest steht, daß auch außerhalb des klinischen Bereichs die inneren Regungen Gegenstand allgemeiner Wißbegierde darstellten, und daß nicht nur romantisch-poetische Verklärungsversuche unternommen wurden, sondern ebenso das Berechenbare einer verlässlichen Regelmäßigkeit der

---

<sup>301</sup> Ellenberger, op.cit. S. 133: „C'est ainsi que s'établit entre Charcot, ses collaborateurs et ses malades une atmosphère de suggestion réciproque qui serait digne d'une analyse sociologique approfondie.“ (So ergab sich zwischen Charcot, seinen Mitarbeitern und seinen Patientinnen eine Atmosphäre der gegenseitigen Suggestion, die einer vertiefenden soziologischen Analyse würdig wäre.) Zumindest ikonographisch ist dieses Phänomen in der Zwischenzeit erschlossen worden, von Georges Didi-Huberman: Invention de l'Hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris: Macula, 1982

<sup>302</sup> In diesem, auch „Struggle“ betitelten Gummidruck handelt es sich um eine Aktdarstellung eines in geradezu tänzerischer Pose befindlichen Frauenkörpers, der mit erhobenen Armen dem schraffierten Hintergrund wie mit letzter Kraft begegnet.

Psychologie auch und gerade Künstler zu Reflexionen anregte. Henri F. Ellenberger faßt die um 1900 etablierten Einsichten in das Unbewußte folgendermaßen in vier Hauptpunkten zusammen: Die konservierende Funktion macht ein Erinnern an Eindrücke und Wiederherstellung von Empfindungen möglich. Unter dem dissoziierenden Aspekt wird die Automatisierung bestimmter Einheiten der Persönlichkeit, die sich automatisieren, verstanden; das geläufigste Beispiel ist die Gewöhnung. Aus der individuellen Phantasie entsteht Kreativität. Mythopoetik meint die beständige Produktion innerer Romane.

Hiermit wäre der Rahmen für eine Annäherung des weitverbreiteten Interesses für psychologische Belange und der zeitgenössischen Ästhetik abgesteckt, aus konkreten, personalen Kontakten läßt sich auf eine allgemeinere Sichtweise Rückschluß ziehen. Zunächst geht es aber um die faktische Basis.

#### IV.2.1. Paul Chabaneix. Das Unterbewußte in der Kunst

Die Neugier des Marinearztes Paul Chabaneix führte ihn unter die Oberfläche bis dahin unergründeter Gewässer. Sein Wissensdrang bezüglich der Wirkung des Unterbewußten auf den kreativen Geist wurde angeregt durch Vorlesungen von E. Régis über mentale Krankheiten an der medizinischen Fakultät in Bordeaux. Unter dessen wohlwollender Anleitung befragte er 8 Mediziner und 35 Künstler zu ihren Erfahrungen mit der unsichtbaren Dynamik des Geistes. Die Ergebnisse faßte er in einem 1897 erschienenen Band zusammen und stellte ihnen die zeitgenössischen Erkenntnisse der Psychologie zur Seite. Um es mit einem Umkehrschluß zu sagen: Der Zusammenhang zwischen psychologischen Prozessen und künstlerischer Produktion war dermaßen offensichtlich, daß er sogar zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Studie erhoben wurde.

Im Vorwort erläutert der Lehrmeister Régis seine Definition des Unterbewußten: „Es gibt Individuen, die in bestimmten Momenten, entweder bei Tag oder bei Nacht, einen besonderen Zustand aufweisen, der schwer zu

definieren ist, er liegt zwischen Schlafen und Wachen, zwischen Bewußtsein und Unbewußtsein: eine Art Traumwandeln, oder wie man sagt, Unterbewußtsein. In diesem Zustand kann die automatische Gehirntätigkeit, die sich völlig frei ausübt, neben vagem und verwirrtem Dösen fortlaufende Einfälle, lebendige und abgestimmte Szenen, manchmal sogar Geistesprodukte, die dem Individuum wie außerhalb seines Willens oder außerhalb seiner selbst geboren zu sein scheinen, hervorrufen.<sup>303</sup>

Bei Talentierten und Genies komme Traumwandeln, Nervenkrankheiten und Halluzination im Traum besonders häufig vor, daher sei die Frage berechtigt, welchen Anteil das Unterbewußte an ihren Schöpfungen zukomme. Hierbei müsse die besondere psychologische Verfassung, in der große menschliche Geisteswerke zustande kommen können, unter die Lupe genommen werden. Letzlich seien talentierte und geniale Persönlichkeiten eher nervlich sehr stark erregbar als verrückt, und die großen Schöpfer nicht unsinnig, sondern wache Schläfer, die in ihrer unterbewußten Abstraktion verloren seien, die lebendig durch ihren sterdurchwirkten Traum wandeln.

Vor diesem Hintergrund setzt sich Chabaneix, gestützt auf die Antworten der dreiundvierzig von ihm zu (nächtlicher) Aktivität ihres Unterbewußtseins befragten Persönlichkeiten, und unter Berufung auf einige antiquiertere Zitate, mit der Frage nach dem Einfluß der psychologischen Automatismen auf die Produktion von Geistes- und Kunstwerken auseinander.

Die reine Reflektionsarbeit und die durch eine Emotion verursachte zerebrale Aktivität werden als zwei Persönlichkeiten derselben Person definiert, die sich funktional umkehren lassen. Als der ideale Gelehrte gilt, wer sein Werk im Unterbewußtsein entstehen läßt und den Alltag

---

<sup>303</sup> Paul Chabaneix: Le Subconscient chez les Artistes, les Savants et les Ecrivains, Paris: J.B. Baillière et Fils, 1897. Im Vorwort: „Il est des individus qui présentent, à certains moments, soit le jour, soit la nuit, un état particulier, difficile à définir, tenant le milieu entre le sommeil et la veille, entre le conscient et l'inconscient: sorte de rêve somnambulique ou comme on dit, de subconscient. Dans cet état, la cérébration automatique, s'exercant en pleine liberté, peut engendrer, à côté des rêvasseries vagues et confuses, des conceptions suivies, des scènes vivantes et coordonnées, parfois même des productions achevées de l'esprit qui apparaissent le plus souvent à l'individu comme nées en dehors de sa volonté ou même en dehors de lui.“

aufmerksam und bewußt lenkt. Dieser Gedanke basiert auf dem anekdotischen Beispiel für die Aufteilung des Verhaltens einer Person in bewußte und unterbewußte Abläufe: Ein Mann, der auf der Straße geht, kann in Gedanken verloren sein, weil das Gehen ihm Gewohnheit ist. Er nimmt die faktischen Ereignisse um sich herum nicht wahr. Für gewohnheitsmäßige Denker wäre demzufolge die Konzentration auf das Gehen der ideale Rahmen für eine unterschwellige geistige Aktivität.

Hinzu kommt das Element des Gedächtnisses, in dem jede mental verarbeitete Wahrnehmung Spuren hinterläßt, und zwar latent und entweder durch Überlegen oder Ideenassoziation wiederabrufbar. Darüberhinaus sind sie unterbewußt im eigentlichen Sinne, was bedeutet, daß gewisse Erinnerungen im normalen Wachzustand nicht ins Bewußtsein zurückgerufen werden können. Spätestens an dieser Stelle werden die Parallelen der Ausführungen Paul Chabaneix zum Prozedere der Kunstphotographen offensichtlich, hat die Bildanalyse doch ergeben, daß auch Erinnerungen Teil ästhetischer Inszenierung sind.

Ob das erneute Erinnern gelingt, hängt Chabaneix zufolge von der Beschaffenheit des Gehirns der Person ab: „Bestimmte Gehirne verlieren diese Spuren für immer, andere finden sie manchmal wieder, und wieder andere, begabt oder an einer besonderen Erschöpfbarkeit leidend, sind davon überfüllt. In Stunden, die für andere Erholung oder Untätigkeit sind, lassen diese phantasiebegabten Gehirne endlos animierte Formen erstehen, die sie eigenwillig kombinieren, so erinnert sich die Träumerpersönlichkeit und spielt Gespenst und wird selbst zu einem. Das Unterbewußtsein ist geboren.“<sup>304</sup>

Ein solches Unterbewußtsein wird aus Gedächtniselementen in kombinierter und systematisierter Form zu einer eigenständigen Instanz außerhalb beziehungsweise neben dem Bewußten. Wie alle psychologischen Phäno-

---

<sup>304</sup> *ibid.* S. 11: „Certains cerveaux perdent à jamais ces traces, d'autres le retrouvent parfois, et d'autres enfin, doués ou plus souvent affligés d'une exhaustibilité spéciale, en sont encombrés, aux heures qui sont toutes de repos et d'inaction chez les autres, ces cerveaux imaginatifs font éclore sans fin des formes animales qu'ils combinent capricieusement, le personnalité du rêveur se souvient ainsi et joue au fantôme devient un fantôme elle-même. La subconscience est née.“

mene am Ende des neunzehnten Jahrhunderts wird auch das Unterbewußte nur in einer extremen, das heißt als pathologisch begriffenen Form zum klinischen Studienobjekt, da es nur, wenn es das psychologische Gleichgewicht einer Person stört, klar analysiert werden kann.

Dies impliziert für Chabaneix allerdings keinesfalls Anlaß, Symptome in die Kategorien von Normalität und Pathologie zu unterteilen, denn „die Barriere ist nur ein Wunschbild“.<sup>305</sup> Er muß daher von einer Allgemeingültigkeit psychologischer Zusammenhänge ausgehen.

Die Besonderheit bestimmter Personen, zwischen Schlaf- und Wachzustand sich verselbständigende Phantasien, poetische Bilder oder plötzliche Schlüssel zum Verständnis eines Problems zu erfahren, will ergründet werden. Künstler und Weise, hochsensibel von Berufs wegen, sind prädestiniert für derartige Visionen. Hierzu muß man wissen, „daß diese Halluzinationen nicht nur im Moment des Einschlafens, sondern auch, wenn das Nervensystem sehr überreizt ist, sobald man die Augen schließt, oder sogar in einem dunklen Zimmer auftreten können.“<sup>306</sup>

Die Berichte der von Chabaneix befragten Personen sind äußerst verschieden, sie gehen von wahrhaften Halluzinationen über beflügelte Phantasien zu individuellen Arten der Meditation; weitgehend gemeinsam ist ihnen die Feststellung, daß es eine Form selbständiger, als automatisch bezeichneter, nicht bewußt steuerbarer ideeller Arbeit geben muß, die Einfluß auf das Resultat des kreativen Denkprozesses besitzt. Sobald dieser spezielle Sachverhalt konstatiert und definiert ist, soll ermöglicht werden, den Zustand der unterbewußten Arbeit zu intendieren, indem der besondere Rahmen derselben wiederhergestellt wird.<sup>307</sup>

Drogenexperimente werden erwähnt, sind aber nicht prädominant in der Beschreibung der Herbeiführung jener außergewöhnlichen Umstände, die Betonung liegt eher auf dem Übungscharakter. Ziel ist es, die bewußten

---

<sup>305</sup> *ibid.* S. 19: „...la barrière n'est qu'idéale.“

<sup>306</sup> *ibid.* S. 33: „Il faut savoir aussi que ces hallucinations peuvent se produire non seulement au moment de l'invasion du sommeil, mais, si le système nerveux est très surexcité, dès qu'on ferme les yeux ou même dans une chambre obscure.“

<sup>307</sup> Ein klinisches Beispiel hierfür wäre die posthypnotische Suggestion.

und unterbewußten Teile des geistigen Prozesses einander anzunähern, zu benennen und zu strukturieren, kurz, zu synthetisieren.

Der Begriff der Synthese ist auch dem kunstphotographischen Diskurs geläufig, ein Puyo etwa insistiert auf seiner qualitativen Bedeutung für ein Kunstwerk. „Aus der wiederholten analytischen Untersuchung verschiedener Werke ergeben sich Schritt für Schritt Synthesen die unsere Persönlichkeit aufnimmt, sich zu eigen macht und schließlich dem Unbewußten eingliedert.“<sup>308</sup> Ohne ihm die Lektüre der Arbeiten Chabaneix zu unterstellen, darf man angesichts der hier verwendeten Terminologie von der Geläufigkeit verwandter Sachverhalte ausgehen.

Die von Chabaneix beschriebenen psychologischen Vorgänge der kreativen Arbeit sind leicht auf die Bildschöpfung der Kunstphotographen zu übertragen: Neben der aktiven Wahrnehmung von Motiven und Objekten tragen sie einen sozusagen passiven Bildfundus mit sich herum, der im Unterbewußten, oder in der speziellen Situation dessen Aktivität, in Verbindung mit den bewußt reflektierten Elementen ihren künstlerischen Horizont bestimmt. Kommt es zur poetischen Begegnung von Realität und Traum, so gewinnt durch diesen geistigen Prozeß die Photographie an synthetischer Qualität. Der besondere Reiz, diese durch den Einsatz des photographischen Verfahrens zu erlangen, liegt in der im übertragenen Sinne mit dem Objektiv wiedergefundenen Realität: der luzide Zustand hat im zweifachen Sinne zunächst im Kopf des Photographen und dann im Gehäuse der Kamera stattgefunden.

Um es mit einem Beispiel zu sagen: Wenn Constant Puyo vom Symbol der Mutterschaft spricht, so meint er damit zweifellos die Verbindung individueller Erfahrung in der Mutter-Kind-Thematik mit dem bildlich wahrgenommenen Objekt einer Mutter mit ihrem Kind. Das singuläre Ereignis, das die Kamera fixiert, wird so zu einem allgemeingültigen und ausdrucksstärkeren Motiv.

---

<sup>308</sup> Constant Puyo: *Le Passé Source d'Inspiration*, in: *Revue de Photographie*, 1904, S.7: „De l'examen analytique et répété d'oeuvres diverses se dégagent peu à peu des synthèses que notre personnalité enregistre, fait siennes et incorpore enfin dans le domaine de l'inconscient.“

Gerade der - aller piktorialistischen Ausflüchte zum Trotz - unleugbare Mechanizismus der photographischen Bildschöpfung kann darum als ein Fixieren der individuellen Vision des Photographen verstanden werden. Besondere Beachtung kommt in diesem Zusammenhang der Licht-Terminologie zu, denn in etlichen der in Chabaneix Buch gesammelten Aussagen wird das Unterbewußtsein mit sich ändernden Lichtverhältnissen, etwa einem dunklen Raum, einem auf den Kopf gelegten Kissen, hellem Sonnenschein etc. assoziiert.

Daß Künstler mit den Begriffen des Bewußten und Unterbewußten durchaus Umgang pflegten, zeigt die Aussage des wohl prominentesten von Chabaneix befragten Malers, Eugène Carrière. Er beschreibt, ebenso wie Puyo, seinen kreativen Prozeß als „ein wechselseitiges und beständiges Wirken der unterbewußten und der bewußten Tätigkeit, die gleichermaßen unerläßlich sind.“<sup>309</sup> Die Gemeinsamkeiten seiner Malerei mit kunstphotographischen Bildern werden in einem folgenden Abschnitt thematisiert.

Selbstredend gab es auch weit klassischere und weniger progressive Antworten, wie etwa die des Malers Roll, der Träume für die künstlerische Arbeit als unnütz einschätzte. Er baue auf die Beobachtung und Studie der objektiven und konkreten Natur, die mit einem Mal den Blick auf ihre Geheimnisse freigebe. Erstaunlich ist seine Erfahrung in der Personenbeobachtung, die (psycho-) analytisches Sehen mit antiquierter Terminologie mischt. Künstler sollen gut und ausgiebig beobachten, dann „sehen sie die Seele, und wenn sie nicht träumen, könnten sie doch oft sagen, welches die Träume der Personen sind, deren Gesichtszüge und Gesten sie studiert haben.“<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> Chabaneix, op.cit. S. 107: „...une action réciproque et constante de l'activité inconsciente et de l'activité consciente qui sont également indispensables.“ Zu Carrières weiteren Berührungspunkten mit piktorialistischer Bilderfindung s. IV.4.1.

<sup>310</sup> ibid. S.37: M. Roll: „En regardant bien et longuement, ils voient l'âme, et s'ils ne rêvent pas, ils pourraient dire bien souvent quels sont les rêves des personnes dont ils ont étudié le masques et les gestes.“

Eine weitere Stellungnahme überrascht durch die angegebene Schärfe bzw. Deutlichkeit der nächtlichen Gesichte. Eugène Grasset<sup>311</sup> beteuert, daß ihm nichts als Unbedeutendes gelang, als er den Bildern seiner Träume bildtätlich nacheifern wollte. Im Umkehrschluß darf man ihm unterstellen, daß er den wunderbaren Traumeindrücken Bedeutung beimaß, die über die Klarheit der motivischen Wiedergabe hinausgeht.<sup>312</sup>

Frédéric Dillayes Formel der künstlerischen Arbeit ist, wenn auch sprachlich nicht identisch, so doch inhaltlich mit dem von Chabaneix entworfenen Modell künstlerischer Produktion eng verwandt: „Die Kunst, wie die Gottheit, wie die Familie, wie alles, was sich in harmonischer Schönheit präsentiert, erfordert eine Trinität an Elementen: das Studium der Natur, der Tradition und der persönlichen Inspiration. Das erste Element führt zur Wirklichkeit, das zweite zur Wissenschaft und das dritte zur Poesie. Wie man es dreht und wendet, diese Elemente müssen alle drei kultiviert werden. Sich an ausschließlich an eines der drei zu binden hieße vom rechten Weg abzukommen.“<sup>313</sup>

Im Grunde geht es auch hier um die Kombination von visueller Wahrnehmung, abrufbarer Erinnerung und individueller Phantasie.

