

bens" in S. Maria della Pietà zu Venedig (Kat. 149 - 154), die sich ebenfalls als „records“ zu erkennen geben.

Ähnlich ist aus der Privatsammlung u. a. die Gruppe von Betenden hinter einer Brüstung (Kat. 171) im Zusammenhang mit einem Fresko der Scalzi in Venedig zu beurteilen, während die großformatigen „Entwürfe zu Schmuckstücken“ für die Begegnung von Antonius und Kleopatra des Palazzo Labia (Kat. 170) als Vorarbeiten zu interpretieren sind. Glanzstücke dieser Kollektion sind die großen „Köpfe“, in erster Linie der „Bärtige Orientale“ (Kat. 174), der aus der Sammlung Prinz Orloff stammt; trotz unterschiedlicher Zeichentechnik teilt er mit der Porträtstudie (Kat. 175) das einmalig hohe Niveau im Vergleich mit dem für Domenicos Stil exemplarischen Bildniskopf (Kat. 180). In dem Bestand aus Würzburg ist neben der lavierten Federzeichnung zu dem in Würzburg entstandenen „Tod des Hyacinthus“ (Kat. 188) und der nicht minder bildhaft großartigen „Rast der heiligen Familie“ (Kat. 209) das wohl beachtlichste Blatt die Vorzeichnung in schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier zu dem fliegenden Putto (Kat. 181) im Deckengemälde des Palazzo Pisani-Moretta in Venedig von etwa 1742. Die beschnittene Zeichnung (252 x 362 mm), deren Fläche größtenteils von der Figur ausgefüllt ist, entspricht in Maßen, Technik und stilistischer Haltung dem ebenfalls aus der Sammlung Bossi-Beyerlen-Wendland stammenden New Yorker Blatt mit dem Adler zu demselben Deckenbild. Präzision verbindet sich bei diesem Putto mit plastischem Körpergefühl, Oberflächensinnlichkeit und Lichtempfindlichkeit (der zarte Schatten der Flügelfedern auf dem Rücken!) zu einer beeindruckenden Einheit, die alles in der Ausstellung Vergleichbare (z. B. Kat. 172) weit hinter sich läßt. Wie Giambattista selbst seine Zeichnungen einschätzte, wird durch die im Katalog angemerkte Tatsache beleuchtet, daß er sie mitunter „Gio: Batta: Tiepolo f: t“ signiert zu haben scheint (Kat. 1, 100); dieses Problem wäre anhand eines größeren Materials noch eingehend zu untersuchen. In der Rückschau auf die Stuttgarter Ausstellung bleibt festzuhalten, daß sie nicht nur zahlreiche, nun besser zu begründende Schlüsse im Rahmen des zeichnerischen Werkes von Giambattista und Domenico Tiepolo gestattete, sondern auch ein erstaunlicher Publikumserfolg war, ein flagranter Beweis für die Ausstrahlung des Genies, das auch die Randerscheinungen seiner Tätigkeit noch mit schwächeren Wellen aufzulichten vermochte.

Wilhelm Boeck

„MALEREI NACH FOTOGRAFIE – VON DER CAMERA OBSCURA BIS ZUR POP ART“

Zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 3. 9. – 8. 11. 1970

Der Titel der Ausstellung, „Malerei nach Fotografie“, „für manche Ohren hart oder schockierend klingend“ (Kat. S. 13), provozierte Emotionen. Die Malerei, eine edle Größe, stand neben der Fotografie, die von diesen Ohren für eine seelenlose Technik gehalten wurde, verbunden durch das gesinnungslumpige Wörtchen „nach“, also in der verdrehten Position. War damit zwar die Seelenlosigkeit nicht aufgewertet, die edle Größe aber entlarvt? Es kam hinzu, daß man dergleichen schon längst geahnt

hatte, aber mit der „doppelten Moral der herrschenden normativen ästhetischen Anschauungen“ (S. 76) sich und anderen verheimlicht hatte. Nun mußte die Herrschaft im Vorderhaus endlich eingestehen, von der Dienstleistung des Hinterhauses abhängig gewesen zu sein. Also wie in einem Trivialroman ein Gerechtigkeitsseffekt, Austausch und Einebnung, herbeigeführt mit kriminologischen Verfahren.

Der unerwartete, weltweite Erfolg der Ausstellung – mehrere Fernseh-Berichte, Besprechungen in 50 Zeitungen, in verschiedenen ausländischen Zeitschriften, über 30 000 Besucher, Ausverkauf der 2500 Kataloge (ein beschränkter Nachdruck wird beim Verlag Karl M. Lipp, 8 München 19, Lautensackstr. 2 noch ausgeliefert) – war gerade auf diesen Ton gestimmt. Die Überschriften der Besprechungen lauten etwa „die heimliche Allianz“, „das verheimlichte Vorbild“, „die Geschichte einer Verdrängung“ und sie forderten eine Besinnung darüber, was denn mit dieser Ausstellung geschehen war.

