

Der Paragone zwischen Malerei und Fotografie und die Parteinahmen der Präraffaeliten

Diane Waggoner (Hrsg.)

The Pre-Raphaelite Lens. British Photography and Painting, 1848-1875. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington, 31. Oktober 2010–30. Januar 2011; Musée d'Orsay, Paris, 6. März–29. Mai 2011. Farnham, Lund Humphries 2010. 230 S., 200 Abb. ISBN 978-1-84822-067-6

The seed of the flower of Pre-Raphaelism was photography“ – so lautet die einzige Aussage, die aus dem Kreise der Präraffaeliten, genauer aus der Feder William Bell Scotts (*Autobiographical Notes*, New York 1892, vol. 1, 251), zur Beeinflussung ihrer Kunst durch die zeitgenössische Fotografie überliefert ist. Angesichts einer solchen – vielsagenden – Verschwiegenheit der Malergruppe scheint es nicht verwunderlich, dass ihr Verhältnis zum neuen Medium in der Forschung kaum und erst jüngst unter dem Aspekt der *visual culture* betrachtet wurde. Auch der Ausstellungsbetrieb „entdeckte“ die viktorianischen Fotografinnen in den letzten Jahren in Einzelpräsentationen, bis zuletzt Malerei und Fotografie Eingang in eine der präraffaelitischen Landschaftsmalerei gewidmeten Ausstellung fanden (*Pre-Raphaelite Vision. Truth to Nature*. Tate Gallery, London, 12.2.-3.5.2004).

Mit *The Pre-Raphaelite Lens* steht nun, ausgehend von der weit über die rein historische Parallelität hinausgehenden These der wechselseitigen Beeinflussung der präraffaelitischen Malerei und der zeitgleichen künstlerischen Fotografie, der direkte Vergleich beider Kunstformen erstmals im

Fokus einer Ausstellung. Der Katalog zu der von Diane Waggoner an der National Gallery of Art (Washington) erarbeiteten Schau erörtert die komplexe gegenseitige Bezugnahme beider Medien. In ihrer Einführung werden deren jeweilige Reaktionen in formaler, inhaltlicher und konzeptueller Hinsicht auf den durch die Fotografie eingeleiteten Umbruch der Sehgewohnheiten abgesteckt und in den folgenden Beiträgen weiter differenziert. Text- und Katalogteil sind in dieser aufwendig gestalteten Publikation nicht separiert, vielmehr wechseln sich mit zahlreichen Abbildungen versehene Texte und hochwertig bebilderte Katalogteile ab, die nach Gattungen und diesen inhärenten thematischen Aspekten gegliedert sind. Die 125 Werke des Katalogs mit Schwerpunkt auf der Fotografie erfahren innerhalb der Essays konkrete Berücksichtigung und werden zu als Vergleichsabbildungen integrierten Werken – oft Schlüsselwerken der präraffaelitischen Malerei – in Beziehung gesetzt; auf Kurztexte zu diesen Werken wurde dagegen verzichtet. Insgesamt bietet sich dem Leser so ein eindrücklicher und abwechslungsreicher, vor allem aber repräsentativer Einblick in das Kunstschaffen in präraffaelitischer Malerei und zeitgenössischer Fotografie, der sich in der gleichwertigen Gegenüberstellung beider Medien im Text auch auf theoretischer Ebene abbildet.

