



Leonie Beiersdorf (Hrsg.); Licht und Leinwand. Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 10. Mai bis 9. September 2018); Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2018; 336 S., 122 farb. u. 99 s/w-Abb.; ISBN: 978-3-946217-12-1; € 37

Der Katalog *Licht und Leinwand – Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert* des Germanischen Nationalmuseums erscheint unter Herausgeberschaft von Leonie Beiersdorf anlässlich der gleichnamigen Ausstellung von 10. Mai bis

9. September 2018. Das eindruckliche Cover – ein Selbstporträt Karl von Pidoll in Öl – gibt bereits einen Vorgeschmack auf den innovativen, aber auch gewöhnungsbedürftigen Satz des Kataloges: der Titel der Publikation – verschwindend klein und in unaufdringlicher Grotteskschrift, ist sozusagen als Bildunterschrift zu verstehen. Der Ausdruck des Bildnisses soll nicht geschmälert werden. Text und Bild im Katalog werden mit größtmöglichem Satzspiegel an den Rand gerückt. Wieder Grotteskschrift, gepaart mit geringem Zeilenabstand. Es ergibt sich ein breiter Steg zwischen den beiden Kolonnen; markant und gestalterisch interessant, für den Lesekomfort allerdings nicht zuträglich, da das Auge zwischen den Zeilen springt.

Diese ‚Vorabkritik‘ soll die hohe Qualität von Ausstellung und Begleitband nicht schmälern, liegt diese doch einerseits in der Auswahl hochkarätiger Exponate, die mitunter Neuentdeckungen bereithält, sowie andererseits an der Herausarbeitung reziproker Beeinflussung von Malerei und Fotografie. So bediente sich nicht nur der bildende Künstler der neuen Technologie, um besonders natürliche, erscheinungsnahe Abbilder zu erstellen, auch in der Inszenierung von fotografischen Kompositionen wurde sich der Gestaltungsprinzipien von Malerei und Grafik erinnert. Besonders deutlich wird dies in den fotografischen *tableaux vivants* aus dem Atelier Victor Angerer, in denen Zitate und Querverweise zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts die Motive bestimmen.

Im einleitenden Beitrag *Die zweite Realität. Vom Unwillen der Fotografie, die Wirklichkeit abzubilden* geht Barbara Oettl auf den vom Fotografen erhobenen Anspruch ein, über die reine Dokumentation der Erfahrungswelt hinaus mit künstlerischen und experimentellen Methoden das neue Medium in einen ästhetischen Diskurs einzuführen. Während der Malerei fraglos seit Jahrhunderten zugestanden wird, ideelle und abstrakte Entitäten visuell darstellen zu können, mussten in der Fotografie die technischen Möglichkeiten mit den Ideen der Fotografen erst eine Basis finden, die Darstellungen jenseits des Gegenständlichen zuließen. Die Autorin führt im Weiteren, eingehend auf die Geschichte des *Trompe-l'œil*, die Schnittstellen und Qualitäten der Techniken Malerei und Fotografie bezüglich deren ‚Realitätsnähe‘ auf. René Magritte in Gedanken kann „[d]as Gemalte, das Fotografierte, das Abbild an sich [...] lediglich Signifikat sein, nicht aber die Wirklichkeit selbst.“ (18) Erkennt man als Betrachter erstmals diese wesenseigene Abstraktion im Bild, ist der Aus-



Abb. 1: Joseph Albert, Unbekannte Person mit dem Bildhauer Hermann Oehlmann, Szene um den „Wettlauf des Igels und des Hasen“, 1862, Albuminpapier, München, Münchner Stadtmuseum (IV.10)