Der Titel war streng genommen nur für den Mittelteil gültig. Daß es zur Ausstellung kam, hatte eine lange Vorgeschichte, die mit J. A. Schmoll genannt Eisenwerth zusammenhängt und mit seiner zwanzigjährigen Freundschaft mit Prof. Dr. Otto Steinert, dem Leiter der früher Saarbrückener, jetzt Essener Foto-Schule; mit vielen Veröffentlichungen und früheren Ausstellungen zur Geschichte und Theorie der Fotografie. Eben ist Schmoll zum Vorsitzenden der Sektion „Bild“ der Deutschen Gesellschaft für Fotografie gewählt worden. Ihm konnte es gelingen, die Fotografie-Bestände zweier Malerfürsten Münchens zu entdecken, oder vielmehr für die Forschung frei zu bekommen: 6500 Glas-Negative im Lenbachhaus, 110 fotografische Papier-Vergrößerungen mit den Spuren scharfer Durchpausen in der Villa Stuck (S. 76, 94). Diese Funde wurden 1969 zuerst in Essen gezeigt und jetzt in München in erweitertem Rahmen vorgeführt. In Essen war es noch mehr eine Ausstellung der Fotografie gewesen, in München wurde es eine der Malerei: und zwar der Porträt-Malerei.

Um die Proportionen mit den Zahlen der Katalog-Abbildungen genau anzugeben: voran stehen 13 Abbildungen eines anderen Zusammenhangs (darüber später). Dann folgen zusammenhängend 90 Abbildungen von Porträts, nur von 8 anderen Inhaltes durchschossen. In der Schlußgruppe dagegen haben unter 8 Abbildungen nur noch 2 einen Zusammenhang mit dem Porträt. Außergewöhnliche Persönlichkeiten sind vertreten, Bismarck, Moltke, Papst Leo XIII, Prinzregent Luitpold, Nadar, Baudelaire, Nietzsche, Tilla Durieux, Detlev v. Liliencron und andere. Geht die heutige Betroffenheit mehr von den Fotografien oder von den Malereien aus? Entscheidend ist, daß die hohe Qualität der Maler auch die hohe Qualität der von ihnen geforderten Fotografien herbeigeführt hat – und umgekehrt. Hier, seitdem der Bann gebrochen ist, strömen die Informationen unaufhörlich. Man mußte beinahe Woche um Woche sich einer Führung von Schmoll oder von Helga Hofmann (vom Münchner Stadtmuseum, Mitarbeiterin am Katalog) anschließen, weil sie jedes Mal von neuen, unerwarteten Nachrichten über die Exponate berichteten, die noch nicht in dem doch so außerordentlich genau unterrichtenden Katalog verzeichnet sein konnten.

Neben der Münchner Schule waren die französischen Maler des 19. Jahrhunderts auf ihre Beziehungen zur Fotografie untersucht und genau dargestellt (S. 32). Auf Anregung von Ingres und Delacroix wurde 1853 die Benutzung von fotografischen Reproduktionen im Zeichenunterricht der französischen Schulen durch einen Ministerialerlaß empfohlen. Ingres, Delacroix, Courbet, Manet, Degas waren mit der Fotografie verbunden. Ihre Selbstzeugnisse sind viel freier im Ton als die deutschen, freilich auch nicht einheitlich, sondern zwischen Anziehung und Abwehr gegenüber der Fotografie wechselnd. Ingres unterschrieb einen Protest dagegen, daß die Fotografie zur Kunst gerechnet werden dürfe, und bewunderte doch ihre unerreichbare Genauigkeit. Delacroix benutzte sie nicht nur für Selbstbildnisse, sondern vor allem für das Akt-Studium. Von ihm konnte eine herrliche „Odaliske“ aus der Privatsammlung Niarchos (London) bewundert werden, mit der für diese Arbeit hergestellten Akt-Fotografie, einer „zweiten Natur“ (S. 30). Courbet stützte sich nicht nur bei Porträts und Akten auf die Fotografie, sondern zog auch topographische Landschaftsaufnahmen heran. Mit Manet (S. 57) ist ein erstes Beispiel der Reportage gegeben, gestützt auf die dokumentarische Fotografie. Seine „Erschießung des Kaisers Maximilian“ ist der Zusammenfall einer Haupt- und Staatsaktion im Sinne des Klassizismus und eines Life-Berichtes im Sinne des 20. Jahrhunderts. Corot (S. 60) machte mit den Reproduktionsverfahren der Lichttechnik selbständige und legitime graphische Versuche. – Und wie (so könnte man anschließen) wird sich in einigen Jahren die Position der Impressionisten verwandelt haben? Wenn alles das, was in ihren Bildern noch unbeweglich steht, was höchstens im Flimmern der Points sich zu bewegen beginnt, wenn alles das, Landschaft wie Menschen, sich unserer bildnerischen Vorstellung hauptsächlich durch die filmische Bewegtheit einprägt? Wenn die Filme von Federico Fellini (und seinesgleichen) sich noch weiter durchgesetzt haben werden, die zur gleichen Zeit im Münchner Stadtmuseum gezeigt wurden?