MEDIALE MÖGLICHKEITEN

Tim Barringers Beitrag „An Antidote to Mechanical Poison: John Ruskin, Photography, and Early Pre-Raphaelite Painting“ analysiert die Bedeutung der Fotografie für die frühe präraffaelitische Malerei anhand der Äußerungen des Kunstkritikers und -theoretikers Ruskin und stellt damit die Reaktionsfreudigkeit der beiden Bildmedien aufeinander heraus, die sich beide weder als einseitig

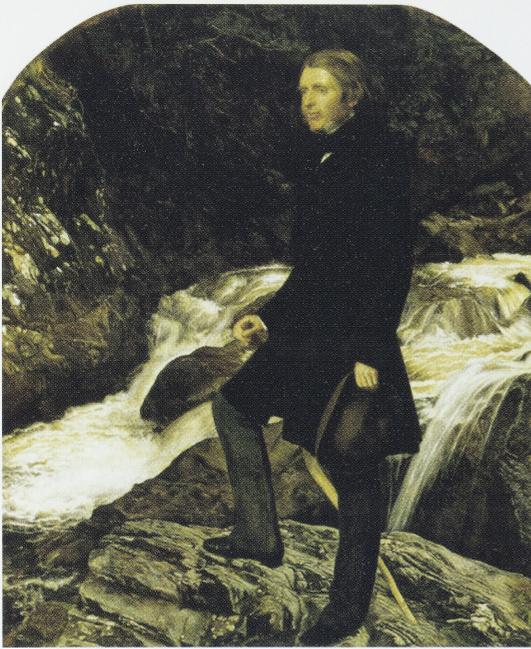


Abb. 1 John Everett Millais, John Ruskin, 1853/54, Öl auf Lw. Privatbesitz (Kat., fig. 3)

der Moderne noch der Vergangenheit respektive Bildtradition verpflichtet beschreiben lassen. So speist sich das künstlerische Programm der Präraffaeliten neben der namensgebenden Referenz auf die italienische Malerei vor Raffael und der Ablehnung der akademischen Traditionen auch aus der in Ruskins *Modern Painters* formulierten Forderung nach intensivstem Naturstudium zum Zwecke künstlerischer Wahrhaftigkeit und realistischer Darstellung: „rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing“ (*The works of John Ruskin*, ed. by E. T. Cook/Alexander Wedderburn, London 1903, 623-624). Im Vergleich von Fotografien und Gemälden zeigt sich die ästhetische Schnittmenge zwischen den von einer technischen Apparatur produzierten Bildern, deren mediale Prämissen Ruskins Forderung nach der voraussetzungslosen Aufzeichnung alles Sichtbaren durch den *Pencil of Nature* (William Henry Fox Talbot; vgl. die Besprechung von Steffen Siegel in diesem Heft, 471ff.) einlösen, und den Gemälden mit ihrer unendlich aufwendigen Darstellungsgenauigkeit, die fotografische Schärfe noch zu überbieten versucht (Abb. 1, 2).

Barringer fächert die vielfältigen Reflexionen Ruskins auf: Während der Theoretiker die im Wortsinne haargenaue Detailfreude der Fotografie

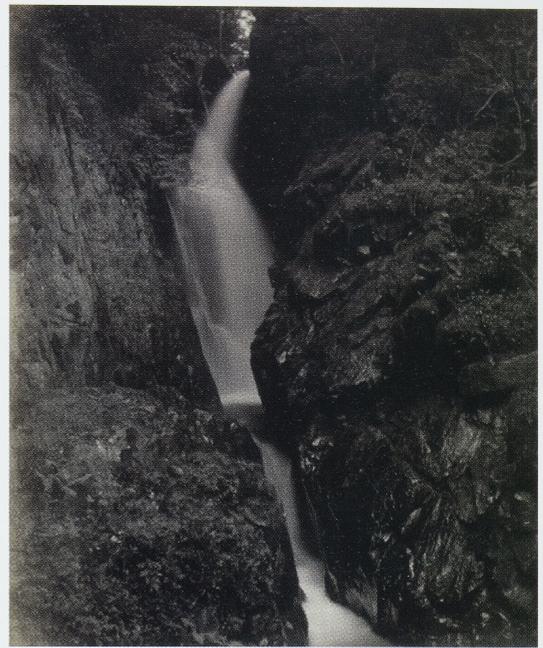


Abb. 2 Roger Fenton, Aira Force, Ullswater, um 1861, Albumindruck. Bradford, The Royal Photographic Society Collection at the National Media Museum (Kat., pl. 17)

