Kunst und Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Einleitung

Die Erfindung der Fotografie 1839 revolutioniert die menschliche Wahrnehmung. Ein Medium, das Aspekte der Welt vor dem Vergehen bewahrt und dem Wort “Moment” eine neue Gestalt verleiht, eröffnet Einblicke in Bewegungsabläufe, Alterungsprozesse, kurz - Vorgänge der Zeitlichkeit. Gleichzeitig suggeriert Fotografie auch eine scheinbare Möglichkeit zur neutralen Wiedergabe des dargestellten Objektes oder Zustandes. Schließlich ist Fotografie der Subjektivität des Nutzers unterworfen, seinen oder ihren Blick auf die Welt umzusetzen.

“Zwischen Mensch und Natur tritt die Kamera und scheidet die Bereiche: auf der einen Seite findet sich die Kunst, der es zukommt, ein per definitionem nicht sichtbares Ideal der Wirklichkeit zu repräsentieren, auf der anderen Seite die Wissenschaft, die sich mit der bloßen Faktizität begnügen muß. Die Photographie wird zu einer zweiten Natur, die für Kunst und Wissenschaft gleichermaßen nutzbar ist.”[1]

Die Implikationen für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, sich mit diesem neuen Aspekt der Vervielfältigbarkeit, Ortsungebundenheit und zeitlichen Beherrschung der Umwelt zu arrangieren, lassen sich an den Veränderungen in den bildenden Künsten ablesen. Fotografie und Kunst, in dieser Zeit noch unmöglich als Synonym, treiben in der Interdependenz ungewöhnliche Blüten. Einerseits übernimmt das fotografische Abbilden Aspekte der Kontingenzbeherrschung, die zuvor malerisch und bildhauerisch umgesetzt werden, andererseits eröffnet das fotografische Verfahren die Möglichkeit neue Ansichten der stillgelegten Welt in diese Künste zu reintegrieren und den etablierten Kunstformen neue Aufgabengebiete zu erschließen. Eine Möglichkeit, die Geschichte von Fotografie und Kunst zu erzählen, wäre es, die Beobachtungen von Kritikern und Befürwortern gleichermaßen zu untersuchen. Ein deutlicheres Bild lässt sich dagegen zeichnen, wenn man die Spannungen zwischen der technischen und der künstlerischen Entwicklung des Mediums in den Fokus nimmt. Die künstlerische Entwicklung der Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebt ihre Potentiale innerhalb der notwendigen technischen Innovation, Bilder nach den Vorstellungen der Fotografen umzusetzen und damit die Grenzen des Darstellbaren anhand des Materials und Inhalts auszuweiten. Schließlich schreiben wir eine Geschichte der Fotografie auch erst im 20. Jahrhundert als eine Kunstgeschichte, Historiker wie Josef Maria Eder oder Beaumont Newhall etablieren eine komplexe Geschichtsschreibung anhand der Mischung aus Technik, Wissenschaft und Kunst.

Um die Wechselwirkungen und Ergebnisse des Verhältnisses von Kunst zu Fotografie und Fotografie zu Kunst zu untersuchen, lassen sich vier Kategorien des Zusammenspiels aufmachen: Der Text widmet sich in den Kapiteln zwei bis fünf der Fotografie als Hilfsmittel der bildenden Künste, der fotografischen Nachahmung künstlerischer Traditionen und der Übernahme etablierter Motive, der Fotografie als eigenständigen Kunst und dem Einfluss der Fotografie auf die bildenden Künste. Um dies zu besprechen, ist eine Untersuchung des Stands der technischen Möglichkeiten vonnöten, der in Kapitel eins ausgeleuchtet ist, ein Fazit des Zusammengetragenen erfolgt in Kapitel sechs.

1. Entwicklungsgeschichte des fotografischen Verfahrens von 1839 bis 1852

Am 7. Januar 1839 wurde die Erfindung des daguerreotypischen Verfahrens an der Akademie der Künste und Wissenschaften ausgerufen und diese der Welt patentfrei zur Verfügung gestellt. Das daguerreotypische Verfahren beruht auf der Photosensibilisierung einer polierten Silberplatte durch Jod, Brom und Quecksilberdämpfe und produzierte ein Direktpositiv, also ein nicht verfielfältigbares Bild mit hochsensibler Oberfläche. (Abb. 01) Der letztlich offiziell beglaubigte Erfinder, ein französischer Dioramenmaler namens Jacques Louis Mande Daguerre, hatte zusammen mit dem Sohn Joseph Nicephore Niepces, einem zu der Zeit bereits verstorbenen Pionier der Fotografie daran gearbeitet, ein verlässliches Mittel zur Fixierung des Bildes einer Camera Obscura zu finden. Niepce hatte bereits 1826 verwertbare Ergebnisse in einem Verfahren erzielt[2], das über Bitumen und Silberchlorid geleitet wurde und aufgrund jener chemischen Beschaffenheit eine Dauer von acht Stunden für die Belichtungszeit voraussetzte. Das Aufeinandertreffen der Beiden fand über die Bekanntschaft mit dem bekannten Optiker Charles Chevalier statt, der sowohl für Daguerres als auch für Niepces Camera Obscura Linsen schliff und die beiden Männer voneinander in Kenntnis setzte. Das Verfahren entwickelte Daguerre nach dem Tode des Älteren Niepce 1833 trotz Lippenbekenntnis zur Zusammenarbeit des Sohns, Isidore Niepce, alleine weiter und erreichte bereits 1837 eine scharfe und innerhalb von 20 Minuten belichtete Aufnahme eines Stilllebens mit dem oben beschriebenen daguerreotypischen Verfahren.
1839 wurde dem zumindest vertraglich aneinander gebundenen Erfinderteam Daguerre und Niepce eine Rente von 6000 Francs, beziehungsweise 4000 Francs pro Jahr bis an das Lebensende versprochen und dafür die Erfindung und eine genaue Beschreibung des chemischen und technischen Prozesses sowie Bauanleitungen der Welt patentfrei zur Verfügung gestellt.
Zeitgleich, ohne Kenntnis der Erfolge der französischen Männer, arbeitete der Brite Henry Fox Talbot, ein Alumnus der Universität Cambridge und seines Zeichens Wissenschaftler, an einem weiteren fotografischen Verfahren. Sein Prozess hatte gegenüber dem daguerreotypischen Verfahren einen eklatanten Nachteil und einen markanten Vorteil. Sein Verfahren produzierte zunächst ein Negativ auf gewachstem Papier, das auf ein lichtsensibles Fotopapier gelegt wurde und mit dem gleichen chemischen Vorgehen ein Positiv erzeugte. So war die entstandene “Kalotypie” zwar reproduzierbar, eine Möglichkeit, die der Daguerreotypie mangelte, wegen der sichtbaren Faser des gewachsten Papiernegativs aber unscharf. Fox Talbot versuchte über Briefe an Francois Arago, Jean-Baptiste Biot und Alexander von Humboldt, die für die Erfolge Daguerres vor der Akademie der Wissenschaften gebürgt hatten, sich rückwirkend als tatsächlichen Erfinder des fotografischen Verfahrens einschreiben zu lassen, scheiterte aber und war dazu gezwungen, seine Technik patentieren zu lassen und so einen finanziellen Erlös zu erwirken und seine Investitionen aufzufangen. Die Früchte seiner Bemühungen blieben aus, und obwohl die Idee des Negativ-Positiv Verfahrens von anderen Wissenschaftlern und Amateuren weiterentwickelt wurde (wogegen er regelmäßig Urheberrechtsprozesse führte, die er fast ebenso regelmäßig verlor) starb er verarmt und ohne seinen Idealen entsprechende internationale Anerkennung seiner Behauptungen im Jahr 1877.