Eine weitere Feststellung Paul Chabaneix drängt geradezu ihre Anwendung auf photographische Kunst auf: „Das Unterbewußte (...) drückt sich nun durch Akte aus und läßt langwierige Werke entstehen. Dort liegt das Phänomen der Inspiration, der automatischen Kreation, dergestalt, daß dem Urheber sein eigenes Werk wie das eines anderen erscheint.“<sup>314</sup>

Der vielzitierte Automatismus des Auslösers kann auf diesem Umweg seine Reintegration in die Persönlichkeit des Bildautors finden: die

---

<sup>311</sup> Eugène Grasset (1845-1917). Der ausgebildete Architekt wandte sich romantisch inspirierter Ornamentik in verschiedenen Materialien, die dem Art Nouveau eingeschrieben wird, zu.

<sup>312</sup> Chabaneix, op. cit. S. 57

<sup>313</sup> Frédéric Dillaye: *La Nature Morte*, in: *Revue de Photographie*, 1906, S. 97: „L’art, comme la divinité, comme la famille, comme tout ce qui se présente en harmonique beauté, exige une trinité d’éléments: étude de nature, étude de la tradition, étude d’inspiration personnelle. Le premier élément conduit à la réalité; le second à la science; le troisième à la poésie. Quoi qu’on veuille, il faut les cultiver, à la fois, ces trois éléments. S’attacher exclusivement à l’un d’eux, c’est s’égarer.“

photographische Platte, obwohl motivisch individuell ausgewählt, scheint der Psyche des Piktorialisten zunächst nicht vollkommen zu entsprechen, er eignet sie sich wieder an, indem er sie bearbeitet und so gewissermaßen den Formenkanon der äußeren Welt dem seiner inneren Vorstellungswelt anpaßt.

Als kulturellen Rezipienten sowohl psychologischer als auch ästhetischer Erkenntnisse ihrer Epoche darf man den piktorialistischen Photographen mitunter eine solche Tragweite ihres Tuns unterstellen. In der eigenwilligen Kombination von retrospektiv eklektisch erscheinenden Elementen liegt sogar der Reiz dieser Photographien, obwohl sie sich in diesem Lichte weniger leicht in den Kanon der traditionellen Historisierung einschreiben, ja ihn sogar in Frage stellen.

#### IV.2.2. Janet, psychischer Automatismus und automatisches Bild

Ähnliche Erfahrungen mit der Änderung eines Zustandes durch Änderung der Lichtverhältnisse, von der einige Künstler Chabaneix zu berichten wußten, hatte auch Pierre Janet mit seinen Probandinnen gemacht, allerdings in der Klinik, und der herbeigeführte Zustand war eine Katalepsie. Diese provozierte man manchmal bei „Lucie, indem man ihr plötzlich ein helles Magnesiumlicht zeigte, oder indem man ihr während des Schlafwandeln leicht auf die Augen drückte. Die Katalepsie trat manchmal von selbst in bestimmten Momenten während des künstlich eingeleiteten Schlafwandeln von Rose oder Léonie ein. Nur bei letzterer kam sie auch vor, wenn diese während des Schlafwandeln die Augen im Licht öffnete.“<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> Chabaneix, op.cit. S. 87: „Le subconscient (...) va se manifester maintenant par des actes et donner naissance à des oeuvres de longue haleine. C'est là le phénomène d'inspiration, de création automatique, à un tel point que l'oeuvre semble à l'auteur celle d'un étranger.“

<sup>315</sup> Pierre Janet: *L'automatisme psychologique*, Paris: Odile Jacob, 1990 (1889). S. 47: „On pouvait quelquefois provoquer la catalepsie chez Lucie en lui montrant brusquement une vive lumière de magnésium, ou bien en lui comprimant légèrement les yeux pendant le somnambulisme. La catalepsie survenait naturellement à de certains moments pendant le

Aus der Frühgeschichte der Photographie kennt man zahlreiche Anekdoten darüber, was das Photographieren mit dem Menschen mache. So war den einen nicht klar ersichtlich, warum die körperliche Anwesenheit für die Aufnahme unerlässlich sei, die Anekdote der Frau aus dem Bergdorf, die ihren Mann, der ins Tal geht um eine Photographie von sich machen zu lassen, um ein weiteres Porträt ihrer selbst bittet, ist verbreitet. Hängt sie mit der Idee zusammen, daß ein wahres Abbild immer das aus dem Gedächtnis und nicht das auf photographisches Material technisch erzielte? Auch später zögerte beispielsweise Honoré de Balzac, sich ablichten zu lassen, aus Angst, dieser Vorgang könne ihm wichtige Schichten seines Körpers nehmen. Daß es sich hier eher um die klassische Scheu vor dem Erkennen des eigenen Bildes handelt, ist eines. Interessant in dem hier gegebenen Rahmen ist die Interpretation Nadars, der die Anekdote berichtet: Er spricht von *Maladie du Cerveau*.

Natürlich kann das Ablichten eines Objektes mit der photographischen Kamera nicht mit dem Provozieren der Katalepsie gleichgesetzt werden. In beiden Fällen geht es aber um ein Fixieren eines Momentes; es ist eine Pose, die im Fall des Starrkrampfes für die Dauer des Anfalls, im Falle der Photographie instantan für die Nachwelt festgehalten wird.

In übertragenem Sinne ist man versucht, von einem Moment erhellter Wahrheit, einer verborgenen und nur für einen Augenblick freigegebenen Einsicht zu sprechen. Und sogar noch weiter zu gehen: wenn in kunstphotographischen Schriften immer wieder die Suche nach „Wahrheit“ in der Kunst propagiert wird, und diese „Wahrheit“ schließlich nach eigenen Vorstellungen ins Leben gerufen wird, so ist dem Werkprozeß nichts surrealistisch-zufälliges, sondern vielmehr planvolle Ästhetik und kontrollierte Poesie zu unterstellen. Ein solches Vorgehen, bei dem sich der Photograph gleichsam die wie zufällig inszenierte „Wahrheit“ wiederaneignet, setzt Bewußtsein über die Motive und künstlerischen Interpretationsmittel und ihre Wirkung voraus. Dies wäre eine mögliche Erklärung für die Hinwendung kultivierter Amateure zum photographischen Verfah-

---

somnambulisme provoqué de Rose ou de Léonie. Elle était aussi produite, mais chez la dernière seulement, quand, pendant le somnambulisme, on lui ouvrait les yeux à la lumière.“

ren, statt wie üblich sich der Laienmalerei zu widmen, was auch mit höherer Akzeptanz verbunden gewesen wäre. Insofern spielt die Technik, in der piktorialistische Werke und insbesondere Gummidrucke ausgeführt sind, eine nicht zu vernachlässigende Rolle für das Entschlüsseln der ästhetischen Motivation.

Der Mechanismus des photographischen Verfahrens hat immer wieder Anlaß zu Auseinandersetzungen über den Anteil der persönlichen Kreativität des Photographen gegeben. Im Lichte der Erkenntnisse Pierre Janet's sieht sich die Intentionalität relativiert. Nicht alle dem ersten Eindruck nach bewußt ausgeführten und zielgerichteten Handlungen sind dies tatsächlich, sie basieren nicht zwangsläufig auf einem ganzen System von durchdachten und verstandenen Zusammenhängen. In Wirklichkeit kann es sein, daß „dieses Individuum seine Gedanken sich gegenseitig mechanisch hat evozieren lassen, ohne zwischen ihnen eine systematische Beziehung begriffen zu haben.“

Was selbst für den intelligenten Betrachter den Anschein bewußten Handelns hat, muß den Ähnlichkeiten, Unterschieden und Finalitäten zum Trotz keinesfalls von der möglicherweise unterbewußt agierenden Person als solches erkannt sein.<sup>316</sup>

Für die Kunstphotographie und ihre Kritik bedeutet dies nicht, daß die Photographen in einer Art schlafwandlerischer Halluzination auf ihre Motive und ihre Bilder gestoßen seien. Wohl aber unterstützt es die These, daß gerade in der Scharnierfunktion (und dem doppelten Spiegeleffekt des luziden Momentes der Aufnahme) dieser Kunstform ihr besonderes Interesse liegt. Interpretationen dürfen also über den faktischen Beleuchtungsgrad und die Requisitenwahl hinausgehen.

---

<sup>316</sup> Pierre Janet, op.cit. S. 72: „Bien souvent nous croyons qu'un homme a agi avec intention, qu'il a calculé les conséquences de ses actions, qu'il fait de ses idées un tout systématique relié par des rapports bien compris, tandis qu'en réalité cet individu a laissé ses pensées s'évoquer mécaniquement les unes les autres sans avoir saisi entre elles un rapport systématique. Il ne faut pas confondre la loi ou l'interprétation des faits de conscience telle que notre intelligence la trouve, on croit la trouver, avec la conscience elle-même. Si les phénomènes de conscience présentés par un homme nous paraissent liés entre eux par des rapports de ressemblance, de différence ou de finalité, il ne faut pas en conclure qu'il y ait en dans l'esprit de cet homme la conscience de la ressemblance, de la différence ou de la finalité.“

Im übrigen werden die vom persönlichen Bewußtsein der automatischen Entwicklung überlassenen Phänomene von Janet benannt, es handelt sich um die Zerstreuung, den Instinkt, die Gewohnheit und die Leidenschaft. Zumindest die letzten drei in der Reihe sind dem ästhetiktheoretischen Diskurs der Kunst, genauer der Kunstphotographen durchaus nicht fremd. Geht es um die Herleitung des kreativen Schaffens, sind sie sogar an erster Stelle beispielsweise unter den entsprechenden Artikeln der Revuen.

Pierre Janet legt dar, daß Empfindungen in komplexeren Zuständen organisiert sind. Diese nennt er allgemeine Erregungen, die sich vereinigen und jederzeit eine spezielle Einheit formen, die man als Idee der Persönlichkeit bezeichnet, da andere Kombinationen andere Wahrnehmungen der äußeren Welt mit sich brächten. „Einige Geister gehen darüber hinaus, indem sie diese Wahrnehmungen in Urteile, allgemeine Vorstellungen, künstlerische, moralische oder wissenschaftliche Konzepte synthetisieren.“<sup>317</sup> Anschaulich heißt das, daß das künstlerische Auge vor allem für solche Wahrnehmungen anfällig ist, die den individuellen Erfahrungen entsprechen. Das Destillat dessen, was Bildung und Erfahrung im weitesten Sinne und künstlerische Erziehung im besonderen ist, fügt sich phantasiebedingt zu einer individuellen Apperzeption<sup>318</sup> der Welt.

Diesem Sachverhalt nähert sich auch Professor Fritz Baer in einem Vortrag im Club der Amateurphotographen in München 1909, indem er über das zeitbedingte Sehen jeder Epoche im allgemeinen und über die persönlichkeitsabhängige Auffassung im besonderen nachsinnt. „Das Bild der Natur auf der Netzhaut, das ein unbewußtes ist, ruft der gestaltende Künstler sich zu Bewußtsein, aber sofort in einer bestimmten, von seinem Kunstingenium angewiesenen Richtung, und so, wie es nun vor ihm steht, ist es sein eigenstes Eigentum. Die oft aufgeworfene Frage von dem verschiedenen Sehen der Künstler findet hier ihre Lösung. Sie sehen nicht

---

<sup>317</sup> Pierre Janet: L'Automatisme psychologique, op.cit. S. 533: „Certains esprits vont au-delà, synthétisant encore les perceptions en jugements, en idées générales, en conceptions artistiques, morales ou scientifiques. Sans doute, nous sommes frappés alors par l'activité créatrice de l'esprit: nous croyons pas que les hautes synthèses scientifiques faites par quelques hommes de génie leur aient été données dans les éléments fournis par les sensations.“

<sup>318</sup> Die Termini Perzeption und Apperzeption unterscheiden eben die sinnliche Wahrnehmung und das bewußte Erleben von Eindrücken.

verschieden, aber sie erfassen das Gesehene verschieden. Dann nur setzt die künstlerische Gestaltungskraft ein. Sie hat zunächst kein anderes Material als das Bild der Netzhaut, aber dieses Bild regt bei dem künstlerisch Veranlagten die Phantasie an, welche nun im Dienste des Naturells, des Temperamentes, der ganzen von den künstlerischen Ideen der Zeit beeinflussten Geistesrichtung aus dem Bilde macht, was sie will. Ja, die Phantasie geht so weit, daß sie zunächst nicht ein bestimmtes Bild der Netzhaut ergreift, sondern aus dem tausendfachen Schatz der Erinnerungen schöpft und zu einem Kunstwerke das zusammenstellt, was ihr dienlich erscheint.“<sup>319</sup>

Offensichtlich waren dem Vortragenden die Begriffe des Bewußten und des Unbewußten geläufig, und ebenso ihre Verknüpfung mit dem künstlerischen Akt. Die Popularität psychologischer Einsichten auch in kunstphotographischen Kreisen bestätigt die Berücksichtigung dieser besonderen, innerlichen Dimension bei der Lektüre ihrer Bilder.

---

<sup>319</sup> Prof. Fritz Baer: *Das Lichtbild und die Kunst*, in: Photographische Rundschau, 1909, S.156

### IV.3. Kunst und Gefühl

Neben der angesprochenen psychologisierenden Terminologie favorisieren Kunstphotographen im allgemeinen Sprachgebrauch in vielen Fällen den Begriff des Gefühls. Dieser steht wie in den Tagen der Romantiker an vorderster Front, sei es in der Beschreibung eines ergriffenen Kunstbetrachters, sei es in der Benennung ästhetischer Qualitäten. Im Unterschied zu rational geprägter Begrifflichkeit bedient eine exklusiv um Gefühl, Emotion und Regung geformte Wortgruppe ein intentionell-romantisierendes Sprachregister.

Schon seit frühester Jugend begegnet Frédéric Dillaye das Schöne in Form eines emotionalen Schauers. Nirgends habe er die ästhetische Definition des Schönen finden können, und so schließe er sich dem Ausspruch Paul Gaultiers<sup>320</sup> an, die eigentliche Kunst sei die Verwirklichung von Schönheit; und Schönheit ist objektivierte ästhetische Emotion. Das Kunstwerk ist ästhetische Emotion in verfestigter und konkretisierter Form und kann daher wiederum ästhetische Emotion hervorrufen. Kunst ist der Natur hierin überlegen, sie ist die Natur, der der Mensch hinzugefügt wurde. Als ästhetische Emotion wird die moralische Regung, die vor einem ausdrucksvollen Bild anhalten läßt und bewegt, definiert. Dazu trägt einerseits das Objekt selbst in seinem Ausdruck bei und andererseits die Tatsache, daß dieser Ausdruck (des Wesens, der Seele des Objekts) als angenehm oder unangenehm empfunden wird. Dies (das Unsichtbare) ist der zweifache Grund der ästhetischen Emotion.<sup>321</sup>

Auch von englischer Seite wird ein vergleichbares Postulat formuliert, denn „falls sich jemand die Frage nach der Qualität stellt, die einem Bild oder irgendeinem anderen Kunstwerk den höchsten und dauerhaftesten Wert verleiht, so glaube ich, daß er unvermeidbar zu der Schlußfolgerung

---

<sup>320</sup> Paul Gaultier: *Le Sens de l'art, sa nature, son rôle, sa valeur*, Paris: Hachette, 1907

<sup>321</sup> Frédéric Dillaye: *L'Emotion esthétique et la Photographie*, in: *Revue de Photographie*, 1907, S. 193-201

gelangen würde, daß dieses Werk ausgeprägtes, wahres und kultiviertes Gefühl zeigt.“<sup>322</sup>

Die Verbindung der Notion des Gefühls mit der der Kultiviertheit ist unerlässlich; obwohl der künstlerischen Inspiration die emotive Grundlage zugestanden wird, geht es nicht um ein unbeherrschtes Ausleben von Impulsen und wilde Darstellung von Visionen. Vielmehr wird Gefühl in gesellschaftlich geprägte Kategorien unterteilt, was letztlich auch einen Versuch darstellt, normativ Anerkennung und Ausrede zu konstruieren. „Moderne Bildschöpfung scheint zu fordern, daß ein Kunstwerk uns die emotionalen Regungen oder Gefühle treu wiedergibt, mit denen das Thema, was es auch sei, vom Künstler aufgefaßt worden ist. Dabei sollten wir immer vor Augen haben, daß die Ansprüche der modernen Zivilisation, indem sie verstärkt Arbeitsteilung verursachen, erfordern, daß persönliche Merkmale immer mehr differenziert werden. Diese verschiedenen Wesensarten rufen natürlich unterschiedliche Sehweisen hervor. Ein Bild, das bei der einen Klasse eine emotionale Reaktion auslöst, wird einer anderen die „Kunstabsicht“ nicht vermitteln können.“<sup>323</sup>

Wird hier die Erhabenheit des noblen Gefühls des Connaisseurs über die unsensible, soll heißen unkultivierte Reaktion des nicht eingeweihten Betrachters impliziert? In jedem Fall wird Emotion mit Bildung gekoppelt, was für das kaum hinreichend erforschte psychologische Verhalten wiederum Normen oder gar Zwänge mit sich bringt.

