

Enno Kaufhold

FOTOGRAFIE „UND“ KUNST

Bemerkungen zur Ausstellung „Malerei und Photographie im Dialog“ in Zürich und zur Abteilung Fotografie der documenta 6 in Kassel.¹

1977 war das Jahr der Foto-Ausstellungen: Kein Museum, kein Kunstverein, keine Galerie schien die Fotografie ausklammern zu wollen. Auch die Kunstgeschichte – bisher wenig interessiert an der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Fotografie² – zeigte sich in diesem Jahr besonders bemüht, den seit fast 140 Jahren andauernden, kontrovers diskutierten Fragen nachzugehen, welche medienspezifischen Charakteristika der Fotografie eigen sind³, wie ihr Verhältnis zur traditionellen Kunst⁴ zu definieren ist und welche Konsequenzen sich aus ihrer Existenz ergeben.

Antworten versuchten vor allem die beiden größten Foto-Ausstellungen des Jahres zu geben: in Zürich die von Erika Billeter unter Mitarbeit von J.A. Schmolli gen. Eisenwerth eingerichtete Ausstellung „Malerei und Photographie im Dialog“ und in Kassel die von Evelyn Weiss und Klaus Honnef betreute Abteilung Fotografie der documenta 6.⁵

Intention und Aufbau der Ausstellungen

Beide Ausstellungen intendierten, einen Sachbezug zwischen traditioneller bildender Kunst und Fotografie wiederherzustellen, der zwar nie aufgehoben, aber doch über viele Jahre in den Hintergrund gedrängt worden war: den des gemeinsamen „Bildermachens“.⁶

Die Züricher Ausstellung konnte als Fortsetzung der Münchner Ausstellung „Malerei nach Fotografie“ von 1970 sowie der Recklinghausener Ausstellung „Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole“ von 1973 verstanden werden, zumal einer der Initiatoren, Schmolli, an deren Gestaltung ebenfalls maßgeblichen Anteil hatte.⁷ Wie bereits der Titel unmißverständlich zum Ausdruck bringt, setzte die Züricher Ausstellung den Akzent auf den Dialog. Veranschaulichen sollten diesen Dialog zahlreiche den Fotos korrespondierend zugeordnete zeitgleiche Exponate aus den Bereichen Malerei, Graphik, Zeichnung und Plastik.⁸

Die Ausstellung war in zehn thematisch voneinander unterschiedene Abteilungen aufgeteilt. Diese deckten sich nahezu mit der Katalogeinteilung.⁹ Die Gliederung erwies sich jedoch als problematisch, da die Themenvielfalt eher verwirrte, als daß sie zu schlüssigen Einsichten verhalf.¹⁰ In zahlreichen Fällen waren selbst die Aussteller sich nicht sicher, welcher Abteilung sie welches Exponat zuordnen wollten; diverse Exponate wurden im Katalog an anderer Stelle abgehandelt als in der Ausstellung.¹¹

Die Kasseler Ausstellung unterschied sich von der Züricher insofern, als sie Fotografie und traditionelle Kunst zwar ebenso wieder in den ihr gebührenden Zusammenhang rücken wollte, doch sollte dieser nur im mittelbaren Sinne rekonstruiert werden. Ausgehend von der documenta 6-Gesamtkonzeption, wonach die verschiedenen Medien miteinander konfrontiert werden sollten, stellte man die traditionellen Bildproduktionsweisen den technisch gegründeten Medien, wie Fotografie, Film und Video in separaten Abteilungen gegenüber. Diese Art der Konfrontation ging allein schon deshalb nicht auf, weil im Bereich der Fotografie ein virtuell die ganze Zeitspanne der Fotografiegeschichte umfassender Querschnitt¹² vorgestellt wurde, mit dem dann ausschließlich Werke der bildenden Kunst der letzten Jahre – und das auch noch in separaten Abteilungen – kommuniziert. Die medialen Querverbindungen konnten so erst gar nicht sichtbar werden.

Mitnichten wurde – wie behauptet – eine „kritische Auseinandersetzung der vielfältigen, problemgesättigten Beziehungen zwischen den traditionellen, dem Manuellen verpflichteten Medien der Kunst, den technischen (Fotografie und Film) und den elektronischen (Fernsehen)“¹³ gezeigt. Hinter diesem Anspruch blieb die Realisation der Ausstellung weit zurück, so daß man den Korrespondenzaspekt zwischen Fotografie und bildender Kunst besser allein bei der Züricher Ausstellung diskutiert.¹⁴

Weder in Zürich noch in Kassel überzeugte das ausstellungsdidaktische Konzept. In Kassel verhinderten die labyrinthartigen Räumlichkeiten und die kaum wahrzunehmenden Hinweise auf die Themen die Orientierung fast völlig.¹⁵ Ansonsten hielt man sich an scheinbar altbewährte Museumspraxis und präsentierte die Fotos mit kleinen Schildchen, auf denen lediglich Fotograf, Bildtitel (wenn vorhanden), Entstehungsjahr (manchmal) und Leihgeber (manchmal) vermerkt waren.

In Zürich, wo man der Ausstellungsdidaktik mehr Bedeutung beigemessen hat, waren die einzelnen Abteilungen räumlich klarer voneinander abgesetzt. Obwohl die Angaben zu den einzelnen Exponaten über das Kasseler Beispiel hinausgingen und auch vereinzelt längere Textinformationen gegeben wurden, reichten die interpretatorischen und faktischen Angaben insgesamt nicht aus, um den Besucher in die vielschichtigen Beziehungen der beiden Medien einzuführen.¹⁶

Der Dialog zwischen Fotografie und Kunst: das „und“

Der Hinweis auf den „Dialog“ im Titel der Züricher Ausstellung ließ erwarten, daß hier jene einseitige Betrachtung überwunden werden sollte, an der noch die Münchener Ausstellung „Malerei nach Fotografie“ (1970)¹⁷ gekrankt hatte, in der fast ausnahmslos dem Aspekt, wie und welche Maler die Fotografie für ihre künstlerischen Arbeiten benutzt haben, zugearbeitet worden war. Den Dialog aufzeigen konnte nur heißen, über diese Einseitigkeit hinaus die korrespondierenden Beziehungen zwischen den Medien Malerei und Fotografie zu verdeutlichen.

Schon ein quantitativer Vergleich der Fotografien mit den Exponaten der bildenden Kunst ließ Zweifel aufkommen, ob es gelingen würde, den Dialog nachvollziehbar zu machen; denn in mehreren Abteilungen war die Malerei gar nicht oder nur mit vergleichsweise wenigen Beispielen vertreten.¹⁸ Vom Titel her konnte man am ehesten in der Abteilung „Parallelität: Maler und Photograph formulieren ähnliche Bildvorstellungen“ mit der Visualisierung und Problematisierung des Dialogs rechnen.

Man sah sich getäuscht; hier ging es nicht um die wechselseitige Abhängigkeit und Beeinflussung beider Medien, sondern darum, deren „unabhängige und doch ähnliche künstlerische Arbeitsweise“ vorzustellen und aufzuzeigen, daß es nicht zwangsläufig eine gegenseitige Beeinflussung sein müsse, die zu ähnlichen Bildthemen und Kompositionsweisen, ja selbst zu stilistischen Übereinstimmungen führe. Es könne durchaus auch der Zeitgeist sein, der Malerei und Photographie verbinde und zu einer künstlerischen Annäherung führe.¹⁹ Das bedeutete, nicht mehr der Dialog sollte vorgestellt werden, sondern ein höheres, idelles Prinzip (in Gestalt des „Zeitgeistes“), das auf beide Medien gleichermaßen seinen geheimnisvollen Einfluß ausübte.