1.1 Albumenpapierabzüge und das Kollodionverfahren

Aufbauend auf der Idee eines reproduzierbaren Bildverfahrens, allerdings gefeit vor Talbots Patentansprüchen durch die Idee mit Glas als Negativträger endlich adäquate Schärfe in das Positiv-Negativ Verfahren zu bringen, entdeckte 1848 ein Vetter Nicephore Niepces dass Eiweiß, wissenschaftlich als Albumen bekannt, das Silbersalz auf einer Glasplatte halten konnte, ohne im Prozess des Fixierens, Entwickelns und Wässerns ab- und ausgewaschen zu werden.[3] Diese Errungenschaft schlug sich, da mit der Schärfe des Glasnegatives gleichzeitig die größere Lichtunempfindlichkeit des Albumens einherging, nur in der Landschafts-, Architektur-, und Reprofotografie nieder, in der lange Belichtungszeiten das Motiv nicht zwingend beeinträchtigten.
Aufbauend auf dieser Entdeckung entwickelte Louis-Desire Blanquart-Evrard das Albumenpapier, dessen Qualität als Träger eines Positivs sich durch die Eigenschaften des Eiweiß’ im Vergleich zu Salzpapier als Abzugsmaterial erheblich steigerte, so lag nämlich das photosensible Material nicht “in” der rauen Oberfläche des Papiers, sondern in der Eiweißschicht “über” dem Papier und war somit unbeeinflusst von der porösen Oberfläche der papiernen Faser.[4]
Das Nass-Kollodion Verfahren, dessen Erfindung eine Errungenschaft aus dem Jahre 1850 des britischen Bildhauers Frederick Scott Archers ist, machte sich wieder das Glas als Negativträger zu eigen, nun aber gebunden durch ein Zellulosegemisch aus in Äther gelöster Schießbaumwolle, das bereits für seine Klebkraft bekannt war.[5] Auch wenn das Verfahren einen Mangel daran erfuhr, dass diese Kollodionplatten nass belichtet werden mussten und dementsprechend große Eile beim Fotografieren geboten war (der enthaltene Äther verdampfte rasch), hatte das Verfahren Archers den entscheidenden Vorteil, auf eine Belichtungszeit von ein bis zwanzig Sekunden reduziert worden zu sein.[6]

Fasst man die Vorteile des Albumenpapiers und Nass-Kollodion Verfahrens zusammen, war es nun erheblich unkomplizierter und preiswerter Fotografien herzustellen, als unter Anwendung des daguerreotypischen Verfahrens, und gleichzeitig schärfere Bilder als mit dem talbottypischen Verfahren zu erreichen und noch dazu eine edle und besondere Optik bei besonders kurzer Belichtungszeit zu erlangen. Die nun in Fabriken hergestellten Fotopapiere konnten auch durch einfache Bürger gekauft werden, auch die chemischen Grundvoraussetzungen waren mit deutlich geringeren Risiken verbunden und produzierten erstmals wirklich zuverlässige Ergebnisse. So ist augenfällig wie und warum mit Eintreten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Fotografie und Kunst eine so ergiebige und dynamische Wechselwirkung eingehen konnten. Die Zeit der Fotografie für die Massen war angebrochen, da sich die Kosten und Risiken zugunsten interessierter Amateure geändert hatten und für Quereinsteiger aus anderen Künsten und interessierte Dilettanten das Fotografieren zugänglich gemacht worden war.

2. Fotografie als Hilfsmittel der bildenden Künste

Das Medium der Fotografie wurde zunächst nur zähneknirschend als eigenständige Form der Kunst angenommen, da ihr regelmäßig der vehemente Vorwurf zuteilwurde, lediglich eine schnöde Nachbildung der Realität zu liefern zu können. Trotz der fürsprecherischen Aktivität von Fotografischen Sozietäten und Vereinen, die Aufklärung betrieben und die die Fotografie als zeichnendes Medium unter der Leitung eines denkenden, lenkenden Geistes und Auges anpriesen, blieb dieser Vorwurf zu Ungunsten der Fotografen bestehen.
Tatsächlich aber kam exakt die objektiv aufzeichnende Qualität der Fotografie vielen Malern zugute, da ein Großteil der arbeitenden Künstler ihren Bildern ausführliche Skizzen und Modellstudien als Materialsammlungen zugrunde legten und der Anfertigungsprozess solcher Skizzen nun an Fotografen, die Fotos von den erwünschten Motiven machten ausgelagert werden konnte. Der Wert solcher Skizzen für den Herstellungsprozess eines Bildes stammte aus der akademischen Tradition und wurde in verschiedenen Theorietraktaten regelmäßig verfestigt, sodass die Abhängigkeit des Künstlers von der Skizze keinerlei Überraschung darstellte und ebenso wenig die Erleichterung, die die nun entstandene fotografische Vorlage bot. Die Skizzen selbst, ob fotografisch oder zeichnerisch waren keineswegs als vollwertiges Bild oder künstlerisches Werk zu verstehen. Es bleibt inmitten der Kritik an der Fotografie also eine durchaus praktische Anwendung des Mediums, ohne dass eine Entscheidung über den Status der Fotografie als Kunst gefällt werden müsste: Das Fotografieren von Referenzen für Maler. Ein Großteil der negativen Positionen in dem Diskurs um die Anwendung der Fotografie als Skizze beruhte auf einer puristischen Idee von Malerei, die ganz ohne Zuhilfenahme der unlauteren Technik des Fotografierens entstehen solle, viele Maler überzeugte aber in Hinblick auf den Berufsalltag der zeitsparende Aspekt dieser Technik dennoch.
Um dies etwas weiter auszuleuchten, lässt sich ein Zitat von William John Newton, Miniaturmaler und Kupferstecher, heranführen, der als Sprecher der im Jahr 1853 gegründeten Society of Photography zur konstituierenden Sitzung im Sinne einer Ästhetik der Fotografie folgende Theorie aufstellt:

“Die Kamera ist nicht dazu geschaffen, die Prinzipen der Kunst zu lehren, aber diejenigen, die in ihnen bewandert sind und über praktische Erfahrungen verfügen, kann sie zu bedeutenden Fortschritten verhelfen. Dabei halte ich es nicht für notwendig oder wünschenswert, daß (sic) der Künstler die Wiedergabe winzigster Details anstrebt. Vielmehr soll er es auf eine breite und generelle Wirkung anlegen, wobei ihn das suggestive Bild der Natur, wie es die Kamera festhalten kann, in seinen Studien sehr unterstützen kann. (...) Ich will jedoch diese Beobachtung nur für den Künstler gelten lassen – solche Fotografien sollen private Studien sein, die ihn bei seinen Kompositionen unterstützen.”[7]

Die Aussage, die innerhalb der Sozietät massenhaft Kritik nach sich zog, bringt zunächst das oben besprochene Prinzip sinnhaft zum Ausdruck, erklärt er neben der Sinnhaftigkeit der Fotografie als Skizze auch noch den künstlerischen Anspruch, den man bei der Anfertigung haben solle und vereint das ursprüngliche Ideal der Skizze mit dem der neueren Technik.