Das vielzitierte Gefühl, präzisiert ein gewisser Harold Crawford, müsse aber unter Abstraktion des Themas zustandekommen: „Einige Überlegungen zu dieser Fragestellung haben den Autor zu der Überzeugung

---

<sup>322</sup> *On Feeling in Art*, in: *Photographic Art Journal*, vol 1, S. 107: „If any one should set himself to enquire what quality it is that gives the highest and most abiding value to a picture or any other work of art, I believe that he would inevitably arrive at the conclusion that it is the exhibition in that work of keen, true and cultured feeling.“

<sup>323</sup> Harry Quilter: *The Art Intention in Photography*, in: *Photographic Art Journal*, vol.1, S. 146: „Modern picture making appears to demand that a work of art should present to us a faithful rendering of the emotional activities or feelings with which the subject, whatever it is, was comprehend by the artist. In presenting this view we should remember that the exigencies of modern civilisation, by causing an increased division of labour, demand that personal characteristics become more and more differentiated, and these different characters naturally

gebracht, daß eine der intimsten Eigenschaften eines Kunstwerks der Grad der Emotion sei, die es auf Seiten des Betrachters hervorrufe. Es versteht sich, vor allem, daß man dabei das Sujet abstrahiert. Whistler hat gefordert, daß man das Gemälde und nicht durch das Gemälde hindurch sehe, und wenn wir nur durch die Erwägung des dargestellten Themas erregt werden können, dann ist der Almanach des Metzgers an der Ecke, der ein vor Kälte zitterndes Flüchtlingspaar zeigt, was das Thema betrifft, so künstlerisch wie ein Porträt Rembrandts. In Wahrheit ist es aber so, daß, wenn man allgemein anerkannte Kunstwerke überprüft, deren Urheber ihrem Sujet gegenüber ganz besonders gleichgültig waren.“<sup>324</sup>

Die Eigentümlichkeit der letzten Stellungnahme liegt in ihrer kritischen Haltung zur 1914 bereits allgegenwärtigen *Straight Photography*. Der Autor besteht auf der größeren Bedeutung der Interpretation gegenüber der des Motivs, eine Position, die auch Demachy vertrat, und für die er schon lange vorher als antiquiert angegriffen worden war.

Um nachzuvollziehen, welche Bedeutung der emotionale Aspekt ihrer Kunst für Piktoralisten erlangen konnte, ist diese Frage nach der Relevanz des Sujets nicht primordial. Wie die in den vorstehenden Abschnitten unternommenen Analysen erbringen konnten, handelt es sich mit der Kunstphotographie-Bewegung um 1900 um einen kunstsoziologischen Präzedenzfall. Dies nicht nur im Hinblick auf die gesellschaftlich elitäre und nicht kunstakademische Herkunft einer Mehrheit der Piktoralisten, sondern auch was die spezifische Organisationsstruktur betrifft. Daraus entsteht der Eindruck, daß kunstphotographische Produktion (und Organisation) ein richtiggehendes Bedürfnis widerspiegelt. Dieses läßt sich

---

cultivate varied ways of looking at things. A picture, therefore, which shall appear, by causing a responsive emotional activity to one class, will fail to convey the „art intention“ to others.“

<sup>324</sup> Harold A. Crawford: *La valeur émotive d'une photographie picturale*, in: Bulletin de l'Association belge de Photographie, 1914, S.334: „Quelques considérations sur la question ont amené l'auteur à croire que l'un des caractères intimes d'une oeuvre d'art réside dans le degré d'émotion qu'elle produit. Qu'il soit entendu, tout d'abord, que l'on fait abstraction du sujet de l'oeuvre. Whistler demandait que l'on regarde le tableau et non pas à travers le tableau, et si nous ne pouvons être émotionnés que par la considération des faits représentés, alors l'almanach édité par le boucher de la localité et reproduisant un couple d'exilés grelottant de froid sera, quant au sujet artistique comme un portrait de Rembrandt. En vérité, si l'on examine d'une façon générale les chefs-

auf die Maxime des ästhetisierenden Lebensentwurfs komprimieren. Ein solcher Entwurf setzt sich aus dem Künstler und seinem Werk, seiner Umwelt und seinem Inneren zusammen. Er führt zur Assoziation mit Gesamtkunstwerks-Vorstellungen.

#### IV.3.1. Konzeptionen für ein Gesamtkunstwerk

Der generalisierte Anspruch, der kunstphotographischen Aktivitäten zugrunde liegt, sowohl in bildnerischer als auch in identitärer Perspektive der Piktoralisten, assoziiert Vorstellungen eines Gesamtkunstwerks. Dessen Definition ist nicht unproblematisch. Möglich erscheint eine Übereinstimmung mit Odo Marquard, der vorschlägt „als Kennzeichen des Gesamtkunstwerks nicht allein die multimediale Verbindung aller Künste in einem einzigen Kunstwerk gelten zu lassen, sondern vor allem auch noch eine andere Verbindung: die von Kunst und Wirklichkeit; denn zum Gesamtkunstwerk gehört die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität.“<sup>325</sup>

Wirklich scheint den Ambitionen der kunstphotographischen Elite die Veredlung ihrer Lebenswirklichkeit zu einem ästhetischen Konstrukt, basierend auf einer facettenreichen Logik aus Wahrnehmungstheorie, psychologisierender Inhaltlichkeit und dekorativem Ehrgeiz, zu entsprechen. Aus fotografie-puristischer Warte muß diese Vorgehensweise hybrid wirken, konterkariert sie doch die dokumentarische Urfunktion des Lichtbildes. Realitätsabbild ist in diesem Zusammenhang ein ambivalenter Begriff, da die artifizielle Bildrealität ja die kunstphotographische Wahlwirklichkeit wiedergibt. Auch der im Ansatz synästhetischen Aspekt einiger piktoralistischer Bilder, insbesondere der

---

d'oeuvre reconnus, il devient évident que leurs auteurs ont été singulièrement indifférents à leurs „sujets“.

<sup>325</sup> Odo Marquard: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik, in: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Frankfurt: Sauerländer, 1983

oben angesprochenen Musik-Inszenierungen, ist in diesem Kontext relevant.

Der Kulturtheoretiker Bazon Brock hält das Konzept des Gesamtkunstwerks auch in einem monomedialen Werk für möglich, solange es dies thematisiert und „zu fragen und zu zeigen versucht, wie die Fähigkeiten des Menschen, sich selbst wahrzunehmen, zusammenspielen, so daß die Erfahrung eines übergeordneten Zusammenhangs möglich wird. Entscheidend ist vor allem, wie dieses Werk das Verhältnis zwischen gedanklichem Konstrukt und taktischem Handeln reflektiert. Ein Gesamtkunstwerk ist nicht seine eigene Verwirklichung, sondern ein Postulat in Gestalt des Gesamtkunstwerks, das gegen alle historische Erfahrung und prinzipiellen Einwände dennoch aufrechterhaltene Postulat, die Welt als Einheit zu verstehen und das eigene wie das Leben der anderen auf diesen Zusammenhang hin auszurichten.“<sup>326</sup> Natürlich handle es sich um ein hypothetisches Konstrukt, das Bewußtsein über den Status seiner ganzheitlichen Entwürfe erfordere.

Die Anwendung dieser Definition Brocks auf piktorialistische Produktion erfordert es, den Akteuren die bewußte Wahl ihrer Mittel und Wege zu unterstellen. Dies erscheint im Lichte der theoretischen und bildlichen Grundlagen offensichtlich. Etwas so persönliches und lebenspraktisches wie die Wahrnehmung wird funktionalisiert, um einen den Umständen der Epoche entsprechenden Standpunkt gegen eine mögliche Ablösung zu verteidigen. Die systematische piktorialistische Ausklammerung negativer, dem ästhetischen Lebensentwurf schädlicher Elemente, die Doktrin des harmonischen Schönen, das auf alle Motive bezogen wird, legt das inhaltliche Gerüst des Gesamtkunstwerks eines Lichtwerks, eines Demachys, eines Frederick Holland Day fest.

Für einen verwandten Entwurf zeichnet der italienische Dichter Gabriele D’Annunzio (1863-1938) verantwortlich. Er wendet sich mit diesem an den Maler Francesco Paolo Michetti (1851-1929), der ihm in ästhetischen Fragen Gesprächspartner war und seine Bilder – ähnlich wie Franz von

---

<sup>326</sup> Bazon Brock: Der Hang zum Gesamtkunstwerk, in op.cit., S. 25

Stuck - photographisch unterstützte: „Wir beiden haben oft von einem idealen Buch moderner Dichtung gesprochen, das, reich an Rhythmus und Tönen wie ein Gedicht, und in seinem Stil die verschiedensten Eigenschaften des schriftlichen Wortes versammelt und alle Spielarten des Wissens und alle Verschiedenheiten des Rätsels harmonisiert. Es wechselte die Genauigkeiten der Wissenschaft mit den Verführungen des Traums: es schien nicht nachzuahmen, sondern die Natur fortzuführen. Ein Buch, das von den Zwängen der Fabel befreite und endlich, aus allen Möglichkeiten der literarischen Kunst hervorgehend, das private - sinnliche, sentimentale und geistige - Leben eines Menschen ins Zentrum des universellen Lebens rückt.“<sup>327</sup> Ohne Kenntnis des Autors kann die Versuchung entstehen, ein solches Zitat als piktorialistische Theorie zu deuten, zumindest aber gehört es in deren Umkreis. Ebenso wie die Kunstphotographie hält der hier der Dichter das private Leben des Menschen für den relevantesten Gegenstand überhaupt, auf dessen immanente Ästhetik, die eben ihren besonderen Reiz in der Mischung aus Wissen und Ungewißheit zieht.

Insgesamt betrachtet entspricht der Lebenszuschnitt D’Annunzios dem des dekadenten Dandys. In kunsthistorischer Hinsicht ist dieser Typus wohlbekannt, als Entwurf eines gebildeten, über den Dingen stehenden Ästheten, mit skurrilen Eigenheiten und einer seine Neigungen ermöglichende finanzielle Unabhängigkeit. Prominenteste Vertretung findet er etwa durch die literarische Figur *Des Esseintes* im Werk Joris-Karl Huysmans. Wie aber wäre die Gestalt eines real-existierenden Dekadents, oder dessen, der einer werden will, beschaffen? Kunstinteressiert, vermögend, besessen, exzentrisch, womöglich ein Piktorialist. Als ein Träger dieser Merkmale sticht aus der kunstphotographischen Gesellschaft einer hervor: Frederick Holland Day.

---

<sup>327</sup> Gabriele D’Annunzio: *Le triomphe de la Mort*, Stock, 1994 (1894), im Vorwort-Brief an den Maler Francesco Paolo Michetti, S. 16: „Nous avons plusieurs fois ensemble parlé d’un idéal livre de prose moderne qui, riche de rythmes et de sons comme un poème, et réunissant dans son style les plus diverses qualités de la parole écrite, harmoniserait toutes les variétés du mystère; qui alternerait les précisions de la science avec les séductions du rêve: qui semblerait n’imiter point mais continuer la Nature. Un livre qui libère des contraintes de la fable qui porterait enfin, créée en lui par tous les moyens de l’art littéraire, la vie particulière – sensuelle, sentimentale, intellectuelle – d’un être humain placé au centre de la vie universelle.“

### IV.3.2. Frederick Holland Day

Anschaulich vergegenwärtigt ein Porträt Alvin Langdon Coburns aus dem Jahr 1900 den Eindruck der Gestalt Frederick Holland Days (Abbildung 72). Der mit einem langen, zeitlos-mystischen Gewand bekleidete Day steht im Profil hinter auf dem Boden verteilten Entwicklerschalen. Den Kopf zum Betrachter gewandt, hält er mit der beringten rechten Hand einen Vorhang. Er könnte in den Raum treten, um die Ergebnisse seiner Abzüge zu begutachten. Er könnte ihn ebenso verlassen, um der Chemie Zeit zu geben, ihre Wirkung zu entfalten. Bei genauerem Hinsehen kommt ein weiteres Requisite, nämlich die Malerpalette, die auf einem Möbel hinter seinem Kopf posiert ist, zur Geltung. Hebt Day also die (im Bild räumliche) Trennung zwischen Malerei und Photographie auf? Oder überträgt er die vor dem Hintergrund der Kunst erworbenen Kenntnisse auf sein Medium? Präsentiert er ganz einfach sein Atelier, indem er als Magier ästhetische Zauber probt? Die möglichen sinntragenden Elemente des Porträts verdichten sich zu einer vielschichtigen Aussage über einen Künstler, der dem Bild des traditionellen Berufsphotographen diametral entgegengesetzt ist. Weiß man darüberhinaus um seine Bibliophilie und sein breitgefächertes Interesse für Kunst und Künstler, so komplettiert sich das Bild eines Menschen mit ästhetizistischem Lebensentwurf.

Neben seiner sozusagen weltlichen Tätigkeit als Verleger<sup>328</sup> exklusiver Ausgaben von William Morris, Oscar Wilde und Aubrey Beardsley betreibt Day Photographie mit künstlerischen Ambitionen. Die beiden letztgenannten trifft er 1893 auf einer Reise nach Europa, ebenso wie den englischen Kunstphotographen Frederick Evans. Von der Kritik wird Day meist als Rivale Alfred Stieglitz dargestellt, mit dem er allerdings von 1894, nachdem er von Davison mit diesem bekannt gemacht worden war, bis 1900 in freundlichem Briefkontakt stand.

---

<sup>328</sup> Sein Verlag Copeland&Day war direkte Konkurrenz für William Morris Kelmscott Press.

Das Feuer, das sein Atelier 1904 mit dem Großteil seiner photographischen Arbeiten zerstörte, trägt einen Teil der Schuld an dem reduzierten Bekanntheitsgrad eines Künstlers, der 1898 durch seine kunstphotographische Selbstinszenierung als Christ der letzten sieben Tage für großes Aufsehen gesorgt hatte (Abbildungen 73). Zu diesem Anlaß traten zu seiner – notwendigen - Verteidigung unter anderem Frederick Evans, Robert Demachy<sup>329</sup> und Eduard Steichen auf, Ernst Juhl publizierte seine Bilder und mußte danach die Redaktion der *Photographischen Rundschau* verlassen.

Seine Bilder sind, wie im voraus beschrieben, nicht die einzigen religiös inspirierten piktorialistischen Photographien, aber an Expressivität suchen sie ihresgleichen. Speziell zum Motiv der Kommunion finden sich verschiedene Interpretationen diverser Künstler, wie Constant Puyo und Pierre Dubreuil. Pikanterweise gehört die Haltung des Empfangs der Kommunion zu den zeitgleich im klinischen Bereich beobachteten, oben beschriebenen Automatismen. Days Inszenierung ist vermutlich auf einen Besuch der Oberammergauer Festspiele 1890 zurückzuführen, ein weiteres Mal kreuzen sich hier die Wege von piktorialistischer Photographie und Theaterbühne.<sup>330</sup> Eben das Element, das fromme Betrachter in diesen Bildern schockierte, nämlich die zumindest für die Länge der Aufnahme unleugbare Identifikation des Künstlers mit der Heiligenfigur, macht die vitale Investition des Individuums in seine Kunst aus. Ebenso verhält es sich mit seinen Selbstinszenierungen als Orpheus, dem Vermittler zwischen Welten par excellence, nach 1907. Umgekehrt beinhalten vergleichbare Umstände auch die Ausdehnung des ästhetischen Konzepts auf den Körper und das Lebens des Künstlers.

Zwei Jahre nach dieser skandalumwitterten Einführung der religiösen Thematik in kunstphotographische Niederungen trat Holland Day als Organisator der Ausstellung neuer amerikanischer Kunstphotographien ins Rampenlicht Europas. Diese erste, massive Präsentation der Arbeiten der

---

<sup>329</sup> Obwohl sich Demachy in einem Brief an Stieglitz ironisch über Days geistigen Gesundheitszustand besorgt zeigt.

<sup>330</sup> Vgl. Stucks spielerische Inszenierungen in II.2.1. und Maeterlinck IV.4.3.

anderen Seite des Atlantik eröffnete 1900 zunächst in der *Royal Photographic Society*, dann in Paris den europäischen Photographenkollegen Einsichten in die stilistisch freiere nordamerikanische Variante des Piktorialismus. Seine eigenen Arbeiten zeigte Holland Day in einer Einzelausstellung, die zusätzlich zu London in Dresden, Brüssel und Glasgow zu sehen war.

