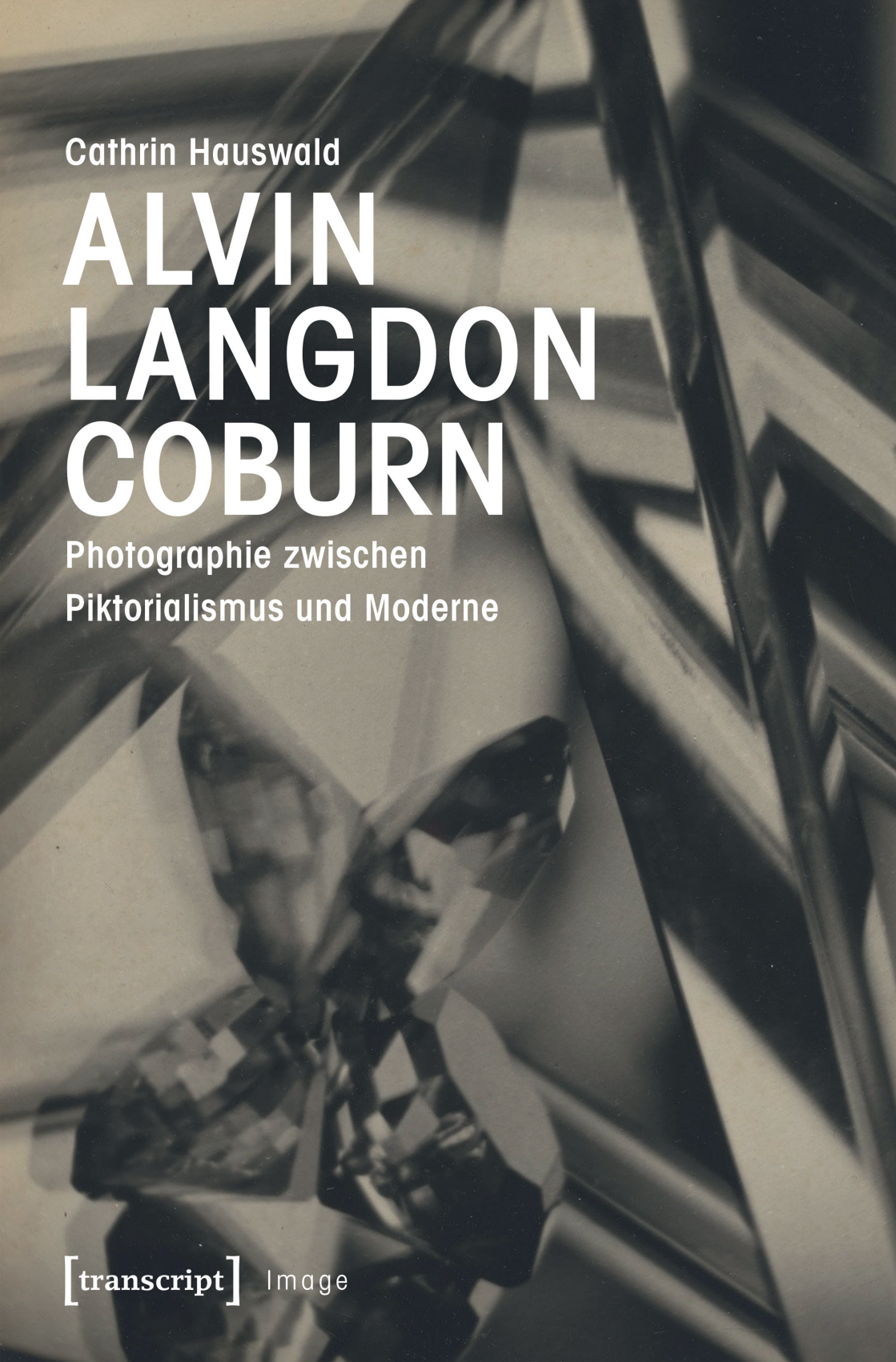




Cathrin Hauswald

ALVIN LANGDON COBURN

Photographie zwischen
Piktorialismus und Moderne

[transcript] Image

Aus:

Cathrin Hauswald

Alvin Langdon Coburn

Photographie zwischen Piktorialismus und Moderne

Februar 2018, 318 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-4193-6

Alvin Langdon Coburn ist der erste Künstler, der 1916 von »abstrakter Photographie« schreibt und sie auch ästhetisch umsetzt. Und das, obwohl er selbst der piktorialistischen Strömung, der stimmungsvollen Kunstphotographie, angehört. Anhand von Coburns Wirken als zentrale Figur des epistemisch-ästhetischen Umbruchs in der Zeit der Jahrhundertwende verdeutlicht Cathrin Hauswald eindrucksvoll die Entwicklung der Photographie vom 19. Jahrhundert in die Moderne. Sie zeigt: Während Coburn die Beben des technologischen und photographischen Fortschritts aufzeichnet und gleichsam gestaltet, inszeniert sich der Kunstphotograph selbst als ambivalentes und geradezu antimodernes Element seines photographischen Schaffens, dessen Ziel stets die eigene Nobilitierung bleibt.

Cathrin Hauswald (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Sammlung Fotografie und neue Medien im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Von 2013 bis 2016 war sie Stipendiatin am DFG-Graduiertenkolleg »Das Reale in der Kultur der Moderne« an der Universität Konstanz. Zu ihren Forschungsinteressen zählen Foto-geschichte(n) und fotografische Ausstellungsformate.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4193-6

Inhaltsverzeichnis

Siglen | 7

Vorwort | 9

1 IM UMBRUCH. PHOTOGRAPHIE UM 1900 | 13

1.1 Ist Photographie Kunst? | 15

1.2 Eine elitäre Strömung: der Piktorialismus | 20

1.2.1 Die Amateure sind los! | 20

1.2.2 Coburn, der Amateur | 23

1.2.3 Malerische Photographie | 26

1.3 Tradition und Moderne | 30

1.3.1 Mimesis und Abstraktion | 30

1.3.2 Strukturierung und Symbolismus | 33

2 KÜNSTLERISCHE MYTHEN. STRATEGIEN DER SELBSTINSZENIERUNG | 39

2.1 Selbstinszenierung als künstlerische Praxis | 40

2.1.1 Inszenierungspraxis und Rollenverhalten | 42

2.1.2 Dandys und Propheten. Ein Photograph in vier Rollen | 47

2.1.3 Photographische Selbstinszenierung und die ‚wahre‘ Maske | 70

2.2 Die Autobiographie als Nobilitierungsinstrument | 74

2.2.1 Photo und Text in der photographischen Autobiographie | 77

2.2.2 Die Autobiographie eines Photographen | 90

2.2.3 Das ist (k)eine Autobiographie! | 95

3 MODERN / ANTIMODERN. DUALISTISCHE SPANNUNGSFELDER AUF DEM WEG IN DIE MODERNE | 103

3.1 Unikat vs. Serie.

Von den Spielarten der Wiederholung | 105

3.1.1 Unikate mit und ohne Serie: die Porträts | 109

3.1.2 Die Narrativierung von Bildern in Serie:

Die Wolke & Cotton Waste | 137

3.1.3 Das Serielle im Bild: Pittsburgh & Paris | 165

3.1.4 Unikat und Serie. Eine Synthese | 186

3.2 Kunstreligion vs. Technikfaszination.

Vom Glauben an die Schönheit der Technik | 189

3.2.1 Die Magie der Kamera *oder* Von Magiern als Propheten | 190

3.2.2 (Re-)Konstruktion sakraler Bauten:

California Missions und Liverpool Cathedral | 218

3.2.3 Kunstreligion und Technikfaszination. Eine Synthese | 252

3.3 Stimmung vs. Abstraktion.

Von der Suche nach reiner Photographie | 254

3.3.1 So stimmungsvoll, dass es abstrakt wird | 255

3.3.2 So abstrakt, dass es konkret wird | 266

3.3.3 Von der Malerei zur Photographie – und zurück | 279

Postskriptum | 283

Abbildungsverzeichnis | 287

Literaturverzeichnis | 293

Vorwort

Was hat es mit einer Photographie zwischen Piktorialismus und Moderne auf sich? Gleich zwei Lesarten bieten sich an: Zum einen lässt sich die Entwicklung der Photographie im Anschluss an die Jahrhundertwende als eine chronologische und historisch richtungsweisende lesen – von der kunstphotographischen Bewegung um 1900 zur Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Bedeutet dabei eine Positionsverschiebung vom traditionellen Piktorialismus hin zu moderner Abstraktion als photographisches Verfahren einen epistemologischen Bruch in der Photogeschichte? Oder handelt es sich um eine kontinuierliche Entwicklung, bei der die im Piktorialismus getroffenen Grundannahmen konsequenterweise in der Moderne münden?

Neben einer solchen chronologischen Lesart eröffnet sich gleichzeitig die Möglichkeit, eine Photographie zwischen Piktorialismus und Moderne als dazwischen Oszillierendes zu begreifen. Die Photographie pendelt *zwischen* diesen ästhetisch-epistemischen Figuren, die gleichzeitig gattungsgeschichtlich gebunden zu sein scheinen. Wieviel Piktorialismus steckt eigentlich in der Moderne? Und wieviel Moderne bereits im Piktorialismus?

Diese Fragen näher zu durchleuchten, war der Antrieb für die vorliegende Arbeit. Jene hat es sich zum Ziel gemacht, die Entwicklungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts anhand einer photohistorischen, -theoretischen und -ästhetischen Analyse von Alvin Langdon Coburns Werk zu beschreiben und so den mitunter paradox anmutenden – doch für die Moderne charakteristischen – Konflikten von Rückkehr und Aufbruch, Antimoderne und Moderne, Tradition und Innovation auf den Grund zu gehen. Diese scheinbaren Widersprüche finden sich in der Gegenüberstellung von Piktorialismus und Moderne wieder. Der Begriff Piktorialismus steht dabei nicht nur für die kunstphotographischen Strömungen an der Wende zum 20. Jahrhundert, sondern auch für ein traditionelles photographisches Verständnis, das mit dem langen 19. Jahrhundert – begriffen als Gegenmodell zur anbrechenden Moderne – in Verbindung gebracht wird. Der Begriff der Moderne

wiederum steht sinnfällig für die Avantgarde mit all ihren Ambivalenzen und für konzeptuelle Innovation. Coburn war der erste Photograph, der im Wortsinn „Abstrakte Photographie“¹ anfertigte. Er war auch der erste, der über die Notwendigkeit einer entfesselten, unkonventionellen und ungegenständlichen Photographie schrieb. Und das, obwohl – oder auch: gerade weil – er selbst ein Kind des stimmungsvollen Piktoralismus war. Coburn zeichnete in seiner Arbeit die Beben des technologischen und photographischen Fortschritts auf und setzte sie gleichsam ästhetisch um: sei es als Stimmungsbild, als Spiel mit symbolistischen Weltordnungen oder als Phänomene der Abstraktion. Gleichzeitig wird durch die von ihm praktizierte Intermedialität und der umfänglichen Illustration von Werken der Schriftsteller seiner Zeit, seiner theoretischen Publikationen und seiner Bezugnahme auf die zeitgenössische Kunst die Verschränkung der Medien zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Anforderungen an eine moderne Photographie deutlich.

Zu Coburn und Teilgebieten seines Werks existieren verschiedene Essays und Publikationen: beispielsweise zu *Men of Mark*, zur Zusammenarbeit mit Schriftstellern wie Robert Lewis Stevenson, zu seinen Manchester-Publikationen, zu seiner Raumauffassung des Grand Canyons und auch zur Dominanz der Form in seinem Werk und der daraus resultierenden Entwicklung der Vortographien, um nur einige zu nennen.² Diese Aufsätze nehmen interessante, jedoch nicht abschlie-

1 Alvin Langdon Coburn, „Die Zukunft des Piktoralismus (1916)“, in: Ders., *Auf der Suche nach der Schönheit. Schriften zur Photographie*, hg. v. Inge-Cathrin Hauswald und Bernd Stiegler, München 2015, S. 313-315, 315.