2.1. Delacroix und Fotografie

Eugene Delacroix, Vertreter der französischen Romantik, vertrat mit erstaunlicher intellektueller Fundierung gegenüber einer kritischen Bildungselite die Position, dass fotografische Vorlagen einen unbestreitbaren Nutzen für das malerisches Werk hätten. Entlang der erhaltenen Aufzeichnungen in seinem Tagebuch und Anekdoten derer Künstler (inklusive Fotografen), die mit ihm in Austausch standen, lässt sich seine Nutzung des Mediums und sein Interesse nachzeichnen. Am 7. März 1854 äußert er im Briefwechsel mit dem Maler Constant Dutilleux folgendes über Fotografie:

“Wie sehr bedaure ich, daß eine so wunderbare Erfindung so spät kommt – ich meine, was mich betrifft. Die Möglichkeit, nach solchen Ergebnissen zu studieren, hätte auf mich einen solchen Einfluß ausgeübt, den ich nur erraten kann durch den Nutzen, den sie mir heute gewähren - wobei doch die Zeit knapp bemessen ist, welche ich gründlichen Studien widmen kann: es ist die greifbare Demonstration des Zeichnens nach der Natur, wovon wir immer nur recht unvollkommene Vorstellungen haben.”[8]

Der Nutzen, der für Delacroix besteht, liegt somit klar im erleichterten Zugang zu einem Modellbild, einer Referenzvorlage, die er nicht selbst zu erschaffen hat. Nicht nur ließ er in seinem Auftrag und nach seiner Vorstellung Fotografien von Modellen anfertigen, so zum Beispiel durch den Fotografen Eugene Durieu[9] sondern kaufte und sammelte Fotografien, um sie in einem Album anzulegen[10] und ließ sich das Daguerreotypieren ebenso wie das Anfertigen von Cliche-Verres beibringen.[11] Die Zusammenarbeit mit Durieu, hier ersichtlich anhand Abb. 02 bis 05 zeigt, wie flexibel Delacroix seinen fotografischen Vorlagen nutzt. Die Fotografie des männlichen Modells Durieus (Abb. 03) zeichnet er in seinem typischen lockeren, aber präzisen Strich ab und hebt dabei gewisse Aspekte durch Weglassen mancher Körperteile hervor (Abb. 02). Die Übernahme des generellen Bildentwurfes und der Komposition erfolgt dagegen im Gemälde der Odaliske (Abb. 04). Die fotografische Vorlage (Abb. 05) Durieus nutzt er hier nicht in Bezug auf die Genauigkeit der Darstellung der Körperteile, sondern überschreibt eben jenen Detailreichtum der Fotografie mit einem lockeren Pinselstrich und übersetzt das Motiv in eine bunte Farbigkeit, deren Stimmung nichts mehr mit der Vorlage gemein hat.
Delacroixs Begeisterung über die Fotografie und ihre Möglichkeiten beschreibt er auch seinem Bekanntenkreis, ein Ereignis von dem Delacroix am 21. Mai 1853 in seinem Tagebuch berichtet:

“Après dîner, ils ont regardé les photographies que je dois à l’obligeance de Durieu. Je leur ai fait faire l’expérience que j’ai faite moi-même, sans y penser, deux jours auparavant: c’est-à-dire qu’après avoir examiné ces photographies qui reproduisaient des modèles nus, dont quelques-uns étaient d’une nature pauvre et avec des parties outrées et d’un effet peu agréable, je leur ai mis sous les yeux les gravures de Marc-Antoine. Nous avons éprouvé un sentiment de répulsion et presque de dégoût, pour l’incorrection, la manière, le peu de naturel, malgré la qualité de style, la seule qu’on puisse admirer, mais que nous n’admirions plus dans ce moment. En vérité, qu’un homme de génie se serve du daguerréotype comme il faut s’en servir, et il s’élèvera à une hauteur que nous ne connaissons pas. C’est en voyant surtout ces gravures, qui passent pour les chefs-d’œuvre de l’école italienne, qui ont lassé l’admiration de tous les peintres, que l’on ressent la justesse du mot de Poussin, que «Raphaël est un âne, comparativement aux anciens». Jusqu’ici, cet art à la machine ne nous a rendu qu’un détestable service: il nous gâte les chefs-d’œuvre, sans nous satisfaire complètement.“[12]

Innerhalb dieses Zitates stecken zweierlei interessante Aussagen – in Bezug auf die Frage des Nutzens der Fotografie als Skizze wird eine bewährte akademische Methode ins Spiel gebracht. Einerseits, so sieht man an der einschlägig beschriebenen Reaktion auf den Stich aus dem 16. Jhdt., wird die Inspiration an alten Meistern im technischen Bestehen belassen, wird ja die Qualität des Stiches anhand einer Qualität der Ausführung bewundert. Die Ablehnung der manierierten Haltung der Figuren durch Delacroix erinnert auch an seine Ablehnung der Körper- und Bildkonstruktion eines Ingres, ein zumindest wenig überraschendes Urteil, das zugunsten des fotografierten Akts ausfällt, welches er fällt. Seine Einschätzung anhand des Negativbeispiels, dem Stich, legt seine Wertschätzung der sichtbaren anatomischen Korrektheit, der vergleichbaren Natürlichkeit und der anatomischen Nachvollziehbarkeit offen.
Die zweite Aussage Delacroixs, welche Interesse erweckt, ist die von ihm monierte, bisher inkomplette Realisierung der maximalen “Großartigkeit” fotografischer Kunst. Sein Scharfsinn und die Selbsterfahrung lassen ihn in der Verwendung der Fotografie als Skizze bereits einen grandiosen Nutzen als Studienmaterial erkennen, vor allem aber einen Qualitätsunterschied zwischen der Inszenierung verschiedener Fotografien feststellen. Sein Bedauern darüber, das der Zauber alter Meister zerstört wäre, der Ersatz aber noch nicht eingetroffen wäre, legt offen, dass Delacroix das Potential der Fotografie weit über die Skizze hinaus sieht.
Delacroix hat Recht: ist einmal das Potential erreicht werden sowohl die Fotografie als auch die Malerei Stilblüten treiben, die den Verlauf der Kunstgeschichte ändern.[13]

3. Fotografische Nachahmung bildnerischer Traditionen

Die Problematik der früheren Fotografen, sich innerhalb ihres Mediums eigene Bildtraditionen zu erschaffen, wird ersichtlich anhand der Untersuchung des Werks zweier britischer Künstler*innen, Oscar G. Rejlander und Julia Margaret Cameron.
Die Fotografen sind noch lange damit beschäftigt, ihr junges und ständiger Veränderung unterworfenes Medium technisch zu beherrschen, sie komponieren, arrangieren, dekorieren im Stile eines Anderen, es zeigt sich die Schwierigkeit, sich über Gegebenheiten hinwegzusetzen.[14]