Ohne auf den Gummidruck oder ähnliche Verfahren zurückzugreifen, war die Kunst Holland Days von poetischer Erfahrung und religiöser Meditation durchdrungen. Der Anhänger Keats kannte keinerlei Scheu, traditions- und pietätsbeladene Motive für die Photographie zu exploitiieren. So inszeniert er einen jungen Mann als Heiligen Sebastian, und in ikonographischer Treue fällt es dem Betrachter schwer, zwischen leidender und sinnlich-genießender Ekstase zu unterscheiden (Abbildung 74). Auch mit dem literarischen Feld wies Day keine Berührungspunkte auf, denn als H.G. French ihn um seine Meinung zu dem Projekt Clarence Whites, Tennysons *Idylls of the King* photographisch zu illustrieren, bittet, stimmt er enthusiastisch zu. Wie dringlich ihm sein Anliegen, die Rückgewinnung der „Schönheit in Gedanke und Motiv, Schönheit in Leben und Tod“ war, spiegelt sich sowohl in seinen organisatorischen als auch kreativen Akten wider. In dem Zitat, das dem zweiten Abschnitt des ersten Kapitels dieser Arbeit übersteht, faßt diese Intention, die als der Epoche entgegengerichtet aufgefaßt wird, mit Days Worten zusammen.<sup>331</sup>

Die Signifikanz einer derart für den Austausch mit anderen Künsten empfänglichen Persönlichkeit ist für den hier vorliegenden Zusammenhang nicht zu unterschätzen, denn sie macht die symbiotische Interferenz verschieden-medialer Ästhetik augenfällig. Auch außerhalb piktorialistischer Zirkel ist dieses Phänomen zu vermuten. Diese Übereinstimmungen ästhetischer Natur sollen im Folgenden an weiteren Beispielen untersucht werden.

---

<sup>331</sup> s. I.2. Vereinte Amateure

## IV.4. Aus der künstlerischen Verwandtschaft des Piktorialismus

### IV.4.1. Eugène Carrière

Ein bedeutender Name eines Malerkünstlers im Umfeld der Piktorialisten ist der Eugène Carrières (1849-1906). Robert Demachy hatte ihn im Rahmen einer seiner Ausstellungen kennengelernt, wie er Alfred Stieglitz berichtet: „Ich hatte ungefähr 400 (?<sup>332</sup>) Besucher, unter ihnen Carrière, über dessen Kommen ich sehr stolz war. Er war sehr ermutigend...und blieb länger als eine halbe Stunde, was beweist, daß er sich nicht langweilte.“<sup>333</sup>

Was sein malerisches Werk angeht, so sind es nicht nur die Porträts, sondern auch die Landschaften Carrières, die kunstphotographischen Bildern (und darunter insbesondere jenen Demachys) vergleichbar erscheinen. Es ist eine andere Unschärfe (flou) als in der impressionistischen Malerei, die hier zutage tritt, um so mehr, als sich die Sujets durch eine gewisse Schwere auszeichnen.

Thematisch läßt sich eine Vorliebe Carrières für das Porträt (besonders mit intmem Charakter wie Mutter-Kind-Szenen) und leere Landschaften konstatieren. Dies hat er mit nicht wenigen Piktorialisten gemein.

Konkret trägt ein Gemälde wie *Madame Carrière en méditation* (Abbildung 75) gewisse Charakteristika eines (unscharfen) kunstphotographischen Gummidrucks, da die Wiedergabe sich auf das Motiv konzentriert, etwaige Details, die nicht der Evokation einer Atmosphäre, dem Gefühl der Person, dienen, werden ausgeschlossen. Die Frau erscheint hinter einem bräunlichen Schleier, in zweifachem Sinne, mit ihrem Blick ins Leere schweifend ist sie fern, ihre Gedanken bewegen sich an anderem Ort, ihre Pose ist innegehalten: sie müßte aus der Entfernung zurückkehren, um in diesem Moment zu handeln. Es gibt eine Anzahl kunstphotographischer Bilder, die sich zum Vergleich anbieten, Frauen, die in Posen innehalten, die Nach-

---

<sup>332</sup> Schwer entzifferbar im Brief

<sup>333</sup> Brief Demachys an Stieglitz, op.cit.

denklichkeit ausdrücken, sind reduziert auf das Wesentliche: das Gesicht, eine Hand, der Ton des Ganzen.

Zwei abermals einer reichhaltigen Auswahl entnommene Bilder, eine *Réverie* (Abbildung 76) von James Page Croft von 1899 und eine *lesende Frau* (Abbildung 77) von Robert Demachy von 1900 illustrieren das Verwandtschaftsverhältnis. Der Kopf der Abgebildeten ist im Platindruck Crofts von allem Hintergrunddetail abgehoben, Haar und Hände rahmen das gerade nach vorn gerichtete Gesicht, dessen Merkmale genau zu erkennen der Betrachter Schwierigkeiten hat. Im Gummindruck Demachys ist der Hintergrund mit an der Wand hängenden Bildern und dem von rechts einfallenden Licht angedeutet, Räumlichkeit wird in gewissem Maße erzeugt. Diese dient aber keineswegs dazu, die Lesende in einem konkreten Wohnraumzusammenhang darzustellen, im Gegenteil, sie wird durch das Licht, das sowohl auf sie, den Hintergrund als auch das Buch vor ihr fällt, eingehüllt und aus dem präzisen Moment abstrahiert. Gemeinsam mit der zusammengenommenen, konzentrierten Geste ihrer Hände, die ihr Kinn stützen und ihr Gesicht rahmen und den auf den Text vor ihr gesenkten Augen, setzt das diffuse Licht und seine Überzeichnung durch den Gummindruck den Leseakt in Szene. Wie im Beispiel der meditierenden Gattin Carrières bedürfte es einer signifikativen Störung, wollte man die Dargestellte ins Hier und Jetzt zurückrufen. Der Unterschied zwischen dem Ergebnis des Malers Carrière und diesen Photographien liegt in der Freiheit, mit der die Leinwand behandelt wird. Die Assoziation einer Erscheinung fällt leichter als bei den photographischen Bildern, die bei der Wiedergabe von Gesichtern doch in den meisten Fällen mehr Detail aufweisen, während der Maler jegliche Präzision zugunsten bisweilen pastosem Duktus zurücknimmt.

Das Thema der Mutterschaft, wieder und wieder auch im Werk Eugène Carrières behandelt, zeigt ein Mutter-Kind-Verhältnis in der Interpretation des Malers, das natürlicher und gleichzeitig mythischer erscheint, obwohl die Pose die Szenen des Photographen mit dem gleichen Thema beherrscht. In *Maternité* (Abbildung 78) umarmt ein Säugling seine Mutter, die ihn im Arm hält und ansieht. Der Betrachter wohnt einer intimen Szene

bei, deren Wiedergabe als allem konkreten Zusammenhang abstrahiert beschrieben werden kann: auf der Leinwand erscheinen lediglich die Züge des Körpers der Mutter, der Hintergrund ist ebenso unbearbeitet wie die Umrisse.

Es ist richtig, daß es eine häufig von Demachy benutzte Technik ist, einen unscharfen Umriss um das Hauptmotiv zu legen. Im Fall seiner Mutter-Kind-Bilder geht seine Interpretation dennoch nicht so weit wie die Carrières. Einerseits sind die Personen immer identifizierbar, also schwieriger als Träger des Ideals der Mutterschaft einsetzbar; und andererseits sind seine In-Szene-Setzungen oftmals dialogischer aufgebaut, da die Mutter und das Kind jederzeit bereit scheinen, sich zu bewegen, sie sind dem konkreten Moment verhaftet.

Das Thema der Familie ist auch in den Bildern zahlreicher anderer Piktoralisten präsent, der inhaltliche Wandel dieser Ikonographie kann auf photographischem Gebiet erst durch den Vergleich etwa mit professionellen Photographien für das Familienalbum ein- oder besser aufleuchten. Neben quasi-religiösen Phantasien der Maria, einer heiligen Mutter mit ihrem unschuldigen Kind, ist es vor allem die Beziehung, der affektive Moment, der abgebildet wird.

Im allgemeinen geht Carrière nicht weiter, als das Abgebildete anzudeuten. Wenn es sich um ein Porträt handelt, spielt er mit Linien und Tönen um einen emotionalen Zustand auszudrücken, eine Atmosphäre, wenn es eine Landschaft ist, anstatt die Einzelheiten zu entblößen, die auf dokumentarische Weise die Darstellung einer bestimmten Person oder einer bestimmten Landschaft ergeben würden; weil dies auch die assoziative Identifikation des Betrachters mit dem was er zu sehen glaubt, erschweren würde. Dies entspricht dem Vorgehen so manchem piktoralistischen Gummidruckers, auch weil die Mehrzahl der Bilder Carrières auf zwei Farben und ihre Zwischenwerte begrenzt sind.

Die Nachwelt des zwanzigsten Jahrhunderts fällt über das Werk Carrières ein Urteil, das dem über die piktoralistische Photographie sehr ähnelt. Eugène Carrière war zu Lebzeiten ein Künstler, dem alle Ehren zuteil wurden, und doch muß man konstatieren, daß Carrière „vor allem als eine

Fin-de-Siècle-Begleiterscheinung gefürchtet, mit diesem unerträglichen Blick – unerträglich, weil er Trägheit und Selbstgefälligkeit induziert – auf Vergangenes, das uns eigentlich hätte fremd bleiben sollen, für immer unverständlich der Vergangenheit zugeordnet, weil es nur zur Illustrierung einer momentanen Bewußtseins- und Geschmacksverirrung dient.“<sup>334</sup>

Verirren kann sich jedoch nur, wer einen Weg zu verfolgen hat. Kunst als schicksalhaft zielgerichtete kulturelle Produktion zu definieren bedeutet, ihr eine arbiträre Linearität aufzusetzen, die sie nie erfüllen wird. Daher ist es gerade die Vielfältigkeit der möglichen Kunstgeschichten, die Zusammenhänge künstlerischer Entwicklungen sichtbar macht. In der Retrospektive so manchen Kritikers mögen ein Carrière oder seine piktorialistischen Zeitgenossen uneffizient gewesen sein. Dagegen läßt sich anführen, daß beide zu einem frühen Zeitpunkt die Materialität ihrer Kunst in Frage stellten und zu ästhetischen Kategorien fanden, die sich außerhalb oder besser zwischen den herkömmlichen Kategorien von Malereitradition und – verhältnismäßig junger – Photographietradition bewegen. Zu einem Zeitpunkt, an dem die Mehrzahl der Zeitgenossen sich mit meßbaren Einheiten und der Verwissenschaftlichung des Lebens im allgemeinen befaßten, suchten sie nach der Symbiose modernen Wissens und poetischer Ästhetik. Carrière war sich über den psychologischen Gehalt seiner Werke im klaren, wie er in der von Chabaneix unternommenen Umfrage zu verstehen gegeben hatte.<sup>335</sup> Die subjektive Sicht, aus denen seine Bilder gemalt sind, setzt er malerisch durch eine zurückgenommene Detailpräzision um. Zu sehen sind Erscheinungen der Dargestellten in einer traumähnlichen Atmosphäre. Ebenso lang wie eine Erscheinung, eine Vision, ist die Zeit der Aufnahme, die die Kunstphotographen zum Ablichten ihrer Motive brauchen. Die Nachbereitung des in Szene

---

<sup>334</sup> Rodolphe Rapetti: Un halluciné, un voyant, un inclassable, in: Eugène Carrière, 1849-1906, Straßburg: Ancienne Douane / Réunion des musées nationaux, 1996, S. 13: „Carrière a surtout été appréhendé comme un épiphénomène fin de siècle, avec ce regard insupportable – insupportable car il induit la paresse et la suffisance – sur les choses ayant existé, mais qui seraient censées nous demeurer étrangères, à jamais incompréhensibles, reléguées au passé, comme si elles ne servaient plus qu'à illustrer un moment d'égarément de la conscience et du goût.“

<sup>335</sup> s. IV.2.1.

gesetzten und Gesehenen erfolgt dann mittels einer Gummischicht, es wird der Realität des Moments enthoben. Die Freiheit, auf Details (und also meßbare Einheiten) zu verzichten und die Subjektivität zum Inhalt und zum Wesen aller Darstellung zu machen, haben sich sowohl der Maler Eugène Carrière als auch Piktorialisten genommen. Die äußere Erscheinung wird unter Zuhilfenahme künstlerischer Mittel gewissermaßen in einer innere Erscheinung umgewandelt.

Die Auflösung der beiden Kunstformen Malerei und Photographie hat zu Beginn der 1890er Jahre Albert Aurier in einer Kritik Eugène Carrières vorformuliert: „Man erwartete (man verzeihe mir diese Parodie des klassischen Wortes) einen Maler, vielleicht sogar einen Photographen, und trifft auf eine Seele; eine Malerei, und es ist ein Dichtertraum...“<sup>336</sup>

Die poetische Introspektive ist weit von der „niederträchtigen Objektivität“<sup>337</sup> entfernt, die von Carrière dargestellten Personen verstecken in einem Schleier ihre „schändliche Materialität“<sup>338</sup>. Wie in Anleitungen zur Porträtphotographie, die an die kunstphotographische Gemeinde ergingen, setzt das Licht Akzente auf das Wesentliche des Abzubildenden: „denn Lippen, Augen und Hände sind die sichtbare Form der Seele...“<sup>339</sup>

Ob es Seele oder Psyche heißt, gemeint sind die inneren Regungen und Bewegungen, denen der Künstler sich ausgesetzt fühlt und die er dem Betrachter vermitteln will. Hierbei kommen die eingangs beschriebenen Wiedererinnerungsmechanismen zum Tragen. Aus kulturellem Wissen und persönlichem Erfahrungsschatz stellt der Künstler ein Bild vor, das auf persönlicher wie kultureller Ebene den Betrachter ansprechen kann. Die Vergänglichkeit von Moment und Materie spielt dabei eine wichtige Rolle, denn das Wesentliche, das kunstphotographisch und malerisch angestrebt wird, ist die Emotion, die zum Bild geworden wiederabrufbar wird. Aurier

---

<sup>336</sup> Albert Aurier: Eugène Carrière, in: Albert Aurier, Textes critiques, 1889-1892. De l'impressionnisme au symbolisme, Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995 (1893), S. 85: „On s'attendait à trouver (qu'on me pardonne cette parodie du mot classique) un peintre, peut-être même un photographe, c'est une âme qu'on rencontre; une peinture, et c'est un rêve de poète...“

<sup>337</sup> *ibid.* „cette abjecte objectivité“

<sup>338</sup> *ibid.* „leur honteuse matérialité“

<sup>339</sup> *ibid.* S. 86: „parce que les lèvres, les yeux, les mains, c'est la forme visible de l'âme...“

meint, Carrière habe das Gesetz des Daseins begriffen: „Er wollte des Dichter der wiedererinnerten Dinge sein, daß heißt allein dessen, was unveränderlich und reell im Leben ist.“<sup>340</sup>

#### IV.4.2. Medardo Rosso

Unschärf wie piktorialistische Gummidrucke sind auch die Wachsskulpturen des Italieners Medardo Rosso (1858-1928). Gleichaltrig wie die erste Riege der Kunstphotographen, die um 1860 geboren sind, arbeitet er als Bildhauer weitgehend autodidaktisch, da seine Ausbildung zum Maler an der Accademia de Brera 1883 unterbrochen wird.

In Paris wohnend, von der Kritik bisweilen zum Erzfeind Rodins hochstilisiert, produzierte er den größten Teil seiner nicht sehr zahlreichen Werke zwischen 1889 und 1897.

Rosso liegt mit seinen Wachsskulpturen in einer ganz besonderen Weise parallel zu piktorialistischen Bildern der Anhänger des Flou. Seine wie nachträglich dem exakten Porträt entrungenen, geschmolzenen Köpfe lassen sich ebenfalls als Versuch der Einsicht in eine verdeckte Wirklichkeit lesen. Auch sind seine Mutter-Kind-Gruppen den bereits besprochenen im Werke Carrières und Demachys verwandt, in der Andeutung, dem undetaillierten Erfassen eines Moments.

Das Verfahren, in dem Rosso seine Skulpturen schuf, ist eine *Cire perdue*, die auf halbem Wege angehalten wurde. Auf das Modell in Ton, wohl exakt, direkt ohne Skizze ausgearbeitet, wird eine Wachsschicht aufgetragen, die im Ofen zum Schmelzen und somit zum Verlaufen, Verwischen präziser Detailformen gebracht wird. Desweiteren existieren auch Bronze und Gipsabgüsse der Skulpturen, ein Sachverhalt, der den Mythos des Unikats auch für die Skulptur hinfällig macht. Der Hinweis auf nachträgliche Individualisierung der Abgüsse durch Eingriffe des Bildhauers

---

<sup>340</sup> *ibid.* S. 86: „Il a voulu être poète des choses ressouvenues, c'est-à-dire de ce qui, seul, est immuable et réel dans la vie.“

will, wie in den durch die Piktorialisten angeführten Rechtfertigungen, diesen Status wiederherstellen.