für die Malerei einforderte und zugleich die Übertragung der an sie gebundenen Sehgewohnheiten auf die Rezeption von Malerei problematisierte, wurde die Verpflichtung der Malerei auf „visual truth“ alsbald nicht nur auf die Historienmalerei, sondern von Ford Madox Brown erstmals auch auf die von Ruskin wenig geschätzten urbanen Szenen angewandt. Zugleich bewegte sich gerade die Landschaftsfotografie zwischen der Ausnutzung traditioneller Ikonographien sowie Kompositionsschemata und deren Erneuerung. In einem weiteren Ausloten der als je mediengerecht postulierten ästhetischen Werte standen sich jedoch die mit der Daguerreotypie assoziierte Schärfe und Ruskins frühe Befürwortung des malerischen „misty and faint“ in der Fotografie unvermittelt gegenüber.

ZERSETZENDES SONNENLICHT

Auf anregende Weise thematisiert Jennifer L. Roberts („‘Certain Dark Rays of the Sunbeam’: Sunlight and the Decomposition of the Landscape“) den Umgang von Fotografie und Malerei mit dem Sonnenlicht und seiner im buchstäblichen wie übertragenen Sinne zersetzenden Wirkung. Mit der präraffaelitischen Wahrhaftigkeit der Erfassung der Sujets wurde die Wiedergabe der Lichtverhältnisse – nicht ohne Ruskins Anleitungen

zum Farbsehen in den *Elements of Drawing* zu berücksichtigen – zu einem Feld produktions- wie rezeptionsästhetischer Neuerungen: Die Malerei im Sonnenlicht erlangte eine egalisierende Kraft, die die konventionelle Ordnung von Licht und Schatten in der Landschaftsmalerei gleichsam überblendete. So verlegte etwa Browns *The Pretty Baa-Lambs* das Figurenrepertoire des 18. Jh.s in unbarmherzige, farbintensive Helligkeit: An Stelle der rosigen Schäferin erscheint nun eine blasse Schönheit mit rotfleckig-sonnenverbranntem Gesicht. Abgelöst von jeglicher symbolischen Konnotation des Inkarnats führt die aufdringliche Buchstäblichkeit der Darstellung diese in die parodistische Brechung. Ebenso könnte das vom Sonnenbrand gezeichnete bäuerliche Paar in Hunts Gemälde *The Hireling Shephard* seinen bürgerlichen Betrachtern die Schamesröte ins Gesicht getrieben haben.

Auch aus der Perspektive der Fotografie ließ sich die Angriffslust der Sonne auf Bildkonventionen ausmachen: Der beliebte Topos der Sonne als Künstlerin forderte Ruskins Widerspruch gegenüber den künstlerischen Kompetenzen der Lichtzeichnung heraus; ebenso beschrieb die Fotografin Lady Eastlake die Gleichgültigkeit des Lichts als fotografischem Agenten gegenüber den ästhetischen Prinzipien der Landschaftsdarstellung. Skepsis, gar Zweifel an der „fotografischen Wahrheit“ schien auch angesichts aus fotografischen Experimenten gewonnener Erkenntnisse über die Zusammensetzung des Sonnenlichts angeraten: In der Aktinität (der photochemischen Wirksamkeit von elektromagnetischer Strahlung unterschiedlicher Wellenlänge) wurde eine bislang unbekannte Eigenschaft des Lichts ausgemacht, die im Widerspruch zur tatsächlichen Seherfahrung stand und nun in der abweichenden Wiedergabe des Farbspektrums in der Fotografie sichtbar schien – tatsächlich aber eine der Reaktion der Fotochemikalien geschuldete Verschiebung. Da man in der Aktinität die zersetzende Kraft des Lichtes, aber auch die Grundlage des organischen Kreislaufs von Wachstum und Zerfall zu erkennen meinte, schienen sich Fotografie und organisches Leben demnach derselben Eigenschaft des Lichtes zu verdan-