Um das zu demonstrieren wurde z.B. unter dem Titel „Surrealismus“ ein Gemälde Giorgio De Chiricos von 1912 mit mehreren Fotografien Herbert Lists von 1933 verglichen und unter dem Titel „Magie des Objekts“ ein weiteres Gemälde De Chiricos von 1916 zusammen mit fotografischen Arbeiten Herbert Bayers aus den Jahren 1936/37 ausgestellt.²⁰

Schon diese Gegenüberstellungen zeigten die Absurdität des „Zeitgeist“-Begriffes, mit dem hier versucht wurde, Gemeinsamkeiten zu erklären. Gemälde und Fotografie trennen zwei Jahrzehnte. Das zu ignorieren, bedeutete, daß man (um nur ein paar Punkte zu nennen) die politischen und sozialen Veränderungen infolge des 1. Weltkrieges, sowie die nachfolgende Inflation und Weltwirtschaftskrise der 20er Jahre mit ihren schwerwiegenden gesellschaftlichen Folgen als irrelevant für das „geistige Klima“ erachtete. Der hegelsche Begriff des Zeitgeistes ist für eine differenzierende kritische Analyse untauglich, denn er ist fiktiv und eliminiert oder harmonisiert, was an heterogenen und disparaten geistigen Strömungen existent ist. Ferner übergeht ein solcher Ansatz deren materielle Fundierung.²¹

Die fragwürdigen Schlüsse, die aus einem derartigen Ansatz resultieren, wurden in der Unterabteilung mit dem Titel „Meryon und die Photographen seiner Zeit sehen das historische Paris“ besonders deutlich. Hier stellte man den Radierungen Meryons mehrere Fotografien von Le Secq und Couppier gegenüber. Im Katalog heißt es dazu: „Radierer und Photographen haben die gleichen Motive gesehen und sie *in gleicher Weise* (Hervorhebung d. Rez.) dargestellt: dokumentarisch, aufzeichnend. Man möchte versucht sein, Meryon zu unterstellen, er habe die Fotografien Le Secqs oder anderer Photographen gesehen – und umgekehrt! Hier darf man wirklich von der Allgewalt des Zeitgeistes sprechen. Maler – in diesem Fall der Radierer – und Photograph haben Paris mit dem *gleichen Blick* (Hervorhebung d. Rez.) gesehen. Und dieser Blick ging ganz eindeutig auf die historische Situation.“²²

Krasser könnte ein Fehlurteil kaum ausfallen, zumal im Katalog behauptet wird (ebenda), auf den Fotografien seinen ebenso wie auf den Radierungen keine Menschen abgebildet, und das, obwohl auf dem Foto der Rue de la Tixéranderie von Le Secq (Abb. 1) wenigstens fünf Personen zu erkennen sind, und die Radierung Meryons (Abb. 2) gerade in dem Zusammenspiel von Architektur und Menschen ihre eigentlichen Qualitäten entwickelt.

Man muß der Autorin zugute halten, daß sie von der Charles Meryon-Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt (1975/76) zu dieser Einschätzung verleitet worden ist.²³ Diese suggerierte durch die (an sich sinnvolle aber doch mißverständliche) Einbeziehung der Fotografien von Le Secq und anderen zeitgenössischen Fotografen eine gegenseitige Abhängigkeit, die so unmittelbar nie bestand.

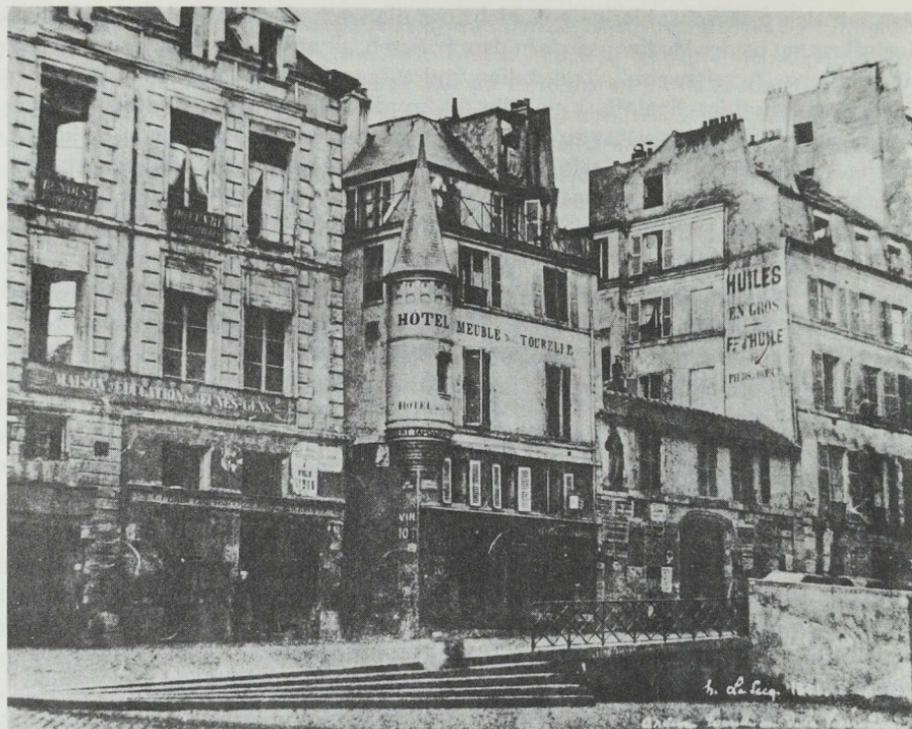


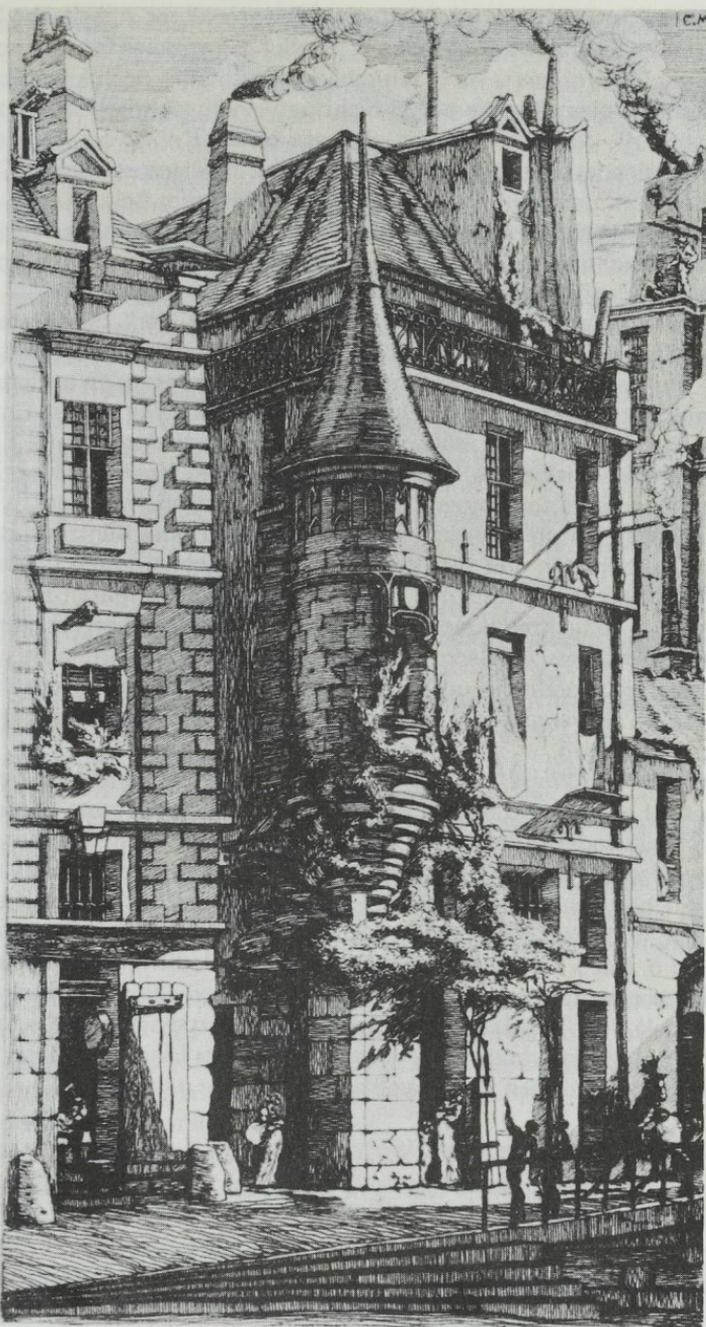
Abb. 1: Rue de la Tixeranderie (1850)