gangspunkt von Malerei und Fotografie zunächst derselbe, da sie bereits in der Überführung ins zweidimensionale Format der Realität eine ihr gegenläufige, aber vielmehr fassbare Form geben. Trotzdem gab es harsche Kritik an der Fotografie bereits im 19. Jahrhundert, sobald sie der Malerei Konkurrenz zu machen versuchte und sogar ihre Sinnhaftigkeit infrage stellte. „Anstatt sich als künstlerische Gattung zu gebärden, so Charles Baudelaire, müsse die Fotografie ‚daher zu ihrer eigentlichen Pflicht zurückkehren, die darin besteht, der Wissenschaft und der Künste Dienerin zu sein, und zwar eine sehr niedrige Dienerin, wie der Buchdruck und die Stenographie, die weder die Literatur geschaffen noch ersetzt haben [...]‘.“ (19) Vielmehr aber waren es die Werbeslogans der Hersteller von Fotoapparaten selbst, die den Berufsstand des Fotografen und deren Notwendigkeit zur Professionalität infrage stellten. Bereits 1888 postulierte Kodak: „You press the button – we do the rest!“ Konnte der ausgebildete Lichtbildner sein Können und seinen künstlerischen Ausdruck damals durch verschiedene technische Eingriffe unter Beweis stellen, sind durch die benutzerfreundlichen Bearbeitungsprogramme in der digitalen Fotografie kaum mehr Vorkenntnisse von Nöten, um Weichzeichner, Farbfilter und Verfremdungseffekte am Bild anzuwenden. Aller Kritik zum Trotz hielt die Fotografie ab den 1890ern Einzug in Kunstaustellungen und hatte sich dort bereits nach einigen Jahrzehnten etabliert.



Abb. 2: Anonym, Bacchantin, 1850, Daguerreotypie, handkoloriert, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (II.7)

Oettl trifft für die Analyse von Möglichkeiten und Grenzen fotografischer Arbeiten die notwendige Unterscheidung von ‚realitätsgetreuen‘ und ‚realistischen‘ Abbildern der Wirklichkeit, wobei ersteres die Grundannahme des neuen Mediums bezeichnet, da es sich in einer Fotografie um die Wiedergabe eines tatsächlichen Ereignisses oder Zustandes handeln dürfte. Die gegenständliche Malerei mag – selbst in hohem realistischen Grade ausgeführt – niemals die Exaktheit der Darstellung beanspruchen. Der Betrachter ist sich dieser Interpretationsfreiheit des Künstlers bewusst und er akzeptiert sie. Jedoch liegt in der Fotografie eben durch diese Realitätstreue das Potenzial, ihre Glaubhaftigkeit durch Mittel der Manipulation auszunutzen. „Der Fotograf bestimmt das jeweilige Ausmaß an Nachahmung oder Verfremdung der Realität. Dabei beeinflusst er nicht alleine durch die Wahl des Motivs und des Blickwinkels den anzunehmenden Wahrheitsgehalt des fotografischen Materials, sondern er ebnet durch die Wahl des Bildausschnittes auch den Weg zu den unterschiedlichen, aber nicht immer der Wirklichkeit entsprechenden Vermutungen.“ (20) Der Fotograf kann somit bestimmen, welches Bild der Realität vermittelt wird.

Im Folgenden werden Katalog ebenso wie Ausstellung in neun Themenbereiche gegliedert. Die Publikation stellt hierzu je einen wissenschaftlichen Beitrag und die dazugehörigen Exponate des Katalogteils ‚ganz klassisch‘ als Kapitel mit Text und Bildanhang zusammen. Den Anfang macht Yasmin Doosrys Abhandlung über *Porträts 1840–1860: Malerei und Fotografie im Wettstreit*. Das Bildnis hatte sich über Jahrhunderte an der realitätsnahen Darstellung des Modells abgearbeitet. Abgesehen von mehr oder weniger großen Schönheitskorrekturen, Idealisierungen, Verzerrungen und imagebewusster Inszenierungen, wurde an das Porträt doch unabhängig von der stilistischen Prägung der Anspruch an die Wiedererkennbarkeit der individuellen Physiognomie gestellt. Dem wachsenden Wunsch des Bürgertums nach Bildnissen



Abb. 3: Franz von Lenbach, *Otto von Bismarck*, 1884, Öl über schwarzem Stift auf Karton, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (VII.1)

aus dem eigenen Familienkreis konnte die Fotografie in ihrer schnellen, erschwinglichen Produktion nachkommen und „übernahm ab 1840 allmählich die Funktion des Miniaturbildnisses als Erinnerungs- und Freundschaftszeichen“. (32) Ihre Reproduzierbarkeit war wiederum bei der Verbreitung von Porträts berühmter Persönlichkeiten bedeutend. Als Zeitzeugnisse der Euphorie Mitte des 19. Jahrhunderts werden Karikaturen angeführt wie *La Daguerriotypomanie* von Théodore Maurisset, die auch als Leihgabe in der Ausstellung gezeigt wurde.