1857 schafft der schwedisch-britische Maler und Fotograf Oscar Gustave Rejlander (geboren 1813) für die Art Treasures Exhibiton ein Bild, das seinerzeit als “das großartigste Bild, gewiß die schönste Photographie ihrer Art, die je geschaffen wurde” [15] beschrieben wurde. Das Bild mit dem Namen “Two Ways of Life” (Abb. 06) ist eine allegorische Darstellung eines jeweils verhängnis- oder verheißungsvollen Lebensweges, für dessen Inszenierung er Schauspieler engagierte, die er maßstabsgerecht in seinem bühnenartigen (und dementsprechend inszenierten) Atelier nacheinander ablichtete. Die Idee der Komposition erinnert an Raffaels ”Schule von Athen” von 1510-11 (Abb. 07)
Aus dreißig Negativen bestehend, belichtete er eine 41 mal 79 Zentimeter große Albumenplatte. Die Negative maskierte er entsprechend, um einen sich überlappenden Hintergrund zu vermeiden und kopierte, nachdem er die Glasplatten maskiert hatte, wiederum mit den Masken auf dem lichtempfindlichen Papier liegend diese 30 Einzelteile in ein kohärentes und nahtloses Bild.
Die Schauspieler sind in antikisierender Kleidung (und teils entsprechender Entblößung) und Frisur kostümiert und vor einem an die klassizistische Ruinenlandschaft erinnernden, gemalten Hintergrund mit Vorhängen in verschiedenen Tätigkeiten posiert.
Die zentrale Figur wird durch einen bärtigen Mann dargestellt, der von einem guten und einem schlechten Engel jeweils rechts und links von ihm in das verheißungsvolle oder das verhängnisvolle Leben gelockt wird. Im Vordergrund und an den Bildrändern sind teils nackte Menschen, die sich verschiedenen Tätigkeiten widmen, auf der rechten Seite sieht man Glücksspieler, Säufer, Wollüstige, die rechte Bildseite ist besiedelt mit betenden, lesenden, arbeitenden und familientreuen Figuren. Dass das Bild, dessen belehrende Funktion leicht zu entziffern ist, gut ankam, überrascht nicht. Dabei muss anerkannt werden, dass eine solche Huldigung und Anerkennung eines fotografischen Kunstwerkes vermutlich nicht hätte stattfinden können, wäre das Foto nicht an gleich zwei Fronten dem etablierten Kunstbegriff nahegerückt worden. Einerseits war durch das aufwendige Verfahren der Negativmaskierung ein Zeitfaktor, der den der Herstellung einer “einfachen” Fotografie überbot, eingetreten und der etablierte Vorwurf nicht haltbar, das Fotografieren wäre eine faule Abkürzung, dem Zeichnen oder Malen zu entgehen. Der andere Faktor, der dem Erfolg des Bildes weiteren Auftrieb verschaffte, war dass die Motivik sowie die Komposition ein bereits bewährtes und akzeptiertes Modell der Bildsprache kopierten.
Rejlanders Kunststück war es, eine von Gustave Le Gray anhand der Seestücke ins Leben gerufene Technik um ein Vielfaches zu erweitern sowie zu verkomplizieren, und gleichermaßen einer malerischen Komposition nachkommend ein allegorisches Bild zu schaffen, das sowohl in der Postierung der Modelle als auch in der Wahl der Requisiten und des Bildgegenstandes vollständig einer malerischen Tradition folgte.[16]

Ein weiteres Beispiel für die Übersetzung etablierter Motive ins Fotografische findet sich bei Julia Margaret Cameron, geboren 1815, einer britischen Portrait- und Genrefotografin. Ihre allegorischen Szenen und insbesondere Portraits finden heutzutage besonderen Anklang, einerseits aufgrund ihrer Rolle als Frau in einer vornehmlich männlich besiedelten Domäne und wegen eines Stils, der aus dem Auge eines modernen Betrachters heraus als fortschrittlich und modern gelten kann.[17]
Camerons beste Portraits fertigt sie von Männern an, denen ihre intellektuelle Bewunderung gilt, so zum Beispiel Tennyson, Sir Herschel, Darwin, Carlyle, Browning und Longfellow. Ihre “Methode” verschwommene Portraits aufzunehmen, wird noch immer diskutiert, Historiker schwanken zwischen der Einschätzung ihrer Unfähigkeit, mit technischem Material umzugehen[18] und einer aufrichtigen Anerkennung ihres künstlerischen Talents[19]. Durch ihre Freundschaft zu dem Maler George Frederick Watts wird sie angeregt über Kostümierung ihrer Modelle mythische oder literarische Szenen nachzubilden, mindestens eine ihrer Inszenierungen sind nach Eigenaussage „ganz und gar präraffaelitisch”[20]

Die Auswahl der weiblichen Modelle erfolgt nach deren Schönheit, so schreibt Colin Ford:

„Most of Cameron’s Female subject were family and friends, and her main criterion for selecting them was their beauty – especially the sort of long-necked, long-haired immature beauty familiar in Pre-Raphaelite paintings. (...) The majority of her female models were teenagers, though their dress often makes them look older, with such subjects, she draws her camera back from its extreme close-up position uncovers all the windows in her glasshouse studio and males everything softer and prettier.”[21]

Der malerische Einfluss auf Ihre Bilder ist, ganz ähnlich wie bei Rejlander, innerhalb der Postierung ihrer Modelle zu finden. Die Gesten, in die Sie ihre Modelle versetzt, sind denen der Malereien der Prä-Raffaeliten entnommen, die Ausdrücke gewisser Gemütsbewegungen den Codes der Bilder, nicht etwa dem vor ihr posierenden Subjekt und seiner inhärenten, menschlichen und natürlichen Emotionalität. Da sie sich häufig an literarischem Material bedient, wirken ihre Inszenierungen meist illustrativ, die Szene richtet sich an den Betrachter und die Handlung zwischen den Figuren suggeriert keinen Wahrheitsgehalt, der sich außerhalb des Darstellens einer Szene vermittelt, kurz: die Inszenierung ist künstlich, aber kunstvoll. Vergleicht man mit dem Bild der Proserpina von Dante Gabriel Rossetti (Abb. 08)[22], eine Inszenierung des Modells Alice Pleasance Liddell (Abb. 09) ist deutlich erkennbar wie der Einfluss der Prä-Raffaeliten seine Wirkung gleichermaßen in der Fotografie Camerons und im Werk Rossettis entfaltet. Der gedankenverlorene Blick beider dargestellter Frauen, die feinen, aber ausdrucksstarken Gesichtszüge und eine Inszenierung vor einem Hintergrund mit illustrativen Ranken ergeben in beiden Medien einen ähnlichen Eindruck. Camerons Bildaufbau lenkt ebenso wie Rossettis den Blick des Betrachters auf den Schlanken Nacken und die Mundpartie und lässt die Indiviualität des Modells hinter dem Vorbildcharakter derer Schönheit verschwinden. Beide inszenierten Modelle haben zwar besondere Gesichtzüge, dennoch suggeriert die Art der Darstellung dass diese Frauen für eine literarische Figur eintreten und nicht als Frauen für sich selbst stehen.
Julia Margaret Camerons Vorliebe für weiche Abzüge, weiches Licht und und eine Unschärfe im Bild ergibt in Kombination mit den artifiziellen Posen und den spezifischen Schönheitstypen, die sie vor die Kamera holt, ein enigmatisches Spannungsverhältnis zwischen „Artifiz” und Realität.