Die größten Gegensätze der Qualität fanden sich bei den außerdeutschen Porträts: im Bildnis der Fürstin Metternich von Degas (National Gallery London) (S. 51), und Nietzsche von Munch (Munch-Museum Oslo) (S. 120, 126). Das erste, eine zauberhafte Überhöhung nach einer winzigen Visitenkarten-Fotografie von Disdéri, einem damaligen Snobismus: anstatt einer gedruckten Visitenkarte ließen die Herrschaften aus ihrem Wagen eine Cabinets-Fotografie hineinreichen und damit anfragen, ob ein Besuch genehm sei. Das zweite, eine leer gewordene Bildungsmalerei, z. T. nach ergreifenden Fotografien des kranken Nietzsche von Hans Olde. Weshalb ist dieser Degas so gut und weshalb dieser Munch so fragwürdig? Zum Beispiel, weil das Format eine Rolle spielt, weil dasjenige von Degas weit unterlebensgroß belassen ist, dasjenige von Munch ins Überlebensgroße gesteigert ist. Weil Degas die Aristokratie im allgemeinen und die Fürstin Metternich im besonderen (wenn auch nicht persönlich) wirklich kannte, Munch dagegen weder die Philosophie im allgemeinen noch Nietzsche im besonderen, er verwechselte ihn mit einem Laienprediger. Weil Degas die Fotografie im Rahmen ihrer eigenen Licht-Exaktheit benutzte und aus der berechneten Unschärfe ein Stilmittel machte – während Munch, darin ein Vertreter des Jugendstils,

vegetative Linien und zufällige Verschlierungen erfand. Aber sie hatten ihre Entsprechungen nicht in der Fotografie, sondern in den Schmelzprozessen der Keramik. Daher fand der Jugendstil eine seiner großen Verwirklichungen in der Keramik, die im Zeitalter des Historismus noch keine neue Chance gehabt hatte.

Das sind also die Bereiche, in denen die Malerei und die Fotografie im 19. Jahrhundert einander trafen: das Porträt, der Akt, die Landschaft. Immer dann, wenn es sich um eine Vorlage handelte, wenn sich also eine Nachahmung, oder Wiedererkennung, oder Veredelung und Überhöhung auf eine gegebene „Natur“, auf ein Vorbild beziehen sollte.

Dieser eigentliche Inhalt der Ausstellung war in München nach beiden Seiten erweitert und führte beide Male aus einer „Malerei nach Fotografie“ heraus. Nach rückwärts mußte man selbstverständlich auf die Vorurteile des 19. Jahrhunderts verzichten und ins Unbefangene kommen, weil ja die Wortbildung Fotografie erst im Jahre 1839 notwendig geworden war. Man hätte höchstens auch die Vorformen dieser Fotografie mit Acht und Bann belegen können, als seien sie unschöpferisch und gehörten in eine Geschichte der Technik, statt in die Geschichte der Malerei – aber man würde damit im Absurden enden. Denn es sind ja gerade die großen Maler, Leonardo, Dürer, Holbein, Vermeer van Delft, Canaletto, Guardi, die diese Sehformen entwickelt haben. Die fotografischen Techniken sind nicht ehrenrühriger als die Pigmente des Theophilus oder die Scheiben der Glasmalerei oder die Kalkmischungen und Perspektivkonstruktionen der Renaissancefresken, die man jeweils beherrschen mußte, wenn man gute Arbeit leisten wollte.

Und es ist nur die abendländische Sehweise, der diejenige Entwicklung verdankt wird, die schließlich – sehr spät! – zur Fotografie führte, nicht die Sehweise der – an Kunstbegabung doch ebenbürtigen? – Chinesen oder Japaner oder Araber. Während des ganzen 19. Jahrhunderts blieb die Fotografie eine rein europäische Leistung, erst mit dem 20. Jahrhundert wuchsen die anderen Kontinente herzu. Das heißt also: die Fotografie ist kein Danaergeschenk und kein Kuckucksei, sondern es ist der unverkennbare und unausweichliche Kunsttrieb der abendländischen Kultur, der seit fünfhundert Jahren, seit dem 14. und 15. Jahrhundert, exakt und genau feststellend, mit wissenschaftsgleichen Systemen sehen wollte, wie es die Fotografie schließlich jedem möglich machte.