Im Beitrag *Akt oder nackt? Aktikonografie zwischen Malerei und Fotografie* von Ines Rödl werden Wahrnehmung und Wirkung eines Motivs in den verschiedenen Medien untersucht. Nur langsam etablierte sich in der Malerei die Aktdarstellung, die bewusst auf den irdischen Kontext nicht verzichtete und Verweise auf die Menschlichkeit der dargestellten Person ohne mythologische Sublimierung ins Bild setzte. Jeder Vorstoß dieser Art wurde von dem Vorwurf der Ruchlosigkeit und der Überschreitung des guten Geschmacks begleitet. Diese ‚Skandalbilder‘ gehören heute nicht selten zu den Klassikern der Kunstgeschichte, man denke an Goyas *Maja*, Manets *Olympia* oder Courbets *L'origine du monde*. In der Malerei führt der Weg des Motivs über die geistige und handwerkliche Übersetzung des Künstlers zu einer Neuerschaffung in Farbe auf Leinwand parallel zum realen Modell. Im technischen Akt des Fotografierens tritt der Urheber weitestgehend zurück. Eingriffe auf das Motiv erfolgen in der Regel entweder über die im Vorfeld entworfene Inszenierung oder durch nachträgliche Bearbeitung. Das Motiv bildet sich selbst auf dem Film ab. Im Ergebnis verringert sich die Distanz des Dargestellten zum Betrachter. Diese in

der Fotografie immanente Intimität mag verantworten, dass „obwohl der Kunstliebhaber fernerhin in der Betrachtung von Aktdarstellungen auf Gemälden Wohlgefallen empfinden durfte, [...] jene Neugier, mit der fotografische Erzeugnisse betrachtet wurden, gemäß der vorherrschenden Doppelmoral als unangemessen [galt].“ (68) Hinzu kam, dass das Lichtbild eine schonungslose Wiedergabe der körperlichen Realität lieferte. Von der jahrhundertelangen Idealisierung des Aktes in der bildenden Kunst verwöhnt, wirkte der Anblick eines natürlichen Modells plötzlich vulgär – selbst in der Pose und mit den Attributen einer Göttin. Hierin zeigen sich wiederum motivische Übernahmen aus der Malerei: transparente Schleier und Spiegel sind bekannte Beigaben, die das Spiel des Verhüllens und vermeintlich zufälligen Zeigens erlauben. „Eine in die Tiefen der gesellschaftlichen Gefüge vordringende Säkularisierungerscheinung konnte Nacktheit und Körperlichkeit nicht vom Makel des Lasters befreien, zumal durch Lehrwerke wie beispielsweise der ‚Psychopathia sexualis‘ aus dem Jahr 1843 eine Katalogisierung und somit Pathologisierung vermeintlicher Perversionen vorgenommen wurde.“ (72) Der Handel mit erotischen Fotografien florierte dennoch, wenn er auch unter der Ladentheke von Fotoateliers und Optikern stattfinden musste, „da eine Auslage im Schaufenster strengstens verboten war.“ (74) Mit der Vervielfältigung dieser Abbildungen war das Exklusivitätsversprechen zwar nicht eingelöst, die nötige Diskretion, die der Handel und Besitz mit Erotika mit sich brachte, dürfte dabei dem Genre einen zusätzlichen Reiz eingebracht haben.