Nehmen wir das schon angesprochene Beispiel: Als Meryon 1852 „La Tourelle de la Rue de la Tixeranderie“ radierte, existierte die dargestellte Hausecke nicht mehr; sie war den Erweiterungsarbeiten an der Rue de Rivoli zum Opfer gefallen. Meryon griff deshalb auf die noch rechtzeitig zuvor von Le Secq aufgenommene Fotografie zurück und verwandte sie als authentische Quelle für seine Studien und Vorzeichnungen, nach denen er dann seine Radierung anfertigte.²⁴

Worin unterscheidet sie sich vom Foto? Aus dem Querformat wird ein schmales Hochformat, in dem der Erker durch seine massiven Quadersteine und das steiler aufsteigende Kegeldach weiter nach vorn drängt und dadurch mächtiger erscheint. Neben diesen und zahlreichen anderen Detailänderungen veranschaulichen besonders die Licht-Schatten-Effekte sowie die bedrohlich rankende Vegetation und die in Szene gesetzten Menschen die medialen Möglichkeiten der Radierung. Bestimmt bei der Radierung die Möglichkeit, vom optischen Befund abweichen zu können, ihre Qualität, so kommt diese bei der Fotografie – also auch bei Le Secqs Foto – gerade in deren optischer Bindung an das Faktische zum Ausdruck: Bei ihr steht die unmittelbare Sachlichkeit im Vordergrund.

Mit der Entscheidung Meryons und Le Secqs für ein bestimmtes bildnerisches Medium steckten sie zugleich die formalen – und da die Form nicht vom Inhalt zu

Abb. 2:
„La Tourelle de
la Rue de la
Tixeranderie“
(1852)



trennen ist auch die inhaltlichen – Grenzen ihrer Arbeit ab. Daraus folgt: Auch wenn Le Secq mit den gleichen Vorstellungen an seine fotografische Arbeit gegangen ist wie Meryon an seine graphische, so ergäbe das noch keine Parallelität. Denn die Intention eines Künstlers muß nicht notwendig identisch sein mit dem Gehalt seines Werkes;²⁵ der entäußert sich allein durch das Kunstwerk. Er wird jedoch durch die dem künstlerischen Medium immanenten medienspezifischen Charakteristika und Qualitäten determiniert. Diese reichen – wie beim Beispiel Meryon/Le Secq – über die partiellen Gemeinsamkeiten verschiedener Medien hinaus und sperren sich gegen eine Gleichschaltung. Der vergleichende Blick sollte deshalb auf das Verbindende und auf das Trennende der Medien gerichtet werden.

Im vorliegenden Fall verbindet die beiden „Bilder“ die Wiedergabe der gleichen Architektur, doch unterscheiden sie sich darin, wie sie diese abbilden. Ganz fraglos zwang die Existenz der Fotografie Meryon, Konzessionen an deren dokumentarische Genauigkeit zu machen, doch saß er ihr nicht auf. Mit seinem Entschluß zu radieren, eröffnete er sich die Möglichkeit, seinen Empfindungen und Fantasien bildhaften Ausdruck verleihen zu können, da er in diesem Medium die optische Erscheinungswelt anders als der Fotograf in seinem Foto verändern konnte.

Die konstatierten Abweichungen sind Chiffren eines Künstlers, der sich dem in seiner Zeit gesteigerten und von Victor Hugo am nachhaltigsten repräsentierten Interesse am Mittelalter verpflichtet wußte; einer systemkonträren Bewegung (von „Allgewalt des Zeitgeistes“ keine Spur!), die sich als Opposition des allzu fortschrittsgläubigen Bürgertums im Second Empire begriff. Die Radierung ist visualisierter Protest gegen die moralische und materielle Verelendung der Großstadt.²⁶ In Le Secqs Foto ist ein vergangenes Pariser Stadtbild zur authentischen materialisierten Erinnerung geworden.

Der Art und Weise, wie man in der Züricher Ausstellung Meryons Radierung zu den Fotos Le Secqs und anderer Fotografen in Beziehung setzte, glichen mutatis mutandis auch die anderen Paarungen dieser Abteilung. Es wurden immer nur Teilaspekte der jeweiligen Bilder (wie im obigen Beispiel die motivische Übereinstimmung) isoliert gegenübergestellt und der jeweilige mediale Charakter vernachlässigt. Das gleiche geschah im Text: „Zilles Arbeit als Zeichner und Photograph ist *identisch* (Hervorhebung d. Rez.). Er interessierte sich in beiden Medien nur für eines: die Arbeiter- und Kleinbürgersituation seiner Heimatstadt Berlin, dieerzeichnerischundphotographisch festhielt (...).“²⁷ Gezeigt und beschrieben wurde nicht der Dialog zwischen Malerei und Fotografie, sondern stattdessen wurde der Eindruck erweckt, als ob die beiden Medien zur gleichen Zeit dasselbe gesagt hätten.

Die Elementarformen des Dialogs

Zum wiederholten Male wurde in Zürich auf das nachgelassene Material Lenbachs, Stucks, Slevogts, Munchs und anderer Künstler zurückgegriffen und als Beleg für den scheinbar einfachsten Zusammenhang zwischen Malerei und Fotografie herangezogen, nämlich den, daß Maler unmittelbar mit fotografischen Vorlagen gearbeitet haben (gewissermaßen eine der Elementarformen des Dialogs). Doch der Besucher erfuhr auch hier nicht, welche Funktion die Fotografie (über die simple Tatsache hinaus, daß man Fotos mehr oder weniger genau nachgemalt hat) im künstlerischen Produktionsprozeß dieser Künstler eingenommen hat.

Es mißlang, gerade diesen wichtigen Punkt einsichtig zu differenzieren und dann di-

daktisch zu vermitteln. In der betreffenden Abteilung waren neben den „Kunstwerken“ pultartige Konsolen an den Wänden angebracht, auf denen die fotografischen Vorlagen (Einzelfotos oder Serien) präsentiert wurden. Bei der Frage, wie sich das eine zum anderen verhielt, war der Besucher auf sein eigenes Urteil angewiesen. Daß dieser scheinbar einfache Sachverhalt in Wahrheit komplexer war und daß dieser auch in einer Ausstellung vermittelbar ist, bewies die Carl Bantzer-Ausstellung in Marburg, die etwa zeitgleich mit der Züricher Ausstellung gezeigt wurde.²⁸

Bantzer integrierte die Fotografie nahtlos in seinen künstlerischen Produktionsprozeß; sie begleitete den Künstler – wie man am Beispiel des Abendmahls (1889-1892)²⁹ in der Ausstellung demonstrierte – von der ersten Konzeption über viele Zwischenschritte bis hin zur endgültigen Bildfassung. Die Fotografien waren nicht nur Vorlage, sondern teils Resultate von zuvor skizzenhaft entworfenen Ideen, dann wieder Ideenspender für weitere Handzeichnungen und Ölskizzen, schließlich gegen Ende der Arbeit waren sie nützlich Korrektiv für die angestrebte Endfassung, indem Bantzer eine Reproduktion seines nahezu fertigen Gemäldes anfertigte und auf dieser seine Korrekturen vornahm. Bei seinem Gemälde „Schwälmers Tanz“ (1897/98)³⁰ fügte er eine Reihe figurativer Details, die er fotografischen Momentaufnahmen entlehnte, quasi synthetisierend so zusammen, daß sein Gemälde diese Lebendigkeit assimilierte.

Es kann als Verdienst dieser Einzelausstellung angesehen werden, den Ablauf eines künstlerischen Arbeitsprozesses, der die Fotografie als Produktionsmittel einschloß, auf anschauliche Weise dokumentiert zu haben. Die Präsentation paßte sich der Chronologie an.³¹ Die hier gezeigte Vielfalt im Detail bot m.E. mehr Einsichten in diese „Elementarform des Dialogs“ als die Anhäufung verschiedener, aber unzureichend kommentierter Beispiele in Zürich.