4. Fotografie als eigenständige Kunst

Die Vergleichbarkeit der Fotografie zu Künsten wie Malerei oder Zeichnung scheint naheliegend, da sich das Endprodukt eines Fotografischen Prozesses zumeist zweidimensional gestaltet.[23] Der Unterschied, abgesehen natürlich von dem zugrundeliegenden Material, ist der Herstellungsprozess, genauer gesagt: der Bildfindungs- und Kompositionsprozess. Die bisherige Art, ein zweidimensionales Bild zu erarbeiten, lag einem “additiven” Verfahren zugrunde. Ein Motiv setzte sich zusammen aus Pinselstrichen, die langsam, aber sicher eine Bildfläche füllten und Motive zumeist aus vorher angefertigten Skizzen übernahm, die sich zusammensetzen und auch wieder leicht korrigieren ließen. Als basiliar galt das korrekte Applizieren perspektivischer Bedingungen sowie schlüssige Lichtsetzung und ein grundsätzlicher Respekt für die Einbettung der bekannten physikalischen Grundlagen (z.B. Verblauung, Typen von Schatten, namentlich Schlagschatten, Eigenschatten, Schattierung)[24], das Fundament einer Malerausbildung also neben dem Erlernen der praktischen Fähigkeiten. Zur Komposition gehört also weniger die Qual der Unumstößlichkeit einer Fehlentscheidung als das korrekte Erkennen einer Lösung für den gemachten Fehler. War im Hintergrund zum Beispiel ein Felsen gemalt, dessen Größe zunehmend die Gesamtkomposition störte, ließ sich dieser Felsen übermalen, ohne im Wesentlichen den restlichen Gehalt des Bildes zu stören. Korrekturen, um die Perspektive richtig zu stellen sowie das Hinzufügen von Staffagefiguren, Requisiten oder anderen Bildbestandteilen, waren innerhalb des Malens mit Ölfarbe zu bewerkstelligen.
Wolfgang Kemp führt in seiner Untersuchung der Bildperspektiven bis 1860 die Begebenheiten weiter aus. In “Der Anteil des Betrachters” von 1983 legt er mithilfe eines Zitat Hegels dar, dass sich die Aufgabe der Malerischen Perspektive ausschließlich auf den Betrachter bezieht, sie also entweder keine oder gleich mehrere Perspektiven habe:

“Indem nämlich der Gegenstand der Malerei seinem räumlichen Dasein nach nur ein Scheinen des geistigen Inneren ist, das die Kunst für den Geist darstellt, löst sich die Selbstständigkeit der wirklichen, räumlich vorhandenen Existenz auf und erhält eine weit engere Beziehung auf den Zuschauer als beim Skulpturenwerk.”[25]

Dieses Zitat eröffnet eine Kategorisierung der perspektivischen Bedingung für die Betrachtung eines Kunstwerks, übertragen lässt sich diese aber ebenso gut auf die perspektivischen Bedingungen, die zwischen dem Künstler und seinem Kunstwerk herrschen.
Heruntergebrochen ist hier die malerische Perspektive in eine, die nur von einem gewissen Standpunkt heraus sinnvoll ist und bei dem Umhergehen um das Bild als Objekt ihre Logik verliert, dagegen in der Skulptur die Perspektive dem dreidimensionalen Objekt logisch-physikalisch zugeordnet ist und dem Künstler nun obliegt, ein anatomisch schlüssiges Werk zu liefern. Die Fotografie bildet dort ein Zwitterwesen, ist ja die Aufnahmebedingung inhärent perspektivisch korrekt und damit immer in der Bildkonstruktion auch für den vor dem Bild stehenden Betrachter notwendigerweise korrekt, gleichzeitig muss der Betrachter aber auch zentral vor dem Bild stehen, um diese Logik optisch nachvollziehen zu können.
Dem fotografischen Verfahren also liegt eine subtraktive Herangehensweise zu Grunde und eine andere perspektivische Bedingung. Das Motiv, namentlich die gesamte Welt und ihre Bewohner existieren in einem Raum, der physikalischen Gesetzen unterworfen ist und dadurch auf eine Art entstehen, die ebenso den physikalischen Gesetzen unterworfen ist, nämlich der Lichtbrechung durch eine geschliffene Glaslinse. Fotografische Komposition funktioniert also genau entgegengesetzt der malerischen Konstruktion. Schaut man auf die Mattscheibe, ist bereits alles da – die Aufgabe des Fotografen ist es nun, über Schärfesetzung und Verschiebung des Ausschnittes ein Bild zu komponieren, aus dem störende Elemente herausgenommen werden: ein “subtraktives” Verfahren.
Besondere Grundlage für dieses Vorgehen ist, dass man kein singuläres Element entfernen, verschieben oder skalieren kann, ohne das gesamte Bild in seinem Verhältnis grundlegend zu ändern. Die perspektivische Bedingung für ein fotografisches Bild ist die der Außenwelt, anders als in der Malerei muss sie nicht erstellt oder errechnet werden.

Die Problematik, die in frühen Fotokritiken häufig genannt wurde, nämlich die Detailgenauigkeit der Abbildung die durch diese grundsätzliche Aufnahme der gesamten Umwelt, welche zulässt, dass auch hässliche und unansehnliche Nebenmotive im Bild mit inbegriffen sind, stellt nach und nach kein Problem mehr dar. Einerseits, so werden wir im Folgenden lesen können, wird der Ruf nach bewusst gesetzter Unschärfe im Bild lauter. Andererseits stellt sich die Frage danach, ob sich gerade durch diesen vermeintlichen Mangel der Fotografie gewisse Motive besonders gut umsetzen lassen könnten, so sich also das Pittoreske mithilfe der Fotografie perfekt darstellen ließe und von der Vereinheitlichung des Dargestellten profitieren könne. Das Wesen des fotografischen Bildes ist zu dokumentarischen Zwecken gefällig, innerhalb der Kunst ist jedoch noch nicht für alle erkenntlich, wie der künstlerische Genius eines Menschen innerhalb dieses Mediums abbildbar sei.
So bereiten unter anderem die Maler von Barbizon einen Teil der Argumentation, weil auch derer Darstellung der heimischen Landschaft der Vorwurf gemacht wird, die schöpferische Kraft nur zur Darstellung eines uninteressanten Alltages und einer nicht erhabenen Welt zu nutzen – ein Vorwurf, der denen an die Fotografie auf das Haar gleicht. Mit einer Einbindung in diese unproduktiven Diskussionen um die Kunstwürdigkeit der Fotografie fehlt als Folge dessen bis 1889 eine Theorie, die auf Basis der “subtraktiven” Kompositionsmöglichkeiten die Qualität verschiedener Fotografien ausloten mag und Antworten liefert, wie möglichst gute Fotografien hergestellt werden könnten.