Leonie Beiersdorf befasst sich in *Bildräume und Raumbilder* mit der Darstellung von Architektur und Landschaft in Reisebildern. Forschungsexpeditionen und Bildungsreisen einerseits und Kolonialismus andererseits zeugen vom europäischen Interesse an fremden Ländern, welches im 19. Jahrhundert zu gesamtgesellschaftlicher Relevanz gelangte. Eisenbahn und Schifffahrt bildeten die Voraussetzung und machten das Reisen auch für das Bürgertum attraktiv. Fernweh weckten nicht nur die romantisierenden Gemälde von Land und Leuten, auch die Fotografien bedienten nicht selten folkloristische Klischees „in arrangierten Posen und Kostümstudien“ (95), wie Roberto Rives Italienbilder von zügellosen Spaghetti-Orgien in antikischem Gewand.

Der Wunsch, Fotografien noch näher an den natürlichen Seheindruck zu führen, war grundlegend für die Entwicklung des Stereoskops, welches zwei Bilder überlagert und daraus eine dreidimensionale Ansicht des Motivs generiert. „Die Annäherung an das binokulare Sehen in der Stereoskopie zeigt abermals die große Nähe der Fotografie zur naturwissenschaftlichen Forschung.“ (96) Überdies wurde über die fotografische Dokumentation von Baudenkmalern im In- und Ausland ein wichtiger Grundstock für kunst- und kulturwissenschaftliche Studien gelegt.

Unter dem nach Goethe zitierten Titel *‚Zwitterwesen zwischen Malerei und Theater‘. Vergangenheit in Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert* befasst sich Ines Rödl mit Motiven aus Literatur und Historie. In den fotografischen Exponaten wird hier deutlich, wie sich Fotografen das kollektive Bildgedächtnis zunutze machten und sich in nachgestellten Szenen an Werke der Malerei annäherten: Komposition, Figuren und Handlung, Kostüm und Staffage wurden detailgenau re-inszeniert. Eine Umkehrung des Prinzips vom lebenden Modell und dessen malerischem Abbild. „Die häufigsten

Themen der mit Menschen nachgestellten Gemälde reichten von historischen und biblischen Erzählungen über genrehafte Szenen bis hin zu gefälligen Motiven zum schöngestigen Amüsement. Auch frei erdachte szenische Arrangements gehörten zum Repertoire.“ (126) Beliebte waren auch Rollenporträts in historischen und/oder exotischen Kostümen, die die gestalterischen Prinzipien repräsentativer Bildnisse rezipierten, wie in den Fotografien von Joseph Albert und dem Atelier Hermann Heid dargestellt.

Leonie Beiersdorf wiederum gibt einen kurzen Überblick über Naturmotive in Fotografie und Malerei. Dabei zeigt sie die grenzüberschreitenden Funktionen des Bildes zwischen historischer Dokumentation, wissenschaftlicher Erforschung und ästhetischem Gestaltungswillen auf. „Neuartige Erkenntnisse aus der geografischen, geologischen und botanischen Forschung einerseits und Studien zur Optik und zu Wahrnehmungsprozessen andererseits hinterließen besonders tiefe Spuren im Verhältnis der Malerei zur Natur.“ (160) Besonders die Auseinandersetzung mit Atmosphäre, Wetterphänomenen und Lichtstimmungen wurde in der Malerei Mitte des 19. Jahrhunderts zur Herausforderung der Landschaftsmaler, die eine Lösung für die Darstellung von Veränderlichkeit im Bild suchten. Gerade unter diesem Filter und mit dem Einsatz von Farbe konnten simultane und prozessuale Abläufe der Naturbeobachtung reflektiert ins zweidimensionale Bild übersetzt werden. „Malerische Effekte“ wie Unschärfe wurden sogleich auch über retuschierende Eingriffe auf die Fotografie rückgebunden und prägten so die frühe künstlerische Fotografie, die sich von der andernorts eingesetzten „Detailgenauigkeit des maschinellen Dokumentationsmediums“ (163) in der empirischen Naturkunde unterschied. Letztere setzte zum Zwecke der unmittelbaren Naturwiedergabe auch das Kontaktbildverfahren ein, welches das Abbild der Objekte direkt auf lichtempfindliches Papier übertragen ließ. Lediglich die Kolorierung dieser Abzüge war dem gestalterischen Vermögen des Herstellers unterworfen. Der Versuch Nicht-Sichtbares in Fotografien zu überführen, glückte in der Wiedergabe von Röntgenaufnahmen und ging so weit, Strahlungen und Strömungen innerhalb und außerhalb des Körpers, Gedanken oder Gefühle sichtbar machen zu wollen. Zeugnisse dieser Bemühungen sind die abstrakt-experimentellen Arbeiten von Louis Darget und Hippolyte Baraduc.