2 Margaret Moore und Jennifer Huget, *A.L. Coburn's Men of Mark. Pioneers of modernism*, Hartford 2004; Tom Normand „Alvin Langdon Coburn, Robert Louis Stevenson and Edinburgh“, in: *History of photography*, 29/1 (2005), S. 45-59; Mark Crinson, „Pictorialism and Industry: Alvin Langdon Coburn in Manchester“, in: *History of Photography*, 30/2 (2006), S. 155-172; Jordan Bear, „„Venturing Out on a Ledge to Get a Certain Picture‘: The ‚authentic‘ spaces of Alvin Langdon Coburn's Grand Canyon“, in: *photographies*, 5/1 (2012), S. 51-70; Frank DiFederico, „Alvin Langdon Coburn and the genesis of vortographs“, in: *History of Photography*, 4/11 (1987), S. 265-296; Melita Schaum, „The Grammar of the Visual: Alvin Langdon Coburn, Ezra Pound, and the Eastern Aesthetic in early Modernist Photography and Poetry“, in: *Paideuma*, 24/2/3 (1995), S. 79-106.

ßend erörtere Einzelaspekte in den Blick. Der 2014 erschienene, umfassende Ausstellungskatalog *Alvin Langdon Coburn*³ mit einem Text von Pamela Glasson Roberts, erörtert die Geschichte Coburns aus biographisch argumentierender Perspektive ausführlich, verzichtet jedoch darauf, das Werk theoretisch vertiefend zu kontextualisieren. Der Ausstellungskatalog *Alvin Langdon Coburn. Fotografien 1900–1924*⁴ glänzt durch einen subjektiven, von der persönlichen Bekanntschaft mit Coburn geprägten Essay Nancy Newhalls, stellt allerdings kaum wissenschaftliche Fragen an das Œuvre. Die Monographie *Alvin Langdon Coburn. Symbolist photographer, 1882–1966: beyond the craft* von Mike Weaver aus dem Jahre 1986 bearbeitet, wenn auch in verkürzter Form, das Lebenswerk Coburns, doch konzentriert sie sich einzig auf die Symbolisierungsstrategie und bezieht dadurch die Position, demnach Coburn dem Symbolismus nachhaltig und dauerhaft verhaftet bleibe.⁵ So nimmt es kaum Wunder, dass eines der ergiebigsten Schriftwerke zu Coburn seine Autobiographie ist, die bis dato jedoch kaum Gegenstand kunst- oder literaturwissenschaftlicher Untersuchungen war.

Um das aufgezeigte Desiderat zu schließen, wurde Coburns Wirken als zentrale Figur des epistemisch-ästhetischen Umbruchs in der Zeit der Jahrhundertwende sowohl auf bildlicher als auch programmatischer Ebene untersucht und das Zusammenspiel beider Ebenen analysiert. Verschiedene ästhetische Positionen – der Symbolismus, die Abstraktion und das Stimmungsbild – dienten dabei als Marker. Dabei wurde bald klar: Während Coburn mit seinem Werk konzeptionell und ästhetisch stets neue Pfade erschließt, bleibt er als Künstlerfigur habituell einem Anachronismus verhaftet. Es ist kaum möglich und auch nicht sinnvoll, Coburns Werk vom Autor zu lösen und ausschließlich rezeptionsästhetisch zu betrachten: Coburn selbst ist Teil seines Werks. Das zeigt sich in ausgeklügelten Selbstinszenierungsstrategien und wird auch bei der Auswahl seiner Projekte immer wieder deutlich: Es geht inhaltlich um ein elitäres, statusbewusstes Streben nach Etablierung, Nobilitierung und Wirkmacht – das formal seinen Raum in künstlerischer Innovation findet. Es war keinesfalls Ziel der Arbeit, Coburns photographisches Schaffen lückenlos darzustellen; und auch nicht, so viele Abbildungen wie nur möglich zu kommentieren. Stattdessen wurden anhand ausgewählter Beispiele die verschiedenen Verfahren – ästhetisch sowie programmatisch

3 Pamela Glasson Roberts und Anne Cartier-Bresson (Hg.), *Alvin Langdon Coburn*, Madrid 2014.

4 Karl Steinorth (Hg.), *Alvin Langdon Coburn. Fotografien 1900–1924*, Zürich und New York 1998.

5 Mike Weaver, *Alvin Langdon Coburn. Symbolist photographer, 1882–1966; beyond the craft*, New York 1986.

und konzeptuell – aufgezeigt, die für Coburns Werk von Bedeutung sind. Zur Darlegung eines solchen Verfahrens wurden Beispiele ausgewählt, die unter Umständen auch an anderer Stelle zur Aufarbeitung eines anderen Phänomens gedient hätten – und andere Aufnahmen weggelassen, die das gleiche Phänomen beschrieben hätten. So ergibt es sich, dass einige von Coburns einschlägigen Werken nicht vertieft in der Arbeit besprochen werden: etwa das von ihm publizierte Photobuch *Moor Park* (1915) und zahlreiche Aufnahmen wie *Regent's Canal* (1904), *Shadows and Reflections, Venice* (1905), *Cadiz Harbour* (1906), *Spider Webs* (1907) und *The Octopus* (1912). Coburns späte Reisephographien, die in den 1950er Jahren auf Madeira entstanden, sind daneben nicht Teil dieser Arbeit: Um 1930 zerstörte Coburn rund 15.000 seiner photographischen Negative, vermachte einen Großteil seines photographischen Werks der *Royal Photographic Society* und beendete symbolisch sein künstlerisches Werk.⁶ Da die Entwicklung in die Moderne in dieser Arbeit nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt selbstinszenatorischer und nobilitierender Praktiken untersucht wird, wurden diese Photos, die ästhetisch und epistemologisch nur wenig neue Zugänge eröffnen, nicht herangezogen.

Für die vorliegende Publikation wurde auf die von mir verfasste Masterthesis „Great Creator of Clouds“. Alvin Langdon Coburns Wolkenphotographie im Kontext des Piktorialismus – und darüber hinaus“ als Vorarbeit zurückgegriffen. Jene beschäftigt sich mit der Geschichte der Wolkenphotographie und analysiert die zahlreichen Wolkenaufnahmen und zugehörigen theoretischen Texte in Coburns Œuvre im Kontext der kunstphotographischen Strömung und weiterer Wolkenphotographen. Einen Schwerpunkt bildete dabei Coburns Gedichtillustration zu *Die Wolke* von Percy Bysshe Shelley,⁷ die beispielhaft für einen narrativisierten Bildparcours im Werk Coburns steht und auch in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen wird.

Bei Archivrecherchen im *George Eastman House* in Rochester, New York, und in der *Royal Photographic Society* in Bedford, England, wurde zu Beginn der Recherchen Coburns Nachlass gesichtet. So ist zuerst eine Sammlung seiner publizierten Texte entstanden, das photographische Werk wurde untersucht und Materialien aus dem Nachlass analysiert. Die aus dem Englischen bzw. Amerikanischen übersetzten Essays und Schriften zur Photographie Coburns wurden sodann 2015 als Edition mit dem Titel *Auf der Suche nach der Schönheit. Schriften zur Photographie* gemeinsam mit Bernd Stiegler in der Reihe *photogramme* beim Wilhelm Fink Verlag publiziert. Es handelt sich um eine zentrale Ergänzung der vorliegenden Arbeit.

6 Vgl. ebd., S. 9.

7 Percy Bysshe Shelley, *The Cloud*, London 1912 [1820]. Auf Deutsch: *Die Wolke [The Cloud, 1820]*, Hamburg 2011.

1 Im Umbruch.

Photographie um 1900

...aber warum sollte der Kamerakünstler nicht mit den abgenutzten Konventionen brechen, die sein Medium selbst während seines verhältnismäßig kurzen Bestehens bereits einzuengen und einzuschränken begonnen haben, um stattdessen die Ausdrucksfreiheit in Anspruch zu nehmen, die jeder Kunstform zustehen muss, wenn sie wirklich lebendig sein soll?

ALVIN LANGDON COBURN, „KAMERABILDER (1913)“, IN: DERS. (2015), *AUF DER SUCHE NACH DER SCHÖNHEIT*, S. 288-290, 288.

Im Ausstellungskatalog der *Groupil Gallery* beschreibt Coburn 1913 prägnant die Pole, zwischen denen sich die Photographie, die er selbst als Mitglied der *Photo-Secession* prägt und entwickelt, bewegt. „Niemand vermag die Wahrhaftigkeit der Kamera abzustreiten,“ schreibt er dort, und dennoch sei beispielsweise „The House of Thousand Windows‘ perspektivisch betrachtet mit Sicherheit fast so phantastisch wie eine kubistische Phantasie.“¹ Die Kamera verfügt über einen Evidenzanspruch und ist gleichermaßen ein Kunstmedium, das die Phantasie anregt, neue Denkmodelle auslotet und dessen Grenzen immer wieder neu verhandelt werden müssen. Eine Photographie wie eine kubistische Phantasie. Darin steckt

1 Coburn, „Kamerabilder (1913)“, in: Ders. (2015), *Auf der Suche nach der Schönheit*, S. 288-290, 288, siehe in der vorliegenden Publikation Abb. 54, *The House of Thousand Windows*, 1912.

zumindest in Teilen noch die piktorialistische² Idee, die Photographie einem anderen Kunstmedium, der (nunmehr kubistischen) Malerei anzunähern und gleichsam den Effekt vollständiger Verfremdung vom dokumentarischen Gehalt der Photographie zu suchen: Eine kubistische Phantasie in der Photographie zielt aber gleichzeitig auf die Imagination von Formen, Strukturen, kurzum, sie nähert sich der Abstraktion. Und während die Idee, die Malerei zu imitieren alles andere als avantgardistisch erscheint, ist die Idee einer abstrakten Photographie, die Coburn 1916 ausruft,³ ein genuin moderner.

Inwiefern aber kann sich die Photographie aus den um 1900 gesetzten Grenzen lösen und wie steht sie zur aufkommenden Moderne⁴ des 20. Jahrhunderts? Ist die Photographie, die Coburn praktiziert und zu praktizieren sucht, dem 19. Jahrhundert, verstanden als traditionelles und in gewisser Weise anachronistisches Topos, verhaftet oder ist sie bereits aus den bis dato geltenden Konventionen ausgebrochen? Markiert sie also einen Übergang zur Moderne oder ist sie gar modern? Im Folgenden gilt es nachzuforschen, wie diese Entwicklung verläuft: der Weg der Photographie in die Moderne.

-
- 2 Im Folgenden werden die Begriffe Piktorialismus/Kunstphotographie, piktorialistisch / kunstphotographisch und Piktorialist und Piktorialistin / Kunstphotograph und Kunstphotographin synonym verwendet. Letzteres schließt dabei auch Kunstphotographinnen ein: Da es sich in erster Linie um Männer handelt und nur wenige Photographinnen in der Bewegung aktiv waren, wird das generische Maskulinum verwendet.
 - 3 Alvin Langdon Coburn, „Die Zukunft der bildmässigen Fotografie (1916)“, in: Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie. Band 2*, München 1980, S. 55-58, 58.
 - 4 Unter dem Begriff der Moderne wird hier eng gefasst die Phase begriffen, die ihren ästhetischen und epistemischen Höhepunkt zwischen 1918 und 1933 erreicht. Prozessual betrachtet, handelt es sich um die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der „die industrialisierte Moderne und industrielle Epoche nach 1900 beginnen, ihre eigene Ästhetik freizusetzen; eine Ästhetik, die sich leiten lässt von einer Allianz zwischen Kunst und Industrie, und das heißt letztlich auch von ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne.“ Sabina Becker und Helmuth Kiesel, „Literarische Moderne: Begriff und Phänomen“, in: Dies. und Robert Krause (Hg.), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin und New York 2007, S. 9-35, 19.