Ein ähnlich unbefriedigendes Bild bot in Zürich die Abteilung „Der Maler als Photograph“. Hier reichte die Palette der ausgestellten Beispiele von völlig beziehungslosen Gegenüberstellungen (bspw. wurde den Fotos, die Gabriele Münter von Kandinsky gemacht hat, ein Gemälde von ihr zugeordnet, ohne daß eins mit dem anderen in inhaltlichem Bezug stand) bis hin zu solchen Paarungen, wo die Fotos den gleichen künstlerischen Anspruch erhoben wie die Gemälde (z.B. bei Moholy-Nagy).³²

Diese Hängungen wiesen über den Dialog (der bei Moholy-Nagy u.a. intrapersonell geführt wurde) nicht mehr aus, als daß Künstler in der Vergangenheit die Fotografie neben ihrer traditionellen künstlerischen Tätigkeit mit mehr oder weniger gestalterischem Geschick betrieben haben. Was dabei das eine Medium vom anderen gelernt oder an es weiter gegeben hat, kam nicht zur Sprache.

Das ist aber nach wie vor die Kernfrage, denn „Dialog“ heißt, daß zwei Seiten in einem wechselseitigen Rezeptions- und Initialverhältnis zueinander stehen, wodurch ein vorher und nachher festgelegt wird. Somit müßte auch der Dialog zwischen Fotografie und Malerei als Prozeß mit objektiver Entwicklung verstanden werden. Der historischen Analyse dieses Prozesses verweigerte sich die Züricher Ausstellung: zum einen durch die Einführung des „Zeitgeistes“ und zum anderen aufgrund ihres thematischen Aufbaus, wodurch man die Exponate ihres historischen Bildzusammenhangs entfremdete. Der Dialog geriet daher eher zu einem Puzzle, bei dem der Besucher selber die einzelnen Bausteine in den historisch sinnvollen Gesprächszusammenhang bringen mußte.

Die Fotografie ist am Ende des 19. Jahrhunderts zwar von vielen Malern benutzt worden, doch sind die Künstler – wie am Beispiel Lenbachs zu sehen ist – infolge einer durch den Idealismus geprägten normativen Ästhetik zu einer doppelten Moral verleitet worden und verhehlten sie deshalb bewußt als künstlerisches Arbeitsmittel. „In stillem Einverständnis wurde ein Schleier des Schweigens über das Ateliergeheimnis gebreitet. (...) Die Aura der Kunst erlaubte es nicht, über solche Dinge öffentlich zu sprechen.“³³

So das Bild, wie es von Schmall in allen von ihm allein oder in Kooperation mit anderen verantworteten Ausstellungen zur Fotografie und Kunst in den letzten Jahren und eben zuletzt in der Züricher Ausstellung entworfen worden ist³⁴ und ungeprüft Eingang in die Fotoliteratur gefunden hat.³⁵

Angesichts solcher vorgeblicher Geheimniskrämerei ließen sich leicht aufklärend erscheinende Ausstellungen machen, wobei auch die detektivische Entdeckerfreude Schmolls nicht zu kurz gekommen sein dürfte; dem tatsächlichen historischen Sachverhalt wurden diese Unternehmen – wie am Beispiel Lenbachs gezeigt werden soll – jedoch nicht gerecht.

1893, als Lenbach auf der Höhe seines gesellschaftlichen, künstlerischen Erfolges angelangt war, schreibt Richard Muther im 2. Band seiner dreibändigen „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“ über ihn: „Keiner weiss wie er den flüchtigen Augenblick festzuhalten; keiner wies schroffer jeden Versuch idealisierender Verhimmelung und typischen Verwaschsens (Begriff Muther, Rez.) von sich. Er fragt die Photographie um Rath, doch nur wie Molière seine Haushälterin fragte. Sie dient ihm bloß dazu, die erschreckende Unmittelbarkeit, das Momentane seiner Bilder zu erreichen.“³⁶

1895 weist Julius Raphaels in seinem Buch „Künstlerische Photographie“, einer der ersten ästhetisch orientierten fotografischen Schriften, darauf hin, daß Lenbach die Fotografie „stark“ benutzt.³⁷

1896 argumentiert Carl Neumann in seinem vielbachteten Buch „Der Kampf um die Neue Kunst“ bezogen auf die Fotografie: „Zunächst ermöglicht sie, ein außerordentlich reiches Studienmaterial zu sammeln, in kurzer Zeit ein Objekt in allen denkbaren Stellungen, Beleuchtungen, Stimmungen festzulegen, woraus dann wie in induktivem Verfahren das Resultat des endgültigen erschöpfenden Bildes zu gewinnen ist. Niemand hat sich die Vorteile der Photographie für die künstlerische Arbeit nach dieser Seite mehr zu Nutzen gemacht als Franz Lenbach. Es ist bekannt, daß seine Porträts aus einer großen Menge photographischer Aufnahmen herauswachsen, um die fruchtbarste und erschöpfendste Darstellung zu gewinnen. Gleichwohl tragen seine Porträts den höchst persönlichen Stempel, den keine Maschine, sondern nur der Künstlerblick hervorbringt.“³⁸

1897 hält Paul Pichler (ein angehender Jurist und daneben Amateurfotograf) im Verein von Freunden der Photographie in Königsberg i.P. einen Vortrag über die neue Kunst (abgedruckt in der renommierten Fachzeitschrift die „Photographische Rundschau“), in dem er die Auffassung vertritt, daß sich an dem Wesen der Kunst nichts ändere, nur weil man eine Vereinfachung der Technik vornehme. Weiter heißt es: „Aus dieser Erkenntnis heraus scheuen sich auch unsere größten Maler, ein Lenbach nicht, die Photographie als ein Hilfsmittel und Erleichterung ihrer Technik zu gebrauchen.“³⁹

1897 (im gleichen Jahr) schreibt Julius Raphaels in der weitverbreiteten Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ einen Aufsatz über die Fotografie für Maler, in dem er auf Lenbach verweist und beschreibt, wie dieser die Fotografie für seine Malerei verwendet.⁴⁰

1899/1900 äußert Richard Muther im 1. Band seiner Studien und Kritiken (Der Artikel war vorher schon in einer Zeitung veröffentlicht worden): „Lenbachs Geschicklichkeit ist bekannt. Er beobachtet die Menschen, lässt den Apparat arbeiten in dem Augenblick, wo ein Charakterzug, der ihm significant scheint, sich ausprägt, und seine Oelbilder sind Umschreibungen – oft verschlechterte – eines genialen Lichtbildes.“⁴¹

1902 ist in dem Buch über „Die moderne Malerei in Deutschland“ von Alfred Koepfen zu lesen: „Nicht um die rein sachliche Schilderung ist es einem Lenbach zu thun, wie sehr er sich auch bemüht, ein lebenswahres Bild, sogar auf Grund von Photographien, zu geben, sondern sein persönliches Empfinden, die Vorstellung, die er über den Darzustellenden hat, ist bei ihm für die Ausführung mitbestimmend.“⁴²

Die angeführten Zitate belegen, daß es mit dem „Ateliergeheimnis“ nicht sonderlich weit her war und daß Lenbachs Verwendung der Fotografie (auch über seinen Tod hinaus⁴³) allgemein bekannt und akzeptiert war. Die Texte widerlegen auch Schmolls Behauptung, man habe nur „in denunziatorischer Absicht“ angegeben, daß „z.B. ein Lenbach von fotografischen Vorlagen Gebrauch gemacht haben solle.“⁴⁴ Dieser Konjunktiv war die Ausnahme. Jedermann konnte und durfte von Lenbachs „Treiben“ wissen. „Die Photographie wurde von Lenbach nicht verheimlicht.“⁴⁵

Schmoll konstruiert einen falschen Widerspruch zwischen der idealistischen Ästhetik und der künstlerischen Praxis. Diese Ästhetik verweigerte Künstlern wie Lenbach nicht die Legitimität ihres künstlerischen Tuns, sondern gab sie ihnen geradezu an die Hand. Denn diese Ästhetik ging davon aus, daß ein begnadeter, schöpferischer Künstler eine authentische, aber eben technisch gegründete Bildnisstudie auf malerische, und das hieß zugleich, auf individuelle, künstlerische Weise so überhöhen könne, daß daraus schließlich ein wahres Kunstwerk entstehe.