Abb. 3 Julia Margaret Cameron, *Sadness*, 1864, Albumindruck. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum [Kat., pl. 59]

ken. Die Aktinität stellte die Fotografie zwar vor Schwierigkeiten der Bildkomposition, eröffnete ihr aber auch neue Kontexte: So bildeten die verbreiteten Pflanzenstudien, die bislang für besondere Genauigkeit geschätzt wurden, für die Zeitgenossen die Aktinität auf zweifache Weise ab.

EIGNUNG FÜRS PORTRAIT

Die stärker aus dem Blickwinkel der Fotografie argumentierenden Texte Diane Waggoners („From the Life: Portraiture in the 1860s“) und Joanne Luitshs („Like a Lionardo‘: Exchanges between Julia Margaret Cameron and the Rossetti Brothers“) widmen sich den Bestrebungen, die Fotografie als künstlerisches Medium für Portraits, poetische Szenen sowie das historische Genre zu etablieren. Waggoner thematisiert zunächst die Eignung der präraffaelitischen Malerei und der Fotografie der 1860er Jahre für die Gattung Portrait. Die Charakteristika der Fotografie waren schnell auf Schärfe, Klarheit und Abbildungsgenauigkeit festgelegt



Abb. 4 George Frederic Watts, *Choosing*, 1864, Öl auf Lw. London, National Portrait Gallery (Kat., pl. 60)

worden. Für das Empfinden der Zeitgenossen entstanden so zwar minutiöse, aber unbelebte Transkriptionen des Modells, der übergenaue präraffaelitischen Darstellungsmanier vergleichbar. David Wilkie Wynfield – tätig als Maler und Fotograf – wie auch seine Schülerin Julia Margaret Cameron setzten dieser Ästhetik eine in weiches Licht getauchte, leicht unscharfe Portraitfotografie entgegen, die zudem durch engen Bildausschnitt und Kostümierung der Modelle eine malerisch-altmeisterliche Anmutung evozierte. Dieses Ausloten der fotografischen Mittel führte zu anhaltenden Diskussionen dessen, was als fotografisch konnotiert und als fotografische Leistung anerkannt werden sollte.

Dagegen wird die Identität der künstlerischen Ziele von Malerei und Fotografie anschaulich anhand der Werke Camerons und George Frederick Watts', des Malers aus dem Umkreis der Präraffaeliten, die jeweils die Schauspielerin Ellen Terry

zeigen: Beide erzielten stimmungsvolle, poetische Portraits in differenzierter Farbigkeit bzw. tonaler Abstufung einer ähnlich nahe an die Bildfläche herangerückten, in sich versunkenen Figur (Abb. 3, 4). Eine weitere Variante der gegenseitigen Bezugnahme von Fotografie und Malerei erkennt Waggoner in Rossettis Verarbeitung der unter seiner Ägide angefertigten fotografischen Aufnahmen von Jane Morris in seinen Gemälden: Diese zeigen nicht nur Morris' klassisch „präraffaelistische“ Erscheinung, sondern übersetzen Bildstrukturen, deren Zustandekommen dem offeneren Charakter der Fotografie geschuldet ist (insbesondere das Verhältnis von Körperhaltung und Bildausschnitt), aus der fotografischen Quelle direkt ins Tafelbild (Abb. 5, 6).