1.1 IST PHOTOGRAPHIE KUNST?

Zu Beginn ihrer Geschichte war die Photographie noch weit davon entfernt, als Kunst angesehen zu werden. Nachdem sie als geradezu magisches Medium⁵ ihren Rezipienten zahlreiche Fragen zur Einordnung aufgegeben hatte,⁶ pendelt sich ihr Status zwischen Ästhetik und Wissenschaft ein.⁷ Als scheinbar objektives Medium wird die Photographie als technisches Hilfsmittel für die Wissenschaft, insbesondere für die Astronomie oder auch die Meteorologie, genutzt.⁸ Das präzise dokumentierende und detailliert abbildende Verfahren entpuppt sich als eine „unschätzbare Helferin“⁹ der Wissenschaft, schafft sie es doch einen singulären Moment festzuhalten, aufzuzeichnen, zu dokumentieren und dem sehenden Auge manch flüchtigen Moment überhaupt erst zugänglich zu machen.

Die Photographie als hilfswissenschaftliches Instrument findet ihren Weg so auch in die Malerei: als Helferin. Werden in den 1850er Jahren vorerst Naturstudien, sogenannte *Études d'après nature*, als photographische Lehrmittel für die

5 Die Photographie wird immer wieder als „Magie“ oder ihre Wirkung als „magisch“ bezeichnet. William Henry Fox Talbot führt diese Rhetorik ein, indem er die Photographie 1839 als „Naturmagie“ bezeichnet (Talbot zit. n. Hubertus von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988, S. 33). Walter Benjamin, Susan Sontag, Jean Baudrillard und Roland Barthes folgen u.a. dieser Tradition. Vgl. Florian Lehmann, *Realität und Imagination. Photographie in W.G. Sebalds Austerlitz und Michelangelo Antonionis Blow up*, Bamberg 2013, 16f. Im vorliegenden Text widmet sich insbesondere Kap. 3.2.1 der angesprochenen Thematik.

6 Bernd Stiegler diskutiert die frühen Beschreibungen des Mediums ausführlich. Siehe dazu Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001, S. 22-40 und Ders., *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 15-32. Demnach wird die Photographie in ihrer Frühzeit „auf der einen Seite [...] als Bild und somit Kunstprodukt beschrieben, auf der anderen als der bildgewordene Gegenstand, als eine Art zweite Natur als Bild. Die Photographie oszilliert zwischen Kultur und Natur, zwischen ästhetischem und wissenschaftlichem Bild, zwischen Kontingenz und Notwendigkeit, Subjektivität und Objektivität.“ (Ebd., S. 18f)

7 Vgl. Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 18f.

8 Curt Schmidt, *Die Photographie im Dienste wissenschaftlicher Forschung*, Wien 1909, S. 62.

9 Ebd.

Ausbildung an Kunstakademien erstellt,¹⁰ entwickelt sich daraus schnell die Praxis zahlreicher Maler, Photographien als Vorlagen für ihre Gemälde zu nutzen.¹¹ Auf diese Weise werden photographische Studien erstellt, die im Anschluss vom Künstler im Studio abgezeichnet werden können, und nicht in der Natur während langwieriger Sitzungen angefertigt werden müssen. Diese Vorgehensweise prägt speziell auch den Umgang mit ephemeren Wetterphänomenen: Da es als sehr schwierig gilt, Wolken und auch Wasser malerisch umzusetzen, orientieren sich viele Maler um 1850 an den Wolkenphotographien von beispielsweise Gustave Le Gray, Charles Marville oder Roger Fenton.¹² Jene komponieren ihrerseits ihre Aufnahmen in malerischer Tradition, wobei Mittel der Malerei auf die Photographie übertragen werden. Interessanterweise entwickelt sich so ein Wechselspiel, bei dem sich Photographen und Maler gegenseitig imitieren: Le Gray orientiert sich beispielsweise mit seinen Wolkenaufnahmen an Gemälden der Romantik, etwa an jenen Caspar David Friedrichs, im Gegenzug dienen seine Aufnahmen anderen Malern als Vorlage für neue Gemälde. Berühmtes Beispiel ist Gustave Courbets Gemälde *The Wave* von 1870, das sich scheinbar an Le Grays Meereslandschaften orientieren soll.¹³

Während die Grenze zwischen den Medien zusehends an Schärfe verliert, bekommt der Streit um den Kunststatus der Photographie Aufwind.¹⁴ Die Diskussion kulminiert in der Frage, „ob die Photographie nun eine durch das wahrnehmbare Subjekt gefilterte, arrangierte und interpretierte Wirklichkeit darstelle,“ wie Bernd Stiegler es formuliert, „oder aber [...] eine mechanische, objektive und nicht durch die subjektive Einflußnahme beeinträchtigte Wiedergabe des Gegenstandes sei.“¹⁵

10 Vgl. Ken Jacobson und Anthony Hamber, *Études d'après nature. 19th century photographs in relation to art*, Petches Bridge 1996.

11 Auch bekannte Maler wie Delaroche, Degas, Courbet, Gérôme oder Delacroix arbeiten nach Photographien. Vgl. Ulrich Pohlmann und Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.), *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, München 2004, S. 172.

12 Vgl. ebd.

13 Ob Courbet tatsächlich nach Le Grays Aufnahmen malte, wurde bisher nicht endgültig geklärt. In der Literatur wird eine Orientierung an Le Gray jedoch vermutet. Vgl. Barthélemy Jobert, „From the Point of View in Painting“, in: Sylvie Aubenas und Gordon Baldwin (Hg.), *Gustave Le Gray. 1820–1884*, Los Angeles 2002, S. 232–253, 246.

14 Aufgearbeitet hat den photographischen Diskurs im 19. Jahrhundert und die Frage nach dem Kunststatus der Photographie Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 137–183.

15 Ebd., S. 142.

Mit diesen einander ausschließenden Annahmen wird die Ontologie der Photographie bestimmt und damit einhergehend die Frage, ob die Photographie überhaupt Kunst sein kann.

Zentrale Figuren der Debatte und im zweiten Schritt maßgeblich an der Etablierung der Kunstphotographie beteiligt, sind der britische Photograph Henry Peach Robinson und sein Landsmann, der Arzt Peter Henry Emerson. Sie legen den Grundstein der kunstphotographischen Bewegung und gelten als Gründungsväter des britischen Piktoralismus, wenngleich sich ihre Positionen gegenüber der Kunstphotographie weitgehend widersprechen.¹⁶ Robinson definiert in seinem Hauptwerk *Der malerische Effect in der Photographie als Anleitung zur Composition und Behandlung des Lichtes*¹⁷ 1869 die Photographie als eine Weiterentwicklung der bildenden Künste und rät seinen Lesern anstelle der Orientierung an der Natur das „Studium der Gesetze und Axiome, welche die grössten Maler, Bildhauer und Baumeister geleitet beim Schaffen ihrer schönsten Werke.“¹⁸ Für die Umsetzung einer der Malerei entlehnten Ästhetik in der Photographie ist ihm manches Mittel recht. Er nutzt als einer der ersten überhaupt die Kompositphotographie:¹⁹ Die Kombination mehrerer Negative für eine photographische Aufnahme

16 Siehe hierzu das Kapitel „H.P. Robinson vs. P.H. Emerson. Grenzen und Möglichkeiten der Photographie als Kunst“ in Bernd Stiegler und Felix Thürlemann, *Lichtmaler. Kunst-Photographie um 1900*, Stuttgart 2011, S. 7-15; vgl. dazu auch Ellen Handy (Hg.), *Pictorial effect naturalistic vision. The photographs and theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*, Norfolk, Va. 1994 und John Tibbetts, „The Real Thing: Arguments Between Art and Science in the Work of P.H. Emerson and H.P. Robinson“, in: *Journal of American Culture*, Bd. 4 (1981), S. 149-172.

17 Henry Peach Robinson, *Der malerische Effect in der Photographie als Anleitung zur Composition und Behandlung des Lichtes in Photographien [Pictorial effect in photography. Being hints on composition and chiaroscuro for photographers: to which is added a chapter on combination printing, London 1869]* Halle/S. 1886.

18 Ebd., S. 9; vgl. auch Stiegler (2001), *Philologie des Auges*, S. 87.

19 Vgl. Pohlmann (2004), *Eine neue Kunst? Eine andere Natur!*, S. 172. Robinsons berühmtester Kombinationsdruck, *Fading Away* aus dem Jahre 1857, besteht aus fünf Photonegativen. Ebd., S. 272; Jannie Uhr Mogensen, „Fading into Innocence: Death, Sexuality and Moral Restoration in Henry Peach Robinson's *Fading Away*“, in: *Victorian Review. An Interdisciplinary Journal of Victorian Studies*, Bd. 32, 1 (2006), S. 1-17. Oscar Gustave Rejlander fertigte im selben Jahr aus gleich 32 Negativen das allegorische Bild *The Two Ways of Life* an. Dazu ausführlicher Leif Wigh (Hg.), *Oscar Gustave Rejlander 1813(?)–1875*, Stockholm 1998.

ist für Robinson ein brauchbares Mittel, um die eigene photographische Arbeit zu perfektionieren. Seiner Meinung nach ist die „einst so verachtete Methode, Photographien von zwei oder mehr Negativen zu combiniren, [...] jetzt so allgemein geworden, dass es kaum einen Photographen geben wird, der gute Bilder zu erzeugen trachtet und der nicht mehr oder weniger von dieser Methode Gebrauch macht.“²⁰ Interessanterweise ist es für Robinson zwar legitim für das perfekte Bild mehrere Negative miteinander zu vereinen, gleichzeitig lehnt er den Kauf von Negativen ab, da es seiner Meinung nach „ein bestimmter Betrug [ist], ein Negativ zu kaufen und dessen Abdruck als eigenes Bild [als einkopiertes Negativ im veröffentlichten Bild; C.H.] auszustellen.“²¹

Emerson hingegen lehnt jegliche nachträgliche Bearbeitung des Bildes und alle Varianten der Kompositphotographie kategorisch ab. Er versucht auf anderen Wegen die Photographie als Kunst zu entdecken und geht dabei verschlungene Pfade, die ihn zu einem ebenso eigentümlichen wie paradigmatischen Referenten der Debatte machen. Er etabliert Theorien zur Verquickung von Photographie und Wahrnehmung und setzt jene ins Zentrum der theoretischen Programmatik: In der Tradition Hermann von Helmholtz²² versucht er den Kunstwert der Photographie an der menschlichen Wahrnehmung auszurichten. So beschreibt er 1886 in seinem Vortrag „Photography, a Pictorial Art“, der Künstler müsse versuchen, die Wahrnehmung selbst zu imitieren und die Natur so abzubilden, wie das Auge sie sehe:

20 Henry Peach Robinson, „Combinirte Photographien“, in: Ders. (1886), *Der malerische Effect in der Photographie als Anleitung*, S. 167-168, 167.

21 Ebd., S. 168.

22 Helmholtz verfasste im 19. Jahrhundert das breit rezipierte und den Diskurs um die Wahrnehmung prägende Buch *Handbuch der physiologischen Optik*. Darin beschreibt er die leitende Funktionsweise von Nerven und deren Wirkung auf die menschliche Wahrnehmung. Auch sein Essay „Optisches über die Malerei“, abgedruckt in Hermann von Helmholtz, *Popular Scientific Lectures*, New York 1873, wird von Emerson aufgegriffen. Demnach sei das Auge der Kamera unterlegen und es verlange nach einer „Neubestimmung der photographischen Bildorganisation. Wenn, so Emerson, die Photographie sich an der Natur zu orientieren und in ihrer möglichst genauen Wiedergabe ihr Ziel hat, so muß die Kamera ihrerseits versuchen, den optischen Voraussetzungen des Auges näher zu kommen, d.h. ihre technische Überlegenheit aufzugeben.“ Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 148. Zu Helmholtz Theorie auch Richard M. Warren und Roslyn Warren, *Helmholtz on Perception. Its Physiology and Development*, New York, London und Sydney 1968; Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig 1867 (in drei Teilen: 1856, 1860, 1866).