Den entscheidenden Schritt zum bewegten Bild stellte die Entwicklung der Chronofotografie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dar, wie Ines Rödl in ihrem Beitrag *Horse in Motion* am Beispiel des laufenden Pferdes darlegt – als Motiv beliebt im Kontext militärischer Historienbilder sowie zur Zurschaustellung der eigenen Zuchttiere in Adelskreisen. „Die verschiedenen Gangarten des Pferdes und deren komplexe Abfolge der Huf- und Beinbewegungen waren weder für das bloße Auge des Menschen analysierbar noch damit für heutiges Verständnis künstlerisch adäquat darstellbar, obwohl anatomische Studien, die der Natur nachzuspüren suchten, schon seit Jahrhunderten angestellt wurden.“ (215) Die Erfindung des chronografischen Aufnahmeverfahrens ist untrennbar mit dem Namen Eadweard Muybridges verbunden, dessen Versuche durch den Auftrag des Industriellen Leland Stanford 1872 und der daran gebundenen Finanzierung erst ermöglicht wurden. Als Vorläufer

der Chronofotografie galten die seit den 1850er produzierten Phasenbilder des André Adolphe-Eugène Disdéri und auch parallel zu Muybridge wurde in ganz Europa an ähnlichen Verfahren der fotografischen Bewegungsdarstellung gearbeitet. Interessant ist die Erwähnung der nachträglichen Manipulation in Muybridges Arbeiten: „So wurden etwa die optisch verzerrten Messlinien des gerasterten Hintergrunds auf den Chronofotos begradigt, um die Aufnahmen akkurater und professioneller erscheinen zu lassen. Und auch die einzelnen Elemente der fotografischen Tableaus hat Muybridge unter ästhetischen Gesichtspunkten angeordnet oder rearrangiert, was Einfügungen, Auslassungen oder eine verfälschte Nummerierung der Einzelepisoden beinhaltete.“ (219)

Nachfolgend bietet der Katalog eine Auswahl an aussagekräftigen Zitaten aus *Gut Licht! Jahrbuch und Almanach für Photographen und Kunstliebhaber* von 1896, in dem namhafte Künstler Stellung zum künstlerischen Wert der Fotografie bezogen. Nicht verwunderlich, dass Maler wie Liebermann, Stuck oder Thoma der neuen Technik im Kunstschaffen lediglich unterstützende Eigenschaften zuschrieben und sie nicht als eigenständige Gattung begriffen.

Einen direkten formalen Vergleich der Medien fächert Leonie Beiersdorf in ihrem Beitrag *Das Auge als optisches Werkzeug. Zum Spiel mit der Unschärfe in Malerei und Fotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert* auf. Physiologische Untersuchungen und kunsttheoretische Diskurse fanden im 19. Jahrhundert eine Deckung in der Proklamation eines selektiven Detailrealismus bei gleichzeitiger Unschärfewahrnehmung im peripheren Blickfeld. Diesen natürlichen Seheindruck in die bildende Kunst zu überführen, sei – John Ruskin zitierend – „gleichermaßen Zielpunkt und immerwährende Chance der Malerei.“ (266) Als Stilmittel bewusst eingesetzt, konnte beziehungsweise kann mit der subjektiven Fokussierung eine „Reduzierung und Beruhigung der Komposition“ (266) erreicht werden, die den Künstlern eine Blickführung des Betrachters ermöglicht. Selbstverständlich wurde das Spiel mit der Unschärfe von Künstlern auch schon im Barock virtuos beherrscht, im 17. Jahrhundert fehlte allein die wissenschaftliche Grundlage. Und ebenso in der Amateurfotografie der späten 1880er Jahre wurde mit Unschärfe und malerischen Wirkungen experimentiert, zumal die professionelle Studiofotografie „ob ihrer standardisierten, unmodern gewordenen Inszenierungen zu größerer Unzufriedenheit geführt [hatte]“. (267)