4.1. Kompositorische Neuerungen in der Theorie Peter Henry Emersons

Die Ausmaße, in denen Fotografie als Kunst akzeptiert und anerkannt wurde, konnten wir in den vorhergegangenen Kapiteln in einem Vergleich zwischen malerischer Bildfindung zur Motivkonstruktion im Studio erkennen. Aber abgesehen von einer Erleichterung durch eine schnelle Möglichkeit zur Aufnahme wie im Falle Delacroix’ oder einer Überbrückung der eigenen Talentbefreitheit wie im Falle von Henry Fox Talbot[26] sind wenige Beispiele genannt von Fotografen und Künstlern, die in Abkehrung dieser Vorbilder und -lagen eine eigene Idee, wie mit einer Kamera Kunst zu machen wäre, gewidmet haben. Das Fotografieren in der Natur und das Aufnehmen natürlich entstehender Motive ohne den Anreiz, eine Vorlage für ein gemaltes Bild zu schaffen, findet sich bei Charles Negre, Peter Henry Emerson, Eugene Cuvelier und einigen anderen Landschafts- und Reisefotografen.
Aber nur einer dieser Männer, Peter Henry Emerson, Arzt, Fotograf und Kunsttheoretiker äußert sich zu der besonderen Qualität von Bildern im Jahre 1889 als Fürsprecher der Kunst der wahrnehmungsgetreuen Darstellung und bringt so eine eklatante Neuerung in das Argumentieren für eine Qualifikation der Fotografie als Kunst. So spricht er:

”Wir werden nun die Beziehungen der Bildkunst zur Natur diskutieren und werden zeigen, wie falsch es ist, die wissenschaftlich vollkommenen Bilder des fotografischen Objektivs künstlerisch wahrheitsgetreu zu nennen, Sie geben keinen wahren Eindruck einer Szene, wie wir gezeigt haben und noch einmal zeigen werden. Was der künstlerischen Wahrheit näher kommt, ist das was wir seit langem vertreten, nämlich daß der Fotograf seine Technik so einsetzen muß, daß er so weit als möglich einen Eindruck der Szene vermittelt.”[27]

Emerson erarbeitet eine Argumentation für eine bewusste Unschärfe im Bild, die mit unserer optischen Wahrnehmung beziehungsweise derer Fehlerhaftigkeit kongruent ist und plädiert für eine Fokussierung nicht nur anhand von kompositorischen Notwendigkeiten, sondern auch für das bewusste Ablassen von durchgehender Tiefenschärfe, da es einerseits nicht unserer menschlichen Sehgewohnheit entspricht, sondern auch ästhetisch ungenügend sei.[28]
Sein Plädoyer für das Setzen einer Schärfe veranschaulicht er anhand einer weiteren Parallelisierung der optischen Gewohnheit und der fotografisch-technischen Voraussetzung:

”Die Regel bei der Einstellung der Schärfentiefe sollte so sein: Schärfe für den Hauptgegenstand des Bildes, alles andere darf nicht scharf sein, und auch der Hauptgegenstand darf nicht so vollkommen scharf sein, wie ihn das Objektiv abbilden kann. Man wird einwenden, daß in der Natur das Auge eine Landschaft auf- und abwandert und so seine Eindrücke sammelt, so daß schließlich die ganze Landschaft scharf erscheint. Aber ein Bild ist keine Landschaft. Es soll aus einer bestimmten Entfernung gesehen werden, die zweimal so groß ist wie die Breite des Bildes, und der Betrachter des Bildes wird sich auf einen hervorstechenden Gegenstand konzentrieren und wird bei ihm verbleiben, bis er dessen überdrüssig ist, dann wird er die Andeutungen der restlichen Teile des Bildes erschließen. Wenn es sich um eine Allerweltsfotografie handelt, die mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen und einen Landschaftsstrich ohne Akzente zeigend, also eine Aufnahme wie die meisten Landschaftsbilder, dann wird das Auge nichts finden, bei dem es aufmerksam verweilen kann, und es wird sich schließlich unbefriedigt abwenden. Aber solche Fotografie ist unbefriedigend.”[29]

In diesem Zitat finden wir eine Veranschaulichung qualitativer Unterschiede zwischen “Schnappschüssen” und befriedigenden Bildern, sowie eine positive Wertung eines fotografischen Stils, der sich von dem bloßen “Übernehmen” unterscheidet. Dies bedeutet eine Abwendung der Annahme, das Abbilden (das durchgängig scharfe noch dazu) wäre die Aufgabe und das Alleinstellungsmerkmal des Fotografischen. Die deutliche Unterscheidung zwischen dem Betrachten einer Fotografie von einer Landschaft und dem Betrachten derselben Landschaft formuliert Emerson so als Erster, und noch eine zweite Aussage ohne Präzedenz lässt sich daraus entnehmen: die Kunstvolle Umsetzung einer Fotografie einer Landschaft ist dem Kompositionstalent des jeweiligen Fotografen unterstellt genauer: dem Setzen eines Akzents im Bild, denn eine Allerweltsfotografie, so Emerson, ist eine unbefriedigende. Der Auszug aus dem Text Emersons liefert uns an späterer Stelle eine weitere Information anhand derer man die kompositorische Qualität einer Fotografie bemessen kann, eine Ausführung zu der Signifikanz der Beachtung von Tonwerten.

“(...) Nun müssen wir es uns zur Gewohnheit werden lassen, in Tonwerten und Massen zu denken, d. h. wir müssen uns dauernd darin üben, die Natur nach Tonwerten und Massen zu analysieren, so lange, bis es zur Gewohnheit wird und wir automatisch, wenn wir eine Szene oder eine Person betrachten, sie auf der Mattscheibe unseres Geistes in Schwarz-Weiß-Werte übersetzt sehen und ihre Werterelationen erkennen. Diese Gewohnheit ist die Grundbedingung für gutes Arbeiten; durch sie lernen wir, was der Bildkunst zuträglich ist und was nicht.”[30]

Auch aus diesem Zitat lässt sich mehr noch als eine bloße Gebrauchsanweisung extrahieren, Emersons Empfehlung auf Massen und Tonwerte auch vor dem Fotografieren zu achten zeigt auf, in welchem Maße die Kompositionsidee anhand eines vorhandenen Natureindruckes entwickelt werden sollte, der durch die Übersetzung in das fotografische Medium zu einem Kunstwerk wird.

Was anhand dieser Zitate deutlich wird, besonders mit Blick auf die Frage nach der Fotografie als unabhängiger Kunst, ist dass hier die Rede ist von Natureindrücken, die aufgenommen werden müssen, und das nach den Regeln einer Kunst die sich von Allerweltsfotografie, die bloß abbildet unterscheidet. Das Können eines Fotografen wird anhand der Fähigkeiten bemessen, die Welt um ihn herum nach möglichen Motiven zu überprüfen, die er im Geiste im Einklang mit dem bringt, was der tatsächlichen Optik eines fotografischen Bildes entspricht. Des Weiteren stellt Emerson ein Novum der Kompositionsvorgabe vor, indem er die Abwendung von der durchgehenden Tiefenschärfe zugunsten einer bewussten Fokussetzung im Motiv durch Unschärfe propagiert. Hier ist die endgültige Unterscheidung von anderen zweidimensionalen Kunstformen besonders deutlich, da Emerson die Bildfindung in einer Natur, die ein konstantes Motivpotential hat, auf ein exklusives Verfahren herunterbricht, dessen Bildfindung über das Verunklaren und Ausschneiden störender Faktoren baut. Der künstlerische Wert einer Fotografie wird hier mit keinem Wort über das kunstvolle Posieren von Modellen oder die aufwändige Arbeit, die es bedeutet den chemischen Prozess zu erlernen begründet, sondern einfach als das Herstellen einer besonders angenehmen und “schönen” Wiedergabe eines Natureindrucks unter speziellen Bedingungen der Technik hervorgehoben.