Das Sichtfeld bleibe unscharf, während das Auge nur ein kleines Feld scharfzustellen in der Lage sei. Seine so argumentierte „Lehre der *fuziness*“²³ orientiert sich an diesen Annahmen und unternimmt den Versuch, durch den gezielten Einsatz von Unschärfe die menschliche Wahrnehmung nachzuempfinden und nur einen kleinen Fokus im Bild scharf zu zeigen.²⁴ Auf diese Weise funktionieren die meisten seiner Aufnahmen, die insbesondere in den 1880er Jahren entstehen. Emerson dokumentiert seine programmatischen Erkenntnisse in seiner Hauptschrift *Naturalistic Photography*²⁵, wo er 1889 zuerst die Photographie als der Malerei ebenbürtig feiert, sich jedoch in einer zweiten Auflage korrigiert, um sich in der dritten Auflage des Werkes 1899 gänzlich zu widersprechen und der Photographie jeden Kunstcharakter abzusprechen. Emerson versucht das Moment künstlerischen Eingriffs zu isolieren und der Frage nachzuspüren, welche Qualitäten der Photograph seiner Aufnahme beisteuert. In der dritten Auflage seines Studienbuchs negiert Emerson nun – *fuziness* hin oder her – den Kunststatus der Photographie, und beendet die mit sich selbst geführte Debatte: „The photographer does not make his picture – A MASCHINE DOES IT ALL FOR HIM.“²⁶ Dieses rein maschinelle Produkt könne somit keine Kunst sein.

Robinson bestätigt Photographie als Kunst, Emerson negiert den Kunstwert der Photographie endgültig. Trotz ihrer divergenten Ansätze sind es gerade diese Beiden, die neue photographische Ideale etablieren und kommentieren. Robinson und Emerson sind zwei der ersten Photographen, die künstlerische Aufnahmen nach ihren eigenen Vorstellungen produzieren und nicht nur theoretische Annahmen, sondern auch praktische Umsetzungen generieren. Sie gelten zu Recht als

23 Bernd Stiegler und Felix Thürlemann (Hg.), *Das subjektive Bild. Texte zur Kunstphotographie um 1900*, Paderborn 2012, Nachwort, S. 430.

24 Ebd.

25 Peter Henry Emerson, *Naturalistic photography. For students of the art*, London 1889. Zu Emersons Wahrnehmungstheorie und den verschiedenen Stadien seiner Publikationen auch Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 142-153, oder auch Sarah Greenough, „The Curious Contagion of the Camera“, in: Dies. (Hg.), *On the art of fixing a shadow. One hundred and fifty years of photography*, Washington 1989, S. 129-153, 143.

26 Diese Formel spiegelt recht gut die in der Bevölkerung verankerte Ansicht zum Kunststatus der Photographie wider, die sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts halten konnte. Peter Henry Emerson, *Naturalistic photography. For students of the art*, London 1899, S. 56.

die Gründer der kunstphotographischen Strömung, in der eine Vielzahl photographischer Amateure ihnen nachfolgen und eine neue Phase der Photogeschichte einläuten: den Piktorialismus.

1.2 EINE ELITÄRE STRÖMUNG: DER PIKTORIALISMUS

1.2.1 Die Amateure sind los!

Es ist nicht zuletzt der technische Fortschritt, der dazu führt, dass die Photographie zum Ende des 19. Jahrhundert als massentaugliches Medium Verbreitung findet und sich gleichzeitig aus den Fesseln der vermeintlich reinen Dokumentation befreit. 1871 entwickelt der britische Arzt Richard Leach Maddox die Gelatine-Trockenplatte, durch welche die Photographie einen größeren gesellschaftlichen Kreis erreicht.²⁷ Die Ausführung ist einfacher als bei dem bis dato führenden photographischen Entwicklungsverfahren mit der Kollodium-Nassplatte. 1888 entwirft George Eastman die Rollfilmkamera Kodak Nr. 1,²⁸ einen schwarzen Kasten, der kein weiteres Equipment benötigt und auf Hüfthöhe gehalten und ausgelöst wird. Plötzlich ist es für jedermann möglich, Bilder aufzunehmen. Das führt zur Etablierung eines gänzlich neuen Personenstandes, der sich nun in der Tradition Robinson und Emersons neben den Berufsphotographen²⁹ mit der Photographie beschäftigt: den Amateuren. Ambitionierte Privatpersonen, die mit innovativen technischen Mitteln photographische Aufnahmen so zu verändern versuchen, dass sie wie gemalte Bilder erscheinen, erobern das photographische Feld. Aus dem Streben Photographie wie malerische Kunst aussehen zu lassen, entwickelt sich nach und nach der Versuch, eine ästhetisch wie epistemisch genuin photographische Kunst zu etablieren.

Die heterogene kunstphotographische Bewegung bildet verschiedene Instrumente aus, über die sie organisiert wird und international Verbreitung findet. Zahlreiche sogenannte Amateurphotographen-Vereine entstehen weit über Europa und

27 Vgl. Greenough (1989), „The Curious Contagion of the Camera“, S. 129.

28 Vgl. Lyle Rexer, *The edge of vision. The rise of abstraction in photography*, New York 2009, S. 49.

29 Bis dahin war das Feld aus Kosten- und Praktikabilitätsgründen vornehmlich den Berufsphotographen vorbehalten. Jene standen beruflich, aber vor allem ideell, in Konkurrenz zu den Amateuren. Siehe zur Beziehung beider Gruppen die Originalessays zu „Amateure gegen Berufsphotographen“ in Stiegler/Thürlemann (2012), *Das subjektive Bild*, S. 153-179.

Nordamerika verstreut, die bekanntesten darunter sind die *Photo-Secession* um Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Frank Eugene, Clarence H. White, Gertrude Käsebier und Alvin Langdon Coburn in New York, oder auch die *Brotherhood of the Linked Ring* in London, u.a. gegründet von Alfred Horsley-Hinton und Henry Peach Robinson; des Weiteren die Hamburger *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* mit den Gebrüdern Hofmeister und der *Wiener Kamera-Klub* mit dem Wiener Trifolium Heinrich Kühn, Hugo Henneberg und Hans Watzek; in Frankreich setzt der *Photo-Club-de-Paris* um Robert Demachy und Constant Puyo Maßstäbe.³⁰ Doch ebenso, so könnte man sagen, wie der Begriff des Piktorialismus gleichzeitig eine Bewegung, eine Philosophie, eine Ästhetik und einen Stil benennt,³¹ finden diese Modi in den verschiedenen Ländern und Schulen unterschiedliche Ausprägungen und Umsetzungen,³² die wiederum in den Fachorganen debattiert werden. Insbesondere die ästhetische Dimension entzweit die verschiedenen Schulen: Während die eine auf Unschärfe und Negativmanipulationen als künstlerische Mittel setzt, bevorzugt die andere die sogenannte *straight photography*³³; wo mancherorts Gummidrucke³⁴ mit intensiven Tonwerten vorherrschen, setzen sich andernorts vornehmlich Platindrucke³⁵ oder Photogravüren³⁶ durch.

30 Vgl. dazu bspw. Greenough (1989), „The Curious Contagion of the Camera“, S. 147f.

31 Vgl. Alison Nordström und David Wooters, „Crafting the Art of the Photograph“, in: Alison Nordström und Thomas Padon (Hg.), *Truth Beauty. Pictorialism and the photograph as art, 1845–1945*, Vancouver 2008, S. 30–50, 33.

32 Wenngleich Versuche unternommen wurden, einzelne Charakteristika bestimmten Nationen zuzuschreiben, handelt es sich dabei in erster Linie um spekulative Systematisierungen, derer es an Grundlage fehlt. Vgl. Kristina Lowis, „European Pictorial Aesthetics“, in: Patrick Daum, Francis Ribemont und Phillip Prodger (Hg.), *Impressionist camera. Pictorial photography in Europe, 1888–1918*, London und New York 2006, S. 47–53.

33 *Straight photography* bezeichnet im Gegensatz zur *pictorial photography* die weniger manipulierte und nachbearbeitete Variante der piktorialistischen Photographie. Vertreter sind bspw. Coburn und Stieglitz; die Franzosen Demachy und Puyo, aber auch Eugene, stehen hingegen für die *pictorial photography*. Siehe dazu Sadakichi Hartmann, „A plea for Straight Photography (1904)“, in: Ders., *The valiant knights of Daguerre. Selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers*, hg. v. Harry W. Lawton und George A. Knox, Berkeley 1978, S. 108–114: „And what do I call straight photography“, they may ask, „Can you define it?“ Well, that’s easy enough. Rely on your camera, on your eye, on your good taste and your knowledge

Neben den Vereinen und Photo-Clubs, in denen ausgiebig über verschiedene photographische Verfahren und Praktiken gefachsimpelt wird, finden nun vermehrt Ausstellungen zur Kunstphotographie statt. Galerien, die sich ansonsten exklusiv der Malerei verschreiben – zu nennen wären etwa *Bernheim* in Paris und die *Dudley Gallery* in London, zudem auch die Museen der Bildenden Künste, wie das *Petit Palais* in Paris, die *Kunsthalle* in Hamburg oder das *Art Institute* in Chicago – zeigen nun kunstphotographische Ausstellungen.³⁷ Joseph Keiley, einer der Juroren des *Chicago Photographic Salon* von 1900, bezeichnet die Piktorialisten im zugehörigen Ausstellungskatalog als Helden, die endlich die Photographie befreien³⁸ – eine Rhetorik, die sich noch häufig im Kontext piktorialistischer Arbeiten finden wird. Gleichzeitig entstehen zahlreiche Zeitschriften und Publikationen, in denen Ausstellungen besprochen, technische Neuerungen kommentiert und neue Aufnahmen publiziert werden. Stieglitz' Zeitschrift *Camera Work*³⁹ wird zum Leitmedium der piktorialistischen Bewegung, Photographen von Rang

of composition, consider every fluctuation of color, light, and shade, study lines and values and space division, patiently wait until the scene or object of your pictured vision reveals itself in its supremest moment of beauty. In short, compose the picture which you intend to take so well that the negative will be absolutely perfect and in need of no or but slight manipulation.“ Ebd., S. 114.

- 34 Zum Gummidruck bzw. Gummibichromatverfahren, vgl. Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.), *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*, Hamburg 1989, Anhang.
- 35 Vgl. zum Platindruck, auch Platinotypie genannt, ebd.
- 36 Zur Photogravüre, auch Heliogravüre, vgl. Anne H. Hoy, *Enzyklopädie der Fotografie. Die Geschichte, die Technik, die Kunst, die Zukunft*, Hamburg 2006, S. 243 und Susan Stulik und Art Kaplan, *Photogravure. The atlas of analytical signatures of photographic processes*, Los Angeles 2013.
- 37 Vgl. Françoise Heilbrun (Hg.), *A history of photography. The Musée d'Orsay collection 1839–1925*, Paris 2009, S. 264. Die Ausmaße der piktorialistischen Bewegung verdeutlicht eindrücklich die erste, von Alfred Lichtwark initiierte Ausstellung für Amateurphotographie der Hamburger Kunsthalle 1893. Hier wurden 6000 Photographien von insgesamt 458 Amateuren ausgestellt und 20 000 Einladungen verschickt. Vgl. dazu u.a. Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2011, S. 31.
- 38 Vgl. Nordström/Wooters (2008), „Crafting the Art of the Photograph“, S. 41.
- 39 Dazu Alfred Stieglitz, *Camera work. The complete photographs 1903–1917*, hg. v. Simone Philippi, Hong Kong 2008.

und Namen werden hier publiziert. Ohnehin handelt es sich um eine kleine, elitäre Gruppierung vornehmlich reicher, weißer, privilegierter Männer, um die sich die piktorialistische Strömung windet. Stieglitz, selbst das Epizentrum der gesamten Bewegung, steht mit zahlreichen der anderen zentralen Figuren in steter Korrespondenz, es werden Aufnahmen versendet, Komplimente ausgesprochen, Gerüchte debattiert, sich über Dritte ausgetauscht. Die Piktorialisten funktionieren als hermetischer Zirkel einer privilegierten Elite, bei der die wenigsten jemals regulärer Arbeit nachgehen müssen und die es sich leisten kann, Geld, Zeit und Energie in ihre photographischen Projekte zu stecken. Die piktorialistische Photographie entspricht so vornehmlich einem teuren und zeitintensiven Hobby der Oberschicht.