Lukitschs Beitrag zeichnet Julia Margaret Camerons intensiven Austausch mit den Rossetti-Brüdern nach, ihre sich im Wechselspiel mit deren Kunst und Kritik vollziehende künstlerische Entwicklung und damit beispielhaft die Bezugnahme der Fotografie auf die Malerei. Angesprochen ist damit zugleich die soziale Funktion der Kunst, das „Networking“ der Künstlerin: Cameron verkehrte bereits vor Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit 1863 in Künstlerkreisen und nutzte den Besitz von Kunst als Anlass und Mittel sozialer Interaktion, was ihre intensive Auseinandersetzung mit der Ästhetik von Fotografie und Malerei jedoch keineswegs behinderte. Vielmehr verfolgte sie die Strategie, ihre Fotografien über Ausstellungen (teils gemeinsam mit Malern ihres Zirkels) und ihre Beurteilung durch prominente Kritiker wie William Michael Rossetti zu positionieren. Dieser bescheinigte ihren Werken im Unterschied zur zeitgenössischen Fotografie einen besonderen künstlerischen Wert, der aus der meisterlichen Behandlung fotografischer Techniken und Effekte resultierte, sich in einer nachgerade selbstreflexiven Verwendung fotografischer Mittel äußerte und ihre Arbeiten tatsächlichen „works of art“ annäherte.

MALERISCHE MANIER

Ganz im Sinne Camerons, die „the picturesque in photography“, eine malerische Manier, anstrebte,

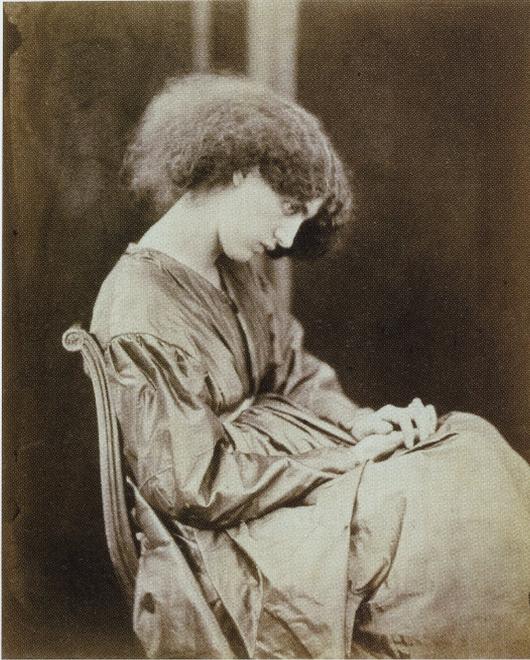


Abb. 5 John Robert Parsons, Jane Morris, 1865, Albumindruck. Princeton University Library (Kat., pl. 70)



Abb. 6 Dante Gabriel Rossetti, Jane Morris (The Blue Silk Dress), 1868, Öl auf Lw. London, Society of Antiquaries (Kat., pl. 73)

verglichen schließlich Dante Gabriel Rossetti eines ihrer Werke direkt mit Leonardos Malerei. Cameron folgte Rossettis Vorbild nicht nur insofern, als sich dessen Malerei zunehmend an venezianischen Vorbildern orientierte, sondern auch, indem sie den von ihm bevorzugten Modelltypus übernahm. Aus der Referentialität der Fotografie – ihrer Bindung an das Abzubildende – entstehen in den Augen des Kunstkritikers William Michael Rossetti jedoch auch diejenigen Aspekte, die ihre Abgrenzung gegenüber der Malerei erfordern: Wiederum angelehnt an Rossettis Integration eigener poetischer Texte in seine Gemälde, entwickelte Cameron eine Betitelungspraxis, die historische, dramatische oder poetische Konnotationen intendierte („King Lear Allotting His Kingdom to His Three Daughters“, „The Disappointment“ oder „Summer Days“). „Taken from life“ statt der reinen Imagination entsprungen, überschritt dies nach dem Urteil Rossettis aber die Grenze zu den ehrwürdigen Aufgaben der Malerei.

Britt Salvesens abschließender Text „Show and Tell: Narrative in Victorian Art“ unternimmt den wenig überzeugenden Versuch, die vergleichende Betrachtung von präraffaelitischer Malerei und viktorianischer Fotografie auszuweiten und diese in der visuellen Kultur zu verorten.