Das Porträt des jungen Alfred William Mond, auf dem Herbstsalon von 1906 irrümlich unter dem Titel *Impression d'enfant (portrait d'Emile Mond)*, *cire* ausgestellt, und seitdem als *Ecce puer* bekannt<sup>341</sup> (Abbildung 79), soll als Beispiel gelten. Anekdotisch kursiert die Legende, Rosso, seit Annahme des Porträtauftrags ratlos im Bezug auf seine Umsetzung, habe sich plötzlich von dem hinter einem Vorhang versteckten Kind inspiriert gefühlt. Tatsache ist, daß er den Kopf des Jungen nicht detailliert modellierte, sondern sein Gesicht wie hinter einem Schleier erahnen läßt. Unklar ist, ob seine Augen geöffnet oder geschlossen sind, sollen sie geschlossen sein, so ist die Verschleierung, die Distanz zur physischen Realität eine doppelte: Die Anwesenheit des Dargestellten trennt diesen durch den Schleier vom Betrachter, durch seine Augenlider ihn selbst von seiner Umgebung und sendet so den Blick nach innen.

In seiner Entwicklung hat das Kind noch nicht seine endgültige Form erreicht, so kann man sich die unklare Definition seines Äußeren als Hinweis auf seine Jugend erklären, gewissermaßen als eine organisch vorgegebene Bedingung des Wandels, die noch keine klare Aussage über seine zu erreichende Gestalt zuläßt. In diesem Fall kann der Bildhauer keine genaue Vorstellung und auch kein detailliertes Modell haben.

Falls es Rosso aber um ein Begreifen des kindlichen Zustandes als Moment, in dem Phantasie und Traum eine wichtige Rolle spielen, gegangen ist, so war ihm die äußere Erscheinung des Jungen bekannt, zu erraten, zu definieren blieb dessen Persönlichkeit und sein Gefühlszustand. In dieser Hinsicht ist die Skulptur der Geschwistergruppe der Brüder Hofmeister (Abbildung 56) verwandt.

Die *Femme à la voilette* (Abbildung 80) läßt Baudelaires *À une passante* assoziieren, in diesem Verständnis der recherchierten Momentaufnahme ist nichts von der maschinellen Ablichtung ohne Seele, vielleicht läßt sich so

---

<sup>341</sup> Diesen Titel erhielt das Werk anlässlich der 1910 in Florenz veranstalteten Ausstellung *Première Exposition italienne de l'impressionnisme français et du sculpteur Medardo Rosso*.

die – in ihrer Bedeutung überstrapazierte – Ablehnung des Dichters gegen die Photographie versöhnen.

Überhaupt ist das Motiv des Schleiers ein hochinteressantes Element einer Epoche, die in faktischer Hinsicht immer klarer sieht und doch das verschleierte Unsichtbare sucht. Der gefilterte Blick ist eine poetische Art der Anschauung, wenn Zeitgeschehen nicht der eigenen Lebensauffassung entspricht.

Zu den theoretisch formulierten Ansprüchen Medardo Rossos zählt das Insistieren auf der Einansichtigkeit seiner Skulpturen, wie der Moment das auslösende Element für seinen kreativen Prozeß ist, stellt er ihn nur von einem Standpunkt korrekt ansichtlich dar: „Das Gefühl ist ein Moment, der wie ein Blitz, der sofort wieder verschwindet. Und der Künstler, mit engem Herzen, ruft nach ihm wie ein Kind nach seiner Mutter damit sie nicht weggeht...Wenn Du etwas Schönes siehst, das Dir das Herz hüpfet, daß es zu schlagen aufzuhören scheint, wenn Dir der Atem wegbleibt, das ist das Schöne! Du sollst nur versuchen, diesen kurzen Moment wiederzugeben, das ist schon alles. Und dann, wenn dieses Gefühl ohnmächtig geworden ist, ist der Rest nichts als maschinelle Produktion, kilometerweise produzierte Dinge wie Stickerei. Du kannst davon soviel machen, wie Du willst.“<sup>342</sup> Die Ernsthaftigkeit dieser Forderung unterstreicht Rosso durch selbstaufgeführte Photographien seiner Werke, nur diese ließ er als authentische Abbildungen gelten.

1909 formuliert Rosso sein ästhetisches Verständnis schriftlich in einem Buch, das er *Die impressionistische Skulptur* nennt. Das Material soll vergessen gemacht werden. Ziel des bildhauerischen Ausdrucks ist es, die empfangenen Eindrücke seiner persönlichen Sensibilität entsprechend zusammenzufassen, so daß beim Ansehen des Werkes das Gefühl wiedererlebbar wird, das der Künstler beim Betrachten der Natur gespürt hat.

---

<sup>342</sup> Medardo Rosso: *La Sculpture impressionniste*, S. 164: „L'émotion est un instant, comme un éclair, et aussitôt elle disparaît. Et l'artiste, au cœur serré, l'appelle comme l'enfant derrière sa mère afin qu'elle ne s'en aille pas. ..Quand toi, tu vois quelque chose de beau, que ton cœur tressaute, qu'il te semble s'arrêter de battre, que le souffle te manque, c'est là le beau! Tu dois seulement essayer de rendre ce bref instant et c'est tout. Et puis, quand cette émotion s'est évanouie, tout le reste n'est que production faite à la machine, choses faites au kilomètre comme la broderie. Tu peux en faire tant que tu veux.“

Beim Betrachten der künstlerischen Übersetzung eines Themas soll Fehlendes rekonstruiert werden können, wie etwa eine die Figur umgebende Atmosphäre, die sie belebende Farbe oder die sie räumlich definierende Perspektive. Darüberhinaus ist für Rosso die Kunst unteilbar, ein Kunstwerk ist dann und unabhängig von dem Verfahren, in dem es ausgeführt ist, gelungen, wenn es dem Betrachter Leben und Menschlichkeit vermittelt.<sup>343</sup>

Klassisch im Stil der in Kunstphotographiezeitschriften zu findenden Position gegenüber der überwältigenden Natur und dem Auge, dem Temperament des Künstlers, der diese wahrnimmt und in egal welchen Prozeß verarbeitet.

#### IV.4.3. Maurice Maeterlinck

Auf der Suche nach einer hinter der äußeren Erscheinung liegenden Wahrheit kommt den Piktorialisten ein Schriftsteller mit Nobelpreis zu Hilfe: Maurice Maeterlinck. Sein Brief über die Möglichkeiten der Photographie wird nicht weniger als dreimal in *Camera Work* abgedruckt, verfaßt hatte er ihn auf Anfrage von Alfred Stieglitz und Eduard Steichens. Dieser traf und photographierte den belgischen Dichter 1901.

Die in diesem Text entworfene Position erlaubt es, die beiden Königs-kinder der Mechanizität und der poetischen Suche nach hinter der materiel-len Realität liegender Wahrheit zusammenzubringen. Endlich haben sich auch die Künstler entschlossen, den Vorzügen des mechanischen Licht-bildens gegenüber der traditionellen Bildschaffung ihre Berechtigung einzu-gestehen, und das auf diesem Wege erhaltene Bild mit ihren Gedanken zu bereichern: „Schon seit etlichen Jahren hat uns die Sonne ihre Fähigkeit enthüllt, mit der sie Dinge und Menschen abbilden kann, viel schneller und

---

<sup>343</sup> Medardo Rosso: La Sculpture impressionniste, S. 116: zitiert aus Medardo Rosso, publiziert in Umfrage von Edmond Clavis, *De l'impressionnisme en sculpture*, Auguste Rodin et Medardo Rosso, Editions de „La Nouvelle Revue“, Paris, 1902

viel genauer als unsere Bleistifte und Kreiden. Aber sie schien nur auf eigene Rechnung und zu ihrem eigenen Gefallen zu funktionieren. Der Mensch mußte sich darauf beschränken, die unpersönliche und gleichgültige Arbeit des Lichts festzustellen und zu fixieren. Es war ihm noch nicht gestattet, seine Gedanken darunter zu mischen. Es scheint, daß seine Gedanken heute den Spalt gefunden haben, durch den sie in die anonyme Kraft eingehen, sie sich unterwerfen, sie anregen werden und sie Dinge ausdrücken lassen, die im Königreich des Hell-Dunkel, der Anmut, der Schönheit und der Wahrheit noch nicht gesagt worden waren.“<sup>344</sup>

Plaziert neben den Photographien der Piktorialisten, 1903, ist dies wohl eine Lobrede auf die Leistungen dieser.<sup>345</sup> Das subjektive Element in ihrer Photographie, die Einbringung ihrer „pensée“, ihrer Ideen und geistigen Vorgänge, erscheint Maeterlinck geglückt. Dies ist aber für ihn unmittelbar an den der Photographie eigenen Prozeß gebunden, dieser ist Bedingung für modernes Kunstschaffen. Dieses stellt für ihn im übrigen eine Ausdrucksform unter vielen dar, wie Charles Grivel in einem aufschlußreichen und anregenden Aufsatz bemerkt: „Der Text ist nicht so unschuldig wie er aussieht. Er setzt das künstlerische Arbeiten mitten in das soziale Arbeiten; Kunst ist kein Ausnahmewerk; ihr wird kein Recht auf Autonomie zugesprochen; noch tritt man ihr das Privileg der Nostalgie oder des Abfalls ab. Weit davon entfernt, aus dem Kunstwerk einen Elfenbeinturm, eine Zufluchtsstätte zu machen – wie man es eher von einem Autor seines Kalibers erwartete – fordert Maeterlinck ...für das Buch

---

<sup>344</sup> Maurice Maeterlinck in *Camera Work* 1903: „Voilà bien des années que le soleil nous avait révélé qu’il pouvait reproduire les traits des êtres et des choses beaucoup plus vite et plus exactement que nos crayons ou nos fusains. Mais il paraissait n’opérer que pour son propre compte et sa propre satisfaction. L’homme devait se borner à constater et à fixer le travail de la lumière impersonnelle et indifférente. Il ne lui avait pas encore été permis d’y mêler sa pensée. Il semble aujourd’hui cette pensée ait trouvé la fissure par laquelle elle va pénétrer dans la force anonyme, l’envahir, l’asservir, l’animer et lui faire dire des choses qui n’ont pas encore été dites dans le royaume du clair-obscur, de la grâce, de la beauté et de la vérité.“

<sup>345</sup> Das Gefallen Maeterlincks an piktorialistischer Photographie findet auch durch die Illustrationen seines Buches „L’Intelligence des Fleurs“ durch Bilder Alvin Langdon Coburn Ausdruck.

und das Bild aus dem Apparat ganz einfach ihren Platz: schreiben in diesem Jahrhundert, mit Hilfe der Mittel die dieses zur Verfügung stellt.“<sup>346</sup>

Im Umkehrschluß bedeutet dieser vordergründig nivellierte Kunstwert aber auch eine Aufwertung des Handwerks (Maeterlinck vergleicht den traditionell arbeitenden Künstler mit dem Mann, der sich am herkömmlichen Webstuhl plagt, während neben ihm die Maschinen surren) und somit eine Ästhetisierung des Alltags. Dies steht in Einklang mit seinem Konzept des Situationstheaters, in dem er zum Staunen über das bloße Leben anzuregen sucht.

Der Ansatz Maurice Maeterlincks ist gefärbt von okkulten Ideen, die er mit Zeitgenossen wie Alfred Stieglitz durchaus teilte.<sup>347</sup> Ebenso wie die Texte Maeterlincks wollen sich die Photographien der Piktorialisten anti-realistisch, über die Wiedergabe der Welt hinaus bedeutsam.

Die Lichtsymbolik, die Maeterlincks Werk durchzieht, wendet Grivel auf den photographischen Mechanismus an – der automatische Moment des Verfahrens erlaubt es, durch das Abgebildete weiter auf Wahres zu blicken – verglichen wird dieser Akt mit der (visionären) Klarsicht eines Sterbenden.

Die photographische Suche nach einer anderen Wahrheit als der, auf die das bloße Auge zu treffen meint, geht okkulte Wege. Sie will Über-natürliches, Unsichtbares erfahren – aber ist dies nicht vielleicht auch der vorgehaltene Spiegel, der Betrachter, das äußere Betrachten der eigenen Person (der Psychoanalyse) wie sie schließlich Freud zu demystifizieren suchte?

Für den Bereich zwischen Wissenschaft und Kunst finden sich um die

---

<sup>346</sup> Charles Grivel: *Maeterlinck: Le „ca n’a jamais été de la photographie*, in: *Correspondance*, 6/2000, S.124 : „Le texte n’est pas si innocent qu’il en a l’air. Il replace l’activité artistique au sein du travail social; l’art n’est pas un ouvrage d’exception; on ne lui reconnaîtra pas le droit à l’autonomie, on ne lui cèdera pas le privilège de la nostalgie et de la défection. Loin de faire de l’oeuvre d’art une thébaïde, un refuge – ce qu’on attendrait plutôt d’un auteur de sa trempe – Maeterlinck revendique, à corps d’évidences, pour le livre et pour l’image sortie de l’appareil, tout bonnement leur place: écrire dans ce siècle, grâce aux moyens que le siècle met à disposition.“

<sup>347</sup> siehe hierzu *Okkultismus und Avantgarde*, op.cit., darin besonders: Judi Freeman: *Von Seelenfängern und Hebammen: Alfred Stieglitz und Emanationen aus den Vereinigten Staaten*. S. 403-420

Jahrhundertwende verschiedene Ansätze, denen der Wunsch nach einem adäquaten Ausdruck des Ungedachten, und Ungesagten oder Unsagbaren gemeinsam ist.

Die psychoanalytische Kritik Freuds mit Kunstwerken ist ein Beispiel hierfür. Sie stellt eine verwissenschaftlichte, faktisierende Detaildeutung dessen dar, was der (biographisch bedingte) Ausdruck im psychologischen Sinne sein könnte. Dichter (Sprache) sind auf diesem Gebiet vergleichsweise weniger weit gegangen, weil sie in der Andeutung des Verdeckten, latent vorhandener Realität verhaftet geblieben sind. Die Sichtbarmachung dessen ist rationale Aufgabe.<sup>348</sup>

Auch die Okkultisten und Spiritisten suchen diesen Zwischenraum zu füllen, ganz in ihrer Nähe bewegen sich die Wahrnehmungstheorien eines Willi Warstat, aber auch theosophische Ergüsse eines Rudolf Steiner. Letztendlich ist es wohl eine Frage der Zeichen, des Vokabulars, die Grauzone des Psychologischen, des Religiösen, des Spirituellen, des Übernatürlichen, des Schönen zu füllen.<sup>349</sup>

Gerade ein auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen aufgebautes Medium wie die Photographie ermöglicht dem Künstler eine angemessene Form. Maeterlinck stellt sie ohne Scheu in den Kreis der Künste: „Die Technizität hat in seinen Augen das Überleben bedeutet. Als Folge. Sie dient der Feder. Der Gestus des Schreibens ist daher integrierend. Allerdings unter der Bedingung, daß der Autor in gewisser Hinsicht seiner Mediumnität – seiner vitalen Funktion – seinem Positivwert – seinem Akt zustimmt.“<sup>350</sup>

Die Sicht Maeterlincks auf die Photographie ist eine moderne, die mit den Anschauungen der Surrealisten bereits viel gemeinsam hat – vergleichend soll hier etwa die *écriture automatique* oder die Symbolik des geschlossenen

---

<sup>348</sup> Besonders schlüssig stellt Jaques Rancière diesen Zusammenhang in seinem Aufsatz *L'inconscient esthétique* dar.

<sup>349</sup> Die okkultistische Schiene läuft über Stieglitz, Maeterlinck, Rosso (Ektoplasmen), Steiner (plastisch-elastisch), Warstat und ist in ihrem späteren Verlauf in sehr unterschiedliche Richtungen fortzuführen, wie auch ihre anfänglichen Motivationen sehr unterschiedlich gelagert sind.

Auges angeführt werden. Steichen, mit dem er aus dem Kreis der Piktoralisten wohl die engste Bindung hatte, entwarf ebenfalls Photographien, deren Ästhetik nicht viel mit dem des durchschnittlich begabten, wenn auch womöglich überdurchschnittlich ambitionierten Amateur-Kunstphotographen gemeinsam hat.

Trotz der Modernität der theoretischen Position Maeterlincks stellt sie nicht die inhaltliche Rückwärtsgewandtheit der Bildinhalte der meisten piktoralistischen Werke in Frage: Industrialisierung und Massenkultur sind auch hier kein Thema.

In seinen Werken geht es dem Autor um grundlegende Themen des menschlichen Beziehungsgeflechts mehr als um eine konkret zeitbezogene Problematik: die Familie bietet ihm verschiedenfach Anlaß zur Dichtung, jedoch in unterschiedlich definiertem Umfeld des Traums, des Märchens etc.