Dieses „Sehen“ ist in der abendländischen Kultur ebenso angelegt wie die „Klassik“ in der griechischen. Die griechische Kunst mußte, wenn sie sich unbehelligt entwickeln durfte, zu einer Plastik kommen, in welcher die Bewegung und die Raumfülle nicht nur enthalten, sondern mit gleicher Formkraft auch *gesehen* wurde. Und zu einer Architektur, in der Stütze-und-Last symbolisiert waren. So ist es gleichermaßen undenkbar, daß die abendländische Kunst nicht schließlich die Fotografie hervorgebracht hätte, nachdem es Brunelleschi und die wissenschaftliche Perspektive, Leonardo und Dürer am Anfang der Neuzeit einmal gegeben hatte.

Daß es wiederum im Wesen des Abendländers angelegt sei, gegen seine eigene Technik mißtrauisch zu werden, könnte man in Goethe und seinem Streit über die

Farben, gegen Newton, dargestellt finden. Man könnte es den größten Streit des idealistischen Künstlersinns gegen die vorgeblich-ungeistige Forschungsweise nennen: Goethe, der so viel sah, und der doch nicht dulden wollte, daß in seiner Gegenwart Brillen getragen wurden. Und der gegen die Benutzung der Camera obscura als Zeichenhilfe polemisierte.

Hier bewegte sich die Münchner Ausstellung auf dem Gebiet sehr vieler vorhergegangener Ausstellungen der Fotografie-Geschichte. Mit wichtigen Zusätzen, z. B. neu gefundenen Camera-Obscura-Pausen aus dem 18. und 19. Jahrhundert von Canaletto und Cornelius Suhr und mit Zeichen-Apparaten aus dem Besitz des Deutschen Museums. – Die erstaunliche Sammlung des Münchner Stadtmuseums selbst an fotografischen Apparaten jeder Art, die ihrer Entdeckung, Ordnung, geistigen Erschließung harret, war diesmal noch fast nicht herangezogen. Aber ein dieser Aufgabe gewachsener Fachmann, Marian Schwabik, vorher langjähriger Geschäftsführer der Deutschen Gesellschaft für Fotografie, ist schon gewonnen.

Nach der anderen Seite, zu unserer Gegenwart, ist die Veränderung gegenüber einer „Malerei nach Fotografie“ ebenso total. Hier gibt es nichts mehr zu verhüllen. In der Gegenwart sind die lichttechnischen Informationen so tief in jeden Menschen eingesenkt, daß er ohne sie nicht gegenwärtig wäre. Moholy Nagy, in der Zeit des Bauhauses, hätte man noch, in den alten Kategorien denkend, als Beispiel nennen können, wie gleichgeordnet im Jahre 1925 Malerei und Fotografie im gleichen Künstler sein konnten. Immerhin waren sie noch als Fotografie und als Malerei trennbar. In der Gegenwart ist niemand mehr in der Lage zu unterscheiden, was an visuellen Informationen, an Einsichten, ihm über welche Kanäle zufließen, ob über ein Fernsehen oder über eine innere Quelle? Auch die innere Quelle sprudelt Ferngesehenes ans Licht. Gibt es eine Schule Summerhill, eine Stätte anti-autoritärer Erziehung, in welcher der Fernsehapparat für Kleinkinder „verboten“ wäre? Zu welchem Ziel auch, da das Kind ja schon von fernseh-gesteuerten Eltern gezeugt und ausgetragen ist. Deshalb seit Dada, Bauhaus, kinetischer Kunst, Pop, Ars multiplicata – oder mit Namen aus der Schlußgruppe der Münchner Ausstellung, seit Kupka, Duchamp, Balla, Janssen, Jones, Hamilton, Wunderlich, Warhol, Dine und anderen, – ist Kunst nicht mehr erfassbar als „Malerei“ oder als „Fotografie“. Wir leben nicht mehr nach der Fotografie, sondern mit ihr, und so auch die Künstler.

Auch für die Kunstgeschichtsforschung wird diese Ausstellung ihre Folgen haben. Ist es die erste Ausstellung solcher Art, die in der „Kunstchronik“ besprochen wird? In den vergangenen dreiundzwanzig Registern habe ich die Namen Daguerre, D. O. Hill, Nadar nicht finden können. Wer kunstgeschichtlich arbeiten will, wird das Handwerkliche der Fotografie kennen müssen; früher kam es vor, daß ein Gelehrter, der kein falsches Zitat und keine unzulängliche Übersetzung hätte durchgehen lassen, blind war gegenüber den Unzulänglichkeiten der Fotografien nach irgend einem früheren Kunstwerk, die er in seinen Text aufnahm. Seit 1839 ist die Fotografie zusätzlich ein Quellenmaterial, das hat diese Ausstellung ganz deutlich gemacht.

Hans Gerhard Evers