1.2.2 Coburn, der Amateur

Das lässt sich eindrücklich an Alvin Langdon Coburn nachzeichnen, dessen Werdegang sich von Beginn an als genuin piktorialistischer zeigt.⁴⁰ Der am 11. Juni 1882 in Boston geborene Amerikaner wächst in einer gut-bürgerlichen Familie auf, die das Unternehmen *Coburn & Whitman Shirts* unterhält. Früh verstirbt sein Vater, so dass er mit seiner alleinerziehenden Mutter Fannie aufwächst. Aus dem kaufmännischen Umfeld heraus entwickelt sich seine Leidenschaft für die Photographie mit gerade einmal acht Jahren nach einem Umzug von der Ostküste an die amerikanische Westküste nach Los Angeles. Das Geburtstagsgeschenk eines Onkels, eine Kodak, wird dankend angenommen, Coburn vertieft sich sofort in die Arbeit mit der Kamera und wird 1898 im Alter von sechzehn Jahren von seinem Cousin Fred Holland Day, einem bereits gestandenen Kunstphotographen, entdeckt. Day erkennt Coburns Talent und nimmt ihn und seine Mutter prompt mit nach London, wo sie kunstphotographische Ausstellungen besuchen. Coburn lernt Edward Steichen und Frederick H. Evans kennen, ein Besuch von Paris ermöglicht ihm die Bekanntschaft mit Robert Demachy und Frank Eugene, auf Reisen nach Deutschland und in die Schweiz lernt er weitere Persönlichkeiten der kunstphotographischen Szene kennen.

Coburn integriert sich schnell: Bereits bei seiner Rückkehr 1902 nach Boston kann er sich rühmen, die piktorialistische Elite zu kennen. Coburn, der bis dato noch keinen Tag seines Lebens gearbeitet, sondern in einem den elitären Piktori-

40 Siehe zum gesamten biographischen Absatz Alvin Langdon Coburn, „Alvin Langdon Coburn – Photograph: Eine Autobiographie mit über 70 Reproduktionen seiner Werke (1966)“, in: Ders. (2015), *Auf der Suche nach der Schönheit*, S. 13-163, 22–29. Zitate aus der Autobiographie werden im Folgenden mit AB abgekürzt.

alisten angemessenen Habitus bis zu seinem nun zwanzigsten Lebensjahr ausschließlich gereist war und Photographien angefertigt hatte, lässt sich in New York nieder. Er eröffnet, nachdem er, wie er selbst sagt, „nie ein kommerziell betriebenes Atelier zur Anfertigung von Portraits [besaß],“ (AB 27) sein eigenes Studio 1902 auf der Fifth Avenue, verbringt jedoch viel Zeit im Studio Gertrude Käsebiers, um dort die Kunstphotographie von Grund auf zu lernen. Auf Käsebier wird die Idee zurückgeführt, dass Coburn daraufhin bei Arthur Wesley Dow Sommerkurse besucht, um so in die Kompositionslehre eingeführt zu werden.⁴¹ Schon 1903 wird Coburn Mitglied der *Photo-Secession* um Stieglitz, und kurz darauf als eines der jüngsten Mitglieder überhaupt und als einer der wenigen akzeptierten Amerikaner in den britischen Club *Brotherhood of the Linked Ring* aufgenommen. Der künstlerische Ritterschlag folgt im gleichen Jahr, als im Mai seine erste *One-Man-Show* im New Yorker *Camera Club* stattfindet und im Juli erstmals eine seiner Photogravüren in der dritten Ausgabe von Stieglitz' *Camera Work* publiziert wird – es folgen zahlreiche Ausstellungen und Publikationen, in *Camera Work* und anderen Fachzeitschriften. Bereits im Alter von 21 Jahren hat er alle Ziele, die ein Kunstphotograph zu damaliger Zeit anstreben konnte, erreicht: Er gilt als einer der herausragenden Photographen seiner Zeit.

Wie auch für die anderen Kunstphotographen ist für Coburn die Wahl des photographischen Entwicklungsverfahrens für seine Arbeiten von elementarer Bedeutung. Coburn ist, wie auch Stieglitz, begeistert von den Möglichkeiten der Photogravüre. Er lernt die Methode durch Craig Annan kennen, der ein großer Befürworter dieses Reproduktionsverfahrens ist und wohl eine große Wirkung auf Coburn hatte der „die kohlschwarzen und kreideweißen Töne der Fotogravüre wegen ihrer größeren Intensität den Gelatinesilber-Abzügen vorzog“.⁴² Durch die Arbeit mit der Photogravüre gelingt es Coburn, nicht nur sensible Tonwerte perfekt auszuarbeiten, er selbst ist auch stolz darauf durch die Arbeit mit dem Verfahren „sowohl Handwerker als auch Künstler zu sein“⁴³ und sich in den Kontext der *Arts*

41 Arthur Wesley Dow war zum damaligen Zeitpunkt einer der renommiertesten und bedeutendsten künstlerischen Lehrer. Auf ihn wird auch eine kompositorische Nähe zum *japonisme* zurückgeführt. Vgl. Schaum (1995), „The Grammar of the Visual“, und Weaver (1986), *Alvin Langdon Coburn*, S. 6 und 11ff.

42 Hoy (2006), *Enzyklopädie der Fotografie*, S. 243.

43 Nancy Newhall, „Alvin Langdon Coburn – Der jüngste Stern“, in: Steinorth (1998), *Alvin Langdon Coburn*, S. 23-54, 32.

& Crafts-Bewegung⁴⁴ zu rücken. Nichtsdestotrotz ist Coburn sehr zugänglich für andere Verfahren und innovative technische Möglichkeiten, die einen photographischen Mehrwert bieten. Er interessiert sich für die Arbeit mit Farbphotographien, die „Autochromplatte, das neue, von den Brüdern Lumière entwickelte Drei-Farben-Verfahren“.⁴⁵ Jenes lernt Coburn um 1906/07 bei seinem Kollegen Steichen kennen, dessen autochrome Farbphotographien er in Paris bewundert – und prompt das Verfahren erlernen möchte; er wendet es jedoch nur kurzzeitig an.

Neben der Photogravüre und dem Autochromverfahren arbeitet Coburn mit dem Gummidruck. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Piktorialisten wie beispielsweise auch Steichen, lehnt Coburn die nachträgliche Manipulation des Bildes ‚von Hand‘ mit dem Ziel malerische Strukturen durch eine veränderte Materialität zu erreichen, gänzlich ab: „Nun muss ich jedoch zugeben, dass ich weder ein Freund von Gummidrucken bin, die wie Kreidezeichnungen aussehen, noch davon, auf Negativen herumzumalen, noch von glyzerinentwickelten Platinotypen, die Tuschezeichnungen nachahmen“. (AB 26) Vielmehr ist es ihm ein Anliegen, „hier sehr deutlich klar[zu]stellen, dass ich kein Freund jedweder nachträglicher Bearbeitung oder auf andere Weise vorgenommener Manipulation des Positivs oder Negativs bin.“⁴⁶ Für Coburn liegt der Vorteil des Gummidrucks nicht in der Möglichkeit der handwerklichen Retusche mit Kohle und Wischer oder einem übermäßigen Weichzeichner-Effekt. Um einen gewissen Grad an Weichheit im Bild ohne die verfälschenden Möglichkeiten des Gummidrucks auszuschöpfen, arbeitet Coburn mit ausgesuchten Verfahren und Mitteln – „soft-focus lenses and platinum printing to produce clarity without sharpness and softness without fuzziness.“⁴⁷ Doch obwohl Coburn dem Gummi- stets den Platindruck vorzieht, nutzt er ersteren, um seinen Photographien mehr Ausdruck zu verleihen und die Ton-

44 „In the wake of the Arts and Crafts Movement, Europe engaged with an aesthetics seeking to limit the influence of industrially produced objects. The cultural environment, particularly in the higher social strata, was aesthetically demanding.“ Allen Staley, *The new painting of the 1860s. Between the pre-raphaelites and the aesthetic movement*, New Haven 2011, S. 48.

45 Newhall (1998), „Alvin Langdon Coburn – Der jüngste Stern“, S. 32. Zum Autochrome vgl. Museum für Kunst und Gewerbe (1989), *Kunstphotographie um 1900*, Anhang.

46 Alvin Langdon Coburn, „Alvin Langdon Coburn, Künstlerischer Photograph – Von ihm selbst (1913)“, in: Ders. (2015), *Auf der Suche nach der Schönheit*, S. 279-284, 284.

47 Weaver (1986), *Alvin Langdon Coburn*, S. 29.

werte nachhaltig zu verschärfen und dadurch zu verbessern: „Platin ist von silbriger Zartheit und hat ein breites Spektrum von Grauschattierungen, aber sein Weiß ist wäbrig und sein Schwarz blaß; Coburn arbeitete mit seiner Beschichtung aus Gummi und Vandyckbraun-Pigmenten, um dem Schwarz Tiefe zu geben und das Weiß zum Schimmern zu bringen.“⁴⁸ Coburns Spiel mit den verschiedenen Techniken orientiert sich stets an seinen persönlichen Überzeugungen und Vorstellungen darüber, was er in seinen Photographien darstellen und ausdrücken möchte. Versteht er ein Übermaß an Weichheit und Verschwommenheit im Bild als Manko, so schöpft er doch aus den Möglichkeiten veränderbarer Tonwerte, gemäßiger Unschärfe und dem Wert von Pigmentpapier oder *Soft-focus*-Linsen.