5. Der Fotografische Einfluss und dessen Effekt in den bildenden Künsten

Dass die Verbesserung fotografischer Leistung in Punkto Abbildungsqualität und Schnelligkeit der Aufnahme weitreichende Folgen für ganze Professionen im Bereich der bildenden Künste und Arbeitsprozessen ebendieser hatte, ist mit Blick auf die Häufigkeit der aufgezeichneten Berufsausübungen, die auf Portraits oder Drucktechniken spezialisiert waren, deutlich. Die Beschleunigung der Bildgenese und die Möglichkeit zur einfachen Multiplikation von Bildern lässt allein schon aus Kostengründen einige malerische Tätigkeiten in den Hintergrund geraten, zudem der Beruf des Fotografen und die damit zusammenhängende Bildproduktion spätestens seit dem Jahre 1852 relativ einfach zu erlernen ist und nicht auf dem Beherrschen von zeichnerischen Talenten fußt.
Einige Aufgaben der Abbildung, die bisher malerisch oder zeichnerisch umgesetzt werden mussten, konnten nun durch fotografische Verfahren übernommen werden und billiger und in anderen Quantitäten der bürgerlichen Masse zur Verfügung gestellt werden.
Doch weniger der Effekt der Verdrängung ganzer Berufsgruppen und die schlussendliche Verbilligung von Bildern sind für die Fragestellung des Kapitels von Relevanz. Interessant ist es stattdessen zu beobachten, inwiefern sich ästhetische Phänomene aus dem fotografischen Vorbild in einer malerischen oder zeichnerischen Umsetzung nun niederschlagen, genauer gesagt: welche optischen Phänomene, die durch das fotografische Verfahren entweder beabsichtigt oder unbeabsichtigt ein Bild stellen, als Neuheiten wahrgenommen und daraufhin malerisch umgesetzt werden.

Dabei spielt es tatsächlich eine maximal untergeordnete Rolle, ob der Eindruck einer ist, der über die Korrektheit der Darstellung oder eben über die Fehlerhaftigkeit der Fotografie kommt. Der erste Punkt beruft sich im Großen und Ganzen auf der Möglichkeit, Bewegungen zu stoppen und damit eine Konzentration auf den Moment zu erfahren, die dem menschlichen Bewusstsein als solches verwehrt ist. Beispiele dafür sind in der Portraitmalerei zu finden, die einen großen Vorteil durch die “stillstehende“ Vorlage für die genaue Übernahme physiognomischer Fakten erfährt, und ebenso das Pferd, fotografisch festgehalten inmitten des Galopps, dessen fotografisches Festhalten eine genaue Darstellung des Bewegungsablaufes in der Malerei ermöglichte, die sich sonst auf Vermutungen berufen musste, wie sich diese schnelle Bewegung wohl im eingefrorenen Zustand ausdrücken ließe. Ebenso ist aber auch die Darstellung von Tänzerinnen als Sujet in ihrer malerischen Umsetzung betroffen, der Tanz kann in einem Moment der Anspannung fotografisch gestoppt und abbildbar gemacht werden. Vergleichen kann man dies zum Beispiel mit Gemälden Edgar Degas’, dessen Darstellung von Pferden im Sprung (Abb. 10) eine anatomische Korrektheit des Tieres und eines typischen Bewegungsablaufes aufweist, die nur über Fotografie hatte erschlossen werden können. Die Fotografien von Eadward Muybridge lieferten so erstmals die Erkenntnis, dass es im Galopp des Pferds einen Moment gab, in dem alle vier Läufe in der Luft schweben, und ähnliche Studien, die der Fotograf anfertigte, erschlossen die Möglichkeit, Pferde in einer naturnahen Art und Weise in gemalte Bilder einzubinden. (Abb. 11)[31]

Gegenüber der Darstellung eines “eingefrorenen” Moments und der neuartigen Seherfahrung, die dieses Einfrieren mit sich brachte, steht diametral die Entstehung der Bewegungsunschärfe gegenüber. Ebenso an eine Entdeckung der Zeitlichkeit im Bild geknüpft und einer Suche nach dem Charakter eines Moments geschuldet, stellt dies eine Möglichkeit dar, Bewegungsabläufe mithilfe von Verwischungen als solche begreifbar zu machen. Als Folge der Überführung dieser Idee ins Malerische lässt sich eine zunehmende Darstellung von windbewegter Foliage oder verschwommenen Spaziergängern in der Malerei finden, die keinerlei Tradition innerhalb des Mediums hat.[32] In dem Gemälde Claude Monets ”Boulevard des Capucines” von 1873 (Abb. 12) finden sich die kleinen Passanten wieder als verschwommene Pinselstriche, eine Art der Figurendarstellung, die keiner malerischen Tradition folgt und von Aaron Scharf als eine Übernahme der fotografischen Bewegungsunschärfe bezeichnet wird. [33] Des Weiteren veranschaulicht Scharf diese Theorie folgendermaßen:

”Corot’s and Monet’s perception of nature was not, strictly speaking, instantaneous, as Chesnau stated (the exact meaning of that word was somewhat ambiguous in the 1860s and 1870s), but more like halated images or photographic time exposures during which the definition of moving forms was partially or wholly obliterated.”[34]

Eine letzte, nicht an Zeitlichkeit gebundene ästhetische Auffälligkeit ist mit einem Mangel der frühen Glasplattennegative verbunden. Der sogenannte Halationseffekt, den vornehmlich Camille Corot in seiner Darstellung von Bäumen übernimmt, entsteht aus einer Reflektion innerhalb des Glasplattennegativs selbst, die dazu führt, dass die Ränder schwarzer, unbelichteter Flächen einen weißen, verschwommenen Effekt bekommen. Dieses optische Phänomen versteht man oft als ein Durchscheinen des Gegenlichtes miss, vor Allem da Camille Corot diese Art von Halationseffekt wirklich häufig in Kombination mit Gegenlicht vermalt, ein direkter Vergleich zwischen Fotografien Adalbert Cuveliers (Abb. 13) und Camille Corot (Abb. 14) legt nahe, dass die beiden Freunde sich ihre jeweiligen Werke zeigten und sich von dem jeweils anderen inspirieren ließen.[35]
Die im Kapitel zuvor beschriebene neuartige Komposition lässt sich wohl kaum als nennenswerter Einfluss auf die bildenden Künste hier erwähnen, da die angesprochene Art, Bilder wie als zufällig gefundene Ausschnitte der Wirklichkeit zu komponieren bereits vor der Erfindung und Verbreitung der Fotografie in der Malerei des Biedermeier oder der Landschaftsmalerei der Briten der Jahrhundertwende einen Einzug gefunden hatte.

5.1. Eugene und Adalbert Cuvelier im Zusammenleben mit den Malern von Fontainebleau – ein Praxisbeispiel

Zusammen mit den Fotografen Gustave Le Gray, Eugene-Adalbert Cuvelier, André Giroux, Henri Le Secq und Constant Alexandre Famin arbeiteten die Landschafts und Genremaler der Schule von Barbizon, u.A. Jean-Baptiste Camille Corot, Theodore Rousseau, Jean-Francois Millet, Charles-François Daubigny und Paul Huet im Wald von Fontainebleau an der Erschließung neuer heimischer Sujets. Auf der Suche nach landschaftlichen Motiven, die nicht den klassisch-akademischen italienisierten Ideallandschaften entsprachen sowie unter dem Einfluss eines erstarkenden Nationalismus stehend, fanden sich die Künstler in einem Urlaubsgebiet eine Stunde außerhalb Paris’ zusammen: dem Wald von Fontainebleau.
Die Künstler, deren Stil und Wirken erst im Nachhinein unter dem Namen “Schule von Barbizon” miteinander verbunden wurde, teilten sich den Ort der Unterkunft, die Auberge Gannes in Fontainebleau, von der aus sie zum Malen und Fotografieren in die umliegende Natur ausstreuten und sich beim gemeinsamen Abendessen die angefertigten Skizzen oder Fotografien vorlegten, die während des Tages entstanden waren.