Abschließend beleuchtet Franziska Kunze das besondere Verhältnis der Künstler des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zum inszenierten Selbstporträt in Malerei und Fotografie. Vor allem der spielerische Umgang mit der eigenen Künstleridentität wird in einigen Exponaten deutlich: von ernsthafter Selbstdarstellung als Malerfürst über Kostümierung bis zur selbstironischen Reflexion des eigenen Berufsstandes geben vor allem die Fotografien ungewohnt greifbare Charakterstudien einzelner Künstler wieder, während die Malerei sehr viel mehr über das repräsentativ gewünschte Bild in der Öffentlichkeit und das eigene Kunstverständnis Auskunft gab.

Sowohl die Ausstellung als auch die Publikation geben einen kurzweiligen Überblick über die Anfänge einer sich rasant entwickelnden Gattung und lassen den

Betrachter staunen über die vielfältigen Einsatzgebiete von Anbeginn des neuen Mediums. Im Bereich der Malerei werden einzelne hochkarätige Arbeiten der Zeit präsentiert, jedoch auch einige Arbeiten, die im Vergleich mit der Fotografie geradezu rückschrittlich wirken. Dass der Fokus des Ausstellungsprojektes auf den Möglichkeiten des Lichtbildes lag, wird vor allem in den wissenschaftlichen Beiträgen nochmals deutlich. Somit ist die Publikation im Besonderen empfehlenswert als fundierte Grundlagenliteratur zu den Anfängen der Fotografie.

BARBARA MUHR
Regensburg



Klaus Klemp und Matthias Wagner K (Hrsg.); Alles neu! 100 Jahre Typografie und Neue Grafik in Frankfurt am Main (Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main, vom 25. März bis 14. August 2016); Stuttgart: av edition 2016; 319 S., ca. 300 Abb.; ISBN 978-3-89986-246-1; € 39

In erster Linie als ein architektonisches Stadtplanungsprogramm bekannt geworden, verfolgte man mit dem Reformprojekt ‚Neues Frankfurt‘ in den Zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eigentlich einen nicht zu verachtenden universalen Gestaltungsanspruch. Von der Forschung bislang jedoch wenig beachtet und dementsprechend randständig bearbeitet, entwickelten sich in dessen Rahmen auch „Typografie und Grafik als Kommunikationsdesign entlang ökonomischer Bedürfnisse und kultureller wie gesellschaftlicher Veränderungen“ (8), wie Matthias Wagner K, Direktor des Museums für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main postuliert. Dieses Desiderat versuchte man mit der Ausstellung ‚Alles neu! 100 Jahre Neue Typografie und Neue Grafik in Frankfurt am Main‘, welche von März bis August 2016 gezeigt wurde, ein Stück weit zu füllen. Anlass und Arbeitsgrundlage hierfür bildete die Erschließung mehrerer Nachlässe: Zuvorderst von Philipp Albinus, der gelernter Buchdruckermeister und Schriftsetzer und ab 1924 zehn Jahre lang Fachlehrer für Typografie sowie Werkstatteleiter für Schriftsatz an der Städtischen Kunstgewerbeschule Frankfurt war. Heute ist er als bedeutender Verfechter der sogenannten ‚Neuen Typografie‘ bekannt, der vor allem für die radikale Kleinschreibung warb und diese auch mit den Studierenden der Kunstgewerbeschule praktizierte. Ergänzend wurden aber unter anderem auch (Teil-)Nachlässe der Zeichnerin Liselotte Müller (Abb. 1), Schülerin des Malers, Grafikers und Typografen Willi Baumeister, sowie der Grafiker Max Bittrof und Wolfgang Schmitt erschlossen.

Einen ersten Einstieg in die Thematik und eine umfangreiche Synopse zur *Typografie in Frankfurt von 1900 bis 1945* (16–47) gewährt Klaus Klemp, Professor für