1.2.3 Malerische Photographie

Der hohe Stellenwert technischer und chemischer Aspekte des photographischen Verfahrens in der Photographie zeichnet in besonderer Weise die Amateurphotographie aus. Durch die Bildmanipulationen ist Aufnahme nicht gleich Aufnahme. In mehreren Schritten entstehen völlig individuelle Bilder: Nach der Auswahl des Bildsujets, der inneren Bildkomposition und der Aufnahme der Szenerie mit einer bestimmten Kamera, einem bestimmten Objektiv mit ausgewählter Linse und möglicherweise aufgesetzten Filtern, folgt der zweite Teil der photographischen Arbeit. Nun werden möglicherweise mehrere Negative miteinander zu einem komponiert und im Anschluss je nach Vorliebe direkt bearbeitet (beispielsweise durch Übermalen oder Zerkratzen). Daraufhin folgen mit der Wahl des photographischen Entwicklungsverfahrens und dessen Durchführungsmodi wiederum Entscheidungen über die Schärfe, die Körnigkeit des Bildes, die Tonwerte, den Farbton im Bild. Was der Photograph am Schluss in den Händen hält, ist keinesfalls eine reproduzierbare Photographie, sondern ein künstlerisches Unikat. Und jenes soll, folgt man einem der zentralen Motive der piktorialistischen Kunsttheorie, eine gewisse Stimmung⁴⁹ transportieren. Der Photographietheoretiker und

48 Newhall (1998), „Alvin Langdon Coburn – Der jüngste Stern“, S. 25.

49 Der Begriff der „Stimmung“ (franz. *l'effet*; engl. *effect*) des „Stimmungsvollen“ ist von großer Bedeutung für die Kunstphotographie. Es existiert jedoch keine einheitliche Definition unter den Piktorialisten dafür, was eine passende Stimmung im Bild ausmacht. Grundsätzlich kann die Definition von Kerstin Thomas für eine erste Vorstellung des Begriffs dienen: „Der ästhetische Zustand der Stimmung ist an das Erlebnis einer Totalität geknüpft, bei dem sich Unterschiede auflösen zugunsten einer Gesamtqualität.“

Photographiekritiker Charles Henry Caffin schreibt 1901: „The picture, whether it reflects the feeling of the artist or embodies the impersonal poetry of nature, shall be able to affect us [die Rezipienten; C.H.] with some recognizable emotion.“⁵⁰ Willi Warstat⁵¹ beschreibt die Aufgabe des Künstlers, „seinen künstlerisch-ästhetischen Eindruck, den er gegenüber dem Objekt empfangen hat, zu fixieren und ihn bei sich und bei anderen jederzeit reproduzierbar zu machen.“⁵² Eben diese Leistung ist es, die laut Warstat Photographie zu Kunst werden lässt.⁵³ Denn er unterscheidet Photographie in „persönlich/künstlerisch vs. unpersönlich/wissenschaftlich“,“⁵⁴ und kategorisiert sie so binnen des Mediums als Kunst oder Wissenschaft.⁵⁵ Damit entwirft er 1913 aus einer fast schon retrospektiven Betrachtung der piktorialistischen Strömung eine maßgeschneiderte Kunsttheorie der Photographie.⁵⁶

Der vage Begriff der Stimmung im Kontext einer persönlichen, subjektiven Photographie steht nun für die Philosophie und das Ideal der piktorialistischen Bewegung selbst, Photographie aus ihrem Kontext vermeintlicher Objektivität herauszulösen:

Es werde „die Stimmung zu einer ästhetischen Kategorie befördert, die auf ausgezeichnete Weise die Disposition der Person oder den spezifischen Charakter einer Szenerie wiederzugeben vermag.“ Kerstin Thomas, „Stimmung als ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis“, in: Dies. (Hg.), *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin 2010, S. VI-X, VIII-IX.

50 Charles Henry Caffin, *Photography as a fine art*, New York 1972 [1901], S. 150.

51 Willi Warstat war neben Fritz Matthies-Masuren, Alfred Lichtwark, Ernst Juhl und Fritz Loescher einer der zentralen Unterstützer der Kunstphotographie in Deutschland. Vgl. Christine Kühn, *Kunstfotografie um 1900. Die Sammlung Fritz Mathies Masuren 1837–1938*, Berlin 2003.

52 Willi Warstat zit. n. Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 158.

53 In zwei Veröffentlichungen thematisiert Warstat den Kunstwert der Photographie: Willi Warstat, *Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Für Künstler und Freunde photographischer Kunst*, Halle/S. 1909 und Ders., *Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung*, Leipzig und Berlin 1913.

54 Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 155.

55 Vgl. ebd.

56 Vgl. auch Lowis (2006), „European Pictorial Aesthetics“, S. 51.

„Pictorialism was, ultimately, not so much a style or a look as it was a philosophy. The idea of the photograph as a work of art and the print as a carefully hand-crafted unique object equal to a painting or a sculpture was established in the Pictorialist years [...]. The idea of the photograph as art commodity rather than an aura-free and infinitely reproducible image is also part of the Pictorialist legacy.“⁵⁷

Vorbild einer solchen stimmungsvollen und einzigartigen Kunst ist die Malerei, allerdings keine zeitgenössisch moderne, progressive Malerei der Jahrhundertwende wie sie etwa der Expressionismus hervorbrachte, sondern eher die Malerei der Impressionisten – deren Augenmerk insbesondere auf die Natur in ihrem Farben- und Lichtspiel gerichtet war –, der symbolisch inspirierten Präraffaeliten oder der Barockkünstler und ihren kontrastreichen Licht- und Schattenvariationen,⁵⁸ die sich bereits in den 1840er und 50er Jahren bei David Octavius Hill und Robert Adamsons Kalotypien⁵⁹ wiederfinden. Hill und Adamson setzen in ihren Arbeiten auf eine leichte Unschärfe, die, ähnlich zu Emersons *fuziness*, von den Piktorialisten bevorzugt wird, um so die „unbarmherzige Schärfe im Bild,“⁶⁰ die symptomatisch für die wissenschaftliche Photographie erscheint, zu vermeiden. Weiche Tonwerte und malerische Komponenten, die nicht vorrangig Informationen im Bild transportieren,⁶¹ sind weitere, nicht wissenschaftlich argumentierende Aspekte der Photographien Hill und Adamsons. Ähnlich verhält es sich beispielsweise mit den Aufnahmen Julia Margaret Camerons, die vorrangig zwischen 1864 und 1875 photographische Arbeiten anfertigte, welche, ebenfalls oftmals unscharf gehalten, allegorische Studien abbilden.⁶² Nun ist es nur wenig überraschend, dass es neben anderen eben diese Vorreiter einer künstlerischen Photographie sind, auf die sich die Photographen der kunstphotographischen Strömung stützen.⁶³ Auch

57 Nordström/Wooters (2008), „Crafting the Art of the Photograph“, S. 48.

58 Vgl. dazu Ulrich F. Keller, „The Myth of Art Photography: An Iconographic Analysis“, in: *History of photography*, 9 (1985), S. 1-39, 3ff.

59 Zur Kalotypie, auch Talbotypie genannt, vgl. Michel Frizot, „Calotype“, in: Heilbrun (2009), *A history of photography*, S. 37-42. Mitunter wurden jene aus der Hand David Octavius Hills und Robert Adamsons mit „Rembrandt, nur besser“ (zit. n. Kemp (2011), *Geschichte der Fotografie*, S. 21f) verglichen.

60 Gustav Pauli zit. n. Stiegler/Thürlemann (2012), *Das subjektive Bild*, Nachwort, S. 424.

61 Vgl. Nordström/Wooters (2008), „Crafting the Art of the Photograph“, S. 34.

62 Vgl. ebd.

63 Coburn widmet 1915 einen Artikel den „alten Meistern der Photographie“, welche er namentlich mit Margaret Cameron, David Octavius Hill & Robert Adamson, Thomas

zeitgenössische Publizisten und Kritiker, die der Kunstbewegung nahe stehen, unterstreichen diese Linie. So schreibt beispielsweise Fritz Loescher, Herausgeber des *Deutschen Camera Almanachs* 1903, „die Fäden gehen direkt von Hill zu den heutigen Gummidruckern und ihren rein auf den malerischen Effekt gestellten Werken“. ⁶⁴ Und auch ideell schließt der Piktorialismus unmittelbar an die Frühzeit künstlerischer Arbeiten an: „My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art combining the real & ideal and sacrificing nothing of Truth by all possible devotion to Poetry and beauty“, ⁶⁵ formuliert es Julia Margaret Cameron selbst.

Es ist im Sinne Robinsons „the high art of their time“ ⁶⁶, die den Piktorialisten Vorbild ihrer Aufnahmen ist. Dadurch zeichnet sich bereits hier eine eigentümlich anmutende Positionierung der piktorialistischen Photographie ab: Das neue Medium der Photographie entwickelt zum einen eine moderne Kunstauffassung, bei der Photographie eben künstlerisch sein kann, und stützt sich zum anderen auf klassische und traditionelle Mittel der Malerei.

Diese Besinnung auf die Malerei zeigt sich sowohl in der Imitation der Malerei mittels materieller Marker wie vermeintlicher Pinselstriche oder Bleistiftstricheleien, die auf das Negativ gekratzt werden, oder aber durch eine das technische Verfahren hervorgerufene grobkörnige Optik, die unmittelbar an impressionistische Gemälde erinnert. Auch die Frage nach Schärfe versus Unschärfe, die eine regelrechte Grundsatzdebatte ⁶⁷ auslöst, trägt wesentlich zum malerischen, stimmungsvollen Gehalt der Aufnahmen bei. Die Orientierung an der Malerei bedeutet für das photographische Medium auch die Erschließung neuer Bildmotive: Landschaftsaufnahmen und Personenabbildungen, Naturphänomene, Architektur, stimmungsvoll inszenierte Bildnisse. Ein weiteres Mittel Photographien an Gemälde anzugleichen und damit den eigenen Kunstwert zu erhöhen, liegt im neuen Format der Abbildungen: Gerade der Gummidruck ermöglichte es, Photographien in sehr großen und damit einhergehend dekorativen Formaten zu entwickeln. ⁶⁸

Keith und Lewis Carroll benennt. Alvin Langdon Coburn, „Die alten Meister der Photographie (1915)“, in: Ders. (2015), *Auf der Suche nach der Schönheit*, S. 301-309.

64 Zit. n. Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 140.

65 Julia Margaret Cameron zit. n. Nordström/Wooters (2008), „Crafting the Art of the Photograph“, S. 35.

66 Ebd.

67 Siehe die kontroversen Originaltexte zum Diskurs im Kapitel „Scharf oder Unscharf. Der Gummidruck“ bei Stiegler/Thürlemann (2012), *Das subjektive Bild*, S. 181-220.

68 Vgl. Stiegler/Thürlemann (2011), *Lichtmaler*, S. 38.

1.3 TRADITION UND MODERNE

1.3.1 Mimesis und Abstraktion

Die zwei Pole von ästhetischer Darstellung einerseits und mimetischer Abbildung andererseits verhandelt die Photographie in der Auseinandersetzung mit der Kunst und positioniert sich dabei neu.⁶⁹ Nicht zuletzt gerät durch die präzise und detailierte Photographie die Rolle der Malerei als mimetisch abbildendes Verfahren ins Schleudern und muss neu geeicht werden. Denn so wie sich die Photographie schwertut, sich als künstlerisches Medium zu etablieren, wird die Malerei als Abbildungsmedium in Frage gestellt. Auch wenn man die Neuausrichtung der Malerei nicht nur auf die Photographie zurückführen darf, sucht sich die Malerei neue Wege der Darstellung. Ab 1900 arbeitet sie stärker Wirklichkeit abstrahierend und gar gegenstandslos, ein einschneidender Bruch in ihrer Geschichte, und wendet sich darin dezidiert von der mimetischen Nachahmung ab.⁷⁰ Die Photographie hingegen – zumindest binnen ihres kunstphotographisch ausgerichteten Arms – wehrt sich gegen die Rolle perfekter Dokumentation und sucht durch eine nachgerade Verkünstlichung und Besinnung auf Symbole und Reduktionen – und ab Coburns *Vortographien* 1916 auch radikalen Abstraktionen – ihre Mimesisfunktion abzustreifen und den eigenen Bildtypus neu zu denken, zu verorten und auszutesten. Eine Entwicklung, die Ulrich Pohlmann als geradezu revolutionär beschreibt, denn „wohl erstmals in der Geschichte der Fotografie wurden die experimentellen Möglichkeiten des Mediums ausgelotet und einer subjektiven Symbolsprache zum Durchbruch verholfen, in der die Fotografie auch als flächiges, grafisches Medium

69 Vgl. Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 142. Und ebd.: „Erstens läßt sich die Photographie insgesamt als ein Reflexionsmedium der Wahrnehmung verstehen. [...] Zweitens zeigt sich in der Photographie die Krise des Mimesiskonzepts, die auch in der Literatur und in der Bildenden Kunst zu beobachten ist. Drittens wird in diesen Diskussionen deutlich, daß sich Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich ein neues Bildmodell abzeichnet, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchsetzen wird. [...] Diese drei Modelle – Wahrnehmung, Mimesis, neues Bildmodell – bestimmen die photographischen und ästhetischen Diskurse im 19. Jahrhundert.“

70 Zur abstrakten Kunst siehe bspw. Dietmar Elger, *Abstrakte Kunst*, Köln 2008 und auch Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft. 1905–1955*, München 2005.

und als internationaler Stil wahrgenommen wurde.⁷¹ Die piktorialistische Photographie bildet den Ausgangspunkt eines Spiels mit den Möglichkeiten des Mediums sowohl ästhetisch als auch epistemologisch: Welche Motive werden gezeigt? Wie funktioniert eine photographische Aufnahme kompositorisch? Welche Rolle spielt die Perspektive? Photographiert man maßgeblich so wie man sieht – oder sieht man eher so, wie man photographiert? Wie beeinflusst die Photographie unsere Wahrnehmung? Was passiert im Moment der Abbildung mit dem abgebildeten Gegenstand und seinem Referenten? An welche ontologischen Gegebenheiten ist die Photographie gebunden?