In drei Abschnitten erörtert sie – den „Realismus“ als „common style“ und die Bevorzugung narrativer Bildthemen als typisch für die Kunstproduktion voraussetzend – die produktionsästhetischen Aspekte rund um Künstler, Modell und dramatische Themen, die Rezeption durch die Betrachter im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Ausstellungswesen, sowie Form und Funktion der Kunstkritik in Bezug auf die neuen narrativen Kunstformen. Eingangs stehen Überlegungen zum engen Verhältnis von literarischem Text, Fotografie und Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s, sei es zur Umsetzung literarischer Texte im Bild, zur Aufwertung von Fotografien durch ihre Titel, oder aber zu den Schwierigkeiten, die sich

der Fotografie angesichts ihrer Modell- oder Ausstattungsauswahl unter dem Vorzeichen der „truthfulness“ stellten. Salvesen eröffnet verschiedene Ansätze der Kontextualisierung, etwa zur Narrativierung der Kunstkritik oder dem Vergleich der verbreiteten *Tableaux vivants* mit den szenisch inszenierten Gruppenportraits Camerons vor dem Hintergrund der viktorianischen Theaterkultur, zieht hieraus jedoch keine weiterreichenden Schlussfolgerungen. In der Breite ihres Zugangs bietet sie nur eine Synthese verschiedentlich untersuchter Einzelaspekte, während die Trennschärfe im Vergleich von Fotografie und Malerei, insbesondere in Bezug auf ihre Eignung für die bevorzugten narrativen Themen, zu wünschen übrig lässt.

FAZIT

The Pre-Raphaelite Lens stellt sich keine geringe Aufgabe – der Ertrag der darin ausgeführten Überlegungen spricht jedoch für einen medienübergreifenden Vergleich und die stärkere, kontextualisierte Berücksichtigung der viktorianischen Fotografie. Es wird deutlich, in welchem schnellen Schritten sich Malerei und Fotografie in gegenseitiger – wenn auch stummer – Wahrnehmung und im ständigen Wettbewerb sowohl in der künstlerischen Praxis wie ihrer theoretischen Reflexion entwickeln, und dass es sich um *ein* System der Kunstproduktion und -rezeption handelt, in dem sich alte und neue Medien begegnen, statt sich in der kontextlosen Isolation zu erproben. Anzulasten bleiben dem Katalog aber dennoch einige differenzierungsbedürftige Aspekte, die sich mit einem Hinweis auf die jeweilige Problematik hätten entschärfen lassen: Definitionsbedarf herrscht insbesondere in Bezug auf die Frage nach einer „präafafelitischen Fotografie“, ähnlich unbestimmt wird

„der Realismus“ ins Feld geführt, ebenso wie über weite Strecken der Status der Fotografie als ein genuin künstlerisches Medium impliziert wird, während doch deren Legitimationsbedürfnis gerade aus den so unterschiedlichen Gebrauchszwecken resultiert. Weiterhin wären Auskünfte über den Stellenwert der Fotografie unter viktorianischen Künstlerinnen wünschenswert, ebenso wie ein Vergleich, der über formalästhetische, thematische und ikonografische Gesichtspunkte hinaus die extreme Farbigkeit bzw. deren Aufhebung sowie die materiellen Qualitäten des jeweiligen Mediums berücksichtigte. Nicht zuletzt ist auch die Einordnung der Fotografie in den Ausstellungsbetrieb und ihre dortige Rezeption im Verhältnis zur Malerei von Interesse. So kann man diesen Katalog als eine insgesamt schlüssige Heranführung an noch zu leistende Forschungen betrachten, die die Anregungen und die zahlreichen offenen Fragen, die bislang keine Beantwortung finden können, aufnehmen sollten.

JUDITH RAUSER, M.A.
Bismarckstr. 10, 80803 München,
judithrauser@web.de