Hochspannend ist im Zusammenhang mit dem Theater Maeterlincks die Verwendung der sogenannten vierten Wand der Bühne in Form eines Schleiers, hinter dem das Geschehen, unklar wie im Nebel, die Phantasie des Zuschauers einfordert. Dieses Prozedere findet eine offensichtliche Parallele in der Vorgehensweise der „Flouisten“, jenen Kunstphotographen, die sich technischer Tricks zur Erzielung von Unschärfe ihrer Bilder bedienen. Dies kann während der Aufnahme - etwa durch vor das Objektiv gespannte Gazeschleier oder absichtlich unpräzise Objektive – oder bei der Bildherstellung – etwa durch geschickte Verwendung der Gummitechnik, durch Einsatz von Druckfarbenpartikeln oder Schraffieren etc. – erreicht werden. Das Abrücken von, beziehungsweise das Entrücken aus der Realität findet in diesen Fällen in zwei Schritten statt. Zum einen ist es das Motiv, das mit dahingehendem ästhetischem Anspruch ausgewählt wird (s. Puyo Madame X embrassant son enfant) und die zum unscharfen photographischen Ergebnis führende Technik. Dem Betrachter wird so das undokumentarische, über den Moment der Aufnahme hinausgehende

---

<sup>350</sup> Charles Grivel, op.cit., S.126: „La technicité a signifié à ses yeux la survie. Par suite. Elle sert la plume. Le geste d'écriture est donc intégrateur. A condition, pourtant, que l'auteur consente en quelque sorte à sa médiumnité – sa fonction vitale – à sa valeur positive – à son acte.“

Interesse der Interpretation suggeriert. Dies ist im übrigen besonders den Mutter-Kind-Bildern Carrières verwandt, allerdings ist es hier neben der Unschärfe der Malerei auch die Schemenhaftigkeit der aus dem Dunkel sich abhebenden Figuren, die zur inhaltlichen Loslösung der dargestellten Individuen und somit zu ihrer Generalisierung führt. Auch die Skulpturen Medardo Rossos, deren Gesichter wie nachträglich ihres Porträtcharakters enthoben oder durch bildhauerischen Eingriff unkenntlich gemacht erscheinen können, sind in die Reihe solcher Produktionen zu stellen.

Der für die piktorialistische Rezeption Maurice Maeterlincks nach seiner Stellungnahme in *Camera Work* am häufigsten genannte Text entspringt seiner Essaysammlung *Le trésor des humbles* und behandelt die Stille. Steichen hatte sich von der Lektüre dieses Textes inspiriert gefühlt. In der Stille liegt eine verdeckte Wahrheit, die der Gedanken, die der Liebe, die der Begegnung mit sich selbst. Stille wird definiert als das Gegenteil von (zuviel) Sprechen. Auch Bilder können in Sprache umgewandelt werden, indem beispielsweise ihre Details verbal geschildert werden. Es gibt aber eine Grenze des Mitteilbaren, das nur ohne Worte, ohne zeichenhafte Anstrengung erfahrbar wird. Wenn Maeterlinck über innere Schönheit spricht, ist es die Schönheit der Seele, wiederum ein entlegenes Objekt, das sich nicht der banalen Beschreibung unterwerfen wird.

Ist nicht Photographie ebenfalls ein Ort, dessen unfaßbare Wahrheit auch nur schwer in Worte faßbar ist? Ohne auf Spektrentheorien eines Honoré de Balzac zurückgreifen zu müssen, wird der mystische Anteil an diesem Medium schnell offensichtlich.

#### IV.5. Ergebnis

Die nach der Definition Warstats subjektiv abbildende Kunstphotographie inszeniert Wahrnehmung. Sie benutzt das photographische Bild als Projektionsfläche von ästhetischen Realitätsentwürfen.

Kunstphotographie findet in einem Kontext statt, der von psychologischem und psychologisierendem Interesse geprägt ist. Dies wirkt sich auch auf Kunst und Kunstkritik aus und schlägt sich selbst in der Begrifflichkeit der Piktorialisten nieder, die von Unterbewußtsein und Bewußtsein, Emotion und Symbol sprechen.

Hierbei kommt dem der Photographie generell unterstellten Automatismus und ihrem spezifischen Realitätsverhältnis eine Schlüsselrolle zu, da die künstlerische Aussage piktorialistischer Bilder eben diese Unterstellungen in der Umkehrung funktionalisiert.

Die Realität erscheint dem Betrachter durch das Bewußtsein, die subjektive Wahrnehmung des Photographen hinter der Kamera. Bildlich schlägt sich dieser Filter zumeist in Form der Gummi- oder Kohleschicht nieder, die bewußt als formelles Zeichen für den interpretativen Bildinhalt eingesetzt wird.

In analoger Weise verfahren zeitgenössische Künstler wie Carrière oder Rosso, die ihre Objekte gleichsam verschleiern, die Bedeutung in die Andeutung legen.

Die positivistische Verfassung der Epoche regt eine bestimmte Gruppe von Künstlern eben nicht zur Abkehr des Wirklichen an, sondern zu dessen ästhetischer Neuformulierung.

## Abschließende Überlegungen

„Die Photographie imitiert die Schönen Künste oder der Piktorialismus“  
Der gleichnamige Titel des in der Einleitung kritisch erwähnten Werks deutet es unwillentlich an: es handelt sich um zwei verschiedene Phänomene. Vom Wesen einer Technik auf ihren ästhetischen Charakter zu schließen, ist eine nicht unproblematische und doch geläufige Art, spezifische Werkanalysen und komparative Kunstgeschichte zu umgehen.

Mit der Kunstphotographie der Jahrhundertwende handelt es sich um einen Bereich, den die Kunstgeschichte gern der Photographiegeschichte überläßt, diese wiederum begreift sie historisch oder überläßt sie der Geschichte der angewandten Kunst. Dabei stellt es für die klassische Kunstgeschichte einen Glücksfall dar, daß sich in der Kunstproduktion durch Amateure, wie es ja die Kunstphotographie um 1900 hauptsächlich ist, die Rezeptionsgeschichte einer Kultur wie von selbst schreibt.

Die eingangs aufgestellte These, die Kunstphotographie vereine wie keine andere Kunst die vielfältigen Einflüsse ihrer Zeit, sieht sich bestätigt. Die Theoriebildung der international aktiven und effektiv organisierten Piktorialisten in Europa und Nordamerika um die Jahrhundertwende ist ein wesentliches Element für das Verständnis ihres Anliegens, das auch im größeren kulturellen Kontext reflektiert werden muß. Aus positivistischen und idealistischen Ideen konstruieren sie eine Ästhetik, deren Nachhall das zwanzigste Jahrhundert nicht verleugnen kann. Technik und das harmonische Schöne, Chemie und gestisch-begriffene Kunst, Mechanik und psychologisierendes Interesse fügen sich zu Bildern zusammen, die über ihre Herkunft mehr aussagen, als dies vielleicht bei zeitgleicher Malerei

der Fall ist.<sup>351</sup> Mehr noch, die piktorialistische Theorie nimmt in großen Zügen die phototheoretischen Auseinandersetzungen des zwanzigsten Jahrhunderts vorweg. Derart, daß sich die Frage, warum dies so nicht rezipiert wurde, geradezu von selbst beantwortet. Kunsthistoriographisch scheint beinahe stillschweigendes Einvernehmen darüber zu herrschen, die in piktorialistischen Auseinandersetzungen erwogenen Möglichkeiten (gerade auch photographischer Kunst, die sich im Zusammenspiel mit den sie umgebenden Künsten versteht) der Zeit nicht zuzutrauen. Erstaunt formulieren Kunsthistoriker zur Photographie verstärkt von den 1980er Jahren an, daß diese nun über ihre dokumentarischen Funktionen hinaus poetische Inhalte transportiere; dieser Umstand ist als eine außergewöhnliche Leistung ein Jahrhundert nach den piktorialistischen Hochzeiten wieder und wieder als Neuheit verkündet worden. Ebenso erscheint die Kombination von Photographie und Malerei, besonders wenn sich letztere eines eminent photographischen Bildausschnittes bedient, als eine sensationelle Errungenschaft den Piktorialisten folgender Künstlergenerationen.

Selbst wenn die Inhalte und auch die formelle Umsetzung späterer Photographie zeitentsprechend differieren, macht es hellhörig, wenn selbst Photographiehistoriker die Frage nach einer Ästhetik der Kunstphotographie nur mit einem Verweis auf ihre Offensichtlichkeit beiseite schieben. Dabei gibt es eine direkte Weiterführung kunstphotographischer Ansätze mit gestischer Intervention in statischem Material, oder der bewussten (und offiziellen) Verbindung von Photographie und Malerei. Ohne als solche benannt zu werden, kann beides als Neuerung des Gummidrucks bezeichnet werden. Einige futuristische ebenso wie surrealistische Werke, die auf der Zusammenführung entfernt scheinender

---

<sup>351</sup> Dies ist nicht zwingend vollkommen bewußt. Vgl. Jaques Rancière: L'inconscient esthétique,

Objekte oder Variationen photographischer Technik basieren, erfahren eine Klärung in der Tradition piktorialistischer Bilder. Ganz zu schweigen von symbolisch mehr oder weniger überzeugend aufgeladener Landschaftsphotographie der Postmoderne.

Die Gefahr liegt, dies deutet diese Arbeit an, in der Abgrenzung künstlerischer Disziplinen voneinander und der exklusiv akademisch-kanonischen Herleitung ästhetischer Phänomene. Der Dialog, indem Kunstproduktion stattfindet, verbindet Kunsttradition und gesellschaftliche Rezeption, lebensphilosophische und technische Fragestellungen gleichermaßen. Dies illustrieren, aktuell, digitale (und meist ephemere und vordergründig demokratisierte) Produktionen. Wollte man sie ausschließlich als Produkt der Computertechnologie denken, die Analyse würde kurz ausfallen.

Ein weiteres Element, dass bei der Auseinandersetzung mit photographischer Kunst insbesondere zu kurz zu kommen scheint, ist der in der Tat als spezifisch zu bezeichnende photographische Akt.<sup>352</sup> In der Verarbeitung der Wahrnehmung und der Konstituierung eines kollektiven Bild-Gedächtnisses kommt ihm eine besondere Rolle zu. Diese bildet die Zielfunktion bestimmter Inszenierungen. Im Hinblick auf die Piktorialisten erscheint als psychologische Bedingung der Bildproduktion die Identifikation mit projizierter Wahrnehmung, und das Gestische der manuellen Intervention macht eben das Begreifenwollen von - selbst inszenierter - Welt aus. Daher ist der in den allgemeinen kunsttheoretischen Diskussionen der Jahrhundertwende oft eingeforderte Begriff der Wahrheit ein ambivalenter, da diese als originär subjektiv abgebildet und zugleich in Zweifel gezogen wird.

---

Paris: Galilée, 2001

<sup>352</sup> Zur Praxis der Photographie vgl. Serge Tisseron: Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient, Paris: Flammarion, 1996

Innerhalb der Photographiegeschichte selbst wird ebenfalls ein kollektives Gedächtnis konstruiert, durch den Kanon der wenigen aus dem reichhaltigen verfügbaren Material ausgewählten und repetitiv eingesetzten Bilder. Will dieses Gedächtnis aufgebrochen, oder zumindest modifiziert werden, so muß die Präsenz neuer (alter) Bilder eingefordert werden.

Dies leitet über zu einem Ausblick, der von den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit ausgeht. Zunächst ist es ein ursprüngliches Anliegen dieser Beschäftigung mit Kunstphotographie, daß der Bildschatz, der meist in Archiven schlummert, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Im Rahmen einer Ausstellung, die auch die breitgefächerte und hier nur ausschnitthaft besprochene Theorie einbezüge, könnte ein aktualisierter Blick auf Bildproduktionen einer internationalen künstlerisch motivierten Elite gegeben werden.

An zweiter Stelle steht die Frage nach den spezifischen Umständen von Amateurkunst. Selbst wenn es in anderen Bereichen nicht zu einer so ausgeprägt internationalen Organisation gekommen ist, so verspricht doch die Lektüre und Analyse, beispielsweise autodidaktischer Malerei der gleichen Epoche, eine Bereicherung für die von ihr bisweilen in Museen und Kunstakademien abgeschirmten Kunst.

Darüberhinaus läßt sich feststellen, dass ein puristisch photographiehistorisch geführter Diskurs nicht immer zu den gewünschten Einsichten führt. Vielmehr sollte die Funktionalität der Anwendung bestimmter Techniken – unter Berücksichtigung ihrer intrinsischen Qualitäten - für bestimmte Aussagen im Vordergrund der Erwägungen stehen. Geradeso wie auch die Kunsthistoriographie Epochen oder Stile eine Funktionalität zuweist, die ihnen möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt abhanden kommt. Es erscheint den Versuch wert, unter der Berücksichtigung der hier zusammengetragenen Erkenntnisse die Folgezeit des Piktorialismus oder

ihm verwandte Kunstformen auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin zu überprüfen. Vermutlich würde er nicht mehr nur als Sackgasse vor der *Straight Photography* erscheinen, sondern vielleicht sogar als Pate einer ganzen Unschärfe-Tradition.

Und schließlich, der letzte Teil der Arbeit lässt es erahnen, ist es gerade die Kongruenz von (Natur-)Wissenschaften und Kunst, Technik und Poesie, die in gesteigerter Form Gegenstand weiteren kunsthistorischen Interesses darstellen wird. Die Rationalität, mit der die Piktorialisten ihren kreativen Akt zu begründen suchen, und die poetische Weise, mit der sie eine technische Wahl zu erläutern wissen, trägt ihrem zugleich ästhetischen und verlässlichen Weltbild Rechnung. Die Herleitung eminent sinnlicher Bildproduktion aus so unterschiedlichen Quellen, wie sie hier versammelt sind, war Anreiz, diese Ästhetik des Piktorialismus auf diese Weise zu fassen. Vielleicht findet sie ihren Platz in den Geschichten zur Kunst.

## V. BIBLIOGRAPHIE

- A Singular Elegance. The photographs of Baron Adolph de Meyer, New York: International Center of Photography, San Francisco: Chronicle Books, 1994
- Alfred Stieglitz Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917, Köln: Taschen, 1997
- America and Alfred Stieglitz – a collective portrait, New York, 1934
- An Inquiry to the Aesthetics of Photography, Toronto: Society for Art Publications, 1974
- Anthologie d'un patrimoine photographique 1847-1926, Caisse Nationale des Documents Historiques, 1980
- Aubrun, Marie-Madeleine: Jules Bastien Lepage 1848-1884, catalogue raisonné de l'oeuvre, Paris, 1985
- Bartram, Michael: The Preraphaelite Camera, Aspects of Victorian Photography, London: 1985
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1963
- Bernard Shaw on Photography. Essays and Photographs by George Bernard Shaw, Ed.+ Intro. Bill Jay und Margaret Moore. Wellinborough: Equation, 1989
- Bertrand-Turellier, Florence: L'influence de la peinture sur la photographie 1891-1914, mémoire de maîtrise
- Bowie, Andrew: Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche, Manchester/New York: Manchester University Press, 1990
- Brandau, Robert (ed.): De Meyer, New York: Alfred A. Knopf, 1976
- Busse, Jaques: L'impressionisme, une dialectique du regard, Neuchâtel: Ides & Calendes, 1996
- Challe, Daniel und Marbot, Bernard: Les Photographes de Barbizon. La Forêt de Fontainebleau. Paris: Hoëbeke / BnF, 1991

- Coke, Van Deren: The Painter and the Photograph, Albuquerque, 1964
- Crump, James: Frederic Holland Day, suffering the Ideal, Twin Palms, 1995
- Debenedetti, Jean-Marc: Les Symbolistes, Paris, 1990
- Delevoy, Robert: Journal du Symbolisme, Genève, 1986
- Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Frankfurt: Sauerländer, 1983
- Dorfles, Gillo: Im Labyrinth des Geschmacks. Kunst zwischen Technik und Konsum, München: Kirchheim, 1987
- Doty, Robert: Photo-Secession – Stieglitz and the Fine-Art Movement in Photography, New York: Dover, 1978
- Draguet, Michel: Khnopff ou l'ambigu poétique, Brüssel: Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995
- Duret, Théodore: Whistler et son oeuvre, Paris: Boussod, Valadon et Cie, 1888
- Eco, Umberto: Interprétation et surinterprétation, Paris: Presses Universitaires de France, 1996 (Hg. Stefan Collini, Texte von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose)
- Edwards, Paul: Littérature et Photographie. La Tradition de l'Imaginaire. (1839-1939, Royaume Uni et France), Dissertation Paris XII, 1992
- Elkins, James: Stories of Art, New York: Routledge, 2002
- Ellenberger, Henri F.: Histoire de la découverte de l'inconscient, Paris: Fayard, 1994 (1970)
- Enaud-Lechien, Isabelle: Whistler et la France, Paris: Herscher, 1994
- Farkas, Reinhard: Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne, Köln: Böhlau, 1989
- French symbolist painters – Moreau, Puvis de Chavannes, Redon and their followers, London, 1972
- Frizot, Michel (ed.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln: Könemann, 1998
- Fuchs, Stefan F.-J.: Dekadenz – Versuch zur ästhetischen Negativität im industriellen Zeitalter anhand von Texten aus dem französischen und englischen Fin de siècle, Diss. Heidelberg: Winter, 1992