Interessanterweise folgt die sich mittlerweile im Prozess der Emanzipation befindende Photographie der Malerei auch auf dem Weg aus der Nachahmung. Bedeutete Piktorialismus die Kunstwerdung der Photographie durch malerische Mittel und schafft es die Photographie durch ein eigenes Bildprogramm sich nach und nach von dieser zu lösen, folgt sie ihr wiederum in ihrer Unternehmung ‚Abstraktion‘, womit sowohl eine die Wirklichkeit entfremdende als auch gegenstandslose Kunst gemeint wird.⁷² Mit der Folge, dass sich die Photographie der Frage stellen muss, ob sie grundsätzlich zu einer ontologisch angelegten Form der Abstraktion fähig ist und nicht trotz von der Wirklichkeit entfremdenden Überlagerungen, Kompositionen und Verkünstlichungen stets das abbildet, was sich im Moment der Aufnahme vor der Kamera befindet – und so neben dem Abgebildeten schlussendlich auch und insbesondere die eigenen Mittel repräsentiert.⁷³ Der recht unzulängliche Begriff der Abstraktion muss folglich differenziert betrachtet werden. Hier gilt es zu unterscheiden zwischen der Abstraktion als photographi-

71 Ulrich Pohlmann, „Der Traum von Schönheit: Das Wahre ist schön, das Schöne wahr. Fotografie und Symbolismus 1890–1914“, in: *Fotogeschichte*, 15/58 (1995), S. 3–26, 26.

72 Abstraktion im Kontext der Kunst umfasst allgemeinhin sowohl eine die Wirklichkeit abstrahierende, als auch eine gegenstandslose Kunst, wobei unter zweitere auch die konkrete Kunst zu fassen ist. Allerdings sind auch hier die Grenzen fließend. Tatsächlich ist der Begriff der Abstraktion unzulänglich, führt er doch eine Vielzahl von Variationen unter seinen Flügeln. Vgl. Beyme (2005), *Das Zeitalter der Avantgarden*, 356ff.

73 Zur abstrakten Photographie siehe Kathrin Schöneegg und Bernd Stiegler (Hg.), *Abstrakte Fotografie*, Themenheft *Fotogeschichte*, 34/133 (2014); Rexer (2009), *The edge of vision* und Gottfried Jäger, *Abstrakte Fotografie. Eine Kunstform des 20. Jahrhunderts*, Hannover und Bielefeld 2002.

schem Verfahren und der Abstraktion im Sinne einer photographischen Konkretion.⁷⁴ Ersteres beschreibt im Folgenden formalästhetisch Reduktionen auf Strukturierungen, Details und Formen im Bild, zweiteres bezieht sich auf die ontologische Dimension, bei der nicht ein Außen abstrahiert, sondern stattdessen das Innen konkretisiert wird. Die konkrete Photographie als Schwesterndisziplin der abstrakten Photographie, deren Grenzen ineinander verschwimmen, führt so zu „Fotografien der Fotografie“.⁷⁵ Piktorialistische, symbolische Kompositionen lassen sich in diesem Kontext mitunter als Metaphern und so als Abstraktionen von Wirklichkeit begreifen, während Bilder, die durch ein Höchstmaß an Selbstreflexion nur noch auf sich selbst verweisen, nicht Wirklichkeit abstrahieren, sondern konkretisieren oder absolutieren: Es handelt sich um die Selbstbebilderung der Photographie in ihren Möglichkeiten. Coburns Vortographien sind so als die ersten konkreten oder absoluten Photographien zu denken, wenngleich er selbst von „abstrakten Photographien“⁷⁶ spricht. Mit seinem Aufruf nach einer abstrakten Photographie – die eigentlich eine konkrete oder absolute ist – befindet sich Coburn auf der Höhe der Zeit. Zumindest dann, wenn man den selbstreflexiven Diskurs der Malerei betrachtet: Noch bevor Theo van Doesburg 1924 die konkrete Malerei ausruft und Kasimir Malewitsch 1915 zum Suprematismus schreibt, dass „Kunst nur sich selbst zum Inhalt haben kann. So finden wir in ihr nicht die

74 „Ihre [der Konkreten Fotografie, C.H.] Werke sind reine Fotografie: Nicht Abstraktionen von Wirklichkeit, sondern Konkretionen von in der Fotografie enthaltenen bildnerischen Möglichkeiten.“ Gottfried Jäger, „Konkrete Fotografie“, in: Ders., Rolf H. Krauss und Beate Reese (Hg.), *Concrete photography. Konkrete Fotografie*, Bielefeld 2005, S. 43-54, 43. Zur konkreten oder absoluten Photographie im Allgemeinen siehe den gesamten Band und auch Gottfried Jäger, *Abstrakte, konkrete und generative Fotografie. Gesammelte Schriften*, hg. v. Bernd Stiegler, Paderborn 2016.

75 Jäger (2005), „Konkrete Fotografie“, S. 43.

76 Ob die Vortographie nun abstrakt oder konkret ist, lässt sich nur argumentativ bestimmen. Die vorliegende Arbeit schließt sich dabei der Perspektive Gottfried Jägers und Rolf H. Krauss' an, wonach es sich um konkrete photographische Aufnahmen handelt, ebd., S. 49. Dazu weiter Rolf H. Krauss, „Kleine Geschichte der konkreten Fotografie“, in: Jäger/Krauss u.a. (2005), *Concrete photography*, S. 109-119, 110f; Lyle Rexer behandelt demgegenüber Coburns Vortographie epistemisch als abstrakte Photographie, vgl. Rexer (2009), *The edge of vision*, 55f.

Idee von irgendetwas, sondern nur die Idee der Kunst selbst, von ihrem Selbstinhalt,⁷⁷ benennt Wassily Kandinsky bereits 1910 eine „absolute Malerei“⁷⁸. Coburn dachte die Photographie als Kunst in diesem sich selbst verpflichteten Sinne und versuchte, in seinen Arbeiten „die Idee der Kunst selbst“ umzusetzen – am Konsequenteften gelingt ihm dies mit seinen Vortographien.

1.3.2 Strukturierung und Symbolismus

Es handelt sich binnen der photographischen Entwicklung auf dem Weg in die Abstraktion um eine kontinuierliche. Von Beginn an existiert in der piktorialistischen Strömung ein Sinn für die graphische Erschließung des Bildraums. Als künstlerische Vorlage für Kompositionen und Strukturmerkmale im Bild wird dafür die unter anderem von Arthur Wesley Dow gelehrt und sich auf die japanische Kunst stützende Kompositionslehre angeführt.⁷⁹ Der um sich greifende *japonisme* des endenden 19. Jahrhunderts wird nicht zuletzt von Sadakichi Hartmann als moderne Bezugsgröße für strukturelle Formationen im Bild genannt: „Hartmann attributed all kinds of characteristics of modern art to the Japanese influence: parallelism of vertical and of horizontal lines, eccentric and asymmetrical composition and new space composition in general, the aerial treatment of aspects of nature.“⁸⁰

Es ist auch Sadakichi Hartmann, der 1910 die strukturellen Möglichkeiten des Gegenstandes selbst als kompositionelle Leit motive benennt: „Jeder Gegenstand sollte seine eigene Komposition hervorbringen. Die ihm eigenen *Formen und Strukturen*, Linien und Flächen sollen sein Erscheinen im Bild bestimmen.“⁸¹ Oft

77 Kasimir Malewitsch zit. n. Hans Platschek, „Die sprachlosen Propheten: Kandinsky, Mondrian, Malewitsch“, in: *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*, 30/1 (1975), S. 57-66, 61.

78 *Forum Konkrete Kunst Erfurt*, online: www.forum-konkrete-kunst-erfurt.de/index.php?id=14, zugegriffen am 3.11.2017; vgl. auch Beyme (2005), *Das Zeitalter der Avantgarden*, 356ff.

79 Vgl. Weaver (1986), *Alvin Langdon Coburn*, S. 11-22, 12.

80 Sadakichi Hartmann, *Japanese art*, Boston 1904, zit. n. Weaver (1986), *Alvin Langdon Coburn*, S. 12.

81 Sadakichi (sic!) Hartmann, „Neue Möglichkeiten der Bildkomposition (1910)“, in: Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie. Band 1*, München 1979, S. 274-276, 275, zit. n. Gottfried Jäger, „Wille zur Form: Zur Konfigu-

zeigen sich strukturierende Formen bereits in frühen stimmungsvollen Aufnahmen. „Form und Struktur“,⁸² wie sie dann auch Alvin Langdon Coburn in seinem Essay „Die Zukunft der bildmäßigen Fotografie“ ausruft, sind zu Beginn der piktorialistischen Phase zwar nicht das diskursprägende Motiv. Aber es lassen sich Vorboten dieses von Hartmann gestützten Wunsches, der sodann bei Coburn zur Forderung nach einer „Ausstellung zum Thema Abstrakte Photographie“⁸³ führt und den Diskurs um eine solche eröffnet, nicht leugnen. Tatsächlich scheint der Blick für Form und Struktur im piktorialistischen Bild kontinuierlich anzuwachsen „The fact that the image corresponded to a single instant was countered by the staging of atmosphere and pose, which,“ wie Kristina Lowis schreibt, „were reduced to essentials to obtain a simplification sometimes close to abstraction (through framing, contrast, and tones).“⁸⁴

So beispielsweise das wiederkehrende, romantisch idyllische Bildmotiv von Baumstämmen und ihren tief fallenden Schatten im Schnee von Bäumen, die als Geraden den Bildraum zerlegen, oder anderen Strukturen wie Regentropfen, die die Aufnahme mit einem Muster versehen. Hier zeigt sich ein ästhetisch umgesetztes abstrahierendes Bildverständnis, das jedoch gleichzeitig mit symbolischen Elementen, wie beispielsweise der wiederkehrenden Glaskugel, um ein besonders augenfälliges zu nennen, gepaart ist.⁸⁵ Der Symbolismus, der hier nicht nur als Stilrichtung, sondern vielmehr als umfassende Geisteshaltung gedacht wird,⁸⁶

ration formgebender Konzepte im fotografischen Bild 1916 bis 1968“, in: Schönnegg/Stiegler (2014), *Abstrakte Fotografie*, S. 13-20, 16. [Kursivierung in der zitierten Quelle.]

82 So die Übersetzung in Coburn (1980), „Die Zukunft der bildmässigen Fotografie (1916)“, S. 58. In der Coburn-Edition (Coburn (2015), „Die Zukunft des Piktorialismus (1916)“, S. 315) ist diese Stelle mit „ein Sinn für Gestaltung und Formgebung“ übersetzt. Im Original (Alvin Langdon Coburn, „The Future of Pictorial Photography“, in: *Photograms of the Year* (1916), S. 23f, 24) heißt es „a sense of design“.