Oder, wie es Karl Woermann 1894 formulierte: „Eine künstlerische Persönlichkeit in unserem Sinne besitzt noch lange nicht jeder, der die Natur ansieht, nicht einmal jeder, der sie mit eigenen Augen ansieht, sondern nur, wer sie obendrein mit Augen ansieht, die etwas Anderes und zwar nach unserer Auffassung etwas Reineres, Tieferes, Höheres, Seelenvolleres aus ihr heraussehen oder in sie hineinsehen als die Augen der gewöhnlichen Sterblichen.“⁴⁶

In diesem Kontext stehen auch Wilhelm Trübners Gedanken, wenn er schreibt: „Ein Kunstwerk ist immer eine geistige Verarbeitung der Natur, entweder in mehr populärem oder in mehr künstlerischem Sinn; deswegen kann aber auch die geistige Verarbeitung der Photographie, also schon die Kopie derselben ein Werk der Kunst ergeben (...), und der Verfertiger gilt nicht als reproduzierender, sondern als freier Künstler.“⁴⁷

Alle Autoren, die auf Lenbachs Produktionsweise eingingen, verweisen gerade darauf, daß er ausgehend von dem fotografischen Material das Charakteristische, das Typische der zu Porträtierenden auf künstlerische Art herausgearbeitet habe. Sie insistieren mithin auf den angeblich elementaren künstlerischen Unterschied, der zwischen den fotografischen und den gemalten Bildnissen zu machen sei, und diese

Unterscheidung basiert dann in der Tat auf idealistischem Kunstverständnis, für das das Technische — als Ausbund der Nichtkunst — der geistig/schöpferischen Qualität des Malers diametral gegenüberstand. Erst dort, wo die Fotografie für sich selbst Kunstcharakter in Anspruch zu nehmen getraute, trat sie zur vorherrschenden Kunstästhetik in Widerspruch. Und Lenbach war klug genug, seine Fotografien nur als Dokumentations- und Studienmaterial auszugeben.

Damit soll nicht behauptet werden, daß es nicht auch Künstler gegeben hat, die sich gezwungen sahen, die Verwendung von Fotos zu verschweigen. Für einen Künstler wie z.B. Carl Bantzer, dessen künstlerische Anerkennung seinerzeit nicht gering, aber doch nicht mit der Lenbachs vergleichbar war, und dessen Künstlerschaft sich leichter erschüttern ließ, bestand schon eher Veranlassung zum Versteckspiel. Das hinderte ihn aber nicht daran, sein fotografisches Studienmaterial — ebenso wie Lenbach — zu sammeln und aufzubewahren. 48

Unbestritten gab es zu Lenbachs Zeiten gegenüber der Fotografie und ganz besonders gegen die Fotografie in den Händen von Künstlern auch Vorbehalte. Diese sind aber nicht der Epoche schlechthin zu unterstellen. Die Spannweite der Einschätzung der Fotografie reichte zu Lenbachs Zeiten von totaler Ablehnung bis zur Anerkennung autonomen Kunstcharakters. Dieser Spannweite hat die Forschung gerecht zu werden, indem sie zu differenzieren versucht. 49

Fotografie zwischen „Dokument“ und „Kunst“

Die Frage nach dem Kunstwert der Fotografie ist so alt wie die Fotografie selber. 50 Sie wurde durch die Ausstellungen in Zürich und Kassel nicht erneut explicite gestellt, doch verhalf man ihr wieder zu neuem Leben. Denn jedes ausgestellte Foto geriet zwischen die Pole „Dokument“ und „Kunst“. Zwei Etiketten, die den untersten und obersten Grad der Wertschätzung von Fotografie benennen. 51 Die Aussteller hatten in diesem Spannungsfeld zwar deutlich für das Foto als Gattung Partei ergriffen (dafür war die Existenz der Ausstellungen selbst Zeugnis), doch im konkreten Einzelfall bezogen sie keine oder nur indirekt Stellung. In Zürich zeigte man Fotos sowohl als „Dokument“ (wie z.B. Lenbachs fotografische Vorlagen für sein Altersbildnis Bismarcks) als auch als „Kunst“ (wie z.B. die Bildnisse Nadars). Da in Kassel die Fotografien für sich allein ausgestellt wurden, mußte nicht wie in Zürich jedes Foto in unmittelbarer Konkurrenz mit den Werken der bildenden Kunst permanent um Anerkennung buhlen. Das war ein Vorteil, zugleich aber auch ein Mangel, denn durch die egalisierende Präsentation 52 enthielt man sich überhaupt jeglicher Wertung und leistete damit einer traditionellen Bewertung durch die Besucher nach genau diesem bipolaren Muster Vorschub: Was den Anschein von Authentizität hatte, war danach eben ein „Dokument“ von minderem Wert und was ästhetisch wohlorganisiert aussah, war eben wertvollere „Kunst“. Beide Ausstellungen boten keine alternative Rezeptionsweise an.

Der Grund dafür war, daß man versäumte, den Blick auf die Inhalte der ausgestellten Fotos zu richten. Das kam nicht nur in den Ausstellungen, sondern viel gravierender noch in den Katalogen zum Ausdruck, besonders im documenta-Katalog. Honnef machte zwar die Polarisierung, hier „Dokument“, dort „Kunst“ in abgewandelter Form zum Thema seines Essays, indem er über Fotografie zwischen Authentizität und Fiktion handelte, aber auf unverbindlich theoretisch/abstrakter Ebene. Es ging ihm allein darum, das Medium Fotografie unter dem Aspekt zu un-

tersuchen, *wie* und in welchem Maße es Wirklichkeit in Bilder umsetzt und nicht darum, welche konkrete, historisch fundierte Wirklichkeit von Fotografie bisher erfaßt worden ist oder eingefangen werden kann.

Was die Kamera nach Honnefs Auffassung bei der Konfrontation mit der Wirklichkeit – die s.E. eine technische, vor die Natur geschobene, eine Wirklichkeit zweiter Ordnung ist⁵³ – zustandebringt, nämlich die Fotografie, ist für ihn „keine Kopie der Wirklichkeit, nicht einmal ihr entspiegeltes Spiegelbild. Statt dessen ist sie, immer das Vorbild im Blickfeld, eine außerordentlich zuverlässige und schlüssige bildnerische Umformung der Wirklichkeit mit freilich eigener Gesetzgebung. Sie reproduziert zwar die Wirklichkeit mit größerer Bündigkeit, als die vollkommene Malerei oder die Zeichnungskunst es könnten. Aber sie überträgt sie in ein besonderes bildnerisches System, das ihre Wiedergabe nach seinen Regeln beugt. Diese Regeln sind diejenigen, welche die Technik bereitstellt.“⁵⁴

Anstatt Lesehilfen für die Fotos zu geben, verrätelt Honnef diese noch und anstatt sich der in ihnen eingefangenen Wirklichkeit zu nähern, rückt er von ihr ab. So führt der Verlust konkreter Wirklichkeit bei Honnef letztlich auch zum Verlust von konkreter Geschichte. Stattdessen lassen ihn die Fotos in Traurigkeit, in Melancholie verfallen, da sie ein „Da-Gewesensein“⁵⁵ zeigen. Daß die Fotografie eines der wichtigsten Medien ist, Vergangenheit, Geschichte für die Gegenwart parat zu halten, dem Gegenwartsmenschen diese anschaulich (!) vor Augen zu führen, wenn er sich nur auf die Bildinhalte einläßt, vernachlässigt Honnef.

Die Antwort auf die Frage, was die Fotografie (das gilt auch für jedes andere Bild-Medium) an Inhalten transportiert, sollte ein wichtiges, wenngleich nicht ausschließliches Kriterium für dessen Wert sein. Etiketten wie „Dokumentarfoto“, „Reportagefoto“ u.a. dürfen nicht länger pejorativ verstanden werden. So verstellen sie in Wahrheit mehr – und zwar vorwiegend die Inhalte – als sie erklären.⁵⁶ Die Kunst wird es sich gefallen lassen müssen, daß 140 Jahre Fotografie ihren Charakter verändert haben.⁵⁷

Es gilt heute mehr denn je, darauf zu achten, daß mit der Fotografie (und das bezieht sich auf ihr ganzes Entfaltungsspektrum) nicht das geschieht, was in den vergangenen Jahrhunderten im Bereich der vorwiegend manuellen Bildproduktionsverfahren vollzogen wurde, daß nämlich die Schärfe gesellschaftskritischer Bildproduktion begrifflich zurückgenommen oder eliminiert wird. Die Gefahr besteht, daß vor allem die realistisch-kritische Fotografie⁵⁸ durch Etiketten wie „Dokumentarfotografie“ oder „Reportagefotografie“ diskreditiert und mittels dieses Hebels vom „Kunst“-Terrain verdrängt und so eine Zwei-Klassen-Fotografie festgeschrieben wird.