Gay, Peter: The Naked Heart, New York: W. Norton & Company, 1995

Gedrim, Ronald J. (ed.): Edward Steichen. Selected Texts and Bibliography, Oxford: Clio Press, 1996

Gernsheim, Helmut und Alison (Hg.): Alvin Langdon Coburn, Photographer. An Autobiography, New York: Dover, 1978 (1966)

Gernsheim, Helmut: The Origins of Photography, London, 1982

Gernsheim, Helmut: The Rise of Photography 1850-1880, The Age of Collodion, London, 1972

Goodman, Nelson: Languages of Art, Indianapolis: Hackett, 1976

Grivel, Marianne: Hiroshige (1797-1858), les albums du cabinet des estampes de la bibliothèque nationale, Paris: Albin Michel, 1984

Grüningen, B. von: A Higher Branch of the Art - Photography in the Fine Arts in England 1839-1880, Amsterdam, 1996

Hamann, Richard u. Hermand, Jost: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Stilkunst um 1900, Berlin: Akademie-Verlag, 1967

Hansen, Klaus P. (Hg.): Empfindsamkeiten, Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 1990

Harker, Margaret: The Linked Ring-The Secession Movement in Photography in Britain 1892-1910, London: Heinemann, 1979

Henisch, Heinz und Bridget: The Painted Photograph 1839-1914, Pennsylvania: University Press, 1996

Hermand, Jost: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft, Stuttgart: Metzler, 1971 (1965)

Hirsch, Robert: Seizing the Light. A History of Photography, New York: McGraw – Hill, 2000

Hofmann, Werner: Das irdische Paradies, Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München: Prestel, 1991 (1960)

Homer, William Innes: Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde, Boston: New York Graphic Society, 1977

Jardins d'hiver. Littérature et Photographie. Paris: Presses de l'ENS, 1997

Jay, Bill: Robert Demachy, photography and essays, London: Academy Editions, 1974

- Johnson, Catherine und Homer, William Innes: Stieglitz and the Photo-Secession 1902, New York: Penguin/Viking Studio, 2002
- Johnson, Geraldine A. (ed.): Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension. Cambridge: University Press, 1998
- Jullian, Philippe: Les Symbolistes, London: Phaidon, 1973
- Jussim, Estelle: Slave to beauty. The eccentric life and controversial career of F. Holland Day, Photographer, Publisher, Aesthete, Boston: Godine, 1981
- Kahmen, Volker: La Photographie est-elle un art?, Paris: Chêne, 1974
- Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs – zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg: Jonas, 1986
- Kaufhold, Enno: Heinrich Kühn und die Kunstfotografie um 1900, Stationen der Fotografie 4. Berlin: Nishen, 1988
- Kayser, Werner: Alfred Lichtwark, Hamburg: Christians, 1977
- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München: Schirmer/Mosel, 1999 (1980)
- Kempe, Erika und Spielmann, Heinz: Die Kunst der Camera im Jugendstil, Frankfurt am Main: Unschau, 1986
- Kempe, Fritz: La photographie artistique en Allemagne vers 1900, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1980
- Kirsch, Hans-Christian: William Morris, ein Mann gegen die Zeit: Dichter, Buchkünstler, Designer, Sozialreformer, Köln: Diederichs, 1996
- Klinger, Max: Wege zum Gesamtkunstwerk, Mainz: von Zabern, 1984
- Knapp, Ulrich: Heinrich Kühn – Photographien, Wien: Residenz Verlag, 1988
- Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart: Metzler, 1987
- La Belle Epoque des revues, Kolloquiumsakten herausgegeben unter der Direktion von Jaqueline Pluet-Despatin, Michel Leymarie, Jean-Yves Mollier. Caen: Editions de l'IMEC, 2002
- Le Pelley Fonteney, Monique: Léon Augustin Lhermitte 1844-1925, catalogue raisonné, Paris: Cercle d'Art, 1991

- Lista, Giovanni: Medardo Rosso. Destin d'un sculpteur. Paris: L'Echoppe, 1994
- Lowis, Kristina: Robert Demachy et l'esthétique de son temps, mémoire de maîtrise, Paris IV, 1999
- Margolis, Marianne F.: Camera Work, a pictorial guide, New York: Dover, 1978
- Mathieu, Pierre Louis: La génération symboliste 1870-1910, Genf, 1990
- Medardo Rosso. La sculpture impressionniste. Paris: L'Echoppe, 1994
- Mendgen, Eva: Franz von Stuck, Köln: Taschen, 1995
- Michaels, Barbara L.: Gertrude Käsebier - the Photographer and her Photographs, New York: Abrams, 1992
- Mondéjar, López (ed.): Historia de la fotografía en España. Madrid: Lunwerg, 1997
- Naggar, Carole: Robert Demachy, photographe, Paris: Contrejour, 1980
- Newhall, Nancy: From Adams to Stieglitz-Pioneers of Modern Photography, New York:Aperture, 1989
- Niven, Penelope: Steichen. A biography, New York: Clarkson Potter, 1997
- Nori, Claude: La photographie française des origines à nos jours, Paris: Contrejour, 1988
- Ortel, Philippe: Littérature et Photographie. Crise et utopie de la représentation au XIXe siècle, Diss. Paris III, 1996
- Ortel, Philippe: La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible, Nîmes: Jaqueline Chambon, 2002
- Photography 1900, the Edinburgh Symposium, Edinburgh: National Museums of Scotland, 1992
- Pierre, José: L'univers symboliste – Décadence, Symbolisme et Art Nouveau, Paris, 1991
- Pinet, Hélène: Rodin Sculpteur et les photographes de son temps. Paris: Philippe Seis, 1985
- Poivert, Michel: Demachy, Paris: Nathan, coll. Photo Poche, 1997
- Poivert, Michel: La photographie pictorialiste en France 1892-1914, Thèse Paris I, 1992
- Poivert, Michel: Le Pictorialisme en France, Paris: Hoëbecke / BnF, 1992

- Präffke, Hans: Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks, Hildesheim: Georg Olms, 1986
- Prochasson, Christophe: Paris 1900. Essai d'histoire culturelle. Paris: Calmann-Lévy, 1999
- Pross, Harry (Hg.): Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München: Paul List, 1985
- Rabb, Jane: Literature and Photography, Albuquerque: New Mexico Press, 1995
- Rancière, Jaques: L'inconscient esthétique. Paris: Galilée, 2001
- Rasch, Wolfdietrich (Hg.): Bildende Kunst und Literatur, Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main: Klostermann, 1970
- Rheims, Maurice: L'Art 1900 ou le style Jules Verne, Paris: Arts & Métiers Graphiques, 1965
- Rosenblum, Naomi: A History of Women Photographers, New York: Abbeville Press, 1994
- Rosenblum, Naomi: Une histoire mondiale de la photographie, Paris: Abbeville Press, 1997
- Sandler, Martin W.: Against the odds: Women Pioneers in the first hundred years of photography, New York: Rizzoli International, 2002
- Scharf, Aaron: Art and Photography, London: Penguin, 1968
- Scheurer, Hans Julius: Medientheoretische Untersuchung der Fotografie im Kontext der Industrialisierung, Diss. Osnabrück 1983
- Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: Rodin-Studien. Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, München: Prestel, 1983
- Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.: Vom Sinn der Photographie, Texte aus den Jahren 1952-1980, München: Prestel, 1980
- Sontag, Susan: On Photography, New York: Penguin, 1977
- Soulaiges, Francois: Esthétique de la photographie. La perte et le reste, Paris: Nathan, 1998
- Steinert, Otto (Hg.): Kunstphotographie um 1900, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1964

Taylor, John (Hg.): Pictorial Photography in Britain 1900-1920, Londres: Arts Council, 1978

Teskrat, Serge: Histoire de la photographie. 2: La photographie imite les Beaux-Arts ou le pictorialisme, Nantes: Mirandole, 2000

Tisseron, Serge: Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient, Paris: Flammarion, 1996

Thomas, A.: Photography and the 19<sup>th</sup> century mind, London, 1977

Vouilloux, Bernard: Langages de l'art et relations transesthétiques, Paris: Editions de l'Eclat, 1997

Weaver, Mike: Alvin Langdon Coburn, Symbolist Photographer, New York: Aperture, 1986

Weaver, Mike: British Photography in the 19<sup>th</sup> century – The Fine Art Tradition, Cambridge: University Press, 1989

Weisstein, Ulrich: Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin: Erich Schmidt, 1992

### **Ausstellungskataloge**

1900. Paris: Galeries nationales du Grand Palais, 2000

Autour de Lévy Dhurmer, Visionnaires et Intimistes, Paris: Grand Palais, 1973

Degas, Paris: Grand Palais, 1988

Des revues d'art en Europe. Musées de la ville de Strasbourg, 1991

Det maleriske fotografiet. Kunstnerisk fotografi ved inngangen til det tyvende århundre, Harten: Norsken museum for fotografi / Preus fotomuseum, 2000

Edgar Degas photographe, Paris: BN, 1999

Eugène Carrière, 1849-1906, Straßburg: Ancienne Douane / Réunion des Musées Nationaux, 1996

Eugène Carrière, le peintre et son univers autour de 1900, Saint Cloud: Musée Municipal, 1996

Exhibition of the work of Robert Demachy, London: Royal Photographic Society, Dudley Johnston Gallery, 1973

Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation, München: Prestel, 1996

From Realism to Symbolism. Whistler and his world, New York: Columbia University / Wildenstein Gallery, 1971

Gustave Marissiaux, la possibilité de l'art, Paris/Charleroi, 1997

Idéalistes et Symbolistes, Paris: Galerie J.C. Gaubert, 1973

James McNeill Whistler. London: Tate Gallery, 1994

Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1989

L'Art du Nu au 19e siècle – le photographe et son modèle, Paris: BN, 1997

La fotografia pictorialista a Espanya 1900-1936, Barcelona: Centre Cultural de la Fundació „La Caixa“, 1999

La Photographie d'art vers 1900, Brüssel: Crédit Communal, 1983

Le Salon de Photographie - les études pictorialistes en Europe et aux Etats-Unis vers 1900, Paris: Musée Rodin, 1993

Les pictorialistes français 1896-1930, collections de la SFP, Tokyo/Paris: SFP, 1988

Les Trésors de la Société Française de Photographie, Paris: SFP, 1979

Meisterwerke russischer und deutscher Kunstphotographie um 1900, Sergej Lobovikov und die Brüder Hofmeister, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1999

Musée d'Orsay, chefs-d'oeuvre de la collection photographique, Paris: MdO, 1986

Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900 – 1915, Frankfurt: Schirn Kunsthalle und Ostfildern: edition tertium, 1995

Paradis perdu de l'Europe symboliste, Montréal: Musée des Beaux Arts, 1995

Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris, Réalisme, Impressionnisme, Symbolisme, Art Nouveau-les relations artistiques entre la France et la Belgique 1848-1914, Paris/Gand, 1997

Photographie der Moderne in Prag 1900-1925, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig/Edition Stemmler, 1991

Photography as Art, Art as Photography, Kassel, 1976

Pictorialism in California, Photographs 1900-1940, with essays by Michael G. Wilson and Dennis Reed, The J. Paul Getty Museum, The Henry Huntington Library and Art Gallery, 1994

Pictorialism into Modernism. The Clarence H. White School of Photography. New York: George Eastman House / Rizzoli, 1996

Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst, München: Prestel, 1996

Regards sur la photographie en France au 19ème siècle, Paris: BN, 1980

Robert Demachy, Chalon-sur-Saône: Musée Nicéphore Niépce, 1977

Spilliaert. Oeuvres de jeunesse 1900-1918, Paris: Musée-Galerie de la Seita, 1997

Splendeurs de l'Idéal: Rops, Knopff, Delville et leurs temps, Lüttich: Musée de l'art wallonien, 1997

Steichen, the early years. Metropolitan Museum of Art / Princeton University Press, 1999

The Collection of Alfred Stieglitz, Fifty Pioneers of Modern Photography, New York: Metropolitan Museum of Art (Naef Weston), 1978

The Pre-Raphaelites, London: Tate Gallery (Leslie Paris), 1984

Verlorene Zeit - Aus einer Sammlung um 1900, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, 1999

Whistler 1834-1903, Paris: Musée d'Orsay, 1995

Whistler in his time, London: Tate Gallery, 1994

### **Artikel**

Bowditch, Lucy: *Eduard Steichen and Maurice Maeterlinck, the symbolist connection*, in: *History of Photography*, n°4, 1993, S. 334ff.

Grivel, Charles: *Maeterlinck: Le „ca n'a jamais été“ de la photographie*, in: *Correspondance*, n°6, nov. 2000, S. 121-133

Keller, Ulrich F.: *The Myth of Art Photography: An Iconographic Analysis.*, in: *History of Photography*, jan.-mar. 1985, S. 1-38

- Keller, Ulrich: *The Myth of Art Photography: A Sociological Analysis.*, in: History of Photography, oct. – dec. 1984, S. 249-275
- Lechner, Astrid: „Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen“. *Österreichische Amateurphotographenvereine 1887 bis 1914*, in: Fotogeschichte, n° 81, 2001, S. 57-74
- Pohlmann, Ulrich: *Der Traum von Schönheit, das Wahre ist schön, das Schöne wahr. Fotografie und Symbolismus 1890-1940*, in: Fotogeschichte, n°58, 1995, S. 3-26
- Poivert, Michel: *La photographie artistique à l'exposition universelle de 1900*, in: Histoire de l'art, n°13/14, 1991, S. 55-66
- Poivert, Michel: *Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité*, in: Etudes photographiques, n°8, nov. 2000, S. 93-110
- Porter, Allan (Hg.): *Pictorialism 1890-1914*, Camera, n° 49, Dezember 1970
- Starl, Timm: *Chronologie und Zitat. Eine Kritik der Fotohistoriografie in Deutschland und Österreich*, in: Fotogeschichte, n° 63, 1997, S. 3-10
- Taylor, John: *The Salon des Refusés of 1908*, in: History of Photography, oct.-dec. 1984, S. 277-298

### **Werke der Epoche**

- Aurier, Albert: Textes critiques 1889-1892, de l'impressionnisme au symbolisme, Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995 (1893)
- Bourgeois, Paul (Hg.): L'Esthétique de la Photographie, Paris: Photo Club, 1900
- Bourget, Paul: Essais de psychologie contemporaine, Paris: Gallimard, 1993 (1883)
- Chabaneix, Paul: Le Subconscient chez les Artistes, les Savants et les Ecrivains, Paris: J.B. Baillière & Fils, 1897
- D'Annunzio, Gabriele: Das Feuer, München: Matthes & Seitz, 1988 (1900)
- D'Annunzio, Gabriele: Le Triomphe de la Mort, Paris: Stock, Bibliothèque cosmopolite, 1994 (1894)

- Demachy, Robert und Hewitt, C.H.: How to make oil and bromoil prints, London, 1908
- Demachy, Robert und Maskell, Alfred: Le procédé à la gomme bichromatée ou photo aquateinte, Paris: Gauthier-Villars, 1898
- Demachy, Robert und Puyo, Constant: Les procédés d'art en photographie, Paris: Photo Club, 1906
- Demachy, Robert: Le report des épreuves à l'huile, Paris: Mendel (Bibliothèque de la Photo-Revue)
- Dillaye, Frédéric: L'Art en Photographie avec le procédé au gélatino-bromure d'argent, Paris: La librairie illustrée, 1899
- Emery, Henri: La photographie artistique. Comment l'amateur devient un artiste, Paris: Mendel, 1900
- Goodsall, Robert H.: Pictorial Photography for Amateurs, London: The Fountain Press, 1925
- Hofmeister, Theodor: Das Figurenbild in der Kunstphotographie, Halle: Wilhelm Knapp, 1898
- Holme, Charles: *Art in Photography (with selected examples of european and american work)*, The Studio, 1905
- Huysmans, Joris-Karl: A rebours, Paris: Gallimard, coll.Folio, 1977 (1884)
- Huysmans, Joris-Karl: L'Art moderne/ Certains. Paris: Union Générale d'Editions. 10/18, 1975
- Janet, Pierre: L'Automatisme Psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine, Paris: Odile Jacob, 1990 (1889)
- Juhl, Ernst (Hg.): Camera-Kunst, eine internationale Sammlung von Kunstphotographien der Neuzeit, Berlin: Gustav Schmidt, 1903
- Keyserling, Eduard von: Abendliche Häuser, München: Goldmann btb, 1998 (1914)
- La Sizeranne, Robert de: La photographie est-elle un art?, Paris: Hachette, 1899
- Lichtwark, Alfred: Erziehung des Auges, Ausgewählte Schriften herausgegeben von Eckhard Schaar. Frankfurt: Fischer, 1991

- Lichtwark, Alfred: Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. Dresden: G. Kühnemann, 1897
- Lichtwark, Alfred: Die Bedeutung der Amateurphotographie, Halle an der Saale: Knapp, 1894
- Lichtwark, Alfred: Die Bedeutung der Amateurphotographie, Vortrag als Sonderabdruck aus dem Hamburger Correspondenten vom 13.10.1893
- Maeterlinck, Maurice: Serres chaudes. Quinze chansons. La princesse Madeleine, Paris: Gallimard, 1998
- Matthies-Masuren, Fritz: Die künstlerische Photographie, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 1922
- Matthies-Masuren, Fritz: Künstlerische Photographie. Entwicklung und Einfluß in Deutschland. Einleitung von Alfred Lichtwark, in der Reihe „Die Kunst“ herausgegeben von Richard Muther, Berlin: Marquardt und Co., 1905
- Pierre Janet: L'automatisme psychologique, Paris: Odile Jacob, 1998 (1899)
- Puyo, Constant: Note sur la photographie artistique, Paris, 1896
- Robinson, Henry Peach: Art Photography on Short Chapters, London: Hazell, Watson & Viney Ltd, 1901
- Rodenbach, Georges: Bruges-la-Morte, Brüssel: Labor, 1986 (1892)
- Rodin, Auguste: L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris: Bernard Grasset, 1999 (1911)
- Sizeranne, Robert de la: Les Questions Esthétiques Contemporaines, Paris: Hachette, 1904
- Tindall, W. E.: The Selection of Subject in Pictorial Photography, London: Iliffe & Sons Ltd, 1901
- Warstat, Willi: Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage, Halle, 1909
- Warstat, Willi: Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung, Leipzig/Berlin: B.G. Teubner, 1919
- Wilde, Oscar: Intentions and the Soul of Man, London. Methuen & Co., 1908

## Zeitschriften

Anmerkung: Die Zeitschriften sind nach Jahren gebunden und fortlaufend paginiert, daher wurde für die einzelnen Artikel von einer Präzision des Datums über die Jahreszahl hinaus abgesehen.