Ein konstanter Teilnehmer an dem Treiben in Barbizon war der junge Fotograf Eugene-Adalbert Cuvelier, der 1837 in Arras nördlich von Paris als Sohn eines Fotografen und Börsenmaklers[36] geboren wurde. Der Vater, Adalbert Cuvelier war als einer der Erfinder des Cliche-Verre [37] bekannt und mit Camille Corot und dem Fotografen Charles Negre befreundet, sodass er die Möglichkeit hatte seinen Sohn, der eine Malerausbildung bei Xavier Dourlens und Constant Dutilleux begonnen hatte, in den Wald von Barbizon mitzunehmen und diesen mit den einflussreichen Künstlerpersönlichkeiten bekannt zu machen.
Adalbert und Eugene Cuvelier fotografierten beide das Umland nach künstlerischen Gesichtspunkten und mit einem Selbstverständnis, eine Bild mit vergleichbarem künstlerischen Wert zu erzeugen wie die malenden Künstler. Neben seinen geschmackvollen Kompositionen und der aufmerksamen Motivwahl entwickelte Eugene eine für die 1860er Jahre uncharakteristische Vorliebe für Salzpapierabzüge, ein veralteter Prozess, den er zu Beginn seines Studiums von seinem Vater erlernt hatte und wegen seiner ästhetischen Qualitäten dem technisch fortgeschritteneren Kollodion-Prozess vorzog. Beide Techniken sind in Cuveliers Oeuvre einwandfrei ausgeführt. Die Gewichtung zum Salzpapier korreliert mit seiner Vorliebe zu hohen Kontrasten und weichen Kanten und ermöglicht, einen Bildeindruck zu schaffen der die detailgenaue Aufnahme der Naturphänomene in den Vordergrund stellt (Abb. 15).
Ein Mangel an öffentlicher und weitreichender Aufmerksamkeit seinerzeit, der über die der Künstlerkollegen nicht hinausgeht, ermöglicht es uns nicht, eine Bewertung dieses höchst ungewöhnlichen, technisch regressiven Arbeitens aus zeitgenössischer Sicht zu erleben. Dennoch sind solche Vorlieben zu den ästhetischen Stärken, aber technischen Schwächen wie der fotografischen Unschärfe, (in den Kapiteln zuvor bereits ausführlicher erwähnt) ein Zeugnis für die künstlerische Weitsicht und Fortschrittlichkeit des Nutzers.

1859 heiratete Eugene Cuvelier die Tochter des Wirtes der Auberge Gannes mit Corot, Millet und Rousseau als Trauzeugen und verlängerte so die kurzen Wochenendaufenthalte zu einer dauerhaften Heimat.[38] Einer der wichtigsten belegten Einflüsse Cuveliers auf die befreundeten Maler ist in einem Briefwechsel zwischen Millet und Rousseau festgehalten, dort schreibt Millet noch 1861:

“vous avez dû voir Eugène Cuvelier : il m’a fait voir quelques photographies très belles, prises dans son pays, et d’autres dans la forêt. C’est pris avec goût et dans les plus beaux endroits destinés à disparaître.”[39]

Gemeint sein könnte hier wohl die wunderbare Aufnahme “In der Nähe der Höhle” (Abb. 16) die ein wahrlich ausgefallenes Motiv zeigt und eine ungewöhnliche, aber stimmige Inszenierung der Landschaft zeigt und eine besondere Melancholie mit sich bringt, die Figuren sind fest in die Landschaft eingebunden und heben sich vor dem hellen Himmel ab. Auf eine sehr änliche Art und Weise inszeniert Jean-Francois Millet das Gemälde “Das Angelusgebet” von 1859 (Abb. 17), das mit der gleichen Einebnung der Figuren in den dunklen Untergrund seine mysteriöse und bedrückende Stimmung erzielt. Das Denken in Tonwerten, wie es einige Jahre später Peter Henry Emerson anpreisen wird, findet hier in den Bildern der beiden Künstler statt und lässt so zwei recht verschiedene Motive einander ähnlich sein. Die Cuveliers entfalten ihren Einfluss nicht unmittelbar auf der nationalen Bühne (erst seit 1980/1990 liegt das Augenmerk verstärkt auf Eugene Cuvelier) stattdessen in dem kleinen Kreis, der von ihren künstlerischen Arbeiten in punkto Komposition, Effekt und Motivwahl inspiriert wird und wiederum diese malerischen Entwicklungen auf einer nationalen sowie internationalen Bühne präsentiert und damit den Verlauf der Malereigeschichte maßgeblich beeinflusst.

Die Bilder der Naturalisten von Barbizon inspirieren sowohl den Realismus als auch den Impressionismus maßgeblich und ziehen elementare Anstöße zu ihren Stilentwicklungen aus dem Schaffen der befreundeten Fotografen.

Fazit

Die Geschichte der Fotografie ist eine bewegte und streitreiche, die verschiedenen Ausführungen zu dem Platz, den die Fotografie in und neben der Kunst findet, zeigen die Abhängigkeit der Fotografie von den Fotograf*innen auf. Die Charakteristik der Ausführung entspricht jener der Nutzer und wird doch so oft anhand der Beschaffenheit des Mediums argumentiert, dabei hat kein anderes künstlerisches Medium hat eine so diverse Anwendungsgeschichte erfahren wie die Fotografie. Der Zwiespalt ist ebenso erkennbar an den Tätigkeitsfeldern der jeweils größten Künstler, die die Fotografie in der zweiten Jahrhunderthälfte erfahren hat. So zum Beispiel Gustave Le Gray als Fotograf und Entwickler des Nass-Kollodionverfahrens sowie dem Kombinationsdruck, Henry Peter Emerson, dem Fotografen und Theoretiker, Louis Daguerre als Geschäftsmann, Maler und Erfinder, die Liste ist lang und ausführlich. Ebenso bemerkenswert sind die verschiedenen Maler, genannt seien hier Delacroix und Ingres, deren Stilentwicklung sich diametral gegenüberstand und doch beide für die Anerkennung der Fotografie als Kunst warben und sich, scheinbar unvereinbar in ihrer eigenen Kunst, einem so komplexen Medium dienlich machten und seinen Wert als Kunst erkannten.

Die Geschichte der Fotografie und Kunst liefert so kein einheitliches Fazit, das hier vorzutragen möglich wäre. Vielmehr eröffnet diese Art der Auseinandersetzung eine Option, ein so komplexes und beispielreiches Feld in nutzbare Kategorien zu unterteilen und anhand der genannten Beispiele eine Übertragung auf andere Künstler und deren Schaffen zu erleichtern. Die Gespaltenheit und die Diskussionen um den Wert von Fotografie als Kunst sind die Essenz, die bestimmend ist für die künstlerische Entwicklung und die bildgewordenen Früchte des Diskurses, der größtenteils unverändert bis in das 21. Jahrhundert besteht und nun mit anderen Figuren und Materialien gleiche Fragen verhandelt.