Die beiden Ausstellungen haben uns den Beweis für diese Gefahren anschaulich vor Augen geführt, denn ihre Exponate waren im obigen Sinne selektiert: Zwar gab es hier und da sozial engagierte Fotografien zu sehen, auf denen u.a. auch Arbeiter und sonst Unterprivilegierte abgebildet waren, Fotografien aus den Händen von Arbeiterfotografen⁵⁹ aber waren bspw. nicht vertreten. Wie heißt es noch selbstsicher im Informationsheft der documenta (S. 9): „Wenn es wirklich eine bildnerische Ausdrucksform gibt, die dem nüchternen Realitätssinn des mit rationalen Maßstäben wirtschaftenden Bürgertums *nahtlos* (Hervorhebung d. Rez.) entspricht, dann ist es die Fotografie. . .“ Falsch! Diese „Naht“ ist schon länger rissig, und durch die offenen Nahtstellen drängen bereits die Väter neuer, nichtbürgerlicher Fotografengenerationen.

Schlußbemerkung

Es wäre aus zwei Gründen falsch, die aufgezeigten Schwächen der Ausstellungen den genannten Ausstellern vorhalten zu wollen. Erstens reflektierten ihre Ausstellungen lediglich die Schwächen der bisherigen Forschung und der gegenwärtig existierenden fotografischen Sammlungen.⁶⁰ Sie mußten in dieser Breite erst einmal zutage treten, damit die allgemeine Forschung der Fotografie und vor allem die Forschung des intermedialen Bereiches Fotografie und traditionelle bildende Kunst die noch offenen Fragen und Fehler erkennt und ein verändertes Problembewußtsein entwickelt.

Und zweitens handelt es sich hier nicht primär um individuelle, persönliche Schwächen, sondern um institutionell/kulturpolitisch bedingte. Aufgrund eines überall zu beobachtenden eklatanten Mißverhältnisses zwischen hochgeschraubten kulturpolitischen Erwartungshaltungen und gleichzeitig faktisch reduzierter institutioneller, personeller und finanzieller Ausstattung müssen immer weniger Wissenschaftler immer größere und komplexere Sachgebiete bearbeiten und ausstellen. Ausstellungen wie die besprochenen müssen deshalb bis zu einem gewissen Grad schon allein aus diesen Gründen vor den fachspezifischen wissenschaftlichen Erwartungen kapitulieren. Ein Teil der Kritik richtet sich deshalb auch an die Verantwortlichen in den Kommunen.

Unter allen Umständen aber und zwar ungeachtet der angeführten Einwände sind die Aussteller vor all jenen Vertretern der Kunstgeschichte in Schutz zu nehmen, die bisher zur Fotografie aus Mangel an Einsicht oder aus bewußt oppositioneller Haltung geschwiegen oder sogar gegen sie interveniert haben. Daß ihnen von dieser Seite ein feindseliger Wind entgegenwehen würde, werden die Aussteller gewußt haben. Mit solchem Gegenwind haben die vorliegenden Bemerkungen nichts gemein – sie verstehen sich als Rückenwind.

Anmerkungen

1 Die Ausstellung „Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute“ fand vom 13.5. – 24.7.1977 im Kunsthaus Zürich statt; die Abteilung Fotografie der documenta 6 war vom 24. 6. – 2.10. 1977 im Fridericianum und in der Neuen Galerie in Kassel zu sehen.

2 Daß die Kunstgeschichte sich schon seit langem der Fotografie bedient, indem sie mit Fotos, Dias vielfältigster Art arbeitet, ist ein anderes Kapitel. Vgl. dazu Heinrich L. Nickel, *Fotografie im Dienste der Kunst*, Halle (Saale) 1959; Heinrich Dilly, *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*, in: Irene Below (Hrsg.), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung* (= Bd. V der Kunstwissenschaftlichen Untersuchungen des Ulmer Vereins), Gießen 1975, S. 153-172.

3 Medienspezifische Einsichten in die Fotografie vermittelte auf sinnfällige Weise die von Herbert Molderings im Westfälischen Kunstverein Münster eingerichtete Ausstellung „Über Fotografie“ (Mai 1977), in der die fotografischen Arbeiten zeitgenössischer Künstler mit Zitaten zur Fotografie konfrontiert wurden. Vgl. Katalog.

4 Mit dem Begriff der „traditionellen“ bildenden Kunst sollen jene bildnerischen, nichtfotografischen Medien gemeint sein, die sich bis zur Erfindung der Fotografie etabliert hatten. Genaugenommen handelt es sich um einen Hilfsbegriff zur Unterscheidung eines historisch überholten Kunstbegriffes von dem durch die Medien Fotografie, Film und Video veränderten neuen, dem diese bildnerischen, technisch gegründeten Medien immanent sind. Vgl. auch Anm. 13.

Die Standardliteratur zum Verhältnis der traditionellen zu den neuen Medien befindet sich im Züricher Katalog, S. 411-413.

5 Ausst.-Kat. Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute, Zürich 1977 (Texte von Erika Billeter und J.A. Schmoll gen. Eisenwerth); im folgenden zitiert als: Zür. Ausst.-Kat.; documenta 6, 3 Bde., Kassel 1977. Von Interesse hier nur Bd. 2: fotografie, film, video (Texte von Evelyn Weiss und Klaus Honnef u.a.); im folgenden zitiert als: Kas. In Zürich gab es einen achtseitigen Handzettel „Kurze Einführung zum Thema“ (50 Rappen). In Anbetracht des 48,- Franken teuren Katalogs eine begrüßenswerte Ergänzung. Kassel bot alternativ zum Katalog ein „sonderheft der information“ für 5,- DM an, in dem auch die Fotografie abgehandelt wird (S. 8-11).

6 „(. . .) beide produzieren Bilder auf einer Fläche“ (Zür, S. 6). „Es geht doch beide Male ums ‚Bildermachen‘“ (Zür, S. 60). „Photographie und Malerei stehen in einem ursprünglichen Sachverhältnis: beide sind zweidimensional, das heisst flächengebunden“ (Zür, S. 149). Ferner Kas, S. 7/8 und sonderheft der information, S. 8-11.

7 Der Münchener Ausstellung war eine kleinere in Essen 1969 vorausgegangen: „Fotografische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck“ (Folkwang-Museum). Vgl. den Kat. Neben den genannten Ausstellungen hat es noch weitere, ähnlich gelagerte Ausstellungen gegeben. Vgl. dazu Zür, S. 6/7.

8 Der im Titel der Ausstellung verwendete Begriff „Malerei“ stand für alle Exponate aus dem Bereich der traditionellen bildenden Kunst.

9 Die Abteilungen trugen die Titel: 1. Die Photographie als Bildkonserve der Maler, 2. Der Maler als Photograph – von der Amateuraufnahme zur Berufsphotographie, 3. Parallelität: Maler und Photograph formulieren ähnliche Bildvorstellungen, 4. Photographie als Zitat und Dokument der Realität, 5. Konzept-Art: Die Photographie als Instrument des bildenden Künstlers, 6. Das photographische Porträt ersetzt das gemalte Bildnis, 7. Photographie in der Montage der Maler, 8. Gestalterische Photographie: Verfremdung und Abstraktion, 9. Aspekte bildhafter Photographie, 10. Die Bewegungsphotographie inspiriert Maler. Im Katalog gibt es zusätzlich noch ein Kapitel: Zur Vor- und Frühgeschichte der Photographie in ihrem Verhältnis zur Malerei. Abweichend zur Ausstellung hatte das 4. Kapitel den Titel: Photographismen in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

10 Gerade die thematische Zergliederung führte bei mehreren Rezensenten zur Kritik. Petra Kipphoff betitelte ihre Besprechung: „Im Chaos der Bilder“ und meint, das Thema der Ausstellung werde durch die vielen Einzelthemen „bis zur Unkenntlichkeit kompliziert“ (DIE ZEIT, Nr. 23, 27. 5. 1977, S. 45). Im „Spiegel“ heißt es, die Beziehung der Medien sei oft gänzlich unentwirrbar (Der Spiegel, Nr. 24, 1977, S. 194).