### **Bulletin de l'Association belge de Photographie**

#### **1895**

De Knop: *L'Art et la Photographie*, S. 176-184

L. Bovier: *L'Art en photographie*, S. 401-404

#### **1898**

Ernst Juhl: *Ve Expo internationale de Photographie Artistique organisé à Hambourg par la Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie*, S.31-37

Gustave Marissiaux: *Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste*, S. 270-285

„A. Van den Bergen-Dries“: *Causerie Artistique*, S. 399-404

#### **1900**

Gustave Marissiaux: *L'Art et la Photographie*, S. 178-188

#### **1901**

H. D'Arcy Power: *L'Art, la Photographie et le Bon Sens*, S.463-470, 528-536

#### **1907**

A.Goderus: *L'Ethique du Pictorialisme*, S. 41-45

#### **1911**

Ernest Coustet: *La Photographie comme moyen d'art*, S. 245-251

#### **1914**

Harold A. Crawford: *La valeur émotive d'une photographie*, S. 334-336

## **Le Bulletin du Photo Club de Paris**

### **1893**

Albert Londe: *Du Rôle de l'Amateur de Photographie au point de vue artistique et scientifique*, S. 14-21, 48-57

Hector Colard: *La Photographie moderniste*, S. 137-141, 205-209, 269-273, 301-306

Robert Demachy: *Du Portrait*, S. 282-285

*Quelques notes sur la Photographie*, S. 292-296

### **1894**

Frédéric Dillaye: *Etudes critiques du premier Salon d'Art Photographique*, S. 33-43, 65-75

Alfred Horsley-Hinton: *Le Langage de la Photographie*, S. 210-215, 225-227

### **1895**

E. Mathieu: *L'Art photographique et les femmes américaines*, S. 166-172

Frédéric Dillaye: *Etudes critiques de l'Exposition d'Art photographique*, S. 97-101, 129-140, S. 161-165

### **1896**

E.H.: *L'Art en Photographie à propos du Salon Photographique à Bruxelles*, S. 1-5

*A propos des dernières expositions*, S. 451-452

*Critique de l'Expo d'Art photographique du Photo Club de Paris*

### **1897**

A. Davanne: *Congrès International de l'Association littéraire et artistique*, S. 287-290

C. Klary: *L'Education artistique de l'oeil*, S. 313-317

### **1898**

Robert Demachy: *La Photographie est-elle un Art?*

*Ils ne sont pas ce qu'ils semblent être*, S. 100-101

Robert Demachy: *Des différentes manières de juger une photographie*, S. 113-116

Alfred East: *La Photographie jugé par un artiste*, S. 204-205

*Quelques points intéressants de la photographie artistique*, S. 237-239

*Photographie d'Art: Ecole Demachy*, S. 400-404

## **1899**

*De l'esprit de tolérance en photographie et du but de la photographie picturale*, S. 122-123

H.P. Robinson *sur l'Art en Photographie*, S. 164-166

*Conférence de Craig Annan sur l'imitation et l'influence*, S. 341-342

## **1900**

Robert Demachy: *Pro Domo*, S. 35- 37

A. Horsley-Hinton: *L'Art et la Photographie*, S. 141-146

*L'Art en Photographie*, S. 187-188

M. Dallet-Fuguet *sur la vérité dans l'Art*, S. 188-189

*L'Exposition de Paris et la Presse allemande*, S. 197-199

Robert Demachy: *La Photographie pictoriale dans les Sections étrangères à l'exposition internationale*, S. 230-241

*Les rapports de la nature avec la photographie pictoriale*, S. 259-261

E. Cousin: *Congrès International de Photographie*, S. 354-366

Robert Demachy: *Conclusion*, S. 381-393

## **1901**

Robert Demachy: *Le Procédé Ozotype*, S. 33-40

Robert Demachy: *L'Exposition des Artistes américaines*, S. 107-113

Constant Puyo: *L'Exposition de M. H. Day et de la „Nouvelle Ecole Américaine“*, S. 115-138

A. Horsley Hinton: *Quelques erreurs au sujet de la photographie*, S. 158-160

G. Hamand: *Salon de 1901*, S. 238-254

Ch. Sollet: *Art et Métier*, S. 303-307

A. Horsley-Hinton: *L'Art photographique en littérature*, S. 319-320

A. Horsley Hinton: *De la stagnation de la photographie picturale en Angleterre*, S. 422-423

## **1902**

*L'Exposé de principes du „Pictorialiste“*, S. 162-163

Robert Demachy: *Le Salon de 1901*, S. 207-238

L. Gastine: *La femme photographe*, S. 268-271

A. Horsley Hinton: *Quelques principes d'art en Photographie*, S. 343-346

Miguel Zamacois: *L'Age de la Photographie*, S. 377-380

## **La Revue de Photographie**

### **1903**

Constant Puyo: *L'Evolution Photographique*, S. 1-6

Jean Hériot: *L'Illustration du Livre par la Photographie*, S. 180-183

Frédéric Dillaye: *Le Style individuel et la Photographie*, S. 389-394

### **1904**

Constant Puyo: *Le Passé Source d'Inspiration*, S. 1-8

Georges de Cavilly: *Le Pittoresque dans la vie rurale*, S. 69-78

Constant Puyo: *La Photographie synthétique*, S. 105-110, 137-144, 181-183

A. Horsley Hinton: *L'Ecole Anglaise de Paysage*, S. 265-270

### **1905**

A. Horsley Hinton: *La reconnaissance de la photographie pictoriale en Angleterre*, S. 148-149

E. Mathieu: *Ce n'est pas de la Photographie*, S. 331-333

## **1906**

Frédéric Dillaye: *La Nature morte*, S. 97-106

Frédéric Dillaye: *Ce qu'il faut entendre par les „valeurs“*, S. 321-331

## **1907**

Constant Puyo: *Ce qui est niais d'évidence est quelquefois bon à prouver*, S. 33-40

Robert Demachy: *Amateurs et Professionnels*, S. 129-132

Frédéric Dillaye: *L'Emotion esthétique et la Photographie*, S. 193-201

Robert Demachy: *Les Modèles*, S. 321-326

## **Photo Magazine**

Revue Photographique d'Amateurs

Technique – Littéraire – Artistique – Rétrospective

Paris: Charles Mendel

2/1904 *L'Art en Photographie*

## **Photographische Rundschau**

Hg. Carl Srna, dann Charles Skolik, seit 1894 R. Neuhauss

künstl. Dir. Ab 1899 Ernst Juhl, ab 1902/1903 Fritz Matthies-Masuren

Erschienen monatlich 1887-1902, zweimonatlich 1903-1911

zunächst in Wien, dann ab 1888 Halle/S.

## **1896**

Prof. Dr. Buckendahl: *Die Photographie als Kunst*, S. 227-232

## **1898**

Ernst Juhl: *Die Förderung der Kunst und des Kunstgewerbes in der Photographie*, S.

161-166

## 1902

Ernst Juhl: *Theodor und Oskar Hofmeister*, S.65-70

Ernst Juhl: *Frederik Hollyer*, S. 83-86

Ernst Juhl: *IX Internationale Ausstellung von Kunstphotographien in der Kunsthalle zu Hamburg*, S.103-107

Ernst Juhl: *Eduard J. Steichen*, S. 127-129

## 1903

Dr. Fritz Knapp: *Zur künstlerischen Photographie*, S. 207-211

## 1905

Dr. Fritz Knapp: *Landschafts-Malerei und – Photographie*, S. 229-234

## 1906

Fritz Matthies-Masuren: *Die künstlerische Photographie und wir*, S. 1-4

Dr. Erwin Quedenfeldt: *Photographie und Kunst*, S. 18-20

Conrad Laar: *Photographie und Kunst*, S. 27-30

Camillo Karl Schneider: *Kritik*, S. 123-127

Fritz Matthies-Masuren: *Photographie und Malerei*, S. 271-272

## 1907

Fritz Matthies-Masuren: *Beitrag zum Studium des Kunstphotographen*, S.3-5

## 1908

Jul. Stadler: *Die nationale Note in unserer Kunst*, S. 185-189

## 1909

Dr. Willi Warstat: *Das künstlerische Problem in der photographischen Kunst*, S. 5-9

Dr. Willi Warstat: *Die Entwicklung der künstlerischen Kultur in der photographischen Kunst*, S. 65-68

Prof. Fritz Baer: *Das Lichtbild und die Kunst*, S. 155-162

## **Die Photographische Kunst im Jahre 1909**

*Die photographische Kunst im Jahre 1909*

*Technik und Kunst*

### **Der Amateur**

Nummer 9, September 1905

Siegfried Wachtl: *Die Aufgaben eines photographischen Klubs*, S. 1

Nummer 10, Oktober 1905

Siegfried Wachtl: *Die Aufgaben der photographischen Klubs*, S. 299

### **Wiener Photographische Blätter**

herausgegeben vom Camera-Club in Wien, Redacteur: Prof. F. Schiffner

Erschienen monatlich 1894-1898

#### **1895**

Hans Watzek: *Über das Künstlerische in der Photographie*, S. 161-163

*Moderne Kunst*, S. 231-235

#### **1897**

Robert Demachy: *Welche Berechtigung haben die Kunstkniffe der modernen Schule*, S. 2-8

Hugo Henneberg (übersetzt Henry Peach Robinson): *Individualität*, S. 146-147, 164-167

Tappan Adney: *Bemerkungen über die Composition von Bildern*, S. 218-221

Alfred Lichtwark: *Die Hamburger Ausstellung*, S. 237-242

#### **1898**

Prof. Schiffner: *Rückblick*, S. 90-94, 132-134, 187-191

Prof. Schiffner: *Geschichte der künstlerischen Photographie*, S. 251-261

### **Allgemeine Photographen Zeitung**

Zeitschrift für künstlerische Fach-Photographie mit den Beiblättern  
„Photographisches Vereinsblatt“ und „Technische Rundschau“

Verantwortlicher Redakteur: G.H. Emmerich

München: Callwey

### **1898**

*Etwas vom „Neuen Stil“*, S. 69-71

Emil Bühler jun.: *Das Verhältnis der Photographie zur Malerei*, S. 103-105

### **1899**

Georg Pflaum: *Künstlerische und praktische Photographie*, S. 210-216

### **1900**

Carl Meissner: *Bei Erwin Raupp*, S. 1-5

Oskar Webel: *Photographie und Japanismus*, S. 7-10

Josef Maurenreiter: *Kunst und Praxis*, S. 17-25

### **1901**

Hans Spörl: *Ein Beitrag zum Kapitel „Kunstphotographie“*, S. 97-103

G. Albien: *Warum werden künstlerische Photographien vom Publikum wenig verstanden?*, S. 110-112

G. Albien: *Künstlerische Weiterbildung des Photographen*, S. 129-142

Theodor Bruss: *Das Urteil des künstlerisch Gebildeten bei kunstphotographischen Produkten*, S. 142-144

## **Deutscher Camera-Almanach**

Ein Jahrbuch für Amateurphotographen

Unter Mitwirkung von bewährten Praktikern

Herausgegeben von Fritz Loescher

Berlin: Gustav Schmidt

### **1905**

Frederick H. Evans: *Die Fortschritte in der Kunstphotographie*, S. 89-95

Marie Kundt: *Die Frau in der Photographie*, S.186-195

### **1906**

Fritz Loescher: *Zur Einführung*, S. 1-5

### **1907**

Agnes W. Warburg: *Stimmungsbilder*, S.46-53

Carl Weiß: *Die Berührungspunkte in der wissenschaftlichen Photographie mit der künstlerischen Bildauffassung in der japanischen Kunst*, S. 82-92

Dr. H. Baumann: *Ausstellungsbetrachtungen*, S. 95-102

### **1908**

Joseph Aug. Lux: *Photographische Kultur*, 1-13

Adolf Thiele: *Warum wir Amateur nicht weiterkommen*, S.36-41

Theodor Scholz: *Die Frau im Verhältnis zur Kunst*, S.129-137

Fritz Loescher: *Was unsere Bilder sagen wollen*, S. 203-220

### **1909**

G. Henry Grell: *Die persönliche Note in der Kunstphotographie*, S. 1-10

### **1910**

Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit. Begründet von Fritz Loescher, herausgegeben von Otto Ewel

Willi Warstat: *Das dekorative Element in der photographischen Kunst*, S.1-8

Paul Westheim: *Die Photographie als Wohnungsdekoration*, S. 163-167

**1911**

Dr. G. Albien: *Das Problem der Ähnlichkeit im Porträt*, S. 1-8

**1912/13** – herausgegeben von K.W.Wolf-Czapek

Otto Ehrhardt: *Einige Gedanken aus meiner Praxis*, S.11-18

Magnus Brunkhorst: *Motive und Stimmungen*, S.21

**Bd.9**

Awa Hertwig: *Dekorative Anwendungen der Photographie*, S. 41-49

Viktor Hoffmann: *Die künstlerische Photographie in Ungarn*, S. 101-110

## **The Photographic Art Journal**

**vol.1: 3/1901-2/1902**

Mahlstick: *Photography from a Painter's Point of View, with Special Reference to Composition*, S. 10-12

A.W. Goodman: *Photography in Relation to Art*, S. 87-90

James Craig: *On Feeling in Art*, S. 107-110

Mahlstick: *Impressionism*, S. 141-145

Harry Quilter: *The Art Intention in Photography*, S. 146-149

Eduard J. Steichen: *Accompanying Reproductions of Recent Work by Robert Demachy*, S. 163-165

Frederick Graves: *Beauty*, S. 229-232

„Fountain Pen“: *The Salon and the RPS, 1901*, S. 271-277

Frederick Graves: *A Retrospect*, S. 334-338

*Musical Tone Pictures*

J. Page Croft: *Advance Photography!*, S. 363-365

**vol.2: 3/1902-2/1903**

Sadakichi Hartmann: *Subject and Treatment*, S. 8-14

*Views upon Criticism*

*Mr Steichen`s Pictures*, S. 25-29

James Craig: *The Poet as Painter*, S. 30-36

J.C. Warburg: *Music and Photography*, S. 45-48

Harry Wanless: *Can Photography Idealise?*, S. 196-197

Harry Wanless: *The Future of Photography*, S. 244-246

J. Page Croft: „*Corot and Millet*“ as applying to *Photography*, S. 278-280

**vol.3: 3/1903-2/1904**

„The Secretary“: *The Faddists` Club*, S. 18-20

„The Faddists Secretary“: *Lessons from the Royal Academy*, S. 92-94

## **Kristina Lowis**

geb. 07.10.1974 in Mönchengladbach

06/93	Abitur
ab 10/93	Heinrich-Heine-Universität Universität Düsseldorf Magisterstudiengang Kunstgeschichte Nebenfächer Medienwissenschaft und Französische Literaturwissenschaft
10/95-04/96	Universität Wien
08/97-09/99	Universität Paris IV-Sorbonne, Abschlussarbeit über den Kunstphotographen Robert Demachy (1859-1936) und die Ästhetik seiner Zeit Maîtrise d'histoire de l'art
10/99-2/03	Promotionsstudium Kunstgeschichte bei Prof. Dr. Körner, Seminar für Kunstgeschichte, Düsseldorf
07/00-12/02	Stipendium der Graduiertenförderung NRW
06/03-09/03	Assistenz in Galerie und Verlag, Tournus
07/03	Disputation
seit 10/03	Bibliographie d'Histoire de l'Art (BHA), Paris