83 Coburn (1980), „Die Zukunft der bildmässigen Fotografie (1916)“, S. 58.

84 Lowis (2006), „European Pictorial Aesthetics“, S. 51.

85 Ulrich F. Keller weist darauf hin, dass die Piktorialisten sich auch immer wieder von einander dezidierte Kompositionen „ausliehen“, weshalb manches Arrangement in verschiedenen Photographien auftaucht. Dabei bezieht er sich allerdings in erster Linie auf vollständige Bildkompositionen und weniger auf einzelne Motive, für die jedoch ähnliches gilt. Vgl. dazu Keller (1985), „The Myth of Art Photography“, S. 3.

86 Symbolismus wird im Folgenden vorrangig als Geisteshaltung gesehen. Dabei gilt, dass im Symbolismus eine Sache immer in ihrem Sinnhorizont zu betrachten ist, da sie stets

steht der piktorialistischen Photographie nahe,⁸⁷ was nicht zuletzt am Versuch der stimmungsvollen Wiedergabe der Natur liegt: „Pictures by the Pictorialists very often have something immaterial about them: they are like visionary apparitions symbolically representing the inner life as it is felt.“⁸⁸ Auch bei Coburn geben sich Bezüge auf ein geltendes Gesamtgefüge aus Mensch, Photographie und Welt zu erkennen. Zu Stieglitz' Aufnahme *Winter on Fifth Avenue*, abgedruckt im Jahre 1910 in *Camera Work*, schreibt er: „Wenn Sie es nun einen ‚verklärten Schnappschuss‘ nennen möchten, dann sollten Sie bedenken, das Leben hat oft dieselbe Qualität. Wir sind bloße Kometen am Firmament der Ewigkeit.“ (ZuK 273) Die Photographie wird mit dem Leben gleichgesetzt, der Mensch erscheint als Komet in der Unendlichkeit. Die Wirklichkeit funktioniert als Einheit, alles bezieht sich aufeinander, die Kamera ist im wahrsten Sinne des Wortes das Medium der Wahl: es „bleibt doch stets etwas Geheimnisvolles übrig. [...] Sie [die Kamera, C.H.] lehrt einen, sich die Welt ringsum genau anzusehen.“⁸⁹

Daneben wächst der Anteil formalästhetisch abstrahierender Strukturen insbesondere in der *straight photography*, die sich als Variante des Piktoralismus ab den 1910er Jahren herausbildet, an. Die Photographie scheint ganz kontinuierlich eine abstrakte Formsprache und gleichzeitig eine symbolische Inszenierung zu entwickeln. Scheinen Symbolismus und Abstraktion als photographische Verfahren auf den ersten Blick dabei recht unvereinbar zu sein, so entpuppen sie sich als harmonische Partner. Nicht nur der Expressionist Kandinsky platziert sich zwischen Abstraktion und russischem Symbolismus: Er setzt sich in seinen Arbeiten

nicht nur sich selbst, sondern viele andere Komponenten miteinschließt und so auf ein Gesetz im Weltganzen hindeutet. Gerade unter den Piktoralisten war eine symbolistische, das geistige und emotionale umfassende Haltung weit verbreitet. Zum Symbolismus siehe ausführlicher bei Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1965. Zur Definition des Symbolismus siehe S. 13-48.

87 „The art photography of the late nineteenth century seems to have followed the Symbolist injunction [...] to develop an autonomous pictorial language, independent of external reality.“ Ulrich Pohlmann, „Symbolism and pictorialism: The influence of Eugène Carrière's painting on art photography around 1900“, in: Daum/Ribemont u.a. (2006), *Impressionist camera*, S. 87-92, 89; vgl. auch Pohlmann (1995), „Der Traum von Schönheit“ und Colleen Denney, „The Role of Subject and Symbolism in American Pictorialism“, in: *History of Photography*, 2/13 (April-Juni 1989), S. 109-128.

88 Pohlmann (2006), „Symbolism and pictorialism“, S. 89.

89 Coburn (2015), „Künstlerischer Photograph (1913)“, S. 280.

mit zahlreichen Formen der abstrakten Malerei auseinander und begreift symbolistische Photographie gleichzeitig als verwandte und vielleicht verstärkende Ausdrucksweise.⁹⁰ Auch die Vertreter des die Wahrnehmung revolutionierenden, auf Strukturen und Formen abzielenden *Neuen Sehens*⁹¹ in den 1920er Jahren erkennen „die Gesetze des Lebens als Gesetze der Form [...]“. Diese Gesetze haben dann auch im Bereich der Kultur und der Technik Gültigkeit, da sich in Bildern der Natur wie in Bildern der Kultur dieselben Formen finden lassen.“⁹² Die Vorstellung eines erweiterten Sinnhorizonts, in dem sich ebenfalls eine Weltordnung erkennen lässt und in jedem Ding der Welt wiederzufinden ist, liegt so nicht weit von eben jener Vorstellung einer Ordnung der Form. Symbolismus und Abstraktion als photographisches Verfahren scheinen vielmehr eng miteinander verwoben ihre Funktion bei den Erkundungen ästhetisch-epistemischer Möglichkeiten künstlerischer Photographie einzunehmen.

Interessantes Beispiel dieser Beziehung ist Alfred Stieglitz' Wolkenserie *Equivalents*, in der Wolkenbilder, wie der Name bereits vorgibt, als Metaphern funktionieren (vgl. Abb. 66). „These unearthly, dematerialized images represent the [...] yearning for spiritual enlightenment (they are always ‚heavenly‘)“.⁹³ Gleichzeitig ist ihre Abstraktion jedoch so fortgeschritten, dass sie sich „ebenso vom Autor wie vom Betrachter lösen, ‚letztlich kein anderes Sujet haben als die Fotografie selbst.“⁹⁴ Stieglitz selbst schreibt zu seinen *Equivalents*, „es handelte

90 Vgl. Pohlmann (2006), „Symbolism and pictorialism“, S. 88.

91 Zum *Neuen Sehen* siehe u.a. Herbert Molderings, „Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses“, in: *Kritische Berichte*, 5 (1977), S. 67-88; Rainer Wick (Hg.), *Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*, München 1991; Georg Jäger, Ernst Fischer und Stephan Füssel, *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 2001; Christine Kühn, *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre*, Berlin 2005; Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 185-308. Siehe dazu auch Kap. 3.2.1.

92 Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 234.

93 Andy Grundberg, „The Representation of Abstraction: The Abstraction of Representation“, in: Ders., Jerry Saltz und Jimmy de Sana (Hg.), *Abstraction in contemporary photography*, Richmond 1989, S. 6-10, 7.

94 Eingefügtes Zitat von Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [L'Acte Photographique, 1983]*, Amsterdam 1998, zit. n. Timm Starl, „Eine kleine Geschichte der Wolkenfotografie“, in: Berthold Ecker, Johannes Karel und Timm Starl (Hg.), *stark bewölkt. Flüchtige Erscheinungen des Himmels*, Wien 2009, S. 22-41, 30.

sich um reine Fotografien“.⁹⁵ Auch Coburn formuliert, er sei „Anhänger einer reinen Photographie, die auf ihrem eigenen Gebiet unerreichbar bleibt.“ (AB 26) Die hier aufgezeigten Zitate lassen ahnen, wie die epistemische Konstruktion „reiner Photographie“ funktioniert: Im Moment der Verkünstlichung und Symbolisierung der Wirklichkeit ist der erste Schritt hin zu abstrakten und weiter konkreten Aufnahmen bereits getan, die Kunstwerdung selbst ist als Vorstufe der Abstraktion zu denken. Aus dieser Perspektive ist die gegenstandslose Photographie in Form der Vortographien eine geradezu logische Entwicklung des Prozesses der Kunstwerdung der Photographie im Piktorialismus.

Doch auch in den Arbeiten von Coburn und seinen Kollegen sind traditionelle Modelle verwurzelt, die gegenüber den Avantgarden des 20. Jahrhunderts anachronistisch verortet sind. Aus dieser Perspektive entpuppt sich auch das Symbolische im Bild als ästhetische Figur eines traditionellen Bildmodells.⁹⁶ Es zeigt sich, dass im Verhältnis Tradition–Moderne das Symbolische als Grenzgänger funktioniert und je nach Blickwinkel, ästhetischer Darstellung und Ausrichtung unterschiedliche Rollen einnimmt. Ästhetisch erscheint das Symbolische im Bild traditionell, während es epistemisch einerseits eine Absage an die reine Dokumentation erteilt und stattdessen Wirklichkeit abstrahiert, andererseits jedoch im Gegensatz zum konkretisierenden Moment einer Photographie über Photographie sich auf ein Außen – wenngleich ein anderes als die abgebildete Wirklichkeit – bezieht. Die konkrete Photographie bezieht sich hingegen auf das Innen des Bildes selbst. Schematisch gedacht, bedeutet das, dass sich gerade die *straight photography* der piktorialistischen Bewegung zwischen dem traditionellen, ästhetischen Bildmodell und der epistemischen Loslösung von einem solchen hin zur vollständigen Konkretion bewegt. Dabei funktionieren die Strukturierung des Bildraums einerseits und die Symbolisierung von Motiven andererseits als zentrale Marker: Während die abstrahierenden Strukturen nur auf das Innen des Photos, seine Komposition und Formensprache und seine photographischen Eigenschaften verweisen, zeigen die abstrahierenden Symbolisierungen auf ein Außen als größeres Ganzes.

95 Alfred Stieglitz, „Wie ich dazu kam, Wolken zu fotografieren [How I Came to Photograph Clouds, 1923]“, in: Stephan Kunz, Beat Wismer und Johannes Stükelberger (Hg.), *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, München 2005, S. 85-89, 88.

96 Bernd Stiegler beschreibt die Position als „eigentümliche Zwitterstellung der Kunstphotographie zwischen einer traditionellen ästhetischen Ausrichtung, die auf die Macht des Symbolischen setzt, und der Erkundung einer abstrakten Formensprache der Photographie, die dann für die Avantgardephotographie konstitutiv ist“. Stiegler (2006), *Theoriegeschichte*, S. 167.

Argumentiert man so, erscheint der Piktorialismus der Jahrhundertwende – verschreibt er sich nun Stimmung oder Strukturierungen – überaus progressiv. Nun wäre es jedoch grob fahrlässig, die piktorialistische Photographie als solche als modern zu charakterisieren. Stattdessen muss klar differenziert werden, dass es sich bei der piktorialistischen Photographie um enorm heterogene Strömungen handelt, welche keinesfalls als homogene Entwicklung betrachtet werden dürfen. Weite Teile der heute unbekannten Photo-Clubs dieser Zeit stehen beispielsweise für ein traditionelles, nachgerade verstaubtes Bildmodell, welches lange Zeit von der Forschung abgelehnt wurde.⁹⁷ Im Folgenden bezeichnet der Begriff des Piktorialismus aber dezidiert die kunstphotographische Strömung um 1900, aus welcher sich die *Photo-Secession*, auf traditionellen Boden bauend, formt. Es gilt zu erkennen, dass die piktorialistische Photographie sowohl Tradition als auch Moderne umfasst und beide Positionen, so ästhetisch unterschiedlich die verschiedenen kunstphotographischen Ergebnisse auch sein mögen, eng verzahnt sind. Moderne Strukturen finden sich nunmehr insbesondere (jedoch nicht nur) bei den Vertretern der *straight photography*, enger gefasst bei den Photo-Sezessionisten und unter jenen wiederum bei Alvin Langdon Coburn, um den es sich hier im Besonderen handelt.

97 Vgl. den Band von Margery Mann, *California Pictorialism*, San Francisco 1977, S. 8, und dort zum Stand der Forschung aus dem Jahr 1977: „Most historians of photography have dismissed pictorialism with unkind words – making it seem rather disreputable [...]. Some historians seem to have distinguished between the ‚good pictorialists,‘ such chosen by Alfred Stieglitz to become members of the Photo-Secession – Edward Steichen, Gertrude Käsebier, Clarence White and the rest – [...] and the ‚bad picotrials,‘ all the myriads of others whose work appeared [...] in the magazines and year-books of the papers.“