11 Insgesamt gab es bei gut 40 Positionen Veränderungen (mehrere Positionen setzten sich aus zwei bis elf Exponaten zusammen). Die „Verschiebungen“ waren zum Teil aufgrund der Mehrschichtigkeit der betreffenden Objekte durchaus zu vertreten: z.B. wurde ein von Man Ray fotografiertes Ready-made im Kat. (Abb. 296) in der Abteilung 2 behandelt (vgl. Anm. 9 für die Numerierung der Abteilungen) aber in Abtlg. 8 ausgestellt und umgekehrt ein in der Abtlg. 8 im Kat. (Abb. 737) behandeltes mehrfachbelichtetes Foto vom selben Künstler in der Abtlg. 2 ausgestellt. In diesem Fall ließen die Fotografien den Austausch problemlos zu. Häufiger resultierten die Abweichungen aber aus der mangelhaften Trennschärfe der einzelnen Themen: Zu diesen Beispielen gehören besonders jene, die im Zusammenhang mit Abtlg. 9 (bildhafte Photographie) standen. Die im Kat. in dieser Abtlg. abgehandelten Nummern 516-518 (Genre und Arbeitsszenen) wurden in Abtlg. 2 gezeigt, die Nummern 529/30, 539, 545/46, 552 (Einzel-, Doppel- und Gruppenbildnisse) in Abtlg. 6. Diese Änderungen dürften Folge des vagen Begriffes „bildhaft“ gewesen sein, der zwar dem Bereich der bildenden Kunst entlehnt worden ist (vgl. Zür, S. 200/201), ohne dadurch jedoch an Klarheit gewonnen zu haben.

12 Folgende Themen wurden gezeigt: Die Pioniere, Porträt, Mode und Gesellschaft, Landschaft, Stadt und Architektur, Industrie und Technik, Krieg, Reportage, Thematisch-enzyklopädische Bestandsaufnahme, Fotografische Analysen und vergleichende Darstellungen, Reflexion und Ausweitung des Mediums.

13 sonderheft der information, Kassel 1977, S. 11. Honnefs Begriff der „traditionellen“ Medien unterscheidet sich von meinem insofern, als m.E. die künstlerische Produktion seit dem Einsatz der camera obscura (also seit dem 15./16. Jahrhundert) nicht mehr als dem „Manuellen verpflichtet“ bezeichnet werden kann. Spätestens seit dieser Zeit korrigierten die objektiv vorgegebenen Gesetze der Physik (hier der Optik) die menschliche Wahrnehmung. Vgl. auch Anm. 4.

14 Dies ist auch der Hauptgrund für die quantitative Disproportionierung der Bemerkungen zu den beiden Ausstellungen.

15 „Die Kategorien der Gliederung, die es gegeben haben mag, werden nicht sichtbar. Alles vermischt sich: Porträt und Foto-Reportage, Dokument und Mode-Foto“ (Peter Iden, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 144, 25. 6. 1977, S. 12).

16 Z.B. wurden in einer separaten Sektion eine Reihe von clichés verres gezeigt, ohne daß an Ort und Stelle vermerkt worden ist, um was für ein künstlerisches Verfahren es sich dabei handelt. Das ist um so verständlicher, als selbst Kunsthistoriker ein cliché verre nicht immer auf Anhieb von einer Radierung zu unterscheiden wissen.

17 Vgl. Ausst.-Kat. Malerei nach Fotografie, München 1970.

18 Die Abteilungen 8 und 9 schlossen die Malerei bereits thematisch aus. Insgesamt waren die Exponate aus den letzten Jahren quantitativ am ausgewogensten. Dagegen wuchs das Mißverhältnis, je weiter es in die gemeinsame Geschichte der beiden Medien zurückging. Ein Spiegel für den nicht konsequent durchgehaltenen Dialog ist auch die Bibliographie des Züricher Katalogs, hier überwiegt der Anteil fotografischer Publikationen bei weitem. Vgl. Zür, S. 411-413.

19 Erika Billeter, Zür, S. 221. Im Zusammenhang mit dem Begriff des Zeitgeistes finden sich noch ähnlich geartete Wendungen im Katalogtext: „Parallelität des Sehens“ (S. 220); „eine gleiche Sehweise“, „Gemeinsamkeiten des Sehens“, „Übereinstimmung der Sehweise“ (S. 222); „Zusammenklang des Lebensgefühls“, „Übereinstimmung des geistigen Klimas“ (S. 224); „Übereinstimmung der Atmosphäre“ (S. 225). In der Ausstellung selbst wurde der Begriff des „Zeitgeistes“ explicite nicht in Anspruch genommen, doch die in dieser Abteilung den einzelnen Bildbeispielen zugeordneten Titel erweckten den Anschein, als ob er atmosphärisch verantwortlich sei: Der Blick für das gleiche Sujet, Form und Inhalt sind identisch, Objektivismus des Sehens, Der soziale Aspekt, Julia Margaret Cameron fotografiert wie präraffaelitische Maler malen, Meryon und die Photographen seiner Zeit sehen das historische Paris, Utrillo und Atget sehen das idyllische Paris, Meeransichten aus dem gleichen Blickwinkel, Baumstudien von Corot ergänzen sich mit gleichzeitigen Photographien, Magie des Objekts, Bildparallelität als Stilprinzip, Surrealismus, Der versachlichte Mensch.

20 Vgl. Zür, S. 250-253.

21 Dieser Ansatz muß als wissenschaftlicher Rückfall angesehen werden, denn Schmolli (der den betreffenden Katalogtext zwar nicht geschrieben, aber doch die Ausstellung mit konzipiert hat) sprach sich schon vor Jahren gegen eine gleichmacherische Stilepochen-Kunstgeschichte aus und eine solche wird hier über den „Zeitgeist“ indirekt wieder eingeführt. Vgl. J.A. Schmolli gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo, Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S. 77-95. Wiederabdruck in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, Hrsg. v. Werner Hager und Norbert Knopp, München 1977, S. 9-19.

Der „Zeitgeist“ spukt auch schon durch andere Foto-Ausstellungen. So z.B. im Ausst.-Kat. Künstlerphotographien im XX. Jahrhundert, Hannover 1977, S. 25 (Werner Lippert): „Sieht man von den offensichtlichen Fällen einer Übernahme bildkünstlerischer Momente in der pictorial photography und in der Porträt- und Salonphotographie etwa ab, dann gibt es oft genug noch Ähnlichkeiten in den Bildern der Photographen und der Maler im gleichen Zeitraum. Sicherlich spielt hier das Moment des Zeitgeistes, der gemeinsamen kulturellen, bildnerischen, ästhetischen Basis eine wichtige Rolle.“

22 Zür, S. 222.

23 Ausst.-Kat. Charles Meryon. Paris um 1850, Frankfurt a.M. 1975. Dieser Ausstellung ging 1974 eine Meryon-Ausstellung in Toledo (Ohio) voraus, in der erstmals Meryons Arbeiten mit zeitgenössischen Fotografien konfrontiert worden waren.

- 24 Le Secqs Aufnahme datiert vermutlich aus dem Jahre 1850. Sie diene nicht nur Meryon als authentische Bildquelle, sondern auch Adolphe Martial Potément für eine Radierung, die in den Jahren 1862-1866 in dessen dreibändigem Werk „L'ancien Paris“ publiziert wurde. Diese Radierung paßt sich dem Foto fast bruchlos an.
- 25 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, S. 226.
- 26 Vgl. Klaus Herding, Meryons „Eaux-Fortes sur Paris“ – Probleme der Verständigung im Second Empire, in: *kritische berichte*, 4. Jg., H. 2/3 1976, S. 39-60.
- 27 Zür, S. 63.
- 28 Ausst.-Kat. Carl Bantzer. 1857-1941. Foto/Zeichnung/Gemälde. Synthetischer Realismus, Marburg 1977. Die Ausstellung ist von einer Arbeitsgemeinschaft des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg bearbeitet worden.
- 29 Ebda., S. 72-97.
- 30 Ebda., S. 110-119.
- 31 Der gemalten Endfassung, also dem „Original“, waren auf einer separaten Stellwand die Fotos, Skizzen, Zeichnungen usw. so zugeordnet, daß der Besucher von dort auch ständig das Gemälde im Blickfeld behielt und so Vergleiche anstellen konnte.
- 32 Vgl. Zür, Abb. 237-245 und Abb. 298-304.
- 33 Ausst.-Kat. Malerei nach Fotografie, München 1970, S. 13.
- 34 Schmolls Essener Ausstellung von 1969 (vgl. Anm. 7) trug den Untertitel „Zur doppelten Moral der normativen Ästhetik des 19. Jahrhunderts“. Weitere Ausführungen dazu im Kat. Das gleiche Bild zeichnete Schmolz in: *Das deutsche Lichtbild 1970*, Stuttgart 1969, S. 8; Ausst.-Kat. München (vgl. Anm. 33); Ausst.-Kat. Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole, Recklinghausen 1973; zuletzt im Züricher Kat. (S. 321) als Wiederabdruck des Lichtbild-Aufsatzes.
- 35 Jüngstes Bsp.: Klaus Honnef im Ausst.-Kat. Künstlerphotographie im XX. Jahrhundert, Hannover 1977 (S. 11): „Die Künstler des 19. Jahrhunderts haben sich, zumal, wenn sie renommiert waren, der Fotografie als Vorlage für ihre Bilder bedient, dies aber in der Öffentlichkeit unterschlagen; ihrem Ruf, die malerischen Techniken vollkommen zu beherrschen, hätte es Abbruch getan.“
- 36 Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München 1893, Bd. 2, S. 548.
- 37 Julius Raphaels, *Künstlerische Photographie*, Düsseldorf 1895, S. 17.
- 38 Carl Neumann, *Der Kampf um die Neue Kunst*, Berlin 1896, S. 72/73. Das Buch wurde in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“ ausführlich und positiv rezensiert (Jg. 12, 1896/97, S. 222/223).
- 39 Photographische Rundschau, Halle a.S. 1897, S. 111.
- 40 Julius Raphaels, *Die Photographie für Maler*, in: *Die Kunst für Alle*, 12. Jg., 1896/97, S. 362.
- 41 Richard Muther, *Studien und Kritiken*, Bd. 1, Wien 1900, S. 267.
- 42 Alfred Koeppen, *Die moderne Malerei in Deutschland*, Bielefeld u. Leipzig 1902, S. 126.
- 43 1904 geht Wilhelm Busch in einem Nekrolog ausdrücklich auf Lenbachs Verwendung der Fotografie ein. „Doch nahm er die Photographie zu Hilfe, das tun die Anderen aber auch, und warum sollten sie die neuen Hilfsmittel nicht nutzen. Auch die Landschaftler machen es so.“ (Zitiert nach: Siegfried Wichmann, *Franz von Lenbach und seine Zeit*, Köln 1973, S. 193). 1906 erwähnt Max Schmid im 2. Bd. seiner „Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts“ (Leipzig, S. 255) Lenbachs Zuhilfenahme zahlreicher Fotografien.
- 1911 verweist Alfred Rosenberg in seiner *Lenbach-Monographie* (Bielefeld u. Leipzig, S. 132) darauf, daß Lenbach, um das Sachliche des Werkes nicht unnötig zu erschweren und sich nicht mit Nebensächlichem aufzuhalten, gern die Fotografie zu Hilfe nahm. Außerdem ist in dieser Publikation jene Fotografie abgebildet (Abb. 133), die Lenbach für sein Selbstbildnis mit Frau

und Töchtern im Jahre 1903 als Vorlage benutzt hat, ohne daß Rosenberg das besagte Gemälde jedoch erwähnt oder reproduziert.

1921 schreibt Emil Waldmann in „Das Bildnis im 19. Jahrhundert“ (Berlin, S. 211) „Seine Augen lagen hinter seinen scharfen Brillengläsern auf der Lauer, bis sie die physiognomisch entscheidenden Ausdruckszüge entdeckt hatten. Dann fing er an zu malen und zu photographieren oder umgekehrt.“

1921 vermerkt Heinrich Kühn in seiner „Technik der Lichtbildnerei“ (Halle a.S., S. 428), daß Lenbach sich der Fotografie als Hilfsmittel bediente.

1954 wird im Lenbach-Katalog der Städtischen Lenbach-Galerie München das schon erwähnte Selbstbildnis Lenbachs von 1903 kommentiert mit dem Zusatz: „Vermutlich nach einer fast ähnlichen Photographie gemalt“ (S. 74).

44 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Naturalismus, Realismus, Fotorealismus. Versuch einer Begriffsklärung, in: Ausst.-Kat. Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole, Recklinghausen 1973.

45 Siegfried Wichmann, Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973, S. 189. Ebenso entschieden weist Wichmann Schmolls Begriff der „normativen Ästhetik“ als „willkürlich der Lenbachzeit als Wunschbild auferlegt“ (S. 190) zurück. Wichmann kann zwar keine Textquellen anführen, wonach Lenbach selber öffentlich über sein Produktionsverfahren gesprochen hat, bemerkt aber, daß sich „das Wort ‚Photographie‘ (...) wie ein roter Faden durch seine Briefe und Korrespondenz“ zieht (S. 188). Schmoll hat Wichmanns Korrekturen zwar zur Kenntnis genommen (vgl. Ausst.-Kat. Recklinghausen), aber keine Konsequenzen daraus gezogen. Im Züricher Kat. bleibt Wichmann unerwähnt, sogar in der Bibliographie.

46 Karl Woermann, Was uns die Kunstgeschichte lehrt, Dresden 1894, S. 127/128.

47 Wilhelm Trübner, Die Betrachtung der Kunstbegriffe, Frankfurt a.M. 1900², S. 44/45.

48 Vgl. Ausst.-Kat. Carl Bantzer, S. 21.

49 Die hier im Zusammenhang mit Lenbach angeführten Zitate sollen und können kein generelles Bild über die damalige Stellung der Fotografie in Hinblick auf die bildende Kunst wiedergeben. Ebenso wenig repräsentieren sie die unterschiedlichen ästhetischen Strömungen jener Jahre. Eine genauere Untersuchung darüber steht noch aus.

50 Vgl. Heinz Buddemeier, Panorama, Diorama, Photographie, München 1970; Maruta Schmidt, Der Streit um den Kunstwert der Fotografie, Magisterarbeit, TU Berlin 1973.

51 Zwischen diesen beiden Wertpolen rangieren Begriffe wie „Reportagefoto“, „Pressefoto“ u.a.

52 Alle Fotografien sind in gleichen Rahmen und Passepartouts gezeigt worden.

53 Kas, S. 12.

54 Kas, S. 13.

55 Honnef bezieht sich auf Roland Barthes, Kas, S. 22. Zum „melancholischen Zug“ der Fotografie vgl. auch Kas, S. 23.

56 Unter diesem Gesichtspunkt sind Untersuchungen, Publikationen wie Rainer Fabian, Die Fotografie als Dokument und Fälschung, (München 1976); Winfried Ranke, Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900 (in: kritische berichte, 5. Jg., H. 2/3 1977, S. 5-36) und Roland Günter, Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie (Hamburg/West Berlin 1977) problematisch, weil sie begrifflich dieses primär formal-orientierte, bipolare Wertsystem nicht aufheben, sondern zementieren.

57 Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1963; insbesondere S. 25.

58 Die Frage des Realismus in der Fotografie konnte hier nicht näher angesprochen werden. Daß die Fotografie mit diesem Begriff eng verknüpft ist, wird niemand bestreiten wollen, gleichwohl fehlen aber bisher dazu eingehendere wissenschaftliche Untersuchungen.

59 Zur Arbeiterfotografie vgl. Peter Gorsen, Das Auge des Arbeiters, in: Ästhetik und Kommunikation, H. 10, Jg. 3, 1973, S. 7-41.

60 Eine quellensichere Fotografie-Forschung gibt es bisher nur in Ansätzen. Die meiste Fotoliteratur zitiert aus zweiter oder dritter Hand. Einen Ausweg aus diesem Dilemma bietet m.E. nur die Einrichtung eines zentralen bundesdeutschen Fotozentrums, in dem das bislang verstreute Quellenmaterial zusammengefaßt werden müßte.